

RA

restauro archeologico

Conoscenza, conservazione e valorizzazione del patrimonio architettonico
Rivista del Dipartimento di Architettura dell'Università degli Studi di Firenze

Knowledge, preservation and enhancement of architectural heritage
Journal of the Department of Architecture University of Florence

1 | 2025
special issue
volume I

Oltre il Novecento
Teoria e prassi per il "Restauro del Moderno"

FIRENZE UNIVERSITY PRESS



OLTRE IL NOVECENTO

TEORIA E PRASSI PER IL "RESTAURO DEL MODERNO"

a cura di
Susanna Caccia Gherardini
Sara Di Resta
Emanuela Ferretti
Mariacristina Giambruno
Marco Pretelli

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI FIRENZE | Dipartimento di Architettura

RA | restauro archeologico

Conoscenza, conservazione e valorizzazione del patrimonio architettonico
Rivista del Dipartimento di Architettura dell'Università degli Studi di Firenze

Knowledge, preservation and enhancement of architectural heritage
Journal of the Department of Architecture University of Florence

Anno XXXIII special issue numero 1/2025 (I-II voll.), vol. I
Registrazione Tribunale di Firenze n. 5313 del 15.12.2003

ISSN 1724-9686 (print)
ISSN 2465-2377 (online)

Director
Susanna Caccia Gherardini
Università degli Studi di Firenze

Editors in Chief
Susanna Caccia Gherardini,
Maurizio De Vita
Università degli Studi di Firenze

Guest Editors
Susanna Caccia Gherardini
Università degli Studi di Firenze

Sara Di Resta
Università Iuav di Venezia

Emanuela Ferretti
Università degli Studi di Firenze

Mariacristina Giambruno
Politecnico di Milano

Marco Pretelli
Alma Mater Studiorum - Università di Bologna

INTERNATIONAL SCIENTIFIC BOARD
Hélène Dessales, Benjamin Mouton, Carlo Olmo, Zhang Peng, Andrea Pessina, Guido Vannini

EDITORIAL BOARD
Andrea Arrighetti, Sara Di Resta, Junmei Du, Annamaria Ducci, Maria Grazia Ercolino, Rita Fabbri, Bianca Gioia Marino, Pietro Matracchi, Emanuele Morezzi, Federica Ottoni, Andrea Pane, Rosario Scaduto, Raffaella Simonelli, Andrea Ugolini, Maria Vitiello

EDITORIAL STAFF
Paola Bordoni, Ester Colarossi, Giorgio Ghelfi, Francesca Giusti, Pierpaolo Lagani, Francesco Pisani, Anna Laura Petracci, Alice Rossano, Adele Rossi

COMITATO SCIENTIFICO INTERNAZIONALE
International Scientific Committee

Francesca Albani
Politecnico di Milano

Frida Bazzocchi
Università degli Studi di Firenze

Susanna Caccia Gherardini
Università degli Studi di Firenze

Roberta Grignolo
Accademia di architettura - Università della Svizzera italiana

Francesca Castanò
Università degli Studi della Campania Luigi Vanvitelli

Fabienne Chevallier
Musée d'Orsay

Lorenzo Ciccarelli
Università degli Studi di Firenze

Alessandro De Magistris
Politecnico di Milano

Maurizio De Vita
Università degli Studi di Firenze

Maria Grazia D'Amelio
Università degli Studi di Roma Tor Vergata

Sara Di Resta
Università Iuav di Venezia

Paolo Faccio
Università Iuav di Venezia

Rita Fabbri
Università degli Studi di Ferrara

Emanuela Ferretti
Università degli Studi di Firenze

Mariacristina Giambruno
Politecnico di Milano

Tullia Iori
Università degli Studi di Roma Tor Vergata

Giacinta Jean
Scuola universitaria professionale della Svizzera italiana

Susan Macdonald
Getty Conservation Institute

Marzia Marandola
Università Iuav di Venezia

Monica Naretto
Politecnico di Torino

Federica Ottoni
Università degli Studi di Parma

Luis Palmero Iglesias
Universidad Politécnica de Valencia

Renata Picone
Università degli Studi di Napoli Federico II

Uta Pottgiesser
Delft University of Technology, Chair of Docomomo International

Marco Pretelli
Alma Mater Studiorum - Università di Bologna

Wido Quist
Delft University of Technology, Secretary General of Docomomo International

Michelangelo Sabatino
University of Texas at San Antonio

Ana Tostões
Chair of Docomomo Portugal

Ines Tolic
Alma Mater Studiorum - Università di Bologna

Ruggero Tropeano
Eidgenössische Technische Hochschule Zürich

SEGRETERIA ORGANIZZATIVA
Organising Secretary
Università degli Studi di Firenze

Paola Bordoni
Ester Colarossi
Giorgio Ghelfi
Francesca Giusti
Pierpaolo Lagani
Francesco Pisani
Anna Laura Petracci
Alice Rossano
Adele Rossi

Gli autori sono a disposizione di quanti, non rintracciati, avessero legalmente diritto alla corresponsione di eventuali diritti di pubblicazione, facendo salvo il carattere unicamente scientifico di questo studio e la sua destinazione non a fine di lucro.

The authors are available to anyone who, although not identified, may be legally entitled to the payment of any publishing rights, without prejudice to the purely scientific nature of this study and its non-profit purpose.

Copyright: © The Author(s) **2025**
This is an open access journal distributed under the Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International License (CC BY-SA 4.0: https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/legalcode).

Cover photo
Pier Luigi Nervi, *Palazzo per esposizioni, Salone C,* Torino, 1950.
Università degli Studi di Firenze, Biblioteca di Scienze Tecnologiche, Archivi di Architettura, Fondo Pier Luigi Nervi, 024-2082.

Con il patrocinio di | Sponsored by
DOCOMOMO International | DOCOMOMO Italia
SIRA – Società Italiana per il Restauro dell'Architettura

cover design
didacommunicationlab

DIDA Dipartimento di Architettura
Università degli Studi di Firenze
via della Mattonaia, 8
50121 Firenze, Italy

published by
Firenze University Press
Università degli Studi di Firenze
Firenze University Press
Via Cittadella, 7 - 50144 Firenze, Italy
www.fupress.com

Indice | Index

vol. I

Storie e teorie | Histories and theories

Le ambiguità del Moderno. Riflessioni sul restauro e la patrimonializzazione del Novecento **10**
The Ambiguities of the Modern. Reflections on the Restoration and Patrimonialization of Twentieth-Century Heritage
Susanna Caccia Gherardini

Aloïs Riegl e il valore dell'antico (o dell'alterazione) nel 'Restauro del Moderno' **16**
Aloïs Riegl and the 'Age Value' (or alteration) in the 'Restoration of Modern Architecture'
Marco Pretelli

Teoria e pratica del calcestruzzo armato nell'architettura del Novecento **22**
Theory and practice of reinforced concrete in twentieth-century architecture
Paolo Faccio

Attualità e tradizione delle Carte del Restauro del patrimonio del XX secolo. **28**
Visioni di processo oltre i neo-filologismi
Modernity and tradition of 20th century heritage conservation documents.
Process-oriented approaches be-yond neo-philology
Sara Di Resta

From Utopia to Decay: Rethinking Periodization and Restoration in Socialist Modern Architecture **34**
Sandra Uskokovic

The Critical Nature of the Reconstruction of Modern Icons **40**
Santiago Pastor Vila

L'eterno Moderno: teorie, prassi e conflitti nella tutela dell'architettura del XX secolo **46**
The eternal Modern: theoretical tensions and critical issues in the conservation of twentieth-century architecture
Clara Verazzo

Image as a Heritage Value: **52**
Understanding its role in Twentieth-Century Architectural Conservation
Irene Ruiz Bazán

Autorialità contro autenticità: **58**
la contesa internazionale per la *leadership* metodologica sul 'restauro del moderno'
Design Intent versus Historic Fabric:
The International Dispute over Methodological Leadership in the Conservation of Modern Architecture
Davide Galleri

The Challenge of Systems and Series: New Paths in Preserving and Developing 'Late Modernist' Buildings (?) **64**
Birgit Knauer

Margins and Limits of Local Protection in Budapest. Salient Examples and the Case of the Körszálló Hotel **70**
Franz Bittenbinder, Ráhel Gyöngyvér Győrffy

Conservare il Novecento. Ambiguità e contraddizioni nella stagione della sostenibilità **76**
Preserving the Twentieth-Century Heritage. Ambiguities and contradictions in the era of sustainability
Paola Bordoni

Il de-restauro: conflittualità tra principi operativi nell'intervento sul restauro archeologico novecentesco **82**
De-restoration: conflicts between operative principles in interventions on 20th-century archaeological restorations
Carmine Chiumarulo, Astro Ferrante

Conservation and Loss in British Postwar Housing: Insights from Sheffield and London **88**
Rita Gagliardi

The Panoramic Cinema in Tashkent: From Type to Experiment **94**
Karolina Pieniążek

Heritage in Transit: Contemporary Architecture and the Historical Axis of Via Pia in Rome **100**
Nicoleta Truşcă

I protagonisti | Protagonists

Pier Nicolò Berardi, costruttore di un paesaggio **108**
Pier Nicolò Berardi, landscape constructor
Antonio Guerrieri, Antonello Pagliuca, Chiara Rizzi

Reinventare Jeanneret. **114**
Interventi di Angelo Mangiarotti, Bruno Morassutti e Chiara Pampo a Villa Schwob, La Chaux-de-Fonds
Reinventing Jeanneret.
Interventions by Angelo Mangiarotti, Bruno Morassutti and Chiara Pampo at Villa Schwob, La Chaux-de-Fonds
Alberto Pireddu

Per una chiesa di massa. Edifici religiosi tra teorie e progetti nell'opera di Apollonj Ghetti **120**
For a mass church. Religious buildings between theories and projects in Apollonj Ghetti's work
Mariarosaria Villani

Percorsi nella modernità: opere di Alessandro Minali **126**
Steps into Modernity: works by Alessandro Minali
Michela Marisa Grisoni

Preserving Our Not-So-Distant Past? Chester Liebs's Contribution to the 'Archaeology' of the Everyday **132**
Verdiana Peron

Piero Sanpaolesi e il Museo Nazionale dell'Iran antico. **138**
Un atteggiamento critico per un'architettura del Novecento
Piero Sanpaolesi and the National Museum of Ancient Iran:
A Critical Approach to Twentieth-Century Architecture
Francesco Pisani

Ferrara che cambia: Carlo Savonuzzi ingegnere e architetto **144**
Ferrara in Transformation: Carlo Savonuzzi, Engineer and Architect
Marco Bussoli

Clemente Busiri Vici tra radicale rifondazione e calibrata revisione: **150**
il duplice intervento sulla chiesa di San Benedetto in via del Gazometro a Ostiense
Clemente Busiri Vici between radical reconstruction and thoughtful:
the dual intervention on San Benedetto Church on Via del Gazometro in Ostiense
Roberto Ragione, Claudia Lattanzi

La periodizzazione | Periodization

Confini labili: periodizzazione e architettura moderna a Kinshasa **158**
Shifting Boundaries: Periodisation and Modern Architecture in Kinshasa
Manlio Michieletto, Victor Mukanya Bay

Tra Architettura Moderna e Contemporanea: uno studio dall'archivio Denegri **164**
Between modern and contemporary architecture: a study from the archive Denegri
Daniela Pittaluga

Ambigue continuità. **170**
Note sul progetto di Atelier FCJZ per il Forbidden City Cultural Relics Museum a Chongqing, Cina
Ambiguous continuities.
Notes on Atelier FCJZ's project for the Forbidden City Cultural Relics Museum in Chongqing, China
Simone Barbi

Svelare la trama di un patrimonio complesso del moderno. Un approccio transcalare per l'Agro Pontino **176**
Revealing the fabric of a complex modern heritage. A transcalar approach for the Agro Pontino
Stefano Guadagno

La patrimonializzazione | Heritagization

L'edilizia residenziale pubblica del Novecento alla prova del tempo. **184**
La sfida della conservazione di un Patrimonio vivo attraverso il caso di Milano
Twentieth-Century Public Housing at the Test of Time:
The Challenge of Preserving a Living Heritage by means of the Milan Case Study
Mariacristina Giambruno, Sonia Pistidda, Laura Salis

Patrimonio industriale e Mezzogiorno: il caso delle Manifatture Ceramiche Pozzi di Sparanise e Ferrandina **192**
Industrial heritage and Southern Italy: the case of Manifatture Ceramiche Pozzi in Sparanise and Ferrandina
Francesca Castanò, Carmen Cecere, Fabiola Fattore

L'edilizia scolastica del secondo Novecento in Italia: memoria, eredità e sfide dell'adeguamento **198**
School building heritage in Italy in the second half of the twentieth century: memory, legacy and adaptation challenges
Rita Fabbri

Oltre un solo Novecento. L'architettura modernista di Tashkent **204**
More than one 20th-century. Tashkent Modernist Architecture
Davide Del Curto

Architetture del Novecento a L'Aquila tra riconoscimento e uso: il nuovo ospedale di Marcello Vittorini **210**
Twentieth-century architecture in L'Aquila between recognition and use: Marcello Vittorini's new hospital
Carla Bartolomucci

Dai valori alle pratiche: le oscillazioni del processo di patrimonializzazione **216**
di un'architettura del secondo Novecento. La Fabbrica per spogliatoi e mensa di Marcello D'Olivo a Trieste
From values to practices: shifting stances in preservation process
of a late 20th-century architecture. Marcello D'Olivo's Fabbrica per spogliatoi e mensa in Trieste
Alessandra Biasi

Il patrimonio moderno di Venezia. Regesto delle architetture tutelate e nuove prospettive **222**
The Moder Heritage of Venice. A survey of Protected Architecture and New Perspectives
Silvia Degan, Marco Comunian, Irene Giustina

Il Parco Faunistico di Napoli. Modernità e sfide per il terzo millennio **228**
The Parco Faunistico di Napoli. Modernity and challenges for the third millennium
Gianluigi de Martino

L'ex Ristorante Ufficiale di Ettore Rossi all'EUR. Questioni aperte di patrimonializzazione e restauro **234**
The former Ristorante Ufficiale by Ettore Rossi at EUR. Open Issues of Heritagization and Restoration
Paola Porretta, Elena Colafranceschi, Sara D'Abate, Agostina Incutti

Riscoperta e valorizzazione del patrimonio insediativo rurale del secondo Novecento. **240**
Esempi di valore storico-testimoniale in Italia e Spagna tra conoscenza, tutela e recupero
Rediscovery and enhancement of rural settlements from the second half of the twentieth century.
Examples of historical and testimonial value in Italy and Spain between knowledge, protection and rehabilitation
Raffaele Pontrandolfi, Francesca Romana Stabile

Verso la patrimonializzazione di un insediamento del secondo Novecento: il Centro Direzionale di Napoli, **246**
dal riconoscimento dei valori a nuove prassi operative,
nella prospettiva metodologica del Restauro. Prime osservazioni
Toward the heritage enhancement of a twentieth-century settlement: the Naples Business District,
from the recognition of the values to new operational practies,
in the Restoration methodological perspective. First observations
Giuseppina Pugliano

La 'questione' dei cinematografi: tra adeguamenti funzionali ed esigenze di compatibilità **252**
The cinemas 'question': between functional adjustments and compatibility requirements
Maria Grazia Turco, Alessandro Fasanella

Tra memoria e uso: il caso del Centro Italo Svizzero a Rimini e il valore relazionale del patrimonio **258**
Between Memory and Use: The Case of the Italo-Swiss Centre in Rimini and the Relational Value of Heritage
Andrea Ugolini

La modernità del rurale. **264**
Case e villaggi colonici della bonificazione pontina come patrimonio storico da tutelare
Modernity in the rural.
Farmhouses and peasant villages of the Pontine reclamation as historical heritage to be protected
Maria Vitiello

Tutelare l'architettura contemporanea: tra espedienti e possibili integrazioni normative **270**
Protecting contemporary architecture: between temporary expedients and possible regulatory enhancements
Keoma Ambrogio

Il giardino d'artista di Niki de Saint Phalle: caratteri compositivi, valori e forme di conservazione **276**
Niki de Saint Phalle's Artist's Garden: Compositional Characteristics, Cultural Values, and Conservation Approaches
Andrea Califano

La tutela del Contemporaneo in Friuli Venezia Giulia. Alcuni casi studio **282**
Contemporary architectures protection in Friuli Venezia Giulia. A few studies case
Vincenzo Giampaolo

Eredità di guerra e segni d'arte **288**
Heritage of War and Signs of Art
Chiara Mariotti, Alessia Zampini

Italia '90 World Cup. The Restoration of Oblivion **294**
Lorenzo Mingardi

Modern Heritage under Debate: Civic Centres in Romania, 1959–1989 **300**
Oana C. Ţiganea

Gli stadi italiani tra conservazione e innovazione: **306**
strumenti e strategie per la valorizzazione di un patrimonio culturale
Italian stadium between conservation and innovation:
tools and strategies for enhancing cultural heritage
Silvia Battaglia

La patrimonializzazione del modernismo sovietico in Uzbekistan. Scenari normativi e strumenti operative **312**
The Heritagization of Soviet Modernism in Uzbekistan. Regulatory Frameworks and Operational Tools
Sofia Celli

Gli ex sanatori antitubercolari tra valori da conservare e prospettive. **318**
Il caso dell'Ospedale Cervello a Palermo
Historic tuberculosis sanatoriums: values to preserve and prospects for the future.
The case of the Cervello Hospital in Palermo
Fabrizio Giuffrè

Il prototipo dimenticato. **324**
Square Jasmin di Hector Guimard tra sperimentazione costruttiva e mancate strategie di patrimonializzazione
The forgotten prototype:
Hector Guimard's Square Jasmin between Constructive Experimentation and Failed Heritage Strategies
Francesca Giusti

Re-Staging Modernism: Competitions, Memory, and the Making of Heritage in Ankara's Ulus Square **330**
Gunce Uzgoren

Dal censimento alla tutela: le architetture del secondo Novecento. Il caso studio di Bergamo **336**
From Survey to Protection: Post-War Architecture. Bergamo as a Case Study
Graziella Leyla Ciagà

Thai Modern Architecture as Learning Ground: Case-Based Construction Studies and Reflections on Heritage **342**
Suchon Mallikamarl, Pornpas Siricururatana, Kanokwan Trakulyingcharoen

From Value Recognition and the MoMA Exhibition to Cultural Heritage and Future Sustainability: **348**
A Case Study of the Central Zone in New Belgrade
Marina Pavlović, Saša Mihajlov, Jasna Cvetić

Restauro e riuso del Paraboloide di Casale Monferrato **354**
Conservation and adaptive reuse of the Paraboloide in Casale Monferrato
Manuel Fernando Ramello

L'opera e il suo contesto. **360**
Paesaggio e identità nell'architettura moderna della villa von Saurma a Termini di Massa Lubrense
The Building and its Context.
Landscape and Identity in the Modern Architecture of Villa von Saurma in Termini, Massa Lubrense
Salvatore Suarato

Fabbriche d'autore in Campania: pratiche di tutela e valorizzazione **366**
Authorial Factories in Campania: Practices of Protection and Enhancement
Lorenzo Renzullo

Storie e teorie

Histories and theories

Le ambiguità del Moderno. Riflessioni sul restauro e la patrimonializzazione del Novecento

The Ambiguities of the Modern. Reflections on the Restoration and Patrimonialization of Twentieth-Century Heritage

Susanna Caccia Gherardini | susanna.cacciagherardini@unifi.it
Dipartimento di Architettura, Università degli Studi di Firenze

Abstract

The twentieth-century architecture has long struggled to define its boundaries and its terminology. The coexistence of expressions such as 'Restoration of the Modern', 'of the Contemporary', or 'of the Twentieth-Century' reveals a profound uncertainty that extends from language to disciplinary practice. Words, far from being neutral, become instruments of legitimization and shape the values attributed to architectural heritage. In the case of modern and contemporary architecture, the overlapping of categories such as modernity, memory, and identity has generated conceptual and methodological ambiguities, particularly when the recent past enters the domain of preservation. The progressive transformation of modern works from testimonies of an era into monuments of collective culture exposes tensions between historical interpretation and aesthetic reconstruction. This essay examines how linguistic shifts, theoretical debates, and heritage policies have contributed to redefining the status of twentieth-century architecture, questioning the criteria of its recognition, the role of authorship, and the meaning of restoration itself. Ultimately, the restoration of the twentieth-century emerges as a field suspended between critical interpretation and the construction of new narratives of legitimacy.

Keywords
Twentieth-century heritage, Modern architecture, Restoration theory, Patrimonialization.

Che strano destino quello del patrimonio del Novecento… dall'inizio ha fatto fatica a trovare un nome (rimarrei cauta nel parlare di definizione anche per non irritare i vicini linguisti) e peggio di un personaggio pirandelliano ha errato nei teatri della disciplina in cerca di un vocabolo che potesse dare un senso alla cosa.

Restauro del Moderno, del Contemporaneo, del Novecento, del Presente, solo per limitarsi ai confini patri ed evitare di addentrarsi nelle sabbie mobili della trasposizione di un vocabolo da lingua a lingua, sembrano ormai disperdere il dibattito nei mille rivoli della teoresi come della prassi[1].

Quando poi le parole assumono funzione di legittimazione a pratiche (scientifiche come operative), l'attenzione ai valori che un vocabolo reca comunque con sé dovrebbe forse essere ancor più presente e critica per evitare ulteriori slittamenti di senso. E un caso emblematico delle possibili distorsioni dei significati delle parole è proprio quello del restauro del patrimonio contemporaneo. La contemporaneità apre conflitti, genera prese di posizioni, tra le più accese, soprattutto quando a fianco si pongono concetti scivolosi come quello di memoria e identità[2].

RA special issue 1, vol. I | 2025, pagg. 10 - 15 | ISSN 1724-9686 (print) | ISSN 2465-2377 (online)
© The Author(s) 2025. This is an open access article distribuited under the terms of the Creative Commons License CC BY-SA 4.0 Firenze University Press.
DOI: 10.36253/rar-19129 - www.fupress.net/index.php/ra/



Fig. 1 Le Corbusier, Museo nazionale d'arte occidentale, Tokyo, 1955 (foto Francesca Martellini).

Per l'architettura, ancor più che per altri soggetti, si pone poi un nodo che intreccia ulteriormente il panorama. La storia dell'architettura, in particolare del XX secolo, nasce e ha come oggetto centrale il moderno. Nonostante le dispute sulla periodizzazione, sulla natura o meno di avanguardia, sulle ideologie artistiche e sociali che lo caratterizzano, quello che Nikolaus Pevsner nel 1936 fissa come *Modern Movement* sfuma sino a far sparire una possibile architettura moderna in una più vaga architettura contemporanea. E l'identificazione moderno con contemporaneo paradossalmente si radicalizza quando si inizia a parlare di restauro 'dell'architettura moderna'. Per anni si è disquisito di restauro del Moderno, la stessa maggiore associazione internazionale coinvolta nella protezione di questo patrimonio, il Docomomo, non appare sufficientemente chiara sia sulla definizione del termine che sui limiti della periodizzazione, soprattutto per la comparsa sulla scena di oggetti che slittano inesorabilmente i confini temporali.

Riguardo alla definizione ormai si estendono i confini del Moderno pressoché a tutta l'architettura del Ventesimo secolo e per quanto concerne la periodizzazione si fa ancora fatica a sviluppare quella che potrebbe essere una teoria autonoma all'interno della disciplina. Non è questa la sede per affrontare una disamina delle diverse posizioni ideologiche o teoriche, ma a chi scrive, che in altra sede ha già cercato di dare conto dell'amplissimo dibattito interno al restauro su modernità/contemporaneità[3], pare più corretto utilizzare come scansione



Fig. 2 Sergio Musmeci, Stabilimento Raffo e C. per la lavorazione del marmo, Pietrasanta, 1956 (archivio privato).

temporale quella che individua un restauro specifico del Novecento o dell'architettura del XX secolo[4].

Ma le contraddizioni nascono anche perché a essere riconosciute come 'monumenti', prima storici (quale paradosso!) e poi iconici, sono opere autoriali quasi a prescindere dalla destinazione, funzione, tipologia, si pensi anche solo al recente riconoscimento di *architecture contemporaine remarquable* delle *maisons industrialisées* di Jean Prouvé a Meudon[5].

Ormai è noto il caso della villa Savoye che per essere salvata dalla demolizione e patrimonializzata subisce un vero e proprio slittamento di senso tra nuovo e tradizione[6]. Uno slittamento che inizia con il testo del 1947 di Colin Rowe sulle pagine di *The Architectural Review* e giunge sino a Bruno Reichlin, per il quale la villa è il 'Partenone dell'architettura moderna'[7]. Processo che troverà quasi una sanzione il 1 settembre 1965 nell'orazione funebre di André Malraux, che peraltro nel suo *Musée Imaginaire* aveva già avviato questo processo[8]. Così il paesaggio di Poissy ha la suggestività delle liriche virgiliane, mentre le ville lecorbuseriane sono ricondotte alla classicità che dalla romanità arriva a Palladio. Il nodo è insomma quello di far diventare classica un'architettura moderna, non senza il rischio di estraniarne il significato, per arrivare alla sua canonizzazione e avviare così quel complesso percorso che porta Le Corbusier ad aprire una 'trattativa' con il ministro degli Affari culturali, per ottenere la protezione delle proprie opere *'au titre des monuments historiques'*[9]. L'unicità dell'esempio lecorbuseriano in Francia, se da una parte fa emergere la possibilità e la necessità di proteggere il patrimonio della moder-



Fig. 3 Mario Bacciocchi, Stazione di rifornimento grande Agip, 1955.

nità già allo scadere degli anni Cinquanta, dall'altra mette in evidenza innumerevoli difficoltà. Difficoltà connesse sia al riconoscimento del loro valore patrimoniale sia all'intensità dei conflitti d'interesse in gioco una volta che la protezione è stata accordata. La complessità non è solo quella dei contrasti intrecciati al 'riconoscimento' dell'opera, alla sua progressiva patrimonializzazione, ma anche alle scelte metodologiche adottate nei cantieri di restauro, attente alla 'resa estetica' molto spesso più che al valore documentale dell'organismo architettonico. Scelte che ancora oggi animano scontri come nel caso del restauro del lecorbuseriano Immeuble Molitor a Parigi, dove la facciata è stata reinterpretata in toni di grigio, scatenando la Fondation Le Corbusier ('*détentrice du droit moral et garante de l'intégrité de l'œuvre*') e l'organizzazione di un comitato di esperti chiamati a giudicare[10].
Riprendendo quanto già detto, i dibattiti e i confronti che si susseguono dal 1959 sino alla morte di Le Corbusier, chi interviene, le sedi, le iniziative che si mettono in moto mostrano un esempio, quasi emblematico, del passaggio da un riconoscimento di un'architettura da parte di una comunità scientifica (quella composta da architetti, critici, storici) alla fama. Fama che da sola avrebbe consentito a un'architettura moderna di essere interessata da una politica di tutela che in Francia dagli inizi degli anni Cinquanta toccava solo monumenti già storicizzati[11]. Le opere di Le Corbusier, ma lo stesso potrebbe dirsi per Mies van der Rohe o Wright, sono oggetto non solo di plurimi restauri, ma la malattia più radicata nella cultura del restauro offre in questi casi un esempio quasi paradossale della sua fantasia. La ricerca dell'origine, il culto delle tracce lasciate da usi e tempo, il passaggio da



Fig. 6 Alberto Burri, Alberto Zanmatti, il Grande cretto, Gibellina, 1984-1989, 2015 (foto Pierpaolo Lagani).

testimonianza lascia il posto a un valore quasi ontologico dell'opera. E nulla importa che quasi tutte le opere moderne fossero state pensate per non durare. La trasposizione da testimonianza a icona muta anche lo status dell'opera, al punto di ricostruire ciò che è andato perso o di riconoscere come monumenti architetture unicamente in funzione della rappresentatività della fama dell'autore. Si è arrivati, nella più seria indagine curata dalla DARC, volta a salvaguardare un'ampia selezione di architetture italiane del secondo dopoguerra, a usare come prevalente forma di legittimazione le riviste di architetture e le citazioni degli edifici, contribuendo a confondere la reputazione del progettista e la fama dell'opera[12]. E anche sul tema dell'autorialità in riferimento al restauro del Novecento ormai sin troppo si è scritto, rischiando di creare distorsioni. Un meccanismo a cui siamo purtroppo abituati con termini quali patrimonio e 'patrimonializzazione', che hanno creato quasi un disagio epistemologico ormai a chi ne fa uso (abuso sarebbe meglio dire), dimostrando come il linguaggio possa generare una migrazione di significati sino a far diventare queste parole strumenti semantici che non necessitano neanche più dell'ascolto.

Ancora una volta l'esempio dell'opera del maestro svizzero può aiutare a comprendere come la fama dell'autore possa portare a paradossi, in questo guardando quel «site Le Corbusier unique en Europe»[13], ovvero Firminy-Vert, in cui cioè i nomi, in primis quello di Le Corbusier, prendono il posto delle cose[14]. Le Corbusier da progettista e autore diventa opera, in particolar modo diventa sinonimo dell'Unité, la cui costruzione inizia dopo la sua morte. Ma l'autore appare anche, come sito Le Corbusier, lo strumento che legittima l'intero processo di

patrimonializzazione che prescinde da ogni approfondimento storico e storiografico, persino sulle sue opere. L'avvio del riconoscimento del valore delle architetture lecorbuseriane non parte dall'alto, ma saranno soprattutto le associazioni a proporre un singolare e altro processo di patrimonializzazione, che sarà segnato anche dall'anno centenario e dalle sue celebrazioni[15].

Stessa sorte per il Cretto di Gibellina dove solo recenti studi hanno potuto mettere nella giusta prospettiva il ruolo di Alberto Zanmatti rispetto ad Alberto Burri[16]. Anche in questo contesto l'autorialità sembra preludere, come avviene per quasi tutti i monumenti, ad una catena patrimoniale tutta interna al riconoscimento delle comunità professionali[17].

Il Cretto però spalanca le porte ad altri nodi con cui la disciplina ha iniziato a misurarsi, quelli di cui già la letteratura si sta abbondantemente occupando e che da questioni scientifiche stanno scivolando nel vasto territorio delle mode accademiche. Nuovi rischi, cambiamento climatico e sostenibilità sono infatti la recente ossessione identitaria del restauro, che costringe lo studioso ad affacciarsi nuovamente sul precipizio delle questioni terminologiche e ad attrezzarsi, non solo semanticamente, di fronte alle derive tecnocratiche.

[1] SUSANNA CACCIA GHERARDINI, CARLO OLMO, *Il restauro in viaggio verso Oriente. Tradurre, tradire, travestire,* «Ricerche di Storia dell'Arte», n. 130, 2020, pp. 58-62.

[2] Non è questo il contesto per disquisire di concetti tanto complessi e almeno in parte affrontati in relazione al patrimonio in altri scritti, ma preme ricordare almeno le riflessioni ancora attualissime di Tzvetan Todorov in *Les abus de la Mèmoire* del 1998 (cfr. ed. it., *Gli Abusi della Memoria*, Sesto San Giovanni, Meltemi Editore 2018).

[3] SUSANNA CACCIA GHERARDINI, *Contemporaneo*, in Chiara Dezzi Bardeschi, *Abbecedario Minimo. Cento voci per il Restauro*, Firenze, Altralinea 2017, pp. 43 sgg.

[4] E su questo come riferimento restano ancora le voci raccolte da Carlo Olmo nel suo *Dizionario dell'Architettura del XX secolo*, Torino, Allemandi 2001.

[5] EMANUELE PICCARDO, *Jean Prouvé double face: tra valorizzazione e conservazione*, «Il Giornale dell'Architettura», 5 novembre 2025, <https://ilgiornaledellarchitettura.com/2025/11/05/jean-prouve-double-face-bene-la-valorizzazione-meno-il-restauro/>.

[6] Tra la vasta bibliografia prodotta cfr. SUSANNA CACCIA GHERARDINI, CARLO OLMO, *La villa Savoye. Icona rovina restauro 1948-1968*, Roma, Donzelli 2016; SUSANNA CACCIA GHERARDINI, *Le Corbusier e la villa Savoye: un caso di restauro autoriale / Le Corbusier and the villa Savoye: a case of authorial restoration*, Firenze, Firenze University Press 2023.

[7] BRUNO REICHLIN, *Dalla «soluzione elegante» all'«edificio aperto». Scritti attorno ad alcune opere di Le Corbusier*, Milano, Silvana Editoriale 2013.

[8] ANDRÉ MALRAUX, *Le Musée imaginaire*, Paris, Gallimard 1965.

[9] La questione della tutela delle architetture di Le Corbusier è stata più volte presentata come caso esemplare all'interno della più ampia discussione del patrimonio del XX secolo, LINE TOUZEAU, *La protection du patrimoine architectural contemporain. Recherche sur l'intérêt public et la propriété en droit de la culture*, Paris, Harmattan 2011, p. 21.

[10] Per la presa di posizione della Fondazione si veda la *Lettre ouverte des experts de l'œuvre architecturale de Le Corbusier* pubblicata sul sito nel luglio del 2024 https://www.fondationlecorbusier.fr/actualite/une-nouvelle-polychromie-pour-limmeuble-molitor/. Per alcune considerazioni sulle cromie BÉNÉDICTE GANDINI, *The Rediscovery of Polychromy in Some Le Corbusier's Works: A Problem of Restitution*, «Journal of Civil Engineering and Architecture», vol. 17, 2023, <https://www.davidpublisher.com/Public/uploads/Contribute/657ba97a75ad3.pdf>.

[11] BERNARD TOULIER, *Architecture et patrimoine du XXe siècle en France*, Paris, Editions du Patrimoine Centre des monuments nationaux 2000. In questa questione sono coinvolti personaggi come Louis Hautecoeur, che non a caso sarà tenuto fuori dalla commissione (Commission de travaille sur les monuments modernes) creata da Malraux nell'aprile del 1963 per costruire la lista dei 100 monumenti moderni, di cui faranno parte tra gli altri. Cfr. SUSANNA CACCIA GHERARDINI, CARLO OLMO, *La villa Savoye*…, op. cit., pp. 205 sgg.

[12] STEFANIA DE NOTARPIETRO, ALESSANDRA FERRIGHI, ELIANA GAROFALO, LUCIANO ANTONINO SCUDERI (a cura di), *Ereditare il presente. Conoscenza, tutela e valorizzazione dell'architettura italiana dal 1945 ad oggi*, Arezzo, Magonza 2024.

[13] *Le patrimoine Le Corbusier*, Firminy, Service architecture et culture de la ville de Firminy 2000, pp. 23-27.

[14] SUSANNA CACCIA GHERARDINI, CARLO OLMO, *L'abuso dell'autore. Firminy-Vert tra patrimonializzazione e tutela*, in *Paesaggi urbani del Novecento. Conoscenza e restauro dei* contesti, «Ricerche di Storia dell'Arte», Serie Conservazione e restauro, n. 146, 2025, pp.72-79.

[15] Tema quello delle celebrazioni affrontato nel volume di JEAN DAVALLON, PHILIPPE DUJARDIN, GÉRARD SABATIER (a cura di), *Le Geste commemoratif*, Lyon, Centre d'étude et de recherche de l'Institut d'études politiques de l'Université Lumière 2, 1994.

[16] RACHELE DOMENICHINI, *Architettura e arte ambientale: il caso del Cretto di Gibellina nelle sue componenti progettuali, realizzative e conservative*, tesi di laurea, relatore Emanuela Ferretti, Scuola di Architettura, Università degli Studi di Firenze, 2022.

[17] SEBASTIEN DUBOIS, *Mesurer la réputation. Reconnaissance et renommée des poètes contemporains,* «Histoire& Mesure», n. 2, 2008, pp. 103-143.

Aloïs Riegl e il valore dell'antico (o dell'alterazione) nel 'Restauro del Moderno'

Aloïs Riegl and the 'Age-value' (or alteration) in the 'Restoration of Modern Architecture'

Marco Pretelli | marco.pretelli@unibo.it
Dipartimento di Architettura, Alma Mater Studiorum - Università di Bologna

Abstract

The restoration of contemporary architecture, in terms of design practice and construction outcomes, seems to follow rules that differentiate it from the restoration of historical architecture. The signs of aging, which in restoration theory are one of the main elements of appreciation, bearing witness to the passage of architecture through the ages, are often considered, specifically, elements that reduce the value of the work. Looking at the issue through the theoretical lens produced by one of the most brilliant scholars on the subject, Aloïs Riegl, it seems that the 'Age-value' *Alterwert*, theorized by the Austrian as the great novelty in the modern appreciation of the products of the past, cannot in any way be applied to contemporary architecture. This is due both to technical problems (the behavior of most of the new materials with which contemporary architecture is built seems to be different from that of traditional materials) and to an attitude that tends to favor, for various reasons, solutions aimed at restoring the original situation when defining restoration programs, without, however, this happening without problems and contradictions. The central point seems to be the need to carry out regular maintenance activities to ensure the alteration of new materials, delaying their definitive deterioration as much as possible. This paper aims to focus on some of the issues mentioned here, in the hope of contributing to overcoming what currently appears to be an impasse that could pose many risks to the protection of this segment of our heritage.

Keywords
Kunstwollen, Age-value, Alteration, Degradation, Maintenance.

Premessa

Queste riflessioni sono il frutto di una ricerca, avviata da tempo, sui temi del restauro del moderno, nella quale la riflessione è incentrata sulla perimetrazione del campo di effetti della dicotomia alterazione/degrado dei materiali del Moderno; e della relazione tra i fenomeni di decadimento, la loro ricezione nell'opinione pubblica e le modalità con cui contrastarli, in rapporto alla riflessione teorico-storica sviluppata nella disciplina[1].

Si tratta di un tema che percorre l'intera filiera del Restauro del Moderno, contraddistinta da una gestione che tuttora oscilla tra una riproposizione *à l'identique* delle immagini dei repertori fotografici, relativi alle inaugurazioni o alle pubblicazioni delle varie architetture e alcuni tentativi di mantenere, in qualche modo, l'immagine, spesso oltremodo *fanée* e *délabrée*, di architetture che hanno paradossalmente poche decine di anni di vita.

Da tale riflessione si è partiti, giungendo presto ad un primo passaggio: la distanza tra alterazione e degrado è implicitamente alla base della diversità di apprezzamento che, nel fruitore, separa il piacere per l'antico dal fastidio per l'(apparentemente) abbandonato. Da cui segue la domanda: fin dove l'osservatore contemporaneo è disposto ad apprezzare, o almeno a tollerare, i segni dell'invecchiamento/dell'antichizzazione, delle architetture del contemporaneo? E come favorire comportamenti che permettano l'antichizzazione, evitando quanto più a lungo possibile il decadimento? Si tratta di domande a cui chiunque si occupi della sorte di queste testimonianze è chiamato

RA special issue 1, vol. I | 2025, pagg. 16 - 21 | ISSN 1724-9686 (print) | ISSN 2465-2377 (online)
© The Author(s) 2025. This is an open access article distribuited under the terms of the Creative Commons License CC BY-SA 4.0 Firenze University Press.
DOI: 10.36253/rar-19088 - www.fupress.net/index.php/ra/

a rispondere. Chi scrive crede – sarà ormai chiaro – che uno strumento utile per avviare una riflessione sia l'approccio ermeneutico messo a punto da Aloïs Riegl nel suo scritto più noto, almeno per ciò che riguarda i temi della tutela del Patrimonio[2].

La teoria riegliana dei valori dei monumenti

Aloïs Riegl, uno dei più influenti[3] e acuti pensatori nel campo della teoria del restauro, elaborò nel suo breve ma densissimo scritto sui temi della tutela, *Der Moderne Denkmalkultus. Sein Wesen und seine Entstehung*[4], un sofisticato sistema teorico nel quale, dopo aver ricostruito il percorso secondo il quale il concetto di Monumento era comparso e si era evoluto nel corso della Storia dell'Uomo, legava le modalità di intervento sui monumenti ad una teoria valoriale, principalmente basata sul concetto di evoluzione dei 'valori in quanto memoria': da quello Intenzionale, allo Storico in senso stretto, a quello dell'Antico. Si tratta di una costruzione estremamente raffinata: Riegl parte dalla critica al concetto di valore artistico assoluto, prodotta in alcuni studi precedenti, secondo il quale l'arte greca classica sarebbe stata al vertice di qualsiasi fenomeno artistico. Un modello messo definitivamente a punto oltre un secolo prima dall'archeologo e storico dell'arte Johann Joachim Winckelmann[5]. Muovendo da qui e, dunque, dalla critica di qualsiasi atteggiamento basato su valori assoluti, lo studioso austriaco introduce un nuovo concetto, utile a spiegare non solo come i fenomeni storico-artistici si producono, ma anche come essi possano essere apprezzati nel corso del tempo. Impiega quindi il concetto di *Kunstwollen*, che, accanto alla inedita legge che presiede all'apprezzamento delle testimonianze del passato, comporta la necessità di superare gli atteggiamenti tradizionali con i quali, fino a quel momento (siamo agli inizi del XX secolo), si era trattato qualsiasi Monumento, «opera della mano dell'uomo, creata allo scopo determinato di conservare sempre presenti e vivi singoli atti o destini umani (o anche aggregati di questi) nella coscienza delle generazioni a venire»[6]. Si tratta del primo passaggio, utile a definire una Teoria dei Valori, del tutto alternativa a quelle fino ad allora prodotte dalla cultura storico-artistica e del restauro, destinata ad avere ricadute significative sulle strategie per garantire la tutela e la conservazione di quel patrimonio.

Il valore dell'antico e la legge estetica riegliana

In questo percorso di profonda revisione dell'intero impalcato disciplinare, Riegl giunge a definire una nuova legge 'estetica', ampiamente applicabile a tutti i prodotti della mano dell'uomo, a cui in modo esteso lo studioso attribuisce valore di Monumento. Essa è riassunta nella seguente massima: «Dalla mano dell'uomo esigiamo la produzione di opere concluse come simboli del divenire necessario e regolare; dalla natura che agisce nel tempo, esigiamo invece il degrado di quel carattere concluso come il simbolo dell'altrettanto necessario e regolare trascorrere»[7].

Questa formulazione rivela la profondità del pensiero riegliano: il 'Valore dell'Antico' *Alterswert*, l'ultimo dei 'valori in quanto memoria' che lo studioso individua per spiegare come il concetto di monumento si sia evoluto ed ampliato nel corso della Storia, non risiede nell'opera in sé, ma nel processo temporale che su di essa si è sedimentato. È il Tempo che, attraverso i suoi segni percepibili, conferisce all'opera la sua dignità di testimonianza storica, la sua testimonianza di vita. L'alterazione, si badi bene, diventa così non un elemento di disturbo, da eliminare, ma un valore aggiunto ed essenziale all'opera, che documenta il 'carattere concluso', il passaggio del tempo e l'autenticità dell'oggetto architettonico.

Questo principio, che l'Austriaco afferma prima del trionfo dell'architettura del Movimento Moderno, pare essere messo alla prova proprio dagli effetti che il tempo sortisce sulle architetture che vengono prodotte a partire dagli anni Venti del Novecento. I materiali innovativi (cemento armato, intonaci cementizi, più o meno premiscelati, grandi quantità di leghe di metalli, più e meno ossidabili, vetro, materie di sintesi etc.) di cui questa è fatta, manifestano modalità di invecchiamento spesso inedite e accelerate, rispetto a quelle tipiche dei materiali della tradizione[8]. La questione diventa ancora più complessa se si considera che, nella convinzione di molti degli autori (non di tutti), tali architetture parevano dovere restare eternamente nuove, negando in qualche modo la dimensione temporale e il significato del processo di invecchiamento. Non si sta qui a sottolineare come un concetto di monumentalità basato su un'idea di 'eterna novità' contrasti esso stesso con la costruzione teorica riegliana; resta il fatto che le modalità con cui il degrado si manifesta nell'architettura più recente rappresentano un fattore che la allontana da quanto viene costruito e apprezzato in precedenza[9]. Inoltre, come è chiaro, anche interventi di restauro che, basandosi sulla documentazione di progetto – con tutti i dubbi che tale tipo di approccio solleva – e su quella fotografica, siano mirati a 'riportare indietro' l'architettura nel tempo, confliggono anche contro un'altra idea fondamentale, nel pensiero riegliano: quello che ritiene ogni passaggio nella storia degli edifici un anello ineludibile nella catena dell'evoluzione[10]. Insomma, il 'Valore dell'Antico' *Alterswert*, alla base dell'apprezzamento di qualsiasi monumento del passato e ultima evoluzione nel sistema valoriale riegliano, quando applicato alle testimonianze del Movimento Moderno, appare loro estraneo, in quanto tali testimonianze paiono divenire immediatamente *vecchie*, senza mai riuscire a diventare 'antiche'[11]. Eppure, chi scrive ritiene che le cose non possano essere riassunte in modo tanto semplicistico e che occorra invece una riflessione più ampia, a partire dalla comprensione degli scritti di Riegl e dagli strumenti di valutazione delle forme di decadimento, senza riguardo all'età delle architetture[12].

Alterazione *versus* degrado: una distinzione fondamentale

Pare utile, allora, provare a partire da quanto Riegl scrive, tentando di attenersi al senso del suo ragionamento, alla luce delle affermazioni contenute nella sua opera. Proveremo a iniziare partendo dalla distinzione terminologica e di significato, codificata nella normativa UNI 11182[13], tra fenomeni di 'alterazione' e fenomeni di 'degrado':

I primi, a indicare una modificazione del materiale che non implica necessariamente un peggioramento delle sue caratteristiche sotto il profilo conservativo; gli altri, una modificazione del materiale che implica sempre un peggioramento delle sue caratteristiche sotto il profilo conservativo.

Questa distinzione, apparentemente tecnica, ha ricadute estetiche riconducibili al pensiero riegliano. L'alterazione può essere interpretata come l'esito di processi alla base di quel 'Valore dell'Antico' di cui Riegl ha tracciato natura e significato: essa testimonia il passaggio del tempo senza compromettere necessariamente l'integrità formale e 'strutturale' dell'opera, anzi conferendo ad essa quella 'dorata patina'[14] che nella sua teoria egli considera fondamentale nell'apprezzamento estetico dei contemporanei. Il rispetto del valore dell'antico deve costituire il centro di qualsiasi operazione tesa a preservare la testimonianza del passato[15].

Il degrado, viceversa, pare piuttosto essere, quando si manifesta nei modi in cui, spesso, lo si osserva nell'architettura 'Oltre il Novecento', un fattore di disturbo, di quelli a cui Riegl fa riferimento quando elenca quali siano, nel modo in cui un'architettura si modifica, le situazioni in cui esso si trovi ad essere in contrasto con il 'Valore dell'Antico'[16].

La distanza che separa l'alterazione dal degrado è quella che condiziona in modo deciso la possibilità per il riguardante di apprezzare l'architettura, anche appartenente al presente, con l'aggravante che, a disturbarlo, c'è anche la possibilità che un restauro poco attento torni a conferire, all'architettura, quel 'valore di novità' a cui si è già fatto cenno in queste pagine.

La patina nell'architettura del Moderno

Come noto, Riegl non fece in tempo a vedere l'affermarsi dell'architettura moderna, né tantomeno gli effetti del Tempo su di essa[17]. Ma la modernità fu un fattore centrale della sua riflessione, come è evidenziato in modo inequivoco dallo stesso titolo del volume attorno a cui essa si sviluppa. Moderno[18] è visto come distaccato, contrapposto ad Antico, in una dimensione di veloce cambiamento che separa il primo dalla staticità dell'Antico. Dunque, il Moderno è implicito nella sua teoria: Moderno è ciò che è prodotto oggi, destinato a divenire inevitabilmente storico e poi antico, secondo la linea prevista dal pensatore austriaco, certamente con dinamiche di velocità prima sconosciute.

La questione della 'patina' – riduciamo a questo termine la problematica, anche se esso appare diminutivo, poiché il riferimento al passaggio del Tempo, in Riegl, pare avere aspetti più estesi – assume nel restauro del Moderno una articolazione di cui non è facile riassumere i termini. Se nell'architettura storica la 'patina' è generalmente accettata e valorizzata come testimonianza di autenticità – un fattore su cui Cesare Brandi[19], pur in contesti altri, ha successivamente molto lavorato, considerandola 'documento dell'autenticità dell'opera' – nell'architettura contemporanea questa accettazione è più problematica, o quanto meno poco considerata.

Le ragioni di tale difficoltà sono molteplici, ma si possono tentare di riassumere nei seguenti punti:

– Un'estetica della purezza e della perfezione formale tendenzialmente attribuibile al Movimento Moderno[20] che, ancora oggi, condiziona chi restaura i suoi monumenti, mal tollerando i segni dell'invecchiamento. Riprendendo un'altra parte della costruzione riegliana, parrebbe che il 'Valore di Novità' debba non abbandonare mai questo genere di produzione (potremmo definire questa caratteristica come Ideologia del Nuovo);

– I nuovi materiali[21], diversamente da quanto immaginato nell'età dei Pionieri, manifestano forme di alterazione/degrado spesso considerate 'ineleganti' o problematiche o, quanto meno, che stridono con il messaggio di anodina completezza che i pionieri del Moderno avevano attribuito alle loro architetture (in questo caso, vi è una Specificità Materica che pare contrassegnare l'architettura moderna);

– Inoltre, vi è la questione dei tempi di alterazione dell'architettura moderna, spesso molto più rapidi di quelli dell'architettura storica, che creano una difficoltà nell'accettazione sociale di tali modifiche (in questo caso, il problema è l'accelerata Velocità dei processi di alterazione/degrado, che pare rendere le architetture di pochi decenni fa vecchie, senza farle mai divenire antiche);

– Infine, vi è la questione della presunta certezza della forma originaria, accompagnata a quella dei modi dell'intervento che, quasi sempre, faticano a considerare ammissibile la conservazione dello stato di degrado/modifica in quanto tale opzione confliggerebbe con l'apprezzamento/l'efficacia dell'intervento[22].

Appare chiaro che, negli interventi di restauro, le soluzioni paiono più spesso orientarsi verso un ripristino dell'immagine 'originaria' che verso interventi più complessi, di conservazione di uno *status* e di un'immagine sui quali il tempo ha lasciato il suo segno. Il che comporta quasi sempre non solo la cancellazione dei segni del tempo, ma anche la sostituzione dei materiali originari, sostituiti con altri, nuovi, spesso diversi da quelli rimossi.

Alterazione/Manutenzione

Quanto sopra esposto, evidenzia come la questione centrale nell'architettura moderna non ristia tanto nell'assenza di apprezzamento per la sua alterazione, quanto nei modi in cui quella alterazione si manifesta e nel fatto che, in generale, essa tende immediatamente a trasformarsi in un degrado che diviene immediatamente decadenza dell'oggetto.

Alla luce di alcune esperienze, riscontrabili soprattutto in area anglosassone[23], appare chiaro che l'approccio *pro-active*, mirato ad anticipare, riducendola, la comparsa di fenomeni di degrado e a favorire una alterazione progressiva e lenta dei fenomeni di decadimento, in grado di fare apprezzare anche in questa categoria di patrimonio il Valore dell'Antico, appare come l'unica strategia utile a ricomprendere questo patrimonio nei meccanismi illustrati nel Culto moderno dei monumenti, prefigurato da Aloïs Riegl.

Conclusioni

Sulla base di tali considerazioni, appare evidente come sia sempre più urgente che, parlando di tutela del patrimonio architettonico moderno/contemporaneo, l'attenzione degli specialisti si concentri sulla definizione di protocolli per la manutenzione delle opere. Una manutenzione che, se in prima istanza deve concentrarsi sullo studio dei materiali che costituiscono l'architettura contemporanea, individuandone non solo la composizione e il comportamento, ma anche le modalità di alterazione e di degrado, con lo scopo di definire soluzioni in grado di rallentarne il degrado, devono poi precisare quali siano le strategie più utili a opporsi proattivamente al comparire di fenomeni di degrado che risultino irreversibili. Tali soluzioni dovranno spaziare dai modi della protezione preventiva a quelli della installazione, manutenzione e gestione degli impianti installati (prefigurando un nuovo Valore Tecnologico?), uno degli aspetti finora più trascurati tra quelli che compongono il panorama, sempre più frastagliato, della tutela del patrimonio architettonico contemporaneo.

L'obiettivo, in estrema sintesi, è quello di conservare quanto più possibile della materialità originaria delle opere, riducendone/rinviandone le sostituzioni e assicurando in tal modo che il Valore dell'antico, teorizzato da Riegl, possa esercitarsi anche su un patrimonio che, fino a oggi, pare essere 'sfuggito' alla sua teoria.

[1] Per un inquadramento generale sul tema di veda SUSAN MACDONALD (a cura di), *Modern Matters: Principles and Practices in Conserving Recent Architecture*, Shaftesbury, Donhead 1996.

[2] Di recente, il tema dell'attualità di Riegl nella definizione di strategie per il restauro è stato trattato da Carolyn Ahmer (CAROLYN AHMER, *Riegl's 'Modern Cult of Monuments' as a theory underpinning practical conservation and restoration work, Journal of Architectural Conservation*, DOI: 10.1080/13556207.2020. 1738727). Chi scrive non sempre concorda con quanto afferma la studiosa norvegese.

[3] Sul tema, si veda SANDRO SCARROCCHIA, *Studi su Alois Riegl*, Bologna, Nuova Alfa Editoriale 1986. In particolare, i capitoli 2 e 3. Di certo, una ripresa degli studi su questo particolare aspetto della sua produzione intellettuale data, nel nostro Paese, al terzo quarto del Novecento.

[4] *Der Moderne Denkmalkultus. Sein Wesen und seine Entstehung*, Wien und Leipzig, W. Braumüller 1903 (traduzione italiana: ALOÏS RIEGL, *Il culto moderno dei monumenti. Il suo carattere e i suoi inizi*, Sandro Scarrocchia (a cura di), Bologna, Nuova Alfa Editoriale 1991). Lo scritto era pensato per introdurre il nuovo disegno di legge sulla tutela in Austria-Ungheria, fissando un nuovo concetto di Monumento: «ogni opera (sia mobile, sia immobile) prodotta dalla mano dell'uomo e che abbia almeno 60 anni». (ALOÏS RIEGL, *La legge di tutela dei monumenti*, in Sandro Scarrocchia, *Alois Riegl: Teoria e prassi della conservazione dei monumenti*, Bologna, CLUEB 1995, p. 219). Dalla traduzione di Scarrocchia sono tratte le citazioni in questo scritto. L'opera è organizzata in tre parti. Dopo aver proposto e illustrato in una cornice evolutiva i valori che hanno segnato l'emergere del fenomeno 'monumento', Riegl passa a indagare le relazioni e i conflitti tra gli stessi, oltre ai relativi effetti sulla tutela del patrimonio monumentale.

[5] Johann Joachim Winckelmann (Magdeburg, 1717 - Trieste 1768) fu uno studioso di grande fama durante la sua epoca. Giunto a Roma nel 1755, nel 1764, assunse il ruolo di sovrintendente alle antichità. La sua fama è indissolubilmente legata ai suoi scritti sull'arte classica (FEDERICO PFISTER (a cura di), *Il bello nell'arte. Scritti sull'arte antica*, Torino, Einaudi 1973).

[6] ALOÏS RIEGL, *Il culto moderno dei monumenti…*, op. cit., p. 27.
[7] *Ivi*, pp. 44-45.
[8] Una eventualità, quella del degrado prematuro, che non era sfuggita alla casistica elaborata da Riegl: «una casa di recente costruzione, con l'intonaco fatiscente o coperto di fuliggine provoca nell'osservatore un'impressione sgradevole, perché in una casa nuova egli richiede una finitezza completa nella forma e nella composizione dei colori. I segni del trascorrere del tempo in ciò che è sorto in epoca recente non producono un effetto suggestivo ma, al contrario, irritante». *Ivi*, p. 44.
[9] La dimensione dell'invecchiamento dell'architettura era stata tra i fattori su cui si era basata la teoria del valore di John Ruskin, pur nella distanza delle motivazioni dell'apprezzamento tra i due studiosi. Sulle modalità di costruzione, diverse in sostanza, della nuova architettura Ruskin si era già espresso nel suo scritto dedicato al Crystal Palace. (cfr. JOHN RUSKIN, *The opening of Crystal Palace*, in Edward T. Cook, Alexander Wedderburn (a cura di), *The works of John Ruskin*, vol. 12, London, George Allen 1903, pp. 415-432).
[10] Su quanto questo elemento sia importante nel pensiero riegliano, cfr. DIANA REYNOLDS CORDILEONE, *Alois Riegl in Vienna 1875-1905. An Institutional Biography*, Farnham, Ashgate 2014, p. 268 e segg.
[11] «L'attività di degrado delle forze della natura è un'attività tanto lenta che anche i monumenti millenari probabilmente rimarranno per noi fruibili ancora per un tempo ragionevole – o meglio – per la prevedibile durata di questo culto.» (ALOÏS RIEGL, *Il culto moderno dei monumenti…*, op. cit., p. 47). Mentre appare sempre più evidente che l'architettura moderna, senza un'attività costante di manutenzione e di restauro, non riuscirebbe a 'restare fruibile' per il tempo ragionevole necessario all'emergere del suo culto.
[12] In realtà l'elaborazione dello strumento indicato alla nota successiva è estranea al mondo dell'architettura contemporanea, essendo stata prodotta per riferirsi ai materiali lapidei 'tradizionali'.
[13] Norma UNI 11182:2006, Beni culturali – Materiali lapidei naturali ed artificiali… – Termini e definizioni
[14] «Its (di un edificio, NdR) glory is in its Age, and in that deep sense of voicefulness, of stern watching, of mysterious sympathy, nay, even of approval or condemnation, which we feel in walls that have long been washed by the passing waves of humanity… it is in that golden stain of time, that we are to look for the real light, and colour, and preciousness of architecture.» (JOHN RUSKIN, *The Seven Lamps of Architecture*, Aphorism 30, in Edward T. Cook, Alexander Wedderburn (a cura di), *The works of John Ruskin*, op. cit., pag. 233).
[15] «…respecting age value meant avoiding restoration as much as possible.» E «…age value was a way to break with ninenteenth-century restoration praxis by suggesting that the 'marks of age', or patina, gave value to an objetc.» in DIANA REYNOLDS CORDILEONE, *Alois Riegl in Vienna…*, op. cit., p. 276.
[16] «Nelle opere umane recenti disturbano i segni del trascorre del tempo (di una decadenza prematura) nello stesso modo in cui nelle opere antiche ci disturbano i segni di un nuovo divenire (restauri vistosi). È piuttosto della limpida percezione del corso circolare e regolare del divenire e del trascorrere del tempo secondo la legge di natura che l'uomo moderno si rallegra a cominciare dall'inizio del Novecento». ALOÏS RIEGL, *Il culto moderno dei monumenti…*, op. cit., p. 45.
[17] Morì infatti nel giugno del 1905. St. Leopold am Steinhof di Otto Wagner, pur essendo stata iniziata nel 1903, venne terminata solo nel 1907; il fabbricato su Michaelerplatz, di Adolf Loos, sarebbe stato terminato solo nel 1910.
[18] Sulla rilevanza del concetto di moderno nel pensiero di Riegl, cfr. SANDRO SCARROCCHIA, *Il culto moderno dei monumenti e il valore dell'antico. Archivisti del tempo*, in Sandro Scarrocchia, *Alois Riegl…*, op. cit., pp. 47 e segg.
[19] FIDEL ALEJANDRO MERAZ, *Architecture and Temporality in Conservation Theory: The Modern Movement and the Restoration Attitude in Cesare Brandi*, in *International Conference on Theory and Practice in Heritage Conservation*, 2008.
[20] Su tali tematiche si veda SUSANNA CACCIA, CARLO OLMO, *La villa Savoye. Icona, rovina, restauro (1948-1968)*, Roma, Donzelli 2016, pp. 154 e segg.
[21] "Twentieth-century building materials and construction techniques may often differ from traditional materials and methods of the past." ICOMOS, *Approaches for the conservation of twentieth-century heritage*, Madrid document, 2011.
[22] Si vedano le tecniche che vengono comunemente impiegate per gli interventi sulle superfici in calcestruzzo armato a vista, fortemente condizionate dalla necessità di intervenire sui fenomeni di carbonatazione del calcestruzzo e fatalmente destinate a sostituire materiale e a incidere sull'immagine delle superfici.
[23] Si fa riferimento alle pratiche manutentive comunemente adottate in contesti di architettura contemporanea di grande qualità, come il Salk Institute, a La Jolla, di Louis Kahn <https://www.getty.edu/foundation/pdfs/kim/ salk_cmp.pdf>; o la Sidney Opera House di Jørn Utzon <https://www.sydneyoperahouse.com/about-us/how-we-work/strategies-and-action-plans/conservation-management-plan>: in questi casi, la manutenzione è assicurata attraverso azioni continue, condotte secondo protocolli i cui obiettivi sono chiari (tra i quali *to ensure that conservation is proactive rather than reactive*) e in parte affidati all'esperienza di maestranze appositamente formate, che operano senza soluzione di continuità sulle opere, evitando l'apparizione di fenomeni degenerativi tali da travalicare la fase di antichizzazione.

Teoria e pratica del calcestruzzo armato nell'architettura del Novecento

Theory and practice of reinforced concrete in twentieth-century architecture

Paolo Faccio | faccio@iuav.it
Dipartimento di Culture del Progetto, Università Iuav di Venezia

Abstract

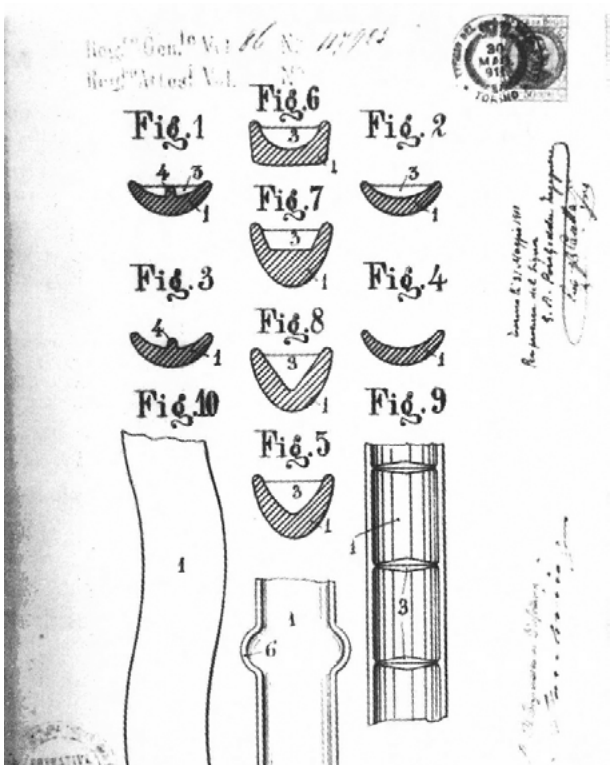
The early twentieth century marked the development of reinforced concrete, which, from its pioneering phase in the nineteenth century to the 1960s, generated theories and techniques that still form the scientific and technical foundation of structural design today. This transformation involved both engineers and architects, in an interplay exemplified by figures such as Nervi and Danusso. Theoretical ambitions and bold realizations were not always supported by a consistent control of theory over practice. Many scientists have emphasized how the audacity and the theoretical and experimental challenges posed by this "new material" required a clear distinction between the work of the practitioner and that of the scholar. This circumstance led to the widespread adoption of tabular dimensioning methods, involving significant simplifications in both calculations and design manuals—an approach that is not considered in current safety assessments.

Keywords
Theory, Practice, Concrete, Conservation, Safety.

Teoria e pratica del calcestruzzo armato nell'architettura del Novecento

Il primo Novecento rappresenta il momento di transizione del mondo delle costruzioni in cui l'architettura storica si proietta nella contemporaneità, generando il sovvertimento di stili, forme e teorie strutturali. È la fase di sviluppo delle costruzioni in calcestruzzo armato che dall'epoca pionieristica affermatasi alla fine dell'Ottocento, approda agli anni Sessanta del Novecento, generando progressivamente teorie e tecniche che costituiscono tutt'oggi la base tecnico-scientifica delle strutture. Una trasformazione che coinvolge ingegneri ed architetti, in un intreccio che è ben rappresentato da figure come Nervi e Danusso,[1] e da una serie di professionisti che, anche mutuandone le esperienze, realizzano nuove strutture e interventi di consolidamento nel tessuto storico. Si assiste ad un proliferare di slanci teorici e di realizzazioni audaci e sperimentali, non sempre supportate da un controllo della teoria sulla pratica. In particolare, alcune problematiche percorrono il pensiero e l'operatività delle strutture, legate fondamentalmente al rapporto tra i due materiali costitutivi: il calcestruzzo e l'acciaio. Se, da una parte, le tecniche di fusione e i controlli in stabilimento dell'acciaio certificano la qualità delle sue caratteristiche meccaniche, dall'altra non si rivela così facilmente definibile il contenuto materico del calcestruzzo. Anche la componente fabbrile legata alla qualità delle maestranze sia per il confezionamento del calcestruzzo che per la parte di posa in opera comporta un ulteriore incremento dell'incertezza. La complessità di gestione del rapporto tra i due materiali, caratterizzati da una forte diversità delle rigidezze, provoca da un

RA special issue 1, vol. I | 2025, pagg. 22 - 27 | ISSN 1724-9686 (print) | ISSN 2465-2377 (online)
© The Author(s) 2025. This is an open access article distribuited under the terms of the Creative Commons License CC BY-SA 4.0 Firenze University Press.
DOI: 10.36253/rar-19005 - www.fupress.net/index.php/ra/



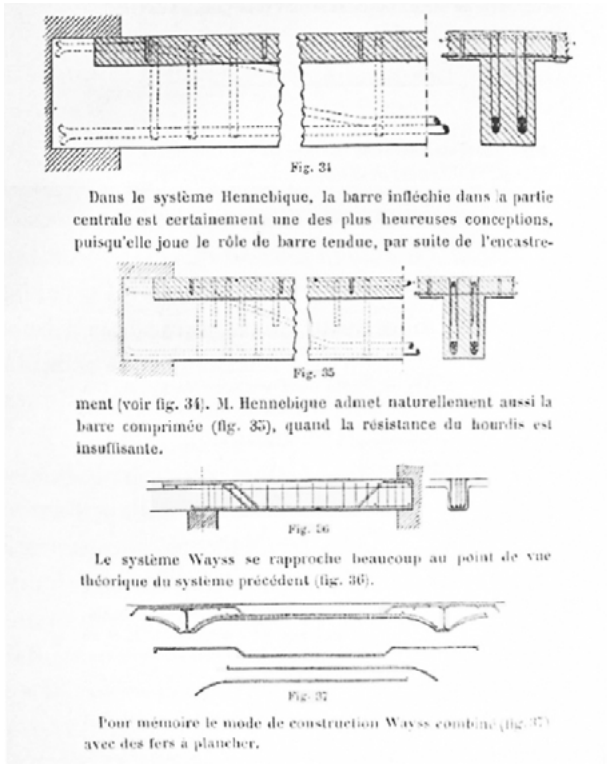


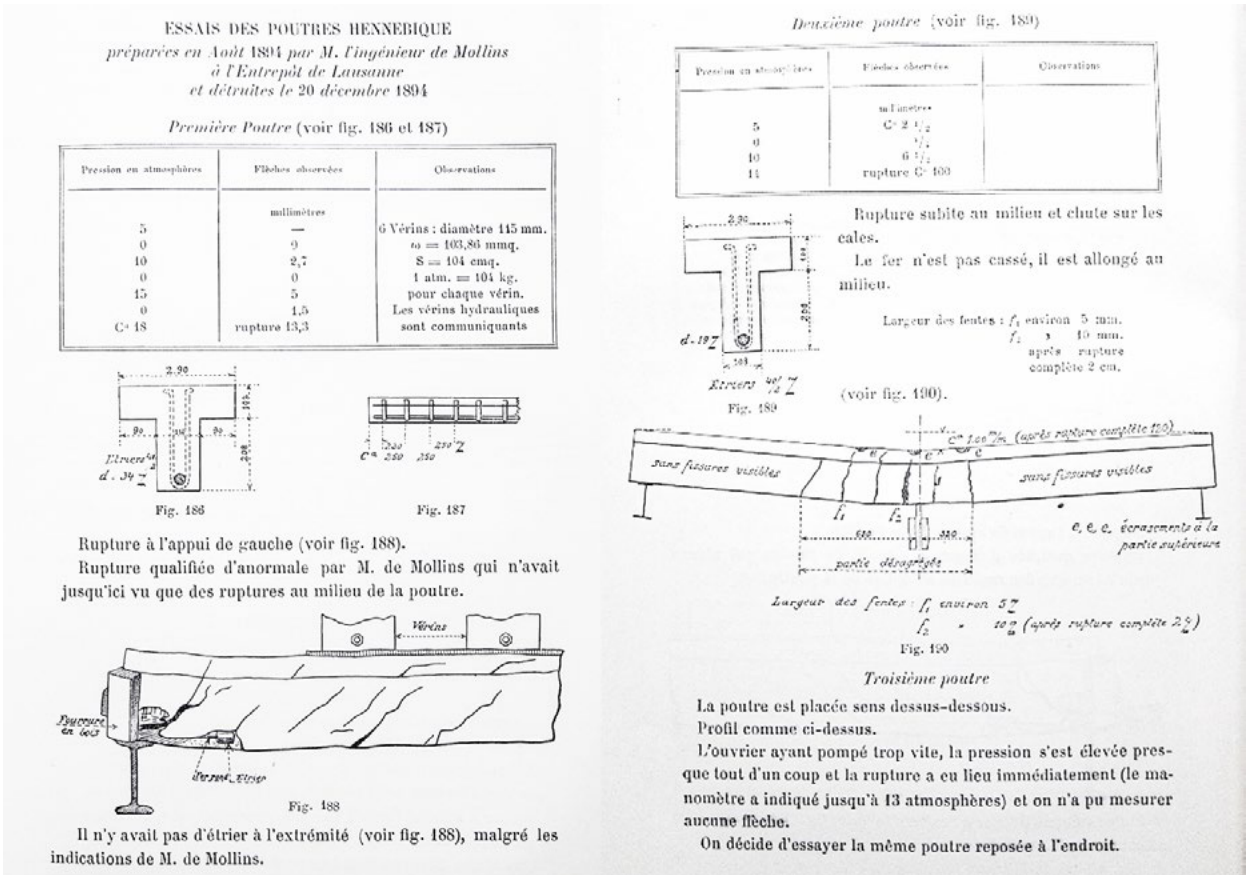
Fig. 1 Tipi e sezione di barre di armature (Ing. G.A. Porcheddu, brevetto n.117925, "Speciale tipo di perfezionato di ferri, e sua applicazione nelle costruzioni in calcestruzzo di cemento armato", (31-5-1911). In G. Muratore, *Cantieri romani del Novecento. Maestranze, materiali, imprese, architetti nei primi anni del cemento armato*, Roma, Archivio Izzi 1995, p. 187.

Fig. 2 Disposizione delle armature nei brevetti Coignet, Hennebique, Waiss. In N. de Tédesco, A. Maurel, *Traité théorique et pratique de la résistance des matériaux appliquée au béton et au ciment armé*, Paris, Lib Polytechnique Ch. Béranger 1904, p. 128.

lato delle difficoltà nella gestione del problema dell'aderenza tra i due componenti, dall'altro l'aleatorietà nel raggiungere il conseguente comportamento omogeneo, qualità più volte riportata nella tecnica come necessaria. Il problema dell'aderenza viene affrontato mediante lo studio di molteplici soluzioni della foggia delle barre e della disposizione delle armature per incrementare la superficie di contatto tra i due materiali (Fig. 1).

Il problema dell'omogeneità e dell'incertezza delle caratteristiche meccaniche del calcestruzzo in opera, sono chiaramente espressi tecnicamente nell'aleatorietà della definizione del coefficiente n[2], di difficile valutazione, che risulta un ostacolo per la progettazione. L'esito di questa difficoltà tecnica porta a considerare nulla la resistenza a trazione del calcestruzzo e una riduzione di quella a compressione dell'armatura. Un'altra problematica emersa e documentata da una serie di prove sperimentali condotte da vari autori, oggetto di discussioni e proposte tecniche, è sull'effetto dell'azione tagliante nelle travi inflesse (Figg. 2-3). Il dibattito rimane acceso sino alla definizione della teoria di Morsh[3] che definisce una nuova modalità per affrontare il problema dell'effetto tagliante sulle travi inflesse.

A seguito di queste evidenti problematiche, molti scienziati sottolineano come l'arditezza e la difficoltà teorica e sperimentale nell'approcciare il 'nuovo materiale', obblighi a separare l'operato del professionista da quella dello studioso. L'ing. Canevazzi, uno dei docenti di Nervi, distingue l'attività di ricerca e sperimentazione da quella dell'ingegnere progettista che non può padroneggiare la materia in modo così dettagliato e certo (Fig. 4) [4].



ESSAIS DES POUTRES HENNEBIQUE
préparées en Août 1894 par M. l'ingénieur de Mollins
à l'Entrepôt de Lausanne
et détruites le 20 décembre 1894

Première Poutre (voir fig. 186 et 187)

Pression en atmosphères	Flèches observées	Observations
	millimètres	
5	—	6 Vérins : diamètre 115 mm.
0	9	ω = 103,86 mmq.
10	2,7	S = 104 cmq.
0	0	1 atm. = 104 kg.
15	5	pour chaque vérin.
0	1,5	Les vérins hydrauliques
C^a 18	rupture 13,3	sont communiquants

Fig. 186 Fig. 187

Rupture à l'appui de gauche (voir fig. 188).
Rupture qualifiée d'anormale par M. de Mollins qui n'avait jusqu'ici vu que des ruptures au milieu de la poutre.

Fig. 188

Il n'y avait pas d'étrier à l'extrémité (voir fig. 188), malgré les indications de M. de Mollins.

Deuxième poutre (voir fig. 189)

Pression en atmosphères	Flèches observées	Observations
	millimètres	
5	C^a 2 1/2	
0	1/2	
10	6 1/2	
11	rupture C^a 100	

Fig. 189

Rupture subite au milieu et chute sur les cales.
Le fer n'est pas cassé, il est allongé au milieu.
Largeur des fentes : f_1 environ 5 mm.
f_2 » 10 mm.
après rupture complète 2 cm.
(voir fig. 190).

Fig. 190

Troisième poutre

La poutre est placée sens dessus-dessous.
Profil comme ci-dessus.
L'ouvrier ayant pompé trop vite, la pression s'est élevée presque tout d'un coup et la rupture a eu lieu immédiatement (le manomètre a indiqué jusqu'à 13 atmosphères) et on n'a pu mesurer aucune flèche.
On décide d'essayer la même poutre reposée à l'endroit.

Fig. 3 La crisi di resistenza a taglio evidenziata dalle sperimentazioni porta ad una seria riflessione sull'inadeguatezza delle modalità di armatura correnti nei confronti di questo problema. In N. de Tédesco, A. Maurel, *Traité théorique et pratique de la résistance des matériaux appliquée au béton et au ciment armé*, Paris, Lib Polytechnique Ch. Béranger 1904, pp. 385 e 386.

Scrive Canevazzi:

Il ferrocemento, in base alla sua definizione, è necessariamente un corpo eterogeneo; il modulo di elasticità del metallo è circa dieci volte più grande di quello che compete al calcestruzzo cementizio. La teoria quindi della sua resistenza non può essere che quella, che corrisponde all'equilibrio dei corpi eterogenei in generale, tenendo conto delle eventualità accidentalità, che uno dei materiali componenti potesse presentare nel suo modo di resistere… Queste condizioni imponevano di svolgere la teoria del ferrocemento considerandolo come un corpo eterogeneo composto di due materiali, uno dei quali, il calcestruzzo, incapace di resistere a sforzi di tensione e scorrimento… La teoria che verrà svolta è appunto informata a questo criterio, soltanto sono state aggiunte in via complementare le indicazioni delle modificazioni, che essa dovrebbe subire qualora si volesse tener conto della debole, e spesso incerta, resistenza a tensione dello smalto cementizio... Mentre per i problemi dell'arte dell'ingegnere… allo stato attuale delle cognizioni soltanto la teoria che trascura ogni eventuale resistenza a tensione del materiale cementizio può essere impiegata correntemente con sicurezza e completa confidenza.

Tutte queste considerazioni si muovono all'interno di un panorama normativo estremamente complesso e frammentato. A tal riguardo si fa notare che la prima normative sulle opere in calcestruzzo armato risale al 1907 e riguardava esclusivamente oggetti di competenza del Ministero dei Lavori Pubblici[5], mentre l'estensione a strutture di edifici privati è stata emanata nel 1927, realtà che ha condizionato ulteriormente la complessità delle azioni progettuali e conseguentemente operative.

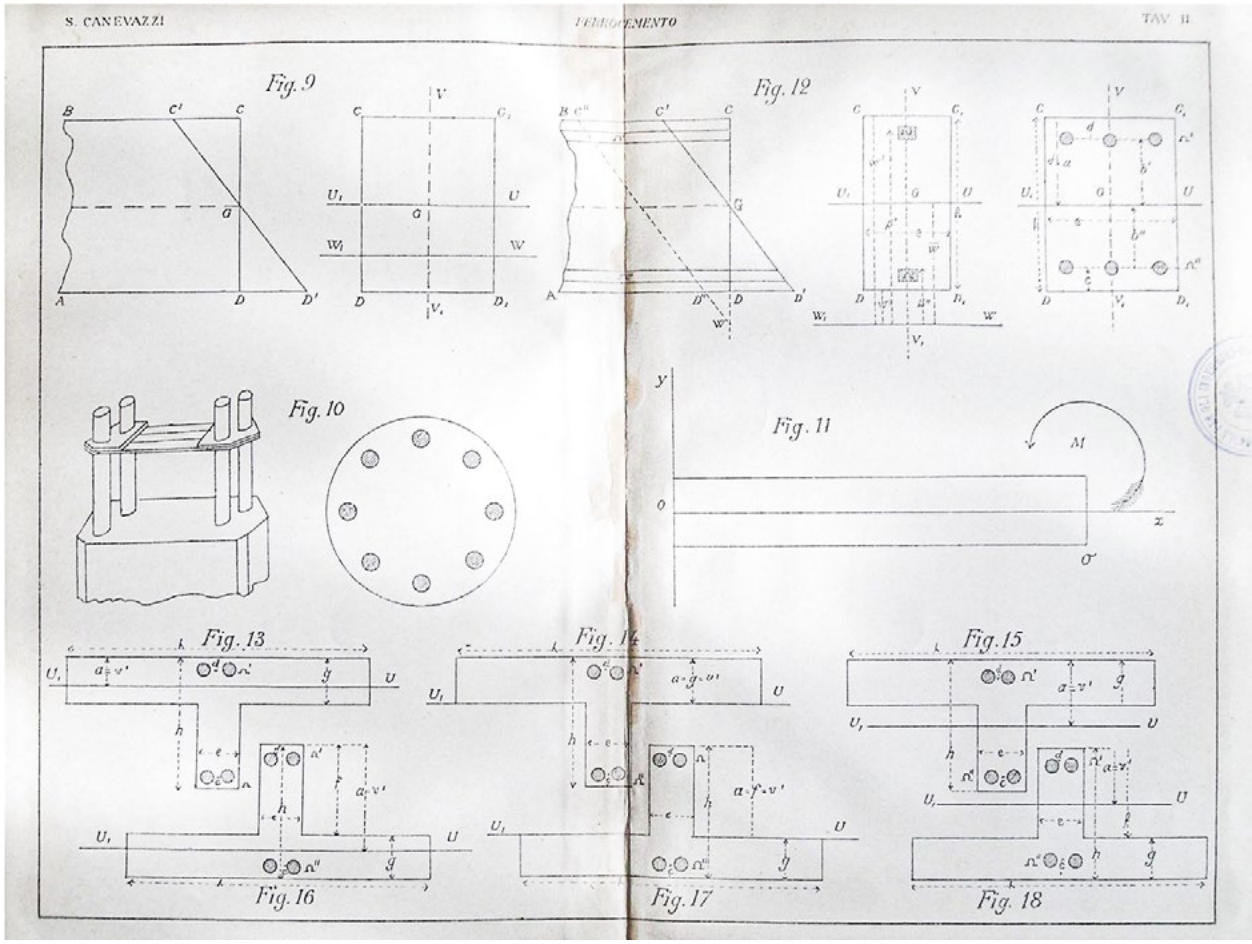
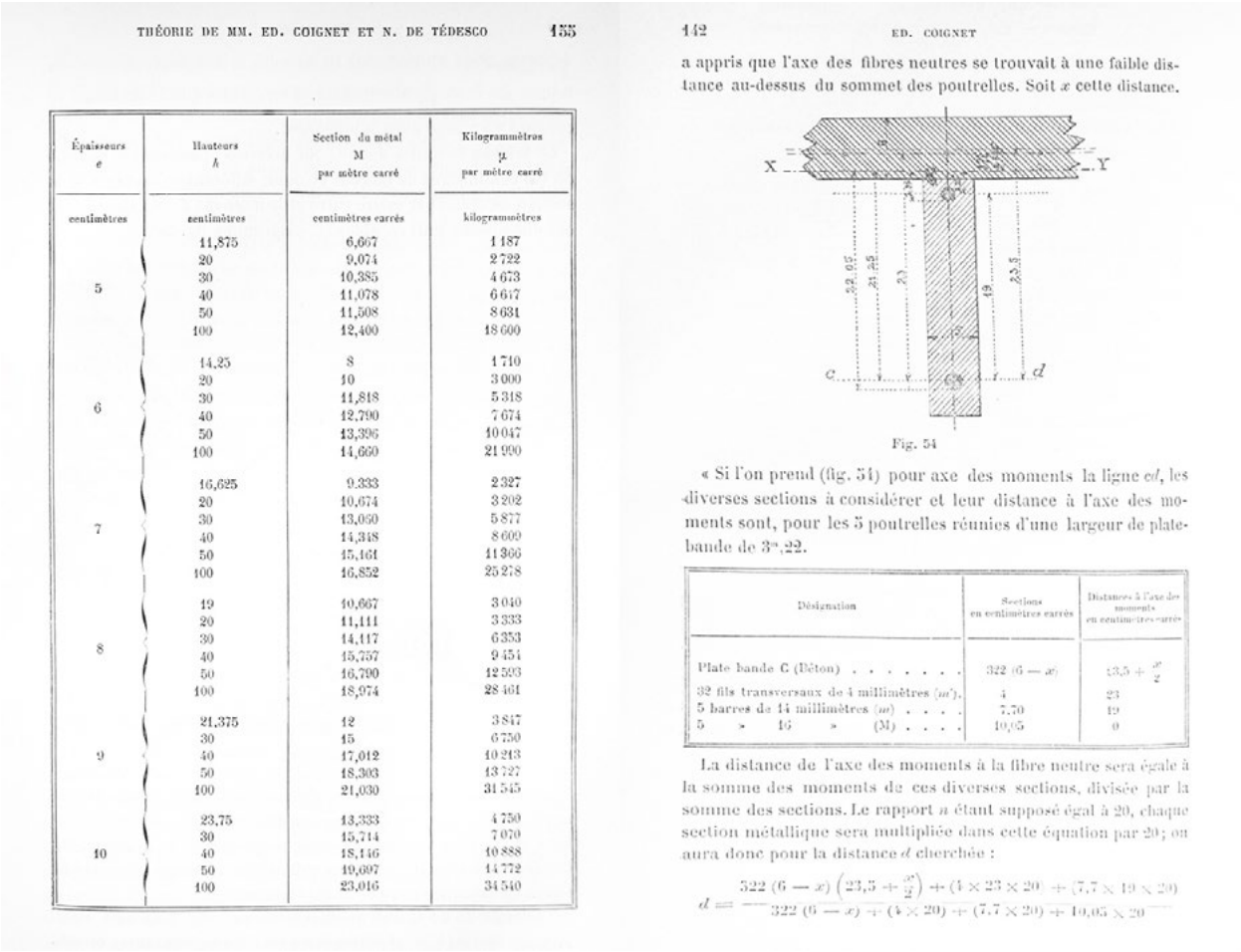


Fig. 4 Tavola rappresentativa delle tecniche di armatura in sezioni in calcestruzzo armato e distribuzione delle tensioni. In S. Canevazzi, *Ferrocemento, cemento armato, smalto cementizio armato: formule di elasticità e resistenza*, Torino, Soc. Editrice Successori A. F. Negro e C. 1904.

Queste circostanze portano, da un lato, al diffondersi della prassi di dimensionamenti tabellari e di manuali di pronto uso, caratterizzati da una significativa semplificazione dei calcoli, e dall'altro, a favorire attività in cui la componente sperimentale acquista il valore di prassi, possibilità resa possibile solo a fronte della fama, al prestigio e alla rilevanza intellettuale di poche figure di riferimento (Fig. 5).

Tali condizioni generano, nello sviluppo progettuale, sensibili modifiche e adattamenti delle forme strutturali, con particolare riferimento alla dimensione e alla foggia di sezioni e nodi costruttivi. Aspetti che, a fronte dell'attuale normativa di riferimento per le strutture in calcestruzzo armato esistenti[6], pongono alcune problematiche nella definizione della sicurezza.

La normativa attuale stabilisce, per la valutazione della capacità residua, oltre ad indagini dirette e all'analisi degli elaborati di progetto, il necessario riferimento alla normativa vigente al momento della realizzazione. Si riscontra un'oggettiva difficoltà di comparazione, venendo a mancare un chiaro possibile confronto, complicato ulteriormente dalla numerosità delle soluzioni adottate in passato e dalla mancanza di uno studio sistematico sull'effettiva efficacia e sul livello della prestazione ottenibile, anche alla luce degli attuali avanzamenti nelle



THÉORIE DE MM. ED. COIGNET ET N. DE TÉDESCO 155

Épaisseurs e	Hauteurs h	Section du métal M par mètre carré	Kilogrammètres μ par mètre carré
centimètres	centimètres	centimètres carrés	kilogrammètres
5	11,875	6,667	1 187
	20	9,074	2 722
	30	10,385	4 673
	40	11,078	6 647
	50	11,508	8 631
	100	12,400	18 600
6	14,25	8	1 710
	20	10	3 000
	30	11,818	5 318
	40	12,790	7 674
	50	13,396	10 047
	100	14,660	21 990
7	16,625	9,333	2 327
	20	10,674	3 202
	30	13,050	5 877
	40	14,348	8 609
	50	15,161	11 366
	100	16,852	25 278
8	19	10,667	3 040
	20	11,111	3 333
	30	14,117	6 353
	40	15,757	9 451
	50	16,790	12 593
	100	18,974	28 461
9	21,375	12	3 847
	30	15	6 750
	40	17,012	10 213
	50	18,303	13 727
	100	21,030	31 545
10	23,75	13,333	4 750
	30	15,714	7 070
	40	18,146	10 888
	50	19,697	14 772
	100	23,016	34 540

142 ED. COIGNET

a appris que l'axe des fibres neutres se trouvait à une faible distance au-dessus du sommet des poutrelles. Soit x cette distance.

Fig. 54

« Si l'on prend (fig. 54) pour axe des moments la ligne cd, les diverses sections à considérer et leur distance à l'axe des moments sont, pour les 5 poutrelles réunies d'une largeur de plate-bande de 3m,22.

Désignation	Sections en centimètres carrés	Distances à l'axe des moments en centimètres carrés
Plate bande C (Béton)	$322\,(6-x)$	$13{,}5+\frac{x}{2}$
32 fils transversaux de 4 millimètres (m').	4	23
5 barres de 14 millimètres (m)	7,70	19
5 » 16 » (M)	10,05	0

La distance de l'axe des moments à la fibre neutre sera égale à la somme des moments de ces diverses sections, divisée par la somme des sections. Le rapport n étant supposé égal à 20, chaque section métallique sera multipliée dans cette équation par 20; on aura donc pour la distance d cherchée :

$$d = \frac{322\,(6-x)\left(23{,}5+\frac{x}{2}\right)+(4\times 23\times 20)+(7{,}7\times 19\times 20)}{322\,(6-x)+(4\times 20)+(7{,}7\times 20)+10{,}05\times 20}$$

Fig. 5 Pre-dimensionamenti, dimensionamenti tabellari ed indicazioni. In E. Coignet, N. de Tédesco, *Du calcul des ouvrages en ciment avec ossature métallique*, Paris, Société des Ingénieurs Civils de France 1894, pp. 155 e 142.

conoscenze della tecnica delle costruzioni.

Di non secondaria importanza è la problematica relativa alla diffusione del calcestruzzo armato nel consolidamento degli edifici storici. L'inserzione occulta di rinforzi in calcestruzzo armato e non armato all'interno di compagini storiche, il ricorso a strutture ausiliarie o sostitutive degli organismi esistenti introduce ulteriori problematiche nell'affrontare la necessità, o meno, di intervenire per garantire la sicurezza delle strutture esistenti (Fig. 6).

La disattesa necessità di apprezzare in modo circostanziato l'effettiva capacità residua delle strutture del Novecento, in assenza di campagne di studio teorico e sperimentale, porta all'oblio, e spesso, alla demolizione di strutture realizzate da figure note prevalentemente agli studiosi del settore. Protagonisti che hanno consentito la diffusione del cemento armato, contribuendo a portare l'architettura delle nuove costruzioni nel Moderno e a definire una prassi nell'ambito del restauro in cui contemporaneità e Storia si fondono in un unico atto progettuale e costruttivo.



Fig. 6 Vercelli, Basilica di S. Andrea, consolidamento della copertura progettato dall'ingegnere Antonio Giberti nel 1927 (foto P. Faccio, 2019).

[1] PAOLO FACCIO, *Antonelli versus Danusso. Il consolidamento della cupola di San Gaudenzio a Novara*, Quaderni della ricerca. Dipartimento di Culture del progetto, in Marzia Marandola, Marko Pogacnik (a cura di), *Ingegneria italiana del Novecento. Scuole e protagonisti*, Milano- Udine, Mimesis 2022, pp. 90-101; ERICA LENTICCHIA, ROSARIO CERAVOLO, PAOLO FACCIO, *Understanding the structures of Pier Luigi Nervi: a multidisciplinary approach*, «VITRUVIO - International Journal of Architectural Technology and Sustainability», n. 8, 2023, pp. 66–75.

[2] Il coefficiente di omogeneizzazione *n* consiste nel valore numerico che contraddistingue il rapporto tra i moduli elastici dei due materiali, conglomerato cementizio e acciaio.

[3] EMIL MÖRSCH, *Le béton armé, étude théorique et pratique*, Parigi, Béranger 1909.

[4] Silvio Canevazzi, docente di meccanica applicata alle costruzioni dal 1877 a Bologna, fonda il laboratorio. Tra i suoi allievi Pier Luigi Nervi.

[5] Norme e condizioni per i materiali agglomerati idraulici e per le opere in cemento armato, R.D. 10 gennaio 1907.

[6] Norme Tecniche per le Costruzioni, D.M. 17 gennaio 2018.

Attualità e tradizione delle Carte del Restauro del patrimonio del XX secolo. Visioni di processo oltre i neo-filologismi

Modernity and tradition of 20th century heritage conservation documents. Process-oriented approaches beyond neo-philology

Sara Di Resta | sara.diresta@iuav.it
Dipartimento di Culture del Progetto, Università Iuav di Venezia

Abstract

The growing awareness of the legacy of modern heritage emerges from significant stages starting from the roots of the debate on its preservation. The need to ensure the survival of Modern Movement icons at risk, led to an early sentiment to save those masterpieces found in the *Eindhoven Statement*, drafted in 1990 in the context of the *I International Docomomo Conference*. If national and international charters for the conservation and restoration of monuments drafted in the 20th century completely overlook this issue, a broader and more structured cultural approach emerges from recent charters such as the *Madrid-New Delhi Document* (ICOMOS-ISC20C 2017) and the *Cádiz Document: InnovaConcrete Guidelines for Conservation of Concrete Heritage* (ICOMOS-ISC20C 2021). The study analyses cultural advances and references, while highlights significant contradictions between advanced theoretical statements and operational contexts still tied to neo-philological approach producing unsolved versions of modern heritage.

Keywords
Twentieth-century heritage, Restoration charters, Cultural approaches, Conservation practices.

Introduzione

Con la *keynote lecture* dal titolo *From sentiment to science*[1], John Allan apriva nel 2012 la *XII International Docomomo Conference*. La sua relazione registrava, in quegli anni, un significativo progresso nella ricezione sociale del patrimonio moderno. Nel moto sentimentale e istintivo che inizialmente esigeva di salvare i capolavori in un contesto in cui l'eredità di quella stagione di sperimentazione era ancora ignorata o minacciata, Allan identificava l'innesco del riconoscimento dell'importanza culturale delle opere del Movimento Moderno; un percorso animato da un sicuro ottimismo ma popolato, allo stesso tempo, da numerose ingenuità. Lo studioso britannico rilevava invece, in anni più recenti, una più ampia ed evoluta accezione alla conservazione da parte di coloro che in quelle opere riconoscevano le radici culturali del presente; una visione capace di contemplare il riconoscimento di nuovi valori nel patrimonio recente, di governarne la gestione e di migliorarne le prestazioni, cogliendo le opportunità di cambiamento per soddisfare, contestualmente, nuove esigenze sociali:

> It seems to me that the survival of most Modern buildings will depend increasingly on demonstrating the feasibility of upgrading performance, adding value and exploiting opportunities for change to serve new needs. I would like to promote this broader interpretation of conservation

RA special issue 1, vol. I | 2025, pagg. 28 - 33 | ISSN 1724-9686 (print) | ISSN 2465-2377 (online)
© The Author(s) 2025. This is an open access article distribuited under the terms of the Creative Commons License CC BY-SA 4.0 Firenze University Press.
DOI: 10.36253/rar-19008 - www.fupress.net/index.php/ra/

over the more rarified conventional model usually derived from the well-known conservation charters with their focus on minimal intervention and their almost exclusive preoccupation with original fabric and its assumed survival[2].

Quello che si andava prefigurando era dunque un processo più ampio e strutturato di quanto tracciato dall'*Eindhoven Statement* redatto nel 1990 nell'ambito della *I International Docomomo Conference*, dedicato innanzitutto a rispondere all'urgenza di garantire la sopravvivenza delle cosiddette icone del moderno.
Il dibattito che Allan ha ricostruito in contesto internazionale trova riscontro in Italia con precedenti di rilievo, seppur non alimentati all'interno della cultura del restauro. Tra il 1955 e il 1956, le pagine della rivista *Casabella-Continuità* riportano il dibattito che Giulio Carlo Argan ed Ernesto Nathan Rogers intessono a distanza sul ruolo dell'eredità del Movimento Moderno[3]. In quella sede, Argan escludeva che la chiesa di Notre Dame du Haut potesse essere considerata un capolavoro, né tantomeno un monumento, in quanto opera politica e contraria al pensiero estetico latino sull'arte religiosa[4]. Nel contestare questo assunto, Rogers spostava la discussione sul concetto di monumento inteso come documento di memoria collettiva: «la Chapelle de Ronchamp nella sua vera essenza è un autentico documento della nostra epoca, perché con la sua interpretazione dello spazio rappresenta una civiltà einsteiniana e spiega le vele alla grande avventura che si diparte da quei principi»[5]. Quello di Rogers rappresenta, in Italia, un primo riferimento esplicito di sensibilità verso un'architettura recente, che introduceva inoltre il tema della conservazione di queste opere non come un fatto legato a discipline o a specialismi, ma come un problema culturale più ampio, legato alla necessità di permanenza della grande architettura del Novecento[6].

Il Moderno, un «monumento storico»

Un esempio di questa sensibilità si ritrova nel testo di apertura del numero 212 della rivista *Casabella-Continuità* pubblicata nel 1956, dove Rogers risponde all'appello del Consigliere Comunale Luigi Zuccoli, che riportava:

il Tribunale ha pubblicato un bando per la messa all'asta della Casa del Popolo (ex Casa del Fascio), del compianto architetto Terragni, a seguito a istanze presentate da creditori dello Stato! La cosa, che suo sembrare enorme, può divenire realtà con il risultato che l'opera potrebbe passare in proprietà privata ed essere manomessa ed anche distrutta. Credo che un latto simile debba suscitare la protesta di tutti gli architetti italiani che, a qualsiasi corrente appartengano, riconoscono in quell'opera la più significativa dell'architettura razionale italiana[7].

Sull'urgenza di orientare le sorti delle grandi opere d'architettura del primo Novecento, Rogers istituiva un primo parallelo con il destino di un'altra icona del Novecento: «i farisei nostrani possono far lega con quelli francesi i quali consentono scioccamente che un proprietario irresponsabile mandi alla malora la Villa Savoye di Le Corbusier dove – l'ho visto con i miei occhi – la famosa "promenade architecturale" sta riducendosi ad essiccatoio per le patate fra galline peripatetiche». La coscienza civile e la necessità costante di alimentarla rappresentavano per l'architetto i primi strumenti di protezione delle opere. Vigilare sul monumento comportava, infatti, creare contestualmente ogni occasione di disseminazione della conoscenza, essenziale per la comprensione di un patrimonio da consegnare, o ri-consegnare, alla società civile:

Monumenti antichi e monumenti moderni sono minacciati dall'insensibilità dei medesimi profanatori, ma se, per i primi, vi è per lo meno un'abitudine accademica all'ammirazione [...], per le opere d'architettura moderna il pericolo è costante, poiché, se non s'accende l'allarme nella coscienza di qualche cittadino particolarmente attento, non v'è nessun dispositivo di legge che scatti in loro favore. [...] Ora tocca a noi vigilare perché il risultato di tante fatiche e di tante speranze non sia sommerso nella gora degli uomini di mala volontà. E aggiungiamo, prima di finire, che occorre anche restituire all'edificio dignità restaurandolo dallo scempio di cui è stato oggetto[8].

La scintilla che avrebbe condotto alla parziale riscrittura della storia di villa Savoye ha coinciso con la mobilitazione per la sua salvaguardia guidata da Siegfried Giedion e George Everard Kidder Smith, nel 1952. Nonostante le differenze interpretative legate al concetto di monumento negli Stati Uniti e in Europa, la campagna ha visto coinvolti studiosi, intellettuali e professionisti da ogni parte del mondo, fino a testate di rilievo come il *Time*[9]. Dallo slittamento di significato che emerge nel testo *The mathematics of the Ideal Villa: Palladio and Le Corbusier compared* pubblicato da Colin Rowe nel 1947 sulle pagine di *Architectural Review*, fino alle lettere di Le Corbusier a Giedion e al Ministro della Cultura francese Malraux, emerge dunque un'attenzione per questi monumenti intesi come interpreti del loro tempo, finalmente confluita, nel 1965, nell'inserimento di villa Savoye nella lista dei *Monument Historique*[10]. A ribadire la prosecuzione di questo processo, Bruno Reichlin, nel 1994, avrebbe definito la villa progettata da Le Corbusier come il «Partenone dell'architettura moderna»[11].

Il silenzio delle Carte (1964-2000)

Se a partire dal 1955, con gli scritti di Rogers e Argan, si è registrato in Italia un aumento della sensibilità verso l'architettura moderna, un silenzio significativo ha caratterizzato l'esito dei lavori che, nel 1964, hanno portato alla redazione della Carta di Venezia. Sebbene il *II Congresso internazionale degli architetti e dei tecnici dei monumenti storici,* organizzato da ICOMOS, vedesse tra i partecipanti importanti architetti moderni quali Luigi Piccinato, Giuseppe Samonà, Libero Cecchini, Livio Vacchini e Luigi Terragni, il tema risulta completamente assente dalle riflessioni. La Carta rappresenta certamente un documento di sintesi nato con l'obiettivo di tracciare orientamenti di metodo ampi e condivisi a livello internazionale sulla conservazione del patrimonio culturale. Tuttavia, ambiti specifici come il restauro archeologico hanno trovato esplicito riferimento nel documento, fornendo chiare indicazioni metodologiche e d'intervento (artt. 15-16).
È nella Carta del Restauro del 1972 che il tema della contemporaneità emerge come parte del perimetro dinamico della patrimonializzazione (art. 1):

> le opere d'arte di ogni epoca, nella accezione più vasta, che va dai monumenti architettonici a quelli di pittura e scultura, anche se in frammenti, e dal reperto paleolitico alle espressioni figurative delle culture popolari e dell'arte contemporanea, a qualsiasi persona o ente appartengano, ai fini della loro salvaguardia e restauro, sono oggetto delle presenti istruzioni che prendono il nome di "Carta del Restauro 1972".

Tuttavia, il ruolo dell'architettura moderna compare nella relazione introduttiva nella sua accezione deteriore:

> Né minori guasti dovevano prospettarsi per le richieste di una malintesa modernità e di una grossolana urbanistica, che nell'accrescimento delle città e col movente del traffico portava proprio a non rispettare quel concetto di ambiente, che, oltrepassando il criterio ristretto del monumento singolo, aveva rappresentato una conquista notevole della Carta del Restauro e delle successive istruzioni.

Diciotto anni più tardi, i redattori della Carta di Cracovia hanno introdotto un richiamo all'architettura contemporanea riferendosi al linguaggio degli eventuali nuovi inserimenti (art. 4), riportando poi l'attenzione sull'importanza della conoscenza caratteristiche intrinseche dell'architettura tradizionale (art. 10): «Dovrà essere stimolata la conoscenza dei materiali e delle tecniche tradizionali e per la loro conservazione nel contesto della moderna società, essendo di per sé stesse una componente importante del patrimonio».
Come anticipato, la volontà condivisa di garantire che le più alte conquiste della stagione eroica del Movimento Moderno fossero prima identificate e riconosciute, dunque protette e conservate, aveva creato, nel 1990, le

condizioni per l'organizzazione della *I International Docomomo Conference* e per la redazione dell'*Eindhoven Statement*, che dai lavori dalla conferenza discende. Quell'evento non sottendeva ancora un pensiero strutturato sul tema, né gli interventi si basavano su solide ricerche scientifiche. A rendere possibile l'incontro tra studiosi e architetti internazionali era piuttosto un moto emozionale diffuso e legato alla percezione di estremo pericolo di rimozione o di perdita degli edifici. È da queste premesse che sono stati definiti gli obiettivi programmatici del documento fondativo di Docomomo International:

1. Bring the significance of the modern movement to the attention of the public, the authorities, the professions and the educational community concerned with the built environment; 2. Identify and promote recording of works of the modern movement, including a register, drawings, photographs, archives and other documents; 3. Foster the development of appropriate techniques and methods of conservation and disseminate this knowledge throughout the professions; 4. Oppose destruction and disfigurement of significant works of the modern movement; 5. Identify and attract funding for documentation and conservation; 6. Explore and develop the knowledge of the modern movement[12].

La mancata apertura delle Carte del Restauro nazionali e internazionali ai temi della conservazione e della tutela del patrimonio moderno costituisce uno dei nodi emersi durante i lavori della conferenza di Eindhoven, dove Robert Apell ha evidenziato limiti metodologici e operativi alla luce delle prime esperienze pratiche. È lo stesso studioso a chiedersi se i presupposti per la conservazione contenuti nella Carta di Venezia fossero effettivamente applicabili alle architetture moderne:

Ever since there has been an official care for historical buildings there has been a discussion about the way to conserve them. Protection was regulated by law [...]. The law forbids the demolition, but does not tell us, how the decayed buildings should be restored. [...] Every monument is a product of its history. Too far-going renewal will wipe out the history and the essence of the monument. [...] The most important "directive" for restoration at this moment is the so-called Charter of Venice. [...] The new element of the Venetian Charter is its international status: "It is essential that principles guiding the preservation and restoration of ancient buildings should be agreed and be laid down on an international basis, with each country being responsible for applying the plan within the framework of its own culture and traditions". [...] Anyone, who has ever restored a monument, knows, that in practise no restoration meets the requirements of all the articles of the charter. Yet it is important to realize the meaning of it at every restoration-project one wants to fulfil. [...] The charter arose at a time, when "monuments" were in general the old (ancient) buildings dating from the 18th century and earlier periods. Consequently, the conservation and restoration concerned also the buildings of these old times[13].

Nel 2014, Hubert-Jan Henket e Ana Tostões hanno proposto una modifica dell'*Eindhoven Statement*, includendo nel documento temi recenti e incalzanti come la sostenibilità e l'*adaptive reuse,* con l'obiettivo di affrontare le sfide e di formulare nuove idee per la trasmissione del patrimonio architettonico moderno[14].
Identità, significato, conoscenza, conservazione materiale e formazione specialistica sono temi che emergono, a partire dagli anni Novanta, in contesto internazionale, e che si ritrovano in documenti quali il *Council of Europe – Committee of Minsters, Recommendation n. R (91) 13 on the Protection of the Twentieth Century Architectural Heritage*, e *ICOMOS General Recommendations on the Protection of Twentieth Century Heritage*, che avrebbero gettato le basi per la Carta di Madrid-New Dehli.
Non era soltanto il tema dell'autorialità legato alle architetture più note del XX secolo ad essere al centro della discussione. La *Nara Conference*, tenuta nel 1994, aveva posto il tema dell'autenticità come parte del perimetro di riflessione e come tema centrale nelle politiche di conservazione. Da quel momento, il dibattito si sarebbe caricato di ulteriori problematiche, aprendo per il moderno una discussione ancora oggi irrisolta sulla possibilità di tradurre il valore dell'autenticità in regole e pratiche di cantiere.

Verso una visione dinamica e diacronica del patrimonio moderno

Spunti per una visione avanzata del restauro dell'architettura moderna e contemporanea di ritrovano nei documenti internazionali più recenti, dai quali emergono comunque riferimenti e orientamenti propri delle Carte del Restauro redatte nel XX secolo.

Nel 2010, i membri del *ISC20C International Scientific Committee on 20th Century Heritage*, hanno avviato la redazione di un primo testo che definisse approcci e princìpi da applicare nella ricezione e nella gestione di edifici e siti moderni. L'obiettivo, certamente ambizioso, era quello di fornire un punto di riferimento internazionale condiviso su temi che presentavano sul campo risposte e strategie fortemente divergenti.

Nel ricostruire le radici e i nodi critici che hanno caratterizzato il dibattito sulla tutela dell'architettura moderna, è essenziale focalizzare avanzamenti e assonanze nell'approccio alla conservazione tracciato da documenti quali *Madrid–New Delhi Document*[15] (2017) e *Cádiz Document: InnovaConcrete Guidelines for Conservation of Concrete Heritage* (2021), redatti da ICOMOS-ISC20C.

Il primo documento offre, fin dal testo di apertura, una visione dinamica e diacronica dell'architettura moderna e della sua conservazione, evidenziando, grazie a questi presupposti, la rilevanza dei princìpi della conservazione programmata, che emergono negli assunti «Applicare un'adeguata metodologia di pianificazione e gestione della conservazione» (art. 2) e «Gestire il cambiamento con sensibilità» (art. 6).

La necessità di investigare gli aspetti tecnici e progettuali del patrimonio del XX secolo, e di supportare ricerca e sviluppo per un intervento adeguato ai materiali e alle tecniche costruttive (art. 3), restituisce l'attenzione alla materialità dell'edificio, non soltanto per obiettivi documentari, ma come presupposto per il cantiere di restauro. Il concetto di 'tempo' nella conservazione dell'architettura moderna e l'accettazione delle modificazioni che il suo passaggio comporta anche nella ricezione di questo patrimonio, rappresenta certamente un passaggio di estrema originalità del documento, che richiama la necessità di rispettare l'autenticità e l'integrità dei luoghi anche attraverso il riconoscimento del «valore delle stratificazioni significative del cambiamento e della patina del tempo» (art. 9), con un richiamo alla Carta del Restauro del 1972. Il rapporto tra visione diacronica dell'architettura e riconoscimento dei valori culturali – originari e acquisiti – da parte di un pubblico ampio emerge infine all'art. 11: «L'interpretazione è un'azione conservativa chiave. [...] è uno strumento essenziale per accrescere l'apprezzamento da parte del pubblico verso i luoghi e siti del patrimonio del XX secolo, e svolge un ruolo importante nel documentare il cambiamento e nello spiegare il significato».

Il Documento di Cadice[16], redatto nel 2021, è dedicato all'architettura moderna in calcestruzzo. Obiettivo del documento è quello di fornire linee di indirizzo per la conservazione prestando particolare attenzione ai valori culturali, storici, formali, tecnologici e sociali che ne definiscono la rilevanza. Nato come strumento di supporto all'attività dei professionisti del restauro cui son demandate decisioni cruciali in merito al trattamento delle architetture in calcestruzzo di interesse storico-artistico, il documento ribadisce fin dal suo incipit – «Concrete is heritage» – la rilevanza di questi edifici, affiancando ai temi della patrimonializzazione e della conservazione quello della sostenibilità insita nella loro conservazione. A emergere, anche in questo caso, è una visione strutturata e avanzata della conservazione, capace di spostare l'attenzione dal progetto di restauro *tout court* al processo di conservazione programmata. Tra i passaggi rilevanti del documento, quelli legati al metodo di interpretazione (*assess significance*) e di conservazione di un patrimonio che ammette di essere stratificato e patinato (art.

1). Sempre nel contesto del metodo si collocano gli articoli dedicati alla conoscenza preventiva (art. 3), al processo e alla qualità dell'acquisizione delle informazioni (art. 4), fino alle metodologie di elaborazione dei piani di conservazione e monitoraggio (art. 7), promozione culturale e *public engagement* (art. 8).

Tema cruciale che richiederebbe approfondimenti specifici è quello del lessico. Sia il Documento di Madrid-New Delhi che quello di Cadice riservano particolare attenzione alla condivisione di un linguaggio tecnico da adottare in fase di analisi e di progetto. I glossari contenuti nelle sezioni finali dei documenti rappresentano il risultato di un processo di dialogo internazionale che lega culturalmente e tecnicamente *la parola e la cosa*, scongiurando fraintendimenti e slittamenti di significato nell'uso dei termini e nella loro conseguente traduzione in cantiere.

In un contesto professionale e operativo che spesso vanta di sottoporre l'architettura moderna a fraintesi percorsi di restauro filologico supportato da tecnologie performanti e aggiornate[17], i richiami dei documenti internazionali emergono per sapienza e visione di lungo periodo. L'auspicio è che la diffusione di quei princìpi e di quei riferimenti di metodo possa concorrere a ridurre la grave discrasia che oggi emerge tra avanzamenti culturali e contesto operativo, quest'ultimo ancora legato a orientamenti neo-filologici da ritenersi superati in sede teorica e che riconsegnano immagini problematiche e irrisolte del patrimonio moderno e contemporaneo.

[1] JOHN ALLAN, *From sentiment to science. Docomomo comes of age*, XII International Docomomo Conference, Helsinki, 8–10 August 2012, ripubblicato in «Docomomo Journal», n. 48, 2013, pp. 2-9.
[2] JOHN ALLAN, *From sentiment...*, op. cit., p. 8.
[3] ERNESTO NATHAN ROGERS, *Il metodo di Le Corbusier e la forma della Cappella Ronchamp*, «Casabella-Continuità», 207, settembre-ottobre 1955, pp. 2-6; GIULIO CARLO ARGAN, ERNESTO NATHAN ROGERS, *Dibattito su alcuni argomenti morali dell'architettura*, «Casabella-Continuità», 209, gennaio-febbraio 1956, pp. 1-4; GIANCARLO DE CARLO, ERNESTO NATHAN ROGERS, *Discussione sulla valutazione storica dell'architettura e sulla misura umana*, «Casabella-Continuità», n. 210, marzo-aprile 1956, pp. 2-7.
[4] GIULIO CARLO ARGAN, ERNESTO NATHAN ROGERS, *Dibattito su alcuni argomenti...*, op. cit., pp. 2-3.
[5] *Ivi*, p. 4.
[6] ERNESTO NATHAN ROGERS, *Un monumento da rispettare*, «Casabella-Continuità», n. 212, settembre-ottobre 1956, pp. 2-5.
[7] *Ivi*, p. 2.
[8] *Ivi*, p. 3.
[9] SUSANNA CACCIA GHERARDINI, *Le Corbusier e la villa Savoye: un caso di restauro autoriale*, Firenze, Florence University Press 2023, pp. 9-10; ANGELO MAGGI, *G. E. Kidder Smith Builds. The Travel of Architectural Photography*, Novato CA, Oro Editions 2022, pp. 253-263.
[10] Villa Savoye è il secondo esempio, in Francia, di architettura moderna oggetto di dichiarazione di interesse culturale dopo il Théâtre des Champs-Élysées di Auguste Perret, Henry van de Velde e Gustave Perret, nel 1957.
[11] BRUNO REICHLIN, *The Critical Restoration of Modern Architecture*, in Richard Rees (edited by), *Third International Docomomo Conference Proceedings*, 16-19th September 1994, Barcelona, Docomomo Iberia 1994.
[12] HUBERT-JAN HENKET, WESSEL DE JONGE (ed. by), *Conference Proceedings: First International Docomomo Conference*, 12-15th September 1990, Eindhoven University of Technology, Netherlands Department for Conservation, Eindhoven Docomomo International 1991.
[13] ROBERT APELL, *The Charter of Venice and the conservation of Monuments of the Modern Monument*, in Hubert-Jan Henket, Wessel de Jonge (ed. by), *Conference Proceedings: First...*, op. cit., pp. 247-249.
[14] Docomomo International, *Eindhoven-Seoul Statement*, 13th International Docomomo Conference 25-27th September, Seoul 2014.
[15] ICOMOS International – ISC20C, *Madrid - New Delhi Document. Approaches to the Conservation of 20th Cultural Heritage*, 2017. Il documento è tradotto in 19 lingue: <https://isc20c.icomos.org/policy_items/madrid-new-dehli-doc/> [10/10/25].
[16] ICOMOS International – ISC20C, *The Cádiz Document - InnovaConcrete Guidelines for the Conservation of Concrete Heritage*, 2021 <https://isc20c.icomos.org/policy_items/complete-innovaconcrete/> [10/10/25].
[17] Un recente esempio di questo approccio è l'intervento di riqualificazione dell'edificio in Piazzale Flaminio a Roma di Luigi Moretti (1969-76), che ha previsto la totale sostituzione del courtain wall con forme assonanti generando forti alterazioni interne ed esterne <https://www.gbpaarchitects.com/projects/piazzale-flaminio/> [27/10/25].

From Utopia to Decay: Rethinking Periodization and Restoration in Socialist Modern Architecture

Sandra Uskokovic | sandra.uskokovic@unidu.hr
Arts and Restoration Department,University of Dubrovnik

Abstract

This paper uses critical theoretical methodology rooted in historiography and heritage theory to reinterpret socialist architectural and heritage narratives, while blending conceptual critique (rethinking periodization), contextual comparison (socialist vs. Western modernities), and philosophical inquiry (decay, temporality, restoration) to build an argument about how we understand and preserve modernist heritage today. It applies critical reading and hermeneutic interpretation to examine how architecture, ideology, and temporality intersect in socialist contexts. The approach emphasizes decay, transformation, and hybridity as integral aspects of heritage, proposing a dynamic understanding of modernism and restoration in post-socialist environments. Finally, this paper challenges rigid art-historical periodizations, emphasizing that ideological shifts, more than historical phases, shaped its boundaries. In Yugoslavia, this synthesis gave rise to a hybrid modernism, blending international aesthetics with local politics.

Keywords
Socialist Modernism, Periodization, Hybrid Modernism, Restoration, Heritage and Decay.

Rethinking Periodization

Periodization has structured historical narratives, thus dividing cultural production into clear chronological blocks. But these boundaries are not neutral since they privilege linear, Western-centric timelines that is obscuring the plentitude of modernities. In order to emphasize the need for alternative temporal categorizations that highlight connections above a sequential account of events, we have to rethink periodization as we know it. Modernity in Central and Eastern Europe was not simply a belated imitation of Western trajectories but an ideological project with its own temporalities. Socialist modernism is a good example of so-called 'qualitative contemporaneity' that operated alongside of the West, merging revolutionary pasts, ideological presents, and utopian futures. Such an operative framework resists rigid chronological boxes and instead situates architectural production within specific and changing political and cultural contexts. By embracing asynchronous and overlapping temporalities, we can move beyond restrictive labels of periodization and accept modern architecture as part of an evolving, contested field of meanings. Therefore, periodization should not be understood as a fixed boundary but as an interpretive tool that can acknowledge plurality, hybridity, and the politics of time itself.

RA special issue 1, vol. I | 2025, pagg. 34 - 39 | ISSN 1724-9686 (print) | ISSN 2465-2377 (online)
© The Author(s) 2025. This is an open access article distribuited under the terms of the Creative Commons License CC BY-SA 4.0 Firenze University Press.
DOI: 10.36253/rar-19133 - www.fupress.net/index.php/ra/

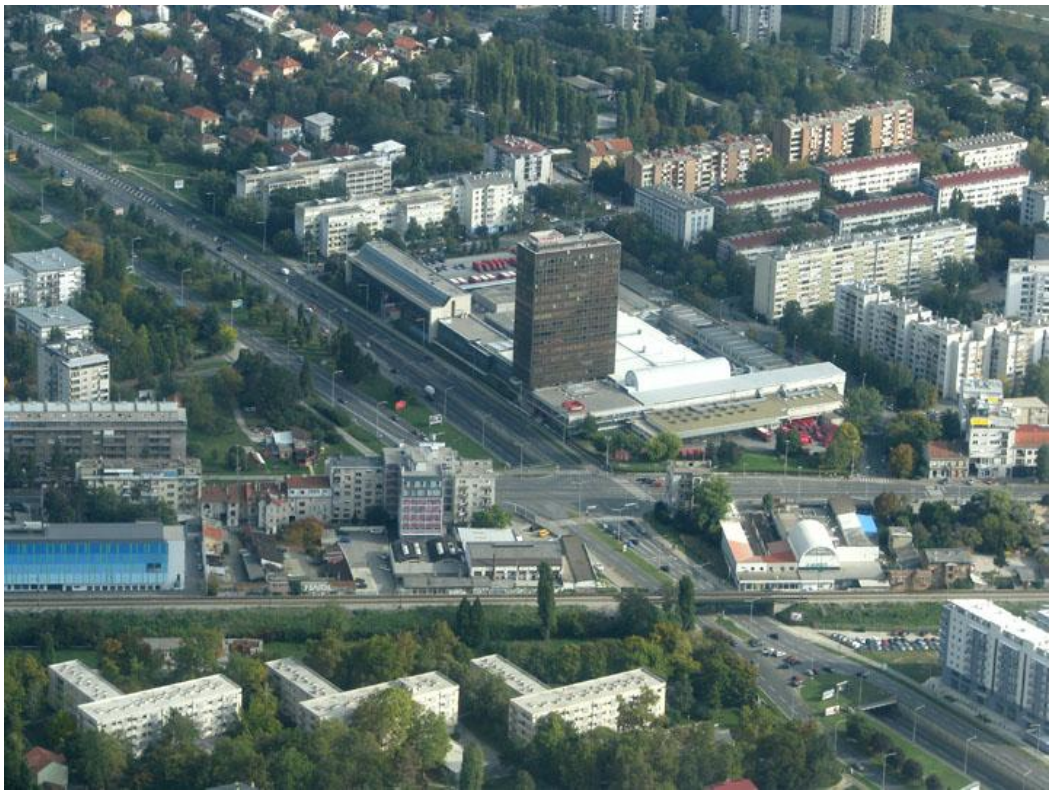


Fig.1 Zagreb, Trnje district, modernist mass housing, 1950–1970 © Wikimedia Commons.

Contested terrain of Modernity and Modernism in Socialist context

'Modernity' invokes a broad cultural and historical condition with the emergence of rationality, secularization, industrialization, and the Enlightenment belief in progress. On the other hand, 'modernism' refers to cultural, artistic, and intellectual responses to these same processes that were often experimental, ambivalent, and self-critical. The Soviet experiment was a form of 'monistic modernization' that was a centralized and authoritarian attempt to accelerate history by subordinating society to the dictates of rationality and ideology. Modernity, as Križan frames it, is inseparable from the Enlightenment's belief in the transformative power of reason.[1] In the Soviet Union, this translated into the conviction that society itself could be engineered like a machine; thus political control and planning became the instruments of a rational project that promised to eliminate backwardness and a radiant future. This monistic vision also eliminated pluralism, reducing society to a homogeneous mass and silencing dissent. In this sense, modernity in the socialist context was not about diversity or dialogue but about totalization. As Križan argues, the Enlightenment promise of freedom and rationality concealed an impulse toward control and homogenization. Meanwhile, modernism in Western Europe and North America often functioned differently and embodied a complex ambivalence toward modernity. Artists



Fig.2 Zagreb, modernist building, 1964 (arch. Ivan Vitić) © Shadow Casters.

and architects experimented and expressed progress with new forms, but also expressed fragmentation and dissonance. In the Soviet Union, modernism initially flourished as part of the revolutionary avant-garde, but that was short-lived since by the 1930s, the avant-garde gave way to socialist realism. The diversity of modernist expression was suppressed in favor of a cultural language that reflected the monistic rationalization of politics. It means it tried to explain and control everything under one universal system, leaving no room for pluralism or alternative ways of being modern.

Hybrid modernism in socialist Yugoslavia

A bit later, a specifically socialist modernism emerged in Yugoslavia. Yugoslavia distanced itself from Soviet socialist realism after the Tito-Stalin split in 1948 and developed a hybrid modernism that combined international modernist aesthetics with local political and cultural context. Architectural projects such as the monumental *spomeniks* (memorials) and modernist housing complexes represented both participation in Western modernist currents and articulation of a distinctly socialist identity. However, socialist modernism did not simply imitate Western models but asserted its coeval modernity while rejecting subordination to Western timelines. Modernity in socialism was a political-ideological project that rationally modernized society, and



Fig.3 Zagreb, Ivan Vitić building, after restoration, 2018 © Shadow Casters.

simultaneously was centralized under authoritarian control. In contrast, modernism was a cultural-aesthetic negotiation within this project that was often caught between experimentation and constraint. While modernity imposed homogeneity and universality, modernism reached for the plurality of expression and subjectivity. However, in the socialist world, modernism was never fully autonomous because it was shaped and censored by the demands of political modernity. Yugoslav architects like Bogdan Bogdanović developed innovative modernist forms for memorials and public buildings, which followed international styles and expressed local socialist narratives. In this sense, modernism in the West was a field of ambivalence and critique, and in the socialist world, it was a site of negotiation with modernity. Modernity, as Križan shows, was not simply a neutral process of modernization but a monistic and authoritarian project that transformed society in the name of reason. Socialist modernism was the cultural and aesthetic field where the modernity project was contested and reimagined. By analyzing this distinction, we see more clearly how the socialist experience illuminates the broader paradoxes of modernity itself and its periodization. It reveals how the Enlightenment promise of progress can lead to repression, and how artistic modernism remains a crucial site for grappling with those contradictions. As Choay reminds us in *The Invention of the Historic Monument*, the very notion of heritage is a modern construct, born from the desire to assign historical value to architectural decay, transforming ruins into objects of cultural memory.[2]



Fig.4 Jasenovac, Kameni cvijet memorial, 1966 (arch. Bogdan Bogdanović) © Wikimedia Commons.

Why and How We Preserve ?

Contemporary scholars argue that the material reality of architecture is inherently transient. Every building has to die, that is to begin a process of decline. There has been a radical reorientation of conservation theory: away from permanence and towards a recognition of decay and transformation. Rather than freezing structures in a fixed historical moment, DeSilvey advocates allowing certain sites and objects to follow their natural trajectories of decline.[3] This is also curation because it supports a careful decision to let entropy become part of the story. For DeSilvey, rust and collapse are not failures but reveal the passage of time more vividly than polished restorations ever could. The so-called 'original' state of an object or building is a narrative constructed in the present. By calling this the 'end of conservation', Muñoz Viñas does not mean to abolish the practice altogether but to strip away its illusions of permanence and authority.[4] Conservation is not about halting time but about negotiating with it, making decisions that are open to reinterpretation. Jacobs observes that architectural discourse is saturated with fantasies of endurance. The lifecycle of a building is always bound to decline: walls crack, facades crumble, and eventually, demolition is inevitable. Architectural culture represses the inevitability of endings, and for Jacobs, this is but a 'delusion', one that perpetuates the myth that permanence is attainable.[5] Her intervention reframes architecture as a temporal practice, enmeshed in cycles of growth and disappearance. DeSilvey, Muñoz Viñas, and Jacobs articulate a shared critique of permanence and an invitation to embrace transience. These perspectives converge on a critical reimagining of architecture and heritage: instead of conceiving buildings as immortal monuments, we can understand them as participants in ongoing, dynamic processes of change. It asks us to see ruins not as failures but as phases in architectural lives, capable of generating new meanings and uses. It also forces us to grapple with ethical questions: what does it mean to 'let go' of a building? And most importantly, what kinds of stories do we want our built environment to tell – stories

of static endurance, or stories of change and renewal? Finally, it invites us to imagine new ways of practicing architecture and restoration. As Carbonara argues in *An Italian Contribution to Architectural Restoration*, restoration should balance respect for the historical authenticity of a structure with the creative act of renewal, a principle that aligns with contemporary rethinking of decay and transformation.[6] These issues are more than pressing in modernist housing that often used materials or construction technologies that were innovative at the time but for which long-term performance was not fully understood: e.g., reinforced concrete, flat roofs, curtain walls, large single-pane glazing, etc. Modern housing blocks often no longer meet current standards (thermal comfort, energy use, accessibility, seismic safety, fire safety, etc.).Many modernist buildings require specialised repair, which may be very expensive. Furthermore, neighbourhoods or large housing blocks are quite complex terrain for restoration: there are many units with many components that often share infrastructure (services, façades, stairwells, etc.). Furthermore, restorators and conservators have to coordinate conservation across many owners, tenants, dealing with the cost of large-scale repairs, managing logistics, and disruption to inhabitants. This dialogue underscores that the preservation of modern heritage is not about enshrining permanence but about embracing complexity and evolving narratives that are materially grounded, as Forty reminds us, in the very concrete of modernity.[7]

Conclusion

In light of these reflections, the contested narratives of socialist modernism compel us to reconsider how we position twentieth-century architecture within the shifting terrain of periodization and restoration. The cases explored demonstrate that modernity in socialist contexts cannot be confined to Western linear periodization but instead speaks to hybrid forms of temporality and identity in socialist contexts. This resonates with the broader conference aim to interrogate the fragile boundaries between 'modern' and 'contemporary' and to probe the ambiguities of heritagization. By foregrounding hybridity and ideological negotiation, we need to embrace an expanded understanding of restoration as a practice that mediates between decay and renewal. In this sense, socialist modernism is not only a historical subject but also a methodological lens that we should use to rethink how we engage with modern heritage today. Ultimately, this dialogue underscores that the preservation of modern heritage is not about enshrining permanence but about embracing complexity and evolving narratives. This echoes Choay's observation that preservation itself is a cultural invention rooted in modernity's temporal anxieties.[8]

[1] M. KRIŽAN, *Um, modernizacija i društveni poreci sovjetskog tipa*, Rijeka, Biblioteka Dometi, 1991, p.37.
[2] F. CHOAY, *The Invention of Historic Monument*, Cambridge University Press, 2001, p.34.
[3]. C. DE SILVEY, *Curated Decay: Heritage Beyond Saving*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2017, p.56
[4] S. MUÑOZ VIÑAS, *Contemporary theory of Conservation*, London–New York, Routledge, 2005, p.72.
[5] S. CAIRNS – J. M. JACOBS, *Buildings Must Die: A Perverse View of Architecture*, Cambridge–London, The MIT Press, 2014, p.10.
[6] G. CARBONARA, *An Italian Contribution to Architectural Restoration*, 2012, Shaftesbury: Donhead Publishing, p.45.
[7] A. FORTY, *Concrete and Culture*: A Material History, 2012, London: Reaktion Books, p.18.
[8] F CHOAY, *The Invention of Historic Monument*, Cambridge University Press, 2001, p. 57.

The Critical Nature of the Reconstruction of Modern Icons

Santiago Pastor Vila | spastor@spastorvarquitecto.com
Departamento de Mecánica de los Medios Continuos y Teoría de Estructuras, Universitat Politècnica de València

Abstract

The ways in which two masterpieces of modern architecture, the Villa Savoye at Poissy and the German Pavilion at the International Exhibition of Barcelona, both designed in the very late 1920's, were restored, in a broad sense and respectively through rehabilitation and reconstruction, after the turn of 1966 are problematic.
From the 1930s onwards, the plans and images of these two works played an essential role in disseminating the canon of modern architecture. Later, Burri's photographs or Tschumi's advertisements served as documents that demonstrate the high degree of ruin that the villa finished by Le Corbusier in 1931 had reached, given the refusal of its owners to renovate the building after the damage suffered during the Second World War. Even in its significant material degradation, the villa continued to reflect its essential formal components, but in its deterioration illustrated metaphorically the crisis that the orthodoxy of the modern movement was undergoing. In contrast, the pavilion designed by Mies Van der Rohe, which was conceived as a temporary construction, endured as a vanished reference that was never altered in its pure image and whose material reproduction had been demanded since the 1950s by Barcelona's leading architects.
When these two repristination operations were completed in the 1980s, the strategies that were employed, in both cases generally in line with the *restauro scientifico*, were widely accepted by critics. However, some others underlined several contradictions in this respect. For example, one of them, concerning the German Pavilion, is of an ontological nature, questioning the pertinence of reconstructing a transitory building by raising its material qualities, using later construction techniques and completing, after interpretative work, its external definition.
This paper analyses the approaches to *restauro critico* applied in these two interventions, highlighting the *nonstraightforward* architecture nature of the results achieved through them.

Keywords
Masterpieces of modern architecture, Scientific restoration, Critical heritage restoration, Nonstraightforward Architecture.

Introduction, objectives and method

The conceptual problem associated with the *restauro del moderno* is related to the means and goals of contemporary architectural project. Aspects of both types are involved in the present processes of intervention in the modern heritage. Despite the buildings that are included in such category have not an important *age value*, they undoubtedly hold some *artistic* and *historic values* that justify the social needs of preserving them or establishing determinate limits for its restoration operations. Those substantive formal and material qualities that turn these into monuments, in sum, compel the architects to act according to a specific way; especially if a reconstruction of a canonical work constitutes the problem.

This paper is aimed to underlining the critical nature of the reconstruction of two main modern icons attending to some aspects contained in Brandi's *Theory of Restoration* (1963). As it is known, the principles contained in that book inspired the *Italian Restoration Charter of 1972 (Rome)*. And that document provided the criteria that should have been followed shortly after in the rehabilitation of the Villa Savoye at Poissy and the German Pavilion for 1929 Barcelona International Exhibition.

RA special issue 1, vol. I | 2025, pagg. 40 - 45 | ISSN 1724-9686 (print) | ISSN 2465-2377 (online)
© The Author(s) 2025. This is an open access article distribuited under the terms of the Creative Commons License CC BY-SA 4.0 Firenze University Press.
DOI: 10.36253/rar-19010 - www.fupress.net/index.php/ra/

In terms of purpose, Brandi[1] pointed as crucial in his preconceptual scheme the return of the work to its own efficiency. That logically implies that the work of art that needs a restoration has not completely disappeared. In fact, what it really means is, only, that it is not fully displaying its most valuable virtues. That is the reason why Brandi stipulated a first axiom: «only the work of art matter is restored»[2].

Nevertheless, the double historicity of every artwork, which consists of the combination of the unique moment of its creation with each posterior aesthetic reception by other subjects over time, became central in order to establish the second principle: «Restoration should aim to re-establish the potential oneness of the work of art, as long as this is possible without committing artistic or historical forgery, and without erasing every trace of the passage through time of the work of art»[3].

The exceptional character conferred by the *Italian Restoration Charter of 1964 (Venice)* to the restoration operations[4], which is directly linked with the objective of minimizing the risks associated with pursuing a false interpretative hypothesis, became in certain way blurred with the anastylosis easing that implied the implementation of Brandi's theory[5] succinctly summarized in the *Italian Restoration Charter of 1972 (Rome)*.

In any case, the problem of repristination, formally stated by the *Italian Restoration Charter of 1932 (Rome)*, was not completely solved in the 1970s and 1980s. After the disciplinary turn of 1966, different advances were produced and the crisis of the modern movement should be read as an evolution more than as a rupture. Venturi's claim for a *nonstraightforward* architecture was an advocation of «the difficult unity of inclusion rather than the easy unity of exclusion»[6].

A special kind of heterodoxy can be associated with the two selected case studies. The reproduction of these original paradigms of modern orthodoxy conveys, despite its important charge of *restauro scientifico*, several conceptual problems that link those initiatives to *restauro critico* premises.

The two principal objectives of this brief assay consist of, on one hand, remarking the fact that, even in their deterioration or dismantling, the images (photographs and drawings) of these canonical buildings were the main reference documents that served as bases for their restoration processes, not their corporeities; and, on the other hand, that their early distortions activated those recovery actions in a specific way, inaugurating then il *restauro del moderno*. The method that has been followed combines historical and reflexive approaches. The research is limited to outlining the critical components of the reconstructions of these modern icons.

The outbreak of a new canon

The original Villa Savoye at Poissy and the German Pavilion at the International Exhibition of Barcelona were two masterpieces of modern architecture designed in the very late 1920's and completed, respectively, in 1931 and 1929. These buildings were singularly expressive of the aesthetic values of the Modern Movement in architecture during the European interwar period. Both were immediately recognised by critics and historians in Europe and, also, very soon in USA. Indeed, the drawings and models of the two buildings were shown in *Modern Architecture: international exhibition* (MoMA, 1932).

In the pamphlet that Philip Johnson prepared as a proposal for the exhibition[7], this architect noted the informational nature of the show due to the international character of the modern style. Effectively, the classic works on history of the incipient Modern Movement in architecture were published after (for instance, the first editions of



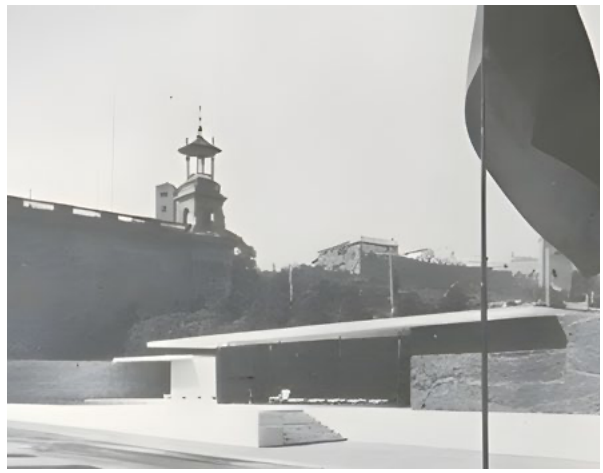


Fig. 1 View of the exhibition room where the Villa Savoye at Poissy drawings, model and photographs were displaye. MoMA (1932) Photographic Archive. The Museum of Modern Art Archives, New York. IN15.1.

Fig. 2 General view of the German Pavilion at the International Exhibition of Barcelona (1929). Photograph of the pavilion of 1929 in *Arquitectura, Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid*, 261 (1986), p. 10.

Pevsner's *Pioneers of Modern Design* and Giedion's *Space, Time and Architecture: The Growth of a New Tradition* are dated respectively in 1936 and 1941). Johnson established the International Style as a manner of «solving anew the old problems», after all as a revolutionary result associated with the «full realization of the possibilities inherent in the new materials -steel and reinforced concrete». In turn, Alfred H. Barr, Jr., expressed in the foreword of the correspondent catalogue that this show was «an assertion that the confusion of the past forty years, or rather of the past century, may shortly come to an end»[8]. Even though the obvious variety of the new aesthetic proposals, all of them are distant from the eclectic reformulation and are based on the technical development. Regarding to the importance of materiality for the new International Style, Johnson pointed in the historical note included in this document that Le Corbusier developed Perret's achivements in reinforced concrete, «a new technic and a new aesthetic»[9] while Mies Van der Rohe «was developing at the same time a parallel aesthetic less dependent on a particular system of construction». Despite having coined the new style with the term functionalism, the other two aspects of the Vitruvian triad were then those outlined.

However, the diffusion of the modern architecture works was mostly carried out by the dissemination of drawings and photographs. The clearly intended new language purity entailed avoiding interferences during the development process. In fact, for Johnson the plan was the thing, and for that reason declared: «The architect builds to keep the plan inviolate»[10].

Undeniably, the drawings, photographs and models of the original Villa Savoye at Poissy and the German Pavilion at the International Exhibition of Barcelona were the elements which actually contributed to make up the new canon of modern architecture. In fact, both buildings properly lacked that kind of efficacy. On one hand, the German Pavilion for 1929 Barcelona International Exhibition had been dismantled when this event finished, what became its corporeity in a mythical memory for decades, remaining imagined as a kinf of 'photographic architecture'[11]. On the other, the Villa Savoye at Poissy was a private property, what implied that it could not be generally visited and could be freely transformed, or not conveniently mantained, by its owners. Either because

the pavilion's disappearence or because the threats on the villa, these two main references of modern architecture remained primarily fossilised in its images and representations.

The distortion of two paradygms

The ephemeral nature of the original German Pavilion at the International Exhibition of Barcelona (1929) became contradictory with its immediate critical recognition. Despite its disappearance, it endured as a mythical memory that was never altered in its pure image, showing the spatial and even material qualities of such a relevant vanished reference. Furthermore, the social democratic government that commissioned the building had done it according to the aim of being «absolutely truthful, giving voice to the spirit of a new era»[12].

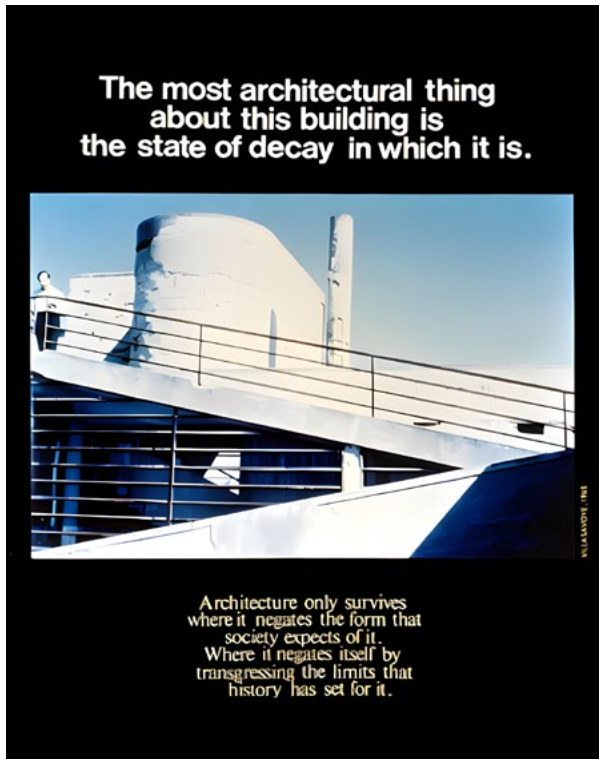
Diverse architectural critics and historians[13] have reflected on this pavilion's paradoxical conditions tied up with the circumstance of having become a canonical reference drawing from its absence. Robin Evans, for instance, asserted that «buildings are not always better than pictures show them to be, nor are they necessarily more significant than the theories that spring up around them»[14]. This stance expressed, first, a relativistic approach; but, above all, an appreciation of the phantasmagoric power, understanding it as the phantasy reminiscence that an object is able to create.

The material reproduction of the pavilion had been demanded since the 1950s by Barcelona's leading architects, as the correspondence between Oriol Bohigas and Mies Van der Rohe demonstrates. When the reconstruction finished in 1986, the three architects involved in the project, Ignasi de Solá-Morales, Fernando Ramos and Cristian Cirici, expounded the premises that were taken into account by them. They recognized[15] that such a reconstruction was a 'hazardous endeavour' that could result in a 'trivial operation'. There were two reasons that justified that concern: on one hand, the disappeared building had become an essential reference point for avant-garde European architecture; and, on the other, in Mies Van der Rohe's works can be greatly admired the rational will of the Modernity idealsas well as 'an intimate rigour'. They admitted that only 'a persistent cultural romanticism' could avoid «the unveiling of the mystery frozen in the old photographs of the pavilion». In that sense, they remarked that the recreation of figures from the past has been a constant course of action in architecture. Thus they executed the replica, ignoring all 'reverential fear of the past'. Updating the construction techniques and improving the material qualities were the fundamental aspects that guided the reconstruction. That was a close approximation to the original, allowing 'a fairly good sense of the spatial flow, lighting, and material conditions'[16].

In contrast, the Villa Savoye at Poissy has remained to the present day, but suffering an important deterioration that started in the Second World War. In 1959, Burri took several pictures of the building that indicate the severe material declining of this masterpiece. In part, it was an act of denounce; but it also was a way of appreciating an important modern ruin. *Destruction through Neglect* was the title of an exhibition for the MoMA, curated by Arthur Drexler in 1966, in which the deterioration of this Le Corbuier's work was denounced. That initiative contributed to the dissemination of the unacceptable circumstance that affected the building, which had been acquired by the French State in 1962, while Malraux served as Minister of Culture[17]. Both buildings, precisely because of the mode of production proper to modern architecture, had paradoxically become deteriorated very soon. Then, inevitably their main components had to be restored not only in its materiality, but in their senses







Figs. 3 and 4 Burri's photographs of the Villa Savoye at Poissy René Burri, Magnum Photos (1959).

Fig. 5 One of the two advertisements that Bernard Tschumi dedicated to the Villa Savoye at Poissy. Bernard Tschumi in *Oppositions*, 7 (1976), p. 56.

and meanings too[18]. In the mid-1970s, Bernard Tschumi dedicated two of his *Architectural Advertisements*[19] to this circumstance. He categorically declared: «the most architectural thing about this building is the state of decay in which it is». Even in its significant material degradation, the villa continued to reflect its essential formal components, but in its deterioration illustrated metaphorically the crisis that the orthodoxy of the modern movement was undergoing[20]. Tschumi considered that architectural survival required its self-negation. Precisely, this paradox is explained by him[21] using the analogy of life-and-death and the Villa Savoye as reference. In 1965, two years after the beginning of the restoration process, the villa had been listed as a Historical Monument. He also asserted that, facing the derelict building in 1965, the purity of the Villa Savoye was objet of a more intense vindication. For a modern architect, he continued, «decaying constructions –the dissolving traces that time leaves on buildings- are incompatible with both the ideology of modernity and with what might be called conceptual aesthetics».

The reconstruction of modern icons predicament

The two repristination operations were completed in the mid-1980s. The intervention in the Villa Savoye started, however in the 1960s. In less than half a century, this building had reached an important level of deterioration[22]. Possibly, the original German Pavilion at the International Exhibition of Barcelona would have reached also its obsolescence in few decades. Modern architecture does not demonstrate the quality of long-lasting, unlike most of that of the nineteenth century and the former. In that sense, the needs of a rehabilitation can emerge often earlier than

supposed. The construction techniques and the building materials are similar to those of the present or, at least, can be now reproduced. Thus, restoration or replication operations of a modern architecture masterpiece are usually viable. Doing it according to the original project, aside from hypothesis, fulfills the requirements of *restauro scientifico*.

Nevertheless, this actions, specially the reproductions *ex novo*, are not exempt from the risk of incurring in some impostures. When recreating an already non existing building, course of history is fictitiously annuled and real authorship is supplanted. A copy, even if it is perfect, has lost the original aura. The Barcelona Pavilion (1986), that is the reproduction of the German Pavilion at the International Exhibition of Barcelona (1929), is more than a very good copy of the original. Several improvements were incorporated over the base of the transitory building that was initially built. The pertinence of this kind of historical falsehood is not yet solved and the resources that have already been enabled by *restauro critico* are insufficient to completely mediate in this matter.

Even the rehabilitation processes are problematic. The passing of the time degradates the works, but it also allows its transformations. The majority of the valuabe historic buildings have been transformed during their lifetimes. The legibility of all the influences is a must, despite the one most significative has to prevail. If the repristinations cancel every sign of the past except the principal one, the evolution richness will be thus erased. That is in sum a type of puritanism that is not compatible with contemporary culture. The heterogeneity that Venturi vindicated arises as a source of knowledge that should not be wasted. As Brandi proclaimed[23], there is a double polarity: aesthetic and historic. And, denying the second is, in sum, inappropriate.

[1] CESARE BRANDI, *Teoría de la restauración*, Madrid, Alianza Editorial 2012, p. 14.
[2] *Ivi*, p. 16.
[3] *Ivi*, p. 17.
[4] Article 9.
[5] Article 7.
[6] ROBERT VENTURI, *Complexity and Contradiction in Architecture*, New York, MoMA 1966, p. 16.
[7] PHILIP JOHNSON, *Built to live in*, New York, MoMA 1931.
[8] *Modern Architecture: international exhibition*, catalogue, New York, MoMA 1932, p. 13.
[9] *Ivi*, p. 20.
[10] PHILIP JOHNSON, *Built to live in*, op. cit.
[11] CLAIRE A ZIMMERMAN, *Photographic Architecture*, Minneapolis, University of Minnesota Press 2014.
[12] As set out in an essay by Terence Riley in MATILDA MCQUAID (ed. by), *Envisioning Architecture: Drawings from The Museum of Modern Art*, New York, MoMA 2002, p. 70.
[13] Juan Pablo Bonta, Josep Quetglas, Robin Evans and, more recently, Andrés Jaque, among others.
[14] *Mies van der Rohe's Paradoxical Symmetries*, «AA Files», n. 19, 1990, p. 56.
[15] *1929/1986. German Pavilion of Barcelona reconstruction*, «Arquitectura. Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid», n. 261, 1986, pp. 5-15.
[16] DIETRICH NEUMANN, *An Accidental Masterpiece. Mies van der Rohe's Barcelona Pavilion*, Basel, Birkhäuser 2020, p. 167.
[17] Susanna Caccia Gherardini perfectly explains in her: SUSANNA CACCIA GHERARDINI, *Le Corbusier e la villa Savoye: un caso di restauro autoriale*, Firenze, Florence University Press 2023. The upheavals suffered during the course of preservation and restoration of this masterpiece.
[18] HORACIO TORRENT, *What to do with modern tradition?*, in Ana Tostões (ed. by), *Modern Heritage. Reuse, Renovation, Restoration*, Basel, Birkhäuser 2022, p. 20.
[19] Advertisements for Architecture, a series of postcard-sized juxtapositions of words and images by Bernard Tschumi (1976-77).
[20] The picture that was shown in the advertisement dates back to 1965.
[21] *Architecture and Transgression*, «Oppositions», n. 7, 1976, pp. 55-63.
[22] The most complete work about this process is contained in the book: SUSANNA CACCIA GHERARDINI, CARLO OLMO, *La villa Savoye. Icona, rovina, restauro (1948-1968)*, Roma, Donzelli 2016.
[23] CESARE BRANDI, *Teoría de la restauración*, op. cit., p. 15.

L'eterno Moderno: teorie, prassi e conflitti nella tutela dell'architettura del XX secolo

The eternal Modern: theoretical tensions and critical issues in the conservation of twentieth-century architecture

Clara Verazzo | clara.verazzo@unich.it
Università degli Studi 'G. d'Annunzio' di Chieti-Pescara

Abstract

The conservation of twentieth-century architecture, particularly the Modern Movement, faces profound theoretical challenges that remain largely unresolved. This is because modern culture, rooted in the ideal of a functional, abstract, and atemporal aesthetic, tends to programmatically reject the marks of time, such as patina and subsequent stratification. This creates a fundamental theoretical tension when applying established conservation doctrines to these buildings.

This paper's central concept, the 'eternal modern', critically examines the aspiration for formal and functional immutability in this architecture. Unlike historical monuments that embrace their own layered history, modern artifacts often resist aging, viewing materic decay and alteration as flaws to be eliminated. This inability to accept decadence, coupled with an excess of visual documentation and a cultural resistance to adaptive reuse, highlights the epistemological limitations of current conservation practices. The paper argues that modern artifacts should not be seen as crystallized objects, but as a dynamic, living heritage requiring a theoretical update based on more flexible, interpretative, and context-sensitive conservation strategies.

Keywords
Restoration of the Modern, Dissonant Heritage, Difficult Protection, Conflicting Memories.

L'eterno moderno tra limiti e patrimonio in divenire

L'architettura del Novecento, in particolare quella riconducibile al Movimento Moderno, pone alla disciplina del restauro questioni concettuali non ancora risolte. La cultura moderna, modulata sulla ricerca di un'architettura funzionale e atemporale, ha costruito un immaginario che tende a respingere i segni del tempo, negando la possibilità di patine e stratificazioni successive.

La nozione di 'eterno moderno', che dà il titolo a questo contributo, interroga criticamente l'aspirazione all'immutabilità formale, mettendola a confronto con le istanze della conservazione. Questa contraddizione si manifesta in seno a una disciplina che ha già superato la visione storico-estetica novecentesca, accogliendo la processualità storica del manufatto e tutelandone le stratificazioni seriori. Tuttavia, è proprio questa accettazione del divenire storico – che non mira al ripristino di uno stato originario – a non trovare piena applicazione nel restauro dell'architettura moderna.

RA special issue 1, vol. I | 2025, pagg. 46 - 51 | ISSN 1724-9686 (print) | ISSN 2465-2377 (online)
© The Author(s) 2025. This is an open access article distribuited under the terms of the Creative Commons License CC BY-SA 4.0 Firenze University Press.
DOI: 10.36253/rar-19120 - www.fupress.net/index.php/ra/

L'impossibilità di accettare forme in decadenza, l'eccesso di documentazione visiva e la resistenza culturale alla rifunzionalizzazione impongono una riflessione critica sulle modalità di tutela. Il contributo esplora i limiti epistemologici e operativi delle prassi conservative per un aggiornamento teorico che riconosca nel moderno non un oggetto cristallizzato, ma un patrimonio in divenire, che esige strumenti flessibili e interpretativi.

Conservare il Moderno tra tensione teoretica e prassi

La vasta produzione architettonica del XX secolo, caratterizzata dall'uso di nuovi materiali e tecniche costruttive, da una diversa concezione dello spazio e delle funzioni che vi si svolgono e dal differente ruolo della decorazione, rappresenta un evidente momento di rottura epistemologica con il passato.

Per indagare l'impatto di tale soluzione di continuità sulle teorie e le prassi del restauro, il presente contributo analizza alcuni casi di studio dell'areale adriatico. Questi manufatti, riconducibili prevalentemente agli edifici specialistici del Movimento Moderno, esemplificano le sfide poste da un patrimonio che, una volta esaurite le destinazioni funzionali originarie, è stato abbandonato o trasformato, con una vera e propria cancellazione collettiva più deleteria di quanto accade con il patrimonio monumentale tradizionale. Basti pensare alle tante costruzioni effimere, destinate alle esposizioni internazionali, ma soprattutto ai tanti edifici specialistici come le colonie estive, progettate per ospitare bambini e adolescenti per attività ricreative e sanatoriali. Le circa tremila strutture, stimate a metà degli anni Trenta e realizzate in tutta la penisola, hanno subito nel tempo trasformazioni spesso violente, demolizioni e adattamenti a mutate condizioni d'uso, non corrispondenti al valore intrinseco e documentario degli edifici stessi. Questi manufatti architettonici sono oggi accomunati da un triste destino di abbandono, come dimostra il complesso *Decima Legio*, progettato nel 1931 dall'ingegnere Ildebrando Tabarroni lungo la litoranea Rimini-Riccione. La struttura, capace di ospitare fino a 1.200 bambini in un articolato sistema di edifici interconnessi da un lungo corridoio, viene trasformata in campo di internamento femminile durante il secondo conflitto mondiale per poi diviene ospizio dell'Opera Diocesana di Assistenza. Tuttavia, è a partire dagli anni Ottanta che il complesso viene progressivamente dismesso e privato degli interventi manutentivi necessari che avrebbero potuto arginare l'attuale stato di abbandono.

Non meno complessa appare la vicenda della colonia *Stella Maris* di Montesilvano. L'edificio, costruito nel 1939 su progetto dell'architetto Francesco Leoni, si distingue per una conformazione architettonica ispirata al mito futurista della macchina e uno sviluppo planimetrico riconducibile a un velivolo. Il complesso versa oggi in un grave stato di degrado, diretta conseguenza di una storia segnata da prolungato disuso e incuria: dopo essere stato adibito a ospedale civile durante la guerra e, successivamente, a istituto per anziani (1978-1984), viene definitivamente dismesso alla fine degli anni Ottanta. Questa condizione, unitamente alla scarsa adattabilità tipologica delle strutture, vincolate dalla loro origine specialistica al programma igienista, è alla base del naufragio dei molteplici progetti di recupero elaborati, i quali hanno, di fatto, condannato la struttura alla chiusura e alla prolungata mancata fruizione collettiva[1] (Fig. 1).

Le difficoltà di reinserire nuove funzioni compatibili con le preesistenze sono acuite dalla profusione di testimonianze fotografiche che consegnano le architetture del Novecento a un piano astratto, incapace di accettare forme mutile o decadenti. Questa astrazione dell'immagine contrasta con i metodi consueti del restauro, concepiti per tramandare rovine o complessi stratificati, la cui processualità storica non ne ha inficiato il valore. Al contrario,



Fig. 1 Veduta dell'avanzato stato di degrado e abbandono in cui versa la colonia marina *Stella Maris* di Montesilvano (foto dell'A., 2020).

l'architettura moderna ambisce a un 'eterno presente' in cui i segni del tempo o le alterazioni introdotte dall'uomo non sono ammissibili[2]. Questa tensione si traduce nella diffusa pratica di un ritorno all'immagine originale, espungendo aggiunte o sottrazioni che sono invece tollerate nel patrimonio tradizionale.

Le modificazioni che mal si coniugano con l'assolutezza del gesto creativo moderno ne sono l'evidenza: nel caso della Villa Besnus a Vaucresson di Le Corbusier, l'inserimento di un tetto a falde e la gemmazione di balconi e locali commerciali annullano la severità delle forme puriste, riducendo l'edificio a una banale villetta suburbana.

Tale fragilità intrinseca è ulteriormente esacerbata dalla limitata durabilità e dalla scarsa inerzia dei materiali, in particolare del cemento armato, rispetto alle mutate condizioni ambientali. L'affidabilità di questo materiale è infatti compromessa dai processi chimico-fisici di carbonatazione del calcestruzzo e di conseguente ossidazione delle armature metalliche, fenomeni che accelerano esponenzialmente il degrado, specie in presenza di vizi esecutivi. Ne consegue che, per gli edifici del Movimento Moderno, l'abbandono e la carenza manutentiva risultano essere un fattore di deterioramento rapido e irreversibile.

Di conseguenza, il restauro si orienta su un approccio operativo lontano dai principi codificati per i manufatti tradizionali. Questo atteggiamento conduce di fatto all'applicazione della categoria del ripristino, inteso come un ritorno allo stato originario, che non considera lo scorrere del tempo né il valore aggiunto dalla patina o dall'invecchiamento. Tale pratica genera perplessità relative, ad esempio, all'uso dei materiali impiegati, spesso usciti rapidamente di produzione e quindi difficilmente replicabili con criteri di autenticità materica. L'accettazione delle stratificazioni è impossibile per architetture considerate caposaldi come il sanatorio di Zonnestraal o Notre-

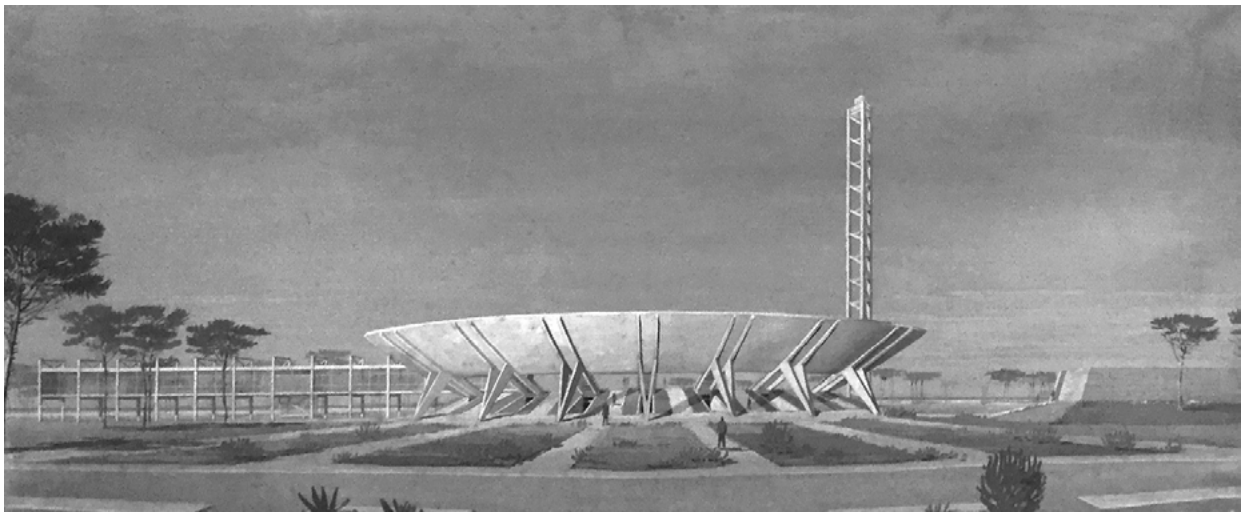


Fig. 2 Veduta prospettica del progetto vincitore del concorso, disegno scala 1.100, Archivio Ente Manifestazioni Pescaresi, *Concorso teatro monumento 'G. d'Annunzio', Disegni*, 1956.

Dame du Haut a Ronchamp, che pur sottoposti a degrado, vengono sistematicamente riportati allo stato originario grazie all'abbondanza di fonti dirette – disegni, foto di cantiere –, riaffermando l'immagine a discapito della storia successiva del manufatto.

Questa tendenza a riavere opere compiute, cancellando discontinuità e lacerazioni per recuperare l'originale perduto, annovera molti casi, tra i quali si segnala l'intervento all'ex casa Balilla di Pescara, importante opera del ventennio fascista, nella neonata provincia istituita nel 1927, grazie anche alle pressioni di Gabriele d'Annunzio sul governo. L'edificio, progettato da Mario Paniconi e Giulio Pediconi, protagonisti indiscussi dell'architettura razionalista italiana, presentava uno sviluppo planimetrico ad 'L', con la soluzione dell'angolo dinamico, impiegato dai due architetti anche nella sede dell'Opera Nazionale Balilla di Catanzaro, rivestito in clinker rosso scuro. Trasformato negli anni successivi al secondo conflitto mondiale in Istituto scolastico superiore, il manufatto architettonico subisce un intervento di rimozione del rivestimento esterno, segnato da forme evidenti di degrado del materiale, con l'inserimento di una nuova struttura apparentemente identica ma che ne stravolge la percezione, con esiti discutibili dal punto di vista formale e dei valori in gioco. La questione ruota attorno al mancato riconoscimento della qualità dell'edificio preesistente, valore negato ancora una volta nel 2018 con la realizzazione di una nuova addizione destinata a ospitare le funzioni a servizio della collettività studentesca. Il nuovo corpo di fabbrica, che si staglia accanto all'ex casa Balilla, manifesta un evidente carattere di autoreferenzialità progettuale. Realizzata all'insegna della riduzione dei consumi energetici e risolta attraverso una struttura portante in acciaio e ampie vetrate termo-acustiche, la nuova architettura sembra deliberatamente porre in secondo piano l'edificio degli anni Trenta, con cui si pone in netto contrasto.

Questo approccio si inserisce nel terribile mito di Pescara che vuole sempre apparire giovane, o, per usare le parole di Giorgio Manganelli, una città che «non ha rughe»[3]. Ne è un esempio significativo il caso degli interventi sull'ex Aurum, il Kursaal progettato probabilmente da Michelucci, dove il restauro ha ricondotto il corpo di fabbrica alla nitidezza del linguaggio architettonico originario, epurandolo di tutte le trasformazioni e le stratificazioni seriori[4]. Non mancano esempi virtuosi come il recupero dell'ex Opera Nazionale Dopolavoro a Chieti di Camillo Guerra,

importante interprete della scena progettuale italiana. Nella città teatina il progettista napoletano sviluppa un intervento particolarmente interessante sul piano linguistico, con una architettura fortemente ideologica. Inaugurato nel 1934, l'edificio era caratterizzato da una facciata con una scala in marmo serrata da due fasci littori conclusi con asce, intorno a cui si sviluppavano due scale elicoidali. Dopo anni di abbandoni e riusi impropri, nel 2005 l'edificio viene riconsegnato alla collettività grazie ad una nuova destinazione d'uso, come sede del Museo universitario dell'Ateneo 'Gabriele d'Annunzio'. Il progetto, impostato prevalentemente a conservare il manufatto architettonico nella sua complessità storico-artistica, coniuga le vocazioni degli spazi interni con le esigenze espositive dei materiali divulgativi delle Scienze Naturali e della Storia della Scienza. Particolare attenzione viene riservata al trattamento delle superfici intonacate con un intervento conservativo, giocato sul mantenimento delle porzioni residue degli strati originali e integrazioni compatibili, respingendo la pratica, evidentemente più diffusa, della totale rimozione dei lacerti pittorici preesistenti e del successivo rifacimento con intonaci uniformi.

Gli interventi di restauro conservativo su opere emblematiche del rinnovamento architettonico italiano della prima metà del Novecento hanno riacceso il dibattito su manufatti a lungo marginalizzati, spesso per ragioni di natura ideologica. Il caso di studio del Teatro-Monumento intitolato a Gabriele d'Annunzio nella sua città natale costituisce un esempio paradigmatico delle criticità inerenti al restauro dell'architettura moderna.

l complesso celebrativo, originariamente concepito per le rappresentazioni sceniche dannunziane all'aperto e caratterizzato dalla torre panoramica con struttura reticolare triangolare – la quale evoca espliciti rimandi alle sperimentazioni strutturali di Pier Luigi Nervi – è stato fin dalla sua concezione al centro di complesse e controverse vicende realizzative. La sua genesi è intrinsecamente legata a una memoria storica conflittuale, segnata dalla netta contrapposizione ideologica tra le fazioni dei sostenitori e degli oppositori del progetto[5].

A tale contesto storico-ideologico si sono sommati, nel corso degli anni, gli effetti deleteri di una carenza di manutenzione ordinaria, esiziale in particolare per le strutture in cemento armato. Questa situazione è stata ulteriormente aggravata da una serie di interventi incongrui e disorganici, mai inseriti in un programma di recupero unitario. Tale frammentazione progettuale ha raggiunto il suo culmine negli anni Novanta con la realizzazione di un auditorium a pianta circolare, un'addizione evidentemente dissonante che ha alterato in modo significativo sia la composizione complessiva sia le relazioni spaziali originarie del complesso (Fig. 2).

La persistenza di una damnatio memoriae, connessa alla figura del poeta, continua a rappresentare un ostacolo determinante per l'avvio di un restauro integrato e metodologicamente fondato. L'assenza di un piano di conservazione coerente e la prevalenza di alterazioni non reversibili o stilisticamente disgiunte confermano, pertanto, che il complesso d'Annunzio rimane una testimonianza eloquente delle intrinseche difficoltà nel rapporto critico con l'eredità architettonica del Movimento Moderno.

Quale futuro per il restauro Moderno?

La riflessione teorica sviluppata sulle sfide poste dal patrimonio del XX secolo, in particolare quello riconducibile al Movimento Moderno, evidenzia come la disciplina del restauro si trovi oggi dinanzi a questioni concettuali e operative non più eludibili. L'ideale di 'eterno moderno', fondato sull'aspirazione all'immutabilità formale e funzionale, entra in un conflitto insanabile con i principi cardine della conservazione. Questi, infatti, sono stati elaborati per un patrimonio storico che accetta la patina, la stratificazione e la trasformazione come componenti essenziali della propria storia documentaria. Questa tensione impone di riconsiderare l'approccio al Moderno,

accettandone l'inevitabile invecchiamento e la sua nuova condizione di antico[6].

In primo luogo, l'eccesso di documentazione visiva e la resistenza culturale all'accettazione del naturale degrado materico spingono verso la negazione della dimensione storica dell'opera moderna. Questa tensione alimenta la prassi del ripristino, inteso come un ritorno all'immagine originale che espunge discontinuità e lacerazioni, configurando un approccio operativo sganciato dai parametri di tutela codificati. Il rischio è quello di compromettere definitivamente il valore documentario, ignorando il principio di autenticità materica – reso complesso anche dall'obsolescenza dei materiali costruttivi.

In secondo luogo, emerge la dimensione ideologica e politica del restauro contemporaneo. Il patrimonio architettonico del Novecento, specialmente quello legato a contesti controversi, si trova spesso vittima di una latente damnatio memoriae o, al contrario, di una rivalutazione frammentaria. La conservazione, perduto il suo ruolo di strumento critico di tutela, è sovente ricondotta a mera attività di abbellimento o svago, risultando subordinata a significati politici e simbolici estrinseci. Ciò si manifesta nella tendenza a favorire soluzioni autoreferenziali o addizioni palesemente dissonanti che non dialogano con la preesistenza, o nel promuovere interventi settoriali e non iscritti in un progetto di recupero unitario.

In un contesto aggravato dalle sfavorevoli congiunture economiche globali, che complicano la manutenzione ordinaria e l'elaborazione di piani di tutela complessi, si rende imperativo un aggiornamento teorico. Tale aggiornamento, tuttavia, non deve sfociare nella proposizione di una nuova teoria del restauro, quanto piuttosto in un rigoroso ri-affinamento degli strumenti critici esistenti[7]. Il futuro del restauro del Moderno non risiede nella sua capacità di replicare l'originale, ma nella sua volontà di conservare il tempo. Il futuro del restauro del Moderno non risiede nella sua capacità di replicare l'originale, ma nella sua volontà di conservare il tempo. È necessario riconoscere l'architettura moderna non come un oggetto cristallizzato, ma come un patrimonio in divenire che esige strumenti flessibili, interpretativi e aperti alla complessità del suo processo storico.

Solo attraverso un rinnovato affinamento degli strumenti critici e una piena consapevolezza del valore documentario, anche là dove esso sia scomodo o ideologicamente connotato, la conservazione potrà superare la mera attività manutentiva. L'atto di conservare il passato, accettandone il divenire, si configura così come l'atto programmatico più efficace per la costruzione del futuro della disciplina.

[1] Cfr. CLAUDIO VARAGNOLI, *L'architettura del Novecento in Abruzzo e le istanze del restauro: il caso della colonia marina di Montesilvano*, in R. Giannantonio, *La costruzione del regime. Urbanistica, Architettura e politica nell'Abruzzo del Fascismo*, Lanciano, Carabba 2006, pp. 725-738.

[2] Per un approfondimento sul tema si rimanda al saggio di GIOVANNI KLAUS KOENIG, *L'invecchiamento dell'architettura moderna,* Firenze, Libreria Editrice Fiorentina 1963; sul tema della stagnazione di un presente onnipresente si veda anche ZYGMUNT BAUMAN, *Vite di corsa. Come salvarsi dalla tirannia dell'effimero*, Bologna, Il Mulino 2008.

[3] Pubblicato per la prima volta sul «Il Messaggero» del 25 giugno 1987, viene ripubblicato in GIORGIO MANGANELLI, *La favola pitagorica: Luoghi italiani*, edizione a cura di Andrea Cortellessa, Milano, Adelphi 2005.

[4] Tra i diversi tentativi condotti per preservare l'architettura del Novecento, si segnala il contributo critico di CLAUDIO VARAGNOLI, *La tutela difficile. Patrimonio architettonico e conservazione a Pescara,* Corfinio, MAC edizioni 2019.

[5] Cfr. CLARA VERAZZO, *The modern ruin. Some reflections about the monument Gabriele d'Annunzio*, in Alessio Cardaci, Francesca Picchio, Antonella Versaci (a cura di), *Documentazione, restauro e rigenerazione sostenibile del patrimonio costruito*, Xth Reuso Conference (Bergamo, 29-31 ottobre 2024), Alghero, Publicapress 2024, pp. 909-918.

[6] CLAUDIO VARAGNOLI, *Il Moderno sarà antico, L'Istituto di Fisica, Giuseppe Pagano 1932-1935. Il recupero della passerella en plein air*, Macerata, Quodlibet 2018, pp. 13-17, dove l'autore affronta specificamente la mutata condizione di antichità dell'architettura razionalista.

[7] LORENZO PIETROPAOLO, *Moderno e Antico: l'unità teoretica e pratica del Restauro. A colloquio con Giovanni Carbonara*, in Lorenzo Pietropaolo (a cura di), *Architettura moderna in abbandono. Riflessioni per il suo riconoscimento e la sua risignificazione*, Bari, Mario Adda Editore 2022, pp. 89-127.

Image as a Heritage Value: Understanding its Role in Twentieth-Century Architectural Conservation

Irene Ruiz Bazán | irene.ruizbazan@polito.it
Dipartimento di Architettura e Design, Politecnico di Torino

Abstract

This research investigates the role of image in the conservation of twentieth-century architecture, questioning whether practice preserves material substance or mediated representation. The image of modern heritage—often canonized through photography—has shaped recognition, guided conservation priorities, and sometimes substituted for authenticity. Recent reflections on conservation criteria, combined with values-based frameworks promoted by the Getty Conservation Institute and UNESCO, suggest that image and reception can be understood as heritage values in their own right. Drawing on case studies and student-led research in the ARURCOHE Master's programme, including re-readings of the *Madrid–New Delhi Document* (2017), the article reflects on how visual identity competes with material authenticity, and proposes methodological pathways to integrate image within plural conservation frameworks.

Keywords
Twentieth-Century Architecture, Heritage Conservation, Image and Reception, Values-Based Frameworks, Authenticity.

Twentieth-Century Architectural Conservation and its Relationship with the Photographic Image

«Architects live and die by the images of their work, as these images alone are what most people see. For every person who visits a private house, there are maybe 10,000 who only view it as a photo»[1] This statement by Julius Shulman, the renowned twentieth-century architectural photographer especially known for his collaboration with Richard Neutra, raises the fundamental question guiding this contribution: Can architects survive through the images made of their buildings? In other words, as a extreme question, do we truly restore these buildings—or merely the image of these buildings? This question is crucial in contemporary architecture, increasingly mediated by a world immersed in what Joan Fontcuberta[2] has defined as *The Fury of Images*, and it resonates with Jacques Herzog's reflection: «From a photographer, we expect images, but perhaps it was not foreseen that architecture would begin to think in terms of image»[3]. The relationship between photography and architecture, evident since the earliest days of the photographic medium, gained particular significance with the rise of modern architecture. Prominent architects of the period often worked closely with skilled photographers and maintained a near-obsessive control over how their buildings were depicted, ensuring that every published image reinforced their design philosophy. During this era, the photograph became a key instrument for shaping both the dissemination and the public perception of twentieth-century architectural ideas[4].

This interplay inevitably influences the way modern architecture is restored. Simona Salvo, reflecting on restoration of modern architecture[5], argues that recent practice has not produced a genuine theoretical shift,

RA special issue 1, vol. I | 2025, pagg. 52 - 57 | ISSN 1724-9686 (print) | ISSN 2465-2377 (online)
© The Author(s) 2025. This is an open access article distribuited under the terms of the Creative Commons License CC BY-SA 4.0 Firenze University Press.
DOI: 10.36253/rar-19012 - www.fupress.net/index.php/ra/

despite apparent antinomies. Interventions on twentieth-century buildings, instead of pursuing conservation, often privilege restoration as a return to an alleged «original splendeur»[6]. This consumable attitude resonates with contemporary sensibilities but revives a notion discarded for a century: safeguarding the image rather than the material substance.

According to Salvo, appealing to a so-called «conservation imperative»[7], many projects on modern heritage have pursued reinstatement of an initial integrity and newness. Factors make this acceptable: the youth of modern works suggest traces of time can be erased; faith in technology feeds the illusion that buildings can be recreated as good as—or better than—the originals; and principles of seriality, transience, and fragility legitimize copies and reconstructions.

Debate on modern heritage began from the idea that traditional methods were inapplicable. Materials often resist conservation, and figurative character cannot be conveyed once perfection is lost. Thus, reflection moved beyond heritage protection, shaped by historians, designers, and technologists who saw Modernity as their lineage. They projected values linked to their milieu, focusing on a 'still productive' built environment they hesitated to protect, fearing loss of symbolic or economic potential. Interventions often reconnect with the recent past by presenting an idealized image—preferably the original—or by re-establishing formal integrity. Yet 'redoing' or 'restoring'[8] rarely follows rigorous philology; instead it adopts intuitive, image-oriented approaches. This produces a neo-stylistic restoration, guided by analogy with the original as shown in drawings or photographs, sometimes transcending history to affirm contemporary values.

The image is expected to restore balance between work and present. Yet architecture cannot escape material alteration: to remake is to modify irreversibly. By contrast, critical restoration recognizes in the 'hic et nunc' the values of memory while respecting substance.

Susanna Caccia Gherardini's study of Le Corbusier's Villa Savoye[9] restorations shows reception inseparable from photography, which frames it since its origin. Images often become the main filter: public and scholars access buildings through a repertoire of canonical shots.

The Villa Savoye exemplifies this. Early images, later reiterated in the 1987 Centenary exhibitions, codified a script: an immaculate white volume over a green field, excluding surroundings, use, or aging. This framed the villa as a manifesto-object of the *Five Points*, privileging abstract geometry over lived space. Such editorial strategies actively construct meaning. In the Centenary, reiteration reaffirmed the villa's emblematic purity, while obscuring fragility, restorations, or context. Photography thus shapes how architecture is canonized and remembered.

Marco Dezzi Bardeschi[10] criticizes privileging image over material reality. For him, the image is a seductive abstraction that risks distorting heritage. It cannot be self-sufficient: it is the visible tip of a broader cultural and historical network. To reduce architecture to its image—original, idealized, or reconstructed—is to strip it of material testimony.

From this perspective, he rejects «formal restoration»[11] that revives or reproduces an image as it once appeared. Such practices, based on subjective judgments, erase authentic traces. Privileging the original appearance over material continuity betrays conservation itself. He criticizes charters like the UNESCO declaration on Art Nouveau (Turin, 1994) for prioritizing appearance over authenticity. For him, these reveal a fetishistic attachment to images, substituting simulacra for authentic history.

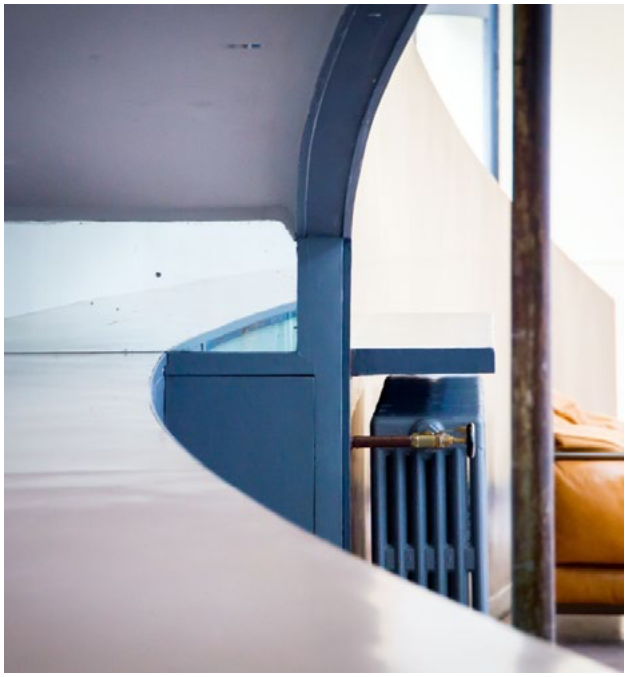




Fig. 1 Paris, interior of the Maison La Roche where the original colours have been restored. Photograph by the author.

Fig. 2 Berlin. Restoration works at the Neue Nationalgalerie, involving massive substitutions of original materials, November 2019. Photograph by the author.

Also Ascensión Hernández[12] stresses that the image of contemporary architecture has become central yet problematic. Many interventions, particularly on icons like Villa Savoye or Villa La Roche, pursue a return to pristine appearance, dismantling later layers and recreating lost elements. While aiming to recover emblematic images, Hernández warns they risk privileging formal values over historical authenticity, reducing complex works to simplified symbols. She highlights the tension between preserving traces of time and offering a visually unblemished monument, noting that dominance of image-oriented restorations obscures richer constructive, social, and spatial meanings of modern architecture.

How might the new generation of architects and conservators interpret this situation, and what perspectives can be envisaged?

While many scholars warn of the risks of 'restoring only the image', contemporary practice often still adopts this criterion. The restoration of the Neue Nationalgalerie in Berlin under the premise «As much Mies as possible»[13]—though centred on maintaining use—nonetheless privileged image over original material.

Within the ARURCOHE Master's programme[14] (2024–2025), we explored these tensions through collective debate, situating them within international guidelines. In particular, we revisited the Madrid–New Delhi Document on the Conservation of Twentieth-Century Heritage (2017)[15], re-reading it through values-based conservation. By crossing its criteria with methodologies of significance analysis, we tested whether 'image' could be formally recognized as a heritage value. Seminar discussions showed that reception of twentieth-century

architecture is inseparable from its mediated presence, and that conservation must increasingly address the tension between authenticity and visual legibility as co-constitutive values.

Contemporary restoration theories converge on a warning: the dominance of image in twentieth-century conservation risks producing neo-stylistic restorations that privilege appearance, erase historical layers, and reduce architecture to a timeless votive icon. In this view, to 'restore the image' is to betray material continuity, turning conservation into an ideological exercise of illusion and simulacrum.

The Values Paradigm in Heritage Conservation

Over the past four decades, heritage conservation has undergone a paradigmatic shift. No longer limited to monuments and exceptional buildings, it now encompasses vernacular sites, cultural landscapes, places of memory, intangible practices, and even media-mediated heritage. This expansion has brought a conceptual change: from preserving fabric as an end, to asking why heritage matters—and to whom.

Central to this turn is values-based conservation. Rooted in the Burra Charter (1979)[16] and later codified in international standards, it frames significance as the ensemble of values—historical, aesthetic, social, spiritual, scientific, and increasingly symbolic or communicative. Conservation is thus less about techni-cal intervention than about prioritizing which values to safeguard, enhance, or let evolve.

International texts reinforced this. The Nara Document on Authenticity (1994)[17] calls for assessing authenticity through diverse cultural lenses, while UNESCO's Manual for Managing Cultural World Heritage (2013)[18] stresses participatory value assessment in management planning. Together, they mark a move from rigid expert-led models to iterative, negotiated ones.

A key actor has been the Getty Conservation Institute (GCI). Through the Agora initiative and later programmes (1997–2005), it developed theoretical and methodological tools for values-based practice. Reports such as *Economics and Heritage Conservation* (1999)[19], *Values and Heritage Conservation* (2000)[20], *Assessing the Values of Cultural Heritage* (2002)[21], and *Heritage Values in Site Management* (2005)[22] introduced major innovations: the notion of *bundles* of values; structured methodologies to elicit, document, and compare them; integration of economic with socio-cultural valuation; and participatory approaches framing significance as socially negotiated.

Methodologically, the GCI advanced the field by: (1) structured elicitation protocols (value-mapping, interviews, consensus workshops) to capture plural values; (2) comparative matrices and weighting tools to clarify trade-offs; (3) case-based frameworks monitoring conservation decisions against evolving assessments; and (4) mixed-methods integration, combining qualitative (narratives, semiotic analysis, dialogue) and quantitative (economic valuation, contingent valuation, cost–benefit analysis) approaches.

From these debates emerges a crucial insight: if image and reception are among the attributes that communities and publics recognize as central to the meaning of a site—whether through iconic silhouettes, photographic legibility, mediated presence, or audience response—they can be formally articulated as heritage values within this plural framework. The methodological precedents established by the GCI suggest that such values could be systematically documented, compared, and integrated into conservation planning, rather than treated as ephemeral or secondary. The challenge then becomes not whether to include them, but how to design tools that balance visual and reception values alongside more traditional domains of significance.

Extending Getty's Methodologies to Image and Reception Values

The methodological repertoire developed by the GCI provides a strong basis for integrating image and reception values into conservation. While initially aimed at conventional categories—historical, aesthetic, social, economic—their logic of elicitation, comparative assessment, and participatory negotiation can be adapted to visual and mediated heritage.

First, value-mapping protocols can be expanded to include visual attributes: iconic silhouettes, preferred vantage points, characteristic framings in promotional material, iconographic repertoires, recurrence in publications, artistic representations, documentary photography, and circulating motifs. Stakeholders—residents, visitors, professionals, online communities—can annotate maps, photos, or digital models to mark the image aspects they find meaningful.

Second, weighting and decision matrices can compare image and reception values with other forms of significance. When restoration may alter recognizability in iconic photographs, a structured matrix helps weigh authenticity against visual integrity, making negotiations explicit and transparent.

Third, participatory workshops—central to the GCI—can elicit perceptions of mediated heritage. Focus groups with experts, tourists, residents, and digital audiences reveal how images circulate, which resonate, and what meanings they generate. Such workshops provide both data and legitimacy, aligning strategies with lived and mediated experiences.

Fourth, Getty's mixed-methods approach supports integrating visual semiotics and digital ethnography. Qualitative studies (interviews, surveys, narratives) can be combined with quantitative metrics (social media engagement, circulation, geotagging) to build a composite picture of image and reception values.

Finally, the reflexive, iterative testing in Getty's case studies suits visual and mediated heritage, where values shift quickly. Periodic reassessment—through surveys, monitoring digital circulation, or repeat workshops—keeps conservation responsive.

Together, these adaptations show that Getty's toolkit not only accommodates but also fosters the integration of image and reception values. Extending mapping, weighting, participation, and reviewing visual domains makes explicit what is already tacit: heritage meanings today are inseparable from how they are seen, represented, and receive.

Conclusion

This diagnosis raises a methodological question: is it inevitable that image plays only a distorting role in conservation? Or could the field develop tools to recognize image—and its historical and present reception by publics—not as a surrogate for materiality, but as part of the plural ensemble of values that confer cultural significance on heritage? Here, the values-based paradigm, consolidated by the Getty Conservation Institute and international frameworks, opens a possible reorientation. Instead of reducing architecture to image, or denying the role of image altogether, conservation might seek to operationalize image and reception as explicit values, subject to the same negotiation, prioritization, and justification processes as historic, social, or spiritual values.

Such a move does not dismiss the dangers we have discussed. On the contrary, by embedding image within a rigorous values framework, conservation can avoid the fetishistic 'short path'[23] of aesthetic reinstatement while

still acknowledging the cultural force of visual legibility, iconic silhouette, and mediated presence in contemporary heritage reception. The Villa Savoye, for instance, can be understood both as a material artifact with fragile plaster and as an enduring photographic icon, without collapsing one dimension into the other.

This approach can be explored with pedagogical experiments like the one carried out in the ARURCOHE Master's programme, where students re-read the Madrid–New Delhi Document (2017) through the lens of image as a heritage value. By bringing academic reflection, international guidance, and methodological innovation into dialogue, conservation can move toward a reflexive practice—capable of addressing the dual imperative of material authenticity and visual recognition.

In an era saturated by images, conservation must learn not only to resist their tyranny but also to integrate their significance within a plural, values-based methodology. By doing so can twentieth-century architecture be preserved both in its material testimony and in its mediated, living presence for future generations.

[1] *Visual Acoustics – The Modernism of Julius Shulman*, documentary film, directed by Eric Bricker, USA, 2008.
[2] JOAN FONTCUBERTA, *La furia de las imágenes. Notas sobre la postfotografía*, 1st ed., Barcelona, Galaxia Gutenberg 2016.
[3] MARIA LETIZIA GAGLIARDI, *La misura dello spazio. Fotografia e architettura: conversazioni con i protagonisti*, Rome, Contrasto 2010.
[4] JUAN JOSÉ LAHUERTA, *Photography or Life & Popular Mies*. Columns of Smoke, Volume I, Barcelona, Tenov Books 2018.
[5] SIMONA SALVO, *Restaurare il Novecento. Storie, esperienze e prospettive in architettura*, Macerata, Quodlibet 2016.
[6] *Ivi*, p. 11.
[7] *Ibidem*.
[8] *Ibidem*.
[9] SUSANNA CACCIA GHERARDINI, *Le Corbusier e la villa Savoye: un caso di restauro autoriale / Le Corbusier and the villa Savoye: a case of authorial restoration*, Firenze, Florence University Press, 2023.
[10] MARCO DEZZI BARDESCHI, *Adoratori d'immagini*, «Ananke», n. 12, 1995, pp. 2-3.
[11] *Ivi*, p. 2.
[12] ASCENSIÓN HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, *La conservación y restauración de la arquitectura contemporánea: paradojas y contradicciones*, «Loggia», n. 28, 2015, pp. 18-35.
[13] SANDRA HOFMEISTER, *As much Mies as possible*», «DETAIL», online edition 26.09.2018.
[14] The Erasmus Mundus Joint Master in Architectural and Urban Contemporary Heritage (ARURCOHE) is a 90 ECTS, 18-month postgraduate programme co-funded by the European Union for the 2022–2028 period (Project code: 101081182-ARURCOHE). It focuses on the safeguarding, conservation, and reuse of 20th-century urban and built heritage. The programme is jointly implemented by three European universities: University of the Basque Country (UPV/EHU), Spain; Politecnico di Torino (POLITO), Italy; Kaunas University of Technology (KTU), Lithuania.
[15] ICOMOS ISC20C, *Approaches for the Conservation of Twentieth-Century Cultural Heritage: Madrid–New Delhi Document 2017*, Paris, ICOMOS, 2017, <https://publ.icomos.org/publicomos/technica/16FC4FD656F9D6C6AADAA8C9697CFD9C>.
[16] AUSTRALIA ICOMOS, *The Burra Charter: The Australia ICOMOS Charter for Places of Cultural Significance*, Burwood, Australia ICOMOS, 2013.
[17] ICOMOS, *The Nara Document on Authenticity*, Nara, ICOMOS, 1994.
[18] UNESCO, *Managing Cultural World Heritage*, Paris, UNESCO World Heritage Centre, 2013,<https://whc.unesco.org/en/managing-cultural-world-heritage/>.
[19] RANDALL MASON, *Economics and Heritage Conservation*, Los Angeles, Getty Conservation Institute, 1999, <https://www.getty.edu/conservation/publications_resources/pdf_publications/pdf/econrpt.pdf>.
[20] ERICA AVRAMI, RANDALL MASON, MARTA DE LA TORRE, *Values and Heritage Conservation: Research Report*, Los Angeles, Getty Conservation Institute 2000, <https://www.getty.edu/conservation/publications_resources/pdf_publications/pdf/valuesrpt.pdf>.
[21] RANDALL MASON, *Assessing the Values of Cultural Heritage: Research Report*, Los Angeles, Getty Conservation Institute 2002, <https://www.getty.edu/conservation/publications_resources/pdf_publications/pdf/assessing.pdf>.
[22] MARTA DE LA TORRE, *Heritage Values in Site Management: Four Case Studies*, Los Angeles, Getty Conservation Institute 2005, <https://www.getty.edu/conservation/publications_resources/pdf_publications/pdf/heritage_values_vl.pdf>.
[23] As referred in MARCO DEZZI BARDESCHI, *Adoratori d'immagini*, op. cit., p. 3.

Autorialità contro autenticità: la contesa internazionale per la *leadership* metodologica sul 'restauro del moderno'

Design Intent versus Historic Fabric: The International Dispute over Methodological Leadership in the Conservation of Modern Architecture

Davide Galleri | davide.galleri@unina.it
Dipartimento di Architettura, Università degli Studi di Napoli Federico II

Abstract

This paper examines the conflicting viewpoints on the conservation of Modern Heritage that emerged in the late 1980s and continue to evolve today. Through a critical analysis of cultural positions and conservation guidelines from Italy, the United States, Australia, and the Netherlands, this paper explores the competing claims for methodological leadership in preserving Modern architecture. The conclusions highlight the latent methodological divisions between advocates of material authenticity and those who prioritize design intent. These opposing positions respectively reflect the divergent geographical and political principles set out in the Venice Charter (1964) and the Burra Charter (1979).

Keywords
Conservation Approaches, Modern Heritage, Design Intent *vs.* Historic Fabric, Venice Charter, Burra Charter.

Il ribaltamento della leadership nella conservazione del patrimonio: Gli Stati Uniti e il *Modern Heritage*

Il *II congresso internazionale degli architetti e tecnici dei monumenti storici* di Venezia del 1964 mostrò globalmente un primato metodologico europeo ed italiano nella conservazione architettonica. L'attuale stato dell'arte per la conservazione del patrimonio architettonico moderno evidenzia un cambio di *leadership* culturale. Questo cambiamento si è consumato senza eventi che ne sancissero il passaggio, ma attraverso una strutturata produzione scientifica derivante, ad esempio, da istituti americani come il Getty Conservation Institute, che ha prodotto celebri programmi di finanziamento di *best practices*, come il *Keeping it Modern*. A ciò va affiancata una presenza intensa di provenienza americano-australiana alla guida della sezione di ICOMOS che si occupa del patrimonio del ventesimo secolo, ISC20C. Le pubblicazioni del Getty non palesano esplicite forme di *patronage* culturale, bensì un ecumenismo di temi di indagine, come dimostra *Concrete. Case Studies on Conservation*, del 2019. Dei 14 casi studio sulla conservazione del cemento armato, soltanto 2 sono statunitensi, con una forte presenza europea ed italiana[1]. Dal volume non emergono conflittualità metodologiche, ma un'uniformità di approccio fondata sulle comuni patologie dei materiali moderni, da risolvere con logica pragmatica e tecnica[2].

Le numerose pubblicazioni di Susan Macdonald, direttrice di Buildings and Sites del Getty e attuale *Co-President* di ISC20C, sono centrali in questa indagine. Già nel 1997, MacDonald esplorava le difficoltà tecniche nel realizzare riparazioni e campagne di diagnostica su opere in cemento armato. Le problematiche, più pratiche che teoriche, riguardavano il rapporto tra progettista, esecutori dei lavori e produttori di protettivi, che mal si adeguavano a casi da

RA special issue 1, vol. I | 2025, pagg. 58 - 63 | ISSN 1724-9686 (print) | ISSN 2465-2377 (online)
© The Author(s) 2025. This is an open access article distribuited under the terms of the Creative Commons License CC BY-SA 4.0 Firenze University Press.
DOI: 10.36253/rar-19013 - www.fupress.net/index.php/ra/

affrontare con approccio sartoriale[3]. MacDonald, dagli anni '90 ad oggi, ha condotto inoltre un'intensa attività scientifica sulle tipologie costruttive americane, delineando possibili forme di degrado e linee guida conservative in appositi regesti[4]. Gli aspetti teorici non sono espunti dalla sua ricerca, ma trattati con attitudine critica verso alcune concezioni consolidate europee, troppo legate, nella sua visione, all'autenticità materiale[5]: «the criteria for identifying and assessing heritage places developed around the world […] beyond the monumental, artistic and historic has to include social value, spiritual value and begin to embrace non-western concepts of authenticity»[6]. A seguito del Documento di Nara del 1994, l'apertura verso metodologie di intervento non occidentali e alla *heritage diversity* hanno parzialmente riscritto il criterio dell'autenticità come «l'essenziale fattore qualificante rispetto ai valori»[7], da cui deriva l'assunto che «non è possibile basare giudizi sui valori e l'autenticità all'interno di criteri prefissati»[8] e che il rispetto di tutte le culture impone che «le caratteristiche del patrimonio siano considerate e giudicate all'interno del contesto culturale a cui appartengono»[9].

Tuttavia, come evidenziato da Jukka Jokilehto[10], se il principio condivisibile di equiparare le posizioni sul patrimonio orientale ha imposto una revisione sull'autenticità materiale, ciò ha comportato anche una regressione rispetto alle istanze volte ad individuare principi condivisi in un'ottica di universalismo del patrimonio. Per restare all'approccio australiano-americano sul tema dell'architettura moderna, MacDonald nel suo testo *Moving On,* sostiene un concetto di autenticità basato sulla *design significance*[11] e non sulla materialità del documento-fabbrica. Secondo questo principio, l'autenticità va riconosciuta nell'inafferrabile *design intent*, cioè nelle intenzioni originarie del progettista.

Con approccio opposto, a metà degli anni '90, il 'restauro del moderno' fu definito da Giovanni Carbonara 'restauro del nuovo', per rimarcare una mera differenza temporale dell'oggetto del restauro, anziché di metodo. Lo studioso italiano si opponeva ad una concezione conservativa tipologica o autoriale[12]: «Sul mantenere non ci sono questioni; sul ripristinare, invece, è necessario domandarsi, insomma, se si voglia o no conservare l'autenticità di quei moderni monumenti, nella flagranza del loro effettivo "costruito" […], oppure se si pensi al mantenimento della sola forma visibile esteriore. In questo secondo caso […] si farebbe un salto indietro di almeno quattro o cinque secoli, fino al Rinascimento che, rilevando e misurando, serbava l'immagine degli antichi edifici, quali efficaci modelli di bellezza ideale, mentre ne perdeva la materia»[13].

Fu il restauro del Weissenhof di Stoccarda (1927), negli anni '90, ad affiancare le storicamente divise posizioni Carbonara e Dezzi Bardeschi. Scrisse Carbonara sui restauri del Weissenhof: «A Stoccarda la strada imboccata è quella propriamente nord-europea, per certi aspetti ancora memore del restauro stilistico, per altri molto empirica»[14]. Queste critiche avevano l'obiettivo di includere la conservazione del patrimonio moderno nell'alveo dei principi consolidati del restauro, una posizione ancora fortemente sostenuta in Italia[15]. La prospettiva di Dezzi Bardeschi fu espressa con maggior veemenza critica, definendo le operazioni di Stoccarda: «un patetico tentativo di ripristinare un irriproducibile presunto archetipo originario […] e di riportare le lancette dell'orologio al 1927 […] per forzare l'esistente ed inseguire, a spese della cultura sulla quale riposa l'autenticità della fabbrica, la reintegrazione di un'immagine d'affezione»[16].

Per fornire un quadro più completo su questo dibattito, è necessario introdurre anche il ruolo di Docomomo. In un clima culturale di rivalutazione dell'autenticità materiale, Hubert-Jan Henket e Wessel de Jonge fondarono l'associazione nel 1988 ad Eindhoven, Olanda, ponendosi l'obiettivo simbolico del restauro del Sanatorio di Zonnestraal (1926-28) di J. Duiker (1890-1935)[17], divenuto poi un completo ripristino di un'opera allo stato di rudere. Le posizioni favorevoli alla *design authenticity* vennero assunte a riferimento anche negli interventi sulla Casa Schröder (1924) di G. Rietveld (1888-1964)[18] definita in Italia, causticamente, un restauro alla "Dorian Gray"[19].

Docomomo Italia restò per nulla incidente nella disciplina del restauro, mentre negli Stati Uniti l'associazione assunse un ruolo fondante nelle teorie di intervento sul patrimonio moderno, con posizioni proiettate ad una dialettica tra il *Design Intent* e la *Historic Fabric*, l'opera realizzata e storicizzata nelle sue evoluzioni. Docomomo US nacque con il coinvolgimento da parte di Henket e De Jonge di Theodore H. Prudon e Thomas Gunny Harboe come fondatori della sezione americana. Da presidente di lungo corso, Prudon, ambì a dare centralità al panorama americano mediante la *8th International Docomomo Conference*, che si tenne a New York nel settembre del 2004 dal titolo *International Postwar Modernism and the Conjunction of Preservaton and Design*[20].

La mostra mise in luce gli interventi di restauro sul cemento armato di quegli anni a New York, ovvero al Solomon R. Guggenheim di Wright, e al Terminal TWA dell'aeroporto John Fitzgerald Kennedy (1962) di Eero Saarinen. Il restauro di quest'ultima opera fu espressione di approcci radicati nella *historic preservation*. Terminato nel 2012 da Beyer Blinder Bell, il restauro palesò il suo duplice carattere conservativo, materiale e immateriale, con interventi volti a conservare la fabbrica costruita e allo stesso tempo a ricreare un'ambientazione eminentemente fittizia, quasi cinematografica, degli anni '60[21]. Nell'alveo di Docomomo US, fu ancora Prudon a portare avanti posizioni legate a concezioni immateriali, che trovano esplicito riscontro nella Carta di Burra. Nella sua ambiziosa opera del 2008, Prudon afferma lapidariamente: «For modern architecture, however, it is not so much the historical or physical evolution of buildings that is value […]. For modern architecture, the original design concept and idea are paramount»[22]. Questi principi trovarono riscontro anche in Regno Unito, come evidente dalle parole del presidente di Docomomo UK dell'epoca John Allan[23]. Fu però l'Australia a fornire il maggior sostegno teorico, dove nel 1979 fu lanciata, in polemica con la Carta di Venezia, la Carta di Burra, mai approvata internazionalmente, che ebbe però forte incidenza in Nord America. Ancora citando Prudon: «The 'Standards' bears a resemblance to the Burra Charter in that it provides definitions, guidelines, and treatment practices»[24], in contrasto con l'Europa: «the Venice Charter is a policy document that was never formally signed by the US»[25].

Alla luce di queste divergenze internazionali, appare più chiara la posizione di MacDonald[26]. La risoluzione del conflitto è da ricercare per la studiosa nelle nuove generazioni, ponendo fiducia nelle acquisizioni tecnologiche:

«Will future generations look back and criticize us for giving up too easily, for not being conservative enough, or the reverse, of being too precious? Only time will tell. […] New non-destructive diagnostic tools, the wider application and development of methods such as cathodic protection as a repair and preventative approach to steel frame and concrete buildings, will continue to reduce the impact of repair on historic fabric»[27]. Queste posizioni trovano riscontro nell'impatto della Carta di Burra e degli *Standards* americani nei più recenti documenti di ISC20C, come mostra una semplice ricerca *online*[28]. Il *toolkit* di riferimenti di ISC20C si compone di pubblicazioni e atti normativi esclusivamente americani, australiani e britannici. Il principale documento appare proprio la Carta di Burra, mentre la Carta di Venezia, fondativa di ICOMOS, è del tutto rimossa.

Carta di Venezia *vs.* Carta di Burra: i modelli delle carte internazionali per la tutela del Patrimonio Moderno

La centralità della Carta di Burra per la conservazione dell'architettura moderna negli Stati Uniti promana da un diretto conflitto con la Carta di Venezia. Scrive Pamela Jerome, *preservationist architect* americana, che la Carta di Venezia è fondata su una concezione monumentalista e che non può funzionare in ambienti con opere indigene. Invece, per Jerome, la Carta di Burra si fonda sul riconoscimento di valori non predeterminati, valida a tutti i contesti nazionali[29]. Su queste medesime posizioni, anche la studiosa americana Meredith Walker, individua la Carta di Venezia come documento delle

élite culturali, mentre la Carta di Burra è, a suo avviso, nata dal basso, da un «grassroots movement»[30]. Per comprendere come la Carta di Burra, validata dagli Stati Uniti al mondo, sia diventata il riferimento di metodo nelle carte internazionali per la conservazione del patrimonio moderno, bisogna tornare al 1990, alla nona assemblea generale di ICOMOS, in cui il gruppo australiano si presentò con intenzioni esplicite volte a criticare le metodologie europee. Anziché aprire l'assemblea con un bilancio sui 25 anni della Carta di Venezia, gli australiani facevano leva sulla produzione di un proprio documento[31]: la *Australia ICOMOS Charter for the Conservation of Places of Cultural Significance*, «developed out of regular national meetings from 1979 to review the practice of heritage conservation and the application of standards and practices promoted internationally by ICOMOS»[32]. La Burra Charter, denominata in onore di un piccolo insediamento coloniale nel sud dell'isola, costituiva «the basis for the practice of heritage conservation in Australia»[33].

Questa «view from the Antipodes» lasciava trapelare connotati politici. Il patrimonio degli aborigeni, composto di fango, ad avviso australiano, non poteva essere tutelato con la Carta di Venezia, definita «generalized and imprecise». Pur riconoscendole «important ideas like respect for authentic evidence and for the integrity of building or site», gli australiani ne criticavano strumentalmente un monumentalismo classicista: «one of its most important concepts is that of anastylosis, and this best exemplifies the European nature of the conservation philosophy as anastylosis literally means, raising the columns, and this is the procedure adopted by archaeologists in dealing with the ruins of classical temples and similar monuments»[34].

Il testo continuava affermando che la Carta di Venezia era inapplicabile per i siti minori[35] e utile solo per «materials conservators in art galleries and architects, […] in places like Venice» mentre per territori distanti dall'Europa «its concepts seemed totally foreign»[36]. E ancora, rispetto al patrimonio vernacolare: «How do we apply anastylosis to the conservation of thatched roof, or of a mud wall which has crumbled away in the rain? Likewise, the term monument in the title of the *International Council on Monuments and Sites* immediately evokes classical temples and Gothic cathedrals. Although it applies equally well to a Hindu or Buddhist temple, it does not seem appropriate to a mud hut or the remains of a village pottery[37]. […] The Venice Charter is not well-suited to dealing with vernacular or primitive buildings, urban conservation areas, industrial archaeological sites, or twentieth-century buildings. These types constitute the bulk of Australian cultural property, so we felt the need to prepare our own document to clarify and expand the Venice Charter […]»[38].

Da queste premesse strumentali, veniva esposto che la Carta di Burra conservava la «philosophy» della Carta di Venezia, ma con approccio «flexible and practical», basandosi su nuovi termini, come «cultural significance» o «place». Definiti questi due fattori, poteva avviarsi un piano di conservazione non predeterminato. La strategia di progetto, per la Carta di Burra, consisteva in una scelta tra trattamenti conseguente al valore attribuito al manufatto, con approcci potenzialmente ripristinatori o conservativi, come per gli *Standards* americani.

Ancora faziosamente, gli australiani affermavano che: «The key difference between the Charters is that the Burra Charter of Australia ICOMOS is applied to all places of cultural significance, not just architectural monuments as in the Venice Charter. The term "place" includes archeological sites, ruins, buildings, engineering structures, groups of buildings, and whole urban areas; "cultural significance" includes all the reasons why we try to preserve places – aesthetic, historic, scientific, and social value»[39].

La requisitoria di ICOMOS Australia era una sorta di rivincita. Sebbene nelle premesse si affermasse che il documento era «biased» per l'Australia e nonostante non vi fosse stata un'approvazione internazionale, erano al contempo vantate

le ricadute su vari territori nel mondo[40]. Ciò che si mostrò vero - come profezia avverata da chi la pronuncia - è che la Carta di Burra sarebbe stata fortemente incidente per le principali Carte sul patrimonio moderno, con un forte contributo statunitense e australiano[41]. Questa condizione è l'esito di una parabola che, ad avviso di chi scrive, inizia dal Congresso di Venezia del 1964 e testimonia un ribaltamento delle posizioni dominanti. L'attrito che nacque a Venezia per un incidente diplomatico, al netto delle oggettive differenze metodologiche, poteva essere evitato con un'attenzione maggiore all'iniziale buona disposizione degli americani.

Indagando in sintesi i principi della Carta di Burra, emendata in numerose edizioni, si può affermare che quello che viene definito *value-based approach* ruota sul significato di *Place*: «site, area, building, group of buildings, or other works together with associated contents and surroundings», e di *Cultural Significance*: «aesthetic, historic, scientific, or social value for past, present and future generations». Da questa assunzione terminologica, i valori culturali possono essere individuati in aspetti tanto materiali quanto immateriali[42]. *Conservation*, appare atto conseguenziale della tipologia di *significance*, materiale o immateriale, scelta per il *place*, e consiste in «all the processes of looking after a place so as to retain its cultural significance». La possibilità di condurre egualmente interventi di *Preservation*, *Restoration* o *Reconstruction* emerge anche nell'impostazione di *Approaches to the Conservation of Twentieth-Century Cultural Heritage*, approvato da ISC20C nel 2017[43]. Si tratta ad oggi del principale documento di presunta valenza globale che disciplina la conservazione del patrimonio moderno. Esso è di fatto espressione di una *leadership* apparentemente perduta da teorici del 'Restauro' giustamente ancorati a principi di continuità con l'evoluzione metodologica europea, ma scavalcati ed oscurati sul piano globale per ragioni tanto politiche, quanto derivanti dalla mancata partecipazione e dal totale disinteresse ai tavoli decisionali di ICOMOS ISC20C.

[1] CATHERINE CROFT, SUSAN MACDONALD, GAIL OSTERGREN (a cura di), *Concrete: Case Studies in Conservation Practice*, Getty Publications, Los Angeles 2019. Per i casi italiani si veda: TULLIA IORI, SERGIO PORETTI, *Magliana Pavilion – Rome*, pp. 84-95; GUIDO PIETROPOLI, PAOLO FACCIO, PAOLA SCARAMUZZA, GRETA BRUSCHI, *Brion Cemetery, Treviso, Italy*, in *Concrete: case studies in conservation practice*, Los Angeles, Getty Publications Department 2019, pp. 180-185.

[2] SUSAN MACDONALD, SHERIDAN BURKE, SARA LARDINOIS, CHANDLER MCCOY, *Recents Efforts in Conserving 20th-Century Heritage: The Getty Conservation Institute's Conserving Modern Architecture Initiative*, in *Built Heritage*, New York, Springer Science and Business Media 2018, pp. 62-75.

[3] SUSAN MACDONALD, *Authenticity is More Than Skin Deep: Conserving Britain's Postwar Concrete Architecture*, «APT Bulletin», vol. 28, n. 4, 1997, pp. 37-44.

[4] THOMAS C. JESTER, *Twentieth-Century Building Materials, McGraw-Hill*, New York, 1995 (1a edizione), then republished as THOMAS C. JESTER, *Twentieth-Century Building Materials: History and Conservation*, Los Angeles, Getty Conservation Institute 2014.

[5] SUSAN MACDONALD, *Authenticity is More Than Skin Deep*, op. cit.

[6] SUSAN MACDONALD, *Moving On: Approaches and Frameworks for Conserving the Heritage of the Postwar Era and Beyond*, in «The 6th Baltic Sea Region Cultural Heritage Forum. From Postwar to Postmodern – 20th Century Built Cultural Heritage», Conference Proceedings, Swedish National Heritage Board, Riksantikvarieambetet, Finland 2017, p. 124.

[7] «Authenticity, considered in this way and affirmed in the Charter of Venice, appears as the essential qualifying factor concerning values. […]» Art. 10, The Nara Document on Authenticity (1994).

[8] «[…] It is thus not possible to base judgements of values and authenticity within fixed criteria. […]», Art. 11, The Nara Document on Authenticity (1994).

[9] «[…] On the contrary, the respect due to all cultures requires that heritage properties must be considered and judged within the cultural contexts to which they belong», Art. 11, The Nara Document on Authenticity (1994).

[10] JUKKA JOKILETHO, *Considerations on Authenticity and Integrity in World Heritage Context*, «City & Time», vol. 2, n. I, 2006.

[11] SUSAN MACDONALD, *Moving On*, op. cit., p. 127.

[12] «[…] è autentico quel dato pezzo, montato in origine su quella determinata architettura e non su altre, oppure lo è il pezzo tratto comunque da una costruzione dello stesso tipo, in tutto e per tutto identico a quello che cerchiamo? […] In campo rigorosamente storico, e non tipologico, non interessa la conservazione d'un modello, quindi, ma d'uno specifico oggetto; né in quello storico artistico le cose stanno diversamente», in GIOVANNI CARBONARA, *Trattato di restauro architettonico*, Torino, Utet 1996, pp. 79-80.

[13] GIOVANNI CARBONARA, *Avvicinamento al restauro. Teoria, Storia, Monumenti*, Napoli, Liguori Editore 1997, p. 591

[14] *Ivi*, p. 592.
[15] RENATA PICONE, *Il moderno alla "prova del tempo". Restauro e deperibilità delle architetture del XX secolo*, «Confronti», n. 1, dicembre 2012, pp. 52-61; CAROLINA DI BIASE, *Il degrado del calcestruzzo nell'architettura del Novecento*, Santarcangelo di Romagna, Maggioli Editore 2009; ROSALBA IENTILE, *Architetture in cemento armato: orientamenti per la conservazione*, Milano, FrancoAngeli 2008; MARIA ANTONIETTA CRIPPA, *Il restauro del Grattacielo Pirelli*, Ginevra-Milano, Skira 2007; FRANCO BORSI, *Il restauro del moderno: problemi e interrogativi*, «A-Letheia», n. 4, 1994, pp. 6-8.
[16] MARCO DEZZI BARDESCHI, *Conservare, non riprodurre il moderno*, «Domus» n. 649, 1984, pp. 10-13, poi in MARCO DEZZI BARDESCHI, *Restauro: punto e da capo. Frammenti per una (impossibile) teoria*, Milano, FrancoAngeli 1992, (si cita da 4a edizione, 1996), p. 264.
[17] HUBERT-JAN HENKET, HILDE HEYNEN (ed. by), *Back from Utopia: the Challenge of the Modern Movement*, Rotterdam, 010 Publishers 2002.
[18] MARIE-THÉRÈSE VAN THOOR (ed. by), *Colour, Form and Space. Rietveld Schröder House. Challenging the Future*, TU Delft, in collaboration with Centraal Museum, Utrecht, Netherlands, with the support of the Getty Foundation, Keeping it Modern Initiative, 2019.
[19] FABIO MANGONE, *Emblemi del Movimento Moderno e immagine fotografica: il restauro alla "Dorian Gray"*, «Confronti», vol. 1, gennaio 2012, pp. 102-105.
[20] *8th International Docomomo Conference*, September 2004, New York, NY, USA, «Docomomo Journal», n. 27, June 2002, p. 15.
[21] DAVIDE GALLERI, *The Venice Charter in the United States of America. From the Failed Adoption to Contemporary Approaches on Preserving Modern Architecture*, «Restauro Archeologico», n.1, vol.1, 2024, pp. 132-137.
[22] THEODORE H. M. PRUDON, *Preservation of Modern Architecture*, Hoboken NJ, J. Wiley & Sons 2008, p. 35.
[23] «Many components and materials are mass produced and not inherently valuable» in JOHN ALLAN, *Points of Balance. Patterns of Practice in the Conservation of Modern Architecture*, «Journal of Architectural Conservation», vol. XIII, n.2, 2007, p. 17.
[24] THEODORE H. M. PRUDON, op.cit., p. 69.
[25] *Ivi*, p. 68.
[26] Chi scrive è stato gentilmente accolto da Susan MacDonald presso il Getty Conservation Institute di Los Angeles per un'intervista, in data 11/01/2024, in cui MacDonald ha però sostenuto che questi approcci non sono in conflitto con i principi della Carta di Venezia.
[27] SUSAN MACDONALD, *Moving on: cit.*, p. 128.
[28] ICOMOS ISC20C, Heritage Toolkit, https://isc20c.icomos.org/resources/toolkit/.
[29] PAMELA JEROME, *The Value-Based Approach to Cultural-Heritage Preservation*, «APT Bulletin», vol. XLV, n. 2-3, 2014, pp. 3-8.
[30] MEREDITH WALKER, *The Development of the Australia ICOMOS Burra Charter*, «APT Bulletin», vol. XLV, n. 2-3, 2014, p. 9.
[31] *Australia, ICOMOS: A Quarter of a Century, Achievements and Future Prospects*, , 9th ICOMOS G.A., Lausanne, 1990, p. 27.
[32] *Ivi*, p. 28.
[33] *Ibidem*.
[34] *Ivi*, p. 35.
[35] Al contrario, all'articolo 1 la Carta di Venezia introduce la conservazione del patrimonio minore e della tutela ambientale contro il concetto di monumento isolato: «La nozione di monumento storico comprende tanto la creazione architettonica isolata quanto l'ambiente urbano o paesistico che costituisca la testimonianza di una civiltà particolare, di un'evoluzione significativa o di un avvenimento storico. Questa nozione si applica non solo alle grandi opere ma anche alle opere modeste che, con il tempo, acquistano un significato culturale», Carta di Venezia, 1964. Questo principio emerge anche agli articoli 6 e 7.
[36] *Australia, ICOMOS, a Quarter of a Century,* op. cit., p. 35.
[37] *Ibidem*.
[38] *Ivi*, p. 35.
[39] *Ivi*, p. 37.
[40] *Ivi*, p. 39.
[41] Sheridan Burke, figura di spicco di ICOMOS Australia e President di ISC20C per il triennio 2015-2018, espresse le sue posizioni sul conflitto tra le due carte nel 2004: «there was no sense of either wanton criticism or antipodean distaste for the Venice Charter in the work, rather the simple need to respectfully translate the principles to a practical document that would be specifically applicable to Australian places and cultural conditions» (p. 54). Questa attitudine pacificatoria è contraddetta nel testo nell'evidenziare come nel 2000 la Carta di Burra fosse stata tradotta in molte lingue con la volontà capziosa di identificarla come sostitutiva della Carta di Venezia (p. 55). Questi principi emergono da un asse culturale che lega Australia e Regno Unito con gli Stati Uniti. Citando Burke: «[…] when I attended the York Summer School in 1984 […] I was taken aback to be chided by one eminent lecturer about Australia's need to create a simpler version of the Venice Charter […]. Decade later it was satisfying to see the impact of Australian ICOMOS colleagues at work in UK architectural practices and in English Heritage, successfully promoting the practice and process of Conservation Plans, and the application of the Burra Charter principles» (p. 55). Burke continua: «like the Venice Charter, the Burra Charter has taken on a life of its own, beyond the direct ICOMOS family from which it grew», esplicitando momenti di tensione con il Comitato Esecutivo Internazionale di ICOMOS: «Throughout my period on the international Executive Committee, the tension between the Burra Charter and the Venice Charter, through international terminology and practice has always been intense, with a rather Old World/New World flavour» (p. 56): SHERIDAN BURKE, *Working with the Charter Overseas a Personal Burra Charter Experience*, «Historic Environment», vol. XVII, n. 1, 2004, pp. 54-56.
[42] All'articolo 1.3, *Burra Charter*, "Fabric" è definite come «all the physical material of the place».
[43] *Approaches to the Conservation of Twentieth-Century Cultural Heritage, ISC20C*, 2017, ISC20C con Sheridan Burke come presidente.

The Challenge of Systems and Series: New Paths in Preserving and Developing 'Late Modernist' Buildings (?)

Birgit Knauer | birgit.knauer@tuwien.ac.at
Department for Heritage Conservation, Faculty of Architecture and Planning TU Wien

Abstract
Today, even some mass-produced and prefabricated buildings from the 1970s are labelled as 20th century buildings worthy of protection. Nevertheless, heritage conservation practice still has its difficulties when it comes to the attribution of architectural, artistic and social values and the resulting management of the built fabric of this period. When selecting outstanding buildings, the inventory encounters difficulties in the argumentation, because numerous buildings were erected during the economic boom of the 1970s. Some experts say that the theories and methods of heritage conservation that have been established for many decades are just as applicable here as they are to other buildings. Others believe that there must be more freedom of action, because the parameters of authenticity and integrity - cornerstones of heritage conservation for around 120 years - must be weighted differently.
Building in existing structures is an increasingly relevant field of activity for the construction industry, which appears particularly attractive in the case of system buildings. Up to now, many refurbishments have been characterised by dismantling the load-bearing system, which sometime led to a loss of the architectural qualities and historic value of the building fabric. Both for listed and non-listed buildings, there appears to be greater scope for conversion than for buildings from other time periods. There are therefore several reasons why these buildings need to be addressed from a heritage conservation perspective: buildings from this recent past are increasingly being reshaped and losing their distinctive character. Their refurbishment poses a current theoretical and technical challenge. This article uses case studies and observations from academic research to ask: Does the practice of heritage conservation on these buildings need to be rethought? Do new strategies and methods need to be developed? In any case, a sensitive and at the same time critical examination of this architectural heritage is a central task of our time.

Keywords
Post-war modernism, Conservation of the Modern Movement, System buildings, Industrial construction, Heritage values.

Introduction

With the economic boom of the 1960s and 1970s, numerous buildings were constructed using prefabricated components in a modular or system-based design, which continue to have a significant impact on our built environment today. The credo of unstoppable progress, which was expressed in the increasing standardisation and industrialisation of the construction process worldwide and in the use of prefabricated components and innovative building systems, also found its way to Austria in the 1960s. The system buildings of the 1960s and 1970s embody the belief in progress and the spirit of industrial production that prevailed at the time.
Reuse and adaptation of existing buildings is increasingly being called for not only by experts but also by civil society (Fig.1). The conversion and renovation of prefabricated buildings appear to be very attractive for the construction

RA special issue 1, vol. I | 2025, pagg. 64 - 69 | ISSN 1724-9686 (print) | ISSN 2465-2377 (online)
© The Author(s) 2025. This is an open access article distribuited under the terms of the Creative Commons License CC BY-SA 4.0 Firenze University Press.
DOI: 10.36253/rar-19014 - www.fupress.net/index.php/ra/

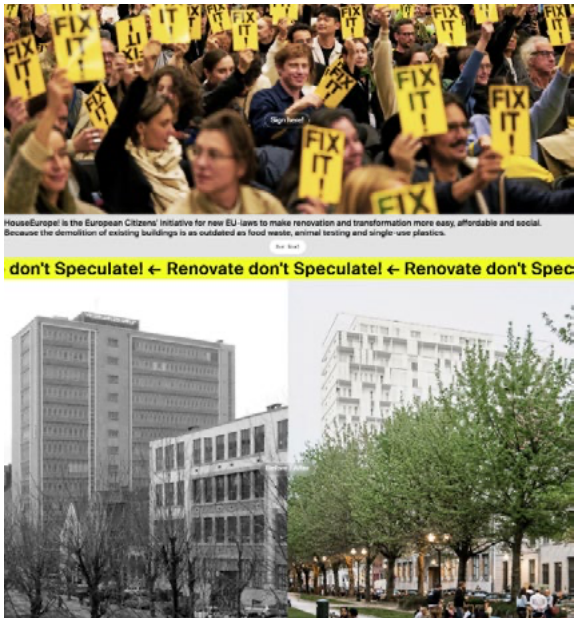






Fig. 1 Call by the 'House Europe' initiative for the continued use and renovation of the building stock, screenshot April 2025.

Fig. 2 Film stills showing construction work in Vienna using the prefabricated assembly method (CAMUS system), from 'Fertighaus Kagran' (Press and Information Service of the City of Vienna, 1962); © Film Archive of media wien, ref. no.: 340, Vienna City and Regional Archives.

industry. Many refurbishments have been characterised by replacing façade elements or completely dismantling the load-bearing system, which has led to a loss of the original characteristics of the built fabric and, in some cases, a loss of high-quality architecture from the recent past. The scope for alteration seems to be broader than for buildings from other time periods. And from the academic point of view, it seems alarmingly late to document, evaluate, preserve and protect outstanding examples of this decisive building stock, making part of our cities building history. There are therefore several reasons why these buildings need to be addressed from a heritage conservation perspective: the refurbishment of further buildings is imminent and presents a theoretical and technical challenge.

This article uses observations from academic research done in Germany, Switzerland and Austria to ask: Does the practice of heritage conservation on these buildings need to be rethought? Do new strategies and methods need to be developed? Recent research projects in Germany and Switzerland demonstrate the importance of building systems and system construction, and defined guiding principles for the preservation of these buildings.[1] Austria has been considerably late in addressing prefabricated buildings and construction systems from the 1960s and 1970s, which have not yet been systematically inventoried and have only been analysed on a case-by-case basis. Students of architecture at TU Wien are currently elaborating reuse projects and conservation strategies for various prefabricated buildings in Austria.[2]

Foundations of monument preservation: inventorying a "difficult-to-grasp" stock

First, we need to clarify what we are exactly talking about: System construction refers to buildings that are modular and/or mainly assembled from prefabricated components, as ICOMOS Switzerland states. Construction systems were mostly developed by planning groups and one or more companies, consist of (mostly prefabricated) building

elements and follow a specific measurement system or grid.[3] Initial considerations regarding 'systematic' construction date back to the 19th century and the timber frame buildings developed at that time. In the 1920s, the idea was taken up by the *Neues Bauen* movement and the *Bauhaus,* which experimented with serially manufactured building elements.[4] During the boom years after the Second World War, many companies began to specialise in the development of building systems for specific —and newly emerging—construction tasks. Some systems were also further developed for other construction tasks, such as the Haller steel construction system in Switzerland, which was adapted from industrial construction for the serial construction of residential buildings during the 1960s.[5] At the beginning, these systems were still tied to the expertise of the production company.[6] Subsequently, patents and ideas were sold, rather than the material itself, and numerous buildings were constructed using the same construction method and having (therefore) a similar appearance.[7] A well-known example of this process is the *Camus system*, which became widely used in Europe (and beyond) through licence sales and was primarily used for residential construction (Fig.2). As with the Camus system in France, the development of building systems was also subsidised by the state in England: the English *CLASP system* was developed already in 1948 on behalf of Hertfordshire County Council for school construction.[8] It was further developed into the *Brockhouse system* in the 1960s and exported to Germany, among other countries, where it was used to construct more than 80 buildings.[9] This stock is therefore supra-regional and international, and a comparative analysis limited to regional and local areas – as has been customary in heritage conservation to date – is therefore no longer sufficient.

A stock under general suspicion

But why does this stock pose such a major challenge for heritage conservation? Post-war buildings are under 'general suspicion' and, above all, prefabricated buildings from the 1960s and 1970s are the subject of ongoing criticism. Buildings constructed from prefabricated parts have a particularly difficult time, as – in contrast to buildings from the 1950s, which are now gaining a certain degree of recognition – they are not only 'difficult' from a material and construction point of view, but also receive little recognition from an aesthetic perspective, also among experts in architecture and construction. After decades of use and weathering, they also pose technical challenges in terms of conservation and repair. Due to the partly experimental use of untested materials, problematic signs of ageing and damage are now becoming apparent. In recent years, there has been an increased risk of buildings from this period being demolished or undergoing extensive renovations without consideration for the quality of the existing structures. Façades are particularly at risk, as they are quite easy to replace. Apparently, there is still too little awareness of the numerous best practice examples that show solutions for repair and restoration,[10] and of the results of research projects that have been published in recent years.[11]

Values under scrutiny

Today there is still a lack of understanding of the qualities of late modernist architecture and heritage conservation practice still has its difficulties when it comes to the attribution of architectural, artistic and social values. The fact that in Austria public buildings were 'automatically' protected under the Austrian Monument Protection Act may have been more of an obstacle than a help in preserving prefabricated buildings in this case. Theoretically, the existing structure did not need to be inspected, but in the event of structural changes, the lack of knowledge about the existing

structure also meant a lack of knowledge about its qualities and characteristics.

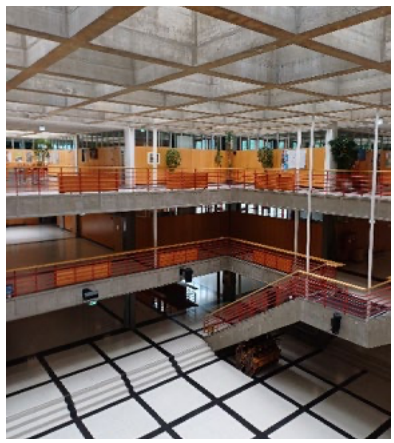
When selecting outstanding buildings from this period, the inventory encounters difficulties in the argumentation, because numerous similar buildings were erected during the economic boom of the 1960s and 1970s. The arguments for heritage conservation that are otherwise always compelling, such as scarcity value or artistic value, are therefore hardly relevant here, or require in-depth analysis and review of the existing structure and a profound technical understanding in order to evaluate construction details. Many buildings constructed using modular systems are representative of a large number of very similar buildings and vary only in terms of when they were built on the development ladder and their state of repair, authenticity and integrity. As Alois Riegl noted in 1903, every artistic artefact represents a step in development as an expression of the 'artistic will' of the period in which it was created and thus has historical value.[12] Identifying the outstanding buildings from this mass of serially produced structures requires research in (foreign) company archives, whereas previous assessments required especially art-historical knowledge. Perhaps more than in other architectural periods, the motto here is that a thorough inventory is the basis for appropriate preservation. Of course, not all buildings from the 1960s and 1970s should be protected or preserved. However, it's not only about listed monuments. Looking at renovations that have already been carried out, it becomes clear that preserving the character of the architectural language would be important for inscribing this huge stock as an integral part of our architectural and cultural heritage.

Maintenance and servicing of systems and series

When it comes to reuse and refurbishment measures the evaluation and value attribution provides the basis for deciding on measures to be taken and possible interventions. But what does this mean in the case of prefabricated buildings? What does it mean to preserve and continue to use them in a 'correct' and 'appropriate' manner?

Some experts say that the theories and methods of heritage conservation that have been established for many decades are just as applicable here as they are to other buildings. The premise should be to keep the original fabric in its authenticity – on the basis of archival research and on site investigations – and prefer it to replacement. Others believe that there must be more freedom of action, because the parameters of authenticity and integrity – cornerstones of heritage conservation for around 120 years – must be weighted differently.

Many of these buildings were designed for flexibility, adaptability and expandability in line with the architectural concept of structuralism. The priority of heritage conservation, namely the preservation of the original substance, will therefore have to be weighted differently - on a case-by-case basis (!). Due to the manufacturing process involving industrially produced, serial components, the concept of authenticity must be interpreted more broadly in line with the 1994 Nara Document and not relate solely to materiality: The basic idea and premise of modern monument preservation, the preservation of the fabric, is valid here, but more than in buildings from earlier eras, it also encompasses the design of the building, such as its spatial and functional openness and flexibility, as well as its structural character. The entire system, from construction and materiality to interaction with the environment, should remain legible. However, in the case of certain buildings, the ability to change 'within the system' is possibly more important than preserving all original parts in their original position, as Mayer and Langenberg have already noted.[13] One example of this is the renovation of the Kleiburg apartment block (note: not a listed building) near Amsterdam. The architects (XVW architectuur and NL Architects) understood the external appearance of the residential building,

Figg. 3, 4 Peter Märkli, Gody Kühnis, Wörgl Federal School Centre, extension and adaptation, 1998-2003 (photos B. Knauer 2025).

defined by its uniform structure and enormous dimensions, as an aesthetic quality that needed to be preserved. On the other hand they allowed major restructuring inside without alienating the overall character of the building and the architectural concept.[14]

Preservation and conversion of prefabricated buildings: ways of adaptation and best practice examples

From a heritage conservation perspective, flexibility and adaptability of buildings can be seen as a value and as a potential, namely in terms of preservation through (re)use, which requires structural adaptations. As Isabel Haupt explains, modular buildings and systems can even facilitate heritage-appropriate handling, depending on the construction system, for example in terms of building services that can be easily retrofitted thanks to exposed cabling.[15] Systematically applicable renovations could be developed for certain building systems, which cannot simply be applied to all properties of this type – too many parameters play a role for that – but which do offer points of reference. 'Mass as opportunity' was the defined motto for the renovation of the Le Lignon housing estate in Vernier near Geneva (1963-1971), which was completed in 2021. After a thorough architectural and energy study and testing of various measures as part of a research project at the Ecole Polytechnique Federale de Lausanne (TSAM-EPFL) conducted by architects Franz Graf and Giulia Marino, the façade elements were ultimately upgraded to improve their energy efficiency, but their fabric and appearance were largely preserved.[16] Despite numerous best practice projects that show the possibility of adaptation instead of replacement, it is still a very common practice to replace façades. Even though this is usually done under the noble pretext of saving energy, this ongoing practice also leads to a loss of our architectural history.

Several buildings were visited in Tyrol with students from TU Wien in order to gain an overview of the qualities of system construction in Austria and to assess the quality of renovation measures that have already been carried out. The grammar school in Wörgl (1970-74), designed by Viktor Hufnagel and Fritz Gerhard Mayer, is a best practice example for the refurbishment and development of system buildings. In 2001-2003, it was renovated and expanded according to a design by Peter Märkli and Gody Kühnis.[17] The extension remains within the system and its materiality and adds a new component without disturbing the overall appearance (Fig. 3 and 4).

Conclusion

As far as Austria is concerned - and probably also other countries - much more effort needs to be invested in architectural education in order to create fundamental acceptance for buildings of the late 20th century and to bring about a more sensitive approach, even in the case of buildings not listed as historic monuments. Apart from the icons, it is more difficult to convince people to regard this stock as part of our building culture. The young stock of system buildings requires an unusually high level of technical expertise. The documentation and development of renovation concepts must therefore take place in close interdisciplinary exchange between the humanities, architecture and civil engineering. The discourse on values is probably more advanced than the knowledge of appropriate conservation measures and a suitable culture of renovation that has been disseminated to date. It needs a culture of conversion that respects this special stock in its authentic materiality and architectural quality as part of our history. Standard renovations may be possible, but ultimately, the usual and proven approach of case-by-case decision-making in heritage conservation remains valid for buildings from this era.

[1] The research programme 'Cultural Heritage Construction' ('Kulturerbe Konstruktion') funded by the German Research Foundation (DFG) supported sub-projects on topics including heritage values of prefabricated buildings and steel construction systems. <https://kulturerbe-konstruktion.de/>; ICOMOS Switzerland conducted a research project on system construction and building systems in Switzerland in collaboration with the Chair of Heritage Conservation at ETH Zurich. The results were published in 2022: ICOMOS Svizzera (ed. by), *System & Serie: Systembau in der Schweiz - Geschichte und Erhaltung*, Zurich, Verlag 2022.

[2] As part of the thematic focus *Preservation and continuation, dealing with system buildings from the 1960s and 1970s* (*Erhalten & Fortschreiben. Umgang mit Systembauten der 1960er und 1970er Jahre*), six buildings from this period in Austria are documented, evaluated and a conversion concept is developed. The interdisciplinary course takes place in cooperation of the Chair of Design and Building Construction and the Chair of Heritage Conservation at TU Wien.

[3] ICOMOS Svizzera (ed. by), *System & Serie…*, op. cit. p. 5.

[4] Sarah M. Schlachetzki, *Architekturgeschichte: Vom Typenhaus zum ‚Prefab' im großen Stil*, in Raphael Sollberger, ICOMOS Schweiz (ed. by), *System & Serie…*, op. cit., pp. 9-13 (9).

[5] Georg Vrachliotis, Laurent Stalder, Haller, in: *System und Serie…*, op. cit., pp. 66-69 (66).

[6] Lucia Gratz, *Zwischen Idee, Entwurf und angewandter Vielfalt: Architektornische und konstruktive Aspekte des Schweizer Systembaus*, in ICOMOS Svizzera (a cura di), *System & Serie…*, op. cit., pp. 20-29 (20).

[7] Sarah M. Schlachetzki, op. cit., p. 10.

[8] Francis Ferguson, *Architecture, Cities and the Systems Approach*, New York, Braziller 1975, pp. 60-61.

[9] Günther Moewes, *Baukasten statt Kastenbau: Die Entwicklung des Brockhouse-Systems*, in Silke Haps and Alexandra Apfelbaum (a cura di), *Von "Stahlschachteln" und Bausystemen. Zum Umgang mit Stahlbauten zur Nachkriegszeit*, Dortmund, Kettler, 2019, p. 130.

[10] Only a selection can be mentioned here: Ana Tostoes (ed. by), *Modern heritage: reuse, renovation, restoration*, Basel, Birkhäuser 2022; Angel Ayòn, Uta Pottgiesser, Nathaniel Richards, *Neue Fassaden im Bestand. Sanierungsstrategien für Klassiker der Moderne*, Basel, Birkhäuser 2019.

[11] Particularly noteworthy are the recent studies conducted by the Getty Institute of Conservation in Los Angeles: <https://www.getty.edu/conservation/our_projects/field_projects/concrete/index.html>; Thomas Jester, Getty Conservation Institute (ed. by), *Twentieth-Century Building Materials. History and Conservation*, Los Angeles, Getty Conservation Institute 2019.

[12] Alois Riegl, *Der Moderne Denkmalkultus: Sein Wesen und seine Entstehung*, Vienna, Braumüller 1903.

[13] Silke Langenberg, Hans-Rudolf Meier, *Herausforderung Systembau: Denkmaltheoretische Fragestellungen*, in ICOMOS Svizzera (ed. by), *System & Serie…*, op. cit., p. 135.

[14] See in particular: <https://www.xvwarchitectuur.nl/kleiburg>.

[15] Isabel Haupt, *Herausforderung Systembau: Praktische Herausforderungen*, in ICOMOS Svizzera (ed. by), *System & Serie…*, op. cit., pp. 136-139.

[16] See e.g. Franz Graf, Giulia Marino, *Il Lignon. Un restauro silenzioso/The Lignon. A Silent Restoration*, «Rivista internazionale di architettura», n. 918, 2021, pp. 3-15; Ana Tostoes, *Modern heritage…*, op. cit., pp. 108-115.

[17] Martin Tschanz, *Weiterbauen an einer Modellschule: Peter Märkli, Gody Kühnis: Erweiterung und Adaptierung Bundesschulzentrum Wörgl, Tirol, 1998-2003*, «Werk, Bauen + Wohnen», vol. 6, 2004, pp. 32-42.

Margins and Limits of Local Protection in Budapest. Salient Examples and the Case of the Körszálló Hotel

Franz Bittenbinder | stephanviktor.bittenbinder@polimi.it
Dipartimento di Architettura e Studi Urbani (DAStU), Politecnico di Milano
Ráhel Gyöngyvér Győrffy | rahel.gyorffy@khi.fi.it
Kunsthistorisches Institut in Florenz, Max-Planck-Institut

Abstract

Post-war architecture received little consideration in national listings in Hungary. Instead, local protection has become the favoured means of translating growing recognition into regulatory frameworks. However, the effectiveness of this tool is called into question by the most recent plans, which even involve demolition work. This contribution explores the margins and limits of local protection in Hungary, examining the controversial case of Körszálló in Budapest. The cylinder-shaped hotel built at the foot of the Buda Hills in 1967, was closed in 2025. Despite its local protection status, it was completely demolished. The idea is to comply with local protection by recreating architectural features, while changing the number and height of floors, among other things. Analysing the case of Körszálló, the aim is to identify existing opportunities and issues relating to heritage frameworks in Hungary, with reference to debates surrounding the concept of safeguarding more recent architecture.

Keywords
Local protection, Post-war architecture, Modern heritage, Hungary, Budapest.

Between 2022 and 2023[1], the municipality of Budapest granted 128 post-war buildings the status of local protection[2]. Among these, we find 13 that were attributed to the «transitional period» (1945-51), 14 to «Socialist Realism» (1951-56)[3] and 78 to the alleged time of «consolidated modern architecture» i.e., the time after the Hungarian Revolution of 1956. The selection was the result of a participatory process involving a pre-selection by an expert committee and public consultation meetings. With this, the city took a stand for the conservation of the more recently built environment in the capital, but also expanded the scope of cultural heritage recognition in Hungary as a whole, listing, for instance, the Protestant Church by architect Szabó István built in 1981 or the Hungarian Telegraphic Office by architect Virág Csaba built between 1985 and 1990.

The decision to grant local protection to the most recent listings in Budapest is telling for the current state of preservation in Hungary. Indeed, in recent decades, local protection has been the favoured means of extending protection to more recently built legacies. National listings comprise merely 135 post-war buildings[4] that are distributed rather unevenly across Hungary. Entries reflecting the variety of typologies are the Radio Transmission Facility near Solt built 1976-77[5] or the Sputnik Observer Station near Szombathely from 1968. With 12 new entries, the latest additions in 2024 have focused on the buildings of architect Makovecz Imre[6]. This comes as no surprise, given the controversial discussions surrounding the 2023 Law on Hungarian Architecture. The latter considered Makovecz besides Lechner Ödön and Kós Károly as the «yardstick for most advanced traditions of national architecture» in Hungary.

The new local protection listings in Budapest were not a singular event but the result of an ongoing process of patrimonial acknowledgement which – against the recent odds[7] – is reflected in the growing number of research, exhibitions, as well as in professional and public debates[8]. Going back in time, the codified term of 'local protection' appears first in the 1990s[9]

RA special issue 1, vol. I | 2025, pagg. 70 - 75 | ISSN 1724-9686 (print) | ISSN 2465-2377 (online)
© The Author(s) 2025. This is an open access article distribuited under the terms of the Creative Commons License CC BY-SA 4.0 Firenze University Press.
DOI: 10.36253/rar-19090 - www.fupress.net/index.php/ra/



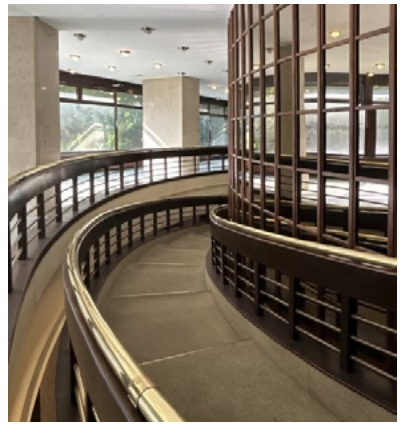


Fig. 1 Budapest, Körszálló, Tower (Bittenbinder, 2025).

Fig. 2 Budapest, Körszálló, Flat Slab (Bittenbinder, 2025).

Fig. 3 Budapest, Körszálló, Interior / Staircase (Györffy, 2024).

and relates closely to the administrative reforms after the regime change[10]. At a closer look we can see, however, that a legal tool similar to local protection was in use already under socialism. Since the mid-1970s, indeed, 'council protection' could be granted to individual buildings or even urban areas restricting new architectural interventions. It is noteworthy that it appeared first in the building codes of Budapest before being implemented in other cities. Overall, council protection was presented as a tool to distinguish geographic relevance but also potential phasing recognition. Salient promoter Winkler Gábor (1941-2015) regarded it as an «effective way of preparing protection»[11]. Against the background of a long history of council / local protection in Hungary, the question emerges which role it holds today. To reflect on this, we shall look at the case of Körszálló, a hotel completed in 1967 which is currently at the centre of professional debates.

The Budapest Hotel from construction to contemporary situation

Known to locals as Körszálló (Circle Hotel), Hotel Budapest was built 1964-67 by the designs of architect Szrogh György (1915-99)[12]. The building comprises a 64-metre-high cylindrical tower on top of a low-rise slab. The tower contains the hotel rooms and the rooftop bar, while the slab features the lobby, restaurant, wine bar, and all the necessary supporting functions, such as the kitchen and offices[13]. Its architecture was allegedly inspired by Polónyi Károly's hotel in Siófok (planning since 1958)[14] and has similarities to projects abroad[15]. Overall, Körszálló was part of an larger hotel programme, which, starting in the 1960s, aimed at new accommodation facilities for tourists – from 'socialist brother states' and the 'West'. As such, it embodies a paradigm shift in foreign politics, which sought to establish a more liberal attitude to international travelling. Back then, the construction of Körszálló was considered innovative given the use of 'sliding' concrete formworks, which had so far only been applied in industrial architecture like agricultural silos or water towers[16]. The collocation of the hotel at the foot of the Buda hills was subject to debates due to its exceptional height in the low-rise cityscape of Budapest[17]. In the 1970s, Hotel Budapest became highly popular among tourists and those looking for nightlife. With time, Körszálló entered the collective urban memory[18].

In 2019, a document was issued to assess the «value of the building» and Körszálló was placed subsequently under local protection of the respective district government[19]. In 2022, it was also proposed (unsuccessfully) for local protection of the municipality of Budapest. However, by then, economic pressure had already led

to an emerging risk of redevelopment. Reservations had dropped, and new usage scenarios had been trialled in an attempt to offset mounting deficits[20]. At this stage, first studies for redevelopment appeared. These included three scenarios of 'invasiveness' ranging from preservation of the existing structure up to the demolition and rebuilding of the tower. The respective plans were issued by KÖZTI Zrt., the legal successor of the state planning firm Szrogh had worked for. Linked to the sale of the property the preference for rebuilding has become public in 2024. With regard to the tower, thirteen floors plus a penthouse level were depicted, not fourteen. Neither the district government nor the owner had made any final decisions at that stage, as official consultations were still ongoing[21]. On the district level, there were also voices in favour of preservation. Some council members, have pointed out the need to «preserve as much as possible of the architectural monument and renovate the protected building to its original state in a manner that was 'true to the period'». The national planning council suggested to consider «what parts could be saved within the framework of the development» mentioning explicitly the «elegant staircase on the ground floor)[22]». In January 2025, however, Hotel Budapest closed for good and only some months later the official demolition and construction permits were granted. The press talked at this point about a «near-complete rebuild» under the planning of Tima Zoltán (KÖZTI). The final project includes around 50 luxury apartments, along with wellness facilities, restaurants, offices, and public amenities[23]. Demolition started in August, 2025.

Salient issues of local protection in the case of Körszálló

Evidence of growing recognition and increasing redevelopment pressure can be traced back to 2021, when the official Hungarian architects' association (MÉSZ) selected the Körszálló building for its new database of Hungarian modern architecture. The selection criteria was «primarily quality and recognition, as well as potential vulnerability»[24]. With a similar mindset Körszálló was included most recently in the database of *Virtual Architectural Salvage* – a project that documents endangered architecture via archive research and photographic surveys. In the case of Körszálló, the assessment highlighted the presence of «elements from the past» being «valuable testimonies of the [socialist] time»[25]. Explicitly mentioned are hereby the panelling and veneered woodwork, the stone flooring, but also the representative stairways and the reception room with its counter from the 1980s. The latest assessment of potential values was issued by museologist Branczik Márta and art-historian Kovács Dániel who elaborated on potential architectural, artistic and cultural values of the buildings. Their document internalises the urban role, applied structural and architectural solutions and interior design. Special emphasis was given to the proportions of the cylinder and the flat slab, the terraced arrangement of the latter, and the design of the tower façade, including the proportion and contrast of the surfaces and openings, and the articulation of the parapets. The interior elements were also considered, including the preserved spiral staircase and the ramp-like double stairs connecting the lobby and the first floor[26]. The question emerges whether some considerations have been already part of the local protection status.

To answer this, we must look at the Value Assessment Document made as a base for protection in 2019[27]. Unfortunately, it contains only a limited number of prescriptions. One of them concerns the «reason and object of protection», the other the «restoration and renewal proposals». The former refers to the «building mass and unique form to bear relevance in

architectural history», the latter specifies that «the existing mass of the building cannot be dismantled». This left room for interpretation, particularly regarding the possibility of dismantling the mass temporarily to rebuild it. Consequently, the report of the Budapest Chamber of Architecture (BÉK) criticised the «lack of a detailed inventory of values»[28]. In this context, the District Government stated that the protection status refers to the «form and heritage-character of the building, and safeguards its original appearance»[29]. While «appearance» clearly suggests a subordination of material legacies, it remains unclear which elements/detail level was implied. Particularly problematic is the use of the term «original» reflecting a bias against architectural stratification (new strata are less worthy of preservation) and the controversial belief that the «original» can be recreated. Their combination can be found in the aforementioned document which deems it «desirable to restore the original window and door colours and the solid parapets of the slab building». Beyond, there are diverging ideas about the moment in time taken as reference point for 'the original'. To some, it is the passed-down state with all extensions and transformations (as been passed-down to us)[30]. To others, it is the state at completion i.e. when there was still the roof terrace[31]. Finally, there are those who cite the architect's ideas and 'vision', even if they were not implemented, as the benchmark for the 'original'. For this, we must add that Körszálló was initially planned as a 'seasonal hotel', meaning that it was budgeted to accommodate guests only in summer. Albeit the project was modified to an 'all-seasons hotel', the budget was not aligned accordingly[32]. Several architectural features were never being implemented, such as (1) the roofed connection from street to parking to the main entrance (2) the copper cladding of the roof as closing element of the staircase and elevator core and (3) the large-size tempered glass panels on the rooftop terrace[33], or the (4) panoramic windows that could be opened across the entire width of the hotel rooms[34]. As surprising as it may seem, the 'lack' of architectural solutions that were envisaged but not implemented is currently being used to support the demolition-reconstruction narrative. The argument is that the current building does not reflect the architect's original vision, and that the reconstruction provides an opportunity to create a more authentic version.

Körszálló as the object for reconstructivist narratives

While Walter Benjamin analysed the loss of the artwork in the 'age of mechanical reproduction' and Boris Groys investigated the cityscape in the 'age of touristic reproduction', the case of the Körszálló raises the question of how the given example of late-capitalist reproduction can be framed in theoretical terms? Certainly, Körszálló can be contextualised within the contemporary architectural phenomenon of Central European 'reconstructivism'[35]. It is nevertheless different in that the post-war built legacy in question is replaced not with historicizing appearances but those of the demolished building. Yet, the underlying narrative appears to remain the same: late-modernist buildings are allegedly unfit for adaptive re-use due to architectural deficiencies (an insufficient load-bearing structure, an improper spatial distribution for contemporary fire-protection standards, low ceiling heights unable to accommodate contemporary building service engineering/HVACR units etc.). These are attributed to generalised issues under the former Eastern bloc namely poor construction materials and techniques.

According to chief architect Tima Zoltán, this holds true also for the Hotel Budapest. He stated that «the domestic construction technology of the time and the general standard of the construction industry could not keep pace with Szrogh's grand ideas. The building was constructed using controversial technical solutions; its structure is only suitable for the purpose for which it was built». He also called it «technically obsolete»[36] Beyond, Körszálló has become the object of yet another reconstructivist narrative that puts the 'vision of the architect' above all preservation efforts. This becomes

apparent from one of Tima's other statements in which he stresses that «the generous architectural concept of the building is its strongest asset, therefore the planned development will primarily preserve the unique features [...] that give the building, completed in 1967, its character.»[37]. To «preserve the character» is hereby intended in the sense of granting continuity via the selective and approximate reproduction of appearances that are attributed to the visionary genius of the architect. The idea to return to the 'original concept' was arguably first applied in Hungary in the frameworks of the controversial governmental Steindl Imre Program, in which the Ministry of Agriculture (built 1885-87) by architect Gyula Bukovics (1841-1914), was demolished almost entirely, to create the 'original vision of the architect' that had been corrupted (allegedly) first by budget issues and then by the transformation of the building during socialism. While in the Steindl Imre Program the repatriator was impelled also by a political rationale, in the case of Körszálló the investor is motivated purely on an economical level. Remains the general doubt whether the reproduction of Szrogh's architecture would have been ever considered, if it wasn't for the opportunity to construct a high-rise building in the area. However, at this point, we must stress that the investor has spared no effort or expense in searching for a compromise, however ambiguous it may be. Unlike state programmes, the firm actively engaged with experts and the public. It financed a value assessment, initiated the conference on the use of post-war built legacies, and opened the building to the public for tours prior to demolition.

Criticalities of local protection in safeguarding the more recent past

As we have seen, local protection in Hungary is generally available as a tool to protect post-war built legacies. Its increasing use in Budapest is a sign of growing patrimonial recognition, as well as intensifying redevelopment pressure. The case of Körszálló, however, reveals that its leverage in the 'age of neoliberalist reproduction' is highly dependent on prescriptions, which, in case of limited indications, can even result in the demolition of the protected object itself. The search for economic profit, so it seems, has discovered the local protection as an opportunity. Inversely, there might be hope that more extensive prescriptions might prevent the loss of material legacies in the future. For preservation, the next step would have to be the assessment of other protected instances to mitigate potential risks. Certainly, a transformation and adaptation of respective building will be inevitable, yet, salient narratives might lead to irreversible and far-reaching consequences. If passed down heritage is measured merely against contemporary requirements and judged upon the allegedly 'original vision' of the architect, the demolition scenario of Körszálló will not remain a singularity. The 'preservation of appearances' might has been sufficient for the permits of the given case, but what if Körszálló turned into a model for other projects[38]? Without engaging in premature alarmism, we need to discuss regulatory frameworks that allow for suitable heritage preservation standards and consider new incentives for private developers to collaborate with existing frameworks rather than working against them.

[1] Since 2021, 64 buildings and 2 post-war ensembles. Public consultation held on January 20, 2022. Municipality of Budapest.
[2] 23 post-war buildings protected via the decree no. 6/2022. (III. 3.), 37 via the decree no. 10/2022. (IV. 26.), and 80 via the decree no. 8/2023. (IV. 6.) In addition, there were also building ensembles were protected.
[3] In 1954, socialist realism was officially dropped as a stylistic imposition. Yet, the effective change is commonly attributed to 1956.
[4] Author's interview with Branczik Márta in February 2022.
[5] Ministerial Decree of 42/2013. (VIII. 9.).
[6] 12 buildings by Makovecz Imre were protected. Ministerial decree 36/2024. (X. 31.).
[7] FRANZ BITTENBINDER, RACHEL GYŐRFFY, *Overwriting a Difficult Past. Built Legacies and the Search for New Identities in Budapest?*, in Cristina Cuneo (ed. by), *Città che si adattano. Adaptive Cities*. Turin, AISU International 2023, pp. 112–127.
[8] *Szocmodern épületek hasznosítása* (Use of Socialist Modern Buildings). Conference on March 6, 2025, MÉSZ, Budapest.
[9] Local protection as category for Budapest was introduced in the 1990s. The legal basis for it was the Municipal decree 54/1993.
[10] Reforms substituted councils in charge of cities and regions with local governments. Budapest got a dual self-government system.
[11] GÁBOR WINKLER, *A legújabb kor építészeti emlékeinek védelme* (The Protection of the More Recent Architectural Testimonies), «Műemlékvédelem», s. 30, vol. 1, 1986, pp. 59.
[12] Prior to Körszállo Szrogh visited England, the USA and Mexico as UNESCO scholarship holder. GYÖRGY SZROGH, *A dunavarsányi és mogyoródi iskolákról* (About the Schools in Dunavarsány and Mogyoród), «Magyar Építőművészet», s.78, vol. 3, 1987, p. 29.
[13] GYÖRGY SZROGH, *Budapest szálló* (Hotel Budapest), «Magyar Építőművészet», s. 1968, vol. 4, pp. 26-37.
[14] ANNA ZÖLDI, *Körszálló – Virtuális leletmentés: modern örökség (Körszálló – Virtual salvage: Modern Heritage)*, in «Építészforum», I, 28, 2025.
[15] Oscar Niemeyer's Hotel Nacional in Rio de Janeiro (built 1968-72), Frank Lloyd Wright's project in Phoenix, Arizona (1967) see ANNA ZÖLDI, *Körszálló – Virtuális leletmentés…*, op.cit. Also: Bertand Goldberg's towers in Chicago (1963) and Marek Laykam's Okrąglak tower in Poznan (1948-55). MÁRTA BRANCZIK, *Kevés ilyen valóban ikonikus épület van Budapesten*, in József. Martinkó, Viola Pleskovics (eds. by.), *Szocmodern épületek hasznosítása* (The Use of Socialist Modern Buildings), Budapest, p. 31.
[16] See ANNA ZÖLDI, *Körszálló – Virtuális …*, op. cit.
[17] More about the highrise-debate in MARIANN SIMON, *Újrakezdések / Restarts*, Budapest, TERC 2016.
[18] In 2018, local historian Verrasztó even made a book about the history of the hotel. GÁBOR VERRASZTÓ, *A félig bevert szeg. 50 éves a Körszálló* (The half-hammered nail. The Körszálló is 50 years old), Budapest, Napkút Kiadó 2018.
[19] The Value Assessment is available <https://masodikkerulet.hu/sites/default/files/attachments/files/masodikkerulethu /2020_05 /evd_009_szilagyi_e_fasor_47_ertekvedelmi_dok202001ho.pdf.>
[20] After the regime change, the building functioned as a student accommodation, workers' hostel and educational institution (ANNA ZÖLDI, *Körszálló – Virtuális leletmentés…*, op.cit.). Since the conflict in Ukraine refugees had been accommodated, too. «Egy Hely» posted on April 2, 2022.
[21] MIKLÓS VINCZE, *Nem bontaná le a tulajdonosa a Körszállót, a kerület az eredeti állapot visszaállításáért küzd (The owner would not demolish the Körszálló, the district is fighting to restore it to its original condition*), «24.hu», vol. X, n. 31, 2024.
[22] Report of the Budapest Chamber of Architects (BÉK) available at <https://www.bek.hu/bek.nsf/hir.xsp?id=LG%C3%81R-DJDAMX-3448>.
[23] MIKLÓS VINCZE, *Nem bontaná …*, op. cit.
[24] Data Base of Hungarian Association of Architects available at <https://nka.meszorg.hu/magyar-modern/>.
[25] Project launched by art historian Branczik Márta <http://kiscellimuzeum.hu/virtualis_leletmentes/budapestszallo>.
[26] BRANCZIK 2025.
[27] Protection decree N. 29/2020.VII.08. Value Assessment No. ÉVD.009 by Mező Ágota Judit, 2019.
[28] BÉK Report.
[29] ZSANETT FÜRDÖS, *"Nem indulhat meg semmilyen bontás" a Körszállónál ("No demolition can begin at the Körszálló)*, «We Love Budapest», vol. X, n. 31, 2024.
[30] Including the changes to the truncated cone-shaped roof due to the 1994-97 renovation.
[31] At the completion the wood panelling appeared also on the arched façade and in the window openings. The solid railing of the stair was still made of curved reinforced concrete.
[32] The limited budget can also made responsible for the fast detachment of the light blue glass mosaics on the parapet-surfaces.
[33] GYÖRGY SZROGH, *Szrogh György. Architektúra vallomások* (György Szrogh. Architectural Confessions). György Pálinkás (ed.), Budapest, Kijárat kiadó 1999.
[34] ANNA ZÖLDI, *Körszálló – Virtuális …*, op. cit.
[35] GYÖNGYVÉR R. GYŐRFFY *Ikonoklasmus, Musealisierung und Hyperrealität. Eine Annäherung an den architektonischen Rekonstruktivismus in Mittel- und Osteuropa*, in Dinççaĝ Kahveci, Ayşegül et al. (eds. by), *Censored? Conflicted Concepts of Cultural Heritage*. Weimar, Bauhaus Universitätsverlag 2023, pp. 48-63.
[36] ZOLTÁN TIMA, *A Körszálló újjáépítése (The Rebuilding of Körszálló)*, in József. Martinkó, Viola Pleskovics (eds. by.), op. cit., p. 36.
[37] *Ivi*, p. 38.
[38] Similar to the Royal Riding Hall that inspired subsequent reconstructions in the Buda Castle District.

Conservare il Novecento. Ambiguità e contraddizioni nella stagione della sostenibilità

Preserving the Twentieth-Century Heritage. Ambiguities and contradictions in the era of sustainability

Paola Bordoni | paola.bordoni@unifi.it
Dipartimento di Architettura, Università degli Studi di Firenze

Abstract

The etymology of the word 'durability' refers to the properties of resistance and solidity (from the Latin *durus*), rather than durability (*durabilis*) and the ability to maintain its characteristics over time (*durabilitas*). The term recurs in research on materials and their performance, including reinforced concrete, for which early texts will in many cases affirm *durable* and *economique* properties. Today, 'durability' translates into French another term that has now entered the language of conservation, 'sustainability' (or *durabilité*), which extends beyond the ability to withstand the effects of time and welcomes a new meaning that includes environmental, social and economic aspects.
If in the analysis of the relationships between sustainability and heritage conservation practices are also called upon to redefine selection criteria, purposes of protection and operating methods, in relation to the architectural production of the twentieth century – which reflects the stimuli and orientations of the society of the last century – the issues that arise are mainly epistemological in nature and contrast with experimental research, serial production cycles and industrial construction sites, where the durability of materials is however limited by economic constraints and tight deadlines, and is reflected in the perishability of modern architecture, which was not designed to last over time. The contribution aims to reflect on theoretical, as well as operational, issues that a theme such as sustainability in the field of heritage conservation brings with it.

Keywords
Restoration, Modern Heritage, Sustainability, Durability.

Premesse

Quale possibile dialettica possa esistere tra patrimonio e sostenibilità, se e in che misura siano essi conciliabili o diano origine a dissonanze invece che richiedono nuovi orientamenti e tempi anche del restauro – malgrado ormai esista una vastissima letteratura sul tema – rimane ancora in realtà da comprendere e definire[1]. Forse anche sotto la lente di nuovi principi e modelli è soprattutto la produzione architettonica del Novecento e la sua conservazione a mettere in discussione alcune categorie e pratiche della disciplina e a offrire più di tutti nuove letture in proposito.

Nel provare a stabilire punti di contatto o antinomie tra gli indirizzi attuali del restauro e un paradigma come quello della sostenibilità – che si affianca al settore introducendo (seppur con tutte le ambiguità semantiche

RA special issue 1, vol. I | 2025, pagg. 76 - 81 | ISSN 1724-9686 (print) | ISSN 2465-2377 (online)
© The Author(s) 2025. This is an open access article distribuited under the terms of the Creative Commons License CC BY-SA 4.0 Firenze University Press.
DOI: 10.36253/rar-18996 - www.fupress.net/index.php/ra/

ancora irrisolte) nuovi attributi al restauro, agli oggetti di tutela e agli strumenti e mezzi impiegati per una loro conservazione[2] – prime contraddizioni potrebbero trovarsi ad esempio sul piano operativo.
Perché da un lato a essere perseguita è la linea verso una conservazione integrale del patrimonio, che in molti denunciano ormai aver perso quella capacità decisionale e operativa[3], e che conduce più spesso nel progetto di restauro a una mancata attribuzione di funzioni e destinazioni d'uso per architetture – molte tra quelle del Novecento autoriali – che si vogliono sottrarre al rischio di trasformazioni e cambiamenti, al prezzo anche tuttavia di snaturarle, decontestualizzarle o monumentalizzarle[4]. Un destino estraneo alla natura stessa del patrimonio se si tiene conto di quel valore d'uso che il patrimonio costituisce, esposto da sempre a processi di trasformazione e adattamento nel corso del tempo[5].
Dall'altra parte sono le istanze di sostenibilità, facendo i conti con una ridotta disponibilità delle risorse, a guardare al contrario a una maggiore selettività nelle scelte e a criteri di selezione, a un riuso e rifunzionalizzazione di componenti, spazi o di intere architetture.
E oggi lo scarto tra i due orientamenti aumenta soprattutto a fronte di quella progressiva estensione della nozione di patrimonio e della porzione sempre più ampia di aree soggette a tutela.
Un 'problema della quantità' per cominciare allora, che Jacques Gubler nel 1982 avrebbe richiamato nel suo *Prolegomeni a Hennebique* come primo nodo critico e interrogativo che investe il lavoro dello storico quando si trovi ad affrontare la vasta produzione di opere in cemento armato già dal primo Novecento[6]. Se negli stessi anni la questione inizierà a riguardare anche il campo del restauro, entrando nelle liste dei beni da conservare un nuovo insieme di manufatti tanto esteso quanto eterogeneo, oggi quella *Domanda* sollevata da Gubler potrebbe essere riletta e inserita tra le premesse per una possibile sostenibilità o meno delle pratiche conservative.
Ma conservare il patrimonio architettonico del Novecento apre, per un intervento che si dichiari 'sostenibile', una serie di questioni legate non solo agli aspetti quantitativi (in termini di interventi e costo), ma anche – se si guarda ai molti materiali e prodotti del secolo scorso sperimentali, perituri o attualmente fuori produzione[7] – alla dimensione temporale, a quella 'durata' che nel caso del patrimonio del Moderno ha generato e continua ad alimentare non pochi cortocircuiti[8]. Anche in termini linguistici.

Dalla 'durata' alla 'durabilità'. Origini e slittamenti semantici del XX secolo

L'etimologia della parola 'durabilità' rimanda alle proprietà di resistenza e solidità (dal latino *durus*), prima che alla durevolezza (*durabilis*) e all'attitudine a mantenere le proprie caratteristiche nel tempo (*durabilitas*)[9].
Nella lingua francese l'aggettivo *durable* è attestato almeno al 1694 con il significato di «qui doit durer long-temps» (che deve durare a lungo)[10], accezione che manterrà fino al primo Novecento[11].
Il termine ricorre nelle ricerche sui materiali e sulle loro prestazioni, anche del cemento armato, per il quale primi testi esamineranno *la durée du béton armé* (1901)[12] nel tentativo di attestare l'affidabilità e la versatilità di un nuovo materiale e ne affermeranno in molti casi le proprietà *durable*, *economique*[13].
Sul cemento armato e le sue applicazioni saranno menzionate difatti più volte, nei primi decenni almeno del Novecento, la «rapidità ed economia di costruzione», «nessuna spesa di manutenzione», la «durata indefinita»[14].
Ma anche l'alluminio, l'acciaio inossidabile, il cristallo, la litoceramica, e altri prodotti derivati da materie plastiche saranno definiti «incorruttibili»: «essi determinano il fatto nuovo di una totale architettura *permanente,*

costante, nella quale non esiste invecchiamento […] dura e perenne»[15].

La nozione di durabilità avrebbe avuto eppure anche nel campo delle costruzioni confini molto incerti e ad essa si sarebbe affiancato un altro concetto, opposto ma fondante nella cultura del Novecento, di temporaneità e di durata in realtà ben definita. Una transitorietà e instabilità riflessa da un lato nelle sperimentazioni non sempre riuscite dei nuovi materiali, i cui tempi stessi di verifica avrebbero risposto ai vincoli di economia e consumo di massa, seguendo ritmi, velocità e cambiamenti della società del Novecento, dall'altro nella deperibilità di un patrimonio del Moderno che si sarebbe mostrata, come è noto, qualche decennio più tardi, mettendo in luce al contrario tutte le fragilità di materiali e architetture del XX secolo[16].

Nel perseguire tuttavia questa doppia dimensione – la prima orientata a una 'durata illimitata' dei materiali, garantita per via teorica dalla corretta lavorazione e messa in opera, da un «impiego moderno [che non richiede] eccessivi sacrifici»[17] e che esclude qualsiasi costo di gestione, la seconda legata invece alla provvisorietà e alla 'vita utile' di una architettura concepita in un tempo opposto a qualsiasi permanenza[18] – a venire meno sarebbe stata l'esigenza di una cura costante e periodica, e a interrompersi è stata di fatto la continuità con i processi manutentivi appartenuti invece alla tradizione.

Le criticità e i limiti, anche per i materiali del Novecento inizialmente accompagnati da quell'approccio positivista – non solo nei confronti della ricerca e del progresso scientifico e tecnologico, ma verso la crescita e lo sviluppo economico – sarebbero emersi tuttavia a partire dagli anni Sessanta. E alla luce delle preoccupazioni legate soprattutto all'espansione urbana, alla crescita industriale e all'aggravarsi delle condizioni ambientali e del patrimonio culturale che iniziavano ad animare il dibattito internazionale[19], generate in buona parte dagli esiti di quelle forme di progresso inizialmente incoraggiate, sarebbe stata l'originaria aspettativa fideistica a essere in parte ridimensionata, e una innovazione semantica a traslare il concetto stesso di sviluppo, anch'esso non più continuo ed eterno, ma 'durevole'[20], ovvero 'sostenibile'.

Uno slittamento semantico, quello della sostenibilità, che ha riflesso vicende e avvenimenti, anche politici, della seconda metà del secolo scorso, e che si è compiuto infine in un passaggio di significato: da una 'capacità di conservare' e 'custodire', di 'sostenere', 'mantenere' processi, cicli e ritmi, originariamente legati al lessico del sostenibile, alla possibilità di assicurare bisogni e risorse[21] (altro termine trasposto dall'originale[22]) nella logica però dell'accumulazione, di un tempo lineare, di meccanismi di mercato e di profitto.

Quale 'sostenibilità' per il patrimonio del Novecento?

Oggi quella 'durabilità' traduce infatti nella lingua francese un altro termine entrato ormai nel linguaggio anche della conservazione, 'sostenibilità' (o appunto *durabilité*), che si estende oltre la capacità di resistere agli effetti del tempo e accoglie una nuova accezione che include gli aspetti ambientali, sociali ed economici, prima della produzione, poi della conservazione e del 'riuso' di architetture e materiali, nell'ottica di una riduzione del consumo del suolo, delle emissioni e delle risorse[23].

Nell'analisi delle relazioni tra sostenibilità e patrimonio – alla luce da un lato delle questioni poste oggi da fattori ambientali, economici e sociali su scala ormai globale, dall'altro dell'estensione dei confini e della nozione stessa di patrimonio – anche le pratiche conservative sono chiamate a ridefinire i criteri di selezione, le finalità della tutela e le modalità operative.

E in rapporto alla produzione architettonica del Novecento, che riflette stimoli e orientamenti della società del secolo scorso, le questioni che si aprono sono in primo luogo di natura epistemologica e si contrappongono alla ricerca sperimentale, ai cicli produttivi seriali e al cantiere industriale, in cui la durabilità dei materiali è tuttavia stretta entro i limiti di economicità e di tempi brevi, e si riflette nella deperibilità di un'architettura 'moderna' di fatto nella maggior parte dei casi non pensata per durare.

Gli indirizzi verso approcci sostenibili per la conservazione del patrimonio del XX secolo si trovano a confrontarsi non solo con la sua produzione massiva e a grande scala che ha avuto un impatto considerevole sul paesaggio e sull'ambiente naturale, ma anche con le vicende storico-politiche cui è legato che hanno segnato anche fratture profonde in alcuni casi con le comunità locali[24].

Il tema della sostenibilità in relazione all'architettura del Novecento riapre tensioni che riguardano il rapporto, anche nella produzione di materiali e prodotti oggi per il restauro, tra prefabbricazione e tecniche tradizionali, produzione industriale e sapere artigianale, tra ripristino, riproduzione tecnica e conservazione invece di una possibile autenticità materiale[25]. Perché ai fini di una economia di intervento a tornare centrale è ancora la valutazione della durata, del periodo di tempo oltre il quale la sostituzione può risultare talvolta anche economicamente più 'sostenibile' rispetto alla sua manutenzione[26].

I conflitti si manifestano nelle dissonanze tra tempi ciclici e lineari, tra forme quantitative piuttosto che qualitative di produzione e consumo, tra geografie globali e locali, che ancora oggi tuttavia permangono se si tiene conto, anche nel mercato dei prodotti per il restauro, di quelle interdipendenze, internazionalismi e forme di globalizzazione a cui risultano legati gli scambi e i processi produttivi.

L'idea stessa di conservazione si è estesa anche al patrimonio del Novecento non più come singolo evento, ma come processo periodico, continuo[27]. E forse soprattutto per il 'restauro del Moderno', anche le valutazioni rivolte a una sostenibilità dell'intervento si trovano a considerare oggi, oltre alla compatibilità, all'efficacia e a una durabilità dei trattamenti, anche il grado di invasività dell'intervento, tanto in termini ambientali quanto nei confronti della materialità del manufatto, tale da richiedere periodiche fasi di verifica attraverso l'adozione di strumenti di documentazione – sui cantieri, sui progetti e sugli esiti degli interventi di restauro condotti – integrati a sistemi di monitoraggio e di gestione[28].

Perché in un contesto in cui l'attenzione è sempre più rivolta a una sostenibilità ambientale, economica e sociale, a dover essere ancora valutato è il rischio dei possibili esiti negativi nel medio e lungo periodo di materiali e prodotti impiegati su superfici architettoniche sottoposte a cambiamenti sempre più rapidi, oltre che a nuovi rischi conservativi[29], e declinati oggi indistintamente come 'green', 'bio' o 'sostenibili'[30] in un quadro ancora molto frammentario e confuso, segnato da ambiguità tanto sul piano terminologico quanto in campo applicativo.

[1] Sul concetto di 'sostenibilità' e di 'restauro sostenibile' in particolare si è tentato di tracciare una lettura nelle recenti ricerche di dottorato, mettendone in luce ambiguità e contraddizioni. Cfr. PAOLA BORDONI, *Sustainable Heritage: il valore della sostenibilità per la conservazione e la gestione del patrimonio culturale*, tesi di dottorato, Architettura Progetto Conoscenza e Salvaguardia del Patrimonio Culturale, Ciclo XXXVII, Dipartimento di Architettura - Università degli Studi di Firenze (supervisore Susanna Caccia Gherardini).
[2] Sui diversi significati del termine 'sostenibile' assunti nel tempo si veda la pubblicazione dell'Accademia della Crusca MARCO BIFFI, MARIA VITTORIA DELL'ANNA, RICCARDO GUALDO, *L'italiano e la sostenibilità*, Firenze, goWare 2023. Per una analisi sulla semantica della 'sostenibilità' e sul più recente passaggio dalla 'sostenibilità' al linguaggio 'green' cfr. PETER GLAVIC, REBEKA LUKMAN, *Review of sustainability terms and their definitions*, «Journal of Cleaner Production», n. 15, 2007, pp. 1875-1885; ERNEST JOHN YANARELLA, RICHARD S. LEVINE, ROBERT W. LANCASTER, *Green versus Sustainability. From Semantics to Enlightenment*, «Sustainability», vol. 2, n. 5, 2009, pp. 296-302; THOMAS L. FRIEDMAN, *Hot, flat, and crowded. Why we need a green revolution and how it can renew America*, New York, Farrar, Starus and Giroux 2008. In particolare nel campo del restauro si veda DAVIDE DEL CURTO, ANNA TURRINA, *Towards a Reasoned Glossary of Green Conservation: A Semantic Review of Green-Oriented Terms in the Field of Cultural Heritage*, «Sustainability», n. 15, 2023.
[3] SUSANNA CACCIA GHERARDINI, *Le metamorfosi ovidiane del restauro*, «Restauro Archeologico», n. 2, 2019, pp. 4-11. Cfr. DAVID LOWENTHAL, *The heritage crusade and the spoils of history*, Cambridge, Cambridge University Press 1998.
[4] Per il caso della villa Savoye si veda SUSANNA CACCIA GHERARDINI, *Le Corbusier e la villa Savoye: un caso di restauro autoriale / Le Corbusier and the villa Savoye: a case of authorial restoration*, Firenze, Firenze University Press 2023.
[5] LAURAJANE SMITH, *Uses of heritage*, London-New York, Routledge 2006, p. 42.
[6] JACQUES GUBLER, *Prolegomeni a Hennebique*, «Casabella», n. 485, 1982, pp. 40-47.
[7] SARA DI RESTA, GIULIA FAVARETTO, MARCO PRETELLI, *Materiali autarchici. Conservare l'innovazione*, Padova, Il Poligrafo 2021.
[8] MARISTELLA CASCIATO, *Sulla durata dell'architettura moderna*, in Andrea Canziani (a cura di), *Conservare l'architettura. Conservazione programmata per il patrimonio architettonico del XX secolo*, Electa, Milano 2009; MAURIZIO BORIANI, *Un paradosso per il restauro: gli edifici del movimento Moderno*, in Gabriella Guarisco (a cura di), *L'architettura moderna. Conoscenza, tutela, conservazione*, atti del convegno (Milano, 11-12 maggio 1993), Firenze, Alinea 1994, pp. 90-92.
[9] Sull'origine etimologica del termine e la sua evoluzione semantica si veda MANLIO CORTELAZZO, PAOLO ZOLLI, *Dizionario Etimologico della Lingua Italiana,* Bologna, Zanichelli 1999; ACCADEMIA DELLA CRUSCA, *Grande Dizionario della Lingua Italiana*, Torino, UTET 1998, come anche la versione digitale disponibile su https://www.gdli.it.
[10] ACADÉMIE FRANÇAISE, *Dictionnaire de l'Academie francaise*, 1ere édition, tome 1, 1694, p. 354. https://www.dictionnaire-academie.fr.
[11] Si confrontino le edizioni del *Dictionnaire de l'Academie francaise* del 1718, 1740, 1762, 1798, 1835, 1878, 1935. Per un ulteriore confronto si veda https://www.dictionnaire-academie.fr. Lo stesso significato si trova all'interno di PIERRE LAROUSSE, *Nouveau dictionnaire de la langue française*, 3eme édition, 1856.
[12] *La durée du béton armé*, «Le Béton Armé», a. III, n. 33, 1901, pp. 1-4.
[13] Sempre sulla rivista mensile *Le Béton Armé* si confrontino tra gli altri i numeri dell'aprile 1926, p. 9, marzo 1928, *Les barrages*, p. 329 e le *affiches pubblicitaires*, p. 15 e 17.
[14] AUGUSTO VILLA, *Il cemento e le sue applicazioni*, Milano, A. Vallardi 1912, p. 85.
[15] GIO PONTI, *Espressione dell'edificio Pirelli in costruzione a Milano*, «Domus», n. 316, 1956, pp. 1-17.
[16] Crf. *La conservazione del calcestruzzo armato nell'architettura moderna e contemporanea. Momenti a confronto*, «Quaderni di Ananke», n. 2, 2010; GUIDO BISCONTIN, GUIDO DRIUSSI (a cura di), *Architettura e materiali del Novecento: Conservazione, restauro, manutenzione*, atti del convegno di studi (Bressanone, 13-16 luglio 2004), Venezia, Arcadia Ricerche 2004.
[17] GIUSEPPE PAGANO-POGATSCHNIG, *I «materiali» nella nuova architettura*, «La Casa Bella», n. 41, maggio 1931, p. 12.
[18] ROBERT STORR, *Immortalité provvisoire*, in Miguel Angel Corzo, *Mortality Immortality?: The Legacy of 20th-Century Art*, Los Angeles, Getty Conservation 1999, pp. 35-40.
[19] Cfr. ROGER HEIM, *Allons-nous a la catastrophe ?*, «Le Courrier de l'Unesco», n. 1, 1958, p. 3; MALCOLM S. ADISESHIAH, *Le drame du développement*, «Le Courrier de l'Unesco», octobre 1970, pp. 4-11; *S.O.S environnement*, «Le Courrier de l'Unesco», juillet 1971, pp. 4-6.
[20] La locuzione 'sviluppo sostenibile' è tradotta in francese come '*développement durable*', facendo della temporalità una questione cruciale. Per le riflessioni sulla traduzione francese dell'espressione 'sviluppo sostenibile' si veda MYRIAM REVAULT D'ALLONNES, *Le développement durable : quels enjeux philosophiques ?*, «Vraiment durable», n. 1, 2012, pp. 33-40; CHRISTIAN BRODHAG, *Glossaire des Outils économiques de l'Environnement définitions et traductions anglais-français*, Saint-Étienne, Agora 21 2000, pp. 1-35; CHRISTIAN BRODHAG, FLORENT BREUIL, NATACHA GONDRAN, FRANÇOIS OSSAMA, *Glossaire pour le développement durable*, Sainte-Foy, Éditions MultiMondes 2004.
[21] WORLD COMMISSION ON ENVIRONMENT AND DEVELOPMENT (WCED), *Report of the World Commission on Environment and Development. Our Common Future*, London, Oxford University Press 1987.
[22] WOLFGANG SACHS, *Dizionario dello sviluppo*, trad. it. Marco Giovagnoli, Torino, EGA 2000, p. 280; JEAN PIERRE RAISSON, *Risorse*, in *Enciclopedia Einaudi*, n. 12, Torino, Einaudi 1981, p. 133; VANDANA SHIVA, *Risorse*, in W. Sachs, *Dizionario dello sviluppo*, trad. it. Marco Giovagnoli, Torino, EGA 2000, pp. 261-283; PIERO BEVILACQUA, *Il concetto di risorsa: significati e prospettive*, «Meridiana», n. 37, pp. 13-31.
[23] Sui più recenti sviluppi sul tema cfr. MATTEO ROBIGLIO, *The Adaptive Reuse Toolkit. How Cities Can Turn their Industrial Legacy into Infrastructure for Innovation and Growth*, «Urban and Regional Policy Paper», n. 38, 2016, pp. 5-38. Ma anche i contributi in GUIDO BISCONTIN, GUIDO DRIUSSI (a cura di), *Il patrimonio culturale in mutamento. Le sfide dell'uso*, convegno di studi internazionale (Bressanone, 1-5 luglio 2019), Venezia, Arcadia Ricerche 2019; EMANUELE ROMEO, *Riuso e sostenibilità culturale. Note sulla conservazione*

delle architetture per lo spettacolo, in E. Romeo, E. Morezzi (a cura di), *Che almeno ne resti il ricordo. Memoria, evocazione, conservazione dei beni architettonici e paesaggistici*, Roma, Write Up Site 2019, pp. 71-84; FRANZ GRAF, *Il restauro del patrimonio del XX secolo. Per una storia materiale del costruito*, in *Riuso del patrimonio architettonico*, Quaderni dell'Accademia di Architettura, Mendrisio, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale 2011, pp. 31-43.

[24] HANNAH MALONE, *Marcello Piacentini: a case of controversial heritage*, in Håkan Hökerberg (ed.), *Architecture as propaganda in twentieth-century totalitarian regimes: history and heritage*, Polistampa 2018, pp. 59-79; TUULI LÄHDESMÄKI, LUISA PASSERINI, SIGRID KAASIK-KROGERUS, IRIS VAN HUIS, *Dissonant heritages and memories in contemporary Europe*, Cham, Palgrave Macmillan 2019.

[25] SUSANNA CACCIA GHERARDINI, *Contemporary paradoxes of heritage. An international perspective on restoration*, «Restauro Archeologico», n. 1, 2024, pp. 4-19.

[26] FRANCESCO PAOLO ROSARIO MARINO, PAOLA MARRONE, *Da durata a service life a un nuovo paradigma di durabilità per la sostenibilità nelle costruzioni*, «Techne», n. 2, 2020, pp. 148-156.

[27] Si veda in proposito il numero monografico della rivista *La conservazione preventiva e programmata del patrimonio culturale quale ambito delle politiche di economia circolare*, «Il Capitale Culturale. Studies on the Value of Cultural Heritage», n. 29, 2024. Cfr. STEFANO DELLA TORRE, *Il ciclo produttivo della conservazione programmata. Dossier Conservazione programmata*, «Tema», n. 3, 2001, pp. 49-57; STEFANO DELLA TORRE, *Nuove tendenze nel segno della conservazione integrata*, «Il Progetto sostenibile», n. 22, 2009, pp. 16-21; GUIDO BISCONTIN, GUIDO DRIUSSI, *Pensare la prevenzione. Manufatti, usi, ambienti*, atti del XXVI convegno Scienza e Beni Culturali (Bressanone, 13-16 luglio 2010), Venezia, Arcadia Ricerche 2010; GUIDO DRIUSSI, ZENO MORABITO (a cura di), *La conservazione preventiva e programmata. Venti anni dopo il Codice dei beni culturali*, atti del convegno di studi (Bressanone, 2-5 luglio 2024), Venezia, Arcadia Ricerche, 2024; STEFANO DELLA TORRE, *Oltre il Restauro, oltre la Manutenzione*, in S. Della Torre (a cura di) *La strategia della Conservazione programmata. Dalla progettazione delle attività alla valutazione degli impatti*, atti del convegno *Preventive and Planned Conference* (Mantova-Monza, 5-9 maggio 2014), Firenze-Milano, Nardini 2014, pp. 1-10.

[28] ANDREA CANZIANI, *On the edge of modern heritage conservation*, in A. Canziani (a cura di), *Conservazione programmata per il patrimonio architettonico del XX secolo / Planned Conservation of XX Century Architectural Heritage*, Milano, Electa 2009, pp. 38-47; STEFANO DELLA TORRE, *Oltre il Restauro, oltre la Manutenzione*, in S. Della Torre (a cura di) *La strategia della Conservazione programmata Dalla progettazione delle attività alla valutazione degli impatti*, atti del convegno *Preventive and Planned Conference* (Mantova-Monza, 5-9 maggio 2014), Firenze-Milano, Nardini 2014, pp. 1-10.

[29] ALESSANDRA BONAZZA, INGVAL MAXWELL, MILOŠ DRDÁCKÝ, ELIZABETH VINTZILEOU, CHRISTIAN HANUS, *Safeguarding Cultural Heritage from Natural and Man-Made Disasters – A Comparative Analysis of Risk Management in the EU*, Luxembourg, Publications Office 2018; ELENA SESANA, ALEXANDRE S. GAGNON, CHIARA CIANTELLI, JOANN CASSAR, JOHN J. HUGHES, *Climate change impacts on cultural heritage: A literature review*, «Wiley Interdiscip. Rev. Clim. ChangE», 12, 2022, e710; ELENA SESANA, CHIARA BERTOLIN, ALEXANDRE S. GAGNON, JOHN J. HUGHES, *Mitigating climate change in the cultural built heritage sector*, «Climate», vol. VII, n. 90, 2019.

[30] Sulla distinzione tra i termini 'green' e 'sostenibile' si veda in particolare ERNEST JOHN YANARELLA, RICHARD S. LEVINE, ROBERT W. LANCASTER, *Green versus Sustainability…*, op. cit., 2009, pp. 296-302. Sui prodotti a base 'bio' si confrontino invece gli standard europei CEN, *EN 16575:2014, Bio-based products-Vocabulary*, Brussels, Belgium 2014.

Il de-restauro: conflittualità tra principi operativi nell'intervento sul restauro archeologico novecentesco

De-restoration: conflicts between operative principles in interventions on 20th-century archaeological restorations

Carmine Chiumarulo | c.chiumarulo@studenti.poliba.it
Politecnico di Bari, Scuola di Specializzazione in Beni Architettonici e del Paesaggio
Astro Ferrante | ferrante.2159233@studenti.uniroma1.it
Sapienza Università di Roma, Scuola di Specializzazione in Beni Architettonici e del Paesaggio

Abstract

The 20th century has been characterised by great experimentation in architecture, both in new construction and in restoration. The latter assumed new meanings, raising new questions to which answers were found through advancements in historical, artistic, and technological knowledge, and reinterpreting the discipline's fundamental principles in the proposed solutions, ranging from the more traditional to the most innovative.
The archaeological site became a favoured field for experimentation, both from a scientific and a political perspective, proving promising and strategic. However, while theoretical progress informed operative approaches, it also cast doubt on the validity of restorations carried out over the century.
Today, it is inevitable to reevaluate how one should approach the interventions still standing, recent enough to be considered correctable, yet integrated into the multi-layered history and image of the monuments.

Keywords
Archaeological restoration, Archaeological landscape, Reconstruction, Shelter, De-restoration.

Inquadramento degli interventi di restauro archeologico novecenteschi (A.F.)

Il restauro archeologico opera tradizionalmente sui resti dei monumenti antichi[1], frammentari, di difficile comprensione e caratterizzati dalla funzione esclusivamente contemplativa[2]. Al contempo, come già sancito dalla Carta del '32 e ribadito da quella del '64, prevede un'adeguata sistemazione al contesto dell'opera, parte integrante della sua storia e della sua immagine.

Di fronte a sì fatto quadro operativo, la crisi del *modus operandi* filologico-scientifico determinò nel XX sec. una parentesi empirica nelle soluzioni adottate, più o meno espressive, che fecero uso di nuovi prodotti consolidanti, materie plastiche e tecniche costruttive moderne. Il tempo ha però giudicato dette innovazioni inadeguate, poiché dannose per i resti da proteggere. Al contrario, per altri interventi sono stati riconosciuti il valore di un fare storicizzato e l'autorialità dell'opera, garantendone la salvaguardia da manomissioni più o meno totali.

Il restauro come "sistemazione": interventi sul paesaggio delle capitali archeologiche europee (C.C.)

Gli scavi archeologici a Roma e ad Atene, condotti parallelamente alle nuove edificazioni, posero il problema di

RA special issue 1, vol. I | 2025, pagg. 82 - 87 | ISSN 1724-9686 (print) | ISSN 2465-2377 (online)
© The Author(s) 2025. This is an open access article distribuited under the terms of the Creative Commons License CC BY-SA 4.0 Firenze University Press.
DOI: 10.36253/rar-19016 - www.fupress.net/index.php/ra/

risolvere il rapporto tra frammenti distinti di città. Le vestigia antiche erano parte integrante dell'immagine da presentare all'osservatore; pertanto, dovevano inserirsi armoniosamente nel nuovo disegno urbano.

Instauratosi il Regime a Roma, Antonio Muñoz operò per conto del Governatorato portando a compimento la realizzazione di via dell'Impero nel 1924-32[3]. Prospiciente la meta del nuovo percorso trionfale sorgeva il tempio di Venere e Roma, su cui le operazioni, condotte tra il 1934 e il 1935, procedettero ricollocando parte delle colonne in granito della peristasi, reintegrate con cemento e graniglia colorati, e utilizzando essenze vegetali per la ricostruzione delle mancanze: crepidine, cella, colonne del peristilio e «zone lasciate rustiche». Il monumento diveniva, così, un giardino affacciato sul Colosseo.

Muñoz dava seguito ai principi di Giacomo Boni[4], ma, giudicato da Alfonso Bartoli come «giardinaggio», il restauro non dovette attendere a lungo perché venisse manomesso con la sostituzione delle colonne verdi in basamenti di peperino e con la perdita di leggibilità della crepidine. Ulteriori problemi di umidità e degradazione strutturale hanno reso necessarie nuove operazioni nel 2020-21 (Acaia 61 Studio Architecture, Yellow Room Engineering Decafib, Lithos S.n.c), che però si sono limitate a consolidare e riequilibrare cromaticamente le stratificazioni e ad implementare sistemi per lo smaltimento delle acque meteoriche e percorsi[5].

Parallelamente, ad Atene, proseguiti i lavori di restauro dell'Acropoli[6], intorno alla metà del XX sec. se ne richiese la riqualificazione dell'area circostante. Dimitris Pikionis fu allora incaricato di elaborare il progetto di sistemazione, che doveva riguardare le pertinenze del santuario, la Collina delle Muse e la Collina delle Ninfe.

Pikionis svolse la gran parte del lavoro *in situ*, con allievi e maestranze, ridefinendo la sagoma dei tracciati da Est sino ai Propilei e dalle pendici sud dell'Acropoli al Philopappo e predisponendo anche l'ammagliamento con l'Agorà del Ceramico e l'Agorà Romana. Le nuove pavimentazioni adoperarono frammenti antichi a loro volta reimpiegati in alcune abitazioni neoclassiche, intanto demolite, e vi accostarono nuove lastre lapidee e gettate cementizie. Le essenze competitive rispetto alle rovine vennero diradate, mentre quelle aborigene o incongrue con il «carattere del sito» furono soppiantate da ulivi, melograni, mirti e allori, tra cui si inserivano reperti dal Museo archeologico nazionale o rinvenuti *in loco*.

Il progetto, realizzato tra il 1951 e il 1957 sotto il Ministro alle Opere pubbliche Costantinos Karamanlis, fu apprezzato per la sua piena accessibilità e la sua poca invasività. Ciononostante, il mancato scavo preliminare ne costituiva un elemento di vulnerabilità[7], oggi rimarcato dalla filosofia "correttiva" scelta per le vestigia antiche[8], che potrebbe porre in dubbio l'approccio non-ricostruttivo di Pikionis.

Il restauro come "rievocazione": la ricostruzione dei monumenti tra astrazione e figuratività (C.C.)

Se da una parte i nuovi scavi andavano rapportati alla città moderna, dall'altra i monumenti richiedevano una risposta matura ai problemi della conservazione: primo fra tutti, la lacuna. Oltre al tradizionale approccio dell'anastilosi, ricorrendo anche a materiali e tecniche innovativi, le esperienze maturate nel secolo precedente prepararono il terreno ad approcci creativi, variabili secondo il grado di astrazione con cui trattare le aggiunte.

Il recupero delle avanguardie artistiche, come Cubismo ed Espressionismo, portarono ad una maggiore sensibilità nei confronti del linguaggio dell'arte contemporanea. Analogamente, le forme della nuova architettura, svincolandosi dai principi del Movimento Moderno, cercavano soluzioni più sperimentali ed

espressive. In questo panorama si inserì l'intervento di Anton Bammer, in collaborazione con lo scultore Franz Ölzant, per il restauro del Monumento a Memmio di Efeso (1963 ca.). Nella moltitudine di possibilità operative, fu scelto un approccio "decostruttivista", che accostò liberamente i frammenti a ceppi di cemento rozzi. La rovina archeologica, nell'accezione di "prodotto artificiale", veniva così presentata all'osservatore come un «problema»[9].
Meno astratto e più figurativo puntò ad essere l'intervento per l'*Iseum Savariense* a Szombathely, curato da Tibor Vákár prima e da Gyula Hajnóczi dopo e discusso con il Dipartimento di Storia dell'Architettura dell'Università Tecnica, l'Ispettorato nazionale dei Monumenti, l'Accademia e l'Associazione degli architetti ungheresi.
Si voleva rievocare la terza dimensione, ma né si disponeva di dati sufficienti ad una ricostruzione didascalica come quella della Stoà di Attalo ad Atene, né si voleva far prevalere l'estrema astrazione. Si operò, così, il primo intervento compiuto di anastilosi indiretta: i frammenti di facciata del tempio furono allestiti in un supporto innovativo per materiale e per forma, che suggerisse il disegno generale antico, mentre parte della *porticus* fu riproposta per esporvi i restanti reperti. Sistemate le pavimentazioni con cemento rosso e realizzate le volumetrie in calcestruzzo armato cromaticamente vicino ai frammenti antichi, il tutto fu recintato da un filtro verde.
Il sito, inaugurato nel 1963 e ulteriormente implementato intorno al 1985, iniziò però a mostrare segni di invecchiamento precoce e, dopo nuove indagini, nel 2001 si optò per la sostituzione del tempio centrale e della struttura perimetrale, da destinare all'*Iseum Savariense Archaeology Workshop and warehouse* aperto nel 2011[10] (Fig. 1).
In linea con precedenti operazioni, negli anni '30 del Novecento il teatro romano di Sagunto fu oggetto di primi consolidamenti e integrazioni. Ma nel 1983 avvenne un cambio di rotta, che scelse di operare una ricostruzione del monumento, allo stato di «rovina artificiale». Il progetto, ad opera di Giorgio Grassi e Manuel Portaceli, fu eseguito nel 1990-93, conservando e liberando dalle aggiunte degli anni '50-'70 i resti autentici, rimontando i pochi frammenti superstiti della *columnatio* e riproponendo secondo linguaggio e tecniche innovativi la *cavea*, il *pulpitum* e la *scaena*. I restanti frammenti antichi vennero esposti in una sorta di *antiquarium* aperto, allestito nell'edificio scenico. Le aggiunte attinsero liberamente dai teatri di Orange, Mérida, Bosra, Sabratha e Aspendos, ma anche dall'*Odeion* di Erode Attico ad Atene.
L'intervento ricevette la promozione del Direttore generale del Patrimonio storico della Comunità valenciana, dell'Ispettore generale dei Monumenti dello Stato e della comunità locale. Ciononostante, divise la critica internazionale, che invocò ora la demolizione (stabilita, ma inattuata), ora la protezione delle aggiunte[11].

Il restauro come "protezione": la copertura come riparo o rifunzionalizzazione (A.F.)

Ove si scegliesse di garantire una maggiore protezione alle strutture, in «un processo inverso allo scavo»[12] si operò rivestendo le rovine, talvolta con strutture provvisorie poi divenute permanenti[13], instaurando di volta in volta un diverso rapporto funzionale, formale e strutturale con le antichità.
In tal senso, il progetto di Vittorio Ballio Morpurgo per l'*Ara Pacis* (1938) mirava a salvaguardare il monumento dagli agenti atmosferici e monumentalizzarlo in una teca di vetro sorretta da pilastri, previsti in travertino e porfido, ma poi realizzati in cemento[14]. Si limitò, pertanto, a realizzare un tetto sul monumento, che, deterioratosi anche in seguito ai bombardamenti bellici, fu sostituito dal museo di Richard Meier nel 2006.
Ma la copertura poté ben prestarsi anche a recuperare forme e volumetrie perdute, come spesso avvenne nei



Fig. 1 Szombathely, *Iseum Savariense*: in alto, il restauro del Novecento (foto Z. Mészáros, 1965) © CC BY-SA 3.0; in basso, il nuovo restauro (foto Indafotó, 2011) © CC BY-SA 3.0.

Fig. 2 Brindisi, Nuovo Teatro Verdi: in alto, le strutture archeologiche all'esterno (foto G. Chiarello, 2022); in basso, le strutture archeologiche all'interno (foto A. Ferrante, 2022).

restauri di Franco Minissi, mano operativa della teoria brandiana. Nel teatro di Eraclea Minoa, ad es., il restauro del 1960-63 sfruttò la trasparenza dei nuovi materiali plastici per rivestire il *theatron*, permettendo di traguardare i resti archeologici e, conformando opportunamente la membrana, riproponendo le sagome perdute[15].

Gli errori esecutivi ed i consolidanti impiegati, combinati alla mancata manutenzione del sito, portarono in poco tempo al deterioramento di preesistenze e aggiunte, rimosse per apporvi una copertura provvisoria. Tuttavia, la proposta vincitrice di Francesco Cellini per il concorso di progettazione del 2023-24 vorrebbe porsi in continuità con l'approccio protettivo-rievocativo del primitivo restauro[16].

La copertura del sito archeologico può, infine, articolarsi al punto da divenire un "edificio sospeso", che prescinde dallo scavo se non per l'interazione fisica delle fondamenta col materiale archeologico. Nel caso del Nuovo Teatro Verdi a Brindisi, realizzato nel 1964-67 da Enrico Nespegna per soppiantare la vecchia struttura, collocata altrove e demolita nel '60 poiché inagibile[17], i pilastri liberi staccano l'edificio rispetto al livello del sito non intaccando le vestigia antiche[18]. Piuttosto, sono disposti in modo da convogliare gli accessi e garantire la piena fruizione dell'area archeologica (Fig. 2), a cui si rapporta visivamente anche il *foyer* attraverso un pavimento vetrato. Il recente restauro del 2024 ha riconosciuto la coesistenza delle stratificazioni, riqualificando il *foyer* superiore e inserendo un ascensore panoramico per l'accesso al sito, anch'esso manutenuto[19].

Il de-restauro archeologico: elementi critici dell'operatività (A.F.)

Assunto il restauro novecentesco del sito archeologico come prodotto dell'architettura moderna, frutto di elaborazioni tecnico-formali di una propria dignità storica, estetica e culturale, l'intervento su questo soffre delle stesse criticità del restauro del moderno. Ma alle difficoltà già conclamate, nella definizione di "monumento moderno", nelle problematiche di conservazione dei materiali sintetici, nel conflitto tra il "valore di novità" e

l'estetica ruskiniana della patina[20], si aggiunge il complesso rapporto tra moderno e antico.

La scarsa compatibilità di tecnologie e materiali novecenteschi con quelli tradizionali e l'assimilazione dell'intervento a presidio per la tutela, piuttosto che a stratificazione del palinsesto architettonico, legittimano la pratica del "de-restauro". La critica contemporanea orienta gli interventi tra due poli estremi, l'uno del perseguimento della compiutezza formale e l'altro della conservazione della materia autentica, passando per svariate possibilità intermedie. Ma nel caso dell'intervento sul restauro novecentesco, il mancato riconoscimento del valore dell'aggiunta diviene il pretesto per la sostituzione.

Nonostante i principi operativi del restauro dovrebbero ordinariamente garantire la preservazione di tutte le fasi, essi vengono troppo spesso piegati verso la rimozione pur di garantire la salvaguardia del materiale archeologico, complici anche le Carte del restauro che propongono l'anastilosi come solo intervento ammissibile.

La conflittuale interazione tra materiali e tecniche moderni con quelli tradizionali, oramai appurata, potrebbe invece divenire spunto di ricerche per contemperare soluzioni estreme e fornire strumenti compatibili affinché, al momento dell'intervento, non sia l'emergenza ad imporre la sostituzione.

L'intervento di de-restauro segnala una mancata cesura tra momenti operativi distinti, neppure salvando i progetti autoriali, nonostante l'avanguardia con cui hanno stabilito il proprio dialogo con l'antico. Essendo iscritti nel più ampio panorama dell'architettura moderna, dovrebbero quindi essere assunti criticamente dal nuovo intervento sull'area archeologica, acquisendo valore come stratificazione storica e documento culturale.

Il giudizio non dovrebbe esaurirsi nella compatibilità tra materiali e tecniche, bensì essere capace di discernere i metodi dagli intenti progettuali e valutare la qualità estetica assieme al valore intrinseco dell'aggiunta.

[1] Cfr. MARIA PIERA SETTE, *Profilo storico*, in Giovanni Carbonara, *Trattato di restauro architettonico*, I, Torino, Utet 1996, p. 262. Per estensione, oggi si tende ad annoverare in questa categoria ogni intervento su architetture allo stato di rudere.

[2] Cfr. GUSTAVO GIOVANNONI, *Restauri di monumenti: Conferenza di Gustavo Giovannoni*, «Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione», vol. VII, fasc. 1/2 (31 gennaio–28 febbraio), 1913, pp. 1-42.

[3] MARIA PIERA SETTE, *Profilo storico*, op. cit., pp. 268, 270). Per le previsioni sull'area centrale anticipatrici dell'intervento novecentesco, cfr. ALBERTO MARIA RACHELI, *Ville e giardini nei primi piani urbanistici di Roma capitale: i progetti e le trasformazioni*, in Vincenzo Cazzato (a cura di), *La memoria, il tempo, la storia nel giardino italiano tra '800 e '900*, Roma, Ist. Poligrafico dello Stato 1999, pp. 393-408 e GIUSEPPE MORGANTI, *L'impiego del materiale vegetale nel restauro dei monumenti antichi*, in *Ivi*, pp. 411-413.

[4] Cfr. GIACOMO BONI, *Flora Palatina: archeobotanica del palatino vegetazione e archeologia*, Roma, Arbor Sapientiae 2013.

[5] Cfr. ANTONIO MUÑOZ, *La sistemazione del tempio di Venere e Roma*, Roma, Tumminelli 1935; GIUSEPPE MORGANTI, *L'impiego del materiale vegetale*, op. cit., pp. 413-419; TIZIANA DE CARIA, *Antonio Muñoz. Il restauro del Tempio di Venere e Roma*, in Donatella D'Angelo, Silvia Moretti S. (a cura di), *Storia del restauro archeologico, appunti*, Firenze, Alinea 2004, pp. 55-56; GIULIA CALANNA, *Antonio Muñoz e la cultura del restauro a Roma nel primo Novecento. Una rilettura critica dei restauri attraverso le testimonianze fotografiche della Fototeca Zeri*, in Maria Beatrice Failla et alii (a cura di), *La cultura del restauro: modelli di ricezione per la museologia e la storia dell'arte*, atti del convegno (Roma, 18-20 aprile 2013), Roma, Campisano 2013, pp. 516-518; <https://www.a61s.it/lavori/progetti/tempio-venere-roma/sym_589> [29/08/2025].

[6] MARIA CASANAKI, FANNY MALLOUCHOU, *Interventions on the Acropolis: 1833-1975*, in Maria Casanaki, Fanny Mallouchou, *The Acropolis at Athens. Conservation, Restoration and Research, 1975-1983*, trad. J. Binder, Committee for the preservation of the Acropolis monuments 1985, pp. 12-20 e relativa bibliografia.

[7] Cfr. KENNETH FRAMPTON, et alii, *Dmitris Pikions, architect 1887-1968: a sentimental topography*, London, Architectural Association 1989, pp. 70-94; PANOS MANTZIARAS, *Pikionis: ¿modernidad arcaica?*, «Quaderns d'arquitecura i urbanisme», vol. CXC, 1991, pp. 100-104; ALEXANDER PAPAGEORGIOU-VENETAS, *The Architect Dimitris Pikionis (1887-1968) and the experience of his teaching at the Technical University of Athens,* Athens, 13 marzo 2002, pp. 4-5; JOSÉ FRANCISCO GARCÍA-SÁNCEZ, *Dimitris Pikionis: Genius Loci*, «Revista Diagonal», vol. XL, inverno 2015-2016, pp. 34-39; VINCENZO PAOLO BAGNATO, *Architettura e rovina archeologica. Etica, estetica e semantica del paesaggio culturale*, Canterano, Aracne 2017, p. 50.

[8] VASILIKI ELEFTHERIOU, *2021-2022, The progress of the restoration works on the Acropolis*, «The Acropolis Restoration News», XXI-XXII, Ysma 2024, p. 8.

[9] Cfr. STEFANO GIZZI, *Reintegrazioni di superfici e di strutture lapidee in area greca e microasiatica – Riflessioni sul restauro archeologico*, Roma, Kappa 1996, pp. 214-217; ANTON BAMMER, *L'antichità inventata, classicismo e anticlassicismo ad Efeso*, in María Margarita Segarra Lagunes (a cura di), *La reintegrazione nel restauro dell'antico: la protezione del patrimonio a rischio sismico*, atti del seminario di studi (Paestum, 11-12 aprile 1997), Roma, Gangemi 1997, pp. 97-108; STEFANO GIZZI, *Modelli di comportamento per la reintegrazione delle lacune nel restauro archeologico in ambito mediterraneo*, in *Ivi*, pp. 128-129.

[10] Cfr. OTTÓ SOSZTARITS, MOHÁCSI BORBÁLA, *Ancient heritage in a modern town – The role of the Iseum Savariense in the life of Szombathely*, in KÖME, *Interpret Europe Conference 2018*, atti del convegno (Közeg, 23-26 marzo 2018), Witzenhausen-Németország, Interpret Europe 2018, pp. 165-173; OTTÓ SOSZTARITS, PÉTER BALÁTZ, *Die nuzeitliche Gesischte des Iseum Savariense*, in *Aegyptus et Pannonia 5*, atti del simposio (2008), Budapest, 2016, pp. 165-176, tavv. 51-68; GIOVANNI CARBONARA, *Qualità dei restauri ungheresi*, in Giovanni Carbonara, *Avvicinamento al restauro. Teoria, storia, monumenti*, Napoli, Liguori 1997, p. 566; GYULA HAJNÓCZI, TIHAMÉR SZENTLÉLEKY, Római kor homlokzat helyreállitás Szombathelyen, «Magyar Műemlékvédelem», vol. II, 1959-1960, Budapest, Akadémiai Kiadó 1964, pp. 131-135.

[11] Cfr. IVAN BRAMBILLA, *Giorgio Grassi e l'antico*, Roma, Accademia Adrianea Edizioni 2025, pp. 44-51; SANTI CENTINEO, "*Mentre a Roma si discute…". Il progetto di Giorgio Grassi per il Teatro Romano di Sagunto*, «U+D urbanform and design», vol. XXI, 2024, pp. 116-121 e relativa bibliografia: GIORGIO GRASSI, MANUEL PORTACELI, *Scena fissa, progetto per il teatro romano di Sagunto*, «Lotus international», vol. XLVI, 1985, pp. 7-21; K. FRAMPTON, *Giorgio Grassi a Sagunto e la questione del restauro*, «Domus», vol. DCCLVI, gennaio 1994, pp. 8-22. VINCENZO PAOLO BAGNATO, *Architettura e rovina…*, op. cit., pp. 127-136; S. GIZZI, *Intervista a Manuel Portaceli*, «Confronti. Quaderni di restauro architettonico», VI-VII, 2016, pp. 7-18; <https://ordinearchitetti.mi.it/en/news/2008-02-04/manifesto-contro-la-demolizione-del-teatro-di-sagunto> [03/09/2025]

[12] ANTON BAMMER, *L'antichità inventata…*, op. cit., p. 106.

[13] Ne è un esempio la copertura del 1987 per il tempio di Apollo Epicurio a Bassae: <https://www.greecehighdefinition.com/blog/2021/2/20/the-temple-of-apollo-epicurius-at-bassae-and-its-orders#google_vignette> [01/09/2025].

[14] Cfr. DOMENICO PALOMBI, *Ara Pacis Augustae, 1882-1950: archeologia, politica, storia urbana*, in *Archeologia e politica nella prima metà del XX secolo Incontri, protagonisti e percorsi dell'archeologia italiana e tedesca nel Mediterraneo*, Naus Editoria 2017, pp. 381-404; GIANLUCA BELLI, *Costruzioni e ricostruzioni dell'identità italiana*, «Opus Incertum», vol. XCVII, aprile 2012 <https://www.engramma.it/eOS/index.php?id_articolo=1641> [02/09/2025].

[15] Cfr. CALOGERO BELLANCA et alii, *Franco Minissi, un protagonista da riscoprire per la Carta di Venezia*, «Restauro archeologico», XXXXII, 2, 2024, pp.60-65; FRANCESCO TOMASELLI, *Il teatro greco di Eraclea Minoa. Per evitare l'irrimediabile perdita del monumento. Attività sperimentale per il restauro dei monumenti archeologici*, in FRANCESCO TOMASELLI, ADRIANA ALAGNA (a cura di), *Contro l'obblio del restauro critico. Rapporto sull'opera di Franco Minissi nell'ambito del restauro archeologico in Sicilia*, Palermo, 2007; FRANCO MINISSI, *Applicazione di laminati plastici (resine acriliche) nella tecnica del Restauro e conservazione dei monumenti*, in ICOMOS, *Il monumento per l'uomo*, atti del II congresso internazionale del restauro, (Venezia, 25-31 maggio 1964), Padova, Marsilio 1971, pp. 285-287.

[16] Cfr. ANGELA FIORELLI, BENEDETTA TAMBURINI, *L'opera di Franco Minissi. Significazione e spazializzazione del frammento*, «Restauro archeologico», vol. XXXXII, n. 2, 2024, pp. 370-375.

[17] <https://www.brindisiweb.it/storia/teatro_verdi1.asp#gsc.tab=0> [01/09/2025]

[18] ROBERTO PANE, *Il teatro sospeso*, «Domus», n. 325, gennaio 1968, pp. 86-87.

[19] STEFANIA DE CRISTOFARO, *Brindisi, così il «Nuovo Verdi» si rifà il look, di pari passo teatro e archeologia*, <https://www.lagazzettadelmezzogiorno.it/news/brindisi/1509679/brindisi-cosi-il-nuovo-verdi-si-rifa-il-look-di-pari-passo-teatro-e-archeologia.html> [01/09/2025].

[20] Cfr. BIANCA GIOIA MARINO, *Il restauro dopo e durante i 'moderni': un 'autentico' valore di novità*, «Confronti. Quaderni di restauro architettonico», vol. I, 2012, pp. 110-118.

Conservation and Loss in British Postwar Housing: Insights from Sheffield and London

Rita Gagliardi | rita.gagliardi@unina.it
Dipartimento di Architettura, Università degli Studi di Napoli Federico II

Abstract

Robin Hood Gardens (1972, London) and Park Hill (1957-61, Sheffield) are visionary examples of post-war British Brutalist social housing inspired by Le Corbusier's Unité d'Habitation. Park Hill, designed by Lynn and Smith, gained Grade II* listed status in 1998 and is undergoing restoration. Conversely, Robin Hood Gardens, by Alison and Peter Smithson, was demolished between 2017 and 2025 despite international preservation campaigns. This essay compares their divergent trajectories, highlighting how public perception, heritage policies, and socio-political contexts shaped their fate. Robin Hood Gardens' loss and Park Hill's revival reveal how heritage conservation today is not only technical but a political act that defines the cultural legitimacy of modernist architecture.

Keywords
Council Housing, Park Hill, Robin Hood Gardens, Brutalism.

Introduction

Park Hill in Sheffield and Robin Hood Gardens in London are two of the most ambitious examples of British council housing, conceived in the post-war period with a strong ethical commitment and a politically utopian vision that sought to give architecture civic and social purpose. Both estates employ the Brutalist vocabulary to foster collective living and a sense of community among less privileged groups. Despite their comparable architectural quality and experimental design approaches, each rooted in social ideals, the two estates followed very different paths. These divergent outcomes reflect differences in political priorities, heritage conservation policies, public perception, and the narratives that have shaped their reputations. Revisiting these cases highlights the crucial role of socio-cultural processes in the preservation of modern architecture, particularly that of the latter half of the twentieth century.

Park Hill in Sheffield: An Epitome of Post-war Council Housing and Modernist Preservation

Constructed between 1955 and 1961 by Jack Lynn (1926–2013) and Ivor Smith (1926–2018) for Sheffield City Council, Park Hill was part of a Labour-led urban renewal programme to replace the city's dilapidated back-to-back housing on the hillside[1]. The estate comprises 995 dwellings arranged in four elongated blocks, which enclose courtyards originally intended as communal spaces. Following the site's topography, the blocks maintain a consistent visual height. While echoing Le Corbusier's Unité d'Habitation, Park Hill rejected universal replication, establishing a distinctive relationship with the surrounding urban landscape and moorland through its

RA special issue 1, vol. I | 2025, pagg. 88 - 93 | ISSN 1724-9686 (print) | ISSN 2465-2377 (online)
© The Author(s) 2025. This is an open access article distribuited under the terms of the Creative Commons License CC BY-SA 4.0 Firenze University Press.
DOI: 10.36253/rar-19017 - www.fupress.net/index.php/ra/

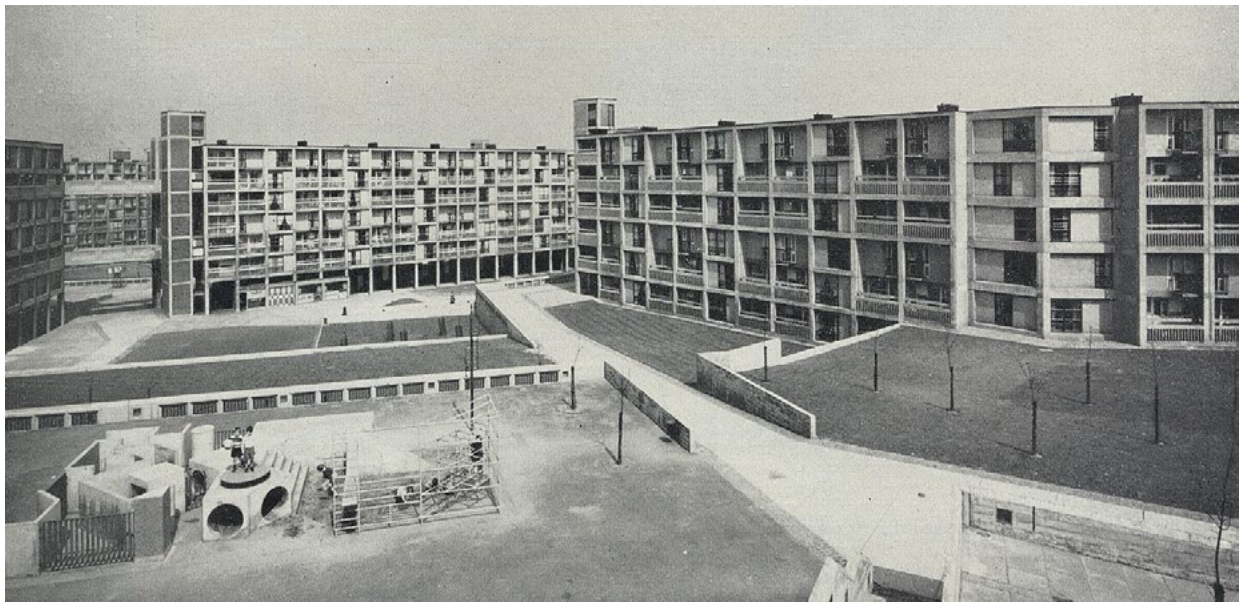


Fig. 1 Sheffield, Park Hill in ANTHONY E. J. MORRIS, *Park Hill 1966: A Reappraisal*, «Official Architecture and Planning», vol. 29, n. 2, February 1966, p. 224.

façades and sweeping views. The duplex units optimise space, light, and ventilation, balancing functionality with urban liveability. Materials – a concrete frame combined with prefabricated brick panels in ochre, red, and yellow – harmonise with Sheffield's local palette. A key feature is the system of external access decks at every third floor, translating the street network of the former working-class neighbourhood[2].

Upon completion, Park Hill received widespread acclaim. In 1961, *Architectural Design* hailed it as «one of the most remarkable buildings in England»[3], while Reyner Banham praised it as «the most imaginative and advanced community-building gesture»[4]. The Royal Institute of British Architects held a dedicated appraisal in 1963[5], and later Miles Glendinning and Stefan Muthesius described it as a «spectacular scheme»[6]. However, early surveys revealed resident dissatisfaction[7], which deepened during the industrial decline of the 1970s and 1980s[8]. Despite this, the estate retained a positive public image. As «the moral crusade of Brutalism for a better habitat through built environment probably reaches its culmination at Park Hill»[9], its socio-economic and physical decline was addressed through conservation-led restoration. In 1998, English Heritage granted Park Hill Grade II* listed status, recognising its architectural, landscape, and urban significance[10]. From the 2000s, Urban Splash led a major regeneration project, converting some flats into student and luxury apartments and adding ground-floor commercial units, improving public perception and reinterpreting the estate's communal ethos. Yet Urban Splash's approach also prompted debate over material authenticity due to reductions to the iconic 'streets in the sky' and replacement of original brick panels and timber windows with anodised aluminium and expansive glazing. Following renovation, the estate has been reintegrated into city life, serving as a cultural catalyst and helping to counter the stigma often attached to twentieth-century social housing. Nevertheless, questions remain about the rigour of these transformations, showing that listing status alone cannot guarantee the preservation of material integrity which is central to a building's identity.





Fig. 2 Sheffield, Park Hill, One of the access decks in ROY DARKE, JANE DARKE, *Sheffield Rivisited*, «Built Environment», vol. 1, n. 8, November 1972, p. 561.

Fig. 3 Sheffield, Park Hill, The façade today, (photo by A. Liivet). CC0 Public Domain, Wikimedia Commons, https://commonswikimedia.org/w/index.php?curid=63978922.

Robin Hood Gardens in London: Ideology and Conservation Failure

Robin Hood Gardens, located in Poplar, East London, represents the Smithsons' only realised public housing project and stands as a key example of New Brutalism in Britain[11], exemplifying the 'rough poetry' for which the movement is known[12]. Constructed between 1968 and 1972 by the Greater London Council, the estate deliberately challenged established conventions, departing from the sterile functionalism of pre-war modernism.

The masterplan comprises two blocks, ten and seven storeys high, arranged around a central garden conceived as a semi-private, defensible space inspired by Oscar Newman[13]. As the architects stated, «the theme of Robin Hood Gardens is protection»[14], reflecting both the practical need to shield residents from noise and the ethical aim of fostering a supportive environment to nurture neighbourly bonds denied by conventional rationalist design. Like Park Hill, the estate includes duplex flats and maisonettes connected by external access decks, embodying the Smithsons' streets-in-the-sky concept. Following the principles of New Brutalism, exposed concrete assumes a central expressive role: its raw, unrefined texture symbolises the alienation of individuals within the modern urban condition[15].

However, from the outset, Robin Hood Gardens faced significant challenges. Derided by critics, neglected by local authorities, vandalised, and often disapproved of by many residents, the estate underwent a steady process of physical and social decline[16]. By 2007, escalating real estate and speculative pressures in East London prompted the London Borough of Tower Hamlets – then the site's owner – to propose demolition and replacement with the Blackwall Reach development. This decision ignited one of the most heated debates in the UK over Brutalist conservation, with preservation campaigns led by prominent architects including Zaha Hadid,





Fig. 4 Demolition of Robin Hood Gardens, Cotton Street, (photo by S. Richards, 2018).

Fig. 5 London, Robin Hood Gardens façade at V&A East Storehouse, (photo by The wub, 2025). Wikimedia Commons, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Robin_Hood_Gardens_facade,_V%26A_East_Storehouse_(2).jpg.

Richard Rogers, and the Smithsons' son, Simon[17]. In autumn 2007, the Twentieth Century Society (20CS) applied for Grade II* listing – a bid that ultimately failed and was renewed without success in 2015, following English Heritage's refusal to recommend designation[18]. In the absence of legal protection, demolition proceeded: the western block was dismantled in 2017, and the eastern block's demolition concluded between 2024 and March 2025. Amid the controversy, the Victoria and Albert Museum (V&A) acquired two maisonettes – equivalent to a three-storey section of the original façade – which were dismantled, reassembled, and exhibited at the 16th Venice Biennale of Architecture as *Robin Hood Gardens: A Ruin in Reverse*[19]. While the fragment conveys the building's iconic image and its structural and material identity – qualities that Banham identified as defining features of Brutalism, and which would otherwise have been lost[20] – it also raises questions about detaching architectural elements from their socio-spacial context, diverting attention from the more fundamental issue: the failed preservation of the estate as a whole.

Final Remarks: Heritage, Social Perception, and the Challenges of Preserving Modernist Housing

The cases of Park Hill and Robin Hood Gardens demonstrate the decisive role of public perception in the preservation of architecture. At Park Hill, the cultural significance of the original design and the recognition of distinctive features – such as the elevated walkways – outweighed the estate's temporary decline. At Robin Hood Gardens, by contrast, similar civic ambitions and architectural quality were overshadowed by social challenges and vigorous public debate, despite high-profile preservation efforts.

However, these outcomes also reflect the differing urban and economic contexts in which the two estates

evolved. Robin Hood Gardens stood in an area of East London subject to increasing development pressures and rising land values, which framed demolition as a profitable and politically expedient choice. Park Hill, by contrast, occupied a less competitive real-estate environment in Sheffield, where limited private investment and a lower degree of gentrification allowed heritage protection and adaptive reuse to emerge as viable alternatives to redevelopment. These contrasting conditions crucially shaped each estate's fate, demonstrating how preservation decisions are never purely cultural or aesthetic, but also profoundly economic and territorial.

This underscores that the conservation of twentieth-century architecture remains a contested issue, particularly for works associated with avant-garde movements, or with building types that challenge modernist ideals of class and progress, such as New Brutalism and social housing. The dilemma is intensified when projects fail to fully achieve their intended social objectives – a common occurrence in public housing schemes. This complex interplay of social, political, and economic forces is exemplified by the two English case studies, yet resonates more broadly across Europe, where twentieth-century architectural experiments sought to address housing challenges through innovative design paradigms. The Vele di Scampia in Naples, for instance, show how architectural vision and formal merit may prove insufficient to secure a building's survival amid social and material decline. Ultimately, preserving modern architectural heritage requires not only technical and regulatory frameworks but also a shared cultural awareness of its social and symbolic value. The survival of such works depends on an evolving process of heritage-making that extends beyond aesthetic appreciation or public opinion to include active engagement from institutions, policymakers, and communities alike. Only through this collective and informed commitment can the vulnerable yet significant legacy of twentieth-century architecture be safeguarded within the changing fabric of contemporary cities.

[1] In the extensive bibliography on the subject, cf. *Park Hill Development*, «Architects' Journal», 23 August 1961, pp. 271–286; «Architectural Design», Special Issue, September 1961, pp. 380–415; Reyner Banham, *Park Hill Housing, Sheffield*, «Architectural Review», 130, 778, 1961, pp. 403–10; *Appraisal of Park Hill Redevelopment, Sheffield*, «RIBA Journal», 70, 7, 1963, pp. 281–286; *Housing at Park Hill and Hyde Park, Sheffield*, «Architects' Journal», 21 July 1965, pp. 157–170; Miles Glendinning, Stefan Muthesius, *Tower Block: Modern Public Housing in England, Scotland, Wales and Northern Ireland*, New Haven-London, Yale University Press 1994.

[2] The theory of "streets in the sky" was proposed by the Smithsons for their Golden Lane competition project in London (1951–1952). It envisioned human-scale walkways wide enough to accommodate prams, encourage play, and foster social interaction. Cf. Alison and Peter Smithson, *Urban Structuring – The Studies of Alison and Peter Smithson*, London, Studio Vista 1967; Id., *The Charged Void:*

Architecture, New York, Monacelli Press 2001. However, recent research indicates that Park Hill's deck pattern does not replicate the nineteenth-century street network it aimed to emulate; instead, the design was shaped by liberal economic interests, moderating the political radicalism of the post-war welfare state. HOLLY SMITH, *Demythologising Park Hill, Sheffield*, «Architectural History», vol. 65, 2022, pp. 251–274.

[3] DAVID LEWIS, *Criticism*, «Architectural Design», September 1961, p. 397.

[4] REYNER BANHAM, *Park Hill Housing,* op. cit., p. 403.

[5] *Appraisal of Park Hill Redevelopment, Sheffield*, op. cit.

[6] MILES GLENDINNING, STEFAN MUTHESIUS, *Tower Block*…, op. cit., p. 105.

[7] *Park Hill: Occupier Reaction Study*, «Official Architecture and Planning», vol. 29, 2, February 1966, pp. 234-238; ANTHONY E. J. MORRIS, *Park Hill 1966: A Reappraisal*, ivi, pp. 224–231.

[8] During the 1970s, the Park Hill community experienced profound social change: traditional family structures, street life, and neighbourhood ties all diminished. The collapse of Sheffield's steel and coal industries in the 1980s resulted in the loss of 40,000 jobs, leaving many residents reliant on welfare support. Initial optimism gave way to mounting social and structural challenges, marking the estate's gradual decline. Cf. CEDRIC PRICE, *Park Hill: What's Next?*, London, The Architectural Association 1996.

[9] REYNER BANHAM, *The New Brutalism: Ethic or Aesthetic?*, London, Architectural Press 1966, p.132.

[10] «The impact of the long, flat-topped structure rising above the city centre makes for one of Sheffield's most impressive landmarks. The result was Britain's first completed scheme of post-war slum clearance and the most ambitious inner-city development of its time» (Historic England, Official List Entry Park Hill, Non Civil Parish – 1246881 https://historicengland.org.uk/listing/the-list/list-entry/1246881 [11/8/2025]).

[11] In the comprehensive literature on the topic, cf. PETER EISENMAN, *Robin Hood Gardens–London E14*, «Architectural Design», vol. 42, September 1972, pp. 557-573, 588-592; ALAN POWERS, *Robin Hood Gardens Re-visions*, London, Twentieth Century Society 2010; NICHOLAS THOBURN, *Brutalism as Found: Housing, Form and Crisis at Robin Hood Gardens*, London, Goldsmiths Press 2022.

[12] ALISON AND PETER SMITHSON, JANE B. DREW, EDWIN MAXWELL FRY, *Conversation on Brutalism*, «Zodiac», 4, 1959, pp. 73-81; ALISON AND PETER SMITHSON, *The New Brutalism*, «Architectural Design», vol. 27, April 1957, p. 113. Building on their progressive experience with the Independent Group since the early 1950s, the Smithsons sought to redefine the relationship between architecture and society through residential typologies. This research evolved further with the formation of Team X in 1953, proposing an update to the four functional categories of the Athens Charter—from living, working, leisure, and transportation to dwelling, street, district, and city.

[13] OSCAR NEWMAN, *Defensible Space: Crime Prevention Through Urban Design*, New York, The Macmillan Company 1972.

[14] The Alison and Peter Smithson Archive. Gift of Smithson Family, 2003. Robin Hood Gardens. Folder BA184, Page APS_BA184_0001 (seq. 1). Frances Loeb Library, Harvard University Graduate School of Design <https://nrs.lib.harvard.edu/urn-3:gsd.loeb:101456585> [11/8/2025].

[15] Cf. NICHOLAS THOBURN, *Brutalism as Found,* op. cit.; ID., *Concrete and council housing. The class architecture of Brutalism 'as found' at Robin Hood Gardens*, «City», vol. 22, no. 5-6, 2018, pp. 612-632.

[16] Cf. JESSIE BRENNAN, *Regeneration! Conversations, Drawings, Archives & Photographs from Robin Hood Gardens*, London, Silent Grid 2015; JONATHAN GLANCEY, *Is London's Robin Hood Gardens an architectural Masterpiece?*, «The Guardian», 29 July 2009 <https://www.theguardian.com/artanddesign/video/2009/jul/28/robin-hood-gardens-architecture> [11/8/2025]; NICHOLAS THOBURN, *Brutalism as Found,* op. cit.

[17] During the early stages of the preservation campaign led by the 20CS, then Culture Minister Margaret Hodge openly opposed efforts to preserve the building, stating that its «functional failures are fundamental» (MATTHEW WEAVER, *Robin Hood Gardens: iconic or eyesore?*, «The Guardian», 1st July 2008 <https://www.theguardian.com/news/blog/2008/jul/01/robinhoodgardensnotfitfor> [11/8/2025]). In May 2009, her successor, Andy Burnham, reiterated this view and issued a Certificate of Immunity from listing, preventing the structure from being reconsidered for designation for at least five years.

[18] Among the reasons cited by English Heritage for not listing the building—which were subsequently challenged in opposition reports by the Twentieth Century Society (20CS)—were the following: «insufficient aesthetic quality», «Specific design aesthetic faults», the limited «significance of street decks (…) less successfully realized here than at Sheffield's Park Hill» and «The absence of coverage [which] implies that the development was not perceived to be worthy of comment».

[19] The V&A's exhibition initiatives have attracted considerable—though occasionally contentious—editorial attention, as evidenced by a broad range of both academic and popular publications, including, but not limited to: CHRISTOPHER TURNER, *A Small Segment of a Masterpiece*, «V&ABlog», 6 March 2018 <https://www.vam.ac.uk/blog/museum-life/a-small-segment-of-a-masterpiece-2> [11/8/2025]; TRISTRAM HUNT, *Displaying the Ruins of Demolished Social Housing at the Venice Architecture Biennale Is Not "Art-washing"*, «The Art Newspaper», 28 May 2018 <https://www.theart-newspaper.com/comment/displaying-the-ruins-of-demolished-social-housing-is-not-art-washing-the-v-and-a-is-a-place-for-unsafe-ideas> [11/8/2025]; NICHOLAS THOBURN, *Salvage Brutalism: Class, Culture and Dispossession in the Victoria and Albert Museum's Fragment of Robin Hood Gardens*, «Oxford Art Journal», vol. 45, n. 2, 2022, pp. 233-251; VIVIANA SAITTO, *Oltre la demolizione. L'acquisizione e l'allestimento dell'alloggio e delle street in the sky dei Robin Hood Gardens di Alison e Peter Smithson*, «do.co.mo.mo. Italia giornale», n. 36, 2022, pp. 13-18.

[20] REYNER BANHAM, *The New Brutalism*, «Architectural Review», December 1955, p. 361.

The Panoramic Cinema in Tashkent: From Type to Experiment

Karolina Pieniążek | karolina.pieniazek@polimi.it
Dipartimento di Architettura e Studi Urbani, Politecnico di Milano

Abstract

This paper examines the Panoramic Cinema in Tashkent (1964) as a case of typological adaptation at the intersection of technological innovation, spatial experimentation, and seismic engineering. Designed to host panoramic film screenings while supporting stage-congress use, the ensemble is composed of two contrasting volumes—a fully glazed, horizontal foyer and an oval-plan auditorium calibrated to the curvature of panoramic screens, acoustics, clear sightlines, and seismic constraints. Anticipating rapid change in projection systems, the hall was conceived as multi-standard, enabling screenings across formats alongside full professional performance use.

Rather than treating the cinema as an isolated object, the study situates its constructional logic within the Soviet architectural habitus—a recurrent foyer–auditorium schema—and reads it comparatively against cognate public buildings across the USSR (cinemas, theatres, sports halls, palaces of culture/arts). The analysis shows how Tashkent reworks the canonical (panoramic-) cinema type into an experimental realisation, retaining a shared morphological language while departing through plan geometry, structural strategy, and programme.

More broadly, the paper addresses how architectural value is recognised in non-canonical, geographically peripheral contexts such as Soviet Central Asia, and shows how broad comparative analysis within these contexts helps establish significance beyond the programmatic and visual repetitiveness that dominated modern architectural production in the USSR, demonstrating that, in this case, heritage significance arises from the interplay of media-specific spatial design, seismic adaptation, and typological innovation.

Keywords
Panoramic Cinema, Palace of Arts, Tashkent Modernism, Soviet Modernism, Soviet Architectural Types.

Palace of Arts in Tashkent: between typology and multifunctionality

In the second half of the twentieth century, new typologies of cultural buildings developed apace—from panoramic cinemas, derived from the experimental revolution in film technology of the 1950s and 1960s, to congress palaces intended for party and trade-union conventions. At that time, Tashkent possessed none of these types and additionally lacked a concert hall; limited resources precluded the realization of two separate investments[1]. Consequently, in 1961 the Ministry of Culture of the Uzbek SSR announced a competition for a cinema–theatre building (later called the 'Palace of Arts', today known as the Panoramic Cinema) that would combine the functions of a concert and theatre hall, spaces for political and public events, and a cinema capable of projection in standard, widescreen, and panoramic formats[2]. The response to this multifunctional brief and the rapid advances in projection technology was a concept articulated through two contrasting volumes: a horizontal, transparent entrance–foyer tract and the monolithic mass of the auditorium. The project was authored by architects Vladimir Berezin, Sergo Sutyagin, Iurii Khaldeev, and Dimitrii Shuvaev, with the

RA special issue 1, vol. I | 2025, pagg. 94 - 99 | ISSN 1724-9686 (print) | ISSN 2465-2377 (online)
© The Author(s) 2025. This is an open access article distribuited under the terms of the Creative Commons License CC BY-SA 4.0 Firenze University Press.
DOI: 10.36253/rar-19019 - www.fupress.net/index.php/ra/

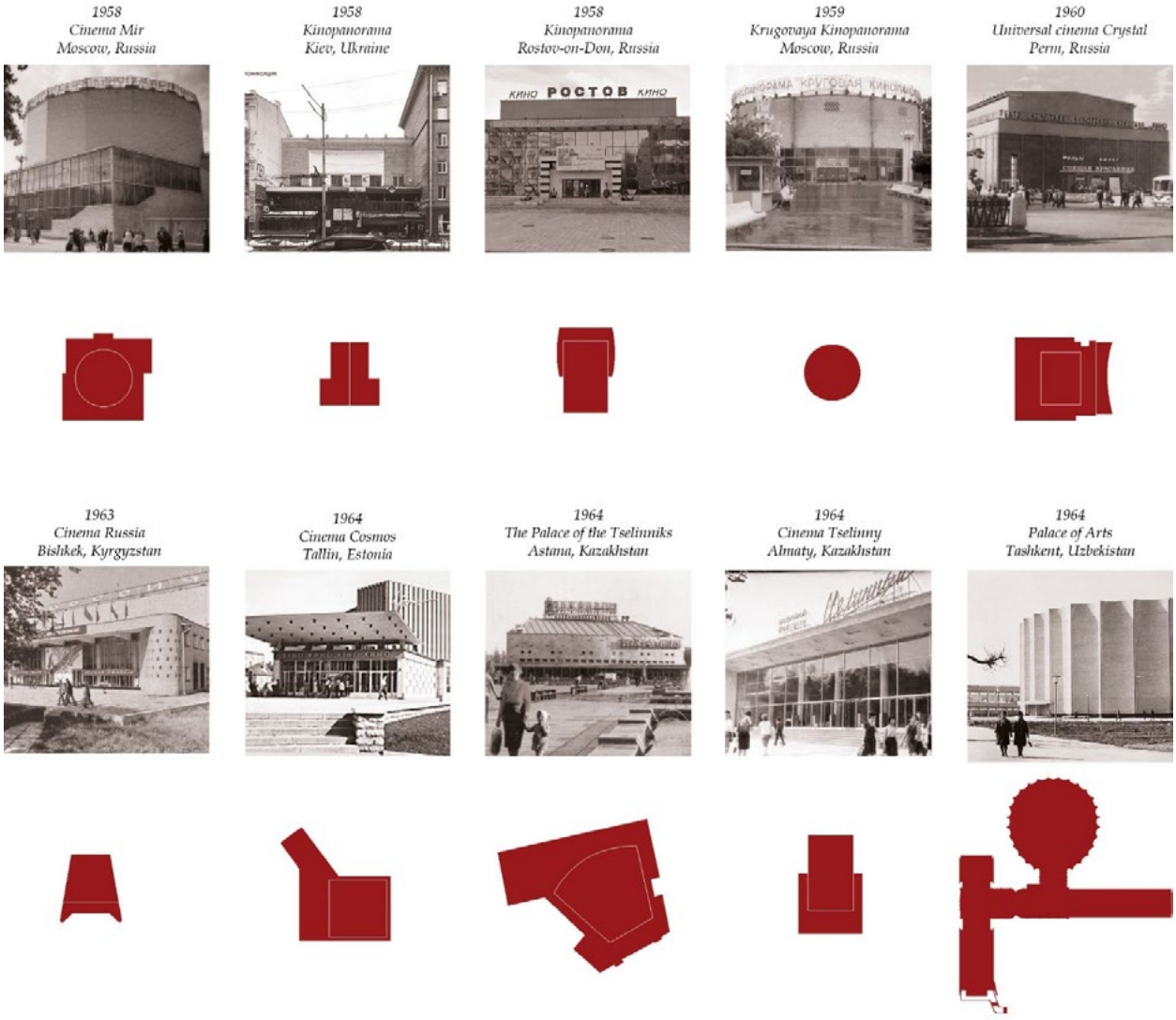


Fig. 1 Panoramic cinemas in USSR.

participation of Ol'ga Legostaeva; engineers Aleksandr Braslavskii, David Antman, and A. Avakina; and artists Arnol'd Gan, Viktor Gan, Aleksandr Kedrin, and R. Avakian. The building was erected in 1962–1964, with a subsequent extension in 1977.

From panoramic cinema to multifunctional hall: a typological adaptation

The emergence of the panoramic-cinema typology was closely intertwined with the global context of 1950s technological experimentation. In 1952 Cinerama was introduced in the United States; in the USSR, NIKFI developed the three-strip Kinopanorama in 1956–1957; and in 1958–1959 Krugovaya Kinopanorama enabled 360-degree circular projection. The diversity of these systems required specific spatial parameters: large-format (often curved) screens, a long projection throw, column-free halls, and a precisely modelled auditorium geometry. Initially, screenings were organised in adapted theatres and existing cinemas, but by the late 1950s and early 1960s purpose-designed buildings began to be erected[3]. One recognisable variant was the rotunda—a

formula likely borrowed from the typology of painted-panorama buildings (e.g. Mir cinema, Moscow 1958; and, a year later, its application in the circular projections of Krugovaya Kinopanorama). In parallel, rectilinear and trapezoidal schemes (often with one curved wall) were developed, reproducing the geometry of the screen and the auditorium.

Against this backdrop, Tashkent, unlike many contemporaneous 'Palaces of Arts' with panoramic cinemas (fig. 1), adopted the key elements of the 'panoramic canon' (the rotunda, screen curvature, long projection throw, column-free volume), embedding them within a flexible framework capable of accommodating both projection in multiple technologies and stage-congress functions. Instead of a perfectly symmetrical rotunda, a one of a kind oval plan was adopted, shaped to match the panoramic screen's arc and the seating geometry. Anticipating the rapid evolution of film technologies, the hall was conceived as multi-standard, enabling projection across various systems alongside full, professional stage and congress use.

Typology and convergences in architectural layout and massing

The design of the multifunctional building in Tashkent formed part of a broader project to shape facilities for 'mass entertainment'[4]. Cinema—privileged within Soviet culture—served, on the one hand, as a paradigm case for tensions between spectator comfort and the building's representational function[5], and, on the other, as a site shaped by the demands of rapidly modernising projection systems. Analogous dilemmas confronted theatres[6], circuses[7], and large auditoria. Cinemas increasingly gravitated toward a model that coupled the projection hall with an enlarged foyer and catering facilities, while, in parallel, other building types expanded their representational zones and service programmes. Consequently, cinemas, theatres, palaces of art and culture, and other event halls began to converge in both functional schemes and outward expression. A recurrent arrangement—the pairing of a principal auditorium volume with a distinct vestibule—standardised the user journey (entry, waiting, collective participation, exit). Architecture thereby materialised patterns of functional organisation while consolidating social dispositions of participation in culture and in the rituals of socialist modernity. Taken together, the patterned recurrences described here can be understood as a habitus[8]: a structured set of dispositions that reproduces similar layouts and massing across building types.

Habitus and the reproduction in architecture: comparisons

Architectural habitus (understood as a lasting ensemble of design and functional practices) within Soviet building culture provided layout and volumetric frameworks, while still leaving room for formal, structural, and aesthetic exploration. A recurrent spatial scheme—the vestibule (foyer) and the auditorium—served as a stable matrix within which architects developed their own interpretations, experimenting with façade composition, roof structures, and urban linkages. In this sense, habitus operated as a stabilising yet not fully determinative structure: it enabled formal differentiation while preserving a recognisable functional and volumetric logic.

Against this backdrop, the Panoramic Cinema (former Palace of Arts) in Tashkent (1964) offers a compelling reference point for comparative analysis. When set alongside cognate realisations, the Oktyabr cinema in Moscow (Mikhail Posokhin et alii, 1967)[9] and the Dailes Theatre in Riga (Marta Stana, 1977)[10], shared

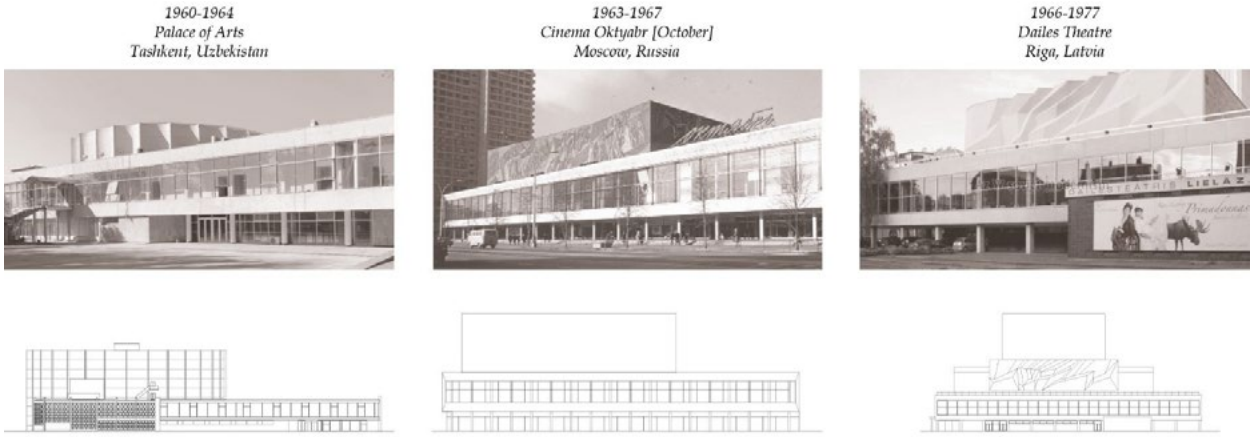


Fig. 2 Comparison between different building types.

characteristics become evident: a pronounced contrast between the transparent, open foyer and the compact, emphatically articulated mass of the main hall (fig.2). In all three cases, a horizontal, glazed vestibule is paired with a monumental auditorium volume. In Tashkent and Riga the two parts read as distinct volumes within a single composition, whereas in Moscow an expansive foyer wraps the projection hall, intensifying the sense of duality. The foyer's language—rectilinear, largely glazed prisms with clearly expressed slabs and columns—sets a 'neutral' backdrop for the halls' expression. In Tashkent, a rotunda evokes a monumental Doric colonnade. In Moscow, a rectilinear mass is adorned with mosaics by N. I. Andronov, A. V. Vasiltsov, and V. B. Elkonin, and with reliefs by G. I. Motovilov, referencing revolutionary iconography. In Riga, the façade is organised around a central relief by Ojārs Feldbergs (under the direction of Imants Murovskis), a stylised flame that alludes to the theatre's emblem. The shared scheme does not preclude far-reaching individualisation. On the contrary, it encourages compositional closure and façade plasticity.

These affinities extend beyond homogeneous typologies to a broader family of buildings governed by the same functional–spatial principle: an entrance zone with foyer juxtaposed with a massive auditorium block. Palaces of culture, music theatres, and sports halls—although programmatically distinct and often subject to strict typification—came to resemble one another by virtue of a shared habitus of spectacle and collective participation (fig.3).

A clear instance of such cross-typological convergence is the comparison between the Tashkent building and the Yubileyny Palace of Sport in Leningrad (today St. Petersburg) (1936–1967). Both ensembles comprise two volumes: cylindrical and rectangular. In St. Petersburg the cylindrical part houses the arena with stands for approximately 5,500 spectators and under-stand facilities. In Tashkent the space beneath the rotunda seating is used analogously, calibrated to the requirements of panoramic projection technology. The crucial difference lies in the roof: at Yubileyny a pioneering two-level rope-and-cable structure (intersecting paraboloids of revolution) is carried by a central steel drum and an external reinforced-concrete ring on high-capacity columns, whereas in Tashkent—also with a central drum—a trussed system was adopted, dictated by seismic demands and the specificities of panoramic projection[11]. The rectangular volume accommodates sporting functions in St. Petersburg and circulation/representational functions with a restaurant in Tashkent. Viewed from another

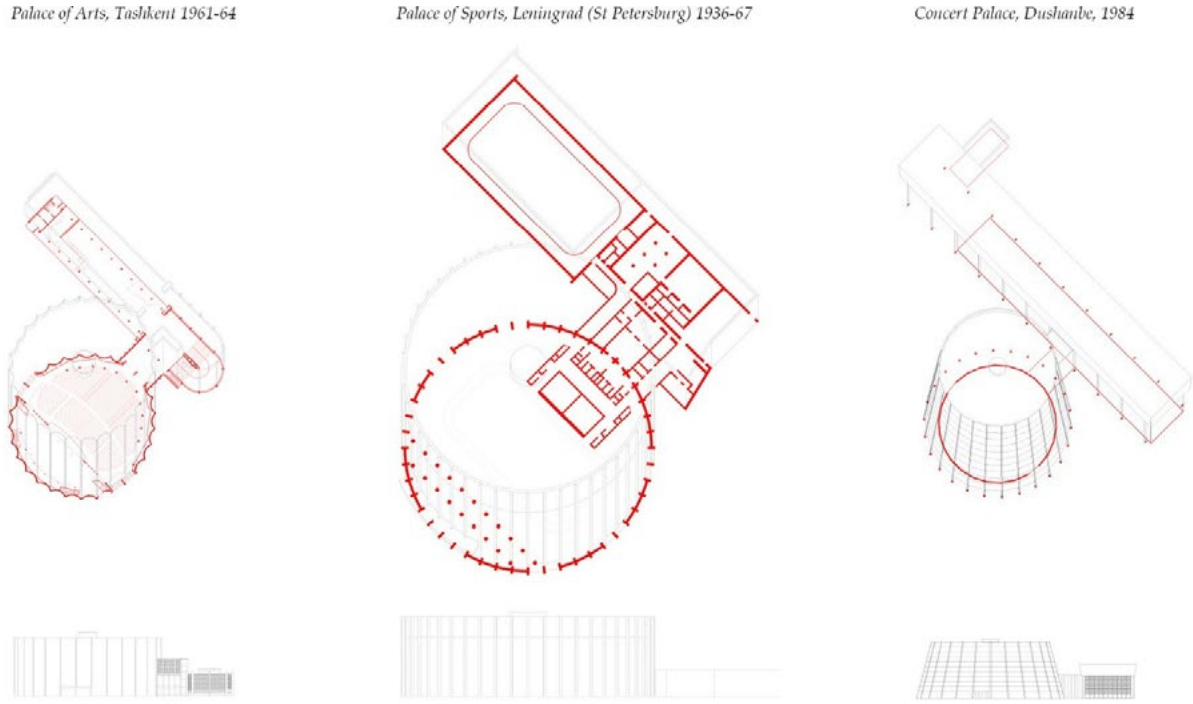


Fig. 3 Comparison between different building types of the same spacial layout.

angle, the kinship of the scheme appears in the concert hall in Dushanbe (Tajikistan), erected roughly two decades later under the direction of the same chief designer, Sergo Sutyagin. The basic functional layout and volumetric motifs (a rectilinear foyer paired with a central hall) were reprised but given a different expression. In Dushanbe the rotunda has a symmetrical circular plan, and the wall inclination can be linked to Tajikistan's seismic conditions. In both cases, anti-seismic measures were decisive; in Tashkent there was a deliberate rejection of the rope-and-cable roof experiments then pursued in the USSR in favour of a trussed roof better suited to local loads and offering greater stability[12]. The structural system concentrated the principal load-bearing reinforcement in monolithic wall terminations, enabling more extensive prefabrication and simplification of element production.

The same logic of foregrounding and strongly articulating the principal volume recurs across numerous late-Soviet buildings of different functions; the Kyiv Palace of Culture of the Igor Sikorsky Kyiv Polytechnic Institute (1984) is a representative example. There, the auditorium is set on a hexagonal plan, and the elevations are clad with a monumental fresco. As in Tashkent, the emphatic separation of the performance function from the circulation/representational zone establishes a clear spatial hierarchy and a sculptural culmination to the composition.

Discussion and concluding remarks

The Panoramic Cinema in Tashkent is not an isolated realisation. It stands out for its lucid structural rationale and typological innovation. Its spatial disposition follows a widely disseminated scheme comprising a dominant

principal volume for the primary function (performance, congress, cinema, or theatre) and a separate, elongated rectilinear volume serving as vestibule. This arrangement provides a clear point of reference and a basis for comparative analysis with buildings of a similar programme. In this sense, the building belongs to the Soviet family of public edifices designated for mass entertainment, predicated on the contrast between a central main mass and a linear wing. Morphological analysis reveals a recurrent emphasis on the central volume, coupled with a pronounced separation of the performance zone from the circulation and reception zone.

Although widely diffused, the scheme was creatively reworked in Tashkent, where seismic requirements were integrated with the technological demands of panoramic projection, lending the ensemble a distinctly experimental cast and a visual idiom that echoes 1960s Soviet modernism. Among comparable buildings, the multifunctional hall is particularly striking: an oval volume calibrated to projection technology, acoustics, and spectator comfort. The Panoramic Cinema is therefore not a routine iteration of a known type but a purposeful reworking that situates the project at the hinge between standardized practice and invention in Soviet architecture.

More broadly, it shows how, alongside dominant typification in the USSR, singular and experimental works arose in response to complex programmatic and environmental demands. In this light, the Tashkent Panoramic Cinema vividly couples context-specific (above all seismic) solutions with the requirements of panoramic projection, offering a clear demonstration of how normative frameworks could generate original architectural outcomes.

[1] BORIS CHUKHOVICH, *Panoramic Cinema*, in Boris Chukhovich, Davide Del Curto, Ekaterina Golovatyuk (a cura di), *Tashkent Modernism XX/XXI*, Zürich, Lars Müller Publishers, 2025, pp. 425-441.

[2] *Ibidem*.

[3] VASIL' BYKOV et alii, *Tipy kinoteatrov s universal'noi proektsiei* [Types of Cinemas with Universal Projection], «Arhitektura SSSR», vol. IX, 1959, pp. 24–35.

[4] N. EROFEEVA et alii, *Problemy proektirovanija massovyh zrelišnyh zdanij* [Problems of designing mass entertainment buildings], «Arhitektura SSSR», vol. VII, 1972, pp. 18–22.

[5] VASIL' BYKOV et alii, *Tipy kinoteatrov s universal'noi proektsiei* [Types of Cinemas with Universal Projection], «Arhitektura SSSR», vol. IX, 1959, pp. 24–35.

[6] EKATERINA OKUNEVA, *Teatry* [Theaters], «Arhitektura SSSR», vol. VII, 1972, pp. 23–27.

[7] I. CHIPIGA, *Tsirki* [Circuses], «Arhitektura SSSR» [Architecture of the USSR], vol. VII, 1972, pp. 28-29.

[8] In Pierre Bourdieu's terms, by the matrix of design practices (habitus) I mean a historically formed, durable, and transposable system of dispositions. In architectural terms, this refers to the professional dispositions, norms, and design routines—shaped by education, design institutes, standards (SNiPs, typification), and user expectations—that steer how architects solve recurrent problems. In this article, the term designates the stabilising 'design matrix' of Soviet mass-entertainment buildings, understood both as a recurrent spatial script (foyer–hall sequence) and as a recognisable visual idiom (a monolithic auditorium volume paired with a glazed foyer). This matrix orders the plan and massing while still permitting variation in formal articulation, structure, and programme. See: PIERRE BOURDIEU, *Outline of a Theory of Practice*, Cambridge, Cambridge University Press 1977; see also PIERRE BOURDIEU, *The Logic of Practice*, Stanford, Stanford University Press 1990.

[9] ANNA BRONOVITSKAYA et alii, *Moscow: A Guide to Soviet Modernist Architecture 1955–1991*, Moscow, Garage 2019.

[10] ILIANA VEINBERGA, *The Architectress*, in Katharina Ritter, Ekaterina Shapiro-Obermair, Dietmar Steiner, Alexandra Wachter (a cura di), *Soviet Modernism 1955–1991: Unknown History*, Zürich, Park Books 2012, pp. 47–49.

[11] See more on structures for mass public facilities: P. FRANOV, *Stroitel'nye konstrukcii obŝestvennyh zdanij* [Building structures of public buildings], «Arhitektura SSSR», vol. VII, 1972, pp. 48–50.

[12] The structural system of the Concert Palace in Dushanbe remains unknown.

Heritage in Transit: Contemporary Architecture and the Historical Axis of Via Pia in Rome

Nicoleta Trușcă | nicoleta.trusca@uniroma1.it
Department of History, Representation and Restoration of Architecture, Sapienza Università di Roma

Abstract

This paper investigates the way contemporary architecture interacts with, transforms, and often takes over the past, in close reference to the development of the historical urban axis of Via Pia in Rome. Its route can now be traced in the routes of Via XX Settembre and Via del Quirinale. Following Italy's unification in 1870, this grand axial route was redesigned as a spatial narrative of the new secular state. The placement of monumental state buildings along the former Via Pia was a deliberate act meant to reinforce the symbolism of the lay state taking over the former papal city. The 20th century witnessed the construction of several representative institutional buildings, as well as the demolition of medieval and modern urban fabric to create space for new projects, in an attempt to develop a new collective memory. The paper aims to shed light on the urban, architectural, and political significance of these 20th-century interventions on the ancient Via Pia and analyse their relationship with the logic of the urban axis.

Keywords
Rome, Via Pia/ Via XX Settembre, Urban transformations, Institutional architecture, Collective memory.

«This has been a very difficult exercise for me and a great challenge».

«This has been a very difficult exercise for me and a great challenge» wrote Sir Basil Spence in one of his letters to his Italian consultant, Pier Luigi Nervi, on February 4th, 1963[1]. He was referring to the design of the new British Embassy building in Rome, acknowledging the tension of placing a Brutalist building into the historic axis of Via XX Settembre, in the proximity of Michelangelo's Porta Pia and the Aurelian Walls. Despite drawing inspiration from the architecture and proportions of the nearby monumental city gate and reinterpreting elements of late Renaissance architectural language[2], its withdrawal from the street line, its exposed concrete, and its monumental pools of water mark a striking break from the surrounding urban tissue. However, this apparent rupture is also the product of a century-long process: since 1870, Via Pia – renamed Via XX Settembre and Via del Quirinale at the beginning of 1871– had been transformed through demolitions and new insertions of buildings in different scales and styles that sequentially reshaped its role in the capital. This paper retraces those transformations and argues that the Embassy is not an isolated atypical event on the street, but a radical episode in a more extended narrative of appropriation and reinvention.

RA special issue 1, vol. I | 2025, pagg. 100 - 105 | ISSN 1724-9686 (print) | ISSN 2465-2377 (online)
© The Author(s) 2025. This is an open access article distribuited under the terms of the Creative Commons License CC BY-SA 4.0 Firenze University Press.
DOI: 10.36253/rar-19021 - www.fupress.net/index.php/ra/

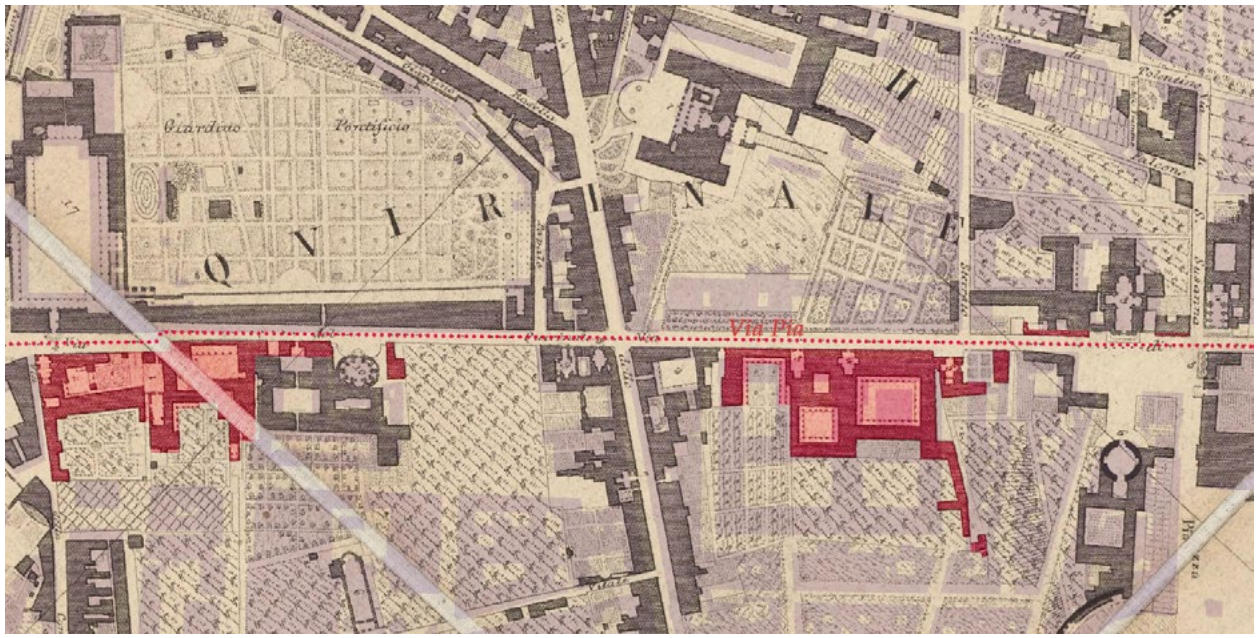


Fig. 1 Rome, fragment of Via Pia on the map of 1866, Direzione Generale del Censo, from Palazzo del Quirinale (left) to Church of S. Maria della Vittoria (right)(source: www.davidrumsey.com, accessed 08.09.2025), with demolished convents highlighted in red and current urban fabric overlapped in purple (elab. by N. Truşcă, 2025).

At the dawn of 1870

A topographical map of Rome published by the Direzione Generale del Censo in 1866 reveals a significantly different landscape from today, a street with a dual character. From Piazza del Quirinale to Fontana Felice, the area was primarily marked by the presence of ecclesiastical structures, convents and their associated gardens belonging to various religious orders that lined the Via Pia, the papal street, concomitantly and after the 16th-century urban transformations initiated by popes[3] (Carmelites, Dominicans, Capuchins, Cistercians, Jesuits, Trinitarians). Via Pia was defined by religious institutions clustered around the new second pole of power in the city, Palazzo del Quirinale, initially used as a summer residence for the popes, and then used as a papal palace from 1585. The flourishing of the numerous religious communities was a direct effect of the Catholic Counter-Reformation and shift from 'città bella' to 'città pia' under the pontificates of Pio IV and Pio V[4]. The majority of these religious settlements (Fig. 1) were demolished at the end of the 19th century to accommodate the new urban projects aimed to fulfil the latest needs and ambitions of the people and it symbolized the shift from papal to secular Rome, from the Nucleus of the Catholic Church to the Capital of the Italian state[5]. From Fontana Felice to Porta Pia, the street was bordered by aristocratic gardens and vineyards, belonging to noble families and monastic orders. This open, semi-rural character explains why the eastern section of Via Pia became a natural site for large-scale interventions at the end of the 19th century and during the 20th century.

The street as a passage towards the Third Rome (1870-1900)

The name of Via Pia was changed to Via XX Settembre and Via del Quirinale one year after the Nationalist forces bombarded and breached the defensive city walls, in the proximity of Porta Pia (just 50 meters away) on September 20th, 1870. This event marked the capture of Rome and cleared the way for the final unification of Italy,

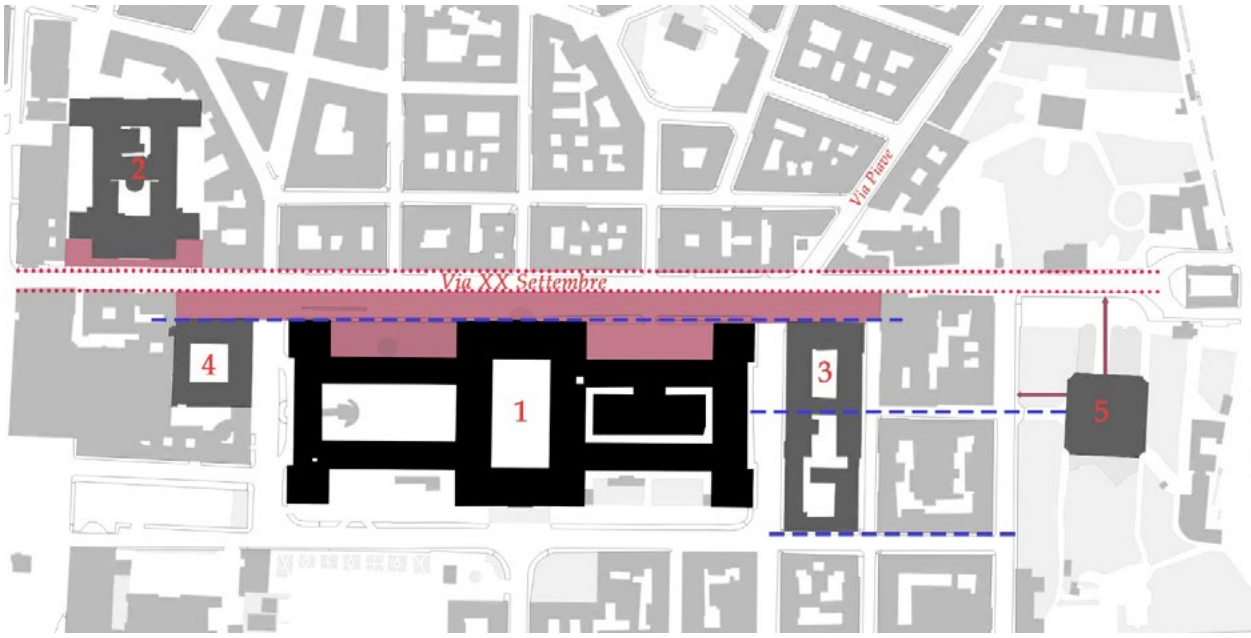


Fig. 2 Rome, Fragment of Via XX Settembre, from Largo di S. Susanna (left) to Porta Pia (right). The diagram illustrates the placement of the key 20th-century institutional buildings (1. Palazzo delle Finanze, 2. Palazzo dell'Agricoltura, 3. Palazzo della Cassa Depositi e Prestiti, 4. Palazzo del Consorzio Italiano Manifatture, 5. British Embassy) in relation to the street axis and their setbacks from the urban fabric (elab. by N. Trușcă, 2025).

transforming Rome from the capital of the Papal State into the capital of the new secular state in February 1871 and initiating the city's modernisation. From now on, the street's identity will be radically redefined as a symbol of the new Italy.

Urban transformation was unavoidable due to both practical needs and symbolic politics. The new capital urgently required new national ministries, housing for the rapidly and unprecedentedly increasing population, improved sanitary and hygienic conditions, preservation and valorisation of the architectural heritage, and a redefinition of the state's relationship with the Vatican[6]. One of the central locations where these needs were concentrated was Via XX Settembre because of its symbolic location near the Palazzo del Quirinale and Porta Pia, and next to the new train station, Termini.

Quintino Sella, the new minister of finance, was one of the significant figures who took part in discussions about new urban planning and envisioned a Rome that «deve essere un centro scientifico di luce, una università principalissima»[7]. He focused his attention and intended projects on Via XX Settembre, aiming to establish it as a key development axis of the new capital and a complex of new ministerial buildings. These ambitions, together with the development of the neighbourhood towards the train station, were already present in the first Piano Regolatore Generale from 1973. The master plan, although schematic, revealed the positions of two of the first ministries intended to be built: the Ministry of Finance and the Ministry of War.

This direction was also maintained in the master plan of 1882, which detailed the intended. From Piazza del Quirinale to Via Felice, extensive demolitions of existing medieval and modern fabric was undertaken in order to open new perpendicular streets and to accommodate the latest projects, such as the public park Villa Carlo Alberto al Quirinale, the enlargement of the street (that resulted in demolishing of a part of the Novitiate of

Sant'Andrea al Quirinale and trimming part of the curved walls before the entrance of the church, fortunately saved from demolition) and, the most impactful of them, the construction of the Ministry of War. The works for the ministry consisted of the adaptation of two existing convents (although the convent structures were preserved mainly, their facades and internal organisation were substantially redesigned to serve new functions)[8]. The occupation of formal papal offices and monasteries satisfied the immediate need for governmental offices, and although initially seen as a temporary solution, the situation has not changed since. This attitude was also rooted in the mission of the Nationalists adopted to build a modern secular government, with no tolerance towards the Church and the clergy, suppressing Catholic orders, seizing their properties, evicting monks and nuns[9]. The Jesuits, who own land in the area between Diocletian Baths and Castro Pretorio, preferred to immediately sell their assets to private developers, depriving the municipality of an easy opportunity to acquire state-owned land[10]. The land was used for a new residential neighbourhood, Quartiere Macao, which changed the agricultural landscape that had existed since 1500. Here, the Palazzo delle Finanze, designed by the engineer Raffaele Canevari, the first new ministry building erected, through its scale, monumentality, and the refusal to align with the context (the street is purposely enlarged in front of it, an intention present since the first PRG in 1873 and a deliberate gesture of state autonomy) has become a dominant anchor of Via XX Settembre.

This construction fever continued during the rest of the 19th century. Although Sella's grand ambition of transforming the old Via Pia into a national axis and having a full government complex on the Quirinale Hill eventually failed because Via Nazionale took precedence, the late 19th-century urban interventions provided the framework for the 20th-century layering.

After 1900

At the beginning of the 20th century, as the master plan of 1909 suggests, almost the entire length of the street had been built up. Although at this point many of the municipality's projects had already taken shape, the 20th century also witnessed the construction of several representative institutional buildings – Palazzo dell'Agricoltura (1908-1914), Palazzo del Consorzio Italiano Manifatture (1939-1942), Palazzo della Cassa Depositi e Prestiti (1910), Palazzo dell'Istituto Romano Beni Stabili (1938), and the British Embassy (1968-1971), and some new residential palazzine. Together, these interventions consolidated Via XX Settembre's role as a showcase of the State's modern presence through different architectural movements of the period, such as the Neo-Renaissance, rationalism (late Fascist monumental architecture), and postwar modernist language (the brutalist embassy).

From Largo Susanna to Porta Pia, the grandiose presence of the Palazzo delle Finanze polarized the edification activities of the 2oth century and became a benchmark for the later architectural choices. From the current layout of the area, we can notice that the new insertions are designed to establish a relationship (adhering or isolating from the aligned front) not only with the street itself, but also with the ministerial building (Fig. 2).

At that moment, the state still relied on Neo-Renaissance language to express the continuity with tradition. With a façade inspired by the Palazzo Uguccioni from Florence[11], the Palazzo dell'Agricoltura was constructed to accommodate the Ministry of Agriculture, Industry, and Commerce. Although first discussed in 1888, the Palazzo was delayed for decades and only completed in the 1910s, with multiple design revisions. The final

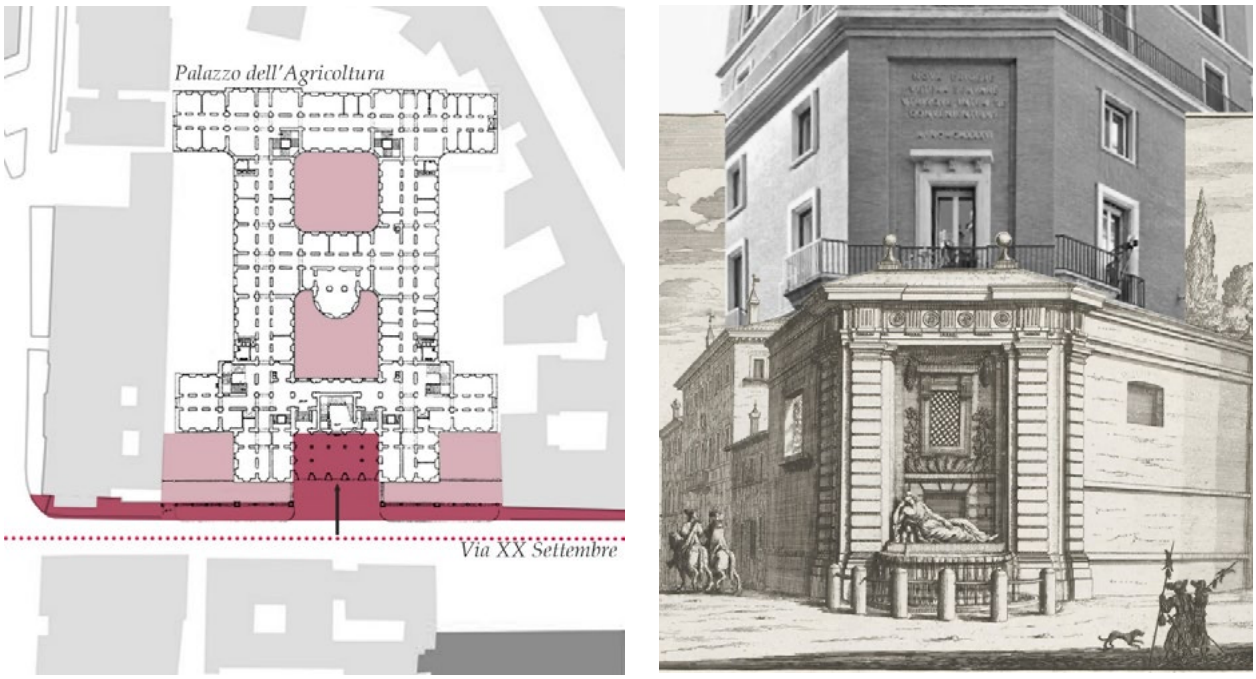


Fig. 3 Rome, Palazzo dell'Agricoltura, ground floor plan (ANGELA CIPRIANI, GIUSEPPE BARTOLOMEI (a cura di), *Il Palazzo dell'Agricoltura*, Roma, Editalia 1982, p. 31), superimposed on the urban context of Via XX Settembre (elab. by N. Trușcă, 2025).

Fig. 4 G.B. Falda, Fountain of Diana (1667) © Archivio di Stato Roma, overlapped with the current situation © Google Street View (elab. by N. Trușcă, 2025).

version of the project is attributed to the engineers Odoardo Cavagnari and Giuseppe Canonica, with contributions from architect Giuseppe Castellucci. It replicates the formal detachment of the Financial Ministry through a slight setback from the street (a unique attitude on that side of the street, on the interval between Largo di S. Susanna and Porta Pia), a withdrawal of the lateral wings (creating two small gardens in front of them) and through the monumental forecourt (the space in front of the building, together with the elaborated portico, forms a public space with similar proportions to the other 2 square interior courtyards, showing that it was an intended effect) (Fig. 3). This decision reinforces the wanted dominance over the historical site marked by the presence of Fontana Felice and the Convent of S. Maria della Vittoria. It also created a more favourable perception from the level of the narrow street.

At the same time as Palazzo dell'Agricoltura, Palazzo della Cassa Depositi e Prestiti was being built and inaugurated in 1910. By aligning with Palazzo delle Finanze both in plan and façade stylistic treatment and showcasing the main entrance towards it, this palace consolidates the status of the ministry as a stylistic reference point. The decision to align the building with the ministry instead of the street might also have come from a functional decision to allow a good transition towards Via Salaria. The plan of the building, although limited by the narrow land, is organised around three consecutive similar interior courtyards, like Palazzo delle Finanze, continuing the historicist language.

On the other side of the Palazzo delle Finanze, on the site where the 17th-century Palazzo dell'Annona used to be, there is a building showcasing a totally different style. Built between 1938 and 1941, subscribing to the rationalism movement, Palazzo del Consorzio Italiano Manifatture (today Banca d'Italia), though designed in a

modernist key, maintains a strong communication with the same Palazzo delle Finanze. Firstly, like Palazzo della Casa Depositi e Prestiti, it aligns with the ministry and not with the 16th-century Fontana Felice or the palace next to it (built at the end of the 19th century). Then, the way the façade is articulated with its rhythm and registers obtained through the contract between the construction materials of the façade (the glass and the travertine) is a direct reflection of the central façade of the ministry. Therefore, more than the street itself, the new state building gravitates towards the Ministry of Finance.

In an attempt to negotiate the historical context, at the other end of the street, in the crossroads of the Quattro Fontane, the Palazzo dell'Istituto Romano Beni Stabili of 1938 had to fit a more restrictive context, marked by the presence of Renaissance and Baroque architectural masterpieces. However, even if the result aligns perfectly with the crossroads, the integration of modern lines with selected valuable pre-existing elements (the Fontana di Diana, the garden portal by Pietro da Cortona, and the devotional aedicule of Madonna della Pietà) shows tension between state modernism and urban heritage. The tension is further intensified by the decision to demolish existing buildings belonging to Palazzo Barberini for the construction of this new edifice (Fig. 4).

Conclusion

From the papal Via Pia to today's Via XX Settembre and Via del Quirinale, this urban axis illustrates the complex way in which modern Rome redefined its heritage. The triumph of the secular state over the papacy took different shapes – the demolition of numerous convents, the seizure of the private gardens and vineyards, and the insertion of monumental state architecture. Twentieth-century interventions, from rationalist palaces to the British Embassy, reinforced this process by layering new identities onto the street while negotiating, slightly or violently, with its historical context. The street has evolved into a mosaic of diverse architectural styles where heritage and modernity are inseparable. The challenge this evolution presents today is not only to preserve this rich stratification but also to engage with it critically as part of Rome's architectural memory.

[1] *Letter from Sir Basil Spence to Pier Luigi Nervi* (1963), MAXXI – Museo nazionale delle arti del XXI secolo, Archivio Pier Luigi Nervi, Fondo 31, p.54/4 IX.

[2] GIUSEPPE GRIECO, *Il rapporto fra l'architettura moderna e contemporanea nella trasformazione della preesistenza nell'architettura di Roma dal 1945 ai giorni nostri. I quartieri Esquilino, Castro Pretorio, Sallustiano e Ludovisi. Lettura a scala urbana e architettonica. PhD diss.*, Roma, Sapienza Università di Roma 2013, pp. 101, 102.

[3] The most influential popes of the 16th century regarding the transformation and evolution of the street and of the Quirinale area are Pope Pius IV (1559-1565) and Pope Sixtus V (1585-1590). For more details, see FEDERICO BELLINI, *Michelangelo, la strada e la Porta Pia,* «STUDI ROMANI», LIX, 2011, pp. 74-110 and TOD A. MARDER, *Sixtus V and the Quirinal*, «Journal of the Society of Architectural Historians», XXXVII, 1978, pp. 283–294.

[4] SIMONA BENEDETTI, *L'attività edilizia dei nuovi ordini religiosi nella Roma del Cinquecento*, in Giorgio Simoncini (a cura di), *Roma: le trasformazioni urbane nel Cinquecento II: dalla città al territorio,* Florence, Leo S. Olschki Editore 2008, pp. 39, 42.

[5] FERRUCCIO LOMBARDI, *Roma. Le chiese scomparse. La memoria storica della città,* Roma, Fratelli Polombi Editori, 1996.

[6] FRANK J. COSTA, *Urban Planning in Rome from 1870 to the First World War,* «GeoJournal», XXIV, 3, 1991, pp. 269–276.

[7] QUINTINO SELLA, *Discorso sul progetto di istituzione di laboratori di scienza all'Università di Roma,* citato in GIANNI ACCASTO , VANNA FRATICELLI , RENATO NICOLINI, *L'architettura di Roma Capitale: 1870-1970*, Roma, Edizioni Golem 1971, p. 155.

[8] SILVIA CRIALESI, *I ministeri nei complessi conventuali di Roma capitale: atteggiamenti dottrinari, normativa e realizzazioni a confronto, PhD diss.,* Rome, Sapienza Universita di Roma 2023, pp. 98-112.

[9] TAYLOR RABUN, RINNE KATHERINE WENTWORTH, SPIRO KOSTOF, *Rome: An Urban History from Antiquity to the Present,* Cambridge, Cambridge University Press 2016, p. 316.

[10] ITALO INSOLERA, PAOLO BERDINI, *Roma moderna. Due secoli di storia urbanistica,* Torino, Piccola Biblioteca Einaudi 2024.

[11] ANGELA CIPRIANI, GIUSEPPE BARTOLOMEI (a cura di), *Il Palazzo dell'Agricoltura*, Roma, Editalia 1982, p. 31.

I protagonisti

Protagonists

Pier Nicolò Berardi, costruttore di un paesaggio

Pier Nicolò Berardi, landscape constructor

Antonio Guerrieri | a.guerrieri@unibas.it
Università degli studi della Basilicata
Antonello Pagliuca | antonello.pagliuca@unibas.it
Università degli studi della Basilicata
Chiara Rizzi | chiara.rizzi@unibas.it
Università degli studi della Basilicata

Abstract

At the turn of the twentieth century, Italian architectural culture confronted the dialectic between historic and modern cities, reinterpreting classical canons to shape a renewed national identity. Within this context, Pier Niccolò Berardi (1904–1989) emerged as a key figure: after his participation in the S. M. Novella station competition (1932–35), he redefined his role as architect, painter, and photographer. The rise of Neorealism, particularly in Basilicata, promoted the rediscovery of rural traditions and the identification of modernity with "social time"[1]. In Maratea, together with Stefano Rivetti, Berardi integrated villas, hotels, and farmhouses into the landscape[2], mobilizing an iconographic repertoire to construct a new cultural landscape. This process transformed Maratea into the "Pearl of the Tyrrhenian," attracting capital and tourism while curbing migration. The investigation of these heterogeneous architectures not only outlines a specifically Italian path to Rationalism, but also interrogates their long-term socio-cultural, environmental, and economic repercussions, raising the question of whether a "Maratea model" exists as a framework for future territorial strategies[3].

Keywords
Invented Landscape, Model-Methodology, Touristification, Mediterranean architecture, Rationalism.

Agli inizi del Novecento, la nascente critica italiana dibatte sul rapporto città storica-città moderna. Nel tentativo di codificare un nuovo linguaggio architettonico che rappresenti l'identità nazionale, edifici e monumenti reinterpretano i canoni classici in chiave moderna. Nel primo numero della rivista *Quadrante* (1933) diretta da Pietro Maria Bardi viene pubblicato un "programma dell'architettura" che definisce il razionalismo italiano come «affermazione di classicismo e di mediterraneità [...] in contrasto col nordismo, col barocchismo e coll'arbitrio romantico di una nuova parte dell'architettura europea»[4]. L'equivoco della mediterraneità[5] impegna la critica nella confusa ricerca di un carattere distintivo dell'Italia nel panorama europeo, fino ad affermare che le case di architettura razionale siano «antidemografiche, protestantistiche, nemiche del raccoglimento intimo e fatte apposta per togliere ogni solennità e calore umano alla convivenza della famiglia»[6]. La mancanza di una direzione univoca e la sterilità del dibattito sul razionalismo italiano si dissolvono nella nozione di architettura di Stato. Tale scelta pilatesca ha il solo esito di evidenziare il carattere corporativista della «razionale, utilitaria, industriale [...] architettura romana»[7], portando ad una contraddizione intrinseca: l'architettura di stato nega infatti i principi fondativi del razionalismo stesso di rappresentare la architettura nuova per una società nuova, antiborghese, anticlassicista, progressista e liberale. Il radicamento alla tradizione, si risolve in «un atteggiamento prudenziale che ha solo l'originalità della paura del nuovo»[8] come nel progetto di sistemazione dell'EUR 42 di Marcello Piacentini. Nonostante questo clima di confuso immobilismo , già nella prima

RA special issue 1, vol. I | 2025, pagg. 108 - 113 | ISSN 1724-9686 (print) | ISSN 2465-2377 (online)
© The Author(s) 2025. This is an open access article distribuited under the terms of the Creative Commons License CC BY-SA 4.0 Firenze University Press.
DOI: 10.36253/rar-19100 - www.fupress.net/index.php/ra/





Fig.1 Rovine dello stabilmento R1.[30]

Fig. 2 Torre Rivetti dalla spiaggia del Santavenere.

esposizione di Architettura Razionale del 1928 alcuni giovani laureandi tra cui Adalberto Libera, Mario Ridolfi, Luigi Vietti, Pier Niccolò Berardi espongono lavori in cui è chiaro il rifiuto di riferirsi agli stili; quest'avanguardia rappresenta forse il germe dell'architettura razionalista italiana che crescerà non solo sotto il fascismo ma anche nel secondo dopoguerra[9]. Se da un lato la tendenza alla ricerca di una tradizione alimenta l'invenzione di paesaggi urbani metafisici, dall'altro sostanzia la professione di giovani architetti della neonata Regia Scuola Superiore di Architettura. Berardi, a partire dalla metà degli anni 50, è protagonista nella pianificazione del nuovo paesaggio del Golfo di Policastro, in particolare di quella striscia di terra lunga 30 km tra Calabria e Campania che segna l'unico approdo tirrenico della Basilicata: Maratea. È il 1953 quando, il conte Stefano Rivetti di Val di Cervo, accompagnato dal padre Oreste, nobile imprenditore tessile del Biellese, giunge per la prima volta a Maratea; questi viene immediatamente rapito dalla bellezza di quei luoghi e con solerzia avvia le concertazioni con istituzioni locali, governo centrale e Cassa Del Mezzogiorno per l'impianto di un polo industriale tessile e la creazione di una meta turistica alla moda. Maratea diventa "la perla del Tirreno", forse la prima del dopoguerra a impreziosire la costa Tirrenica di quel fascino felliniano da *Dolce Vita* (1960) cui seguiranno Portofino, Castiglioncello, Fregene, Capri, Ischia, Porto Cervo. Il conte nel 1957 ha già fatto costruire e inaugurato lo stabilimento tessile R1 nella frazione di Fiumicello dove già dall'anno precedente, era sorto l'hotel Santavenere[10] (seguiranno un R2 e un enorme impianto florovivaistico a Praia a Mare nel giro di due anni); tra lo stabilimento e l'hotel si colloca Piazzetta del Gesù con l'omonima chiesetta e gli edifici che accolgono i quadri dirigenti dell'R1 giunti da Biella[11]; al piano terra le arcate di un triportico ospitano il caffé Sambacco, centro della mondanità estiva marateota. Poco distante su un dolce promontorio disteso sul mare il conte acquista la medievale Torre Capitana e decide di stabilirvi la sua dimora. In poco più di tre anni Rivetti esporta nel sud, ritenuto arretrato, il modello di progresso industriale di un nord moderno e civile, di cui egli stesso è incarnazione. In una serie di articoli giornalistici che Indro Montanelli dedica alla vicenda[12] ben si delinea l'approccio coloniale imposto dal conte. Egli concede agli abitanti che «vivevano come venti secoli fa, di fichi, di pomodori, di carrube, d'olive, d'uva e di cacio pecorino»[13] la possibilità di un riscatto sociale offrendo loro un contratto di lavoro da apprendista[14] nelle sue aziende tessili. Se con l'industria tessile Rivetti punta a capitalizzare la forza lavoro, attraverso la creazione di un'industria del turismo egli punta anche alla messa a valore del tempo libero degli individui, e del territorio. Tra gli effetti di questa appropriazione c'è la conseguente

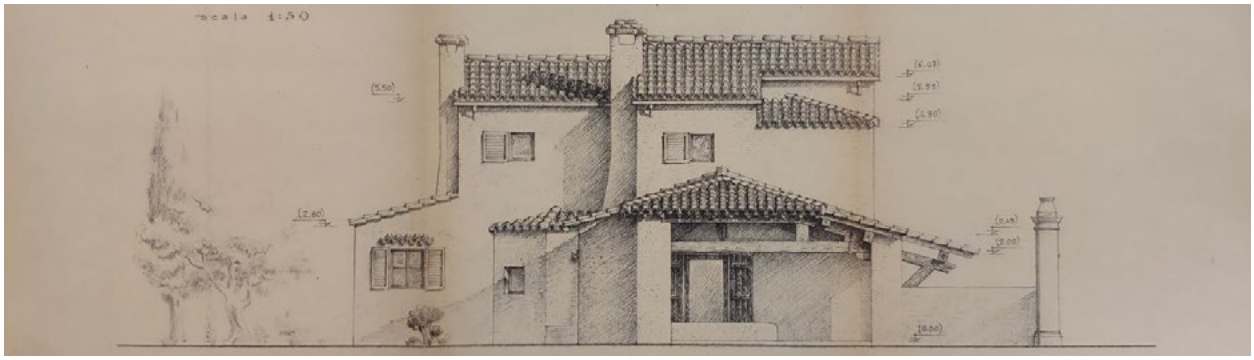


Fig.3 Progetto per casa Berardi, 1973-74, ASF, fondo P. N. Berardi, progetti in rotoli T13, © ASF.

limitazione dello sviluppo e della preservazione del patrimonio immateriale, quello delle pratiche abitative e aggregative, della partecipazione disinteressata alla vita urbana. Si gettano le fondamenta di un nuovo paesaggio culturale che oblitera l'identità del piccolo borgo di Fiumicello in favore di un turismo d'elite[15]: il diritto di godimento di un cospicuo tratto di costa diviene appannaggio di una ristretta cerchia di facoltosi turisti. Le previsioni urbanistiche conseguenti all'azione esogena del conte comportano inoltre «una forte alterazione dei rapporti che, col tempo, si erano andati consolidando tra insediamenti interni e costa, e più in generale tra aree edificate ed agricole»[16]; la situazione è aggravata dal costante incremento di presenze turistiche che compromette il funzionamento del sistema viario e dei servizi. Punta di diamante del piano turistico del conte è l'Hotel Santavenere, progetto a firma dello studio San Giorgio, fondato nel 1946 da Berardi e dal suo compagno di studi Tullio Rossi; il ruolo centrale di Berardi nella direzione artistica e nel rapporto con la committenza è testimoniato dal fitto carteggio tra l'architetto e la Lini E Lane s.p.a., custodito presso l'Archivio di Stato di Firenze[17]. Merito del progettista è senz'altro aver reso impercettibile il suo intervento, «inserendo armoniosamente le [...] ville, gli alberghi e le vecchie case coloniche sapientemente ristrutturate nel contesto del paesaggio [...]»[18]. L'Hotel, nel suo affermarsi come un'enclave esclusiva, non stabilisce alcuna relazione con il tessuto urbano circostante nascondendosi quasi del tutto alla vista; vi si accede attraverso un piccolo cancello nascosto da una Bouganvillea. Il corpo di fabbrica dell'edificio principale, adagiato sul cocuzzolo di un promontorio, si proietta verso il mare; sul fianco di questo volume, una successione di archi a tutto sesto scandiscono una lunga loggia che incornicia splendidi scorci panoramici del golfo. Berardi è cresciuto tra i colli fiorentini, educando il suo sguardo alla bellezza del paesaggio rinascimentale; egli plasma la propria sensibilità progettuale studiando la tipologia del casale toscano e adattandola di volta in volta al contesto locale, secondo una metodologia investigativa che egli opera attraverso fotografia e pittura[19]. A Maratea la sua architettura si compie soprattutto nelle ville private: nella casa del conte Rivetti, che sviluppa sulla cima della medievale Torre Capitana; per la villa Peinetti in frazione Cersuta, restaura un antico frantoio abbandonato convertendolo in abitazione; sempre a Cersuta, in collaborazione con l'arch. Marco Romoli, realizza varie case per la famiglia Pasquantonio; nelle villette per l'ambasciatore francese Tinè a Fiumicello imposta il progetto con una scansione planimetrica che ricorda la certosa di Ema; recupera un vecchio rudere a Fiumicello e lo trasforma nella sua propria casa affacciata sul porto. In tutti questi interventi, la tipologia rurale toscana si fonde con l'abitazione del tipo detto marateino[20]. La cura del dettaglio, la

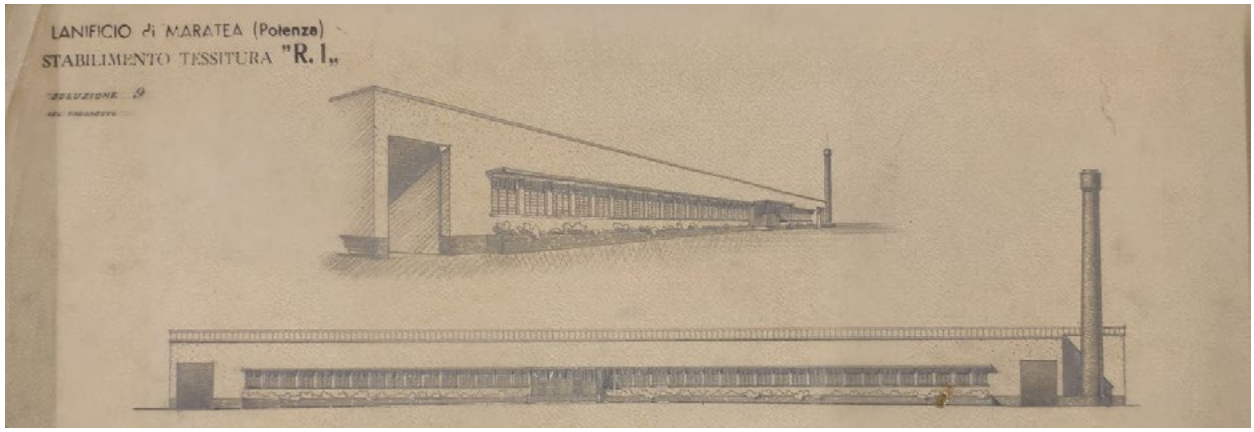


Fig. 4 Stabilimento R1 a Fiumicello, Maratea, 1954, ASF fondo T. Rossi, progetti in rotoli T35, © ASF.

ricerca di una proporzione umana d'insieme, la qualità materica delle superfici di muro lisce in cui far risaltare la povertà dei materiali[21], sono leggibili come omaggio agli interni Brunelleschiani. A queste qualità si aggiungono la padronanza della tradizione costruttiva (ben visibile nei disegni dei nodi costruttivi e degli arredi), l'assenza di leziosità autoriale e una grande attenzione rispetto all'inserimento nel contesto. Tra i rotoli del fondo T. Rossi si ritrovano, risalenti al 1953 (coevi ai disegni per l'Hotel) gli elaborati degli stabilimenti industriali R1 ed R2[22] di fronte ai quali non è azzardato riconoscere che il linguaggio cambia e la ricchezza del disegno si banalizza; Il progetto, forse in virtù della meno congeniale (e meno remunerativa) tipologia industriale, perde la componente mediterranea cara a Berardi, per ridursi a esercitazione ex-tempore: l'edificio di calcestruzzo e acciaio è un volume parallelepipedo semplice. Il prospetto principale è tagliato orizzontalmente da una fenditura di finestre a nastro scandite da colonnine (tema che Berardi sviluppa con esiti più interessanti nel Museo Ginori); al centro si apre l'ingresso principale sormontato da una pensilina; la distribuzione interna avviene per elementare giustapposizione di ambienti quadrangolari su una maglia quadrata, che genera una pianta rettangolare (ben distante dalla complessità spaziale delle piante delle ville). I disegni dei due edifici non sarebbero neanche chiaramente distinguibili se non fosse per la posizione della ciminiera, la diversa tipologia di copertura (a capriate metalliche nel R1 e piana nel R2) e l'iscrizione in facciata. A differenza del Santavenere, il loro celarsi, è in questo caso conseguenza della loro condizione di rovine[23] del paesaggio inventato, la cui memoria si perde nel folto della vegetazione che oggi ha rivendicato quei luoghi. Una cospicua parte dei disegni riguardanti Maratea è contenuta nel fondo T. Rossi, nel quale, agli elaborati riguardanti il Santavenere se ne affiancano altri, di maggior scala, più chiaramente razionalisti nell'utilizzo di volumi puri, facciate continue, finestre a nastro, pilotis, terrazzamenti che digradano sul pendio; in questi casi cambia anche la tecnica di disegno, arricchita da chiaroscuri profondi e retini colorati. Datati a partire dal 1963, tali progetti segnano probabilmente il declino dell'influenza di Rivetti sulla politica locale (sancito dalla sconfitta delle DC nelle elezioni del 1964), il divorzio artistico con Berardi (conseguente al rifiuto dell'incarico di redigere un piano regolatore per il Golfo)[24] e un probabile passaggio di consegne a T. Rossi. Nel fondo a lui dedicato ritroviamo infatti i segni di un sistema turistico territoriale che coinvolge altri attori e porzioni più vaste di territorio. Se Maratea è destinata al turismo di nicchia, nelle frazioni convicine si persegue quello di massa; i crinali rocciosi che, dalla frazione



Fig. 5 Caterina spa – Maratea, prospettiva per una centro commerciale 1962-63, ASF, fondo T.Rossi, progetti in rotoli T35, © ASF.

S. Caterina digradano verso il mare, divengono sfondo di imponenti complessi alberghieri multi-piano, motel, centri commerciali, tutti progettati per l'omonima S. Caterina s.p.a.; in questi disegni le proporzioni dell'intervento, i caratteri morfologici della composizione e l'uso dei materiali si inseriscono nel contesto con minor discrezione; discrezione che si affievolirà ulteriormente nelle future realizzazioni degli anni '80 (un Grand Hotel con oltre 200 stanze e l'annesso Resort con 222 appartamenti)[25]. Disegnati e non realizzati restano invece i complessi alberghieri in località Torre di Mezzanotte a Sapri, l'albergo S.Michele per il senatore De Mattheis, lo svincolo autostradale, la cabinovia, l'impianto sciistico per *Sirinia* e *Pollinia*, l'aeroporto di Scalea ecc.. Se un processo di evoluzione turistica era già in formazione all'interno della comunità locale[26], con l'arrivo di Rivetti tale processo autoctono, ancora in una fase embrionale e prevalentemente intuitiva, accelera bruscamente. Al paradigma di sviluppo endogeno (ossia caratterizzato dal ruolo attivo della comunità nella definizione del proprio sviluppo in conformità a pratiche consolidate e a norme di convivenza sancite dalla tradizione) si sostituisce un modello di sviluppo industriale di matrice coloniale che trova giustificazione nella presunta superiorità del "moderno e civile nord" nei confronti dell'arretrato meridione[27]. Le reazioni della comunità si polarizzano su posizioni contrastanti tra chi osanna l'iniziativa imprenditoriale di Rivetti e chi la bolla come clientelismo paternalistico[28]. I cittadini di Maratea, pur indulgendo alle volontà imprenditoriali del conte, non permettono che queste possano compromettere irrimediabilmente il territorio e il tessuto sociale. L'azione di salvaguardia promossa dalle proteste della popolazione è espressione dell'interazione fra ambiente e comunità; queste pratiche di autodeterminazione concretizzano i concetti di paesaggio come costrutto culturale e comunità patrimoniale[29], che verranno sanciti oltre mezzo secolo più tardi. In questo contesto l'opera di Berardi si presenta come un tentativo di mediazione: sebbene egli operi all'interno del disegno speculativo promosso da Rivetti, riesce a mantenere inalterata l'integrità del suo linguaggio architettonico radicandolo nel territorio di Maratea. Le ville private da lui progettate, variazioni sul tema della casa rurale, cristallizzano un'immagine di paesaggio italiano che travalica la dimensione temporale, geografica ed economica. La sua ricca committenza si affida a lui per vivere in case che hanno l'aspetto di borghi contadini, di conventi e di cascine. Cresciuto nella famiglia dei mobilieri dei Savoia, Berardi sembra rifuggire la modernità (come in occasione del concorso di S. M. Novella) per ancorarsi alla condizione di privilegio sociale nella quale è cresciuto e con la quale riesce a rapportarsi meglio. In questo senso egli è costruttore di un suo paesaggio interiore,

quello della sua infanzia, che insegue attraverso l'obiettivo fotografico, nei suoi dipinti su tela e attraverso i disegni di progetto. Alla luce di queste riflessioni non pare un caso che la quasi totalità degli elaborati concernenti infrastrutture di comunicazione, grandi complessi alberghieri, stabilimenti industriali e residenze popolari siano assenti dal fondo Berardi, concentrati piuttosto nel fondo Rossi. La nascente classe operaia meridionale bisognosa di un'architettura nuova per una società nuova, di quei progetti, eredita solo le rovine, relegate nei vuoti del tessuto urbano della Maratea odierna. A questi luoghi occorre oggi dare un nuovo senso, attivando processi di rigenerazione che vedano la comunità protagonista del futuro sviluppo urbano e territoriale. Il patrimonio architettonico di Berardi sopravvive invece incastonato nei crinali rocciosi della costa, rivelandosi alla vista di pochi fortunati, proprio come il Santavenere si concede ai suoi esclusivi e facoltosi ospiti. Se il conte Stefano Rivetti di Val di Cervo inventa il suo paesaggio impiantando il suo modello imprenditoriale, Berardi, rinnegando la modernità del suo tempo, ne è certamente il costruttore.

[1] MAURIZIO BUGNO, CAROLINA DE FALCO, ANDREA VOLPE, *Pier Niccolò Berardi, architettura della tradizione a Maratea,* Firenze, Edifir 2024, p. 73.
[2] ANDREA ALEARDI, *Pier Niccolò Berardi, architetto e pittore*, «Cultura Commestibile», IL, 2013, p. 11 <https://www.michelucci.it/wp-content/uploads/2015/fm2007/49-culturacommestibile.pdf > [29/09/2025].
[3] MAURIZIO BUGNO, CAROLINA DE FALCO, ANDREA VOLPE, *Pier Niccolò Berardi...,* op.cit., p. 40.
[4] EDOARDO PERSICO, *Punto e a capo per l'architettura,* in Marcello Del Campo (a cura di), *Universale di architettura*, 148, *Edoardo Persico, scritti di architettura*, Venezia, Testo&Immagine 2004, p. 73.
[5] *Ivi,* p. 74.
[6] GIUSEPPE PAGANO, *Potremo salvarci dalle false tradizioni e dalle ossessioni monumentali?*, «Casabella Costruzioni», s. CLVII, vol. XIX, 1944, p.4.
[7] EDOARDO PERSICO, *Punto e a capo per l'architettura...*, op.cit., p. 74.
[8] GIUSEPPE PAGANO, *Potremo salvarci dalle false tradizioni...,* op. cit., p. 4.
[9] [s.a.], *La nascita della scuola superiore di architettura,* <https://www.architettiroma.it/lordine/archivio-storico-dellordine/la-nascita-della-scuola-superiore-di-architettura/> [29/09/2025].
[10] MAURIZIO BUGNO, CAROLINA DE FALCO, ANDREA VOLPE, *Pier Niccolò Berardi...,* op.cit., p. 35.
[11] *Ivi,* p. 32.
[12] cfr. MAURIZIO BUGNO, CAROLINA DE FALCO, ANDREA VOLPE, *Pier Niccolò Berardi...,* op.cit., pp. 46-51.
[13] INDRO MONTANELLI, *Qualcuno ha svegliato Maratea in letargo,* in <https://www.calderano.it/Testi/Montanelli.htm> [29/09/2025]
[14] MARIANNA TROTTA, *Il conte Stefano Rivetti, l'imprenditore gentiluomo,* Lauria, Centro grafico Lucano 2022, p. 67.
[15] *Ivi,* p. 94.
[16] ALDO GAROFANO, MASSIMO LOCCI, FLORANGELA PAPA, TANIA SARLI, *Guida a Maratea, valenze e problemi del territorio* in Bruno Zevi (a cura di), *Universale di architettura*, n. 69, Dedalo, Bari, 1984, p. 76.
[17] *Rivetti, Maratea e Sordevolo. Lettere d'ordine e fatture dal Giugno 1953,* Archivio di Stato di Firenze (d'ora in avanti ASF), *Fondo Pier Niccolò Berardi,* materiali relativi ai progetti n. 22, fasc. 99.
[18] ANDREA ALEARDI, *Pier Niccolò Berardi...* op. cit.
[19] MAURIZIO BUGNO, CAROLINA DE FALCO, ANDREA VOLPE, *Pier Niccolò Berardi...,* op.cit., p. 72.
[20] *Ivi,* p. 32.
[21] GIOVANNI MICHELUCCI, *Brunelleschi mago,* Milano, Medusa 2011, p. 53.
[22] *Lanificio di Maratea spa (Pz),* ASF, *Fondo Tullio Rossi*, progetti in rotoli, T35, fasc. 96.
[23] cfr. MARC AUGÈ, *Rovine e macerie, il senso del tempo,* Torino, Bollati Boringhieri 2004.
[24] cfr. MAURIZIO BUGNO, CAROLINA DE FALCO, ANDREA VOLPE, *Pier Niccolò Berardi...,* op.cit., pp. 36-40.
[25] <https://www.hrs.com/it/hotel/964364>
[26] MARIANNA TROTTA, *Il conte Stefano Rivetti,* op.cit., p. 89.
[27] cfr. FRANCO CASSANO, *Il pensiero meridiano,* Bari, Giuseppe Laterza & Figli 2021, <https://www.google.it/books/edition/Il_pensiero_meridiano/Ju0lEAAAQBAJhl=it&gbpv=1&pg=PR5&printsec=frontcover> [29/09/25]
[28] cfr. MAURIZIO BUGNO, CAROLINA DE FALCO, ANDREA VOLPE, *Pier Niccolò Berardi...,* op.cit., pp. 50-51. MARIANNA TROTTA, *Il conte Stefano Rivetti,* op.cit., p. 32.
[29] Per i concetti di paesaggio culturale e comunità patrimoniale cfr. *Convenzione Europea del Paesaggio* e alla *Convenzione di Faro.*
[30] Tutte le immagini sono foto scattate da Antonio Guerrieri.

Reinventare Jeanneret. Interventi di Angelo Mangiarotti, Bruno Morassutti e Chiara Pampo a Villa Schwob, La Chaux-de-Fonds

Reinventing Jeanneret. Interventions by Angelo Mangiarotti, Bruno Morassutti, and Chiara Pampo at Villa Schwob, La Chaux-de-Fonds

Alberto Pireddu | alberto.pireddu@unifi.it
Dipartimento di Architettura, Università degli Studi di Firenze

Abstract

Between 1959 and 1960, in collaboration with Bruno Morassutti, and later in 1976 with Chiara Pampo, Angelo Mangiarotti worked on the celebrated Villa Schwob in La Chaux-de-Fonds, a project by the very young Jeanneret, not yet Le Corbusier. The architects intervened on the main body of the house with the awareness that they were dealing with a historical document that did not permit 'fancy and arbitrary solutions'. Once the original condition of the building was rediscovered, they designed essential furnishings, aiming not to divert attention from the architecture, the sole true protagonist. This essay seeks to reconsider the interventions of Mangiarotti, Morassutti, and Pampo on Le Corbusier's work, with a view to examining the fortunate circumstances that allowed them to engage directly with the oeuvre of a twentieth-century master. Considering the two phases of the project also enables an assessment of the evolution of the language of interior design and the ways in which the Villa adapted to the (unforeseeable) demands of new living conditions.

Keywords
Restoration, Modern architecture, Interior design, Italian furnishings, Life of forms.

Un interno in cerca d'autore

Grande assente tra le architetture che compongono l'*Œuvre Complete*, pur comparendo nei numeri cinque e sei de «L'Esprit Nouveau»[1] e tra le pagine di *Vers une Architecture*[2], la Villa per Anatole Schwob a La Chaux-de-Fonds (1916-1917) rappresenta un momento di transizione fondamentale nell'opera di Le Corbusier. Posteriore di un solo anno alla rivoluzionaria *Maison Dom-ino* (1915), essa appare come sospesa tra un classicismo intriso di memorie e suggestioni, che proprio qui trova il suo compimento, e l'alba di una eroica modernità, destinata ad affermarsi definitivamente con il trasferimento a Parigi, in quello stesso 1917[3].

Enigmatica e introversa, nel silenzio di una facciata sulla strada (forse) incompleta, la Villa nasce dalla intersezione di un parallelepipedo a base quadrata e due semicilindri, ai quali si sovrappone il volume arretrato di un corpo di servizio.

Un rivestimento di mattoni, nel tenue colore dell'ocra, con inserti di pietra e una grande cornice aggettante posta

RA special issue 1, vol. I | 2025, pagg. 114 - 119 | ISSN 1724-9686 (print) | ISSN 2465-2377 (online)
© The Author(s) 2025. This is an open access article distribuited under the terms of the Creative Commons License CC BY-SA 4.0 Firenze University Press.
DOI: 10.36253/rar-19000 - www.fupress.net/index.php/ra/

a coronamento del primo piano, ricopre la struttura a telaio in calcestruzzo – perfettamente leggibile nelle fotografie che immortalano il cantiere – e le murature di tamponamento: «membrane isolanti con intercapedine d'aria, sottili come un guscio»[4].

Due porte simmetriche, protette da un leggero porticato, introducono un vestibolo da cui si accede alle scale, a un *promenoir* sulla sinistra, alla cucina e ad altri annessi sulla destra e, infine, al grande e luminosissimo soggiorno a doppia altezza, cuore della casa. Su di esso si aprono alcuni ambienti più bassi, secondo uno schema che ricorda quello di un prototipo di villa disegnato durante gli anni parigini (1908-1909), la *Maison Bouteille*: una sala da pranzo e una sala da gioco nelle due esedre semicircolari, un *coin de feu* e una biblioteca nei due spazi più piccoli adiacenti.

Al primo piano, un analogo schema distributivo conduce a una galleria che si affaccia sul soggiorno, da cui si ha accesso alla camera da letto padronale e a un *boudoir*, su un lato, alla camera per una *jeune fille* e per un *jeun garçon*, sull'altro. Entrambe le ali della casa dispongono di sofisticate *toilettes*, mentre due terrazze si aprono sopra gli annessi laterali del piano terra.

Al piano secondo, arretrato rispetto al filo della casa su tre lati, trovano posto due camere da letto per gli ospiti, due per la servitù, un soggiorno, una lavanderia e una grande terrazza, delimitata dalla cornice che chiude i volumi sottostanti e che qui assume le funzioni di una originale panca/fioriera.

Alcuni disegni autografi e alcune fotografie degli anni Venti sono gli unici documenti che consentono di comprendere e ricostruire l'aspetto originario degli interni, di cui si vogliono qui richiamare i particolari più significativi.

Uno schizzo del 1916[5] e una fotografia pubblicata sul numero sei de «L'Esprit Nouveau»[6] mostrano il vestibolo d'ingresso, con la porta in vetro e metallo di accesso al *promenoir*, lo specchio ovale e gli eleganti pilastri curvi agli angoli.

Sempre tra le pagine della storica rivista[7] è possibile ammirare la singolarità della porta di accesso alla galleria, con il suo timpano triangolare, incassata in una profonda nicchia. Accanto a essa sono due librerie ricavate nello spessore murario, di cui una riprende le forme della pianta originaria della casa.

Una prospettiva e una fotografia ripresa dal medesimo punto di vista[8] mostrano invece i due volumi aggettanti sopra il vuoto del soggiorno, creati con lo scopo di aumentare la superficie del *boudoir* e della c*hambre jeun garçon*, simili a quelli laterali di una carrozza di un treno merci[9]. Sorprende la corrispondenza tra la rappresentazione grafica e la fotografia del *boudoir* realizzato, con le carte da parati e i mobili così prossimi all'idea originaria fissata nello schizzo[10].

Lo storico Harold Allen Brooks, profondo conoscitore di Le Corbusier, si sofferma sulla fotografia del bagno adiacente alla camera padronale, mettendo in luce alcune scelte dovute alla trasformazione in corso d'opera del progetto originario: la finestra parzialmente murata sopra il lavandino, il grande specchio a tutt'altezza in sostituzione di una porta e l'arco sopra la vasca da bagno, forse residuo di quello che prima collegava la galleria con la camera[11].

Allen Brooks documenta inoltre una fotografia allora inedita, che ritrae una vista del soggiorno fortemente criticata da Jeanneret per la qualità e la disposizione dell'arredo, nonché per la presenza di due pesanti cortine che occultavano le stanze semicircolari, alterando le qualità spaziali dell'insieme. Nel commentarla, tuttavia, egli

precisa che sia possibile attribuire all'architetto il disegno del lampadario – ancora una volta ispirato alle forme della pianta della casa – e quello delle due sedie in prossimità del tavolo[12].
Il passo di Brooks pare confermare il contenuto di una nota a conclusione dell'articolo di Julien Caron su «L'Esprit Nouveau», nella quale si precisa quanto segue:

> NOTA. – Le carte da parati, i quadri alle pareti, i piccoli mobili con i loro soprammobili sono il tributo brutale imposto dal gusto della clientela. Quando l'architetto consegna le chiavi della casa terminata, ha un nodo al cuore: sa che il proprietario, che si considererebbe un vandalo se ritoccasse anche solo leggermente un quadro, non esiterà invece a mascherare le pareti con carte parati intempestive che altereranno gli spazi, a ingombrare le stanze con mobili non scelti con cura che annulleranno il valore dei volumi, ad appendere quadri e incisioni che turberanno l'ordine voluto dall'architetto.
> Per questo motivo, non possiamo riprodurre qui che ambienti secondari della villa di Le Corbusier: i corridoi, la copertura, ecc[13].

Dunque, un giudizio sospeso, quello di Le Corbusier nei confronti dell'ultima costruzione a La Chaux-de-Fonds, forse determinante nella scelta di epurarla per sempre dalla sua *opera omnia*.

Interventi di Mangiarotti, Morassutti e Pampo

Si potrebbe ipotizzare che proprio la debolezza dell'arredo, non solo del soggiorno, e l'atteggiamento critico dimostrato dall'autore siano stati all'origine della decisione di restaurare gli interni della Villa, quasi alla ricerca di una rinnovata modernità.
Nel 1959, l'incarico è assegnato ad Angelo Mangiarotti e Bruno Morassutti, due giovani e brillanti professionisti che, pur nella diversità di una formazione avvenuta rispettivamente presso il Politecnico di Milano e l'Istituto Universitario di Architettura di Venezia, avevano deciso di aprire insieme uno studio al numero due di via Lanzone, a pochi passi dalla Basilica di Sant'Ambrogio, dopo essersi conosciuti presso quello ormai celebre dei BBPR[14]. Cultori dell'architettura moderna, in particolare americana – di Wright, Gropius, Mies van der Rohe, Neutra – entrambi sono perfettamente consapevoli di confrontarsi con un vero e proprio documento storico, complesso e affascinante allo stesso tempo.
Forse, l'irripetibile occasione è frutto della notorietà acquisita dai due presso la comunità di La Chaux-de-Fonds in seguito alla realizzazione del *Club 44*, ricavato da un desueto cinema ottocentesco su quella stessa rue de Serre che diede i natali a Charles-Édouard Jeanneret-Gris. Un luogo di ritrovo delle élite cittadine, splendidamente composto intorno alla grande sala conferenze esagonale, con la galleria sospesa al soffitto mediante un telaio in acciaio e legno, pensato «per creare ovunque possibilità di contatto tra persone di professioni, ceti sociali, orientamenti e opinioni politiche diverse»[15]. Altissime tende di velluto separano ancora oggi la sala dai foyer (passi perduti) e dagli ambienti secondari, un bar, un ristorante, una sala per la musica, la lettura e piccole conferenze, mentre alcuni ballatoi e pannelli traforati smaterializzano lo spazio, creando suggestive doppie altezze e trasparenze. Vi si riconoscono numerosi oggetti disegnati da Mangiarotti e diventati poi iconici, come il tavolo in tre pezzi (il volume conico della base in cemento martellinato, il piano in formica bianca profilato in mogano makoré e l'elemento cruciforme in ferro laccato nero che li unisce) o la poltrona con il classico disegno a V rovesciata della struttura[16], evoluzione del precedente sistema denominato *Cavalletto*.

Come riporta un interessante e ben documentato articolo pubblicato su «Domus» nel 1960[17], di poco successivo alla realizzazione dei lavori, sono due i principi ispiratori del progetto di Mangiarotti e Morassutti: eliminare tutte le superfetazioni[18] e disegnare un arredamento essenziale, che non distolga l'interesse dall'architettura, sola protagonista[19]. Così, lo schema del piano terra della Villa, che già abbiamo visto riprodotto ossessivamente nel disegno della libreria al primo piano e del lampadario del soggiorno, è valorizzato dalla uniformità di una moquette grigio antracite che ricopre l'intera pavimentazione, cui fanno da contrappunto il bianco dei soffitti e il grigio chiaro delle pareti verticali. Unica eccezione: i due *bow-windows* al primo piano con le finestre a oblò del *boudoir* e della c*hambre jeun garçon*, che ricevono invece una suggestiva colorazione blu notte[20]. Sulla grande vetrata verso il giardino, l'evanescenza di una tenda a doppia altezza accentua la verticalità dello spazio, mentre l'arredamento è risolto con cuscini quadrati a terra, rivestiti in cuoio naturale chiaro, e bassissimi tavoli in marmo verde di Challant, con sostegni a maniglia in acciaio inossidabile, pensati per una visione dall'alto del ballatoio nelle loro molteplici possibilità compositive. In questo modo nessun ingombro eccessivo invade il vuoto assoluto creato da Le Corbusier, con la sola eccezione di un piano di appoggio prossimo all'ingresso, supporto di preziosi complementi: un vaso di Picasso e un bronzo di Mangiarotti.

Il soggiorno torna a essere un grande spazio astratto, scenografico, da vedere e da attraversare. I due angoli prossimi alla facciata sul giardino – il *coin de feu* e la biblioteca – sono attrezzati con sedute (divani e poltrone) a schienale basso dalla struttura in acciaio inossidabile satinato.

Nella camera da letto dei genitori un pannello di betulla consente di ricavare una testata per il letto e un *boudoir* sul retro, all'interno dello spazio absidato, nel pieno rispetto del volume originale dello spazio.

Le splendide fotografie scattate da Giorgio Casali appositamente per l'articolo su «Domus» lasciano apprezzare il nuovo volto della Villa, molto diverso da quello immortalato negli anni Venti dallo scatto criticato (e mai pubblicato) cui sopra si è fatto riferimento. La moquette, imprescindibile fondale neutro per la ricchezza materica degli arredi, i colori dei tessuti, gli stessi abiti della modella che percorre gli ambienti, posando in piedi dinanzi alla grande vetrata o seduta sulle confortevoli poltrone, ci riportano direttamente all'alba degli anni Sessanta, ma il disegno degli oggetti, che oggi riconosciamo come 'classici' del design italiano, condivide con la Villa l'appartenenza a una dimensione atemporale delle cose.

Ancora, una fotografia di Giorgio Casali, conservata presso l'Archivio Progetti della Università IUAV di Venezia, mostra l'esedra un tempo destinata alla *chambre jeune fille* trasformata in un poetico spazio popolato di giochi per bambini, con una scaffalatura modulare disposta lungo il perimetro circolare all'altezza del davanzale della finestra.

Non ci è dato di sapere se Mangiarotti e Morassutti conoscessero i contenuti di una lettera di Le Corbusier a Madame Schwob, datata 8 di settembre del 1919, nella quale è possibile leggere quanto segue:

> Devo dirlo senza modestia: sono stato veramente sorpreso dalla qualità architettonica di questa casa, dalla sua forza, dalla sua sicurezza...
> Il salone è l'unico ambiente che non sia ancora riuscito. La ragione principale è il tappeto orrendo e immenso che toglie ogni tranquillità, ogni grandezza e distrugge lo spirito di questa architettura. Anche l'ingombro di mobili dal disegno poco sicuro ne è causa; bisognerebbe molto epurare, come avete saputo fare così bene nelle altre stanze...
> In una architettura tanto imperiosa come questa, il compito essenziale consiste nell'epurare, nell'eliminare il superfluo, nel conservare soltanto ciò che è utile, forte e sereno[21].

Tuttavia, il restauro del 1959 va certamente nella direzione indicata di una riduzione all'essenziale, di una epurazione degli arredi privi di carattere, incompatibili con le qualità architettoniche della casa.

Due missive, indirizzate da Le Corbusier a Mangiarotti e Morassutti (1956) e, successivamente, al solo Mangiarotti (1960), testimoniano un contatto diretto con il maestro svizzero, prezioso per comprendere la sua opinione riguardo l'intervento. Nella prima lettera, interrogato sulla presunta policromia dell'opera, Le Corbusier afferma: «Ai tempi di questa casa, 1914-15-16, non mi ero ancora posto il problema della policromia architettonica. Di conseguenza, non esisteva nulla di speciale. Siete dunque liberi d'immaginare ciò che volete e vi auguro la migliore riuscita»[22]. Nella seconda, invece, egli si congratula con Mangiarotti, scrivendo: «Ho il suo n. 368 di "Domus", del luglio 1960. Ha probabilmente fatto un eccellente lavoro in una vecchia villa nata ben prima di "Le Corbusier". La ringrazio per le sue informazioni […] Le porgo le mie congratulazioni per il suo lavoro»[23].

Nel 1975, a distanza di oltre quindi anni dal primo intervento, Angelo Mangiarotti riceve l'incarico di completare il rinnovamento della Villa: quasi una conferma dell'apprezzamento del suo operato anche da parte dei committenti. Concluso da tempo il sodalizio professionale con Bruno Morassutti, egli si avvale in questa occasione della collaborazione di Chiara Pampo[24].

Il progetto si concentra sui due ambienti absidati della sala da pranzo e della sala da gioco, oltre che, ancora una volta, sul piccolo *coin de feu*. La prima è risolta mediante l'inserimento di un enorme tavolo in palissandro con centro girevole in marmo bianco e un lampadario a ganci di vetro di Murano. Al centro della seconda è invece collocato un bellissimo divano circolare a ritmo spezzato con al centro un tavolino anch'esso circolare. L'angolo del camino è invece modificato rispetto alla prima versione del 1959, con l'aggiunta di un tavolo scrittoio inclinato in sostituzione del divano con poltrone color arancio. Nuove tende a pannelli di alpaca color naturale filtrano la luce dandole una coloratura dorata, sia sulla vetrata verso il giardino, sia su quelle che chiudono gli ambienti semicircolari sull'asse trasversale della casa.

Epilogo

Nel 1986, la Villa Turque è acquistata dal noto marchio di alta orologeria *Ebel*, che intraprende un ulteriore progetto di restauro, cancellando per sempre l'opera di Mangiarotti, Morassutti e Pampo.

Un ultimo intervento risale al 2011, quando Thierry Conquet abbandona l'uniformità cromatica delle tinteggiature di Andrée Putman (1986) e conferma la scelta di Mangiarotti e Morassutti di distinguere la colorazione del soffitto (bianco) da quella delle pareti (grigio), in modo da rendere leggibile la planimetria della casa. Si ritorna al parquet originale nel colore naturale della quercia e si ridisegna, ancora una volta, l'intero *équipement*.

Da oltre un secolo gli interni dell'ultima Villa di Jeanneret a La Chaux-de-Fonds sono oggetto di trasformazioni e ripensamenti, come se non avessero mai trovato una forma definitivamente convincente. Tali modifiche hanno riguardato, fortunatamente, solo gli arredi e alcuni dettagli, come le finiture delle pareti e delle pavimentazioni, mentre la composizione degli spazi, la struttura e gli esterni sono rimasti pressoché immutati.

I progetti di Mangiarotti/Morassutti/Pampo, pur così apparentemente in contrasto con il linguaggio (ancora) classico dell'architettura, possedevano il pregio di rompere definitivamente con quel gusto tardo-ottocentesco che le infelici scelte di Anatole Schwob avevano imposto agli spazi abitati della casa, completando il lavoro di Le Corbusier a distanza di oltre quaranta anni dalla sua definitiva cesura con il passato e le indecisioni della giovinezza.

[1] Cfr. LE CORBUSIER SAUGNIER, *Les Tracés régulateurs*, «L'Esprit Nouveau», a. II, n. 5, 1921, pp. 563-572 ; JULIEN CARON, *Une Villa de Le Corbusier*, «L'Esprit Nouveau», a. II, fasc. 6, 1921, pp. 679-704.
[2] LE CORBUSIER, *Vers une architecture*, Paris, Cres 1923.
[3] Per un approfondimento sulla storia, i riferimenti storici e culturali e sui dettagli dei singoli ambienti della casa, cfr.: HAROLD ALLEN BROOKS, *Le Corbusier's formative years: Charles-Edouard Jeanneret at La Chaux-de-Fonds*, Chicago, London, The University of Chicago Press 1997; FRANCESCO PASSANTI, *Architecture, Proportion, Classicism, and Other Issues*, in S. von Moos, Artur Rüegg (a cura di), *Le Corbusier before Le Corbusier*, New Heaven and London, Yale University Press 2002 ; ROBERTO GARGIANI, *Perret e Le Corbusier: confronti*, Roma, Bari, Laterza 1990.
[4] JULIEN CARON, *Une Villa de Le Corbusier*, cit., p. 691. Traduzione a cura di Alberto Pireddu.
[5] Cfr. HAROLD ALLEN BROOKS, *Le Corbusier's formative years…*, op. cit., p. 453.
[6] Cfr. JULIEN CARON, *Une Villa...*, op. cit., p. 693.
[7] *Ivi*, pp. 698, 701.
[8] Cfr. HAROLD ALLEN BROOKS, *Le Corbusier's formative years…*, op. cit., p. 456.
[9] Cfr. *Ivi*, p. 455.
[10] Cfr. *Ivi*, p. 457.
[11] Cfr. *Ivi, pp.* 455, 457.
[12] Cfr. *Ivi*, p. 454.
[13] JULIEN CARON, *Une Villa...*, op. cit., p. 704. Traduzione a cura di Alberto Pireddu.
[14] Presso lo studio di Mangiarotti e Morassuti, fino al termine delle attività nel 1960, collabora anche l'ingegner Aldo Favini, laureatosi a Roma e con una preziosa esperienza presso il Politecnico d Losanna. Per ulteriori approfondimenti sulla fondazione dello studio Mangiarotti-Morassuti cfr. GIULIO BARAZZETTA, *Ritratto dell'artista da giovane*, in Fulvio Irace (a cura di), *Angelo Mangiarotti: quando le strutture prendono forma*, Milano, Electa 2023.
[15] MARIA NETTER, *Der «Club 44» in La-Chaux-de-Fonds*, «Das Werk : Architektur und Kunst», vol. XLVI, n. 7, 1959, pp. 241-243. Sul *Club 44* cfr. anche: *A La Chaux de Fonds, Svizzera. Angelo Mangiarotti, Bruno Morassutti, arch.tti*, «Domus», n. 338, 1958, pp. 17-27.
[16] Gli arredi di Angelo Mangiarotti sono oggi prodotti da Agapecasa, <https://www.agapecasa.it/> [6/10/2025].
[17] *In una Villa di Le Corbusier. Angelo Mangiarotti, Bruno Morassutti arch.tti*, «Domus», n. 368, 1960, pp. 9-22. La descrizione dell'intervento di Mangiarotti e Morassutti qui riportata si basa sulle informazioni e sulle illustrazioni contenute in tale articolo.
[18] Stando a quanto affermato da Marina Rovera, in un articolo pubblicato su «Casa Vogue» del 1976, «Questo spazio, pur conservando la stessa suggestione, aveva subito nel tempo delle offese: un eccesso di profili di cornici che appesantivano i volumi, una colorazione giallastra alle pareti che alterava la qualità, importantissima, della luce». MARINA ROVERA, *Uno spazio emozionante: Intervento di Mangiarotti in un'opera di Le Corbusier*, «Casa Vogue», n. 63, 1976, pp. 162-171.
[19] Cfr. *In una Villa di Le Corbusier...*, op. cit., pp. 9-10.
[20] Cfr. *Ibidem*.
[21] La lettera è citata e in parte trascritta in: HAROLD ALLEN BROOKS, *Le Corbusier's formative years...*, op. cit., p. 454. Traduzione a cura di Alberto Pireddu.
[22] Lettera di Le Corbusier a Angelo Mangiarotti e Bruno Morassutti, datata 03 agosto 1956, custodita presso l'archivio di Angelo Mangiarotti. Traduzione a cura di Alberto Pireddu.
[23] Lettera di Le Corbusier a Angelo Mangiarotti, datata 25 luglio 1960, custodita presso l'archivio di Angelo Mangiarotti. Traduzione a cura di Alberto Pireddu.
[24] La descrizione dell'intervento si avvale delle informazioni e del materiale iconografico contenuti in: MARINA ROVERA, *Uno spazio emozionante: Intervento di Mangiarotti in un'opera...*, op. cit.; MARINA ROVERA, *Refurnishing a house by Le Corbusier in Switzerland, 1959-1960, 1976*, «Global Architecture. Houses», n. 5, 1978, pp. 68-73.

Per una chiesa di massa. Edifici religiosi tra teorie e progetti nell'opera di Apollonj Ghetti

For a mass church. Religious buildings between theories and projects in Apollonj Ghetti's work

Mariarosaria Villani | mavillani@unisa.it
Dipartimento di Architettura, Università degli Studi di Salerno

Abstract

In the magazine Faith and Art, Bruno Maria Apollonj Ghetti published a series of articles reflecting on the role of sacred buildings in the context of Catholic ecumenism in the twentieth century. The aim was to critically address the themes of architecture for worship and its spatial meanings. The opportunity to put these theories into practice first arose with the renovation of the interior of St. Paul's Cathedral in Brazil, and then through two experiences of new construction projects: the Church of Our Lady of the Most Holy Sacrament and Canadian Martyrs in Rome, St. Elizabeth's in Salzburg, projects developed between 1950 and 1955. These buildings bear witness to the attempt to realise a religious utopia which today, some seventy years after their construction, is faced with the need for conservation work. The materials, forms and volumes typical of modern architectural trends are now aspects that need to be addressed to ensure conservation that does not distort the constructional characteristics and material authenticity of this heritage. The paper examines the theoretical contribution and operational results of the architect in the construction of religious buildings, reflecting on strategies for possible restoration work to be carried out.

Keywords
Religious architecture, Rome architecture, Conservation, Modern architecture.

Architettura religiosa tra teoria e prassi nella metà del XX secolo. Idee e progetti di Apollonj Ghetti

Nelle pagine della rivista «Fede e arte» Bruno Maria Apollonj Ghetti[1] pubblica, alla metà del Novecento, una serie di articoli che riflettono sul ruolo dell'edificio sacro nel quadro dell'ecumenismo cattolico nel ventesimo secolo. Già dai titoli, *Dati essenziali per la progettazione e l'arredamento delle chiese e annessi* (1954), *Per una chiesa di massa* (1955), *Il problema costruttivo ed estetico della chiesa* (1958), si evince la volontà di affrontare criticamente le tematiche relative all'architettura per il culto e ai suoi significati simbolici. Di qui la necessità di confrontarsi con l'idea di uno spazio nel quale la popolazione possa ritrovare il senso di comunità. L'occasione di mettere in pratica tali teorie si concretizzerà in un primo momento con l'intervento di 'riattamento' della Cattedrale di San Paolo in Brasile, poi attraverso alcune esperienze progettuali di costruzione ex-novo: nel 1950 con il progetto della nuova chiesa di Nostra Signora del Santissimo Sacramento – cui fu poi aggiunto anche il nome "dei Martiri Canadesi" – nel quartiere Nomentano a Roma, e a seguire con Santa Elisabetta a Salisburgo, progetto sviluppato tra il 1953 ed il 1955. Queste architetture testimoniano da un lato le influenze del contesto culturale architettonico

RA special issue 1, vol. I | 2025, pagg. 120 - 125 | ISSN 1724-9686 (print) | ISSN 2465-2377 (online)
© The Author(s) 2025. This is an open access article distribuited under the terms of the Creative Commons License CC BY-SA 4.0 Firenze University Press.
DOI: 10.36253/rar-19125 - www.fupress.net/index.php/ra/

romano, dall'altro il tentativo di dare espressione fisica ad un'utopia religiosa che oggi, a distanza di circa settant'anni dalla realizzazione, si confronta con le impellenti necessità del far fronte all'avanzare di forme di dissesto e di degrado. Forme e volumetrie pure, senza aggetti, materiali 'fragili' - ceramica, maiolica, cemento facciavista, etc. - propri delle tendenze architettoniche del Moderno, presentano oggi problematiche conservative da affrontare per delineare interventi di restauro che non snaturino né i caratteri costruttivi né tantomeno l'autenticità materiale di tale patrimonio.

La cattedrale come 'monumento per eccellenza'. Un progetto di chiesa contemporanea 'ideale'

La necessità di ricostruzione dopo il secondo conflitto mondiale, il boom dell'urbanizzazione e la crescita demografica delle principali metropoli italiane avvieranno, nella seconda metà del XX secolo, la progettazione di numerosissimi edifici religiosi che possano far fronte all'urgenza di rispondere a bisogni sociali e di culto impellenti. Tuttavia, l'esiguità delle risorse economiche e «la mancanza di un *ethos* artistico condiviso in comunità composte da ceppi culturali di diversa provenienza ha, di fatto, reso quasi impossibile una ricerca architettonica e artistica di qualità»[2], affidando alle sensibilità e alle inclinazioni personali dei progettisti, approcci di volta in volta differenti rispetto all'indagine spaziale e artistica.

La speculazione teorica sul tema dell'edificio religioso costituirà una costante nella lunga carriera di Apollonj Ghetti, che si svilupperà rispetto allo studio delle forme e delle articolazioni storiche nonché delle questioni inerenti all'arredo e la decorazione interna. La prima occasione di intervenire su edifici ecclesiastici verrà dalla collaborazione, come assistente di Gustavo Giovannoni, al restauro per la chiesa di Santo Stefano degli Abissini, vicenda che fornisce ad Apollonj Ghetti l'opportunità di stringere i primi contatti con il Vaticano. All'attività di docenza presso la Facoltà di Architettura dell'Università di Roma come professore incaricato della cattedra di Restauro dei monumenti, Apollonj difatti associa per un lungo periodo di ben trenta anni, quella di professore di Architettura Sacra Antica presso il Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana. Presso tale struttura detiene la docenza di *Storia degli edifici sacri della Chiesa antica* a partire dall'anno accademico 1947-1948, fino al 1975-1976, diventando poi professore emerito. L'architetto romano sarà inoltre uno dei quattro membri - insieme a Antonio Ferrua, Enrico Josi, Engelbert Kirschbaum - della Pontificia Commissione per gli scavi nella Basilica di San Pietro dal 1939 al 1949[3], che condurranno alla scoperta della tomba del santo. A partire da questa esperienza estremamente significativa Apollonj Ghetti sarà coinvolto in numerose vicende architettoniche, come nel caso del restauro della Cattedrale di San Paolo in Brasile nel 1950 e degli scavi sotto la chiesa di Santa Maria degli Angeli ad Assisi nel 1962. In qualità di membro della Pontificia Commissione per l'Arte Sacra potrà constatare, valutando le proposte presentate per la costruzione di nuovi edifici religiosi, l'assenza di una preparazione specifica dei progettisti nel campo dell'architettura sacra, che riconduce tanto ad una carenza della formazione universitaria, quanto ad una scarsa conoscenza di cultura religiosa di cui egli era profondo conoscitore, anche alla luce della sua fervente fede religiosa. Nel testo pubblicato sulla rivista «Fede e arte» nel 1953, *Dati essenziali per la progettazione e l'arredamento delle chiese e annessi*[4], realizza un vero e proprio *vademecum* tecnico di supporto alla progettazione dello spazio di culto e degli arredi interni. Nelle tavole si ritrovano indicazioni con le misure minime di scanni, confessionali, ostensori, fino ai calici eucaristici. Di stampo più teorico sarà, nella stessa rivista, il saggio successivo *Per una chiesa di massa* (1955), nel quale prefigurerà un progetto 'ideale' di edificio per il culto contemporaneo.

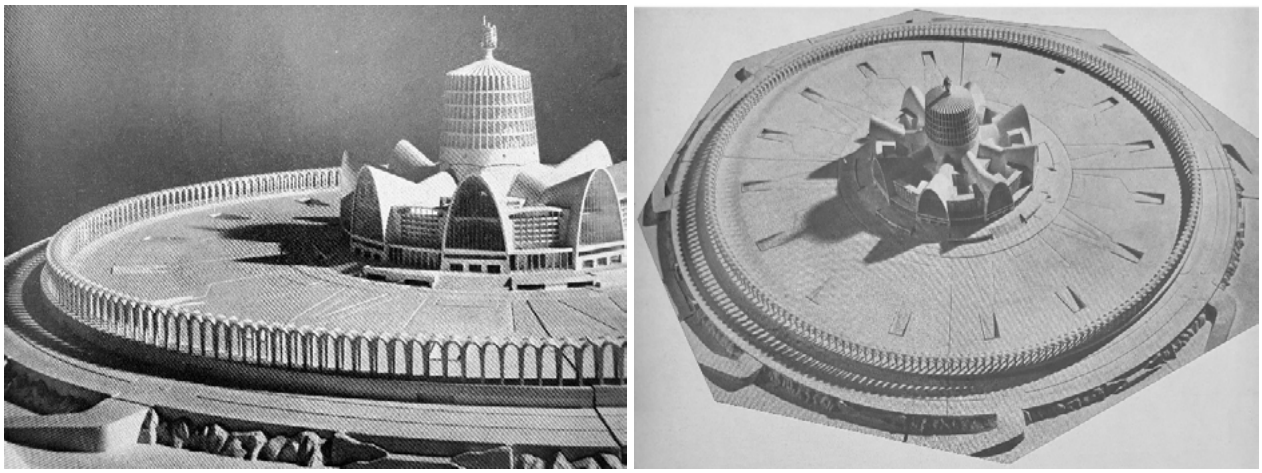


Fig. 1-2 Plastico del progetto di chiesa ideale. Tratte da B.M. Apollonj Ghetti, Per una chiesa di massa, in «Fede e arte», 3, 1955.

A suo avviso è necessario riconoscere nuovamente che «la cattedrale è il monumento per eccellenza della città, quello intorno al quale la città stessa si stringe quasi per cercare protezione e ispirazione. Con ciò non si farebbe che ristabilire la gerarchia dei valori edilizi e urbanistici tradizionali. Mentre infatti fino a ieri la cattedrale era, per mole e per altezza il monumento preminente di ogni aggregato urbano, nel profilo delle grandi metropoli moderne, tra la selva dei grattacieli sviluppati in verticale come per battere un primato di altezza, la chiesa costituisce invece un elemento di depressione e con ciò diviene una entità trascurabile sotto l'aspetto architettonico, addirittura nulla sotto quello panoramico»[5]. Quattro saranno i punti fondamentali a cui la progettazione della chiesa ideale che prefigura dovranno rispondere: una capienza di almeno 100.000 fedeli, la possibilità di poter vedere ed ascoltare la funzione, di poter assumere le posizioni in piedi, da seduto e da inginocchiato e di poter affluire e defluire rapidamente. Per rispondere a queste esigenze, si pone il dilemma di scegliere tra impianto basilicale o centrale. Mentre il primo è preferito dal clero per la possibilità di svolgere processioni, la pianta circolare consente una partecipazione maggiore dei fedeli. Per questo e per soddisfare le altre condizioni prestabilite, l'architetto opta per una chiesa a pianta circolare con un diametro di 120 metri, coperta da una doppia cupola con quella interna che si eleva per 130 metri con nervature isostatiche. Lo spazio si articola in otto bracci e l'architettura viene collocata idealmente al centro di una immensa piazza, per aumentare l'effetto di monumentalità del complesso rivendicando il ruolo di centralità dell'edificio religioso all'interno del contesto urbano.

Il progetto diviene, per affermazione dello stesso Apollonj, uno sprono a recuperare il significato architettonico e simbolico della chiesa, ma soprattutto della cattedrale «che deve essere nella diocesi il baluardo della fede»[6].

La questione della progettazione del nuovo viene affrontata, come in tutta l'attività di Apollonj Ghetti, con una pragmatica attenzione agli aspetti concreti della fattibilità edilizia ed economica dell'opera, nonché a quelli legati all'accessibilità ed alla fruibilità da parte dei fedeli. Della cattedrale ideale progettata farà realizzare un modello, progettato da Giulio Belardelli, con una statua in scala apposta sulla sommità della cupola, a cura dello scultore prof. Francesco Nagni con cui aveva già collaborato per la realizzazione degli arredi della cattedrale di San Paolo.

Nel saggio successivo del 1958, affronta il complesso aspetto dell'evoluzione dello spazio liturgico, dall'antichità



Fig. 3 Plastico del progetto originario della Chiesa Nostra Signora del Santissimo Sacramento e dei Santi Martiri Canadesi. Archivio Storico Accademia di San Luca, Roma.

al Novecento. Rispetto alla contemporaneità, magnifica le possibilità di gestione dello spazio offerte dalle strutture in cemento armato, sottolineando come l'architettura del Moderno debba distaccarsi dall'eclettismo storico che perdurava, soprattutto nel modello della chiesa, ancora agli inizi del XX secolo. Sosterrà che «le possibilità del cemento armato sono praticamente illimitate, ma va chiarito subito che esse non debbono necessariamente essere sfruttate tutte sempre fino ai limiti. Dico questo perchè molti architetti hanno dimostrato con le loro opere di far confusione tra le possibilità puramente tecniche del cemento armato e la opportunità pratica ed economica di sfruttarle fino agli estremi limiti. Se questo è vero da una parte, dall'altra però la rivoluzione del cemento armato deve necessariamente fare giustizia del fenomeno più incomprensibile e stolto che abbia mai interessato la storia dell'architettura: alludo alla imitazione stilistica»[7]. Evidenzia come la tendenza stilistica si sia perpetrata anche oltre l'Ottocento soprattutto nell'architettura religiosa, con una predominanza di gotico e romanico, adducendo il pretesto che l'architettura medioevale è la più 'devota' di tutte. Al *revival*, considerato ormai inaccettabile ed anacronistico, contrappone la necessità di esprimere, attraverso le nuove potenzialità del cemento armato, le forme e le spazialità del moderno considerando che «ogni tempo deve essere caratterizzato dalle sue espressioni artistiche, e perché, come abbiamo visto, con l'avvento del cemento armato, l'architettura ha subito una crisi dalla quale si potrà uscire (anzi sovente si è già usciti) se ci si sforzerà di dare forma d'arte alle possibilità proprie del nuovo sistema costruttivo»[8].

Un'architettura di culto moderna: la Chiesa di Nostra Signora del SS. Sacramento e dei Santi Martiri Canadesi

Nell'ottobre 1948 la Congregazione del SS. Sacramento acquista dal Conte Maraini la villa situata in via G.B. de Rossi, nel quartiere Nomentano a Roma, e vi trasferisce il Seminario Internazionale San Pier Giuliano Eymard. Intenzione dei Superiori era di conservare a quell'istituzione di pietà e di studio un carattere di raccoglimento, con cappella interna, ad uso esclusivo dei Chierici ma il Vicariato di Roma, invece, condizionerà il necessario consenso, al progetto di una chiesa aperta al pubblico. Nell'ottobre del 1949 verrà presentato un primo progetto che sarà respinto in quanto giudicato inadeguato ai bisogni della zona e alla bellezza naturale del luogo e ne verrà richiesto un secondo ad Apollonj Ghetti, nel marzo 1950, stesso anno del saggio in cui inizia ad interrogarsi sul tema della chiesa di massa. L'architetto romano presenta un progetto che verrà approvato dal Consiglio di Antichità e Belle Arti, dando così avvio ai lavori di costruzione che termineranno nel 1955[9]. L'idea di Apollonj Ghetti è quella di concretizzare, seppur in forma e misura ridotta, un modello simile a quello immaginato nel

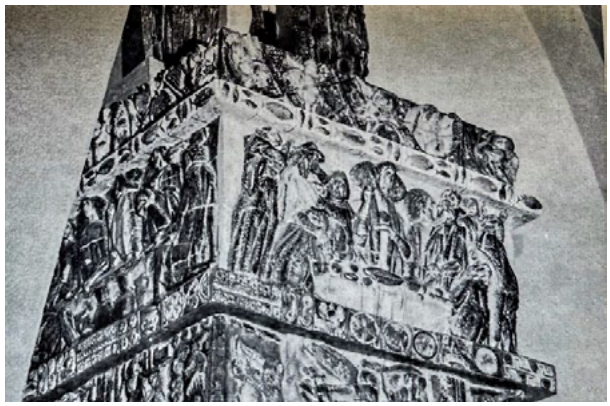




Fig. 4-5 Un dettaglio del baldacchino in ceramica di Biancini e delle vetrate di Avenali e Hajnal. Tratto da MARIANI, CAMBIÉ, cit., 1966.

saggio citato. Dalle immagini del plastico che farà realizzare, si evince l'idea di monumentalità che, come enunciato in via teorica, ritiene necessaria per conferire una nuova centralità all'architettura religiosa. La facciata principale doveva essere arricchita da un grande gruppo scultoreo a rilievo sormontato da una statua svettante in cima – mai realizzato e nel 2007 sostituito dal mosaico attuale, opera di Marko Ivan Rupnik - mentre sullo spazio aperto antistante si sarebbe aperto un grande portico colonnato che rimandava alla simbologia del numero 12, con una fontana al centro, entrambi non realizzati. L'edificio si presenta come un grande parallelepipedo compatto articolato in 7 campate: la prima dà accesso alla cripta, le successive 5 si sviluppano a tutta altezza con archi ogivali che proiettano l'edificio verso l'alto, mentre l'ultima si sviluppa su 7 livelli fuori terra. La numerologia non è ovviamente casuale e anche l'idea di realizzare la cripta ipogea rimanda alle chiese e basiliche di Roma che Apollonj Ghetti ha studiato e indagato per tutta la vita[10], prima su tutte la fabbrica di San Pietro. La struttura sarà realizzata in cemento armato, con arcate a ogiva parabolica che riprendono l'idea dell'ascensione verso l'alto quasi a rievocare, negli elementi architettonici «l'elevarsi di piante gigantesche nelle foreste vergini del Canada, dove, appunto, subirono il martirio i Pionieri della Fede […]. L'arco trionfale è creato dal raddoppiamento delle arcate, in omaggio alla Eucarestia dalla quale, secondo il concetto sacro: "Trasse principio ogni martirio" (*de quo martyrium sumpsit omne principium*)»[11]. In linea con quanto affermato nel saggio del 1953, Apollonj Ghetti tiene la regia complessiva del progetto, ideando anche gli apparati sacri interni, poi affidati nella realizzazione alla creatività di artisti tra i più affermati nella capitale in quegli anni. Ideerà la struttura del baldacchino, che verrà poi rivestita dal ceramista Angelo Biancini: costituito da bassorilievi che si sviluppano verso l'alto – richiamando gli antichi portali medioevali - modellati in terracotta dipinta ed invetriata, in un effetto prezioso di colori smaltati e di oro. Altro elemento fondamentale nella progettazione sarà l'uso della luce pensata come radiante dall'alto nell'ultima campata in corrispondenza dell'altare e filtrata nel resto dello spazio mediante le numerose vetrate, opera di Marcello Avenali[12] e Giovanni Hajnal[13] mentre l'interno sarà caratterizzato da un ricco apparato scultorio, con un ostensorio di Francesco Nagni. Questi ultimi due, avevano entrambi già collaborato con Apollonj Ghetti nella cattedrale di San Paolo in Brasile e avranno l'occasione di sperimentare linguaggi artistici nuovi.

In particolare, i vetri monocromi incisi dei confessionali qui realizzati da Hajnal segneranno, oltre a una importante innovazione tecnica, un nuovo punto di riferimento formale nell'opera dell'artista ungherese[14]. Il volume compatto della chiesa è scandito all'esterno, da un basamento, costituito da bugne lapidee bocciardate che oggi presentano problemi di degrado legati al dilavamento delle acque dalla superficie liscia superiore[15].

Conclusioni

La speculazione teorica condotta da Apollonj Ghetti alla metà del XX secolo sul tema dell'architettura per il culto, si concretizzerà trovando, nel caso illustrato della chiesa dei Martiri Canadesi, un primo tentativo di realizzazione di un'architettura Moderna, che incarni i valori ecumenici del cattolicesimo. I materiali utilizzati - dal cemento armato per la struttura, la ceramica, il marmo, le pietre per gli apparati decorativi, le vetrate – denunciano, a distanza di settant'anni, la loro deperibilità alla prova del tempo. Una fragilità insita nella natura dei materiali, spesso sperimentali, che accomuna i temi del restauro dell'architettura del Moderno a quelli dell'arte contemporanea caratterizzata da pezzi unici[16]. Il caso illustrato, in cui vi è stata da parte dell'architetto una 'progettazione integrale' - piuttosto che una giustapposizione - di architettura e opera d'arte, richiede una riflessione sulle fasi dell'intervento conservativo. Sarebbe difatti auspicabile, un restauro altrettanto integrale, che non scinda i materiali dalle forme architettoniche, le superfici dai supporti, in una visione panottica che metta al centro l'istanza di autenticità valoriale dell'opera d'arte nella sua interezza.

[1] MARIAROSARIA VILLANI, *Nova erigere vetera servare. Bruno Maria Apollonj Ghetti tra restauro e archeologia*, Napoli, Arte'm 2019.
[2] ANDREA LONGHI, *Architetture di chiese e vita ecclesiale: storie di progetti, cantieri e realizzazioni di centri parrocchiali italiani nel secondo Novecento*, «Arquitectura y Cultura», n. 10, marzo 2018, pp. 64-96.
[3] BRUNO MARIA APOLLONJ GHETTI, ANTONIO FERRUA, ENRICO JOSI, ENGELBERT KIRSCHBAUM, *Esplorazioni sotto la Confessione di San Pietro in Vaticano: eseguite negli anni 1940-1949,* voll. I-II, Città del Vaticano, Tipografia Poliglotta Vaticana 1951.
[4] BRUNO MARIA APOLLONJ GHETTI, *Dati essenziali per la progettazione e l'arredamento delle chiese e annessi*, «Fede e arte», II, n. 1, 1954, pp. 11-21.
[5] BRUNO MARIA APOLLONJ GHETTI, *Per una chiesa di massa*, «Fede e arte», III, n. 6, 1955, pp. 169-179 (171).
[6] *Ibidem.*
[7] BRUNO MARIA APOLLONJ GHETTI, *Il problema costruttivo ed estetico della chiesa*, «Fede e arte», VI, n. 4-5, 1958, pp. 120-135 (123).
[8] *Ibidem.*
[9] VALERIO MARIANI, ERMANNO CAMBIÉ, *N. Signora Del SS. Sacramento e i Martiri Canadesi*, Roma, Marietti 1966.
[10] Tra i numerosi studi di Apollonj Ghetti dedicati alle architetture religiose romane, oltre al volume su San Pietro (cfr. nota 3) si ricordano gli studi su: le strutture paleocristiane di Roma (1944), Santa Prassede (1961), San Silvestro e Martino ai Monti (1961), SS. Quattro Coronati (1964), Santa Susanna (1965), San Crisogono (1966), Basilica di Santa Maria Maggiore (1988).
[11] *Ivi*, p. 21.
[12] MARCELLO AVENALI et alii, *Marcello Avenali. Opere (1933-1981),* catalogo della mostra, (Roma 5 aprile - 8 maggio 1990), Roma, Leonardo Arte 1990.
[13] CLAUDIA ZACCAGNINI, *Aspetti iconografici classici e tardo-antichi nel linguaggio artistico di János Hajnal*, in *L'eredità classica nella cultura italiana e ungherese del Novecento dalle Avanguardie al Postmoderno*, in Péter Sárközy (a cura di), «Rivista di Studi Ungheresi», Supplemento al n. 13/2014, (2015), pp. 213-223.
[14] Su Hajnal si veda: MARCELLO PICCIONI, *Nel nome del disegno. Giovanni Hajnal e la grafica*, in Simon Magdolna (a cura di), *Giovanni Hajnal (1913-2010)*, catalogo della mostra (Budapest, 30 giugno − 10 settembre 2017), pp. 27-35 (31).
[15] Attualmente sono in corso nell'edificio lavori di manutenzione straordinaria degli ambienti interni, con adeguamento normativo e impiantistico. L'intervento è a cura dell'ing. Carlo Paoletti che si ringrazia vivamente per le informazioni fornite e per la condivisione dell'immagine contenuta in fig. 3 da lui reperita presso l'Archivio Storico dell'Accademia di San Luca di Roma.
[16] RENATA PICONE, *Il moderno alla 'prova del tempo'. Restauro e deperibilità nelle architetture del XX secolo*, «Confronti. Quaderni di restauro architettonico», vol. I, 2012, pp. 52-61.

Percorsi nella modernità: opere di Alessandro Minali

Steps into Modernity: works by Alessandro Minali

Michela Marisa Grisoni | michela.grisoni@polimi.it
Dipartimento di Architettura e Studi Urbani, Politecnico di Milano

Abstract

Apart for some renowned and well-known shared experiences, the entire career of Alessandro Minali (1888-1960) is still to be traced and deepened. Named among the others 'urbanisti' who firstly afford, in Milan, such a kind of studies during the Thirties, he is usually shadowed by the brilliant profile of the colleagues also working around the figure of Monneret de Villard, first, and then Giuseppe De Finetti. Despite this, a continuing activity in many fields of architecture, from 1914 to 1960, brings him to face the dissonant issues offered by political and economic, social and cultural new perspectives. His rescued archive, even if partially and non-intentionally transmitted, allows not only to order his biography and to collect a larger set of works; it also suggests putting his name beyond the boundaries of frames and the exhausted lecture based on opposite positions, to trace his personal path across the XX century.

Keywords
Minali, Milan, Modern architecture, Monuments.

Introduzione

Di Alessandro Minali (1888-1960) manca, né potrà forse esserci, un profilo biografico esaustivo. Tanti i fattori condizionanti: le fonti – frammentarie, parziali, sparse se non fatalmente disperse; l'operatività – più spesso caratterizzabile come un agire in gruppo con ruoli apparentemente gregari, al fianco di personalità tanto carismatiche quanto ingombranti; la teorizzazione in forma scritta – del tutto assente per quanto noto. Così il suo nome sfila dalle maglie dei dizionari biografici, pur restando dentro il bacino della storiografia dell'architettura della modernità: assicurato entro gli argini delle correnti (il Novecento) e di un periodo circoscritto (1920-1937); accreditato di episodi eclatanti (la palazzina di via Longhi a Milano) e committenti di peso (Antonio Bernocchi).

Ma un'attività più che quarantennale quale è stata la sua (1914-1960), espressione ampia del fare architettura (non trascurabile il disegno d'arredo e del giardino, peraltro più soggetti ad obliterazione), inevitabilmente ha attraversato molte soglie capaci di incidere sulle periodizzazioni. Per questo si presta a guardare nelle pieghe e nella lunga durata del XX secolo: oltre gli episodi che hanno segnato il costruirsi della letteratura dedicata a certe correnti, non ultimo il Novecento, e dentro il protrarsi di percorsi che si svolgono con continuità e convinzione fino al secondo novecento (intendendo ora l'orizzonte temporale e non più una sola corrente). Minali è tra quelli che, senza clamore, lasciano comunque un'eredità materiale e intellettuale con la quale si è portati a confrontarsi.

RA special issue 1, vol. I | 2025, pagg. 126 - 131 | ISSN 1724-9686 (print) | ISSN 2465-2377 (online)
© The Author(s) 2025. This is an open access article distribuited under the terms of the Creative Commons License CC BY-SA 4.0 Firenze University Press.
DOI: 10.36253/rar-19003 - www.fupress.net/index.php/ra/

Metodologia e indirizzo della ricerca

Disponiamo delle carte per riconoscere questo patrimonio: sia quelle affidate dagli eredi dell'architetto alla comunità scientifica perché le studiasse, che altre ora in collezione privata[1]. Si tratta di materiali eterogenei e frammentari: Minali non ci ha trasmesso intenzionalmente il proprio archivio professionale al quale si è arrivati, come spesso accade, per casi fortuiti e fortunati[2], ma un corpo di disegni arrotolati, non sempre agilmente collocabili nello spazio e nel tempo. Non per questo però muti, ma anzi aperti a un più vasto orizzonte interpretativo[3].

Le tracce e gli indizi lasciati da un progettista continuativamente operante solitario, in coppia o in gruppo, indicano un percorso trascinante da seguire: occasione di percorrere quasi un secolo, oltre che una vita, attraversando due conflitti mondiali, incrociando svariate tendenze e mutamenti di indirizzo. Ne derivano: una geografia di luoghi (ristretta ma non locale, prevalentemente nazionale) e una rubrica di nomi (colleghi se non soci) che tracciano filoni di ricerca tuttora fecondi per costruire reti e collegamenti tra località[4].

La sede è occasione per condividere sinteticamente gli esiti dello studio condotto su di una figura i cui tratti sfuggenti non sono che il riflesso delle ambiguità che hanno caratterizzato il prodotto di architettura nel corso del secolo passato.

Tappe e intrecci di un professionista colto

Pare utile ricordare la varietà di ambiti cui Minali si applica: l'architettura funeraria e quella propriamente celebrativa, l'edilizia residenziale sia come risposta alla singola famiglia che alla comunità di condomini, l'edilizia pubblica o assimilabile per funzione assolta, i giardini ivi compresi gli apparati effimeri; e poi ancora il disegno d'arredo, inteso come parte coerente del progetto dell'abitare e non a caso spesso concepito fisso e concorrente a definire la distribuzione degli ambienti. Fissare le tappe del suo lavoro attraverso le recensioni favorirà i confronti con le realizzazioni coeve; a misurare particolare e generale, professionismo colto e autorialità. (Fig. 1 e Fig. 2)

In questa occasione, indirizzati a cercare il filo rosso creato dalla continuità di linguaggi e tecniche, si riguardano talune sue opere meno conosciute. Concedendo di portarle fuori dal loro tempo e di slegarle dalla storiografia periodizzante, si prestano a ragionare della modernità a partire dai modi di distribuire gli ambienti dell'abitare, introdurre i volumi nella trama urbana, scegliere i materiali in rapporto alla natura del territorio.

Si è stimolati non tanto dall'ambizione di ammettere Minali tra i protagonisti dell'architettura del XX secolo, posto che pure gli compete quando si badi al lavoro in gruppo o entro certi circoli (dagli Amici dell'Arte Cristiana alla Soprintendenza di Ravenna, dal Club degli Urbanisti milanesi all'Associazione tra i cultori di architettura), ma di avviarsi a riflettere, suo tramite, sulla legittimità dei perimetri cronologici dettati dalla storiografia a fronte dei più vasti orizzonti che l'attività di tutela del patrimonio costruito potrebbe tentare di concedersi.

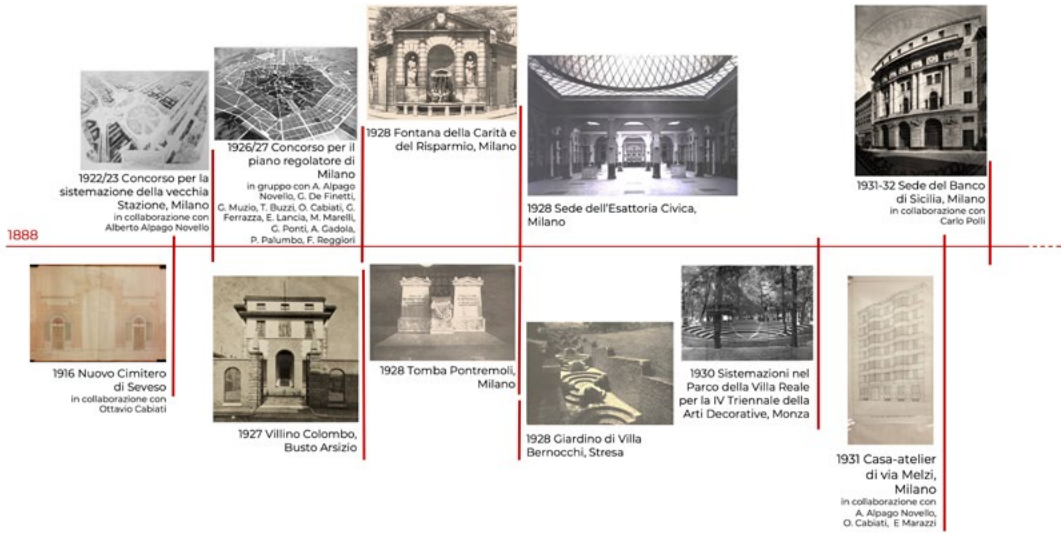


Fig. 1 Cronologia delle opere recensite di Alessandro Minali anni 1914-1931 (elab. M.M. Grisoni 2025).

Distribuire gli ambienti dell'abitare

Nel guardare al villino Colombo di Busto Arsizio, e tutto sommato anche alla palazzina al civico 9 di via Longhi a Milano, l'accento è stato posto sull'intelligente razionalità del disegno in pianta[5]. Allargare il campo a considerare gli altri villini (Solbiati e Pozzi), ma soprattutto l'esercizio condotto per sé stesso adattando a dimora la sconsacrata chiesa di S. Rocco ad Arsago Seprio, porta a verificare la tenuta di quello stesso approccio al mutare delle condizioni. Dieci anni separano le tre ville di Busto Arsizio (1927-1928), comprese da Muzio in quello spontaneo formarsi di un gruppo tradizionalmente moderno (1931)[6], dalla palazzina milanese (1934), che gli varrà l'inclusione nell'altrettanto significativa ma più eterogenea rassegna di case di civile abitazione composto da Bruno Moretti per Hoepli (1939)[7]; quasi trenta questa dalla sua ultima opera (1960)[8]. Pacificamente diversissimi i contesti: una cittadina industriosa ma di provincia (Busto Arsizio) in cui persistono gli equilibri sociali e i modelli formali del passato; il capoluogo di quella stessa provincia (allora ancora Milano), proiettato verso la modernità dissodando le tradizioni e dilatando le categorie professionali; un capo pieve di genesi alto medievale e, in quanto tale, precocemente riconosciuto di interesse monumentale (Arsago Seprio)[9].

Sfumature distinguono anche il rapporto con la committenza: presente nel caso delle ville (esito di incarichi diretti di esponenti della classe borghese), immaginata nella palazzina (operazione speculativa architettata per rispondere ad un segmento del mercato richiedente in affitto alloggi economici ma signorili), immedesimata nel ritiro per sé stesso progettato in età matura. Eppure, se poniamo a chiave di lettura il rapporto con la luce e il soleggiamento naturali, i casi proposti rivelano una costante concezione dell'abitare che nella classicità non trova soltanto la tradizione e la simmetria ma una funzionalità ed una razionalità già moderne.

Le piante non si liberano (restano i setti murari) ma si orientano. Gli edifici non si distaccano da terra su pilastri ma si propagano verso l'esterno creando bow-window o ambienti a cielo aperto. I tetti non si appiattiscono in terrazze ma le falde, mantenute perché più appropriate a quelle latitudini, si disegnano

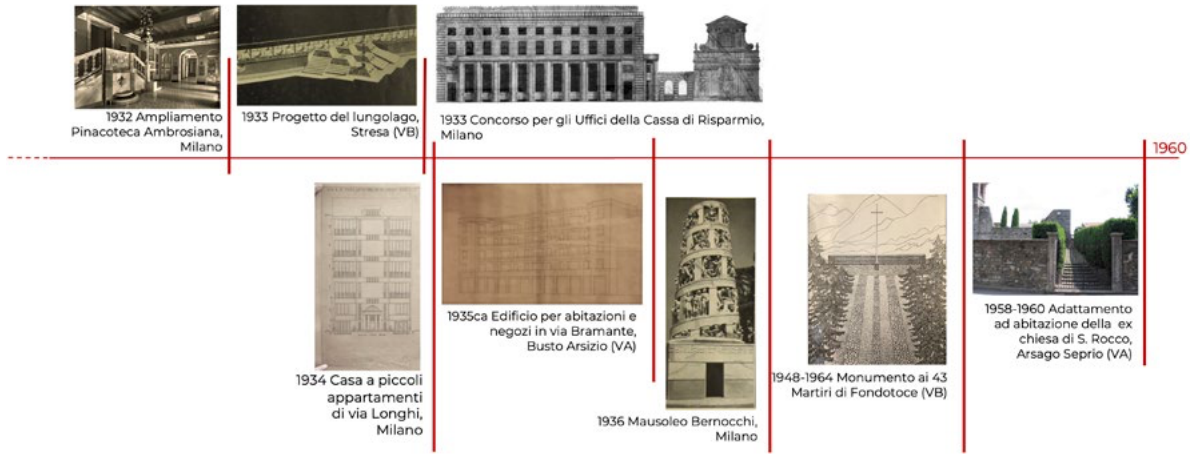


Fig. 2 Cronologia delle opere recensite di Alessandro Minali 1932-1960 (elab. M.M. Grisoni 2025) .

asimmetriche ed eccedenti il volume a generare pensiline utili a prolungare il tempo della vita all'aperto. Sono alloggi i cui spazi si distribuiscono seguendo la traiettoria del sole, attrezzati per filtrare la luce senza compromettere la circolazione dell'aria favorita dalla doppia esposizione che spesso caratterizza gli appartamenti. Areati e ariosi i locali sono attrezzati con arredi fissi che fanno dei setti non solo muri ma anche spessori capienti e spesso passanti. Così il progettista percorre il secolo oscillando tra ritorni al passato e slanci di novità.

Introdurre i volumi nella trama urbana

A cogliere i modi di intervenire sul tessuto urbano, a valle della nota sua adesione al Club degli urbanisti che lo aveva portato, con i colleghi, a ragionare sulla costruzione di una città (Milano) confrontandosi con trascorsi e irregolarità della sua trama, si prestano due casi meno noti: l'uno (1933) perché irrealizzato nonostante pubblicato e sagacemente commentato (il progetto, su concorso ad invito, per la nuova sede della Cassa di Risparmio di via Verdi in Milano)[10]; l'altro perché, pur se realizzato (1935ca), riporta in provincia (nuovamente nella cittadina d'origine, Busto Arsizio, sotto incarico di una società immobiliare richiedente un complesso residenziale)[11]. Diverse le indicazioni: assicurare una certa semplice rappresentatività, per l'istituto bancario[12]; sostituire abitazioni e negozi esistenti come previsto dal piano regolatore, per l'immobiliare committente[13]. A fronte delle demolizioni prefigurate in entrambi i contesti, Minali assicura il rinnovamento curando i rapporti con i monumenti: a Milano la seicentesca chiesa di San Giuseppe (opera di Francesco Mario Richino che è a lato dell'area di progetto); a Busto Arsizio la rinascimentale chiesa di Santa Maria in Piazza (opera dai caratteri bramanteschi che si profila sullo sfondo). Il rapporto con il monumento e lo spazio pubblico era tra i requisiti espressamente richiesti soltanto dal bando milanese. La risposta dell'architetto, in entrambi i casi, modernizza il linguaggio classico curando che i volumi proposti intervengano in continuità e non in rottura con l'ambiente urbano;

ne derivano, non casualmente ma causalmente, proporzioni, profili, materiali.
I due casi sono anche occasione di riflettere sulle tipologie edilizie: l'edificio bancario, da un lato; il blocco misto residenziale/commercio dall'altro. Si innescano in questo punto letture che traguardano il singolo episodio edilizio. Si tratta di cogliere legami, potenti e potenziali anche ai fini della tutela, con altre opere e colleghi. Nel caso specifico sono possibili collegamenti con la sede del Banco di Sicilia (avviata con Carlo Polli)[14] e la casa di via Melzi (concepita con Alberto Alpago Novello e Ottavio Cabiati)[15], entrambe a Milano. Condotti per tipologie e alla scala urbana, i richiami agli ordini classici vengono rimodulati; non del tutto abbandonati ma indubbiamente ricondizionati.

Scegliere i materiali in rapporto alla natura del territorio

La ricerca sui materiali, che caratterizza l'esperienza della modernità, trascina anche Minali in forme di sperimentazione; spesso passano attraverso la riscoperta dei materiali tradizionali, eventualmente sottoposti al processo di industrializzazione utile a fornire elementi e prodotti per un costruire fattosi massivo e seriale. Proprio nel commentare la casa di via Longhi già la critica riconosceva il ricorso moderno a tecniche antiche (l'uso della pomice) per migliorare il comfort degli ambienti interni in termini di isolamento acustico e inerzia termica.
Molte soluzioni attendono ancora un rilievo diretto che non tralasci, tra l'altro, il ruolo della flotta di artigiani e piccole imprese di cui si avvale: artefici della modernità non facili a rubricarsi ma il cui nome talvolta si è impresso nelle tavole o resta in evidenza nelle targhette poste in opera come *reclame*. Concorrono al censimento i fruitori delle opere che avvertono la permanenza di serramenti efficienti (adatti a chiudere ma anche a filtrare e areare), di pavimentazioni e rivestimenti performanti (anche in termini di impatto del colore e delle superfici sulle sensazioni tattili e visive), di mobilio fisso, capiente e attrezzato, tuttora funzionale; così esprimendo una valorizzazione delle opere dell'architetto condotta dal basso e per via dell'uso. Passare dal marmo al Linoleum, dal Klinker agli scarti di lavorazione delle pietre cavate nell'alto Vergante e in val d'Ossola, in effetti non traccia la linea di un architetto eclettico ma il percorso di un professionista che agisce badando alla coerenza tra disegno e funzione, estetica e comfort, approvvigionamento e contesto, natura e artificio. La scelta dei materiali varia, adattandosi al luogo e mai viceversa. Nella scelta fatta spesso si annida anche una risposta al rapporto antico e nuovo svolta, nel suo caso, in termini di continuità.

Conclusioni

A dispetto di un percorso sfuggente dall'ordito di categorie definite, l'operato di Minali tesse quindi delle costanti: tensioni dinamiche mettono sempre in relazione l'episodio e il contesto; il singolo edificio è trattato come un organismo che porta dunque in sé la regola della sua eventuale evoluzione. Si è portati a cogliere in questo una lezione magistrale, dalle ascendenze palesi perché, nel suo caso, dichiarate. In senso più generale, il suo percorso è però da collocarsi entro il più ampio alveo delle figure che cercarono la modernità nella tradizione, scavallando così la metà del secolo[16].

[1] Si tratta di un corpo essenzialmente grafico (di circa 4000 fogli) cui si aggiungono poche carte personali e alcune pubblicazioni. Messo a disposizione dagli eredi, è stato parzialmente depositato presso il Dipartimento di Architettura e Studi Urbani del Politecnico di Milano. Evidente prodotto di un'attività progettuale svolta in forma professionale, è archivio frammentario sia per fatale dispersione dei materiali nel tempo ma anche per verosimile contaminazioni con l'operato di altri colleghi e quindi con le loro carte.

[2] Corre l'obbligo di ricordare Adriano Alpago Novello (1932-2005) i cui lavori, volti a tratteggiare anche figure minori del Novecento, hanno avviato anche quelli su Minali incitando a proseguirli. Questo approfondimento, disponendo più agilmente dei materiali allora analizzati (cfr. NATALIA BERSELLI, *Alessandro Minali. Architetto lombardo del '900*, tesi di laurea in architettura, relatore prof. Adriano Alpago Novello, Politecnico di Milano, a.a. 1982-1983), coglie il protrarsi del lavoro dell'architetto nel secondo Dopoguerra e, mentre estende l'orizzonte cronologico dell'analisi, si misura con un programma di tutela più articolato.

[3] MICHELA MARISA GRISONI, *Sul progetto di restauro. Note dai disegni di Alessandro Minali (1888-1960). On restoration. Notes from the drawings of Alessandro Minali (1888-1960)*, in Stefano Bertocci, Marco Bini (a cura di), *Le ragioni del disegno. The reasons of drawings. Pensiero, forma, e modello nella gestione della complessità. Thought, Shape and Model in the Complexity Management*, atti del 38° convegno internazionale dei docenti delle discipline della rappresentazione (Firenze 15-17 settembre 2016), Roma, Gangemi 2016, pp. 849-856.

[4] Riguardano il sodalizio con Carlo Polli (1894-1931), precocemente interrotto dal decesso del socio, ma anche i contatti con Gio Ponti (1891-1979) e, in particolare, Tomaso Buzzi (1900-1981) per le sistemazioni giardinesche alla Triennale di Monza del 1930. Interessanti anche i rapporti con Michele Marelli (1897-1977) e Celestina Bellosi (1893-1962), pur considerando la natura familiare del loro legame.

[5] R.F., *Il villino Colombo a Busto Arsizio dell'arch. Alessandro Minali*, «Architettura e Arti decorative», a. IX, vol. I, fasc. IV, 1929, pp. 171-176.

[6] GIOVANNI MUZIO, *Alcuni architetti d'oggi in Lombardia*, «Dedalo», a. XI, vol. I, 1931, pp. 1082-1119.

[7] BRUNO MORETTI, *Case di abitazione*, Milano, Hoepli 1939.

[8] MICHELA MARISA GRISONI, *Modernità del progetto, dialogo con la storia. Architettura di Alessandro Minali*, «Territorio», LXXV, 2015, pp. 138-147.

[9] Con riferimento alla catalogazione ottocentesca e ai conseguenti restauri del complesso plebano comprendente la basilica di San Vittore e il battistero di San Giovanni. Sul caso si vedano le relazioni sul restauro del complesso in MARCO MADERNA, *Pensieri di un architetto del secondo Ottocento: documenti e frammenti per una biografia intellettuale di Camillo Boito critico militante e architetto*, Milano, Archinto 1998. Per i prodomi della cultura della tutela in quel contesto e il lavoro dei compilatori cfr. MICHELA MARIA GRISONI, *La tutela istituzionale nel Circondario di Gallarate: il contributo di Ercole Ferrario alla compilazione del Catalogo dei monumenti ed oggetti d'antichità e belle arti (1878)*, «Rassegna gallaratese di storia e d'arte», CXXXIII, 2013, pp. 182-211.

[10] *Concorso per un fabbricato ad uso uffici della Cassa di risparmio delle province lombarde in Milano*, «Rassegna di architettura», V, 1933, n. 10, ottobre, pp. 428-434.

[11] Si tratta della Società Immobiliare San Galdino. La documentazione conservata nell'archivio dell'architetto consiste di circa 38 fogli rappresentanti: planimetria dell'area di progetto, piante (alcune con timbro ing. G. Chiriatti), sezioni, prospetti, dettagli costruttivi dei serramenti (un disegno di impennata in scala 1:50 con timbro studio tecnico ing. G. Chiriatti), il progetto dell'ascensore Stiggler e le proposte di arredo del piano terra (per il negozio P.T.B. con timbro arch. Gio Ponti e Ingg. Fornaroli e Soncini, Milano).

[12] Varie le richieste che, badando al rapporto del volume con il contesto, prevedevano: quattro piani fuori terra, con eventuali sopralzi arretrati, da destinarsi in massima parte ad uffici, ingressi separati per le diverse utenze (impiegati, utenti e residenti), collegamenti e inserimenti con i vicini edifici o spazi aperti. Il concorso, su invito, chiamò a parteciparvi: oltre a Minali, A. Annoni, M. Faravelli, R. Ferrini, P. Portaluppi e Giovanni Greppi. Il progetto sarà affidato a quest'ultimo, cfr. *Concorso per un fabbricato ad uso uffici della Cassa di risparmio delle province lombarde in Milano*, «Rassegna di architettura», V, 1933, n. 10, ottobre, pp. 428-434.

[13] Bandito con scadenza 31 luglio 1933, prevedeva due premi (rispettivamente di venti e diecimila lire) e due rimborsi spesa (di 2.500 lire cadauno), cfr. *Notiziario e concorsi. Concorso nazionale per il piano regolatore di Busto Arsizio*, «Rassegna di architettura», V, 1933, n. 3, marzo, p. 156. Radunò nove proposte. Vinse Pentagono (ing. M. Castiglioni, arch. D. Gambini, ing. Granelli, ing. Arch. P. Mezzanotte, arch. G. Minoletti), davanti a Bramante (ing. Arch. A.E. Aresi, ing. C. Provasi). Ricompensati: xy 222 (ing. Prof. C. Chiodi, arch. G. Merlo) e S. Giovanni (ing. C. Lana, ing. G. Manfredi). La commissione giudicatrice, oltre al Podestà (P.E. Lualdi) e all'ingegnere capo del Comune in ruolo di segretario (G. Tonini), si componeva di E. Modigliani (soprintendente), D. Bricchetto, G. Bertolaia, B. Chiesa, L.C. Cornelli, P. Pozzi (ingegneri), P. Cardani e G. Rocco (architetti), cfr. *Notizie sindacali. Concorso per il piano regolatore di Busto Arsizio*, «Rassegna di architettura», V, 1933, n. 11, novembre, p. 512.

[14] Autore di una proposta più risalente, edita ma non realizzata (cfr. P.M., *Corriere architettonico. Il concorso per un palazzo della Cassa di Risparmio delle provincie lombarde in Milano*, «Architettura e Arti decorative», a. VIII, vol. I, fasc. IV, 1928, pp. 181-183), in quanto tale assente dalla ricognizione prodotta da Minali stesso a corredo dei testi di AMBROGIO ANNONI, *L'architetto Carlo Polli di Trieste*, «Rassegna di architettura», IV, n. 6, 1932, pp. 260-266 e ANTONIO NEZI, *In memoriam. L'architetto Carlo Polli*, «Emporium», LXXVII, n. 457, 1933, pp. 36-42.

[15] *Una casa in Milano degli architetti Minali, Cabiati, Alpago-Novello e ing. Marazzi*, «Rassegna di architettura», IV, n. 5, 1932, pp. 213-214..

[16] GIUSEPPE SAMONÀ, *Tradizionalismo ed internazionalismo architettonico*, «Rassegna di architettura», I, n. 12, 1929, pp. 459-466.

Preserving Our Not-So-Distant Past? Chester Liebs's Contribution to the 'Archaeology' of the Everyday

Verdiana Peron | verdiana.peron@cultura.gov.it
Ministero della Cultura

Abstract

The paper retraces part of the career of Chester Liebs (b. 1945), a multifaceted figure in twentieth-century American heritage preservation. A landscape historian, preservationist, and professor, Liebs is a photographic chronicler of U.S. cultural landscapes. Just a decade after the passage of the National Historic Preservation Act (1966), he issued a call for the field to broaden its scope, which led to the founding of the still-active Society for Commercial Archeology in 1977. Drawing parallels with industrial archaeology, he argued for the patrimonial value of commercial roadside forms – fast-food outlets, motels, gas stations, neon signs – structures vanishing yet increasingly appreciated. His landmark book *Main Street to Miracle Mile* (1985) advanced the idea of preserving not only individual buildings but also the wider landscapes shaped by car culture. Drawing on dialogue with Liebs, the essay examines his work and theories, tracing the connections and forces that contributed to shaping one strand of American cultural orientations toward the legacy of the recent past.

Keywords
Recent past, Roadside architecture, Commercial archaeology, Industrial archaeology, Landscape studies.

Introduction

Twenty-five years after the end of what Eric Hobsbawm has defined as the «Short Twentieth Century», enough temporal distance has been gained to reflect on how, during that same period, the field of architectural preservation sought to engage with the legacy of what was then a very recent – indeed, almost contemporary – past. Systematizing events and ideas, and attempting to outline the theoretical frameworks that informed debates on the future of newly constructed architectural works, should be considered as an effort to historicize these discussions not as a separate discipline – the so-called 'preservation of modern architecture' – but as part of the broader history of architectural conservation. From this perspective, biography serves as a valuable analytical tool: listening to the voices of key figures helps to illuminate cultural orientations and professional practices across different contexts.

Any comprehensive historiographical study on the conservation of the recent past must take the American context into account. The US served as a primary arena for architectural experimentation throughout the 20th century, and the transformation of its landscape was particularly influenced by the advent of the automobile – an innovation which not only revolutionized patterns of travel and the perception of the environment, but also profoundly reshaped production processes and cultural models. The literature on America on the road is extensive. Foundational works for architectural design culture, such as *The View from the Road* (1964) and *Learning from Las Vegas* (1972) have received broad critical recognition in Italy. By contrast, the role played by preservation still offers considerable room for exploration. Tracing the biographical profile of Chester Liebs, a key figure in this strand of study, can help to reconstruct inductively the context in which part of architectural conservation in America developed, while also interacting with contributions from other disciplines[1].

RA special issue 1, vol. I | 2025, pagg. 132 - 137 | ISSN 1724-9686 (print) | ISSN 2465-2377 (online)
© The Author(s) 2025. This is an open access article distribuited under the terms of the Creative Commons License CC BY-SA 4.0 Firenze University Press.
DOI: 10.36253/rar-19104 - www.fupress.net/index.php/ra/

A shift in perspective

When cities across America were rapidly losing their downtowns and neighbourhoods due to highway construction and urban renewal, as Liebs later recalled, the 1966 Historic Preservation Act sparked a new awareness of what aspects of the past merited preservation[2]. From an early age, Liebs had been sensitive to the swift transformations of his surroundings and to the losses they entailed. Graduating in History from the City College of New York just two years after the law's passage, he joined a new generation of preservationists charged with carrying out the work mandated by the 1966 Act through the first systematic, state-by-state surveys of historic places across the nation[3]. Their task was not only to document but also to prepare nominations for review at both the state and national levels for inclusion in a newly-created National Register of Historic Places. A broad spectrum of sites could qualify for eventual listing – ranging from major individual landmarks to overlooked or deteriorated larger complexes – due to Criterion C which was particularly innovative, as it broadened the horizon of preservation. Equally novel, Criterion D recognized both below - and above - ground archaeological remains.

This comprehensive perspective on the built environment profoundly shaped Liebs's subsequent work. In his first professional appointment, at the newly established New York State Historic Trust[4] in 1970, he served under historical archaeologist Paul R. Huey to excavate and document Fort Orange, a 17th-century Dutch-colonial settlement then buried beneath a redundant gas station and threatened with partial destruction due to highway construction in Albany, New York[5]. From Huey, he learned to interpret the layers in the below-ground built environment as a text, an approach that reveals aspects of culture not recorded in written sources[6].

A further reflection of the broader shift in the scope of preservation, and of how archaeology influenced Liebs's perspective, was the creation of the Historic American Engineering Record (HAER) in 1969, established through a collaboration between the Historic American Buildings Survey (HABS) – a pioneering federal initiative begun in 1933 – and the Smithsonian's Museum of History and Technology[7]. HAER was founded to document America's engineering and industrial legacy, recording not only historic technological sites but also their operational processes and the reasons why they warranted preservation. In the summer of 1971, Liebs joined the field team documenting the Erie Railroad, an experience that left a profound effect on him, especially because the helicopter aerial reconnaissance they employed allowed this linear landscape to be understood within a broader morphological, geographical, and historical context[8]. The preliminary reconnaissance team also included Robert Vogel, then Curator of Mechanical and Civil Engineering at the Smithsonian and a leading advocate of the HAER program, whom Liebs frequently credited with having a seminal impact on his career[9].

Vogel was among the promoters of the October conference that led to the founding of the Society for Industrial Archeology (SIA)[10]. Conceived as distinct from the already active Society for Historical Archaeology, the new association drew its intellectual inspiration from the United Kingdom, where the study of industrial heritage had first developed, and aimed to foster interdisciplinary exchange while raising public awareness of the need to preserve a rapidly disappearing industrial legacy through both public and governmental advocacy. Liebs was one of the co-founders, served on the interim executive committee, and held the presidency from 1974 to 1975. Of particular note is the choice to adopt the disciplinary label of archaeology – central also to the scope of this journal – for the holistic approach it offered to the study of physical remains. As Vogel observed, physical visibility did not necessarily imply recognition: a structure might stand for decades at the very centre of a city and yet remain virtually unseen, its role in

industrial development unacknowledged[11]. The task of the industrial archaeologist was therefore to render such evidence legible, recovering the meaning of neglected traces of the industrial past.

Liebs's professional trajectory was also profoundly shaped by James Marston Fitch, founder and director of Columbia University's pioneering Historic Preservation graduate program, under whom he began his studies in 1969 and received a Master of Science in Historic Preservation in 1977[12]. In the post-World War II period, Fitch emerged as a leading reformer and critic advocating a broader conception of America's architectural heritage, and by the early 1960s, as the destructive effects of urban renewal became evident, he was at the forefront of debates on preserving the nation's built environment.

The legacy of the automobile

Drawing on these experiences, Liebs began to turn his attention to another relatively neglected dimension of the built environment: the automobile-shaped commercial landscape[13]. Many early roadside prototypes were nearing extinction, threatened by changing highway routes, functional obsolescence, corporate rebranding, and rising energy costs. Liebs thought it was important for Americans to cultivate a greater sense of historical continuity, preserving enough of the past to provide context for future generations. Roadside artifacts offered crucial insight into the automobile's pervasive impact on American life, revealing how economic, industrial, and commercial forces shaped towns, communities, and consumer behaviour. With 1970s oil shortages and changing patterns of travel leaving older roadside structures at risk, Liebs recognized the urgent need to document these ephemeral structures – not for their occasionally quirky vernacular design, but for the information they conveyed – before they disappeared.

He first explored the subject in 1973 in a public lecture at New York's Cooper Union and introduced it into his Architecture and the Environment evening course at the University of Vermont (UVM), while serving as Assistant Director of the Vermont Division for Historic Preservation. In 1975, he joined UVM as a full-time faculty member and founded its Historic Preservation Graduate Program, one of the earliest such programs in the United States, following Columbia's pioneering initiative. A year later, in collaboration with the Robert Hull Fleming Museum, he convened the inaugural meeting on the topic, bringing together scholars from various fields who shared the conviction that the rapidly disappearing forms of the commercial landscape were no less deserving of scholarly study and preservation than more established categories of historic architecture. Out of this collective reflection emerged the decision to create a dedicated association, modelled on the recently formed SIA, with the aim of consolidating research and advocacy in this area. At its first annual meeting in Boston the following year, the Society for Commercial Archeology (SCA) – the term 'commercial archaeology' had actually been first coined by National Trust staffer Peter Smith in the early 1970s – was formally established, with Liebs serving as its inaugural president, and with architectural historian Kathlyn Hatch, architect Dan Scully, and geographer Arthur Krim among the founding members[14].

Amid growing interest in the effort to accept an «aging century»[15], Liebs, in *Remember Our Not-So-Distant Past*[16] (1978), published in «Historic Preservation», issued a wake-up call to the scholarly community, urging a broader disciplinary scope and historical perspective in preservation. However, the core concern of Liebs's call was that historic preservation – a movement devoted to safeguarding the variety of the past – was paradoxically fostering its own national 'look-alike' style, precisely what it was meant to oppose.

> Today […] historic preservation is challenging modernism and urban renewal as a national aesthetic order. It is at this juncture that preservationists can

learn a philosophical lesson from the modern era. Leading modernist thinkers believed they were creating an enduring system. Instead, they precipitated a movement and created a style. Is the same thing happening in preservation?[17]

By the late 1970s, the so-called «new preservation» was rapidly evolving into an industry, marked by a surge in adaptive reuse projects and partially guided by the Secretary of the Interior's Standards for Rehabilitation, which regulated projects eligible for tax incentives under the 1976 Tax Reform Act. Yet informative and valuable evidence of the recent built environment – then deemed too recent to warrant attention – continued to be lost. In the editorial of the same journal issue, the National Trust Board of Trustees likewise supported Liebs's observations, emphasizing that a widespread misunderstanding of historical values had led to the neglect of many 20th-century commercial artifacts, and calling for a reassessment of the traditional criteria of selective conservation[18]. Scholarly and public interest in roadside commercial architecture continued to expand. The subject attracted the attention of photographers and photorealist painters, while several studies examining various building types were published[19]. In 1976, a 1930s Shell Station in Winston-Salem, North Carolina, became the first service station to be individually listed in the National Register of Historic Places. Nevertheless, the mere suggestion that roadside artifacts should be considered for preservation, while attracting considerable media attention, was still regarded by many preservationists as highly unconventional.

Liebs expanded his research into a Boston University summer field course, the first ever offered, in 1979. His 1980 contribution opening the Bulletin of the Committee on Preservation of the Society of American Historians proved especially significant, marking a shift from simply acknowledging the value of these artifacts to advancing systematic methodologies for their documentation, evaluation, and selective preservation[20]. In this article, Liebs addressed the challenge posed by the rolling fifty-year threshold required for inclusion in the National Register of Historic Places, except under extraordinary circumstances, formulating an «Out of Production Theory» grounded in the concept of technical reproducibility. Much early twentieth-century roadside architecture was composed of mass-produced components. Liebs argued that such structures should be evaluated for their cultural significance when their constituent materials were no longer produced and had to be either replicated or salvaged from demolition sites—both complex operations. With architectural products evolving rapidly, even very recent structures could become irreplaceable, rendering them significant not because of age but because they were out of production. He did not question the possibility of replacing original components with new ones of identical characteristics; rather, the critical issue was that once production ceased, replacement might become impracticable, effectively compromising the possibility of preservation. In relation to the concept, it is worth noting that shortly thereafter, in Italy, Marco Dezzi Bardeschi addressed the issue in *Conservare, non riprodurre il moderno* (1984), in which he sharply criticized one of the earliest recognized examples of Modern Movement heritage restoration in Europe, the Weissenhof Estate in Stuttgart (1978–1987), highlighting the inherent tensions between preservation and replication.

All these studies culminated in *Main Street to Miracle Mile* (1985), which examined the shift of commerce from city centres to highways in the 20th-century American landscape, tracing the transition from the Industrial Revolution to a commercial revolution[21]. For Liebs, the book was not driven by an adoration with motor-age icons, but by the aim of broadening architecture, landscape, and preservation studies – along with public interest – beyond a narrow focus on select elements of the built heritage, toward a fuller range of sites shaping the American historical narrative. Its enduring legacy lies in situating these developments within a wider historical framework, addressing a subject that had

often been treated in overly general terms or through individual building-type case studies, and providing a foundation for future research and interpretation – an achievement recognized by John B. Jackson, a key figure in the field of landscape studies, and a reference point for Liebs himself[22]. In her «New York Times» review of the book, Denise Scott Brown observed that Liebs, approaching the roadside as an archaeologist, was continuing the work of earlier scholarship to incorporate the everyday landscape into the architectural tradition[23]. Following the spatial sequence – from city centre to the often overlooked «Taxpayer Strip», and onward to the urban fringe and open countryside – Liebs developed a critical typology for interpreting the arrangement of roadside commerce across the urban-to-rural continuum. Building upon this analytical framework, he traced the evolution of wayside commerce and examined how roadside building types adapted to changing economic conditions and emerging technologies. The next logical step was closely tied to the notion of ephemerality. In Liebs's view, the selective preservation of roadside commercial landscapes could not be left to chance, as these structures were particularly vulnerable. Protecting them proved more complex than other types of buildings: designed to be visually striking, they were especially susceptible to interventions that radically altered their exteriors, which needed constant updating to maintain appeal. Significant gaps in archival documentation compounded this challenge. Liebs went further. Each artifact represents only a single, static moment in a moving perception: buildings and signs lose their kinetic dimension when treated as isolated icons. Preserving this heritage therefore required safeguarding entire segments of a landscape shaped by the automobile and commerce. Existing conservation strategies, however, were ill-suited to this heritage in motion, prompting him to advocate for new approaches that combined contemporary techniques with methods not yet formalized within the field of historic preservation.

A way of seeing

At the time of the publication, the subject and the researchers engaged with it were still regarded as unconventional. Nevertheless, the book received considerable critical acclaim, inspiring exhibitions such as the Henry Ford Museum's permanent installation *The Automobile in American Life*[24] (1987), and was followed by a marked increase in scholarship, conferences, and preservation initiatives in this field throughout the 1980s. The culmination of activities in this area is undoubtedly represented by the participatory process of study and policy planning aimed at transmitting the material and immaterial heritage of Route 66 to future generations, a program that originated in 1990. At the 1992 symposium on Historic Transportation Corridors, organized by the National Park Service in Louisiana, Liebs himself reflected on the importance of considering heritage at multiple scales—from local and regional to national and international – each requiring an appropriate protective approach[25]. By the 1995 Chicago conference *Preserving the Recent Past* – the first national meeting devoted to the evaluation and preservation of 20th-century resources, sponsored by the National Park Service – the field had by then been formally recognized as a legitimate area of preservation practice.

Liebs's career stands as a testament to the evolution of architectural and landscape preservation in America, while also hinting at some of the many lines of inquiry he pursued beyond the scope of this essay. Emeritus at the University of Vermont in 1996, Liebs was awarded two Fulbright fellowships to Japan and, between 1994 and 2009, conducted research and taught at several prestigious Japanese universities[26]. He also served as Adjunct Professor in Preservation and Regionalism at the University of New Mexico (2004–13). Additionally, he was a board member of US/ICOMOS and sat on the Board of Advisors of the National Trust for Historic Preservation. In 2011, he published a book on Japanese neighbourhood bicycle culture[27]. His work earned widespread recognition, including a National Trust for

Historic Preservation Honor Award (1996) and a James Marston Fitch Lifetime Achievement Award from the National Council for Preservation Education (2004).

Four decades after the publication of his landmark book, Liebs's legacy continues to resonate—not only through a Society now approaching eight hundred members, but also through his written works, and the photographs he began taking in his late teens to document the American built landscape[28]. Yet, beyond these tangible contributions, his enduring vision lives on in the work of his former students across North America and East Asia, and lies in a distinctive way of seeing the 'everyday archaeology' around us, of uncovering its hidden stories and meanings.

[1] I wish to thank Chester Liebs for his generosity in sharing information that proved invaluable to the writing of this essay.
[2] Cfr. RICHARD WOLKOMIR, *Old McDonalds have a friend: his name is Liebs*, «Smithsonian», vol. 4, 1981, p. 67.
[3] Cfr. CHESTER H. LIEBS, *Remembering Our Not-So-Distant Past: Some Thoughts Three Decades Later*, «Forum journal», a. XX, vol. 1, 2005, p. 7.
[4] Name later changed to New York State Division for Historic Preservation.
[5] Cfr. CHESTER H. LIEBS, *A documentary history of early waterworks and water supply technology in the city of Albany 1793–1850,* New York State Historic Trust, 1971.
[6] Cfr. RICHARD WOLKOMIR, *Old McDonalds…,* op. cit., p. 62.
[7] Cfr. ROBERT M. VOGEL, *The Prehistory of HAER, 1965-1968*, «Cultural Resoruce Management», a. XXIII, vol. 4, 2000, pp. 5–7.
[8] Cfr. ERIC DELONY, *HAER and the Recording of Technological Heritage. Reflections on the Beginning*, «Cultural Resoruce Management», a. XXIII, vol. 4, 2000, p. 10.
[9] The aerial team also included HAER's first staff member, Eric DeLony, as well as HABS/HAER architectural photographer Jack Boucher. Cfr. SOCIETY FOR INDUSTRIAL ARCHEOLOGY, «Newsletter», a. XVII, vol. 3, 1988.
[10] Cfr. SOCIETY FOR INDUSTRIAL ARCHEOLOGY, «Newsletter», a. I, vol. 1, 1972; CHARLES K. HYDE, *The Birth of the SIA and Reminiscences by Some of Its Founders*, «IA. The Journal of the Society for Industrial Archeology», a. XVII, vol. 1, 1991, pp. 3–16.
[11] Cfr. ROBERT M. VOGEL, *On the Real Meaning of Industrial Archaeology*, «Historical Archaeology», 1969, pp. 87–93.
[12] Cfr. CHESTER H. LIEBS, *Introduction,* in B. Sullebarger (ed. by), *Historic Preservation: Forging a Discipline: Proceedings of a Symposium in Honor of James Marston Fitch and Twenty Years of Historic Preservation at Columbia University: Low Memorial Library, Columbia University in the City of New York, January 26, 1985,* New York, Preservation Alumni, Inc. 1989, pp. 11-12.
[13]The discussion draws on the following sources: *Chester H. Liebs: Landscape Historian* <https://libguides.unm.edu/c.php?g=454788&p=3106553> [15/9/2025]; *Chester H. Liebs* <https://www.uvm.edu/cas/history/profile/chester-h-liebs> [15/9/2025]; CHESTER H. LIEBS, *Remembering…,* op. cit., pp. 7–13; CHESTER H. LIEBS, *Reflections a Decade Later*, in *Main Street to Miracle Mile: American Roadside Architecture,* Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1995; RICHARD WOLKOMIR, *Old McDonalds…,* op. cit., pp. 62–69.
[14] Cfr. JEREMY EBERSOLE, *The Society for Commercial Archeology: An Almost Serious Look at Roadside Architecture* <https://docomomo-us.org/news/the-society-for-commercial-archeology-an-almost-serious-look-at-roadside-architecture> [15/9/2025]; *The SCA Timeline* <https://sca-roadside.org/the-sca-timeline/> [15/9/2025].
[15] CHESTER H. LIEBS, *Accepting our aging century*, «Possibilities for management of Vermont's built environment», a. 1, vol. 3, 1976, p. 1.
[16] Cfr. CHESTER H. LIEBS, *Remember Our Not-So-Distant Past,* «Historic Preservation», a. XXX, vol. 1, 1978, pp. 30–35.
[17] *Ivi*, p. 33. On the same topic, see also CHESTER H. LIEBS, *Developing a preservation philosophy,* in National Trust for Historic Preservation, *Preservation: Toward an Ethic in the 1980s*, Preservation press, 1980, pp. 162–166.
[18] Cfr. NATIONAL TRUST FOR HISTORIC PRESERVATION, *Vestiges of the Recent Past,* «Historic Preservation», a. 30, vol. 1, 1978, p. 3.
[19]Liebs emphasizes the contributions of prominent scholars and historians in the field, including Warren Belasco, Daniel Vieyra, Philip Langdon, Alan Hess, Richard Gutman, Steven Izenour, John Jakle, John Baeder, and John Margolies, among others.
[20] Cfr. CHESTER H. LIEBS, *Forum on The Assessment of American Roadside Architecture,* «The Forum. Bulletin of the Committee on Preservation», a. 2, vol. 1, 1980, p. 1–2.
[21] Cfr. CHESTER H. LIEBS, *Main Street to Miracle Mile: American Roadside Architecture,* Boston, Little, Brown, 1985.
[22] Cfr. Letter from J.B. Jackson to Chester Liebs, MSS 843 BC, Box 6 Folder 13, Center for Southwest Research, University of New Mexico, <https://libguides.unm.edu/c.php?g=454788&p=3106554> [15/9/2025].
[23] Cfr. DENISE SCOTT BROWN, *From Strip to Shining Strip*, «The New York Times», April 20, 1986, <https://www.nytimes.com/1986/04/20/books/from-strip-to-shining-strip.html> [15/9/2025].
[24] Cfr. CHESTER H. LIEBS, *Reconnecting People with Place. The Potential of Heritage Transportation Corridors,* «Cultural Resoruce Management», a. XVI, vol. 11, 1993, pp. 9–11.
[25] Cfr. *Museum Exhibition Reviews*, in «The Journal of American History», a. LXXVI, vol. 1, 1989, pp. 221–224.
[26]Liebs's interest in Japan was piqued by a series of exchanges between UVM and Tokyo University of the Arts in the early 1990s. He went on to serve as Fulbright Researcher, Tokyo University of the Arts (1994–95); Visiting Professor of Area Studies, Tsukuba University (1997–98); Visiting Professor, Tokyo University of the Arts (2000–03); Fulbright Lecturer and Researcher, University of Tokyo (2005–06); Visiting Professor, University of Tokyo (2007–09).
[27] 世界が称賛した日本の町の秘密 [trad. *Secrets of Japanese Cities the World Admires*], translated and published in Japanese, 2011.
[28] Liebs's archive, including a small number of his photographs, is held at the University of New Mexico. A selection was featured in Montpellier (FR) in 2017, cfr. CHIARA SALARI, *Notes sur l'asphalte, une Amérique mobile et précaire, 1950-1990*, «Transatlantica», vol. 2, 2016, <http://journals.openedition.org/transatlantica/8348> [15/9/2025].

Piero Sanpaolesi e il Museo Nazionale dell'Iran antico. Un atteggiamento critico per un'architettura del Novecento

Piero Sanpaolesi and the National Museum of Ancient Iran: A Critical Approach to Twentieth-Century Architecture

Francesco Pisani | francesco.pisani@unifi.it
Dipartimento di Architettura, Università degli Studi di Firenze

Abstract

The article analyses Piero Sanpaolesi's intervention on André Godard's National Museum of Iran (Tehran, 1936) as an exemplary case of his critical approach to modern architecture. Sanpaolesi's method, based on analytical observation and respect for material authenticity, is applied here to a twentieth-century building within a non-European context. Through archival sources and comparative analysis, the paper highlights how his attitude anticipates contemporary debates on the preservation of modern heritage and demonstrates the international dimension of Italian restoration theory in the 1960s-1970s.

Keywords
Piero Sanpaolesi, National Museum of Iran, André Godard, Restoration of Modern Architecture, Cultural Exchange Italy-Iran.

Introduzione

Il progetto per la sistemazione del Museo Nazionale dell'Iran costituisce un episodio poco noto ma rivelatore nell'attività internazionale di Piero Sanpaolesi. L'intervento sul complesso architettonico di André Godard, inaugurato nel 1936, offre infatti l'occasione di osservare da vicino l'atteggiamento del restauratore di fronte a un'opera del Novecento e non ai più usuali monumenti storici 'consacrati' dal tempo, ma un'architettura ancora giovane (nel 1970)[1], espressione di una modernità non europea e quindi bisognosa di un diverso sguardo critico. Nel quadro delle odierne riflessioni sul restauro delle architetture del 'secolo breve', il caso iraniano consente di mettere in luce un aspetto dell'operatività di Piero Sanpaolesi, cioè, la capacità di riconoscere nell'edificio del Museo Nazionale dell'Iran un elemento del patrimonio già storico, degno della stessa attenzione analitica riservata ai monumenti antichi. Questa posizione si manifesta in modo emblematico durante la sua permanenza in Iran, dove l'applicazione del metodo analitico e storico diventa strumento di dialogo interculturale e di costruzione di una prassi restaurativa scientifica condivisa con gli allievi dell'Istituto di Restauro dei Monumenti da lui stesso fondato[2].

RA special issue 1, vol. I | 2025, pagg. 138 - 143 | ISSN 1724-9686 (print) | ISSN 2465-2377 (online)
© The Author(s) 2025. This is an open access article distribuited under the terms of the Creative Commons License CC BY-SA 4.0 Firenze University Press.
DOI: 10.36253/rar-19131 - www.fupress.net/index.php/ra/





Fig. 1 Iran, Teheran, André Godard (1936–39), Museo dell'Iran antico (*Mūze-ye Īrān-e bāstān*'), facciata principlale, (foto Farokh Khadem) © Cyrus Samii, in TALINN GRIGOR, *The white walls: Modernism and Bourgeois Architecture*, 2013, p. 104, *https://doi.org/10.4324/9780203798423-14*.

Fig. 2 Iran, Al-Mada'in, resti dell'antica città, di Ctesifonte Arco di Ctesifonte (*Taq-i Kisra*), in W. EWING et alii, *Chosroes' Palace at Ctesiphon*, in J. A. Hammerton (a cura di), *Wonders of the past: the romance of antiquity and its splendours*, New York e Londra, Putnam's sons, 1924, pp. 591-598.

Sanpaolesi e la *metodologia* dall'antico al moderno

Fin dagli anni Trenta Piero Sanpaolesi aveva maturato un atteggiamento di apertura verso le architetture recenti, che egli considerava parte di un processo continuo di trasformazione storica. Nei suoi scritti ricorre più volte l'idea che il restauro non debba essere «un atto di ritorno al passato, ma un'operazione di conoscenza che si compie nel presente e per il presente»[3]. Tale impostazione, che unisce la formazione ingegneristica alla sensibilità storico-artistica, lo porterà a considerare l'architettura moderna come terreno di verifica del metodo. Negli anni Cinquanta e Sessanta Sanpaolesi approfondì un metodo di lavoro basato sull'analisi dei materiali e sul rilievo diretto, applicandolo nei suoi innumerevoli cantieri tra Pisa, Torino e Firenze. La sua attenzione si rivolse progressivamente anche a contesti extra-italiani, in un quadro di crescente apertura internazionale del dibattito sul restauro[4].

Il contatto con il mondo iraniano avviene all'inizio degli anni Sessanta, in un momento in cui la collaborazione fra istituzioni italiane e iraniane nel campo del restauro archeologico e monumentale, sotto l'egida dell'UNESCO, si stava intensificando. Sanpaolesi viene chiamato come consulente e docente per la formazione dei restauratori locali, assumendo un ruolo di riferimento metodologico presso la National University of Iran. La sua figura è ricordata come quella di un protagonista nell'ambito dello scambio tra tradizione europea e cultura islamica nell'ottica della conservazione dell'architettura storica[5]. In Iran, tuttavia, la sua attività non si limita al campo accademico: essa si concretizza anche in studi e progetti su edifici monumentali, siti archeologici e centri urbani, tra cui il Museo Nazionale dell'Iran.

Il Museo dell'Iran Antico (1933-1936)

Il Museo dell'Iran Antico, nucleo originario dell'attuale Museo Nazionale, fu progettato dall'architetto francese André Godard (Chaumont, 1881 – Parigi, 1965), archeologo e storico dell'arte del Vicino Oriente, chiamato a Teheran nel 1928 per organizzare i Servizi Archeologici Iraniani[6]. La costruzione, avviata nel 1933 e inaugurata nel 1936,





Fig. 3 Iran, Teheran, Museo dell'Iran antico (*Mūze-ye Īrān-e bāstān*'), interno, 1970, (foto Piero Sanpaolesi), APPS, *Restauri – Restauri Iran*, F. 3, Inserto Museo Iran Bastan, fasc. 2, plico R.

Fig. 4 Iran, Teheran, Museo dell'Iran antico (*Mūze-ye Īrān-e bāstān*'), interno, 1970, (foto Piero Sanpaolesi), APPS, *Restauri – Restauri Iran*, F. 3, Inserto Museo Iran Bastan, fasc. 2, plico R.

rappresenta uno dei primi edifici in Iran concepiti appositamente come museo pubblico. Realizzato in mattoni, con una grande arcata d'ingresso ispirata al celebre Taq-e Kasra di Ctesifonte, l'edificio coniuga un linguaggio costruttivo moderno con il riferimento alla tradizione sasanide, secondo un programma voluto personalmente da Reza Shah Pahlavi (1878-1944), fondatore della dinastia Pahlavi e promotore della modernizzazione del Paese[7].

Secondo l'*Encyclopaedia Iranica*, il museo fu "il primo edificio archeologico moderno del Paese, progettato e diretto da André Godard e divenuto modello per la successiva architettura pubblica iraniana"[8]. La combinazione tra tecniche occidentali e motivi tradizionali rispondeva al desiderio di costruire un'immagine identitaria della nazione: un'architettura capace di esprimere continuità storica e progresso. La studiosa Talinn Grigor ha osservato come «il patrimonio divenne la ragion d'essere politica dell'Iran moderno»[9], evidenziando il ruolo simbolico di opere come il museo di Teheran nella costruzione ideologica dello Stato Pahlavi.

L'edificio, di circa 11 000 m², comprendeva ampie sale espositive, depositi e laboratori. Pur nella sua sobria monumentalità, esso costituiva un esperimento di linguaggio moderno mediato dalla cultura locale. La facciata in mattoni, scandita da lesene e da una sequenza di aperture arcuate, rivela un equilibrio tra misura classica e suggestione persiana. Il richiamo all'arco di Ctesifonte non era un semplice motivo ornamentale, ma un vero simbolo di rinascita nazionale attraverso la memoria dell'antico.

Quando Sanpaolesi arriva in Iran, l'edificio ha ormai trent'anni di vita, ma già mostra problemi strutturali e funzionali. Le nuove esigenze espositive, l'ampliamento delle collezioni e le mutate condizioni climatiche richiedono un aggiornamento tecnico. In questo contesto si inserisce la sua attività di consulenza e di progettista, testimoniata da documenti amministrativi e tecnici conservati nell'Archivio privato di Piero Sanpaolesi.

Per Sanpaolesi, intervenire su un edificio significa misurarsi con una temporalità diversa: non più la distanza storica, ma la prossimità dell'opera al presente. È qui che emerge il suo atteggiamento critico, fondato sul riconoscimento della 'storicità del moderno' e sulla necessità di applicare anche a esso il metodo analitico del restauro.





Fig. 5 Iran, Teheran, Museo dell'Iran antico (*Mūze-ye Īrān-e bāstān*'), interno, 1970, (foto Piero Sanpaolesi), APPS, *Restauri – Restauri Iran*, F. 3, Inserto Museo Iran Bastan, fasc. 2, plico R.

Fig. 6 Iran, Teheran, Museo dell'Iran antico (*Mūze-ye Īrān-e bāstān*'), interno, 1970, (foto Piero Sanpaolesi), APPS, *Restauri – Restauri Iran*, F. 3, Inserto Museo Iran Bastan, fasc. 2, plico R.

L'intervento di Sanpaolesi e il suo atteggiamento metodologico

I documenti relativi all'attività di Piero Sanpaolesi in Iran attestano un intervento di natura sia analitica sia progettuale sul Museo Nazionale, orientato alla conservazione dell'edificio originario e al suo adeguamento funzionale senza alterazioni formali. Nei materiali d'archivio sono presenti relazioni tecniche e schizzi ricognitivi dell'edificio, insieme a note di cantiere che riguardano sia la manutenzione delle coperture e dei paramenti in mattoni[10] che la progettazione di nuove teche per l'esposizione delle collezioni museali.

La sua azione si distingue per la capacità di leggere criticamente la modernità di Godard, riconoscendo in essa valori di equilibrio e di misura non dissimili da quelli del linguaggio classico. Nel suo approccio, la distanza temporale non giustifica un mutamento di metodo: «il restauro deve sempre derivare da una conoscenza integrale dell'opera e dei suoi materiali, non dall'epoca a cui essa appartiene»[11]. L'intervento di Sanpaolesi sul museo non comportò trasformazioni radicali. Piuttosto, egli definì un programma di manutenzione sistematica, di aggiornamento impiantistico, di studio del degrado dei materiali e la creazione di nuovi spazi, introducendo un modo di operare che possiamo definire 'critico-conservativo'.

Come mostra la *Relazione sul progetto di adattamento ed ampliamento del vecchio edificio del Museo Iran Bastan*[12], egli venne chiamato a predisporre uno studio di adeguamento funzionale dell'edificio progettato da André Godard, divenuto insufficiente per la crescita delle collezioni e dei visitatori. Sanpaolesi riconosce esplicitamente il valore architettonico dell'opera di Godard, «che riveste all'esterno anche un particolare carattere architettonico»[13], e propone di conservarne integralmente l'impianto, limitandosi a interventi di aggiornamento tecnico e museale nelle sale esistenti. Inoltre, il progetto prevede la copertura leggera delle due corti interne mediante strutture trasparenti, così da mantenere la luce naturale che caratterizza il piano superiore, e l'introduzione di sistemi di illuminazione artificiale integrativa solo nei punti più distanti dalle finestre, poiché «si ritiene opportuno conservare un'illuminazione naturale più che è possibile»[14].

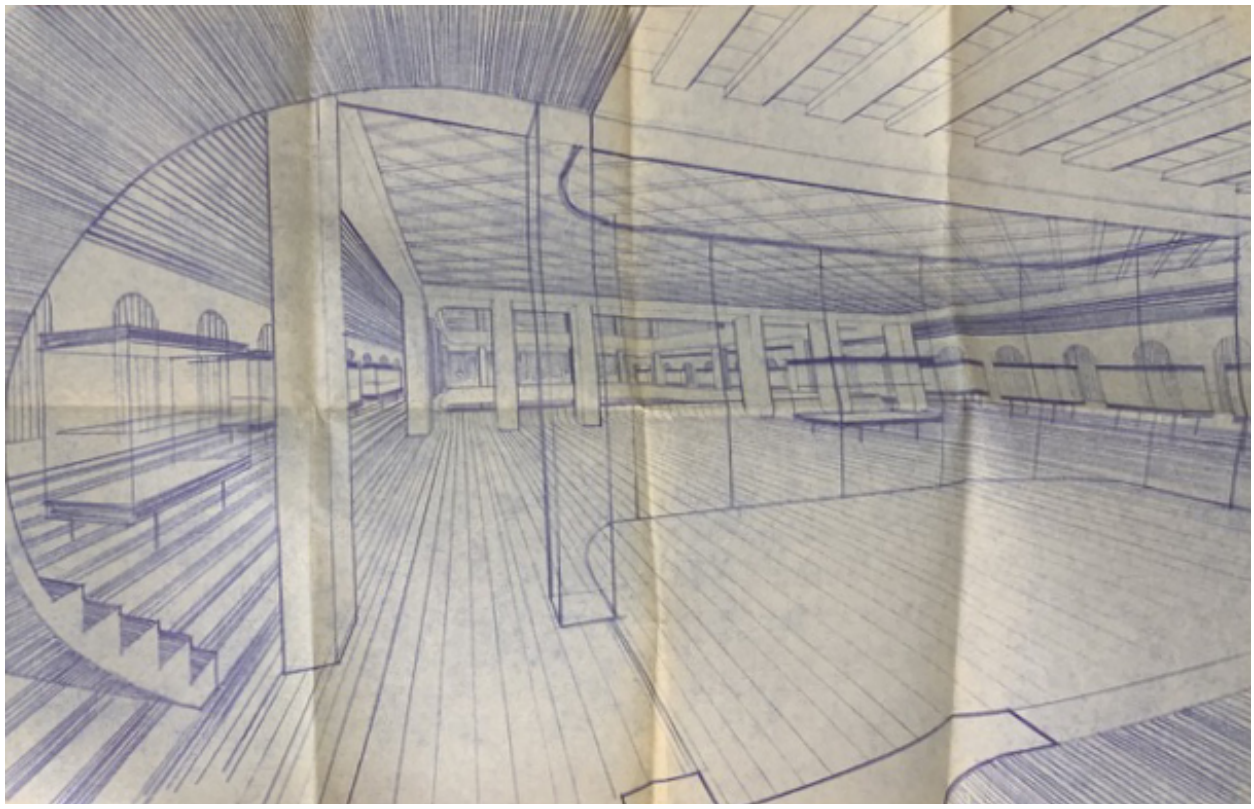


Fig. 7 Piero Sanpaolesi, Progetto del nuovo allestimento per il Museo dell'Iran antico (*Mūze-ye Īrān-e bāstān*'), APPS, *Restauri – Restauri Iran*, F. 3, Inserto Museo Iran Bastan, fasc. 2.

Sono inoltre suggeriti saggi di indagine sulle strutture portanti e la verifica della stabilità dei solai, con raccomandazioni sull'uso di malte compatibili per eventuali reintegrazioni dei giunti e sull'evitare materiali cementizi che avrebbero alterato la porosità dei mattoni.

L'attenzione di Sanpaolesi si concentra dunque sulla 'manutenzione conservativa', sulla tutela dell'equilibrio costruttivo e sull'adeguamento funzionale, in continuità con i principi che egli andava maturando nei cantieri italiani di quegli stessi anni. Ulteriori documenti manoscritti, fra cui calcoli strutturali, preventivi e corrispondenze, confermano la natura operativa e tecnico-scientifica dell'incarico. In una lettera del 1972, Sanpaolesi scrive che «per il museo di Bastan i lavori di modifica della struttura sono quasi ultimati», segno che le indicazioni progettuali avevano trovato almeno parziale attuazione sul campo[15].

Nel suo approccio, l'edificio 'moderno' non è percepito come semplice architettura funzionale ma come bene culturale recente, meritevole di un restauro conoscitivo fondato sull'osservazione diretta e sulla compatibilità dei materiali.

L'esperienza del Museo Iran Bastan rappresenta così una tappa cruciale nella riflessione di Sanpaolesi sul rapporto tra restauro e modernità: un laboratorio metodologico in cui l'attenzione alla materia, la reversibilità e la misura dell'intervento vengono applicate a un edificio del Novecento, in un contesto non europeo, anticipando questioni che diverranno centrali nel dibattito successivo sulla conservazione dell'architettura moderna.

Riflessione teorica e significato

L'atteggiamento di Sanpaolesi di fronte all'opera di Godard può essere interpretato come una fase matura del suo pensiero. Il confronto con un'architettura del Novecento lo induce a riflettere sulla nozione stessa di "monumento". Il museo iraniano, in questa prospettiva, non è soltanto un edificio funzionale, ma un documento di una stagione culturale: quella della modernizzazione del Paese e dell'incontro tra linguaggi architettonici differenti.

Il caso iraniano gli offre l'occasione di verificare come la storia possa essere scritta anche a distanza ravvicinata, applicando gli stessi criteri di analisi e di rispetto che egli riserva alle architetture medievali o rinascimentali. In ciò risiede l'attualità del suo pensiero: nella capacità di superare la separazione tra 'antico' e 'moderno' e di ricondurre il restauro a una dimensione conoscitiva unitaria.

L'atteggiamento dello studioso fiorentino verso il museo di Teheran anticipa, in certo modo, la sensibilità odierna per la conservazione dell'architettura del XX secolo. Senza teorizzare un 'restauro del moderno' come categoria autonoma, egli ne riconosce intuitivamente la necessità, affrontando il problema della durata e della manutenzione di edifici costruiti con materiali recenti ma già soggetti al tempo.

Il progetto per il Museo Nazionale dell'Iran rappresenta un momento di snodo nella riflessione di Piero Sanpaolesi sul restauro del moderno. Di fronte a un'architettura nata negli anni Trenta, egli adotta lo stesso rigore analitico riservato ai monumenti antichi, dimostrando che il valore storico non dipende dall'età dell'opera, ma dalla qualità del suo linguaggio e dalla consapevolezza critica di chi la osserva. La sua esperienza in Iran testimonia inoltre la capacità della cultura italiana del restauro di dialogare con altri contesti, contribuendo alla formazione di una tradizione scientifica internazionale.

[1] Piero Sanpaolesi sarà impegnato assieme a Carla Pietramellara dal 1970 fino a tutto il 1972 nella redazione di questo progetto. Cfr. Archivio Privato Piero Sanpaolesi (da ora in poi APPS), *Restauri, Restauri Iran,* F. 3, Inserto. Museo Iran Bastan, fasc. 3, plico b, *Calcolo degli onorari dovuti per la progettazione […],* 30 luglio 1974.

[2] FRANCESCO PISANI, *L'archivio privato di Piero Sanpaolesi. Una fonte per la storia del restauro del Novecento*, Tesi di Dottorato, Università di Firenze, 2021, pp. 72-76.

[3] PIERO SANPAOLESI, *Discorso sulla metodologia generale del restauro dei monumenti*, Firenze, Nardini, 1983, p. 15.

[4] ARIANNA SPINOSA, *La ricerca applicata al restauro: l'esperienza di Piero Sanpaolesi*, Tesi di dottorato, Università degli Studi di Napoli Federico II, 2007, pp. 69-75. L'autrice evidenzia come l'attività di Sanpaolesi tra Pisa, Torino e Firenze fosse caratterizzata da «una costante verifica empirica delle ipotesi di restauro attraverso l'osservazione diretta e la sperimentazione controllata».

[5] Cfr. LORENZO VIGOTTI, *DOMES. Architectural Technology Transfer on the Silk Road: Iranian Double-Shell Domes and the West: 14th to 20th Century*, University of Bologna, 2023 <https://hdl.handle.net/11585/955042>.

[6] André Godard (Chaumont 1881 – Parigi 1965) fu architetto, archeologo e storico dell'arte del Medio Oriente; diresse i Servizi Archeologici Iraniani dal 1928 al 1960 e contribuì alla fondazione dell'Università di Teheran.

[7] Reza Shah Pahlavi (Mazandaran 1878 – Johannesburg 1944) fondò la dinastia Pahlavi, regnò dal 1925 al 1941 e promosse la modernizzazione del Paese anche attraverso la costruzione di nuovi edifici pubblici e museali

[8] Cfr. la voce: Godard, André in *Encyclopaedia Iranica*, online edition, 2023. (traduzione a cura dell'autore)

[9] TALLIN GRIGOR, *Building Iran. Modernism, Architecture and National Heritage under the Pahlavis*, Munich – New York, Prestel, 2009, p. 9 (traduzione dell'autore).

[10] APPS, *Restauri, Restauri Iran,* F. 3, Inserto. Museo Iran Bastan.

[11] PIERO SANPAOLESI, *Discorso sulla metodologia generale …*, op. cit., p. 27.

[12] APPS, *Restauri – Restauri Iran*, F. 3, Inserto Museo Iran Bastan, fasc. 2, plico f, *Relazione sul progetto di adattamento ed ampliamento del vecchio edificio del Museo Iran Bastan di Teheran* (s.d., 5 cc. mss.), in FRANCESCO PISANI, *L'archivio privato di Piero Sanpaolesi. Una fonte per la storia del restauro del Novecento*, Tesi di Dottorato, Università di Firenze, 2021, pp. 325-326.

[13] *Ibidem*.

[14] *Ibidem*.

[15] Cfr. Lettera di Piero Sanpaolesi a Kassai, 28 gennaio 1972, in APPS, *Iran Rest. 4*, 15) *Iran Varie, Corrispondenza Varia*, 3) *Corrispondenza Varia 1972*, cit. in FRANCESCO PISANI, *L'archivio privato …*, op. cit., p. 143.

Ferrara che cambia: Carlo Savonuzzi ingegnere e architetto

Ferrara in Transformation: Carlo Savonuzzi, Engineer and Architect

Marco Bussoli | marco.bussoli@unife.it
Dipartimento di Architettura, Università degli Studi di Ferrara

Abstract

Carlo Savonuzzi (1897–1973) was a central figure in Ferrara's 20th-century urban transformation. A civil engineer by training, he held key public roles – including Chief Engineer of the Municipality – while also maintaining a prolific private practice. Active from the 1920s through the postwar era, Savonuzzi contributed to major urban developments such as the Aqueduct Reservoir and the 'Quadrivio del Novecento', and collaborated on housing and industrial projects as well. His broad expertise shaped Ferrara's architectural identity over decades.

Keywords
Biography, Chief Engineer, Public-Private Practice, Modern Movement, Postwar Reconstruction.

Savonuzzi per Ferrara, Ferrara per Savonuzzi

Carlo Savonuzzi (Ferrara 1897 - Sanremo 1973) lascia nella città di Ferrara un'impronta pervasiva e tangibile. La ragione di questa forte presenza risiede nelle opportunità e nei ruoli che ha modo di ricoprire durante la sua lunga carriera: a partire dagli anni successivi alla laurea, nel 1922, affianca all'attività di ingegnere e architetto libero professionista il ruolo di ingegnere dirigente in alcune istituzioni pubbliche, come il Comune di Ferrara e l'Arcispedale Sant'Anna, avendo così modo, in oltre quarant'anni di lavoro, di progettare e realizzare numerosi edifici che si distinguono per tipo, dimensione e funzione.

Nel tracciare una biografia attendibile di questa figura, che ne possa restituire in modo esaustivo la complessità dell'opera, si possono riscontrare alcune difficoltà legate alle fonti a disposizione che, per la maggior parte, fanno capo al suo archivio, oggi conservato presso la Biblioteca di Architettura dell'Università degli Studi di Ferrara, in cui sono presenti tavole e documenti di lavoro relativi ai suoi progetti, spesso privi di tutta la corrispondenza che non riguarda le questioni amministrative. All'assenza di corrispondenza personale si aggiunge la scarsa produzione scritta di Savonuzzi, che riguarda per lo più articoli di giornale sulle sue opere realizzate negli anni Venti e alcuni cataloghi degli anni Cinquanta e Sessanta[1] in cui non vengono mai segnalati modelli di riferimento progettuali o tracciati indirizzi teorici. A supporto di questa ricostruzione, fatta quasi esclusivamente sulla base di documenti archivistici, sono fondamentali alcuni curriculum conservati dall'ingegnere tra la documentazione relativa all'accesso a concorsi pubblici.

RA special issue 1, vol. I | 2025, pagg. 144 - 149 | ISSN 1724-9686 (print) | ISSN 2465-2377 (online)
© The Author(s) 2025. This is an open access article distribuited under the terms of the Creative Commons License CC BY-SA 4.0 Firenze University Press.
DOI: 10.36253/rar-19004 - www.fupress.net/index.php/ra/

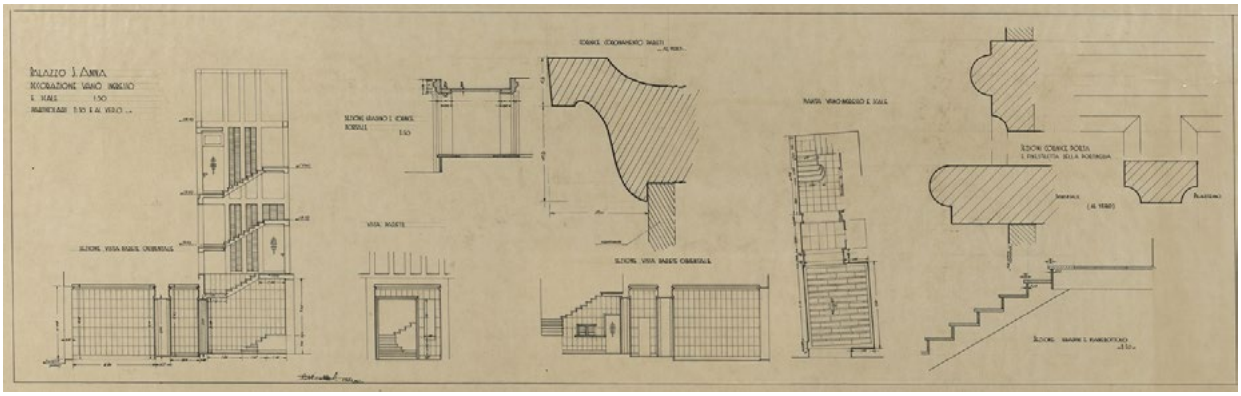


Fig. 1 C. Savonuzzi, Palazzo Sant'Anna, decorazione vano ingresso e scale, particolari (1932) © FACS, Ferrara.

Savonuzzi e la città: una crescita in parallelo

Carlo Savonuzzi nasce il 18 agosto 1897 a Ferrara, ultimo di tre figli di una famiglia benestante; suo padre, Fausto, è infatti avvocato e sua madre, Maria Scutellari, è una possidente[2]. Il percorso formativo di Carlo è parallelo a quello dei suoi fratelli Girolamo (1885-1943) e Quirino (1889-1947), dato che frequenta il biennio propedeutico in Scienze fisico-matematiche alla Libera Università degli Studi di Ferrara e si laurea, poi, in Ingegneria Civile presso la Regia Scuola d'Applicazione per Ingegneri di Bologna nel luglio del 1922. Non sono note le attività svolte da Savonuzzi nel periodo immediatamente successivo alla laurea, ma dal giugno 1924 è incaricato come direttore tecnico della Società Idroelettrica del Secchia[3] fino a quando, nel 1926, viene nominato reggente della sezione I - Edilizia - dell'Ufficio Tecnico, poi Ufficio Lavori Pubblici, del Comune di Ferrara.

Pur nominato in modo provvisorio l'ingegnere inizia da subito ad affiancare alla regolare attività amministrativa quella progettuale: sotto la guida di Ciro Contini (1873-1952), già ingegnere capo, segue lo sviluppo del Piano Regolatore della città, fondamentale per governare la forte crescita edilizia di Ferrara, e gli viene presto affidata anche la redazione del progetto di restauro del Volto di Porta Reno, nei pressi della Cattedrale, cui si dedica con interesse. Savonuzzi descrive le sue attività di studio per il progetto del Volto come «Opera lunga e paziente quella del ricercatore, che da mille piccoli indizi e traccie, alle volte a prima vista insignificanti, deve vagliare ciò che di buono e di vero serve alla ricostruzione, da ciò che può condurre su falsa strada ad errate interpretazioni»[4]. Già in questo primo progetto, in cui cerca di ripristinare il passaggio coperto su corso Porta Reno, l'ingegnere dimostra sensibilità per il costruito storico. Nell'idea che «è verità e non paradosso che il bello è più utile dell'utile»[5] auspica che simili interventi possano essere promossi dal Comune su altri edifici storici come il Palazzo di Giustizia (poi demolito e ricostruito a seguito dei danni riportati dalla Seconda Guerra Mondiale) e la Palazzina di Marfisa.

Il 29 aprile 1930 Carlo Savonuzzi, a seguito di regolare concorso, viene assunto dal Comune di Ferrara come ingegnere di sezione[6], confermando, di fatto, il ruolo che ricopre da quasi quattro anni con continuità; nel frattempo, nel 1929, si è anche iscritto, col n. 125, all'Albo degli Ingegneri di Ferrara. È forse questo il momento di più intensa attività progettuale per l'ingegnere, che in pochi anni progetta e dirige lavori per opere che spaziano da interventi sul costruito storico, come il ripristino del Palazzo del Podestà e la costruzione della Torre della





Fig. 2 Cerimonia di consegna della Medaglia di benemerenza. A sinistra Carlo Savonuzzi, a destra il sindaco Spero Ghedini (31 dicembre 1962) © FACS, Ferrara.

Fig. 3 Ferrara, Scuola elementare Umberto I (ora Alda Costa) (foto Vecchi & Graziani 1932 ca.) © FACS, Ferrara.

Vittoria, alla costruzione di edifici commerciali e di abitazioni, come nel caso del Campo sportivo Comunale, del Foro Boario o di numerose residenze popolari[7]. Se si confrontano questi progetti, pur molto diversi tra loro, Savonuzzi sembra esprimersi in un linguaggio architettonico in via di aggiornamento, che cerca di declinare variamente nei suoi progetti: quando si misura con gli edifici storici, in piena aderenza al pensiero del tempo, ha un atteggiamento filologico-ripristinatorio che dosa per ottenere risultati il più possibile consonanti, mentre nel progetto del nuovo usa un linguaggio moderno che declina con materiali e stilemi locali su strutture all'avanguardia in calcestruzzo armato[8].

Tra i molti compiti gli viene affidato quello di supportare l'ing. Adamo Boari[9], tornato a vivere in Italia dopo il lungo soggiorno in Sud America, nel progetto per la costruzione del nuovo Serbatoio monumentale dell'acquedotto, che si incerniera in un'area di nuova espansione che deve ancora essere progettata nel dettaglio. A causa della morte dell'anziano collega, il progetto sarà poi seguito esclusivamente da Savonuzzi a partire dal 1928, con un linguaggio architettonico più asciutto e facendo largo uso di strutture in cemento armato. Nello stesso periodo progetta e realizza anche il complesso del Foro Boario di cui disegna non solo i tre edifici principali, ma anche le opere di urbanizzazione primaria e cinque ettari di spazio esterno.

Un cambio più deciso nel linguaggio architettonico adottato sembra verificarsi a ridosso della partecipazione tra i delegati italiani al *XIII International Housing and Town Planning Congress* di Berlino[10], nel 1931, occasione in cui ha certamente modo di aggiornare i propri modelli di riferimento aderendo più convintamente agli stilemi del Movimento Moderno.

Dal 1929 inizia a lavorare anche come Direttore tecnico per la manutenzione straordinaria e ordinaria del nuovo Arcispedale Sant'Anna e anche grazie a questa possibilità inizia, insieme al fratello Girolamo, ingegnere capo del Comune di Ferrara, a progettare la porzione di città interessata dal trasferimento e dalla demolizione dell'ospedale in dismissione: dopo aver progettato insieme la soluzione urbanistica per rendere fruibile la grande porzione nel cuore della città, Carlo progetta in sequenza tutti gli edifici pubblici che insistono sul cosiddetto Quadrivio del Novecento. Realizza la scuola elementare 'Umberto I' (oggi 'Alda Costa', 1933), all'avanguardia per arredi e finiture, il Museo di Storia Naturale e il Liceo Musicale 'G. Frescobaldi' (1935), entrambi riutilizzando le strutture murarie preesistenti, e a questi edifici aggiunge poco dopo l'Auditorium per il liceo musicale e il Dopolavoro provinciale (1937).
Se in una prima fase Savonuzzi riesce ad affiancare l'attività in Comune e quella per l'Ospedale, sempre intervallate dalla libera professione, a partire dal 1934 chiede un periodo di aspettativa dal Comune, che rinnova fino al limite, per potersi dedicare maggiormente al secondo impiego, fino a che, a settembre 1935, si dimette dal Comune di Ferrara e assunto come Ingegnere Capo presso l'Ospedale[11].
Questo nuovo impiego non solo gli offre la possibilità di seguire la costruzione di nuovi edifici, come quello per il Padiglione ostetrico-ginecologico (1930), ma anche di confrontarsi con numerosi professionisti provenienti da tutta Italia per occuparsi dell'organizzazione e della direzione dei lavori dei nuovi padiglioni ospedalieri.

A questo punto della sua carriera, affermato in città come professionista, Carlo Savonuzzi decide, su consiglio di Alberto Calza Bini[12], conosciuto probabilmente già prima del viaggio a Berlino, di iscriversi anche al Sindacato Regionale degli Architetti dell'Emilia Romagna, cosa che fa nel 1932 ricevendo il numero di matricola 85[13]: da questo momento il riferimento a sé stesso come professionista implicherà l'utilizzo indistintamente dei due titoli, anche in combinazione.
Il doppio binario, pubblico e privato, che seguono i progetti di Savonuzzi resta costante anche con lo scoppio della Seconda Guerra Mondiale, con brevi periodi di interruzione a causa del richiamo alle armi, che lo costringe a lasciare in sospeso alcuni progetti e cantieri come quelli industriali e abitativi per la Società dell'Aniene e per la SAIGS (Società Anonima Industrie Gomma Sintetica), tutti sviluppati a partire dagli anni 1937-1938.
Terminata la guerra Ferrara si ritrova senza ingegnere comunale, dopo la fucilazione di suo fratello Girolamo Savonuzzi durante una rappresaglia fascista nel 1943. La giunta comunale decide nell'agosto del 1945 di assumere nuovamente Carlo nella funzione di ingegnere capo reggente in attesa di un futuro concorso, bandito solo due anni più tardi. Espletate tutte le pratiche l'ingegnere e architetto ferrarese arriva secondo, ma il vincitore rinuncia e Savonuzzi può prendere definitivamente il ruolo dal luglio 1947[14].
A questo punto il compito di Carlo Savonuzzi è quello di gestire la macchina pubblica che deve sia redigere il piano di ricostruzione, che il piano regolatore della città, due progetti di grande impatto e complessa gestazione, che vengono però sviluppati su un binario doppio, con la consulenza di Giovanni Michelucci, in modo da giungere a un risultato più unitario ed efficace possibile. Se un pezzo importante del Piano di ricostruzione viene approvato già nel 1949 per l'approvazione del Piano Regolatore bisogna aspettare il 1960, quando Savonuzzi è prossimo pensione. In generale il grande impegno profuso in queste due attività impedisce all'architetto di occuparsi alla libera professione con l'usuale dedizione, ma segue comunque numerosi progetti, sia per l'ospedale che per privati, come per la Società Droghetti e Masotti, per cui progetta prima un edificio signorile in corso





Fig. 4 Ferrara, Serbatoio pensile dell'acquedotto di Ferrara (foto Vecchi & Graziani 1930 ca.) © FACS, Ferrara.

Fig. 5 Ferrara, Palazzo Droghetti e Masotti, vista prospettica (foto Vecchi & Graziani 1946 ca.) © FACS, Ferrara.

Ercole I d'Este (in collaborazione con l'architetto C. Capezzuoli, soprintendente) e poi la ricostruzione di Palazzo Strozzi.

Carlo Savonuzzi viene collocato a riposo nel settembre 1962[15], ma continua la sua attività professionale fino a poco prima della sua scomparsa. Tra gli ultimi edifici spiccano le realizzazioni per l'Università di Ferrara, con cui ha già lavorato nel 1934, per la quale nei primi anni Sessanta progetta la serra e l'ampliamento di Palazzo Turchi-Di Bagno e poi l'ampliamento della Casa dello studente. L'ingegnere scompare improvvisamente a Sanremo (IM) il 26 dicembre 1973 a causa di un malore.

L'eredità di Carlo Savonuzzi

La linea essenziale della vita e dell'attività di Carlo Savonuzzi qui tracciata cerca di restituire la complessità e la sfaccettatura della figura e dei ruoli che ha ricoperto, sebbene molti brani fondamentali della sua attività non siano stati ancora compiutamente affrontati. È importante, però, ricordare quali tratti rendono una figura come la sua essenziale nel panorama culturale ferrarese: non solo la grande intelligenza e curiosità, ma anche ottime capacità progettuali e compositive, nei cui tratti cerca sempre di legare il progetto generale e il dettaglio più minuto[16], ma anche il suo modo, pacato e deciso, di traghettare un linguaggio architettonico aggiornato, in una città di provincia che non ne sentiva il bisogno. Tutte queste caratteristiche rendono impossibile pensare oggi a una Ferrara senza Savonuzzi, senza le sue strade, le sue piazze, le sue vetrine, i suoi palazzi e i suoi edifici industriali.

[1] Sono pubblicati a nome di Carlo Savonuzzi due articoli su una rivista del Comune di Ferrara che descrivono la realizzazione di due opere pubbliche da lui progettate. In particolare si tratta di CARLO SAVONUZZI, *Il restauro del Volto di Corso Porta Reno*, «Comune di Ferrara. Bollettino statistico», I, 1926, pp. 1-6. CARLO SAVONUZZI, *Il nuovo campo sportivo comunale*, «Comune di Ferrara. Bollettino statistico», III, 1926, pp. 5-10. A questi due articoli si aggiungono due cataloghi, uno scritto con il collega Eligio Mari per la mostra *Sviluppo urbanistico di Ferrara attraverso i tempi*, l'altro a conclusione dei lavori di restauro del Teatro Comunale. ELIGIO MARI, CARLO SAVONUZZI (a cura di), *Sviluppo urbanistico di Ferrara attraverso i tempi*, catalogo della mostra (Ferrara, Palazzo di Ludovico il Moro, ottobre 1952), Ferrara, Industrie Grafiche 1952. CARLO SAVONUZZI, *Il Teatro Comunale della città di Ferrara*, Ferrara, Tipografia Sociale 1965.

[2] *Certificato di nascita*, Archivio Storico dell'Ordine Architetti Bologna, Albo iscritti, fasc. Carlo Savonuzzi.

[3] *Curriculum Vitae (ottobre 1915 – ottobre 1938)*, Fondo Archivistico Carlo Savonuzzi (FACS), b. 1, fasc. 6, fogli sciolti.

[4] CARLO SAVONUZZI, *Il restauro del Volto di Corso Porta Reno*, op. cit., p. 1.

[5] *Ivi*, p. 6.

[6] *Nomina del Sig. Ing. Carlo Savonuzzi al posto di Ingegnere di sezione*, Archivio Storico Comunale di Ferrara (ASCFe), *Archivio XX sec.*, *Carteggio amministrativo sec. XX*, *Magistrati*, b. 21 fasc. 12.

[7] *Curriculum Vitae (ottobre 1915 – ottobre 1934)*, Fondo Archivistico Carlo Savonuzzi (FACS), b. 1, fasc. 6, fogli sciolti.

[8] Savonuzzi è allievo a Bologna di Attilio Muggia, ingegnere e professore di Architettura tecnica che detiene tra i primi una delle concessionarie del brevetto Hennebique in Italia. M. BEATRICE BETTAZZI, PAOLO LIPPARINI, *Attilio Muggia. Una storia per gli ingegneri*, Bologna, Editrice Compositori 2010.

[9] ALESSANDRA FARINELLI TOSELLI, LUCIO SCARDINO, *Adamo e Sesto Boari. Architetti ferraresi del primo Novecento*, Ferrara, Liberty house 1995.

[10] *XIII International Housing and Town Planning Congress*, atti del convegno (Berlino, giugno 1931).

[11] *Dimissioni dell'ing. C. Savonuzzi*, ASCFe, *Archivio XX sec.*, *Carteggio amministrativo sec. XX*, *Magistrati*, b. 24 fasc. 3.

[12] *Lettera all'arch. Alberto Legnani*, Archivio Storico dell'Ordine Architetti Bologna, Albo iscritti, fasc. Carlo Savonuzzi.

[13] *Albo architetti*, Archivio Storico dell'Ordine Architetti Bologna, Albo storico degli iscritti. Nella stessa pagina del registro in cui compare il nome di Savonuzzi compaiono altri nomi di architetti ancora noti, uno tra tutti quello di Giuseppe Vaccaro, primo iscritto dopo Savonuzzi, che sicuramente conosce anche a seguito di lavori svolti insieme. RITA FABBRI, MARCO BUSSOLI, *Il racconto del cantiere nelle immagini del Fondo archivistico Carlo Savonuzzi*, «do.co.mo.mo Italia giornale», n. 38, 2025, pp. 8-12.

[14] Tutti i riferimenti a questa complessa vicenda amministrativi possono essere consultati in *Concorso pubblico per tutoli al posto di ingegnere capo presso il Comune di Ferrara (Ing. Carlo Savonuzzi)*, ASCFe, *Archivio XX sec.*, *Carteggio amministrativo sec. XX*, *Magistrati*, b. 28 fasc. 5.

[15] Collocazione a riposo dell'ingegner dr. Carlo Savonuzzi Ingegnere Capo, ASCFe, Archivio XX sec., Consiglio Comunale, 1962, pp. 1026-1029.

[16] RITA FABBRI (a cura di), *L'architettura nei particolari. Progetti dall'archivio di Carlo Savonuzzi*, catalogo della mostra (Ferrara, Palazzo Tassoni-Estense, 27 maggio-7 giugno 2024) Ferrara, UnifePress 2024.

Clemente Busiri Vici tra radicale rifondazione e calibrata revisione: il duplice intervento sulla chiesa di San Benedetto in via del Gazometro a Ostiense

Clemente Busiri Vici between radical reconstruction and thoughtful: the dual intervention on San Benedetto Church on Via del Gazometro in Ostiense

Roberto Ragione | roberto.ragione.cultura@gmail.com
Ricercatore indipendente
Claudia Lattanzi | lattanzi.claudia@virgilio.it
Ricercatrice indipendente

Abstract

The construction of the church of San Benedetto in Via del Gazometro in Rome is a notable example of early 20^(th)-century design in relation to existing buildings, representing a complex evolutionary process spanning about forty years. The church's unique reconstruction trajectory allows us to examine the design approach of Clemente Busiri Vici, who was tasked with coordinating a new intervention on an autograph architecture in a short period of time.
The first foundation, built by Costantino Schneider in 1925, was short-lived due to structural damage, leading to a new project being formulated by Busiri Vici in 1935. Less than a decade later, the Ostiense bombing destroyed the building, leading to reconstruction in 1947, again entrusted to Busiri Vici. In the urgency of the situation, he found himself revising the previous two versions.

Keywords
Rome, Church of San Benedetto in via del Gazometro, Clemente Busiri Vici, Post-war reconstruction, Modernism.

Introduzione

La chiesa di San Benedetto in via del Gazometro, nel quartiere Ostiense di Roma, si configura come un *unicum* di straordinario rilievo narrativo, per le variegate vicende costruttive e le metamorfosi che l'hanno attraversata nel corso del primo Novecento, emblema eloquente di un approccio dialettico con un'architettura di recente costituzione, acerba per età, che ha esposto il principale progettista, Clemente Busiri Vici, a un processo di revisione e trasformazione continua, dapprima nel confronto con una preesistenza non sua e poi con la sua stessa opera.

La narrazione che si dipana attorno a questo sacro manufatto, originando dalla primigenia configurazione di Costantino Schneider, diviene il fulcro di un esercizio progettuale complesso, nel quale Busiri Vici è doppiamente chiamato a un'elaborazione progettuale funzionale alle diverse contingenze, dalla precarietà strutturale alla distruzione bellica, trovando sempre esito nella via della ricostruzione.

RA special issue 1, vol. I | 2025, pagg. 150 - 155 | ISSN 1724-9686 (print) | ISSN 2465-2377 (online)
© The Author(s) 2025. This is an open access article distribuited under the terms of the Creative Commons License CC BY-SA 4.0 Firenze University Press.
DOI: 10.36253/rar-19006 - www.fupress.net/index.php/ra/

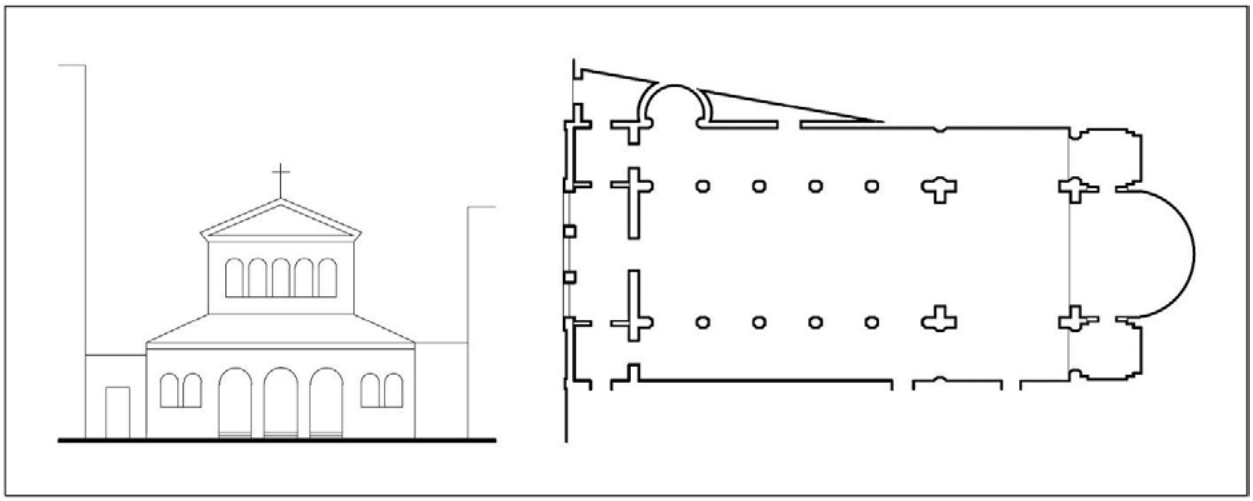


Fig. 1 Roma, chiesa di San Benedetto al Gazometro, prospetto e pianta della prima configurazione progettuale elaborata da Costantino Schneider (elab. R. Ragione 2025).

L'analisi della traiettoria edificativa e progettuale della chiesa, in rapporto al contesto e agli attori coinvolti, primariamente l'architetto, apre alla possibilità di un campo d'indagine utile a cogliere nessi culturali e matrici operative sottese alle scelte architettoniche compiute[1].

San Benedetto al Gazometro tra fondazione, demolizione, ricostruzione e riformulazione progettuale

Appena fuori Porta San Paolo, in un'area interessata da un'intensiva espansione insediativa derivante dagli stabilimenti industriali e dal complesso dei Mercati Generali – per garantire un presidio di fede a servizio della borgata dell'Ostiense nonché un punto di riferimento cultuale e religioso per la popolazione –, papa Pio X nel 1912 acquista un terreno da destinare alla fondazione di una nuova parrocchiale, riconosciuto dalla devozione popolare con gli orti di Santa Francesca Romana[2]. La posizione è strategica, risultando prossima ai lotti che l'Istituto Case Popolari andava edificando a partire dal 1908 e assolvendo in tal modo alla necessità di presidiare spiritualmente una crescente comunità operaia, data la notevole distanza dalla Basilica di San Paolo fuori le Mura: la continuità religiosa era comunque assicurata da un piccolo sacello che, abbattuto nel 1915, veniva sostituito nell'attesa del nuovo tempio con una cappella provvisoria ricavata, dall'inverno 1916, in una baracca addossata a un istituto religioso femminile in costruzione nelle immediate vicinanze.

La temporaneità di tale situazione si risolve, però, soltanto nel marzo 1921, quando viene formalizzata la richiesta di licenza per l'edificazione di un edificio sacro con annessa casa parrocchiale a firma di Costantino Schneider, architetto dei Sacri Palazzi Apostolici. I lavori di fabbricazione vengono avviati durante il pontificato di Benedetto XV ma alla morte del papa, nel 1922, della chiesa dedicata al santo eponimo da Norcia non risultano innalzati che i pilastri e il tetto.

Solo nel 1925, con Pio XI, si dispone il completamento delle parti essenziali della fabbrica, che sarà consacrata lo stesso anno nella solennità dell'Assunzione sebbene ancora incompleta e priva degli apparati decorativi; l'anno successivo viene formalizzata l'erezione a parrocchia.

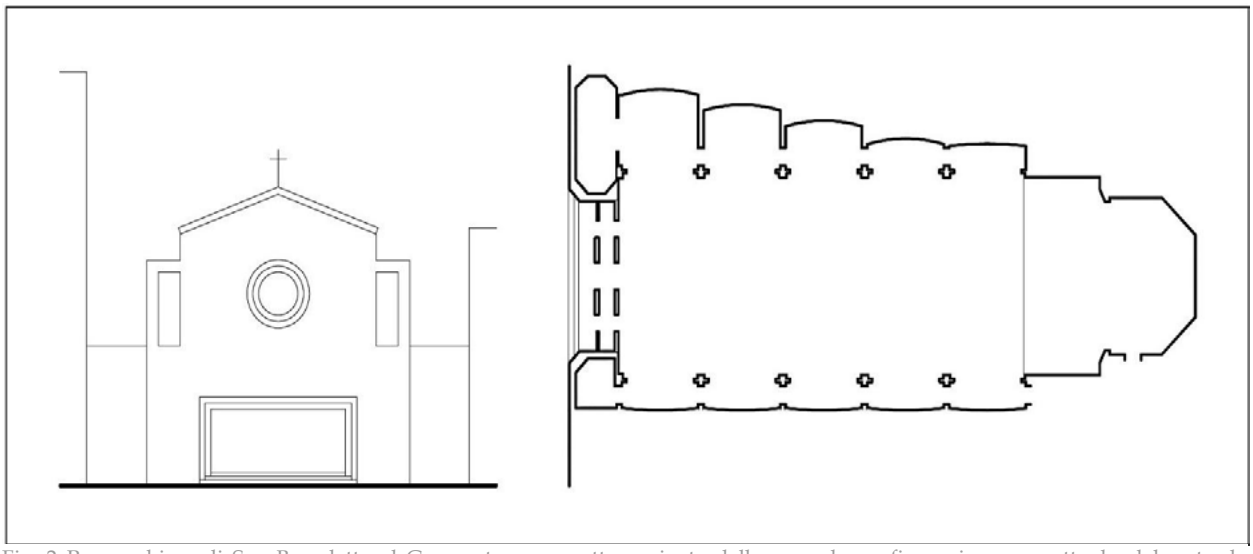


Fig. 2 Roma, chiesa di San Benedetto al Gazometro, prospetto e pianta della seconda configurazione progettuale elaborata da Clemente Busiri Vici (elab. R. Ragione 2025).

In meno di un quinquennio, l'edificio manifesta già importanti lesioni, tali da comportare la decisione da parte del cardinale Francesco Marchetti Selvaggiani, Vicario generale del Pontefice e fondatore della Pontificia Opera per la Preservazione della Fede e la Provvista di nuove chiese in Roma, di redigere una perizia strutturale dettagliata, affidata alle figure di Clemente Busiri Vici e Pietro Castelli: la relazione tecnica conclude con l'inevitabilità della demolizione dell'edificio, concretizzatasi nel 1934. Nello stesso anno, Busiri Vici redige un progetto per la costruzione del nuovo San Benedetto, il cui cantiere viene avviato nel 1935 dalla ditta 'Pietro Castelli e Figli': i lavori, condotti con celerità, portano all'inaugurazione il 19 ottobre dello stesso anno.

A meno di un decennio, durante la Campagna d'Italia, in uno dei tanti bombardamenti compiuti dall'aviazione anglo-americana sulla capitale e in particolar modo sul quartiere Ostiense, il 3 marzo 1944 due ordigni colpiscono anche la chiesa, danneggiandola pesantemente nella struttura, come stimato nello stesso anno nel Questionario della Commissione Centrale per l'Arte Sacra, indirizzato a tutte le parrocchie della diocesi per la rilevazione dei danni bellici subiti, e nelle pratiche per la ricostruzione inoltrate al Ministero dei Lavori Pubblici: nel frattempo si è già provveduto alla demolizione delle parti pericolanti e allo sgombero delle macerie, rimandando però l'inizio dei lavori ricostruttivi al periodo postbellico.

Tale prospettiva trova concreta applicazione nel marzo 1947, quando nuovamente Busiri Vici presenta alla Commissione Centrale due varianti di una nuova edificazione della parrocchiale, nelle quali si intravede la possibilità di riuso almeno delle fondazioni dell'edificio distrutto. Al maggio 1947 segue l'approvazione e l'affidamento della costruzione all'impresa Mariani con il coinvolgimento, per la decorazione degli interni, di artisti come Ferruccio Ferrazzi, Armando Bandinelli, Luigi Filocamo, Silvio Consadori e Antonio Giuseppe Santagata. I lavori procedono velocemente, consegnando già sul finire degli anni Quaranta la chiesa nelle sue fattezze odierne, e portata a compimento nel 1953.

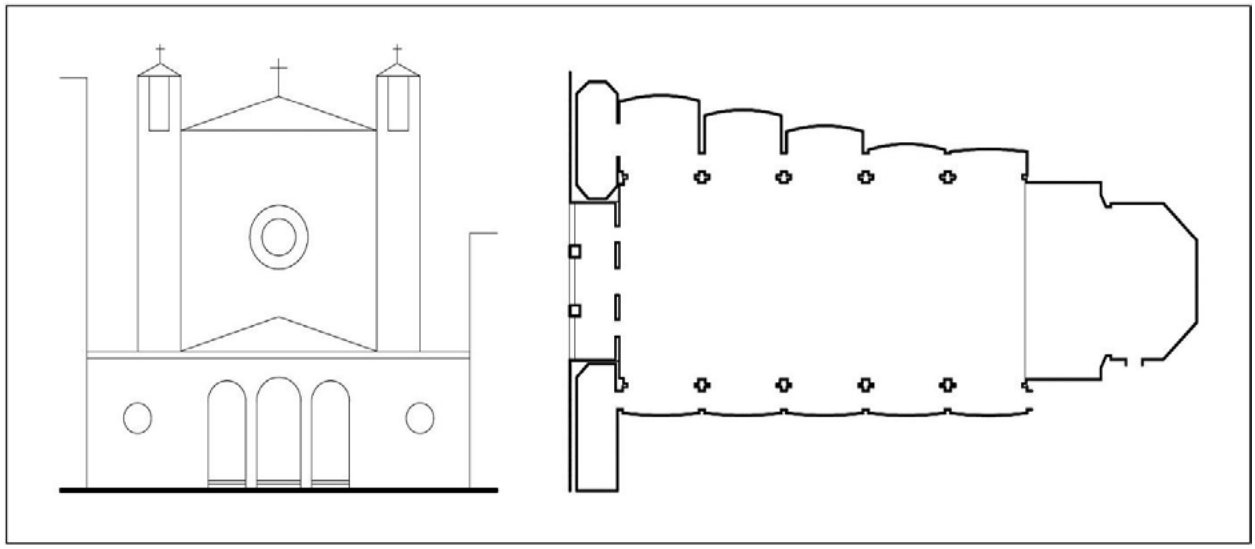


Fig. 3 Roma, chiesa San Benedetto al Gazometro, prospetto e pianta della terza configurazione progettuale elaborata da Clemente Busiri Vici (elab. R. Ragione 2025).

Una traiettoria costruttiva tra stili e forme architettoniche

I tre edifici sacri succedutisi sullo stesso suolo nell'arco di un trentennio mostrano un'evoluzione architettonica specchio delle inclinazioni storico-culturali del primo Novecento: nel solco degli intenti perseguiti dalla committenza e di condizioni al contorno talvolta straordinarie, ogni progetto sembra rispondere formalmente a definite istanze, passando dall'eclettismo tipologico alla ricerca di modernità, fino al ritorno tradizionalista.

La chiesa elaborata da Schneider, a impianto basilicale con profonda abside a terminazione curva e tre navate separate da pilastri ottagonali, rispettivamente coperte da capriate e volte a botte, trae nell'aspetto formale ispirazione da modelli tradizionali che rievocano in una temperie storicista le chiese paleocristiane. Dichiarazione esplicitamente riproposta nella facciata laterizia, percorsa da inserti marmorei, che si configura con un portico d'accesso a tre arcate su cui spicca, per la sola ampiezza della navata centrale, un fronte superiore movimentato da una polifora a cinque aperture centinate e concluso da un timpano triangolare.

Nella soluzione adottata da Busiri Vici per la prima ricostruzione, l'impianto architettonico propone una rielaborazione moderna delle consolidate tipologie basilicali, abbandonando la tripartizione per una navata unica affiancata da piccole cappelle laterali passanti che assecondano, per profondità, lo spazio perimetrale. L'approccio progettuale si esprime attraverso l'utilizzo di un linguaggio tecnologico contemporaneo, rintracciabile nell'apparato strutturale in cemento armato e nelle soluzioni impiegate, portando un carattere innovativo a esplicite richieste cultuali: una configurazione spaziale razionale che evidenzia un'idea liturgica improntata all'essenza architettonica, ancorata a una funzionale centralità celebrativa nell'altare, qui collocato in un'ampia abside poligonale. Il fronte esterno parla un linguaggio che, pur rielaborando stilemi romanici, risulta moderno nella continua cortina muraria, interrotta dal marcato taglio orizzontale che incornicia i tre portali d'ingresso e dal grande rosone centrale, entrambi caratterizzati da un'accentuata strombatura che movimenta il

piano. All'interno, i pilastri della navata scandiscono cinque campate e sorreggono un soffitto piano a travi in calcestruzzo, separando ampie aperture quadrangolari in stile industriale che, come un moderno cleristorio, garantiscono un significativo afflusso di luce naturale.

Il secondo atto ricostruttivo vede il medesimo progettista tornare nel solco della tradizione, ricercando un'immagine più aderente a quello che lui stesso definisce carattere basilicale benedettino. Mantenendo pressoché tale al preesistente l'impianto fino all'imposta del cleristorio, trasforma la percezione dell'inviluppo interno prediligendo per le campate della navata una successione di volte a crociera supportata da pilastri in cemento armato rivestiti in laterizio: l'apporto luminoso viene sempre garantito da finestre che, abbandonando l'aspetto industriale, tornano a evocare le monofore medievaleggianti presenti nella prima chiesa. Anche sul fronte esterno viene esplicitato un dialogo più netto con le forme passate, riprendendo alcuni aspetti della prima costruzione: l'accesso, sempre garantito da un portico, è declinato con tre fornici centinati sui quali si allunga più marcatamente un timpano che scandisce l'ampiezza del registro superiore, il quale, cimato da un ulteriore timpano, corrisponde all'estensione della sola navata centrale. Al centro della facciata viene collocato nuovamente un rosone, di larghezza decisamente più contenuta rispetto al precedente. Due esili campanili a vela, retrocessi, affiancano e sovrastano di poco il volume centrale. La semplicità della facciata e l'uso ricorsivo della cortina laterizia conferiscono alla chiesa un aspetto sobrio e discreto.

La transizione dall'edificio progettato da Schneider alla prima versione di Busiri Vici fino alla sua seconda e ultima ideazione segna una fluttuazione della resa formale del tempio, modulando di volta in volta non solo l'impianto ma anche il linguaggio in base a fattori contestuali in gioco. Se la prima chiesa richiama fortemente un'impronta medievale in voga per gli erigendi edifici religiosi, a breve distanza temporale la seconda, invece, sembra accogliere i predominanti venti di cambiamento modernisti circolanti. Infine, la terza versione tende a posizionarsi tra le due precedenti, assecondando in pianta l'una e in alzato l'altra.

La duplice opera di Clemente Busiri Vici: tra radicale rifondazione e calibrata revisione

L'intervento di Busiri Vici sul San Benedetto si configura come un caso emblematico non solo per la rarità di un progettista, chiamato doppiamente a intervenire sul medesimo edificio, ma soprattutto per il modo in cui tale doppia occasione rivela la tensione irrisolta tra istanze di rinnovamento e di radicamento nella tradizione, cifra costitutiva anche della produzione nell'architettura sacra autografa. L'evoluzione articolata dell'edificio si chiarisce attraverso una lettura simultanea del contesto nel quale ha preso forma, tessuto dalle contingenze storiche, dalla figura del committente e dagli orientamenti cultuali, religiosi e artistici in gioco: questi non solo influenzano, ma indirizzano ogni trasformazione funzionale e stilistica, facendo emergere come l'edificio stesso si modelli in risposta alle numerose dinamiche di mutamento e allo scenario della ricostruzione[3].

La chiesa ostiense si offre a Busiri Vici come un laboratorio in cui si misurano e confluiscono gli esiti di un'ingegneria innovativa, applicata a un impianto formale tradizionalista, nella cornice post-bellica che impone urgenza operativa, oltre a un condizionamento della committenza. Come visto, la chiesa viene ricostruita quasi interamente a causa dei danni bellici, ma senza che l'autore approfitti dell'inconsueta occasione per sperimentare ulteriormente sulla forma, analogamente a quanto timidamente esplorato con la prima versione. Questo assetto,

sebbene durato solo pochi anni, mostrava una qualità progettuale e una coerenza plastica degne di nota nelle coeve costruzioni parrocchiali romane del momento, in cui lo stesso Busiri Vici era implicato come progettista della Pontificia Opera per la Preservazione della Fede e Provvista di Nuove Chiese in Roma. In particolare, l'elaborazione formale del prospetto testimonia un'adesione accennata ma consapevole alle possibilità espressive contemporanee: in questa prima configurazione si possono riconoscere echi di una modernità misurata e tuttavia pienamente integrata nel disegno architettonico in linea con alcune sperimentazioni coeve più avanzate. Anche all'interno l'ampia copertura piana e le grandi vetrate creano un ambiente vasto, luminoso e razionale, orientato ad accogliere l'adunanza liturgica, rispondendo alle istanze espresse dalla Pontificia Opera.
La chiesa ricostruita nel secondo dopoguerra sembra piuttosto rinunciare allo sperimentalismo per piegarsi a una visione più composta, convenzionale e riconducibile entro il solco tipologico e figurativo individuato dalle attese istituzionali e dalle direttive dell'organo curiale avallatore, la Pontificia Commissione Centrale di Arte Sacra in Italia, di cui lo stesso Busiri Vici risulta consultore[4]: in quest'ultima versione le molteplici istanze in gioco si traducono in una revisione della concezione spaziale interna, limitata all'inserimento delle sole crociere e delle finestre monofore, e dell'esterno, nella citazione al primo portico di Schneider, risultato di memorie passatiste che allontanano così la visione d'insieme dalla fase esplorativa esperita nel decennio precedente.
Se nella prima realizzazione si intravede uno spiraglio verso un'espressività più libera, la seconda sembra chiudersi sui binari di un linguaggio liturgico divulgato: Busiri Vici incede forse nell'urgenza ed emergenza ricostruttiva, rinunciando in parte al lessico modernista della prima versione, trovando comunque altresì una modalità per la revisione progettuale, del suo stesso operato e delle linee della primigenia fondazione.
La ricostruzione della chiesa ostiense è nella sua articolazione plastica e costruttiva il risultato coerente di un'opera di assestamento dialogico: in questa prospettiva, la doppia versione di Busiri Vici per il San Benedetto sembrerebbe non tanto rappresentare due momenti di un medesimo processo evolutivo, quanto piuttosto due risposte a condizioni storiche e culturali differenti, entrambe però inscritte entro i limiti di una tensione progettuale mai del tutto sciolta.

[1] Il presente contributo è frutto di un lavoro congiunto e dialetticamente confrontato tra gli autori: si deve a Claudia Lattanzi il primo e il secondo paragrafo; a Roberto Ragione il terzo e il quarto paragrafo.
[2] Le considerazioni qui sviluppate trovano fondamento nell'indagine archivistica condotta dagli autori, i cui esiti, almeno in parte, sono stati anticipati nei seguenti contributi: PIETRO CASTELLI, *La chiesa parrocchiale di San Benedetto al quartiere Ostiense a Roma*, Roma, Scuola Salesiana del libro, 1935; FERRUCCIO FERRAZZI, *Arte religiosa*, «Al Regno», VI, 1949, pp. 49-58; VIRGILIO CASELLI, *Visita a chiese romane*, Roma, Nuova grafica romana, 1962, p. 188; CARLO CESCHI, *Le chiese di Roma dagli inizi del Neoclassico al 1961*, Roma, Cappelli, 1963, p. 209; STEFANO MAVILIO, *Guida all'architettura sacra: Roma, 1945-2005*, Milano, Electa, 2005, p. 176; MASSIMO ALEMANNO, *Le chiese di Roma Moderna*, III, Roma, Armando Editore 2006, pp. 55-57; PAOLA BRUNORI, FRANCESCA CARBONI, *Ai margini di Roma capitale. Appunti sull'architettura del Quartiere Ostiense*, «Roma moderna e contemporanea», XX, n.2, 2012, pp. 543-597; SILVIA CACIONI, *La chiesa di San Benedetto al Gazometro di Roma (1912-1948): Clemente Busiri Vici e lo stile delle chiese moderne*, «Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte», s. III, XLI, n. 73, 2018, pp. 371-401; DANIELA CONCAS, *Le architetture liturgiche di Clemente Busiri Vici e Tullio Rossi, consulenti tecnici della Pontificia Opera per la Preservazione della Fede e la Provvista di nuove chiese in Roma*, in Michelangelo De Donà, Olimpia Niglio (a cura di), *Arte, Diritto e Storia. La valorizzazione del patrimonio culturale*, Canterano, Aracne, 2018, pp. 55-75; LUIGI MONZO, *Croci e fasci, Der italienische Kirchenbau in der Zeit des Faschismus, 1919-1945*, Berlino, Deutscher Kunstverlag Gmbh 2021, pp. 567-569.
[3] Sull'ampio tema della ricostruzione post-bellica a Roma, per un primo orientamento, si veda: DANIELA ESPOSITO, *Danni bellici. Ricostruzione e restauri in Roma: 1943-1950*, in Gian Paolo Treccani (a cura di), *Monumenti alla guerra: città, danni bellici e ricostruzione nel secondo dopoguerra*, Milano, FrancoAngeli 2008, pp. 13-62.
[4] FRANCESCO MARCHISANO, *Il ruolo della Pontificia Commissione Centrale per l'Arte Sacra in Italia nella ricostruzione delle chiese nei decenni successivi alla guerra,* in Mariano Apa (a cura di), *Profezia di bellezza. L'arte sacra tra memoria e progetto. Pittura-scultura-architettura*, Roma, Ciscra 1996, pp. 17-20; STEFANO MAVILIO, *La Pontificia Opera per la preservazione della Fede e la provvista di nuove Chiese in Roma*, «Arte Cristiana», CII, 2014, pp. 5-10; DANIELA CONCAS, *Liturgical Renovation of Modern Churches*, «Resourceedings», nn. 2-3, 2019, pp. 39-45.

La periodizzazione

Periodization

Confini labili: periodizzazione e architettura moderna a Kinshasa

Shifting Boundaries: Periodisation and Modern Architecture in Kinshasa

Manlio Michieletto | michieletto.manlio@guc.edu.eg
Department of Architecture and Urban Design, German University in Cairo, Egypt
Victor Mukanya Bay | victorbay32@gmail.com
Department of Architecture, Higher Institute of Architecture and Urban Planning, Kinshasa, DR Congo

Abstract

The historiography of modern architecture emphasises Western narratives, imposing periodisations that do not capture the intricate temporalities of other contexts. This paper investigates the architectural development of Kinshasa as a laboratory of tropical modernism, where architecture did not merely adhere to canonical trajectories; instead, this concept was cultivated through hybridisations and reinterpretations. Beginning in the late colonial period of the 1940s–1950s and extending into the post-independence decades, Kinshasa's built environment exemplifies overlapping modernities shaped by colonial governance, local cultural negotiations, and postcolonial identity formation. The works of European and local architects intersect, creating a rational chronology wherein climatic adaptation, vernacular references, and political shifts influence both formal and technical decisions. The research methodology integrates archival investigation and critical analysis of historical documents.

Keywords
Architectural heritage, Colonial and postcolonial architecture, Hybrid modernism, Tropical modernism, Kinshasa.

Introduzione

La storiografia dell'architettura moderna ha tradizionalmente enfatizzato le traiettorie canoniche dell'avanguardia occidentale. Movimenti come il Bauhaus, l'International Style e il Brutalismo sono spesso narrati come indicatori e portatori universali della modernità architettonica. Tuttavia, questa tassonomia si rivela inadeguata se applicata a contesti al di fuori dell'Occidente, dove le temporalità del modernismo hanno seguito percorsi discontinui, ibridi e controversi. Kinshasa, un tempo conosciuta come Léopoldville, ne è un esempio lampante. La capitale della Repubblica Democratica del Congo è cresciuta in modo esponenziale nel XX secolo, da avamposto coloniale a una delle più grandi megalopoli del continente africano. Il suo paesaggio architettonico è un palinsesto in cui coesistono infrastrutture coloniali, esperimenti modernisti tropicali, monumentalismo post-indipendenza, espansione urbana informale e un più recente eclettismo formale. Filip De Boeck descrive Kinshasa come «an architecture of the verb», una città che si reinventa costantemente attraverso parole, performance e pratiche informali, piuttosto che attraverso piani regolatori fissi e materiali[1]. Questa ricerca parte dalla lettura di Kinshasa come progetto da collocare all'interno del discorso del modernismo tropicale, tracciandone la storia urbana dalle importazioni moderniste coloniali agli adattamenti postcoloniali. A questo scopo si mette in evidenza il ruolo di tre architetti – Claude Laurens, Eugène Palumbo e Fernand Tala N'Gai –

RA special issue 1, vol. I | 2025, pagg. 158 - 163 | ISSN 1724-9686 (print) | ISSN 2465-2377 (online)
© The Author(s) 2025. This is an open access article distribuited under the terms of the Creative Commons License CC BY-SA 4.0 Firenze University Press.
DOI: 10.36253/rar-19009 - www.fupress.net/index.php/ra/

nel plasmare l'ambiente costruito della città, ognuno dei quali incarna diverse fasi delle stratificate modernità della capitale. Laurens rappresenta la fase coloniale della sperimentazione modernista guidata, soprattutto, dagli europei; Palumbo incarna le ambizioni monumentali della dottrina dell'*Authenticité* di Mobutu; e Tala N'Gai segna l'affermazione dell'autorialità congolese nell'architettura locale. La ricerca sostiene anche che il modernismo di Kinshasa non può essere ridotto a forme importate o al simbolismo nazionalista. Riflette piuttosto una negoziazione regionalista, una ricerca di dignità architettonica in cui tradizioni straniere e locali si sono ibridate. Esaminando il lavoro di questi architetti, si può affermare che l'architettura di Kinshasa resiste a rigide periodizzazioni, riflette invece temporalità sovrapposte e forme ibride, sfidando le storiografie dominanti e aprendo nuove prospettive per l'analisi, conservazione e valorizzazione del patrimonio costruito nel continente africano, con particolare riguardo, in questo caso, all'area subsahariana.

La versione tropicale del modernismo

Le radici del modernismo tropicale a Kinshasa affondano nell'appropriazione coloniale di forme e stilemi importati e nel loro riutilizzo per la costruzione degli edifici di carattere pubblico e privato. Come ha dimostrato Ruth Sacks, l'Art Nouveau belga e le prime strutture prefabbricate in ferro furono adattate per l'uso in Congo, costituendo la spina dorsale materiale degli insediamenti coloniali[2]. L'Hotel ABC di Léopoldville e la maggior parte delle strutture di Thysville, oggi Mbanza Ngungu, erano edifici prefabbricati in metallo, esemplificarono come il primo modernismo coloniale fondesse l'estetica europea con il pragmatismo[3]. Negli anni '40 e '50, questo si trasformò in un modernismo più attento al clima, influenzato dai primi risultati sull'architettura tropicale nell'Africa occidentale grazie all'attività svolta da Maxwell Fry e Drew Jane[4]. I due architetti britannici sono considerati i capostipiti di questo movimento, basti pensare agli iconici edifici in Ghana, tra i quali la Mfantsipim School (1958) o in Nigeria, come la biblioteca dell'Ibadan University (1947-60) I progettisti europei in Congo iniziarono così a sperimentare elementi e spazi collaudati, quali *brise-soleil*, verande profonde ed aperture calibrate per sfruttare gli effetti della ventilazione trasversale. Molti di loro non si accontentarono di trapiantare semplicemente il modernismo europeo, cercando di generare una 'terza via' tra lo stile internazionale importato e il vernacolare, un 'architettura che fosse al tempo stesso moderna e di risonanza locale. I loro progetti incorporavano ampie aree ombreggiate in facciata, che ricordavano, a scala più grande, la tipica veranda congolese, chiamata *barza*, così come motivi decorativi che richiamavano i *pattern* usati nell'arte della tessitura locale. Questi edifici rappresentano dunque un sincretismo di idee, che fonde adattamento tecnico e gesti di riscoperta culturale.

Ibridazione e continuità nell'architettura a Kinshasa

L'indipendenza del 1960 proietta il paese verso una sorta di rinascita, e le autorità congolesi cercarono di ridisegnare la nuova sovranità anche attraverso l'architettura[5]. Tra il 1960 e l'inizio degli anni '70, Kinshasa assistette a quella che gli studiosi hanno definito «un'esplosione di stili»[6]. Torri moderniste, centri culturali e viali monumentali emersero accanto a insediamenti informali tentacolari. La dottrina di Mobutu del *recours à*



Fig. 1 Kinshasa, Claude Laurens, Torri SABENA viste dal *Boulevard du 30 Juin*, (foto V. Mukanya Bay, 2024).

l'authenticité (appello all'autenticità), proclamata nel 1966 con un discorso pubblico, avrebbe dovuto cancellare le tracce coloniali e costruire una nuova identità nazionale. L'architettura, come altre forme d'arte, divenne uno strumento cruciale in questa scelta politica forte. Tra i progetti sponsorizzati dallo Stato figurano edifici come la Tour de l'Échangeur, la Torre della Radio-Télévision Nationale du Congo (RTNC) e la Torre Gécamines. Questi edifici combinavano l'estetica modernista con il simbolismo nazionalista, incarnando quello che Ruth Sacks chiama 'Stile Congo', un ibrido di modernismo importato e ideologia politica locale[7]. Rappresentano una sorta di continuità ambigua: anziché una netta rottura con le forme coloniali, venivano risignificate attraverso la scala e la decorazione monumentale. La zaïrianizzazione degli edifici risiede e consiste per lo più nell'uso simbolico di affreschi e mosaici che trasformarono il modernismo in un veicolo di legittimazione politica e memoria locale, rappresentando scene rituali antiche. Tuttavia, l'ibridazione del modernismo a Kinshasa non risiede solo nei suoi progetti monumentali, ma anche nella sua frammentata costruzione urbana. Mentre architetti locali e stranieri progettavano monumenti nazionali infusi di simbolismo e trionfalismo, la maggior parte della città si espanse attraverso pochi insediamenti pianificati intorno a quelli realizzati prima dell'Indipendenza, ai quali si aggiungeranno negli anni quelli informali. De Boeck osserva che la crescita di Kinshasa fu «organica, caotica e in gran parte al di fuori della portata della pianificazione statale»[8]. Per descrivere i confini labili e porosi del modernismo tropicale in Congo vengono analizzati tre dei suoi protagonisti: Claude Laurens, Eugène Palumbo e Fernand Tala N'Ngai.

Claude Laurens

Claude Laurens, architetto francese, ebbe un ruolo cruciale nell'introdurre i dettami dell'architettura lecorbusieriana in Congo[9]. I suoi progetti, sebbene meno monumentali delle opere di altri europei, riflettevano un approccio razionalista che bilanciava le preoccupazioni climatiche con le esigenze tipologiche richieste dal

cliente, in questo caso la compagnia aerea belga, Sabena. Laurens progettò edifici pubblici e amministrativi che utilizzavano cemento e geometrie semplici, incorporando gli elementi del linguaggio tropicale atti a preservare un adeguato comfort interno. Questi elementi rispondevano alle condizioni meteorologiche tropicali durante le due stagioni principali: la stagione secca e quella delle piogge. Nella progettazione delle Torri SABENA di Laurens, 1957-59, l'architetto francese fa poggiare l'edificio verticale al piano terra sui *pilotis*, realizzando cavedi di ventilazione che non solo evocavano i principi modernisti, ma riecheggiavano anche elementi vernacolari congolesi presenti nelle capanne di stoccaggio dei cereali rialzate da terra e ventilate. I duplex sovrapposti sono protetti lungo la facciata nord, la più affetta dal soleggiamento diretto essendo Kinshasa sotto l'Equatore, da profonde logge a cui sono innestati i *brise-soleil* di alluminio. Le gallerie di circolazione sulla facciata sud assomigliavano, come struttura, ai barza. In questo senso, il lavoro di Laurens può essere letto attraverso i termini del regionalismo critico[10], uno sforzo per fondare il design modernista sulle logiche del contesto precipuo piuttosto che sull'universalismo astratto.

Eugéne Palumbo

L'architetto italiano Eugéne Palumbo raggiunse la notorietà durante il potere di Mobutu. La sua opera incarna la ricerca da parte del governo di un'architettura la più autentica possibile. Come dimostrano Lagae e De Raedt, i progetti di Palumbo evidenziano la tensione tra l'evocazione dell'autenticità culturale congolese e la proiezione del progresso moderno[11]. Tra le sue opere più importanti figurano gli ampliamenti della Banca Nazionale e della Zecca (1978), progettati in collaborazione con Fernand Tala N'Gai. Questi progetti, con la loro scala monumentale e le forme espressive, incarnavano l'ambizione di Mobutu di posizionare la capitale Kinshasa come simbolo iconico della modernità raggiunta dallo Zaire. Palumbo progettò anche complessi governativi, residenze d'élite ed edifici scolastici. Nel progetto per l'Istituto Superiore di Ingegneria IBTP a Ngaliema, si combinano sapientemente gli elementi tradizionali di protezione dall'irraggiamento diretto, la *barza*, con la necessità di connettere i vari dipartimenti e le funzioni dell'Istituto. Aggiunge lunghe e continue schermature con pareti forate che nel disegno rimandano alle architetture vernacolari. In una certa misura, però, si deve collocare questa ed altre sue opere nell'ambiguità dell'architettura post-indipendenza, dove sebbene la maggior parte degli architetti fossero stranieri, i loro edifici furono adottati dallo Stato zairese come simboli della riconquistata sovranità. In questo senso, il ruolo di Palumbo illustra come gli architetti stranieri siano diventati veri e propri agenti del regionalismo congolese, attraverso processi politici di riappropriazione ed ibridazione del passato[12].

Fernand Tala N'Gai

Fernand Tala N'Gai, spesso considerato il primo architetto congolese di spicco operante nel paese, rappresenta un passaggio verso l'autorialità locale nel periodo post-indipendenza. Formatosi in Belgio ma attivo principalmente a Kinshasa, Tala N'Gai ha incarnato, con le sue opere, l'ibridazione del modernismo sul suolo africano: i suoi progetti combinavano tecniche e principi appresi all'estero con memorie e aspirazioni congolesi. Tra i suoi progetti figurano quartieri residenziali come Cité Verte e Cité Mama Mobutu, due città satelliti realizzate sulle colline a sud della capitale, che cercavano di affrontare la carenza di alloggi proponendo al



Fig. 3 Kinshasa, Fernand Tala N'Gai, Palazzo di Marmo, vista esterna, (foto V. Mukanya Bay, 2024).

contempo stili di vita sostenibili contro lo *sprawl* informale. È noto anche per il Palazzo di Marmo, la residenza presidenziale di Mobutu nel quartiere Mbinza. Questo progetto esemplifica la sua capacità di fondere principi compositivi modernisti con il simbolismo formale indigeno. Anche le facciate di Tala N'Gai integravano spesso motivi decorativi ispirati agli schemi geometrici dei tessuti congolesi, e il suo utilizzo di mosaici sul fronte principale della Corte Suprema riecheggia le tradizioni locali di narrazione attraverso la pittura murale, tipiche degli edifici sacri. Tali gesti rafforzarono la sua posizione di pioniere di un moderno vernacolare, una pratica ibrida che riradicava il modernismo nella memoria e nell'identità collettiva congolese.

Conclusioni

L'architettura moderna di Kinshasa si può comprendere meglio non con rigide periodizzazioni, bensì partendo dall'ipotesi che si muova attraverso confini labili. Dal razionalismo coloniale di Laurens alla monumentale *Authenticité* di Palumbo e all'ibridazione autoriale di Tala N'Gai, l'ambiente costruito della città riflette discontinuità, ibridità e contestazione. Possiamo sostenere che queste traiettorie sovrapposte formino una genealogia del modernismo regionalista in Congo. Il modernismo tropicale a Kinshasa non è mai stato un'imitazione passiva delle forme europee. È stato appropriato, adattato e risignificato all'interno di un contesto socio-politico complesso. Questa ibridità sfida le storiografie canoniche e richiede nuovi quadri di riferimento per la conservazione del patrimonio architettonico messo a repentaglio dall'eccletismo della politica e della *polis*. Riconoscendo l'architettura di Kinshasa come plurale e stratificata, non solo ampliamo la nostra comprensione del modernismo africano, ma contribuiamo anche a una riconsiderazione globale dell'architettura moderna come fenomeno policentrico e capace di adattarsi a contesti altri.

[1] LUCY BEECKMANS, JOHAN LAGAE, *Kinshasa: Architecture and urbanism in Africa's third largest city*, Leuven, Leuven University Press, 2015.

[2] FILIP DE BOECK, *La ville de Kinshasa, une architecture du verbe*, «Esprit», CCCXXX, 2006, pp. 79-105.

[3] YANN ROBERT, *Methodological stakes around the "heritage – tourism – development" triangulation in the Democratic Republic of the Congo*, «Via@tourism review», IV-V, 2014,< https://doi.org/10.4000/viatourism.988>.

[4] MAXWELL FRY, JANE DREW, *Tropical Architecture in the Humid Zone*, London, Architectural Press, 1956.

[5] MANUEL HERZ et alii (eds.), *African Modernism: The Architecture of Independence – Ghana, Senegal, Côte d'Ivoire, Kenya, Zambia*, Zürich, Park Books AG, 2015.

[6] EKENE NNAMDI, *The Short Century: Independence and Liberation Movements in Africa 1945–1994*, Munich, Prestel, 2002.

[7] RUTH SACKS, *Congo Style: From Belgian Art Nouveau to African Independence*, Ann Arbour, University of Michigan Press, 2023.

[8] FILIP DE BOECK, MARIE-FRANÇOISE PLISSART, *Kinshasa: Récits de la ville invisible*, Bruxelles, Éditions Luc Pire, 2004.

[9] JOHAN LAGAE, DOMINIQUE LAURENS (eds.), *Claude Laurens: Architecture, projets et réalisations de 1934 à 1971*, Ghent, University of Ghent, 2001.

[10] KENNETH FRAMPTON, *Prospects for a Critical Regionalism*, «Perspecta», XX, 1983, pp. 147-162, <https://doi.org/10.2307/1567071>

[11] JOHAN LAGAE, KAREL DE RAEDT, *Building for "l'Authenticité": Eugène Palumbo and the Architecture of Mobutu's Congo*, «Journal of Architectural Education», LXVIII, 2, 2014, pp. 178-189, <https://doi.org/10.1080/10464883.2014.882819>

[12] ALEXIS KAZADI TSHIUNZA, *Architecture et régionalisme au Congo: La contribution des traditions locales dans les héritages modernistes à Kinshasa*, thèse de doctorat, Université de Liège / Université Libre de Bruxelles, 2022.

Tra Architettura Moderna e Contemporanea: uno studio dall'archivio Denegri

Between modern and contemporary architecture: a study from the archive Denegri

Daniela Pittaluga | daniela.pittaluga@unige.it
Dipartimento di Architettura e Design, Università di Genova

Abstract

If we consider the definitions of 'modern architecture' and 'contemporary architecture', the first element that emerges is the temporal difference, but the boundaries appear increasingly uncertain. Analysing the protagonists of that period, we can see a continuity that transcends rigid divisions. Since 2024, research has explored the subject in depth through the collection of architect Giuseppe Denegri, preserved in the historical archive of Finale Ligure: thousands of drawings, urban plans, watercolours, documents and photographs. His work, linked to that of Antonio Vandone di Cortemiglia, played a central role in local architectural and urban development between the 1920s and 1960s. Little known to the public, the archive of Denegri (1886-1976) has been declared of 'considerable cultural interest' by the Ministry of Culture. This article aims to investigate the work of Denegri/Vandone through archival documentation. The long and intense career of Denegri allows us to look at the period from Art Nouveau to the contemporary era, which has had a significant impact on an equally broad territorial context.

Keywords
Modern architecture, Contemporary architecture, Archive, Giuseppe Denegri.

Introduzione

Se si guarda alle definizioni di architettura moderna e contemporanea uno dei primi elementi che viene sottolineato è la differenza temporale, tuttavia questi confini appaiono sempre più incerti e degni di una riflessione approfondita. Analizzando l'operato dei protagonisti di quel periodo, si può cogliere una continuità che va ben oltre le sterili divisioni. Una ricerca Prin iniziata nel 2024 ha approfondito questo argomento attraverso il fondo dell'architetto Giuseppe Denegri, che contiene alcune migliaia di disegni relativi a progetti, piani urbanistici, disegni e acquerelli, oltre a documenti, lettere e fotografie, conservato presso l'archivio storico di Finale Ligure[1]. La ricca attività del Denegri è collegata in modo stretto con quella di un altro protagonista, l'architetto Antonio Vandone di Cortemilia. Denegri (1886-1976) ha rivestito un importante ruolo nell'evoluzione architettonica e urbanistica di Finale Ligure tra gli Anni Venti e Sessanta[2]. L'articolo vuole indagare la produzione di Denegri/Vandone, analizzando i progetti attraverso la documentazione d'archivio. Ciò può essere di stimolo e di aiuto nella riflessione inerente la possibilità di conservazione di questo tipo di architetture che, nonostante siano cronologicamente vicine al nostro tempo, spesso risultano essere meno conosciute di altre. La necessità, inoltre, sempre più manifesta di interventi di restauro conservativo anche su queste architetture recenti, impone di fatto una loro più specifica conoscenza. La ricerca qui presentata, infatti, è solo una parte di una ricerca più ampia[3] che si propone di indagare queste architetture recenti

RA special issue 1, vol. I | 2025, pagg. 164 - 169 | ISSN 1724-9686 (print) | ISSN 2465-2377 (online)
© The Author(s) 2025. This is an open access article distribuited under the terms of the Creative Commons License CC BY-SA 4.0 Firenze University Press.
DOI: 10.36253/rar-19096 - www.fupress.net/index.php/ra/

sia attraverso le fonti indirette sia in modo diretto indagando gli edifici stessi per poter essere sempre più in condizione di poter intervenire con cognizione di causa su questi edifici.

La ricerca sull'architettura del Novecento: Progetti di Ricerca d'Ateneo 2020-2024 e Prin A/B 2022

Per architettura moderna si intende l'insieme di teorie e sperimentazioni nate tra le due guerre mondiali nei movimenti d'avanguardia come Bauhaus, De Stijl, costruttivismo, CIAM e International Style. Essa abbandona gli stili storici ed eclettici per un linguaggio progettuale nuovo, fondato su funzionalità, essenzialità e sull'uso innovativo di materiali come vetro e acciaio. L'architettura contemporanea si riferisce invece al periodo successivo alla Seconda Guerra Mondiale e alle tendenze emerse grazie a nuove tecnologie e al supporto del computer nella progettazione. Diversamente dalla modernità, più razionale e funzionale, si apre a forme originali e complesse, come nel decostruttivismo o nell'architettura High-Tech, rinnovando profondamente l'espressione architettonica. Con il termine architettura del Novecento, Treccani non propone una definizione univoca: esso indica piuttosto la pluralità di correnti sviluppatesi nel secolo, dall'Art Nouveau al Modernismo, con protagonisti come Gaudí, Wright, Le Corbusier, Terragni e Piacentini. Il Novecento si configura come un periodo complesso, segnato da forti cesure (Primo Novecento, tra le due guerre, Dopoguerra) ma anche da continuità, attraverso figure di architetti che, pur meno noti, hanno inciso in profondità sul territorio. Tra questi, ad esempio, Giuseppe Denegri. L'interesse per l'architettura del Novecento, per quanto mi riguarda, è maturato in seno alle problematiche del restauro e alla necessità di conoscenza specifica di questo periodo. Si sono quindi concretizzate nel tempo alcune opportunità di ricerca su costruzioni del XX secolo[4] che hanno portato poi a progetti di ricerca di ateneo sull'architettura del XX e XXI secolo e sulla possibilità di conoscenza attraverso l'archeologia dell'architettura (metodica di analisi già ampiamente sperimentata per lo studio delle costruzioni preindustriali[5]; tra questi si hanno il PRA 2022, PRA 2024[6]. Una ulteriore ricerca, questa volta però affrontata da un altro punto di vista, è stata quella iniziata nel 2022 con due progetti di Ricerca di interesse nazionale: PRIN *Crafted in Stone/Recorded on Paper: Promoting the Architectural and Archival Heritage of the Small Italian Municipalities (13th-20th Centuries). Historical Research and Digital (Prin 2022PNRR)* e PRIN *Building Civic Identities (Prin 2022)*[7]. Entrambi si sono concentrate sulle architetture civiche, nei vari territori nazionali e in periodi storici differenti, dal Medioevo all'età contemporanea. Nello specifico io mi sono occupata di una parte del territorio ligure, la riviera di Ponente, analizzando le architetture civiche del XX secolo. La ricerca è partita dalla disamina degli archivi presenti sul territorio, in particolare il Fondo Denegri conservato presso l'Archivio Storico di Finale Ligure. L'archivio ha acquisito dal 2023, tutta la documentazione cartacea e cartografica dell'architetto Giuseppe Denegri. Il fondo Denegri consiste in una cassettiera contente centinaia di disegni, progetti, piani urbanistici, acquerelli e fotografie e altrettanti faldoni, testimonianza di oltre sessant'anni di intensa attività professionale e artistica.

Giuseppe Denegri, architetto del Moderno?

Giuseppe Denegri, nato a Oneglia il 24 gennaio 1886, è come architetto attivo tra gli anni Venti e Sessanta del secolo successivo ed ebbe un ruolo centrale nello sviluppo urbanistico di Finale Ligure di diversi comuni del Ponente Ligure e nella storia architettonica novecentesca, ligure (nei comuni di Sassello, Calice ligure, S. Margherita ligure, Loano, Pietra Ligure, Genova, Imperia, Savona, Pieve di Teco, Porto Maurizio, Spotorno, Finale Ligure, Alassio,





Fig. 1 Albenga, Villa Noberasco (Denegri 1932-1936), dettaglio della scala interna, (foto L. Placci, 2024).

Fig. 2 Finale Ligure, progetto di condominio a Finale Ligure (Denegri 1947) conservato nel Fondo Denegri, Faldone Finale, © Archivio Storico di Finale Ligure, Finale Ligure.

Borgio Verezzi, Vezzi Portio, Varazze, Noli, Albenga, Borgomaro, Bardineto, Calizzano) ma non solo[8] (molte delle sue opere sono in Piemonte sia a Torino sia in provincia di Asti e Cuneo ma anche a Milano, Roma e persino in Somalia a Mogadiscio). Completò il diploma a Finalmarina nel 1899, proseguendo poi con studi di carattere prevalentemente artistico piuttosto che tecnico, dedicandosi alla produzione di disegni, rilievi e acquerelli. Nel 1900 ottenne una borsa di studio dall'Accademia Albertina di Torino, che gli consentì soggiorni di approfondimento a Venezia. Nel 1907 conseguì l'abilitazione all'insegnamento, ottenendo due anni dopo, nel 1909, la licenza di professore di disegno architettonico presso l'Università di Bologna. A partire dal 1905, collaborò con lo studio dell'ingegnere Antonio Vandone, figura di rilievo nell'ambito dell'eclettismo e del Liberty. Dal 1911 divenne contitolare dello studio, occupandosi principalmente di progetti residenziali destinati alla borghesia torinese e del Nord Italia, tra cui villa Moretti (1904), villa Mazzotti (1906-1911) e palazzo Zorio (1912), oltre a numerose residenze di villeggiatura in provincia di Torino. Parallelamente, lo studio partecipò a interventi di carattere pubblico, scolastico, religioso e funerario, come la tomba Richetti e la cappella Barbaroux. Denegri fu inoltre coinvolto in concorsi e progetti urbanistici a Torino, mentre Vandone progettò anche la cattedrale di Mogadiscio nel 1928.

Nel 1912, lo studio Vandone-Denegri realizzò la villa De Raymondi a Finalpia e promosse la lottizzazione dell'area circostante con la costruzione di ulteriori ville familiari. A Finale, fu altresì costruito lo stabilimento balneare Boncardo in stile Liberty, successivamente demolito. Nel 1923 Denegri sposò Maria Laura Luisa De Raymondi e si trasferì a Finale, interrompendo la collaborazione con Vandone. Negli anni Venti fu attivo in opere commemorative e interventi urbanistici, tra cui il progetto del Parco della Rimembranza, la realizzazione di una fontana modernista e l'erezione di targa e busto a Enrico Caviglia. Contestualmente, sviluppò una produzione residenziale autonoma caratterizzata dall'impiego della Pietra di Finale e da soluzioni eclettiche con influssi dell'architettura mitteleuropea,

Aspetto	Quanto Liberty	Quanto 'moderno / razionalista / neutro'
Ornamentazione	Moderata presenza di decorazioni verticali e cornici ornamentali tra finestre; qualche dettaglio decorativo nel portale o balconi.	Ornamentazione contenuta, assenza di decorazioni sovrabbondanti o elementi curvilinei molto spinti; prevalgono forme rette e geometriche.
Forma e composizione	Struttura simmetrica, piani ben distinti, accentuazione degli assi verticale/orizzontale tipica del Liberty italiano.	Proporzioni semplici, meno 'giocosa' con le superfici; bilanciamento funzionale.
Dettagli decorativi (ferro, ringhiere, ferronnerie, finestre)	Probabile presenza di dettagli decorativi, ringhiere, cornici; richiamo al gusto Liberty nei motivi ornamentali.	Stilizzazione dei dettagli, motivi geometrici piuttosto che floreali, minore complessità decorativa.
Volumi / elementi strutturali particolari	Presenza di balconi, marcapiani, cornici sporgenti, qualche involucro ornamentale riconoscibile.	Mancanza di elementi esuberanti come tetti fortemente spioventi, abbondanti elementi curvilinei o tettoie ornamentali sporgenti; la spinta è verso funzionalità e chiarezza.

Tab.1: Analisi critica della villa in Via Vassalli Eandi a Torino.

tra cui villa Simonetti a Finalpia (1927), villa Noberasco ad Albenga (1932-1936) e villa Maffei a Santa Margherita Ligure (1938)[9].Una domanda interessante è se Giuseppe Denegri possa essere considerato un architetto del periodo Moderno (inteso sia cronologicamente che stilisticamente) o no. Dalle diverse fonti emergono dati contrastanti: esiste una scheda biografica su MuseoTorino[10] che indica Giuseppe Denegri quale architetto presente nelle categorie legate al Liberty. In questa sezione legata al Liberty piemontese viene citata una delle opere del Denegri in collaborazione con il Vandone. Si tratta della Palazzina Liberty in via Vassalli Eandi 22 (progetto del 1912) con Denegri indicato come collaboratore/progettista insieme all'ing. Vandone. Questo colloca chiaramente parte della sua attività nell'ambito dell'Art Nouveau / Liberty torinese. Successive fasi stilistiche sono documentate in documenti e saggi che attribuiscono a Denegri anche progetti e ruoli in opere o monumenti con caratteri razionalisti (es. la progettazione di un monumento in 'pieno Razionalismo' del Monumento 'Madre Piangente' a Bruzolo realizzato con lo scultore Edmondo Cattaneo)[11]. Questo indica un'evoluzione o almeno una presenza anche in linguaggi moderni successivi al Liberty. Fonti locali lo citano in contesti diversi (attività in Liguria/Piemonte, partecipazione a progetti pubblici e monumentali) mostrando quindi una carriera che attraversa più fasi del XX secolo[12]. Cronologicamente Denegri è senza dubbio un architetto del periodo Moderno: la sua attività professionale cade pienamente nel primo e nel secondo Novecento, l'epoca in cui si svolge la transizione verso l'architettura moderna. Stilisticamente però la sua produzione non è 'Modernista' nel senso rigoroso (es. puro Razionalismo o International Style). Le fonti documentano opere in stile Liberty (Art Nouveau) e se si guarda alla produzione di Denegri, in alcune sue opere si può comprendere quanto esso sia un architetto del passaggio tra uno stile e l'atro, quanto, nella sua opera vi siano elementi formali scelte dei materiali, dettagli costruttivi che attingono alla cultura dei primi del Novecento e quanto anche vi sia di ricerca del Nuovo. Riegl affermava l'importanza proprio degli anelli di passaggio per comprendere appieno una linea evolutiva, in questo senso dunque lo studio dettagliato di queste opere e di questi autori appare sempre più importante per comprendere da tutti i punti di vista la complessità del Novecento e l'apporto specifico dei suoi protagonisti. Di seguito viene inserita un'analisi specifica sulla villa di via Vassalli Eandi che mostra l'appartenenza di questa architettura a due mondi diversi, al Liberty e al Modernismo.

La ricerca d'archivio da un lato, qui brevemente esposta, e l'analisi dei materiali e del dettaglio costruttivo e decorativo, delle tracce di lavorazione e i segni della stratificazione rese possibili dall'analisi archeologica d'elevato che in parte è già avvenuta ma che continuerà nel proseguo della ricerca, permetteranno di avere una visione più ampia su questo periodo e di poter anche consapevolmente intraprendere eventuali restauri[13].

Riflessioni conclusive

Perché Denegri può essere importante in un convegno dedicato al Novecento e al restauro del Moderno? La sua opera consente di leggere in modo articolato l'evoluzione dell'architettura del XX secolo, attraverso una produzione che attraversa diverse fasi stilistiche e funzionali. Se osserviamo il suo lavoro, possiamo distinguere tre momenti principali. Nel Primo Novecento, legato al Liberty, prevalgono il gusto decorativo, l'uso di materiali locali come la pietra di Finale e una sensibilità borghese e ornamentale. Negli anni Venti e Trenta, con il Razionalismo, l'architettura di Denegri si fa più semplice, sobria e funzionale, in linea con le istanze del Movimento Moderno. Nel secondo dopoguerra, infine, emerge un'attenzione crescente all'urbanistica e alle opere civiche: il suo linguaggio si fa ibrido, intrecciando memoria locale e nuove esigenze della contemporaneità. La scelta del linguaggio architettonico varia anche in base alle funzioni e alle committenze. Le residenze borghesi (ville, palazzine) risentono dell'influenza Liberty e del Modernismo mitteleuropeo, mentre negli edifici pubblici e monumentali (parchi, scuole, monumenti) prevale un'impostazione più vicina al Razionalismo e al sobrio linguaggio del dopoguerra. Lo studio dell'archivio Denegri, dichiarato di interesse culturale, ha permesso di precisare il ruolo del restauro del Moderno e di collocare la sua figura in un panorama complesso, segnato da continuità e trasformazioni. Pur non essendo noto a livello nazionale, Denegri si è distinto per il suo operato a livello locale, lasciando tracce significative nel territorio ligure. L'analisi della sua produzione aiuta a delinearne il profilo tecnico e culturale, evidenziando relazioni profonde con il contesto in cui operava. Il suo lavoro, sviluppatosi dagli anni Venti agli anni Sessanta, contribuisce anche alla definizione della periodizzazione del Moderno. Denegri opera negli anni del Movimento Moderno, ma prosegue poi nella Contemporaneità, sfumando i confini temporali. Nella prima parte della sua carriera l'influenza del liberty e della stretta collaborazione con Vendone caratterizzano la sua produzione e mostrano un architetto particolarmente attento ai dettagli e alle forme delle decorazioni. Proprio un suo progetto di questo periodo, l'edificio di via Vassalli 22, lo fa entrare tra gli autori citati nell'archivio on line Museo Torino[14]. Sulla scorta di questa notorietà si hanno anche alcuni articoli con citazioni di sue opere, ma sono principalmente legate alla prima fase della sua carriera[15]. Come osservava Benevolo, nel secondo dopoguerra emerge una forte attenzione all'urbanistica, e la ricostruzione del quartiere Aglietta ne è un esempio emblematico. Anche se nelle realizzazioni più tarde vi sono cambiamenti di stile che risentono delle diverse concezioni sull'architettura, tuttavia, attraverso tutta la sua produzione si riconosce un filo rosso: la continuità di linguaggio, di tecniche e di materiali. L'approfondimento archivistico, integrato con l'analisi archeologica sul costruito, offre uno strumento prezioso per leggere un periodo storico complesso e di difficile interpretazione. Questo approccio consentirà, in fasi successive, un confronto tra i documenti e le architetture ancora esistenti, per arrivare a una maggiore consapevolezza critica e storica delle architetture novecentesche. La ricerca si propone inoltre di dialogare con la storiografia internazionale, confrontando Denegri con figure europee a lui contemporanee. Sarà così possibile valutare se il suo eclettismo sia frutto di una scelta consapevole, di un limite personale o, piuttosto, di una tendenza diffusa tra architetti 'minori' italiani. In questo senso, Denegri appare come un mediatore tra tradizione e modernità. Il suo caso dimostra quanto sia difficile catalogare l'architettura del Novecento e, di conseguenza, quanto complesso sia intervenire su di essa in fase di restauro. Un approccio efficace non può che essere quello caso per caso, sostenuto da una lettura critica dei documenti d'archivio e da una rigorosa analisi archeologica delle strutture esistenti. Molto è stato fatto, ma altrettanto resta ancora da approfondire. Un altro importante risultato che si è ottenuto con questa ricerca riguarda gli strumenti di

conoscenza, che abbiamo e che potremmo avere, dell'architettura del XX-XXI secolo. In una certa misura questo studio conferma ciò che alcune ricerche precedenti avevano cominciato a delineare[16] ossia la necessità di studiare in modo archeologico queste strutture. La commistione di stili, l'utilizzo a volte di materiali della tradizione e a volte di materiali contemporanei, la scelta di utilizzare tecniche miste di lavorazione non può essere capita se non con una conoscenza approfondita che crei continui rimandi tra ciò che è stato effettivamente costruito e ciò che si era inizialmente progettato. Tutto ciò per essere in grado, in futuro, di condurre dei restauri consapevoli.

[1] Tale archivio è stato dichiarato di rilevante interesse culturale del Ministero della Cultura con decreto del Soprintendente Archivistico e Bibliografico della Liguria del 26 giugno 2023.

[2] Si ringrazia Giovanni Murialdo per la nota biografica sul Denegri che è stata realizzata a cura della sezione finalese dell'Istituto Internazionale di Studi Liguri, nell'ambito del progetto Museo Diffuso del Finale-MUDIF, e dell'Archivio Storico del Finale e pubblicata il 31/8/2023. Per una conoscenza dell'opera del Denegri cfr. ENRICO CAVIGLIA, *Diario 1925-1945*, Roma, Gherardo Casini editore 1952; CARLO CESCHI, *La cappella di N.S. di Loreto (chiesa dei Cinque Campanili) a Perti (Finale)*, «Rivista Ingauna Intemelia», n.s. XXVI, 1971, pp. 11-18; RICCARDO NELVA, BRUNO SIGNORELLI, *Lo studio Vandone di Cortemiglia fra eclettismo e art decò (1890-1929)*, «Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti», n.s., XXVII-XXIX, 1973-1975, pp.84-102; Riccardo Nelva, Bruno Signorelli, *L'Archivio Vandone di Cortemiglia*, «Quaderno dell'Istituto di Architettura Tecnica», n. 5, 1981, pp. 1-37; BRUNO GIONTONI, FRANCA BALLETTI, *Una città tra le due guerre. Culture e trasformazioni urbanistiche*, Genova, De Ferrari 1990; PIERPAOLO CERVONE, *Enrico Caviglia, l'anti-Badoglio*, Milano, Mursia 1992; LUIGI ALONZO, *I cento del Finale. Biografie di Finalesi*, Finale Ligure, 1996; LUIGI ALONZO, *Ad vocem Denegri Giuseppe*, in William Piastra (a cura di), *Dizionario Biografico dei Liguri Illustri*, vol. V, Genova, Consulta ligure 1999, pp. 442-443; MARCO RICCHEBONO, *Un secolo di architettura nella provincia di Savona. Momenti e tendenze del '900*, in Mario Lorenzo Paggi (a cura di), *Cento anni di lavoro. Il ruolo delle imprese edili nella trasformazione del paesaggio urbano del '900 savonese*, Savona 2000, pp.75-95; FABIO CAFFARENA, CARLO STIACCINI, *Finale Ligure 1927. Biografia di una città dall'Unità d'Italia al Fascismo*, Milano, Unicopli 2007; ANTONIO GIBELLI, *Prefazione*, in Giorgio Rossini (a cura di), *Da Baroni a Piacentini. Immagine e memoria della Grande Guerra a Genova e in Liguria*, Milano, SKIRA 2009, pp. 14-16; FABIO CAFFARENA, *'Chi per la patria muor…'. Localismo monumentale e segni della Grande Guerra nel Finalese*, in Davide Montino (a cura di), *La storia dietro l'angolo. Luoghi e percorsi della ricerca locale*, Millesimo-Savona 2011, pp. 61-86; LUIGI ALONZO, *Oggetti scomparsi a Finale Ligure*, «Il Quadrifoglio», VII, 2017, n. 16, pp. 45-47; GIOVANNI MURIALDO, DAVIDE SERVENTE, *La Pietra di Finale tra la fine del XIX e il XX secolo: il grande epilogo di una storia secolare*, in Giovanni Murialdo, Roberto Cabella, Daniele Arobba (a cura di), *La Pietra di Finale. Una risorsa naturale e storica del Ponente ligure*, Finale Ligure, Istituto internazionale di studi liguri - Sezione finalese 2019, pp. 529-563; GIOVANNI MURIALDO, MAGDA TASSINARI, *'Due giganti enormi, posti a guardia, vegliano sempre'. Giuseppe Denegri e il mausoleo del generale Caviglia a San Donato*, «Il Quadrifoglio», XIII, n. 28, 2023, pp. 41-44; BRUNO POGGI, *I drione di Pia : la città di Finalpia attraverso i verbali del Consiglio e della Giunta municipale (1861 - 1926)*, Finale Ligure, Comune di Finale Ligure, 2015.

[3].In particolare si fa qui riferimento alla ricerca condotta da chi scrive da diversi anni sull'analisi, studio e strategie di conservazione dell'architettura contemporanea.

[4] Si veda ad esempio DANIELA PITTALUGA, LUCA NANNI, *Dalla Calce della Fornace Bianchi ai dipinti di Gino Grimaldi. Conservazione integrate, sostenibile e partecipata a Cogoleto dal 2007 al 2016*, Genova, Ecig 2016.

[5] Si veda ad esempio DANIELA PITTALUGA, *Questioni di archeologia dell'architettura e Restauro*, Genova, Ecig 2009.

[6] Alcuni risultati di queste ricerche sono pubblicati in DANIELA PITTALUGA, *L'analisi archeologica per la conoscenza e la conservazione delle strutture del XX sec.*, in ISCUM (a cura di), *Tiziano Mannoni.Attualità e sviluppi di metodi e idee*, Sesto Fiorentino, All'Insegna del Giglio 2021, pp. 436-443; DANNIELA PITTALUGA, *The archaeology of architecture for the knowledge and preservation of the modern*, «Restauro Archeologico», special issue 2022, pp. 378-383.

[7] Prin 2022, PI M. Folin, Prin 2022 PNRR, PI E. Balestreri.

[8] Documenti conservati nell'archivio testimoniano l'attività in 24 comuni della riviera di Ponente (da Santa Margherita Ligure a Imperia), a Torino e in diversi comuni dell'interland, in Asti, Acqui e Mondovì, nella provincia di Cuneo, a Milano e a Roma.

[9] Queste in particolare sono le opere maggiormente citate nella letteratura di settore (v. nota 2).

[10] Cfr. <https://www.museotorino.it/view/s/0532bf59a8564345902b1d04afa45d61> [25/10/2025].

[11] Cfr. <https://vivant.it/wp-content/uploads/2024/05/artisti.pdf?utm_source=chatgpt.com> [25/10/2025]

[12] Cfr. Associazione culturale Emanuele Celesia+1 [25/10/2025]

[13] Sulle problematiche di lettura archeologica d'elevato di strutture moderne e contemporanee si è già parlato. A questo proposito si veda nota 5.

[14] Cfr. <https://www.museotorino.it/view/s/d8488afc11a5488fa44dc364d6da3545> [25/10/2025]

[15] Si veda ad esempio LUIGI ALONZO, *Ad vocem…*, op. cit.

[16] PRA 2022, *L'archeologia dell'architettura per le strutture del XX e XXI secolo. Conoscenza per il restauro,* PRA 2023 *L'archeologia dell'architettura e le strutture del XX e XXI secolo. Conoscenza per la conservazione* e PRA 2024 *L'archeologia…: studi teorici e esempi applicativi,* per tutte responsabile scientifico chi scrive.

Ambigue continuità.
Note sul progetto di Atelier FCJZ per il Forbidden City Cultural Relics Museum a Chongqing, Cina

Ambiguous continuities.
Notes on Atelier FCJZ's project for the Forbidden City Cultural Relics Museum in Chongqing, China

Simone Barbi | simone.barbi@unifi.it
Dipartimento di Architettura, Università degli Studi di Firenze

Abstract
This paper reflects on the temporal and disciplinary ambiguities embedded in the restoration and expansion project of the Forbidden City Cultural Relics Museum in Chongqing, China, curated by Yung Ho Chang and Atelier FCJZ since 2020. Conceived within a campus-like system of dispersed pavilions – a strategy born from the site's complex topography and pre-existing structures – the project proposes a subtle yet radical redefinition of periodization. This is achieved not by a stylistic break, but through a deliberate continuity of tectonic language and a careful selection of materials, textures, and colour palette. While traditional materials are consistently employed, the newly designed forms explore more fluid geometries, pushing the structural and expressive potential of conventional construction techniques. By examining the project through the lens of tectonics and building techniques, this contribution draws a conceptual thread back to the Yingzao Fashi (1103 CE), the canonical Chinese treatise on architecture authored by Li Jie during the Northern Song dynasty. FCJZ's project resonates with this heritage, not by replicating it but by updating its underlying principles within a contemporary syntax.

Keywords
Atelier FCJZ, China, Heritage, Tectonics, Authorship.

Preoccupazioni

Non possiamo negare che per noi, in Cina, l'attuale inondazione di immagini dell'architettura occidentale rende la copia totale o parziale di forme e concetti svizzeri, olandesi o giapponesi una scorciatoia che fa risparmiare tempo e denaro. Questo approccio pragmatico, privo di autocoscienza, di introspezione e di critica, finirà per tradursi in un fallimento[1].
Alla luce delle preoccupazioni sul destino prossimo della architettura cinese espresse dallo storico Li Xiangning, il premio Pritzker e co-fondatore di Amateur Architecture Studio, Wang Shu, interpellato a proposito del contributo che gli architetti cinesi possono dare al dibattito internazionale, ha affermato che molti tendono a ridurre la cultura cinese a simboli decorativi e trascurano discussioni filosofiche essenziali sui valori fondamentali, mentre il tema centrale dovrebbe essere quello di coesistere con la natura e di allontanarci da una pratica eccessivamente artificiale e industrializzata[2].

RA special issue 1, vol. I | 2025, pagg. 170 - 175 | ISSN 1724-9686 (print) | ISSN 2465-2377 (online)
© The Author(s) 2025. This is an open access article distribuited under the terms of the Creative Commons License CC BY-SA 4.0 Firenze University Press.
DOI: 10.36253/rar-19103 - www.fupress.net/index.php/ra/

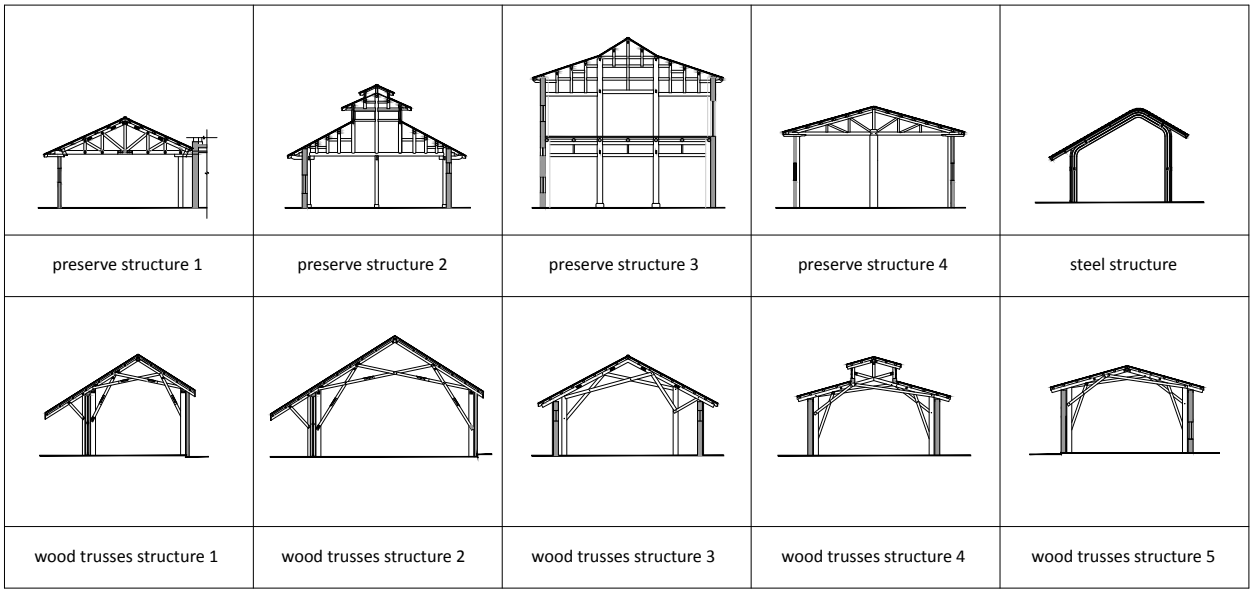


Fig. 1 Abaco delle sezioni strutturali © Atelier FCJZ.

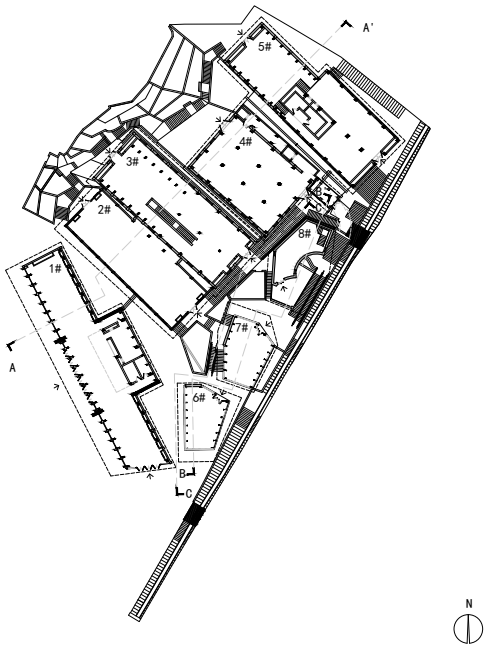
A partire dalla fine degli anni '90 del XX secolo, in concomitanza con la nascita di molti studi indipendenti cinesi, diversi architetti – oggi riconosciuti maestri quali Wang Shu e Liu Jiakun o Zhu Pei e Yung Ho Chang di Atelier FCJZ – e ottimi autori delle generazioni successive, acclamati anche in occidente – Li Yichen o Xu Tien Tien, Zhan Ke o Don Gong – si sono impegnati nello sperimentare approcci alternativi a quello dei grandi studi statali, responsabili di gran parte di quella produzione edilizia impaziente tanto criticata da Shu e Xiangning.

Negli ultimi decenni questi studi indipendenti si sono dimostrati sempre più sensibili nel riflettere sulla posizione della pratica architettonica in relazione alla globalizzazione e alla contestualizzazione, continuando a riservare e coltivare nei loro progetti molta attenzione alla conservazione del patrimonio e delle tecniche antiche, per trovare la propria posizione individuale tra i poli della globalizzazione e della localizzazione[3].

Tra i diversi casi studio che si possono citare in questo contesto intergenerazionale di ricerca, il progetto per la città proibita di Chongqing, portato avanti dall'Atelier FCJZ tra il 2017 e il 2020, è seminale per varie ragioni: la qualità dell'esito urbano e architettonico dell'insieme e dei singoli padiglioni; le variazioni colte nella tettonica delle strutture di copertura (cfr. Fig. 1) con cui FCJZ sperimentano molto al fine di derivare un lessico nuovo in continuità coi *Precetti di architettura*[4] o *Ying-tsao fa-shi*, redatti da Li Chie e pubblicati per la prima volta nel 1103; la cura nei dettagli che si traduce in espressività costruttiva di immediata riconoscibilità.

3.694 casse

Dopo l'Incidente del 18 Settembre 1931[5], la Cina settentrionale versava in grave crisi e i reperti culturali del Palazzo Imperiale di Pechino rischiavano la distruzione e il saccheggio. Nel maggio 1933, novemila casse di reperti furono trasportate segretamente a sud, da Hankou a Chongqing, città situata alla confluenza dei fiumi Azzurro e Jialing, nel sud-ovest della Cina, che già nel 1891 fu il primo porto commerciale dell'entroterra aperto ai traffici con stranieri.



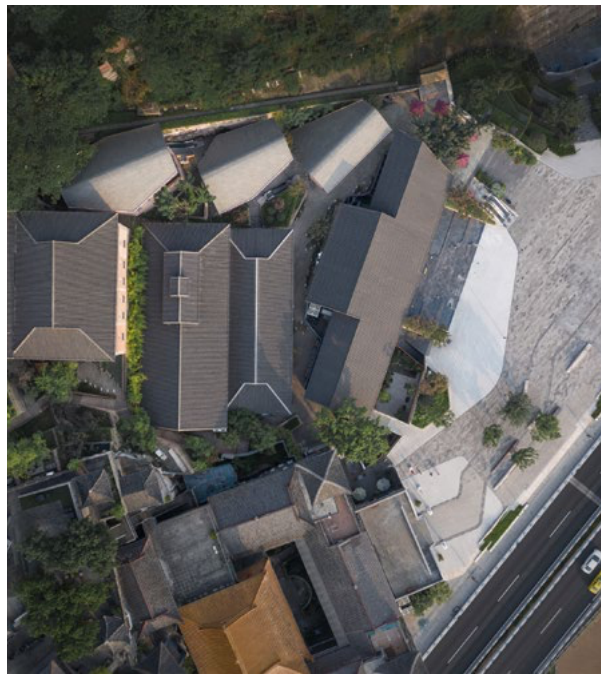


Fig. 2 Planimetria. Legenda 1 Café, 2 Digital Forbidden City, 3 Education Center, 4 The Forbidden City Gallery, 5 Museum for the Moving of Forbidden City Relics, 6 Reception Services, 7 Workshop, 8 Workshop©Atelier FCJZ.

Fig. 3 Vista zenitale ©DID-STUDIO.

3.694 casse di manufatti furono depositate in quattro magazzini della ditta Anderson & Co., complesso della casa commerciale svedese costruito nel 1891, ritenuto sicuro per via della posizione di neutralità tenuta dalla Svezia nei confronti del conflitto sino-giapponese.

Pochi anni fa, durante le operazioni di demolizione ed esproprio nell'area di Shizishan nel distretto di Nan'an, l'Ufficio per la Gestione dei Beni Culturali del distretto compreso nel territorio di Chongqing, preoccupato che un vecchio magazzino di grande significato storico potesse essere accidentalmente danneggiato, deliberatamente dipinse all'esterno dell'edificio, con vernice rosso vivace, le parole 'Non Demolire', dimostrando al contempo un rinnovato interesse del popolo cinese per il patrimonio nazionale, e l'impegno della municipalità nella preservazione e protezione della sua storia.

Nel 2017, una delegazione del Palazzo Imperiale in visita a Chongqing decise di istituire il Memoriale della Migrazione a Sud dei Reperti Culturali del Palazzo Imperiale nell'ex sito della ditta Anderson & Co., dando così continuità al legame storico tra il Palazzo Imperiale e Chongqing, oggi città tra le più popolose del mondo con oltre di trenta milioni abitanti.

Questo complesso museale, il cui recupero è stato progettato da Atelier Feichang Jianzhu[6] (FCJZ) e inaugurato nel 2021, si trova sulla riva meridionale del fiume Yangtze, disposto su un pendio in forte pendenza, confinante con un tempio buddista, Ciyun Si – Tempio delle Nuvole Misericordiose – in un'area designata come zona centrale di preservazione storica.

Otto gli edifici preesistenti, in condizioni precarie, che ancora occupavano il sito al momento dell'avvio del progetto. Secondo le leggi sulla preservazione storica, questi edifici erano stati classificati in tre categorie: quattro da restaurare secondo la struttura, i materiali e i metodi costruttivi originali (Fig. 2: Edificio N. 2, 3, 4 e 5); uno da rinnovare (Fig 2: Edificio 1); tre da ricostruire nel rispetto del contesto storico (Fig 2: Edificio 6, 7 e 8).

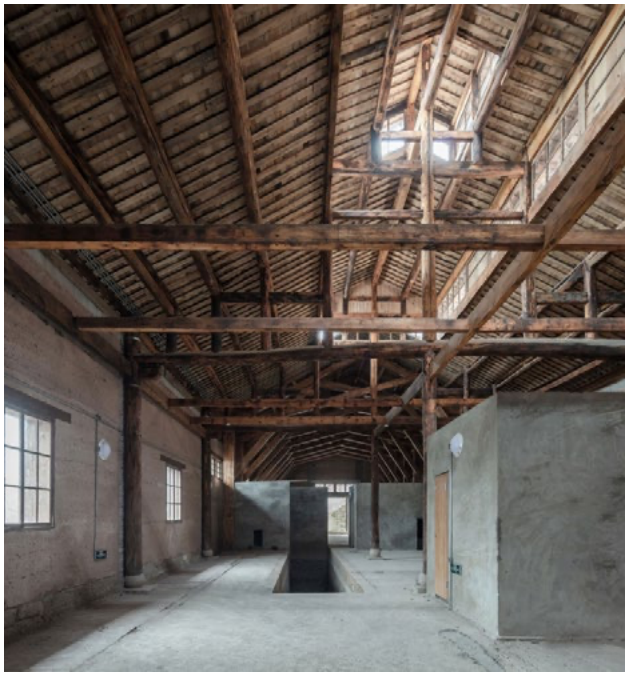




Fig. 4 Museo – Padiglione 5 ©DID-STUDIO.
Fig. 5 Galleria – Padiglione 4 ©DID-STUDIO.

Come un'opera d'arte in mostra

In Cina solo il dieci percento degli edifici storici è sopravvissuto agli ultimi trent'anni di frenesia immobiliare, vero motore dell'economia interna e al contempo responsabile di aver compromesso una parte considerevole di sviluppo futuro legato alla salvaguardia e valorizzazione del patrimonio antico. Oggi il governo, col fine di correggere gli errori commessi in passato e preservare la propria eredità architettonica, ha infatti avviato una catalogazione dei siti di valore storico, per evitarne la cancellazione[7] attraverso restauri o riusi adattivi.

Nel caso del complesso Anderson & Co., gli stessi materiali e tecniche costruttive caratterizzano tutte le architetture dei vari padiglioni: strutture a telaio in legno e miste legno-mattone; mattoni in argilla e terra battuta per le murature; finestre in legno, tetti in tegole di argilla e fondazioni in pietra. Dalla relazione di progetto di Atelier FCJZ si legge: per gli edifici restaurati abbiamo riparato le murature in mattoni e i tetti in tegole e ricostruito le murature in terra battuta con tecnologia contemporanea. Per l'edificio rinnovato, abbiamo restaurato il tetto in tegole, mantenuto le murature in mattoni forati e i pilastri in mattoni, e aperto la facciata che si affaccia sulla piazza e sull'ingresso principale con porte vetrate. Per gli edifici ricostruiti, abbiamo usato lastre di ardesia sul tetto e muri continui in vetro per esaltare ulteriormente la trasparenza dei volumi e la vista sul fiume.

Abbiamo introdotto una struttura a capriata controventata in legno lamellare per ottenere una distribuzione equilibrata delle forze attraverso elementi di piccole dimensioni nell'Edificio N. 1, nonché nelle porzioni crollate degli Edifici N. 3 e 5, per raggiungere la forma del tetto originale. All'interno di questi ultimi edifici, le capriate in lamellare e il telaio tradizionale in legno ricostruito sono giustapposti[8].

Per gli Edifici N. 6, 7 e 8, progettati ex novo, sono stati utilizzati dei portali asimmetrici in acciaio, curvati nei punti di flesso per risolvere la geometria in un unico gesto e predisporre la morbida forma del colmo, con la chiara volontà di diluire i chiaroscuri delle falde nel quinto prospetto. I tetti di queste tre aule sono rivestiti in scandole piane di ardesia, di

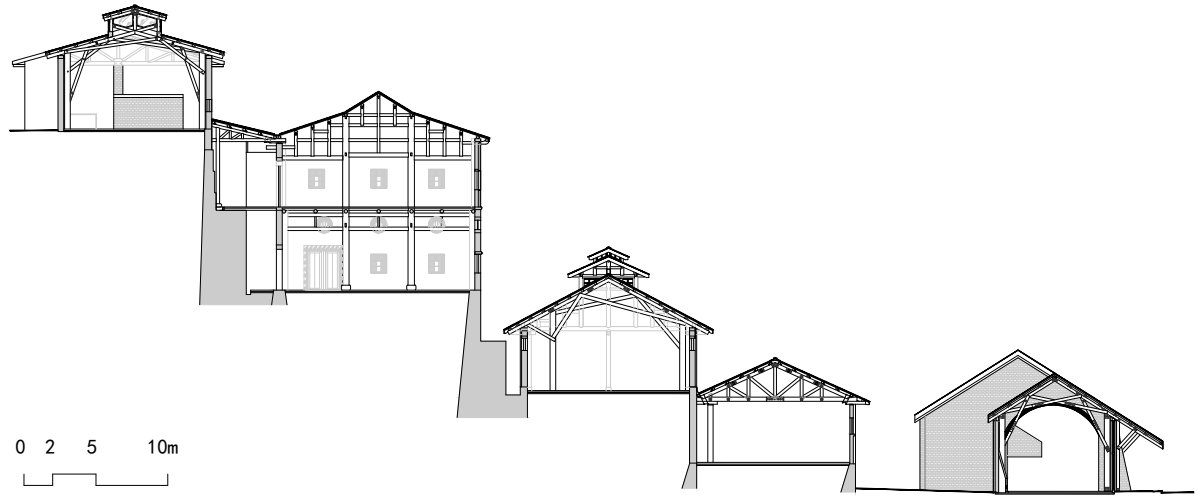


Fig. 6 Sezione sugli edifici preesistenti e variazioni sulla tettonica delle strutture di copertura ©Atelier FCJZ.

una colorazione del tutto simile a quelli dei padiglioni restaurati, coperti con coppi ed embrici. Tutti gli edifici del complesso hanno mantenuto ampie grondaie a sbalzo, che oltre ad offrire spazi semi-esterni per attività all'aperto coprono i percorsi pedonali che si arrampicano lungo la gradonata in pietra, principale asse distributivo dislocato a nord del lotto, spezzata in più punti per sopperire alle asperità del terreno in forte pendenza. Dal lato opposto, uno scalone a sezione crescente verso monte è stato aggiunto per moltiplicare gli accessi ai quattro edifici antichi e collegarli ai tre nuovi e all'ascensore obliquo, posto sul bordo sud del complesso monumentale. Nel disegnare la circolazione attraverso il sito, i progettisti hanno dunque lavorato con grande attenzione sia per costruire una articolata promenade da cui osservare il fiume, scendendo, che per moltiplicare i punti di vista sulle architetture e valorizzare i punti di fuga tra gli spazi interstiziali. I binari della funivia esistenti, i gradini in pietra e la vegetazione sono tutti salvaguardati come memoria del sito: trattando il complesso restaurato come un'opera d'arte in mostra[9].

L'intero campus vanta una superficie coperta di circa 2.700 metri quadrati su un'area totale di oltre 4.500, e grazie al suo recupero oggi ospita spazi culturali come Sale Espositive, Memoriali, Auditorium per Conferenze, Aule Didattiche, l'Accademia della Città Proibita, librerie e spazi all'aperto[10].

Anonimo e autoriale, in cerca di un rinnovato glossario

Molto acutamente Oswald Spengler ha riassunto lo spirito dell'architettura cinese osservando che esso avrebbe nel paesaggio la sua materia, nella 'regolarità e unità delle costruzioni' e nel 'costruire e calcolare in funzione dello stesso paesaggio' le sue matrici. Un'architettura conservatrice […] i cui edifici 'non fanno violenza alla natura, ma vi si plasmano[11]. Conosciuto per l'approccio sempre colto e misurato, Atelier FCJZ oltre all'esperienza a Chongqing, in poco più di venticinque anni di attività, ha lavorato sull'esistente solo in un paio di occasioni intervenendo su due *Siheyuan* a Pechino: il King's Joy Restaurant nel 2012; la Loop House nel 2022. La sensibilità nell'impostare il dialogo nuovo-antico attraverso la messa in opera di una ambigua continuità tra i materiali, le forme del costruire e l'afflato degli spazi, è una cifra distintiva di questi lavori. Protagonista è sempre il disegno delle coperture, inteso e affrontato mettendo in tensione due differenti scale: urbana, nell'estradosso, e architettonica, nell'intradosso. Osservando il Forbidden City Cultural Relics Museum il tema del quinto prospetto e la tettonica minuta delle capriate lignee, utilizzate come macchine sceniche con cui

caratterizzare gli interni, emergono chiaramente quali campi di indagine privilegiati del progetto. Più di ogni altro strumento, le sezioni, qui, sono indispensabili sia nel processo di conoscenza della topografia del luogo che nel controllo del disegno delle strutture; al contempo ci insegnano quanto il conio dell'autore possa esprimersi nella volontà di non volere imporre una rottura, preferendole una qualche forma di continuità.

Il rispetto della Tradizione della propria arte, sovente sembra suggerire l'omissione della personalità individuale in vece di un'entità generale. Su questo aspetto fondativo di ogni disciplina artistica T.S. Eliott scrive: il poeta deve sviluppare o acquisire la coscienza del passato […] ciò facendo, il poeta rinuncia continuamente al proprio essere presente, in cambio di qualcosa di più prezioso. La carriera di un artista è un continuo autosacrificio, una continua estinzione della personalità. Yung Ho Chang dimostra qui di lavorare con parsimonia di gesti, mettendo in pratica, per suo conto, sia la 'estinzione' di cui parla Eliott che la poetica del 'viandante' – Un buon viandante non lascia tracce – di Laozi[12]. Se è lecito dunque asserire che la buona architettura si può realizzare a partire dalla ripetizione di forme già inventate, trasferendole nel contemporaneo con traduzioni più o meno autoriali e variazioni[13] più o meno impercettibili, il contributo che Atelier FCJZ mette in opera a Chongqing, flirtando con la categoria del *déja vu*[14], si concretizza proprio nella ricerca di figure del costruire che si annidano in mezzo a fattori, forze e tecniche note da sempre, permanenti e permeanti la cultura del luogo.

L'autore ringrazia il prof. Chang e Atelier FCJC per aver fornito il materiale iconografico relativo al Forbidden City Cultural Relics Museum e per averne permesso la pubblicazione. Il copyright dei disegni appartiene a FCJZ; le fotografie sono state fornite da FCJZ.

[1] LI XIANGNING, *Critical pragmatism. Architects as Reflexive Individuals in Contemporary China*, in Jianfei Zhu, Chen Wei, Li Hua (ed. by), *Routledge handbook of Chinese Architecture. Social Production of Buildings and Spaces in History*, London, Routledge 2023, p. 503.

[2] SHU WANG, *Whang Shu and The Essence of Chinese Architecture* 03/2021 <https://gestalten.com/blogs/journal/wang-shu-and-the-essence-of-chinese-architecture?srsltid=AfmBOooLuk5ce_9aF9wTo3SaIW8NoxgKeqEdkila7LM4QW6NGDT-ECLY> [8/8/2025].

[3] LI XIANGNING, *Critical pragmatism…*, op. cit., p. 495.

[4] L'architettura cinese non possiede un impianto teorico imponente e spesso pedantesco come quella occidentale, ma persegue semplici obiettivi partendo da pochi chiari presupposti' tutti presenti nell'unico testo teorico-pratico della tradizione architettonica dalla Cina antica ovvero quei Precetti di architettura (Ying-tsao fa-shi) redatti da Li Chie - funzionario del dipartimento all'edilizia e alle costruzioni pubbliche durante la dinastia dei Sung Settentrionali e pubblicato nel 1103 e ristampato nelle sua versione definitiva dal 1145. Nell'epoca in cui in Europa fioriva il Gotico. L'approccio di Li era basato su regole, riflettendo una tradizione in cui il sapere veniva trasmesso oralmente sotto forma di procedure facili da ricordare. Questo ha portato lo Yingzao fashi a essere definito una «grammatica dell'architettura cinese».

[5] Ci si riferisce all'Incidente di Mukden, noto in ambito cinese come Incidente del 18 settembre. Un evento messo in scena dal personale militare giapponese come pretesto per l'invasione giapponese della Manciuria del 1931, e che portò alla seconda guerra sino-giapponese (7 luglio 1937 - 2 settembre 1945), definita in Cina come «Guerra di resistenza contro il Giappone». Cfr. PETER DUUS, JOHN WHITNEY HALL, *The Cambridge History of Japan: The Twentieth Century*, Cambridge, Cambridge University Press 1989, p. 294.

[6] Studio indipendente cinese co-fondato nel 1993 dagli architetti Lu Lijia, formatasi in America alla Scuola di Architettura della Rice University di Houston e Yung Ho Chang, preside della Facoltà di Architettura alla Università di Hong Kong, professore emerito del Dipartimento di Architettura del Massachusetts Institute of Technology (MIT), di cui è stato direttore, membro della giuria del Premio Pritzker dal 2011 al 2017; laureato alla Università della California a Berkeley nel 1984.

[7] Cfr. PIER ALESSIO RIZZARDI, ZHANG HANKUN, *The Condition of Chinese Architecture*, Singapore, TCA Think Tank 2018.

[8] YUNG HO CHANG, *Design as Experience Research*, Chadstone, The Images Publishing Group 2024, p. 358.

[9] Cfr. la relazione di progetto redatta da Atelier FCJZ per la cartella stampa e pubblicata sul web <https://www.chinese-architects.com/en/atelier-feichang-jianzhu-beijing/project/forbidden-city-cultural-relics-museum-chongqing> [14/10/2025].

[10] Ad appena due anni dal completamento dei lavori, nel 2022, Purtroppo, la copertura di uno degli otto padiglioni – il n°1, quello a valle – è crollata nel luglio del 2022 a causa del caldo estremo, costringendo ad una chiusura a tempo indeterminato dell'intero sito. Cfr. *The Rooftop of a Chinese Museum Has Melted Off the Top of a Historic Building Amid a Blistering Heatwave. The Forbidden City Cultural Relics Museum is closed for the foreseeable future*. <https://news.artnet.com/art-world/the-rooftop-of-a-chinese-museum-has-melted-off-the-top-of-a-historic-building-amid-a-blistering-heatwave-2147514> [15/9/2025].

[11] FIORENZO BERTAN, GABRIELE FOCCARDI, *Architettura cinese. Il trattato di Li Chieh*, Utet, 1998, p.8-9.

[12] HAN BYUNG-CHUL, *Del vuoto. Sulla cultura e filosofia dell'Estremo Oriente*, Milano, Nottetempo 2024, p. 13.

[13] Cfr. NICOLA BRAGHIERI, *Architettura arte retorica*, Genova, Sagep 2013, p. 237.

[14] PAOLO VIRNO, *Déja Vu and the end of history*, London, Verso 2015, p. 16.

Svelare la trama di un patrimonio complesso del moderno. Un approccio transcalare per l'Agro Pontino

Revealing the fabric of a complex modern heritage. A transcalar approach for the Agro Pontino

Stefano Guadagno | stefano.guadagno@uniroma1.it
Dipartimento di Scienze dell'Antichità, Sapienza Università di Roma

Abstract

There are many elements that compose the Agro Pontino today, linked by complex and not always obvious relationships, afferent to different domains, both natural and artificial. But it's the very nature of the Pontine territory, the product of land reclamation and improvement in the 1920s and 1930s, that prevents a categorical interpretation. The results of this complex work constitute an important architectural, urban, engineering and landscape heritage, an experiment in an innovative way of rethinking and re-founding the territory, also based on the then nascent discipline of modern urban planning. If we assume that this heterogeneous and extensive heritage can be preserved, it is worth asking how the relevant restoration, conservation and enhancement operations can be performed, and not only on architectural or infrastructure buildings. This study aims to verify whether a transcalar approach can be adopted to describe the specific nature of this complex heritage, which today requires attention and care.

Keywords
Conservation, Transcalarity, Interpretation, Critical reading, Heritage.

Una storia di tentativi e interventi complessi per la bonifica pontina

La storia del territorio che oggi definiamo, almeno in Italia, Agro Pontino (laddove in altre lingue è rimasto il toponimo legato al concetto di palude[1]) è complessa e articolata. Nonostante la tendenza a ridurre tutto solo all'arco temporale del regime, in realtà questa ampia porzione di territorio – per la cui estensione e i confini in passato si è anche dibattuto[2] – è stata interessata nel corso dei secoli da molteplici tentativi di bonifica: se tralasciamo comunque la storia più antica[3], è necessario almeno guardare indietro fino all'ultimo grande intervento papale della fine del Settecento[4]. Il susseguirsi di progetti (comunque indirizzati solo alla parte di territorio tra fiume Sisto e Monti Lepini)[5], a volte realizzati, ma molto spesso invece rimasti solamente sulla carta, è sintomo della volontà non solo di recuperare un territorio evidentemente problematico[6], ma anche e soprattutto di poterlo mettere a reddito e, quindi, di riuscire a governarlo[7]. È solo durante il regime fascista che si decise di operare istituendo nuovi comprensori di bonifica per un unico "Agro Pontino", fino ad avvicinarsi all'Agro Romano e alla capitale e costruendo, così, un nesso simbolico tra Roma e le città di fondazione. Il regime fascista condusse una operazione tecnicamente complessa sotto tutti i punti di vista, ma, come è già noto, intrisa di propaganda: le trasformazioni promesse al popolo italiano dovevano da un lato servire a risolvere i problemi socio-economici dopo la grande crisi degli anni Venti portando occupazione, debellare la malaria e costituire una importante riserva agricola per il Paese[8]; dall'altro, avrebbero mostrato il

RA special issue 1, vol. I | 2025, pagg. 176 - 181 | ISSN 1724-9686 (print) | ISSN 2465-2377 (online)
© The Author(s) 2025. This is an open access article distribuited under the terms of the Creative Commons License CC BY-SA 4.0 Firenze University Press.
DOI: 110.36253/rar-19011 - www.fupress.net/index.php/ra/

potere fascista, in grado di risolvere del tutto un problema che si protraeva da secoli, sebbene, come già accennato, in parte già risolto con la bonifica papale. Senza soffermarsi ancora sul dibattito sull'effettiva riuscita dell'intervento così caldeggiato da Mussolini, resta in ogni caso una profonda traccia sul territorio pontino. Molti degli interventi storicamente ascritti al regime – con la riorganizzazione generale di circa settantamila ettari; la creazione di collegamenti, strade, poderi; la regolarizzazione dei corsi d'acqua, dei fiumi, dei laghi costieri e delle sorgenti; la fondazione dei cinque centri rurali (la cosiddetta pentapoli pontina), insieme ai vari borghi di supporto; l'istituzione dei servizi basilari prima assenti – in realtà furono dovuti all'azione contemporanea, e non sempre coordinata, dell'Opera Nazionale Combattenti (d'ora in avanti ONC; ente che nel 1926 fu autorizzato ad agire anche nei riguardi della trasformazione fondiaria, come indica l'art. 1 del regolamento legislativo R.D.L. 16 settembre 1926, n. 1606[9]) e dei Consorzi di Bonifica (a quello della Bonificazione Pontina si aggiunse il Consorzio di Piscinara per la destra del Sisto nel 1919, poi rinominato "di Littoria"). La presenza di azioni intrecciate, volte da un lato alla bonifica idraulica e dall'altro a quella agraria, produsse una notevole stratificazione, nell'arco di pochi anni, in grado di cambiare del tutto il volto del territorio. Ad oggi, questo palinsesto non è riconosciuto e tutelato se non nelle sue manifestazioni singole ed esemplari (come alcuni edifici di Sabaudia), mentre l'estesa stratificazione avvenuta tra Ottocento e Novecento, che ha interessato canali, strade, percorsi, villaggi e così via, è stata poco indagata e non è oggetto né di tutela, né di riflessioni specifiche. La trama complessa dell'Agro Pontino, che è fatta di tracce materiali, ma che è anche la testimonianza delle sperimentazioni novecentesche negli ambiti della architettura, dell'urbanistica, della geologia, ingegneria idraulica e zootecnica, può essere indagata considerando il territorio non solo come una somma di elementi, ma come stratificazione di diversi layer, connessi tra loro da relazioni spaziali e temporali, così come generalmente accade nel palinsesto di una città stratificata. Tuttavia, data l'estensione totale, si pone una questione: a quale scala indagare il palinsesto? Qual è, dunque, il miglior punto di vista per poterlo comprendere, raccontare e, in un'ottica di tutela, progettarne la conservazione e valorizzazione.

Una prospettiva transcalare come metodo per comprendere il patrimonio dell'Agro Pontino

Nell'ambito di una ricerca dottorale in corso[10] che vuole indagare i processi trasformativi dell'Agro Pontino e con particolare riguardo al periodo compreso tra la fine dell'Ottocento e i giorni nostri, soffermandosi su alcuni elementi, le "architetture tecniche" (ritenute prodotto e motore insieme della trasformazione), la prospettiva transcalare si è rivelata essere una strategia utile per poter leggere criticamente e comprendere il territorio, nelle sue estensioni sia spaziale che temporale. Infatti, assumendo anche una prospettiva diacronica, si pongono almeno due questioni: da un lato, si rende necessario individuare il limite temporale del periodo considerato; dall'altro, è opportuno delimitare lo spazio dell'analisi che non necessariamente coincide con l'Agro Pontino stesso e potrebbe, invece, estendersi oltre o ridursi. Inoltre, questa ricerca parte dal presupposto che i fenomeni trasformativi del territorio-palinsesto[11] siano avvenuti su più scale e dunque abbiano prodotto effetti e cambiamenti a partire dal livello territoriale fino all'estremo opposto, sulle singole architetture e i manufatti edili. Questi fenomeni hanno poi contribuito a produrre essi stessi ulteriori

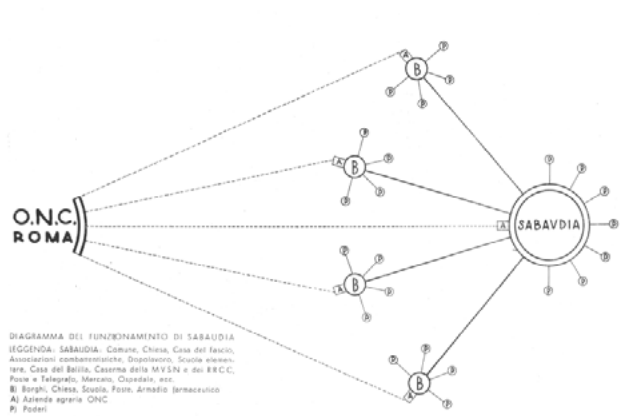




Fig. 1 Diagramma di funzionamento di Sabaudia in relazione al territorio, L. PICCINATO in «Urbanistica», 1, 1934.
Fig. 2 Diversi layer del territorio pontino: collegamenti, rete idrografica, impianti idrovori, vegetazione e verde, centri rurali di fondazione (S. Guadagno, 2025).

cambiamenti, in una relazione biunivoca che attraversa gli strati del palinsesto, sia in senso diacronico che sincronico, nonché, appunto, in senso transcalare. Da qui emerge la necessità di una prospettiva di questo tipo, che accoglie la possibilità che il territorio sia prodotto di trasformazione e, contemporaneamente, generatore di cambiamenti e relazioni complesse. Il contributo di P. Bonavero[12] è utile per comprendere i concetti basilari della transcalarità. Sebbene l'autore si soffermi soprattutto sugli ambiti della geografia e della ricerca economica e sociale, si è provato ad applicarne i concetti alla specifica situazione dell'Agro Pontino e all'obiettivo di questa ricerca. Bonavero introduce le idee di transcalarità «forte» e «debole»: per quest'ultima, si tratta semplicemente di strumenti di analisi che sono applicabili di volta in volta a diverse scale geografiche; per la prima, invece, si considerano anche le relazioni che intercorrono tra le diverse scale geografiche[13]. Dunque, dato un certo numero di elementi dell'analisi, nel caso della transcalarità forte si aggiunge un insieme di variabili che comprende i nessi che si generano tra i diversi elementi presi in considerazione, letti non solo sulle mappe alla stessa scala, ma anche a scale differenti. Si tratta di una vera e propria rete di nodi, che da bidimensionale (sulla stessa mappa) assume molteplici ulteriori dimensioni e in cui le mappe a diverse scale (e, dunque, con diversa qualità e significato del dato) sono connesse per il tramite delle relazioni che si generano tra gli elementi individuati sulle mappe stesse. Se consideriamo i due elementi urbani esemplari della rifondazione dell'Agro Pontino, ossia il centro rurale e il borgo di supporto, questi sono legati dall'essere una infrastruttura urbana decentrata, a rete (Fig. 2, ma vedi anche Fig. 1[14] rispetto al progetto di organizzazione territoriale di Piccinato); in questa rete, inoltre, sono presenti gli impianti idrovori e i serbatoi idrici, che hanno dei bacini di competenza che si intersecano al territorio urbanizzato e che, a loro volta, sono connessi tra loro dalla infrastruttura dell'acqua: percorrendo l'insieme di canali, condotte e sistemi idraulici è possibile connettere tra loro quasi tutti gli edifici per la gestione delle acque. Allo stesso tempo, queste interconnessioni non sono leggibili solo nel presente registrato dalla mappa, sia essa recente o di un dato

momento storico, ma perdurano nel tempo, si trasformano, lasciano tracce più o meno definite (materiali, ma anche sulle altre cartografie) e si evolvono, insieme agli edifici stessi. È in questi casi che si concretizza la rete di nodi e l'approccio transcalare forte ne tiene conto. Bonavero, inoltre, introduce anche la questione relativa al rapporto tra locale e globale[15], che è una vera e propria prospettiva di analisi che si innesta pienamente in quella della transcalarità. Il sistema globale è, secondo l'autore, il «sistema economico e sociale integrato su scala mondiale»; chiaramente, la definizione risuona delle specificità afferenti all'ambito geografico, economico e sociale e sembra discostarsi dai temi di questa ricerca. In realtà, volendo estendere il concetto al nostro caso, potremmo considerare, come esempio di sistema globale, l'Agro Pontino stesso in quanto insieme di elementi che si declinano poi localmente. Il sistema locale, invece, è descritto da Bonavero come «un'entità intermedia tra il 'sistema' nel suo insieme […] e il singolo soggetto […], attivo nei processi di sviluppo»; ancora, lo definisce come un insieme dotato di una propria identità in grado di renderlo distinguibile da altri sistemi e dal contesto[16]. Nel nostro caso, un sistema locale potrebbe essere, ad esempio, quello che raggruppa tutti i ventidue impianti idrovori costruiti tra il primo Novecento e gli anni Quaranta. Infatti, sono accomunati da una funzione specifica, si distinguono dall'insieme generale delle architetture tecniche legate alla gestione dell'acqua e, infine, mediano tra due realtà: da un lato, quella di ordine superiore della bonifica idraulica; dall'altro, la realtà più contenuta del singolo edificio. Bonavero prosegue poi indicando quelle che sono le caratteristiche dei sistemi locali: gli elementi, «cioè i soggetti collettivi che ne fanno parte e vi operano»; le relazioni locali, cioè quelle che «si sviluppano all'interno del sistema locale, a loro volta comprendenti le relazioni tra gli elementi (relazioni orizzontali) e le relazioni fra questi ultimi e le caratteristiche […] del territorio […] (relazioni verticali)»; le relazioni sovralocali, ossia quelle relazioni che intercorrono tra gli elementi e l'esterno, anche a scale diverse[17]. Anche le caratteristiche appena citate possono trovare risconto nell'ambito dello studio dei sistemi locali dell'Agro Pontino. Infatti, se proseguiamo con l'esempio del sistema locale che raccoglie gli impianti idrovori, questi ultimi costituiscono naturalmente gli elementi del sistema; le relazioni locali sono quelle che intercorrono tra essi (fisiche, ma anche immateriali) e introducono alla lettura della rete di nodi. In particolare, le relazioni orizzontali sono quelle che si riscontrano a livello spaziale, sia geografico che territoriale, nonché rispetto alla caratteristica funzione dell'impianto (raggruppamenti per numero di pompe, tipologia architettonica e così via); le relazioni verticali sono invece quelle che si generano tra gli impianti e tutti gli altri sistemi locali che pure insistono sullo stesso territorio pontino. A questo tipo di lettura, è necessario tuttavia aggiungere un ulteriore livello di relazione: è possibile leggere, infatti, nessi e relazioni anche in senso diacronico, cioè nell'evoluzione stessa del sistema locale nel tempo (sequenzialità, trasformazioni, demolizioni), mediante il supporto delle mappe e di tutti i dati storici anche non cartografici. Infine, le relazioni sovralocali raccontano la collocazione del fenomeno "Agro Pontino" nel suo contesto storico, politico e tecnico, in relazione agli altri interventi di bonifica in Italia, in connessione con le opere dell'ONC, nonché rispetto alla ricezione di questi eventi nel panorama internazionale[18]. Le due scale globale/locale sono legate da una relazione biunivoca: il sistema globale produce (o ha storicamente prodotto) cambiamenti a livello locale e viceversa, in un continuo scambio che arricchisce notevolmente il palinsesto.

Una volta riconosciuta la possibilità di una lettura critica transcalare del territorio-palinsesto dell'Agro Pontino, è opportuno ragionare sui confini dell'analisi. In una fitta rete di relazioni, multiscalare e in cui anche la dimensione temporale produce ulteriori connessioni, diventa imperativo circoscrivere l'analisi, operando un taglio ragionato in grado di porre dei limiti, dei confini spaziali, ma anche temporali, nonché definire quali sono i sistemi locali e globali in gioco. Secondo il commento di G. Micheli al lavoro di Bonavero, la risposta consiste nel costruire «regole generali di contestualizzazione»[19]. Nel merito della definizione di un confine spaziale, in una prima ipotesi di questa ricerca si è provato ad analizzare l'Agro Pontino individuando delle sezioni tipo, ossia dei punti in cui i diversi sistemi di interesse per l'analisi (le acque e relative canalizzazioni, l'infrastruttura stradale e delle connessioni, gli elementi urbani e architettonici, la vegetazione e così via), fossero riconoscibili e trattabili come strati del palinsesto. È la logica del transetto, che consente di analizzare una parte (ritenuta significativa) per il tutto. Il limite principale di questa strategia è che non necessariamente consente di leggere, oltre alle relazioni verticali, anche quelle orizzontali legate alla estensione spaziale dell'Agro Pontino, che si ritiene essere una dimensione caratteristica e fondante di questo territorio. La possibilità di "allargare" la linea di sezione per ottenere una fascia di analisi pone ulteriori questioni. Quanto larga? In che direzione? Parallela alla costa o perpendicolare? Questa soluzione sembra essere troppo indifferente alle specificità del territorio, tenuto conto che F. Pagetti[20] sottolinea che la scelta dell'area da indagare influenza sicuramente l'analisi e, nel nostro caso, la comprensione delle dinamiche trasformative del palinsesto pontino. Una ulteriore strategia, invece, è quella di scegliere dei casi studio, intorno ai quali costruire quelle che si possono definire, secondo il lessico utilizzato da Pagetti, come «unità territoriali di analisi»[21]. Tre impianti idrovori (Capoportiere, Forcellata e Calambra), rappresentativi delle tre tipologie preponderanti, sono stati ritenuti utili a definire il fulcro delle aree campione di analisi, in quanto rappresentano al meglio quella relazione biunivoca di causa ed effetto tipica dell'Agro Pontino: sono stati costruiti per la bonifica, insieme alle necessarie modifiche del contesto locale (nuovi canali, vasche e strade di accesso), ma a loro volta con l'azione drenante hanno contribuito e, essendo in funzione ancora oggi, contribuiscono alla perenne trasformazione del territorio.

Conclusioni

L'adozione di un metodo di lettura basato sulla prospettiva transcalare "debole" consentirebbe di analizzare una sola rete su più scale, mentre quella "forte" riconosce alla rete una sua tridimensionalità in grado di generare connessioni tra diverse scale, nel presente così come nello scorrere del tempo. Il limite apparente è che, in un orizzonte che non è solo spaziale, ma anche concettuale e temporale, la fitta rete di relazioni si complica al punto tale che sembra si stia optando per una strategia controproducente. Ecco perché diventa fondamentale circoscrivere e contestualizzare al meglio cosa si vuole analizzare e cosa si vuole provare a leggere. Per concludere, si può ritenere che quella fondata sulla prospettiva transcalare forte sia una strategia metodologica adatta per l'analisi di alcune aree campione e utile per provare a comprendere le complesse relazioni verticali e orizzontali del palinsesto territoriale pontino. Il prosieguo della ricerca, ancora in corso, verterà sull'applicazione dell'approccio transcalare ai tre casi studio citati e relative aree

campione[22], operando una 'sineddoche': la lettura dei valori – ma anche dei fattori di rischio legati a trasformazioni (per ragioni tecniche, questioni urbanistiche e altro) non controllate e spesso inconsapevoli – di queste porzioni di Agro Pontino può essere rappresentativa di tutto il territorio e ampliarne così la conoscenza su più fronti, anche sulle necessità di tutela. Questa tipologia di analisi non può che essere qualitativa e basarsi sul confronto, comunque in grado di mettere in luce la storia e i valori testimoniali di un palinsesto complesso, e non del tutto compreso, del moderno e delle sue sperimentazioni, con l'obbiettivo poi di tracciare le basi per la sua conservazione e valorizzazione e tenendo conto del fatto che si tratta di processi in divenire, con architetture tecniche e sistemi idraulici ancora in funzione e per i quali l'attributo della modernità si concretizza, oggi, in una vera e propria contemporaneità.

[1] In inglese, "Pontine Marshes" (<https://www.britannica.com/place/Pontine-Marshes> [28/8/2025]); in francese, l'antica denominazione era "Marais Pontins", ma oggi si riporta anche "Plaine Pontins" (<https://www.larousse.fr/encyclopedie/autre-region/plaine_Pontine/139163> [28/8/2025]).

[2] Di Crollalanza afferma che si tratta di circa 75000 ettari. Cfr. ARALDO DI CROLLALANZA, *Prefazione*, in *La bonifica delle Paludi Pontine*, Roma, Leonardo Da Vinci 1935.

[3] La presenza dell'Appia antica e dei numerosi ritrovamenti archeologici testimonia che questo territorio era non solo attraversato, ma anche abitato e, almeno in parte, coltivato. Si veda ad esempio MARGHERITA CANCELLIERI, *Il territorio pontino e la via Appia*, «Quaderni del Centro di studio per l'archeologia Etrusco-Italica», 18, 1990, pp. 61-72.

[4] Cfr. NICOLA MARIA NICOLAJ, *De' bonificamenti delle Terre Pontine Libri IV. Opera storica, critica, legale, economica, idrostatica: compilata da Nicola Maria Nicolaj romano; e corredata di ogni genere di documenti, piante topografiche, profili &c.*, Roma, Pagliarini 1800.

[5] Per una storia delle bonifiche pontine, cfr. PIERO BEVILACQUA, MANLIO ROSSI-DORIA, *Lineamenti per una storia delle bonifiche in Italia dal XVIII al XX secolo*, in P. Bevilacqua, M. Rossi-Doria (a cura di), *Le bonifiche in Italia dal '700 a oggi*, Roma, Laterza 1984.

[6] La presenza della palude implicava: improduttività del territorio, impossibilità di amministrarlo (anche con la forza, se necessario), difficoltà di attraversamento; un tratto della antica Via Appia taglia in due le paludi pontine ma, a metà Settecento, il percorso era impraticabile e in abbandono. Il territorio pontino era così una zona grigia, in cui economie e gestioni parallele e autonome si sostituivano a quelle istituzionali.

[7] Cfr. MARIANO PALLOTTINI (a cura di), *Il territorio pontino: elementi di analisi storiografica dalle origini alla bonifica integrale*, Roma, Bulzoni 1972, pp. 16–33.

[8] Cfr. RICCARDO MARIANI, *Fascismo e "città nuove"*, Capitolo II, §4 "Disoccupazione e bonifiche", Milano, Feltrinelli 1976.

[9] Cfr. ONC, *36 anni dell'Opera nazionale per i combattenti: 1919-1955*, Roma, Opera nazionale per i combattenti 1955, p. 249.

[10] Ricerca finanziata dall'Unione europea - Next Generation EU, Missione 4, Componente 1, CUP B53C22007260006, XXXVIII ciclo.

[11] Cfr. ANDRÉ CORBOZ, *Il territorio come palinsesto*, in Paolo Viganò (a cura di), *Ordine sparso. Saggi sull'arte, il metodo, la città e il territorio*, Milano, FrancoAngeli 2014 (ed. originale del testo 1998).

[12] Cfr. PIERO BONAVERO, *L'approccio transcalare come prospettiva di analisi. Il contributo della geografia alla ricerca economica e sociale (con commenti di Giuseppe A. Micheli, Elena dell'Agnese, Flora Pagetti e Giulia Rivellini)*, «Quaderni dell'Istituto di Studi su Popolazione e Territorio», 3 (Serie Metodologica), ottobre 2005, pp. 3-32.

[13] *Ivi*, p. 5.

[14] Cfr. LUIGI PICCINATO, *Il significato urbanistico di Sabaudia*, «Urbanistica», n. 1, 1934, pp. 10-24.

[15] PIERO BONAVERO, *L'approccio transcalare...*, op. cit., p. 7.

[16] *Ivi*, p. 8.

[17] *Ibidem*.

[18] Si citano al riguardo il volume di Vöchting (FRIEDRICH VÖCHTING, *La bonifica della pianura pontina*, (ed. originale 1942), Roma, Sintesi Informazione 1990) ed alcuni articoli di giornale e in rivista (ALFRED DANIEL HALL, *Bonifica. The reclaiming of Italy*, «The Times», 18 novembre 1932; RUTH STERLING FROST, *The Reclamation of the Pontine Marshes*, «The Geographical Review», XXXIV, n. 4, 1934; E.J. RUSSEL, *Agricultural Colonization in the Pontine Marshes and Libya*, «The Geographical Journal», XCIV, n. 4, 1939).

[19] GIUSEPPE A. MICHELI, *Un ponte tra transcalarità forte e effetto contesto*, in Piero Bonavero, *L'approccio transcalare…*, op. cit., p. 18.

[20] FLORA PAGETTI, *Transcalarità e metodologie di ricerca*, in Piero Bonavero, *L'approccio transcalare…*, op. cit., p. 26.

[21] *Ibidem*.

[22] È il corso di pubblicazione un contributo dell'autore su una prima analisi intorno all'Idrovoro di Capoportiere, presentata al Convegno internazionale "Conservation of Architectural Heritage (CAH) – 8th Edition", 17-19 settembre, Cagliari.

La patrimonializzazione

Heritagization

L'edilizia residenziale pubblica del Novecento alla prova del tempo. La sfida della conservazione di un Patrimonio vivo attraverso il caso di Milano

Twentieth-Century Public Housing at the Test of Time: The Challenge of Preserving a Living Heritage by means of the Milan Case Study

Mariacristina Giambruno | giambrun@polimi.it
Dipartimento di Architettura e Studi Urbani, Politecnico di Milano
Sonia Pistidda | sonia.pistidda@polimi.it
Dipartimento di Architettura e Studi Urbani, Politecnico di Milano
Laura Salis | laura.salis@polimi.it
Dipartimento di Architettura e Studi Urbani, Politecnico di Milano

Abstract

The public housing stock built in Italy during the 20th century, from the 1930s through the post-war reconstruction and economic boom, has shaped urban expansion and often remains the only recognizable framework within otherwise unplanned contexts. Despite their architectural value, innovative housing solutions, and experimental materials, these estates are rarely conserved, even though many are now theoretically subject to heritage protection. Current management practices are primarily oriented toward ensuring functionality, safety, and compliance with seismic and energy regulations. This paper reflects on the tension between conservation and transformation, considering public housing as a 'living heritage'. Starting from case studies in Milan, managed by the municipal company MM S.p.A., it proposes a methodology of study and documentation aimed at balancing the preservation of architectural identity with the necessary upgrading of housing to contemporary standards.

Keywords
Public housing, Conservation, Transformation, Living heritage, Milan.

Introduzione

L'edilizia residenziale pubblica (ERP) realizzata a Milano nel corso del Novecento costituisce una componente significativa del patrimonio costruito urbano e rappresenta oggi un campo di studio che sta progressivamente assumendo rilievo nel dibattito sulla conservazione dell'architettura moderna. Nata come risposta alle emergenze abitative della fase prebellica e, in misura più consistente, del secondo dopoguerra e del boom economico[1], essa ha contribuito a strutturare le direttrici di espansione della città, assumendo in molti casi un ruolo ordinatore rispetto a tessuti successivi privi di un chiaro disegno urbanistico[2].

Questo patrimonio si caratterizza per il coordinamento pubblico che ne ha guidato la realizzazione: la disponibilità di suoli comunali ha favorito insediamenti estesi e a costi contenuti nelle aree periurbane, progettati unitariamente dagli uffici tecnici del Comune (talvolta in collaborazione con architetti esterni) e regolati da ma-

RA special issue 1, vol. I | 2025, pagg. 184 - 191 | ISSN 1724-9686 (print) | ISSN 2465-2377 (online)
© The Author(s) 2025. This is an open access article distribuited under the terms of the Creative Commons License CC BY-SA 4.0 Firenze University Press.
DOI: 10.36253/rar-19015 - www.fupress.net/index.php/ra/

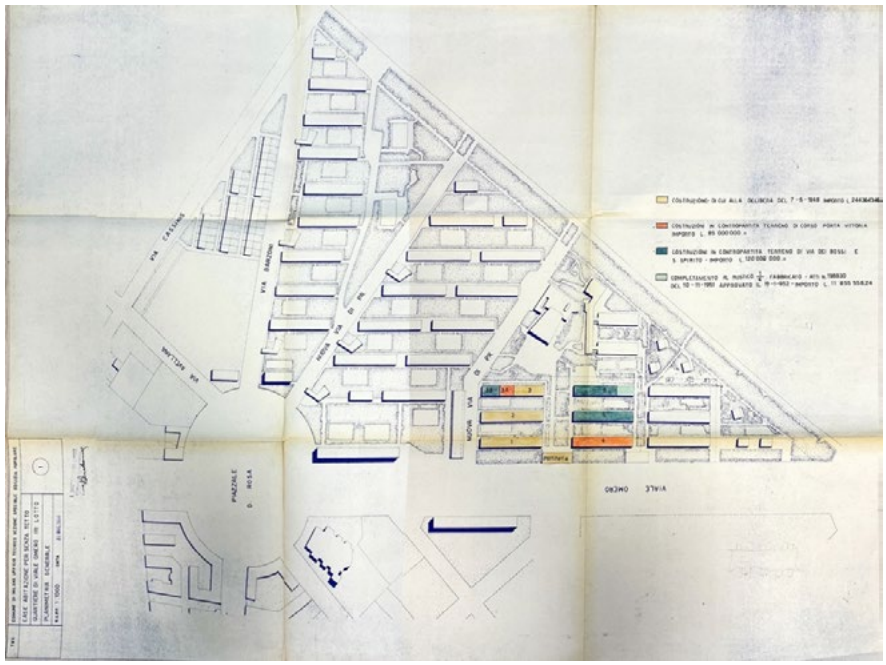


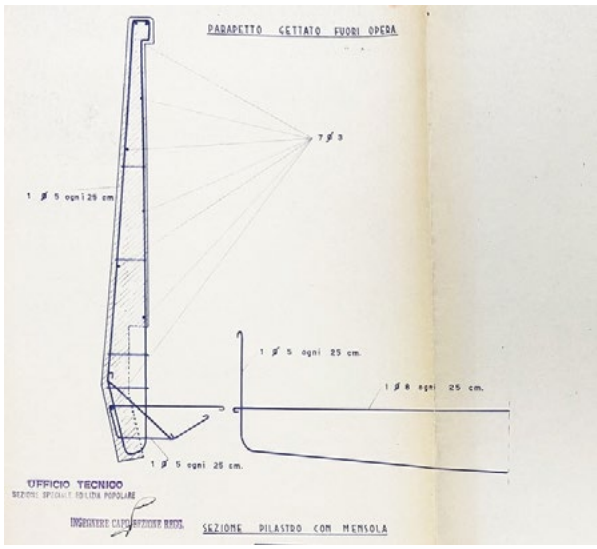
Fig. 1 Milano, *Planimetria generale del quartiere Omero, 2° lotto*, (1955), Archivio del Comune di Milano (d'ora in avanti ACM), *Ripartizione servizi e lavori pubblici*, fasc. 102 (scansione L. Salis, 2025).

sterplan che definivano numero di edifici e alloggi, tracciati viari, gerarchie spaziali e, in alcuni casi, dotazioni minime di servizi. Sono quartieri ad alta leggibilità, poi inglobati dall'espansione urbana, nei quali l'impianto planivolumetrico resta come ossatura riconoscibile nella città diffusa.

Si tratta di un patrimonio eterogeneo ma accomunato da caratteristiche che ne rendono fondamentale il ruolo, che riflette tanto la progettazione unitaria degli uffici tecnici comunali quanto le sperimentazioni di architetti noti, con esiti che spaziano dalle tipologie edilizie più diffuse (in linea, a torre, a schiera) all'introduzione di tecniche costruttive innovative, come l'impiego di componenti prefabbricati. Proprio le caratteristiche intrinseche con cui è stato inizialmente progettato e realizzato lo rendono di importante valore testimoniale, legato tanto alle scelte tipologiche e costruttive quanto al contesto storico e sociale in cui è sorto, e ne giustificano la cura.

Tuttavia, la destinazione d'uso residenziale, la lunga vita in esercizio e le trasformazioni operate nel tempo sia dagli enti gestori sia dagli abitanti pongono oggi interrogativi complessi. Le esigenze di adeguamento agli standard contemporanei dell'abitare e alle normative in materia di sicurezza, efficienza energetica e sostenibilità si intrecciano con la necessità di salvaguardarne i caratteri storici e architettonici, delineando un campo di tensione tuttora aperto. La questione centrale è che i concetti che ne giustificherebbero il riconoscimento come patrimonio architettonico si scontrano con una realtà talvolta contraddittoria che li marginalizza rispetto all'attribuzione di una tutela formale.

Lo studio si propone, in questo quadro, di indagare un approccio metodologico alla conservazione del patrimonio residenziale pubblico, con l'obiettivo di orientare le trasformazioni, spesso necessarie a garantirne nel tempo la funzione sociale, in modo che non compromettano i caratteri che lo contraddistinguono. In questo



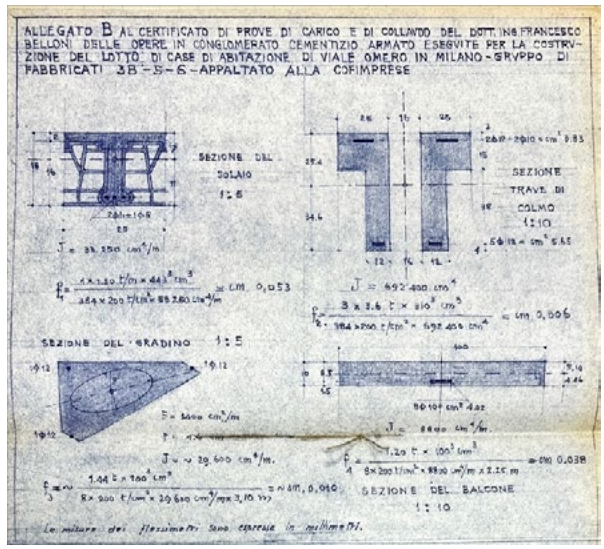


Fig. 2 Milano, *Parapetto gettato fuori opera per il quartiere Lorenteggio, disegno di dettaglio* (1962), ACM *Ripartizione Servizi e Lavori Pubblici*, fasc. 32 (scansione L. Salis, 2025).

Fig. 3 Milano, *Tavola allegata al certificato di prove di carico e di collaudo delle opere in conglomerato cementizio armato eseguite per la costruzione del lotto di case di abitazione di viale Omero,* Sezione del solaio SAP (1955), ACM, *Ripartizione Servizi e Lavori Pubblici*, fasc. 102 (scansione L. Salis, 2025).

senso, il contributo intende dare conto delle criticità più ricorrenti emerse dalla gestione e dagli interventi sugli edifici ERP, mettendo in luce come le caratteristiche tipologiche e costruttive si traducano oggi in specifici nodi operativi.

Caratteri architettonici dell'edilizia residenziale pubblica milanese del Novecento

La grammatica architettonica di questi complessi è generalmente improntata sull'essenzialità e sulla ripetizione. La serialità si manifesta nei prospetti attraverso il ritmo delle bucature, la scansione delle balconate e le fasce marcapiano, con variazioni dettate unicamente da esigenze di orientamento e dalla conformazione dei lotti. In pianta emerge una costante regolarità geometrica che riflette, e spesso rivela anche all'esterno, la logica costruttiva adottata.

Le tipologie edilizie più ricorrenti comprendono edifici in linea di quattro o cinque piani, con due o tre corpi scala che servono mediamente due o tre alloggi ciascuno; edifici a ballatoio, anch'essi a sviluppo longitudinale, in cui la distribuzione è organizzata con un unico corpo scala e ballatoi esterni; edifici a torre, che raggiungono anche i dieci piani, impostati intorno a un vano scala centrale; e infine le case a schiera, diffuse soprattutto negli anni Cinquanta, con due livelli collegati da scala interna, zona giorno al piano terra e zona notte al piano superiore, spesso completate da un piccolo giardino retrostante. Un esempio singolare rispetto agli impianti edilizi ricorrenti è rappresentato invece dal Villaggio dei Fiori[3] nella zona Lorenteggio di Milano, realizzato come quartiere di edilizia estensiva, con villette unifamiliari distribuite su due livelli, ciascuna dotata di cortile di ingresso e zona giorno al piano terreno e camere al piano superiore[4].

Le proporzioni degli impianti si mantengono costanti: corpi lunghi circa quaranta/cinquanta metri e larghi cir-

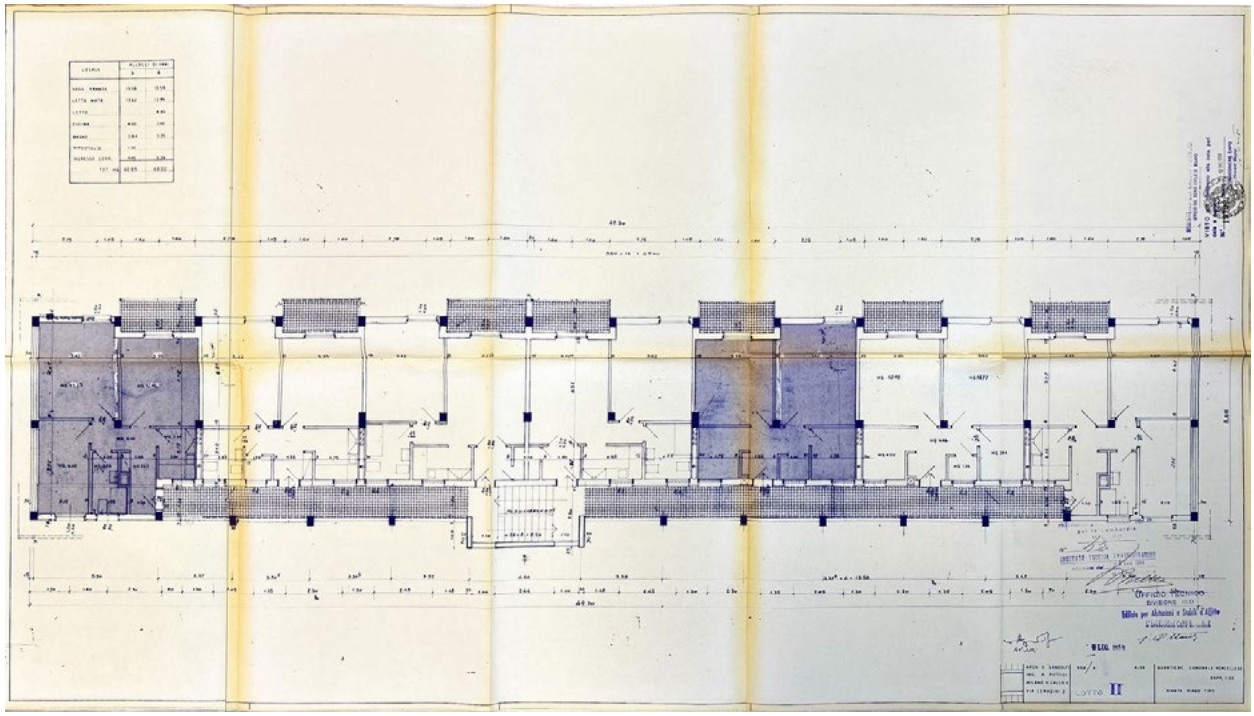


Fig. 4 Milano, *Quartiere comunale Vercellese, pianta piano tipo* (redatto nel 1959), ACM, *Ripartizione Servizi e Lavori Pubblici*, fasc. 658/1965 (scansione L. Salis, 2025).

ca dieci metri, coerenti con logiche di economia costruttiva e chiarezza distributiva. Le finiture esterne alternano muratura a vista, talvolta in origine protetta da vernici al silicato, intonaco e calcestruzzo. Gli infissi sono generalmente in legno di abete italiano, e non mancano esempi di integrazione di aperture in pannelli prefabbricati in calcestruzzo, a testimonianza di un progressivo interesse per l'industrializzazione del cantiere.

Sul piano strutturale e tecnologico, tradizione e innovazione procedono congiuntamente. Insieme a murature in laterizio con solai in laterocemento, si diffondono sistemi prefabbricati e soluzioni miste: i solai tipo SAP[5], impiegati ad esempio nel quartiere di Lorenteggio e Omero; i pali centrifugati in calcestruzzo armato utilizzati al Naviglio Pavese per risolvere problemi geotecnici legati alla falda[6]; i setti trasversali in lastre di cemento precompresso; le pannellature a doppia parete, con mattoni pieni e forati e camera d'aria interposta. Tali scelte costruttive confermano la tensione tra continuità delle pratiche tradizionali e introduzione di tecniche innovative, spesso sperimentate su scala di quartiere.

Questi caratteri tipologici e costruttivi, frutto di esigenze di economia, rapidità ed efficienza, hanno reso possibile la diffusione capillare dei modelli ERP e ne hanno garantito la funzionalità per decenni. Allo stesso tempo, costituiscono oggi i presupposti delle difficoltà che la gestione attuale incontra nel misurarsi con gli standard abitativi contemporanei, anticipando molte delle questioni che si pongono in termini di adeguamento e trasformazione.

La gestione MM S.p.A. a Milano e le sfide della trasformazione

Dal 2014 la gestione del patrimonio residenziale pubblico di proprietà comunale è affidata a MM S.p.A.[7], che

ha istituito la Divisione Casa quale braccio operativo del Comune. Si tratta di un compendio di edifici eterogenei per età, tipologie e usi (oltre 1000 distribuiti in 270 quartieri, con alloggi ERP, a canone moderato e immobili a uso misto[8]) che richiede un'azione continuativa di governo tecnico e relazionale. MM opera su mandato e con risorse comunali; gli interventi di manutenzione straordinaria dipendono dagli stanziamenti di bilancio e dall'accesso a bandi dedicati, che non sempre risultano sufficienti a coprire il fabbisogno.

L'individuazione dei problemi avviene attraverso due canali complementari: da un lato le segnalazioni di guasto e di disservizio provenienti dagli inquilini; dall'altro sopralluoghi periodici sul patrimonio per verificarne lo stato di conservazione. Le risultanze confluiscono in elenchi di interventi che vengono ordinati per priorità e poi finanziati in funzione della disponibilità di risorse. Su questa base si attivano due linee d'azione principali: la manutenzione (spesso correttiva, a guasto già avvenuto) e l'adeguamento agli standard attuali dell'abitare.

Le criticità che guidano oggi le scelte operative sono prevalentemente tre. La prima riguarda l'accessibilità. Gli edifici di quattro-cinque piani del secondo dopoguerra furono concepiti con vani scala dimensionati al minimo e, di norma, senza ascensore. L'inserimento ex novo risulta talora possibile (si è intervenuto, ad esempio, nel quartiere Vercellese in via Fleming), ma in molti casi richiede soluzioni di progetto complesse o non è materialmente praticabile. Alcuni interventi in corso, come nel quartiere Sant'Erlembaldo, prevedono l'installazione di corpi ascensori esterni con parziale ridistribuzione degli spazi planimetrici a ridosso dei vani scala. Pur rispondendo a esigenze legittime, simili operazioni introducono elementi aggiuntivi che possono incidere sull'immagine dei fronti e sulla chiarezza tipologica, ponendo altresì questioni progettuali di rapporto tra esistente e nuove architetture.

La seconda concerne l'efficienza energetica. Le tecniche costruttive del periodo (accoppiamenti telaio/tamponamento, balconate e ballatoi aggettanti) determinano ponti termici diffusi e fabbisogni elevati. A ciò si sommano le pressioni normative e le istanze connesse alla povertà energetica. Gli interventi di adeguamento puntano alla riduzione dei consumi e al miglioramento dell'involucro e degli impianti; tuttavia, in assenza di un quadro di cautele condivise, tali trasformazioni rischiano di alterare proporzioni, ritmi e materiali che connotano l'architettura dei prospetti.

La terza riguarda la dimensione degli alloggi. Molte unità, progettate in coerenza con gli standard dell'epoca, risultano oggi sottosoglia rispetto ai requisiti minimi di abitabilità[9]. L'adeguamento comporta interventi distributivi non banali e, in numerosi casi, non è immediatamente attuabile per vincoli fisici e procedurali; nell'intervallo, gli alloggi restano sfitti, con effetti sulla disponibilità complessiva e sull'efficienza gestionale. In alcune situazioni la gravità del problema ha spinto il Comune a considerare persino la dismissione del patrimonio: nel secondo quartiere operaio della Società Umanitaria[10], dove gli alloggi sfitti superano il 60%, era stata ipotizzata la vendita, poi ritirata in considerazione del rischio di perdita di servizio pubblico. Diversa vicenda interessa il Villaggio dei Fiori, dove molte villette sono state alienate: nelle unità oggi in proprietà privata si riscontrano ampliamenti, verande, portici chiusi e altre trasformazioni operate senza regole, con una frammentazione evidente dell'immagine unitaria originaria.

Queste traiettorie operative si collocano in un contesto nel quale la verifica di interesse culturale per il patrimonio, pur potenzialmente attivabile per età, è raramente avviata - ad eccezione del quartiere Umanitaria di Viale Lombardia che risponde al provvedimento di tutela ai sensi dell'art. 10, comma 1, del "Codice dei Beni





Fig. 5 Milano, Quartiere Villaggio dei Fiori, trasformazioni operate nel tempo dai proprietari (foto L. Salis, 2025).

Fig. 6 Milano, Quartiere Villaggio dei Fiori, trasformazioni operate nel tempo dai proprietari (foto L. Salis, 2025).

Culturali". La gestione tende dunque a muoversi entro un quadro regolativo che privilegia la risoluzione funzionale e prestazionale, mentre la tutela dei caratteri architettonici e insediativi rimane poco strutturata negli strumenti correnti. Ne deriva che molte soluzioni, anche quando ridotte nella scala dell'intervento, producono effetti cumulativi sull'immagine e sulla riconoscibilità dei complessi. In tale scenario, la sfida non è solo quantitativa (copertura del fabbisogno e riduzione degli sfitti), ma qualitativa: integrare, nelle prassi di manutenzione e adeguamento, criteri che consentano di rispondere alle necessità d'uso senza compromettere i tratti che danno senso e forma a questo patrimonio.

Conservazione e adeguamento: un patrimonio vivo

La conservazione del patrimonio di edilizia residenziale pubblica non coincide con la cristallizzazione dell'esistente: è, piuttosto, la gestione consapevole del cambiamento in un contesto d'uso continuo. Il punto di partenza è riconoscere che la testimonianza materiale che rende questi complessi di interesse si radica nella loro funzione sociale: abitabilità, sicurezza ed efficienza sono condizioni necessarie perché l'uso si mantenga nel tempo e, con esso, il senso stesso del bene. Ne consegue che l'ERP, in quanto 'patrimonio vivo', non può essere oggetto di musealizzazione; al contempo, gli adeguamenti energetici, impiantistici, distributivi devono misurarsi con l'impianto architettonico e insediativo, evitando di eroderne la riconoscibilità e l'autenticità materiale attraverso sommatorie di interventi apparentemente minimi ma cumulativamente rilevanti.

Il passaggio tra il rilievo dei problemi e la definizione di un approccio capace di integrare conservazione e ade-

guamento agli standard contemporanei non è immediato, ma richiede passaggi intermedi chiari. Anzitutto, una base conoscitiva integrata che incroci documentazione d'archivio, rilievi manutentivi e segnalazioni degli inquilini consente di mettere a fuoco tipologie ricorrenti, tecnologie costruttive, caratteri dei prospetti e degli spazi aperti, restituendo una mappa delle caratteristiche comuni e delle vulnerabilità su cui innestare le scelte.
Su tale base si colloca una valutazione graduata, utile a costruire una lettura comparativa degli scenari possibili: diverso è l'impatto tra un miglioramento energetico interno e uno esterno, tra un corpo ascensore addossato e uno integrato, tra una sostituzione puntuale e un rifacimento più esteso di facciata. Criteri come leggibilità dei pieni/vuoti, continuità materico-cromatica e reversibilità permettono di argomentare le opzioni, di verificarne la coerenza con l'identità architettonica e di ordinarle per priorità.
L'operatività della ricerca in corso, che si sviluppa all'interno di una tesi di dottorano in Conservazione del Patrimonio Costruito presso il Politecnico di Milano (autrice Laura Salis, relatrici Mariacristina Giambruno e Sonia Pistidda), si articola, quindi, nella selezione di casi studio, nello studio approfondito della loro architettura e delle tecniche costruttive (attraverso documenti d'archivio e ricerca bibliografica), nel confronto con lo stato attuale e nell'identificazione dei problemi derivanti sia da carenze manutentive sia dall'inadeguatezza funzionale degli ambienti. Il passo successivo è porsi alla scala del progetto, per individuare gli interventi che meglio bilanciano le due istanze (tutela e uso) e verificarne la coerenza con i caratteri tipologici, compositivi e materici.
Da qui discende la questione della trasferibilità. Gli interventi così concepiti non devono rimanere episodi isolati, ma essere tradotti in indicazioni applicabili a gruppi omogenei di edifici. In questo senso è decisiva la ricognizione dell'intero patrimonio residenziale pubblico di proprietà comunale e gestito da MM: leggere trasversalmente i complessi per riconoscere la ricorrenza delle tipologie costruttive e delle caratteristiche più frequenti consente di costruire un repertorio organizzato per tipologie. Tale repertorio collega problemi ricorrenti e risposte compatibili, offrendo criteri di intervento replicabili senza smarrire la riconoscibilità architettonica.
In questa prospettiva, la 'soluzione' non è un atto unico, ma l'esito di un percorso che mette in relazione conoscenza e progetto, e che trasforma i singoli casi in strumenti per l'intero patrimonio.

[1] MARCO BORIANI, ROBERTO DORIGATI, VITTORIO ERBA, MARIA MOLON, CORINNA MORANDI (a cura di), *La costruzione della Milano moderna. Casa e servizi in un secolo di storia cittadina*, Milano, Clup 1982.

[2] GUIDO ZUCCONI, *Vecchi centri e nuove periferie industriali*, in Daniela Calabi (a cura di), *La politica della casa all'inizio del XX secolo: atti della prima Giornata di studio Luigi Luzzati per la storia dell'Italia contemporanea* (Venezia, Istituto veneto di scienze lettere ed arti, 1993), Venezia, Istituto veneto di scienze lettere ed arti 1995, pp. 215-222. MICHELE GRANDI, ALBERTO PRACCHI, *Milano. Guida all'architettura moderna*, Bologna, Zanichelli 2008 (I ed. 1980).

[3] Quartiere costruito tra il 1953 e il 1956 in un'area di pertinenza comunale situata nell'attuale Municipio 6. Si compone di case prefabbricate prodotte dalla Società S.A.F.F.A di Milano con struttura in cemento armato, legno e populit (materiale coibentante e isolante fatto da fibre di pioppo e cemento). Ogni casetta misura circa 55 mq e si compone di tre locali più servizi. MARIA ANTONIETTA BREDA, *La tua casa. Atlante del patrimonio residenziale pubblico del Comune di Milano. Volume terzo. Con il catalogo dei beni dei Municipi 6 e 7*, Milano, MM S.p.A., 2019.

[4] *Ibidem*.

[5] I solai prefabbricati di tipo SAP (Sistema Autoportante Precompresso), diffusi negli anni Cinquanta, erano costituiti da elementi modulari in laterizio e calcestruzzo armato precompresso, integrati da una soletta collaborante gettata in opera. *Costruzione di case popolari per i dipendenti comunali senza tetto in Viale Omero 15* (1954). ACM, *Ripartizione Servizi e Lavori Pubblici*, fasc. 5.

[6] *Costruzione di un edificio per abitazioni popolari in Strada Alzaia Naviglio Pavese* (1964). ACM, *Ripartizione Lavori Pubblici*, fasc. 277, 1° parte.

[7] MM S.p.A. è una società per azioni a totale partecipazione pubblica del Comune di Milano. Fondata nel 1955 come Metropolitana Milanese per la progettazione e la realizzazione delle linee metropolitane, dal 2003 ha ampliato le proprie competenze a viabilità, acqua, edilizia, scuole e verde. MM S.p.A., *Bilancio di sostenibilità 2023*, Milano, MM S.p.A., 2023. MARIA ANTONIETTA BREDA, *La tua casa. Atlante del patrimonio residenziale pubblico del Comune di Milano. Opera in quattro volumi: I (Municipio 1), II (Municipi 2-5), III (Municipi 6-7), IV (Municipi 8-9)*, Milano, MM S.p.A., 2016; 2017; 2019; 2023.

[8] MM S.p.A., Archivio interno, dati di gestione del patrimonio ERP (consultazione 2025).

[9] Circa 240 alloggi risultano sotto la soglia dei 28 mq, considerata la minima superficie utile per l'abitabilità di un alloggio monostanza secondo il *Regolamento Edilizio del Comune di Milano* (Deliberazione C.C. n. 27/2014, aggiornato con Deliberazione G.C. n. 2542/2015 e Determina n. 8/2016). *Ibidem*.

[10] Il 'secondo quartiere operaio' della Società Umanitaria, costruito a Milano tra il 1908 e il 1911, rappresenta uno dei primi esempi di edilizia sociale promossa da un ente filantropico. Oggi appartiene al patrimonio comunale ed è gestito da MM S.p.A.; risulta rilevante poiché gli alloggi sfitti superano il 60% e, a differenza di gran parte dell'ERP del Novecento, il complesso è stato sottoposto a provvedimento di tutela ai sensi dell'art. 10, comma 1, del Codice dei Beni Culturali. *Ibidem*.

Patrimonio industriale e Mezzogiorno: il caso delle Manifatture Ceramiche Pozzi di Sparanise e Ferrandina

Industrial heritage and Southern Italy: the case of Manifatture Ceramiche Pozzi in Sparanise and Ferrandina

Francesca Castanò | francesca.castano@unicampania.it
Dipartimento di Architettura e Disegno Industriale, Università degli Studi della Campania "Luigi Vanvitelli"
Carmen Cecere | carmen.cecere@unicampania.it
Dipartimento di Architettura e Disegno Industriale, Università degli Studi della Campania "Luigi Vanvitelli"
Fabiola Fattore | fabiola.fattore@unicampania.it
Dipartimento di Architettura e Disegno Industriale, Università degli Studi della Campania "Luigi Vanvitelli"

Abstract

This research analyses the capitalisation processes that affected two industrial plants with identical design characteristics: Manifatture Ceramiche Pozzi in Sparanise (CE, 1961) and Ferrandina (MT, 1965). Both plants, designed by Luigi Figini and Gino Pollini according to the same compositional principles, are a paradigmatic example of 20th-century industrial architecture in the context of the industrialisation policies of southern Italy. Decommissioned for different reasons by 1980, the plants now show similar processes of post-industrial transformation: partial demolition, new uses and selective heritage recognition. Through the analysis of data from the Cassa per il Mezzogiorno (Southern Italy Development Fund) and collaboration with municipal archives, CSAC in Parma and MART in Trento and Rovereto, the research aims to define evaluation methodologies for the capitalisation of modern industrial architecture, outlining new conservation strategies.

Keywords
Cassa per il Mezzogiorno, Industrial heritage, Tekne, Pozzi Ceramic Manufactory, Figini and Pollini.

Introduzione

Gli orientamenti programmatici emersi sia nella predisposizione di piani a livello nazionale ed europeo sia nella redazione dei nuovi strumenti di pianificazione regionale e sub-regionale hanno esercitato un influsso differenziato sulle politiche di sviluppo attuate nel cosiddetto «secondo tempo» dell'intervento straordinario della Cassa per il Mezzogiorno, avviato a seguito della legge n. 634 del 1957[1]. Se nella prima fase la Cassa aveva privilegiato una pianificazione di respiro ampio, volta principalmente a colmare il divario infrastrutturale tra Nord e Sud mediante grandi opere idriche, stradali e di bonifica, negli anni successivi si assistette a una graduale rimodulazione delle strategie. In breve tempo, infatti, dall'originario obiettivo di riequilibrio territoriale su scala macroregionale si passò a interventi più mirati, centrati sulle Aree e sui Nuclei di Industrializzazione, attraverso

RA special issue 1, vol. I | 2025, pagg. 192 - 197 | ISSN 1724-9686 (print) | ISSN 2465-2377 (online)
© The Author(s) 2025. This is an open access article distribuited under the terms of the Creative Commons License CC BY-SA 4.0 Firenze University Press.
DOI: 10.36253/rar-19018 - www.fupress.net/index.php/ra/

strategie che influenzarono non soltanto la localizzazione delle attività produttive, ma anche la selezione delle aree in funzione dei livelli infrastrutturali preesistenti. Tali indirizzi trovarono espressione, seppure in misura parziale, nella redazione e attuazione dei piani territoriali di sviluppo industriale, predisposti in relazione alle concrete capacità di crescita di una determinata area – individuata e istituita in «autonomia»[2] dai singoli Consorzi – intesa come parte integrante di un'economia nazionale. I primi passi verso l'attuazione di una vera e propria politica di incentivazione industriale si tradussero nella definizione di nuove metodologie di pianificazione territoriale e industriale[3]: emersero due approcci progettuali distinti ma complementari, che si misurarono con le esigenze di razionalizzazione funzionale del territorio, integrazione produttiva e coordinamento interistituzionale. Da un lato, un approccio di matrice urbanistico-infrastrutturale, volto a costruire l'ossatura spaziale degli insediamenti industriali mediante strumenti rigorosi di pianificazione su vasta scala; dall'altro, una visione architettonico-intellettuale, attenta alle implicazioni sociali, morfologiche e culturali dell'insediamento produttivo, nonché alla qualità formale e ambientale degli spazi costruiti. In questa duplice direzione si inscrivono le esperienze maturate nell'ambito della pianificazione industriale dei Consorzi della regione Campania e Basilicata.

Le 'Fabbriche del Sud': i poli industriali di Sparanise e Ferrandina

Tanto nell'Area di Sviluppo Industriale di Caserta (Terra di Lavoro), quanto nel Nucleo Industriale della Val Basento in provincia di Matera, l'elaborazione dei piani regolatori definitivi fu affidata alla società Tekne S.p.A., realtà milanese specializzata nella pianificazione integrata, che rappresentò uno dei principali riferimenti nel quadro delle trasformazioni promosse dall'intervento straordinario. L'*équipe* milanese diretta da Roberto Guiducci, urbanista e sociologo vicino al pensiero olivettiano, operava secondo una visione interdisciplinare capace di connettere aspetti economici, morfologici e infrastrutturali. Per l'ASI di Caserta, accanto a Guiducci, Paolo Radogna curò la parte urbanistica e Umberto Dragone quella economica[4], mentre per il Nucleo lucano, il gruppo si avvalse anche della consulenza di Gianmarco Margaritora per la parte idraulica, particolarmente rilevante in un territorio solcato da corsi d'acqua e soggetto a instabilità idrogeologica[5]. Nel primo caso, il piano definitivo approvato nel 1962[6] andava a fissare la trama spaziale degli interventi strutturali, che avrebbe costituito, come spiega Radogna, l'indispensabile sostegno metodologico dei piani economici e urbanistici. L'esito di questa politica strutturale di ampio respiro fu la creazione di un telaio industriale non più concepito per poli centralizzati di sviluppo, ma all'inverso, impostato secondo uno sviluppo di poli a servizio di attività primarie, secondarie e terziarie connessi tra loro in una visione organica. A partire dagli anni Sessanta, le imprese industriali, grazie al decisivo impulso del Consorzio campano, costellarono di moderni stabilimenti le principali direttrici di percorrenza interne all'area[7]. Nella città di Sparanise, in provincia di Caserta, fu realizzata una città industriale destinata alla Manifattura Ceramica Pozzi, uno dei marchi più noti nel panorama produttivo italiano del secondo dopoguerra. L'impianto industriale della Pozzi era articolato in quattro nuclei produttivi, cui si aggiungeva – mai realizzato – il progetto di un piccolo villaggio insediativo. La Manifattura Pozzi rappresentava perfettamente quella logica di insediamento che la Tekne e Guiducci auspicavano: un'industria di media scala, ad alto contenuto tecnologico, capace di dialogare con le risorse locali e attivare filiere produttive complesse, in grado di coinvolgere anche le piccole e medie imprese del territorio. Negli stessi anni, infatti, il gruppo milanese decise

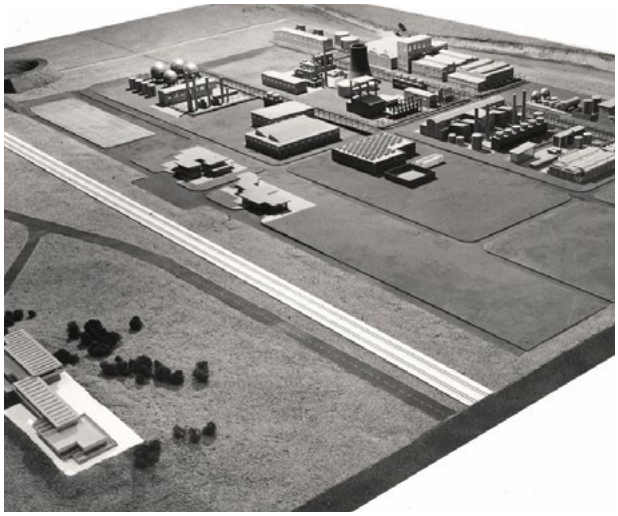




Fig. 1 Ferrandina (MT), Manifattura ceramica Pozzi di Ferrandina, plastico di progetto (1962). © Mart Rovereto, Fondo Luigi Figini - Gino Pollini, fascicolo Fig.-Pol.3.1.1.75).

Fig. 2 Sparanise (CE), Palazzina uffici Manifattura ceramica Pozzi di Sparanise, prospetto Sud (foto C. SØRENSEN, ± 2012).

di realizzare uno stabilimento anche nel Nucleo Val Basento, nel comune di Ferrandina in cui erano presenti diversi giacimenti di metano. Il piano regolatore, approvato dalla Commissione nel 1963, previde in anticipo la sistemazione del complesso che si configurò come un centro di convivenza sociale: opere infrastrutturali, industrie, hotel, residenze, uno sportello postale e bancario[8]. Questa doppia localizzazione non fu casuale: si trattava di insediamenti industriali concepiti non solo come poli produttivi, ma come presidi di qualità progettuale e sperimentazione architettonica. Entrambi i complessi industriali del gruppo Pozzi furono progettati fra il 1960 e il 1964 da Luigi Figini e Gino Pollini, in un momento ben definito della carriera dei due architetti e rispetto a un tema progettuale altrettanto specifico, che sebbene già affrontato in precedenza, qui veniva perseguito con maggiore consapevolezza. Ne consegue un'architettura che supera le evidenti istanze funzionali e tecnologiche, espressione di un 'ordine umanistico' che raggiunge valori di essenzialità, aderendo in maniera concreta alle «esigenze umane di produttività e di azione»[9]. Tale atteggiamento si concretizza in entrambi i complessi attraverso una strategia selettiva che rielabora criticamente citazioni e riferimenti locali, trasformandoli in dispositivi compositivi contemporanei che attingono ai modelli regionali senza imitarli passivamente[10]. Sono le 'Fabbriche del Sud' descritte da Roberto Guiducci, che non mancano «[…] di modernità funzionale e di una soluzione architettonica ad alto livello degli insediamenti industriali»[11].

I complessi industriali della Manifattura Ceramica Pozzi

Il progetto della Pozzi di Ferrandina si configura come un complesso chimico-industriale di alta specializzazione, sostenuto dalla disponibilità del metano. Alla costruzione (1962-1965) partecipano Pozzi, Montecatini ed ENI[12], insediandosi su un'area di circa 500.000 m² destinati a edifici e impianti specializzati[13], cui fu aggregato un deposito costiero nel porto di Taranto. Il Consorzio per il Nucleo di Industrializzazione della Valle del Basento promosse un sistema infrastrutturale integrato – strada Basentana, statale Jonica e strada veloce della Valle del Basento – che assicurava la connessione strategica tra Campania, Basilicata e Puglia. Sulla base della

documentazione consultata[14], a Luigi Figini, Gino Pollini e Cesare Blasi si attribuisce il progetto dei principali servizi ausiliari del complesso: la palazzina uffici, la palazzina servizi (con mensa e infermeria), il laboratorio produttivo e la foresteria – oggi Hotel degli Ulivi. Come per il complesso campano, le dinamiche insediative e le logiche progettuali del nucleo lucano rispondono alle condizioni orografiche e territoriali del contesto: l'albergo-foresteria, separato dal nucleo industriale dalla strada statale, orienta la propria volumetria verso nord-est[15] – in relazione alle condizioni climatiche e la morfologia del terreno – assumendo una disposizione lineare che segue l'asse naturale del fondovalle. Per mitigare l'incidenza del calore, l'edificio è articolato attraverso logge profonde, gallerie aperte e piccoli patii, mentre la copertura, realizzata con grandi elementi prefabbricati in calcestruzzo, è concepita per generare canalizzazioni d'aria funzionali al raffrescamento naturale degli ambienti. In piena area industriale, la palazzina uffici e la palazzina servizi scandiscono il fronte d'ingresso alla Manifattura Pozzi, configurandosi come elementi di soglia e rappresentanza dell'intero complesso. Nella prima, l'andamento compositivo alterna una disposizione longitudinale nord–sud al piano terra con una est–ovest al primo piano, generando un ritmo plastico e volumetrico che si integra con la morfologia del paesaggio circostante[16]. Analogo principio di ordine e coerenza formale si riscontra nella palazzina servizi, il cui sistema di coperture si orienta secondo l'asse nord–sud, instaurando un dialogo visivo e compositivo con l'edificio adiacente. Entrambe le architetture derivano da una matrice progettuale comune, che genera un abaco di soluzioni tipologiche e costruttive, entro le quali travi prefabbricate assumono sezione a T rovescia nelle porzioni aggettanti, calibrate sull'interasse dei travetti, a dimostrazione di una precisa ricerca strutturale e modulare, ampiamente sperimentata nella palazzina servizi. Razionale è la logica compositiva del laboratorio produttivo le cui logge continue assolvono al duplice ruolo di corridoi di servizio e schermi di protezione solare e la facciata interna è modulata da diaframmi prefabbricati in calcestruzzo, concepiti per integrare il passaggio delle tubazioni tecniche necessarie ai processi produttivi. Anche la Pozzi di Sparanise, nata negli stessi anni, adottava un modello di progettazione integrata, volto al coordinamento delle diverse competenze del processo edilizio[17] e alla definizione di standard qualitativi e gestionali[18]. Il modello di 'fabbrica' è concettualmente affine a quello lucano in quanto privilegia la prefabbricazione in calcestruzzo – realizzata *in situ*[19] – quale principale strumento tecnico ed espressivo[20]. L'intero complesso si sviluppa lungo la via Appia, in direzione parallela e longitudinale al suo tracciato, cui allora convergeva il progetto dell'Autostrada del Sole (1962)[21]. Esteso su un'area agricola di circa 850.000 m², l'impianto si organizza secondo una maglia razionale centrata sulla palazzina uffici e articolata in quattro reparti produttivi – laminati, calandrati, ceramici e vernici – integrati da un sistema di servizi e manufatti ausiliari. Pur condividendo tecniche e materiali delle murature perimetrali gli edifici si distinguono per la specifica progettazione delle coperture e dell'illuminazione[22], attentamente calibrate sulle esigenze produttive: dai sistemi «shed» del gruppo vernici[23] alle travi a 'T' prefabbricate dei comparti laminati e calandrati, fino al telaio misto del reparto ceramico, destinato a ospitare impianti complessi. Alla palazzina uffici è invece riservato un carattere espressamente mediterraneo: l'impianto planimetrico adotta una scansione calibrata di pieni e vuoti, atta ad accogliere le diverse funzioni collettive, quali mensa, spazi di svago, infermeria ed uffici gestionali[24]. L'altimetria – come per gli stabilimenti industriali – adotta un andamento orizzontale, garantito dalle tre fasce di parapetti che introducono un ritmo compositivo affidato al gioco di incastri dei moduli prefabbricato[25].

Destini industriali di realtà produttive

La progressiva dismissione dei manufatti industriali si impone come fenomeno ampio e complesso, strettamente connesso al ridimensionamento dei settori produttivi storici e alla transizione verso una società post-industriale dominata dal settore terziario. I destini industriali delle due realtà territoriali e produttive – il Nucleo industriale della Val Basento e l'area ASI Volturno Nord – riflettono tale articolato processo, sviluppandosi in parallelo nel tempo e nelle dinamiche, pur giungendo a esiti differenti, fino a condividere un comune destino di trasformazione e abbandono delle strutture produttive legate alle due manifatture ceramiche. In Campania, la Manifattura Ceramica Pozzi viene dichiarata inagibile dai tecnici aziendali a seguito del sisma del 1980, che compromette la stabilità strutturale di alcune porzioni del complesso. L'evento segna l'avvio di un processo di dismissione progressiva, attuato in forma graduale e parziale, con il mantenimento temporaneo di alcune unità produttive e la successiva frammentazione funzionale e proprietaria dell'area. Tale processo conduce alla lottizzazione dei reparti produttivi, favorendo l'insediamento di piccole e medie imprese, che tuttavia non riescono a garantire una continuità insediativa. I reparti originari risultano in gran parte conservati, sebbene in condizioni di degrado, con diffuse superfetazioni e modifiche aggiuntive. L'unico corpo di fabbrica integralmente demolito è quello dei Calandrati, abbattuto nel 2001 per consentire l'intervento dello studio Frigerio Design Group, autore della centrale termoelettrica a ciclo combinato tuttora in funzione. L'area, oggi parte integrante del nucleo industriale Volturno Nord, comprende diverse attività produttive insediate nel tempo lungo la via Appia, su un territorio esteso per circa 3.500.000 m² e articolato in quattro aree comunali.

La Manifattura Ceramica Pozzi di Ferrandina evidenziava segnali di difficoltà già a partire dal 1965, in concomitanza con l'aumento dei prezzi del metano, proveniente dai vicini impianti ANIC (gruppo ENI)[26] e con la contemporanea riduzione del prezzo del PVC sul mercato nazionale, operata dai principali gruppi produttivi[27]. Tali fattori, sommati all'insostenibilità dei costi operativi, determinarono l'intervento della Liquichimica Ferrandina S.p.A., che rileva l'impianto nel 1973. Nel maggio 1978, un programma di ristrutturazione tecnologica finalizzato all'incremento delle capacità produttive si confrontò con una situazione economico-finanziaria compromessa: scelte gestionali inadeguate, elevato indebitamento e difficoltà nel pagamento dei dipendenti evidenziarono l'insufficienza degli interventi adottati. Conseguentemente, nel 1980, in applicazione della Legge Prodi, la Liquichimica fu acquisita da ENI, dando origine alla Chimica Ferrandina S.p.A., sottoposta al controllo della Enichem. Gli interventi della multinazionale statale comportarono un ridimensionamento della produzione, con conseguenti prepensionamenti e ricorso alla cassa integrazione, fino al declino irreversibile del 'sogno della chimica lucana', ideato nel 1959 da Enrico Mattei. Nel 1987, l'area venne acquisita dal Consorzio di sviluppo industriale di Matera. A Ferrandina, l'albergo noto come Hotel degli Ulivi fu venduto a privati ed è tuttora operativo, a servizio del borgo di Macchia di Ferrandina. Quanto resta del progetto di Luigi Figini, Gino Pollini e Cesare Blasi – palazzina uffici, spazi di servizio e laboratorio produttivo – versa oggi in uno stato di marginalizzazione territoriale. Negli anni più recenti, la palazzina uffici è stata oggetto di un processo di rifunzionalizzazione promosso dal consorzio industriale, che tuttavia non ha portato a condizioni effettive di riuso o di ripensamento degli spazi. Una dinamica analoga interessa la palazzina uffici della Manifattura di Sparanise, sebbene inattiva e conservata in condizioni di evidente precarietà. L'edificio, oggetto di attenzione storiografica significativa, è stato acquisito dal Comune di Sparanise nel 2008 e sottoposto a vincolo di tutela. Attualmente,

risulta documentato nei censimenti delle architetture contemporanee promossi dal Ministero della Cultura (MiC) e nei repertori regionali di Campania e di Basilicata, grazie a studi accademici e ricerche territoriali che hanno generato un corpus di documentazione rilevante[28]. L'obiettivo del presente studio è promuovere due casi modello di realtà industriale, sviluppando per essi un corpus metodologico volto al loro ripensamento e alla loro valorizzazione. Per farlo è necessario richiamare qui la Carta di Nizhny Tagil, nata nel 2003 a conclusione del XII Congresso Internazionale del TICCIH, con l'intento di fissare i criteri guida da porre alla base dell'archeologia industriale[29]. La carta introduce un percorso di riconoscimento che sfugge al potere iconico della fabbrica come *topos* cristallizzato in un unico tempo storico, includendovi tutte le stratificazioni e le differenti temporalità attraversate fino allo stato presente e reimmettendola senza cesure, come bene chiarisce l'articolo 4 della Carta, in programmi di conservazione integrati alle politiche di sviluppo economico e alla pianificazione alla scala regionale e nazionale.

I paragrafi: *Introduzione* e *Destini industriali* sono di F. Castanò; *Le 'Fabbriche del Sud'* di C. Cecere; *I complessi industriali* di F. Fattore.

[1] Nicla Dattomo, *La legge 634/57 e il progetto di sviluppo industriale per il Mezzogiorno,* «Storia Urbana», n. 130, 2011, pp. 45-78.

[2] Roberto Guiducci, *I livelli di autonomia nella programmazione*, «Mondo operaio», vol. IV, 1965, p. 17.

[3] Giovanni Ferrarese, *La scorciatoia è un vicolo cieco. L'industria chimica in Basilicata durante la repubblica dei partiti*, Brienza, Le Penseur Edizioni 2021, p. 16.

[4] Comitato Interministeriale per la Programmazione Economica, *Documentazione sulle aree di sviluppo industriale ed i nuclei di industrializzazione del Mezzogiorno*, *B 11*, marzo 1968; Tekne SpA, *Relazione di accompagnamento al piano integrativo del progetto definitivo del Piano Regolatore dell'Area di Sviluppo Industriale di Terra di Lavoro*, Milano 1968.

[5] Paolo Radogna, *Sviluppo industriale e pianificazione territoriale nel Mezzogiorno*, «Urbanistica», n. 45, 1965, p. 24.

[6] Portale Storico Camera dei deputati, *Legislature repubblicane – 1963 IV Legislatura*, Scheda dei lavori, Stampati, doc. XXII, n.1, p. 63.

[7] Francesca Castanò, *Il procedere dell'industria lungo la "via del sud". Il caso Olivetti di Marcianise,* «Storia Urbana», n. 165, 2020, p. 83.

[8] Giovanni Volpe, *Alba e tramonto di un sogno industriale. La storia dello stabilimento chimico Manifattura Ceramica Pozzi in Valbasento,* «MATHERA» 8, giugno-settembre 2019, p. 28.

[9] Manfredo Rabbi, *Manifattura Ceramica Pozzi a Sparanise Caserta,* «L'architettura, cronache e storia», n. 108, 1964, p. 377.

[10] Francesca Castanò, *The construction of the modern factory. The introduction of prefabrication in Terra di Lavoro,* «VITRUVIO - International Journal of Architectural Technology and Sustainability», 8, special issue 2, 2023, pp.18-33.

[11] Roberto Guiducci, *Fabbriche nel Sud,* «Rivista Pirelli», 3, maggio-giugno 1964, p. 82.

[12] *Anche a Ferrandina come a Sparanise «rinascita» non è più soltanto una parola,* «Il panorama Pozzi», 25, agosto-settembre1961, p. 6.

[13] Cfr. Giovanni Volpe, *Alba e tramonto di un sogno industriale. La storia dello stabilimento chimico Manifattura Ceramica Pozzi in Valbasento,* «MATHERA», 8, giugno-settembre 2019, pp. 26-28.

[14] *Uffici, laboratori e albergo per la Manifattura Ceramica Pozzi, Ferrandina (Matera), 1962-63* (1962 – 1963), MART Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto, Fondo Luigi Figini – Gino Pollini, fig.-Pol.1.79.

[15] *Hotel at Ferrandina,* «The Architectural design», 8, agosto 1963, p. 353.

[16] Cesare Blasi, *Figini e Pollini,* Milano, Edizioni di Comunità 1963, p. 220.

[17] Francesca Castanò, Marco Petrelli, *Factories and Industrial Buildings as a 1960 to 1980s Heritage. Issues for Their Preservation and Reuse* in Graziella Bernardo, Luis Manuel Palmero Iglesias (a cura di), *Multi-scale Perspectives on Building Heritage Conservation and Sustainable Cities,* Berlino, Springer 2025, pp. 113-128 in particolare p. 117.

[18] *Stabilimento della Ceramica Pozzi a Caserta*, «Edilizia Moderna», nn. 82-83, 1963, pp. 84-85.

[19] Francesca Castanò, *Fabbriche, tecnica e architettura. La prefabbricazione alla prova dei fatti nel Mezzogiorno,* «Le culture della tecnica», n. 27, 2016, pp. 37-52.

[20] *Luigi Figini et Gino Pollini. Usine de céramique à Sparanise, Caserta, Italie,* «L'architecture d'aujourd'hui», n. 119, marzo 1965, pp. 20-21.

[21] Cfr. Francesca Castanò, Gianluigi De Martino, Fabiola Fattore, *Ex Manifattura Ceramica Pozzi. Tra storia, restauro e riuso*, in S. Della Torre e V. Russo (a cura di), *Restauro dell'architettura. Per un progetto di qualità,* atti del convegno, (Napoli, 15-16 giugno 2023) Roma, Quasar 2023, pp. 105-113.

[22] Gianluca Papini, *Il nuovo complesso della Ceramica Pozzi a Sparanise (Caserta),* «L'industria italiana del cemento», n. 12, 1965, p. 819.

[23] *Complejo industrial en Sparanise - Italia,* «Informes de la Construcción», n. 177, 1966, pp. 132-142.

[24] Gino Pollini, *Didattica e progettazione,* «Casabella», n. 371, 1972, pp. 20-21.

[25] Max Bächer, Erwin Heinle, *Keramikfabrik. Caserta, Italien.1960-1963,* «Bauen in Sichtbeton», n. 165, 1966, pp. 111-112.

[26] *Valorizzazione del Basento. Visitata da Colombo la Manifattura ceramica Pozzi a Ferrandina,* «IL SOLE 24 ORE», 16 novembre 1965, p. 6.

[27] Giovanni Ferrarese, *Industrializzazione e deindustrializzazione nella Basilicata del secondo dopoguerra: il caso delle aziende chimiche*, tesi di dottorato in *Sociologia, Analisi Sociale, Politiche Pubbliche e Teoria e Storia delle Istituzioni*, Università di Salerno, a.a. 2016/2017.

[28] Francesca Castanò, (a cura di), *Campania e industria*, Soveria Mannelli, Rubbettino 2025 (in press).

[29] Cfr. Roberto Parisi, Maddalena Chimisso (a cura di), *La Carta di Nizhny Tagil e la tutela del patrimonio industriale in Italia,* Soveria Mannelli, Rubbettino 2021.

L'edilizia scolastica del secondo Novecento in Italia: memoria, eredità e sfide dell'adeguamento

School building heritage in Italy in the second half of the twentieth century: memory, legacy and adaptation challenges

Rita Fabbri | rita.fabbri@unife.it
Dipartimento di Architettura, Università degli Studi di Ferrara

Abstract

School buildings from the second half of the 20th century represent a substantial heritage with innovative features in terms of educational spaces: in few decades, there has been an intense experimentation in scholar architecture. Schools are often still in use, although requirements are constantly changing (and will continue to evolve): many of them have recently undergone transformations and adaptations, necessary but not always respectful of their original characteristics and negatively influencing the overall functionality. This may lead to the loss of innovative aspects that closely linked pedagogical and didactic theories with design capabilities. The aim of preserving interventions on school buildings is increasingly focusing on their testimonial and architectural value, without compromising the proper use nowadays. It is necessary to increase knowledge, identify appropriate models of intervention (first of all for safety), and adapt them consistently to current and future needs.

Keywords
Educational architecture, Didactic spaces, Architectural conservation, Building performance.

Il concetto di patrimonio architettonico si è progressivamente allargato, fino a includere edifici che, non realizzati per essere considerati monumenti, sono talvolta insostituibili testimonianze del nostro passato anche recente. In questo ambito rientrano le architetture scolastiche del secondo Novecento, che segnano una svolta decisiva nella definizione degli spazi per l'educazione e per la formazione dei giovani (articolati nell'ordinamento dei diversi gradi, dal nido all'università) nel corso di alcuni decenni segnati da profondi cambiamenti sia sotto il profilo pedagogico/didattico che sotto quello costruttivo. L'edilizia scolastica, dunque, mette insieme esigenze e visioni che scaturiscono in ambiti diversi e si materializzano in luoghi che devono essere adatti all'insegnamento e all'apprendimento secondo nuovi standard e modalità.

Lo spazio educativo in cui si esplicano le attività scolastiche si pone, nell'arco di una stagione ricca e stimolante, intenzionalmente in relazione stretta con le idee di psicologia infantile, di pedagogia e di sperimentazione didattica che in seguito si stabilizza nei programmi ministeriali ufficiali. È indubbio l'interessamento degli architetti nei confronti di questi temi, che rappresentano una frontiera rispetto alla quale anche la forma dello spazio costruito e le relazioni con il contesto esterno giocano un ruolo importante.

RA special issue 1, vol. I | 2025, pagg. 198 - 203 | ISSN 1724-9686 (print) | ISSN 2465-2377 (online)
© The Author(s) 2025. This is an open access article distribuited under the terms of the Creative Commons License CC BY-SA 4.0 Firenze University Press.
DOI: 10.36253/rar-19020 - www.fupress.net/index.php/ra/

«Non è un caso fortuito il fatto che la parola "scuola" indichi sia l'edificio sia la funzione che vi si compie»[1].

Nei confronti del vasto patrimonio edilizio scolastico, negli ultimi anni, si sta rivolgendo attenzione anche in senso conservativo: studi e ricerche stanno progressivamente cercando di mettere a fuoco il tema anche sotto il profilo di un'auspicata conservazione e di un consapevole e coerente adattamento alle nuove esigenze, dunque di una potenziale inclusione di una frazione, almeno, di questi edifici nell'ambito di quelli a cui si riconosce un valore quantomeno testimoniale. La sensibilità in tale direzione, a fronte di una distanza temporale ancora breve che, circoscrivendo l'attenzione al secondo Novecento, generalmente non raggiunge i settant'anni ma talvolta neppure i cinquanta, è sollecitata dall'evidente perdita progressiva e incontrollata di caratteri peculiari, a seguito di interventi non indirizzati secondo un'ottica di rispetto del costruito portatore di valori intrinseci, bensì guidati da mere esigenze funzionali.
Ciò è certamente sollecitato dalla situazione in cui oggi si trovano questi edifici, sottoposti a un utilizzo intensivo e a fattori che ne hanno determinato le condizioni con cui facciamo i conti nel presente:
– in grande misura per l'uso continuativo che ne è stato fatto, in anni in cui le scuole erano intese soprattutto come spazi utili a uno scopo, operando adattamenti continui sotto il profilo della destinazione e articolazione degli ambienti, della modificazione in rapporto a nuove esigenze emergenti, della trasformazione non sempre coerente rispetto alla matrice dell'impianto originario;
– in parte per l'abbandono, talvolta per inadeguatezza delle costruzioni in sé e per la dimensione delle piccole e piccolissime scuole[2], soppiantate da istituti comprensivi di maggiori dimensioni, al fine di ridurre gli oneri di gestione ammortizzandoli con grandi numeri di studenti, contenimento delle unità di personale, spazi di uso comune condivisi tra molte classi.
Tali circostanze risultano evidenti perché gli edifici scolastici sono estremamente diffusi sul territorio, ma si impongono all'attenzione anche in conseguenza del consistente numero di interventi realizzati negli ultimi anni con fondi pubblici ed europei[3], oltre che per far fronte a normative sempre più stringenti rispetto a fattori che non venivano contemplati nella fase di progettazione originaria.
Dunque l'interesse va affermandosi in misura crescente per allontanare il concreto rischio della totale perdita di una irripetibile stagione architettonica e in tale contesto si moltiplicano gli studi[4] che cercano di ricostruire il quadro culturale, politico e normativo che ha fatto da cornice e che, in pochi decenni, ha radicalmente modificato l'edificio scuola. Vanno inoltre incrementandosi, positivamente, le indagini svolte nei diversi ambiti locali (in Italia e all'estero) e gli studi dedicati a figure che hanno avuto un ruolo rilevante nel rinnovamento architettonico dell'edilizia scolastica. Questo fattore è necessario perché la pur breve stagione (dagli anni Cinquanta/Sessanta agli anni Ottanta del Novecento, soprattutto) è stata fortemente sperimentale di una varietà di soluzioni, allargandosi anche programmaticamente al di là delle regole precostituite e dei percorsi collaudati[5]: vale a dire che abbiamo numerosi edifici che costituiscono degli *unicum*, assecondano una nuova idea didattica e danno forma agli spazi in modi vari e articolati, non sempre riconducibili a modelli agevolmente sintetizzabili né standardizzati. Inoltre, sono molti i progettisti che, nell'alveo di una carriera multiforme, si sono dedicati alla realizzazione di scuole: in numerosi casi ci troviamo al cospetto di edifici autoriali, da indagare in modo puntuale.
Una messe di studi che costituisce una base di partenza, a cui devono fare seguito delle sintesi efficaci e su vasta

scala (pur con tutti i distinguo necessari per cogliere correttamente le caratteristiche e le peculiarità dei diversi contesti e architetture), per riuscire a proporre un cauto e consapevole approccio agli edifici esistenti, perché indubbiamente ogni azione che si prefigga finalità di salvaguardia non può prescindere da un'approfondita conoscenza generale e particolare: nella grande varietà di soluzioni distributive, tecniche e costruttive si possono individuare soluzioni tipiche o ricorrenti, in grado di facilitare la messa a punto di strumenti critico-operativi appropriati per ogni singolo caso[6]. Ciò richiede di tenere conto dei differenti gradi della formazione per cui i complessi scolastici sono stati pensati: escludendo qui di soffermarci sugli edifici universitari, i quali presentano caratteristiche che rispondono a esigenze molto diverse da quelle scolastiche *tout-court*, bisogna riconoscere le differenti peculiarità degli asili nido e scuole materne, delle scuole elementari, delle scuole medie inferiori[7] e delle scuole superiori nelle loro variegate articolazioni.
Non si tratta di considerare tutta l'edilizia scolastica del periodo con la stessa cautela: un numero rilevante di scuole costruite nell'immediato secondo dopoguerra (e anche più in generale nel secondo Novecento) sono edifici ancora lontani da quanto di innovativo si andava elaborando in quegli anni, in rapporto ai principi pedagogici in via di maturazione ed evoluzione. Tuttavia parte delle scuole edificate nell'arco di due/tre decenni ha provato a dare risposte nuove e adeguate alle intenzioni (prima ancora che alle esigenze conclamate) che si presentavano e dunque costituiscono architetture da comprendere, rispettare e tramandare al futuro, preservando al contempo la possibilità di un loro concreto utilizzo in modo consono rispetto alle necessità e aspettative attuali, una sfida non sempre facile.

Ma questo è solo il punto di inizio, che si potrebbe esprimere nel confronto tra le idee progettuali concretamente realizzate (non di rado con modifiche in fase di cantiere) rispetto alle necessità del fare scuola oggi, che possono non trovare corrispondenza diretta perché le modalità didattiche si sono a loro volta progressivamente aggiornate e, d'altro canto, oggi richiediamo agli edifici prestazioni diverse da quelle che erano prevedibili in origine.
A incrementare questa discrepanza sono intervenuti innumerevoli adattamenti realizzati nel tempo, per molte diverse ragioni manutentive e prestazionali, di ottimizzazione degli spazi, di mutate richieste ecc. che hanno segnato profondamente, sebbene a piccoli passi e con buone intenzioni, gli spazi scolastici rispetto alla loro configurazione d'origine. Diversamente da altre architetture novecentesche destinate inevitabilmente a una obsolescenza funzionale che le ha condannate rapidamente alla dismissione, come avvenuto nel caso dei sanatori, delle colonie marine, delle strutture industriali, delle sale da cinema, giusto per citarne alcune, gli edifici scolastici hanno in generale mantenuto una continuità d'uso nel tempo pur nella progressiva modificazione e aggiornamento del modello educativo e dunque nelle mutate esigenze di utilizzo degli spazi in cui si fa scuola.
Bisogna anche riconoscere che le continue trasformazioni, in assenza di un quadro conoscitivo adeguato e di generali obiettivi conservativi, hanno portato non di rado all'impoverimento della qualità spaziale e alla perdita di funzionalità complessiva. Conservare significa anche far funzionare bene l'edificio nel suo insieme, ma se si stravolge la matrice generativa che ha dato forma al progetto se ne penalizza anche l'uso ottimale.
Consideriamo l'impianto distributivo, a partire dai vani scale e dalla presenza (o meno) di ascensori, e l'articolazione degli spazi di collegamento, che non venivano più intesi come corridoi ma come spazi connettivi per attività di ricreazione o di didattica interclasse: modifiche degli accessi e dei percorsi, inserimento di elevatori in

zone che non li prevedevano, superamento dei dislivelli (intenzionalmente progettati per differenziare le zone funzionali ma oggi percepiti come barriere architettoniche) con realizzazione di lunghe rampe, possono risolvere alcuni problemi e determinarne di nuovi. Da un lato si impongono le questioni di accessibilità, non preventivate in fase di progetto, che certamente vanno garantite a tutti, dall'altro le condizioni contingenti costringono spesso a soluzioni di ripiego, se non ben calibrate.

Questo tema rilevante si connette strettamente anche con la garanzia di condizioni di sicurezza nell'eventualità di evacuazione della popolazione scolastica, che deve potersi muovere lungo vie di fuga adeguate e scale di sicurezza, in caso di incendio o di evento sismico, tutti aspetti oggi attentamente da valutare, ma talvolta impossibili da garantire se non attraverso interventi invasivi o derogando a quanto richiesto[8]. Si pensi alla necessità di garantire da ciascun banco una via di fuga diretta, quando le aule costringano, per esempio, ad accostare coppie di banchi alle pareti perimetrali (se non si può ridurre il numero degli studenti in aula o ingrandirne la dimensione).

La questione della sicurezza strutturale è emersa prepotentemente in relazione ai terremoti che periodicamente hanno colpito il nostro paese: si è percepito in modo evidente nel 2002 con il crollo della scuola di San Giuliano di Puglia, e poi, per rimanere agli ultimi anni, con il sisma del 2009 in Abruzzo e del 2012 in Emilia e non ci sono dubbi che si tratti di una priorità assoluta. Tuttavia in diversi casi non si è pensato di poter fare altro che demolire e ricostruire, dato che l'edificio scolastico danneggiato non veniva ritenuto degno di conservazione e adattamento (men che meno di restauro). Si vedano a tale proposito le voci che si sono levate in opposizione alle scelte demolitive, talora senza sortire lo sperato successo[9] e talvolta capaci di suscitare ripensamenti, particolarmente laddove sono le comunità locali a richiedere di preservare edifici scolastici che hanno avuto un ruolo rilevante e da tutti riconosciuto nel contesto insediativo e sociale. Fortunatamente per la maggioranza delle scuole la sorte è stata diversa, ma le necessarie azioni per il collegamento delle strutture portanti, di travi e solai su pilastri e setti, o di controvento rispetto alle azioni sismiche orizzontali, sono realizzate con modalità e sistemi sovente poco inclini a dialogare con l'architettura: piastre e staffe standardizzate messe in opera senza particolari attenzioni, controventi a croce dei telai portanti con connotazioni che, più che intenzionali, sembrano in sfregio all'edificio cui si connettono. Almeno un accenno va fatto anche alla sicurezza dei parapetti[10] o alla presenza di amianto (che può essere contenuto in molti pavimenti di linoleum), perché anch'essi costituiscono un problema e al contempo anche una caratteristica delle scuole del secondo Novecento.

Le dilaganti "cappottature", con spessi pannelli isolanti applicati con sommarie valutazioni del comportamento globale del fabbricato, non solo alterano sensibilmente l'insieme architettonico, ma molte volte non comportano neppure reali benefici: soprattutto nelle scuole costruite con sistemi portanti in cemento armato e coperture piane (o poco spioventi), l'apporto termico dovuto ai tetti non coibentati, e trascurati in fase di riqualificazione in favore della sola cappottatura delle facciate, produce forti controindicazioni sul microclima interno che assorbe calore dall'alto e non è più in grado di rilasciarlo attraverso le superfici verticali ben isolate.

La sostituzione dei serramenti, che spesso erano metallici e scorrevoli, con altri più performanti sotto il profilo termico e generalmente ad anta, non solo comporta un diverso disegno delle superfici (sia nella percezione dall'esterno che dall'interno), ma spesso determina difficoltà nell'uso delle aule, poiché le ante ruotano invadendo lo spazio abitato con pericolo per i ragazzi. L'alternativa delle aperture a *vasistas*, adottata come soluzione

al problema, impedisce un'adeguata circolazione d'aria, cosicché la tenuta al freddo garantita dai nuovi serramenti produce condizioni di microclima interno insostenibili nei mesi più caldi. Razionalizzare i consumi energetici è oggi una necessità pressante, tanto rispetto ai periodi e climi freddi quanto ai periodi e climi caldi, tuttavia affrontare il tema dei serramenti essenzialmente sotto il profilo prestazionale, senza considerare gli altri aspetti in gioco, può essere non solo incongruo sotto il profilo estetico e funzionale, ma anche controproducente. Allargando lo sguardo ad aspetti ulteriori rispetto a quelli statici e di sicurezza, non possiamo non considerare quelli relativi al trattamento delle superfici che costituiscono la pelle dell'edificio, che fortemente contribuiscono alla definizione della qualità percettiva: molte scuole di quegli anni sono intenzionalmente caratterizzate da superfici brutaliste, di cemento a vista, minimali e di colore grigio ma articolate con sapienti giochi di trame e *texture*. Eppure si constata una dilagante tendenza alla loro modificazione: cercare di rendere più accogliente lo spazio scolastico con la realizzazione di *murales* e graffiti, per quanto concordati, compartecipati e autorizzati dagli stessi dirigenti e insegnanti (al di là dello sdoganamento implicito dell'atto di dipingere sulle superfici che sono di tutti), altera profondamente la percezione degli ambienti e delle architetture nel loro insieme. Tali interventi sulle pareti esterne o interne, spesso ammantati di intenzioni artistiche o collaborative, agiscono in modo potente rispetto alle superfici architettoniche, alterando giochi di linee e colori intenzionalmente progettati e controllati *ab origine*: quanto ci guadagni la qualità dello spazio sarebbe da valutare accuratamente di volta in volta, in relazione a un insieme di fattori più articolati rispetto alla sola superficie utile da dipingere.

La sfida è quella di preservare e al contempo aggiornare gli edifici scolastici rispetto alle esigenze attuali, consapevoli che esse continueranno a mutare nel tempo[11]: sono evidenti, per fare solo un paio di esempi recenti, le conseguenze sulla riarticolazione dei percorsi e degli spazi avvenuti in seguito alla pandemia del 2020/2021 e gli interventi di miglioramento degli involucri (opachi e non) con l'intento di ottimizzare il comportamento energetico, ma presto faremo i conti con gli effetti del calo demografico e anche della digitalizzazione nelle azioni didattiche, che potrebbero richiedere articolazioni inedite delle attività e delle interazioni tra gli studenti e con i docenti, sviluppabili in ambienti di apprendimento ancora diversi (e forse di non facile prefigurazione).
Se vogliamo fare nostro quanto sintetizzato da Ernesto Nathan Rogers, cioè che «Belle scuole sono buone scuole»[12], dobbiamo impegnarci affinché si possa intervenire con maggiore attenzione, secondo una nuova prospettiva che metta in conto anche il valore degli edifici scolastici come testimonianze significative e come oggetti costruiti e articolati secondo ideali che non vanno traditi ma piuttosto devono essere meglio utilizzati e potenziati. Affinché un numero rilevante di edifici scolastici possa essere riconosciuto nelle proprie valenze ideative e architettoniche, si deve continuare a studiare, affinare la sensibilità dei gestori pubblici e dei progettisti, provare a individuare strategie d'insieme e a proporre una varietà di soluzioni concretamente applicabili, che non inseguano le contingenze dettate dai bandi che rendono disponibili somme economiche per finalità specifiche o, meglio, che sappiano coniugarle in modo rispettoso e attento ai tratti fondamentali che hanno dato forma ai progetti.

[1] LUIGI ROMANINI, *La scuola, oggi*, «Casabella»,n. 245, 1960, pp. 9-11 (citazione da p. 9). Il testo, contenuto in un numero monografico della rivista interamente dedicato al tema della scuola, individua le principali figure a cui si deve un sostanziale rinnovamento della pedagogia e conseguentemente la sperimentazione di una scuola a misura di bambino: nel delineare efficacemente questo percorso sulle pagine di una rivista di architettura, l'autore pone attenzione all'articolazione dello spazio scolastico, perché «nessuna attitudine vocazionale, anche sostenuta da qualsivoglia cultura generale e specifica, resiste a lungo andare quando i mezzi con ostinazione mortificante lo vietino. Ad un certo punto l'edificio crea il metodo. Non è un paradosso, è la realtà tangibile e quotidiana in quanto ne vien resa alla lunga impossibile la scelta di un metodo che non sia quello passivo, recettivo, auditivo che fu nella mente dei costruttori sull'onda portante di una tradizione acritica» (p. 11). Sul ruolo pedagogico ed estetico dell'architettura scolastica, si rimanda al fondamentale volume di ALFRED ROTH, *The New Schoolhouse / Das Neue Schulhaus / La nouvelle Ecole*, Zürich, Girsberger 1950.

[2] Si segnala, tra i molti esempi possibili, la scuola "Pietro Lana", con dieci aule per classi elementari, realizzata su progetto di Vieri Quilici nel cuore di un quartiere popolare a Ferrara: RITA FABBRI, *Il Quartiere di Foro Boario. Un esperimento riuscito e la scuola al centro*, in Elena Dorato, Romeo Farinella, Michele Nani (a cura di), *ACER 100 FERRARA. Per una storia della casa pubblica a Ferrara. Studi e documenti IACP 1920 / ACER 2020*, Firenze, Altralinea 2021, pp. 172-181.

[3] Obiettivi, numeri e tempistiche sono sintetizzati alla pagina <https://pnrr.istruzione.it/infrastrutture/>. In prospettiva si punta anche a incentivare il Partenariato Pubblico Privato come ulteriore formula a sostegno dell'edilizia scolastica, parallelamente alla revisione delle norme con aggiornamento del Decreto Ministeriale 18 dicembre 1975; cfr. <https://www.istruzione.it/edilizia_scolastica/news.shtml> (28/08/2025).

[4] Si richiama l'utile contributo di FEDERICO DEAMBROSIS, ALESSANDRO DE MAGISTRIS, *Architetture di formazione: note sull'edilizia scolastica italiana del Novecento*, «Territorio», LVIII, n. 2, 2018, pp. 103-113. Il congresso Do.Co.Mo.Mo. Italia, *Novecento in transizione. Patrimonio e Progetto – Azioni e Tutela* (Ferrara, 17-19 ottobre 2025) ha dedicato una sessione a *Scuole. I luoghi dell'istruzione tra tutela e progetto.*

[5] Nel 1949, in parallelo con il *IV Congresso internazionale di edilizia scolastica e di istruzione all'aperto*, svoltosi a Firenze, il Ministero della Pubblica Istruzione (da cui non dipendeva in via diretta la responsabilità dei cantieri per l'edificazione delle scuole, che erano di competenza del Ministero dei Lavori Pubblici) bandisce un concorso che mette al centro la riflessione sullo spazio didattico, invece del mero rispetto degli standard igienici e dimensionali a cui ci si era attenuti nel periodo precedente: è esplicitamente richiesto ai progettisti di scostarsi dalla normativa vigente per formulare idee nuove. Da qui iniziano le attività del *Centro studi*, in capo al *Servizio centrale per l'edilizia e l'arredamento della scuola* presso il Ministero della Pubblica Istruzione, in cui lavora a lungo Ciro Cicconcelli, attento alla realtà internazionale e fautore di testi e attività che trasmettono chiaramente gli intenti e le azioni intraprese. È utile ricordare: CIRO CICCONCELLI, *La scuola moderna è scuola all'aperto*, «Rassegna Critica di Architettura», n. 8, 1949, pp. 3-17; ID., *Lo spazio nella scuola moderna*, «Rassegna Critica di Architettura», n. 25, 1952, pp. 5-15; ID., *Scuole materne, elementari e secondarie*, in PASQUALE CARBONARA, *Architettura pratica*, vol. III, t. II, sez. VII - *Gli edifici per l'istruzione e la cultura*, Torino, Unione tipografico-editrice torinese 1958, pp. 835-1082; ID., *L'edilizia scolastica italiana prima del piano decennale*, «Casabella Continuità», 245, 1960, pp. 37-41.

[6] Interessanti e condivisibili le riflessioni espresse da MARCO DI NALLO, *Un'architettura educatrice. L'edilizia scolastica svizzera negli anni Cinquanta e Sessanta*, tesi di Dottorato di ricerca in Storia dell'Architettura e dell'Urbanistica, ciclo XXV a.a. 2010/2013, relatori Alessandro De Magistris e Roberta Grignolo, Politecnico di Torino in cotutela con Università della Svizzera Italiana, in particolare alle pp. 183-184 in apertura del capitolo finale su *L'architettura scolastica moderna oggi. Problematiche di salvaguardia*.

[7] L'istituzione e ordinamento della scuola media statale si deve alla Legge 31 dicembre 1962, n. 1859.

[8] Ciclicamente circolano notizie allarmanti, in avvio dell'anno scolastico, sulla mancanza delle necessarie certificazioni di sicurezza di molti edifici (agibilità, prevenzione incendi, omologazione centrale termica, piano di evacuazione e documento di valutazione dei rischi); le valutazioni sono oggi facilitate dalla disponibilità dell'Anagrafe nazionale dell'edilizia scolastica; <https://www.istruzione.it/edilizia_scolastica/anagrafe.shtml> (10/09/2025).

[9] LUCIA SERAFINI, *Scuole terremotate e scuole rinnegate. Ma le chiamano "demoricostruzioni"*, in Alessandro Ippoliti, Elena Svalduz (a cura di), *Oltre lo sguardo / Beyond the gaze*, t. 1 – *La città prisma*, Torino, AISU International 2025, pp. 366-375, consultabile online al link < https://aisuinternational.org/collana-insights-oltre-lo-sguardo-beyond-the-gaze-1> (10/09/2025).

[10] DANIEL GRABER, *Deroghe e responsabilità: il caso di parapetti e corrimano non a norma*, in Roberta Grignolo (a cura di), *Diritto e salvaguardia dell'architettura del XX secolo*, Mendrisio, Silvana 2014, pp. 173-181.

[11] ANDREA CANZIANI, VALERIA PRACCHI, *Q.B. (Quanto Basta). Deroga e "sicurezza equivalente"*, in Roberta Grignolo (a cura di), *Diritto e salvaguardia…*, op. cit., pp. 157-169.

[12] ERNESTO NATHAN ROGERS, *L'Italia è assente*, «Casabella», n. 199, 1953-1954, p. 111.

Oltre un solo Novecento. L'architettura modernista di Tashkent

More than one 20th-century. Tashkent Modernist Architecture

Davide Del Curto | davide.delcurto@polimi.it
Dipartimento di Architettura e Studi Urbani, Politecnico di Milano

Abstract

Tashkent, the capital of Uzbekistan is an outstanding example of how 20th-century architecture was used to shape an early cosmopolitan capital, i.e., a vibrant mosaic of cultures and ethnicities, following the political and social shift in Central Asia under the Soviet period. Tashkent therefore testifies how modernization was a non-capitalist path towards development along the 20th century beyond Europe and the US, and how post-war architecture and urbanism accompanied the building of a new society under socialism.
Having been the crossroads of cultures for centuries, Tashkent became the capital of so-called Russian Turkestan in 1867, as part of the 'Great Game' rivalry between the Russian and British Empires over Central Asia. Industrialization began in the 1920s and was boosted as a result of World War II. An earthquake destroyed much of the city in 1966, and the subsequent reconstruction speeded up the modernization process and made Tashkent the fourth most populous city in the Soviet Union between the Thaw period and the fall of the USSR.
This way, Soviet Tashkent restored Central Asia to its former transitional function on the Great Silk Road, a place where cultures, races, ideas, and languages intertwined. The city was to be both the Soviet gateway to Asia and a showcase of the 'Soviet Orient', vivid proof of how socialism and modernism could adapt to any postcolonial scenario.

Keywords
Soviet modernism, Late modernism, Central Asia, Post-colonial, Multiculturalism.

Where is the World in Tashkent

L'architettura modernista di Tashkent è oggetto di un crescente interesse come fenomeno artistico, culturale e sociale e per la sua capacità di spiegare alcuni aspetti fondamentali del processo di sviluppo e modernizzazione avvenuto in Asia Centrale durante il periodo sovietico. Più che un semplice caso periferico sulla mappa globale dell'architettura del Novecento, Tashkent è quindi un laboratorio per riflettere su numerose conseguenze dell'esperimento politico, sociale e culturale sovietico, nel solco della riflessione globale sui processi di colonizzazione e decolonizzazione[1].

Grazie alla sua posizione strategica, Tashkent fu oggetto di ambizioni espansionistiche nel corso della sua lunga storia e si affermò precocemente come una delle città chiave dell'Asia centrale. Come parte del Khanato di Kokand, la città fu crocevia per le rotte carovaniere nel XIX secolo, facilitando il commercio tra Kazakistan, Russia e Cina occidentale. Tashkent divenne la capitale del cosiddetto Turkestan russo nel 1867, nell'ambito del 'Great Game Rivarly' tra Impero russo e britannico per il controllo dell'Asia centrale, e fu uno dei principali centri culturali e artigianali della regione. Il primo passo della colonizzazione russa fu la costruzione di una città nuova,

RA special issue 1, vol. I | 2025, pagg. 204 - 209 | ISSN 1724-9686 (print) | ISSN 2465-2377 (online)
© The Author(s) 2025. This is an open access article distribuited under the terms of the Creative Commons License CC BY-SA 4.0 Firenze University Press.
DOI: 10.36253/rar-19124 - www.fupress.net/index.php/ra/

separata nettamente dalla città vecchia sul lato orientale del canale di Anchor. La 'nuova' Tashkent fu capitale amministrativa del Governatorato Generale del Turkestan e, quando i sovietici presero il potere, iniziarono a trasformare l'ex colonia russa in un 'giardino fiorito' e nel centro della vita sovietica in Asia. La sovietizzazione in Asia centrale intendeva decolonizzare, modernizzare e 'civilizzare' il popolo uzbeko, liberandolo dagli aspetti negativi del suo passato zarista di dominazione feudale e spingendolo verso un futuro positivo. L'industrializzazione iniziò negli anni Venti e si sviluppò a seguito della Seconda Guerra Mondiale, quando fabbriche e strutture scientifiche si trasferirono a Tashkent dalla Russia occidentale e dall'Ucraina. Un'enorme migrazione interna di sfollati raddoppiò in breve tempo la popolazione della città e la sua composizione multiculturale, facendo di Tashkent un esperimento sociale e urbanistico a cavallo tra Asia ed Europa, colonizzazione e decolonizzazione, innovazione e tradizione, modernismo e orientalismo. Inoltre, il modello di sovietizzazione sperimentato a Tashkent fu d'ispirazione per nuovi tentativi di applicare il socialismo in altre città in Uzbekistan, in Asia centrale e anche oltre[2]. Architetti e urbanisti lavorarono per creare una nuova città e, allo stesso tempo, una nuova identità nazionale uzbeka e sovietica, combinando l'urbanistica e l'architettura del XX secolo con elementi e caratteri della città centroasiatica. I numerosi piani urbanistici sviluppati a partire dal 1930, quando Tashkent divenne la capitale della Repubblica Socialista Sovietica dell'Uzbekistan, testimoniano l'impegno per raggiungere questo obiettivo.

Nel 1966, un terremoto distrusse il centro della città e la successiva ricostruzione diede nuovo impulso al processo di modernizzazione, mettendo a disposizione forza lavoro e risorse economiche prima inimmaginabili. Pochi giorni dopo il sisma, Leonid Brezhnev, Segretario Generale del Comitato Centrale del Partito Comunista, invocò l'amicizia dei popoli dell'Unione Sovietica per aiutare i compagni della capitale della Repubblica Sovietica Uzbeka. In pochi giorni, migliaia di ingegneri, tecnici, operai e volontari provenienti da tutti i Paesi dell'Unione Sovietica arrivarono a Tashkent su treni pieni di materiali da costruzione. Questo sforzo senza precedenti permise di risolvere molte questioni che i piani urbanistici avevano affrontato per decenni, senza avere accesso alle risorse necessarie[3].

Il disegno urbano e l'architettura modernista di Tashkent furono concepiti in questo contesto: un'area urbana a bassissima densità, caratterizzata da una rete di parchi e canali e punteggiata da edifici pubblici e complessi abitativi distribuiti secondo la logica degli *ensemble* urbani. L'architettura degli edifici modernisti si innestò così nel disegno urbano che accompagnò il processo di colonizzazione iniziato alla fine del XIX secolo, prima sotto la Russia, poi con i Soviet e che puntava a collegare la città vecchia a quella nuova attraverso una griglia urbana ben strutturata i cui nodi coincidevano con un edificio significativo. Il verde pubblico fu sapientemente utilizzato come un *buffer* urbano e semantico tra i due lati della città, creando spazi pubblici per il tempo libero dei cittadini e zone fresche dove ripararsi dalle alte temperature estive tipiche del clima continentale[4].

Tashkent Modernism XX / XXI

Come esito di questo processo, Tashkent è stata e continua a essere uno dei centri più importanti dell'Asia centrale. Questa spinta al rinnovamento e alla modernizzazione oggi prosegue sotto l'impulso dell'economia di mercato e la città conosce una nuova fase espansiva guidata dall'ambizioso piano urbanistico 'New Tashkent' che mira ad ampliare la capitale in una vasta area compresa tra i fiumi Chirchik e Karasuv dove ospitare due

milioni di nuovi abitanti. In questo quadro, emergono alcuni sforzi per restaurare o ricostruire i monumenti architettonici associati alla ricca storia antica e medievale della regione mentre l'architettura modernista degli anni Settanta che rispecchia gli ideali alla base della società socialista e che guardava al futuro attraverso quella prospettiva di progresso sociale, rischia di essere abbandonata o distrutta sotto la pressione della speculazione. Di fronte a questo rischio, la Arts and Culture Development Foundation (ACDF), sotto la direzione del Consiglio dei Ministri della Repubblica dell'Uzbekistan ha promosso una ricerca finalizzata ad analizzare e documentare questo patrimonio recente e a tracciare una *road map* per la sua conservazione. La ricerca si è posta l'obiettivo di stabilire una metodologia per conservare, valorizzare e includere nelle agende nazionali e internazionali questo importante *layer* storico-architettonico della città, formatosi tra gli anni Sessanta e i primi anni Novanta[5].

I risultati della ricerca comprendono strumenti di protezione legale, come i 'passaporti' cioè monografie documentarie e descrittive di ciascun edificio e delle sue qualità che informano i decreti di protezione ai sensi della legge nazionale di tutela in Uzbekistan; una mostra inaugurata presso la Triennale di Milano (4/2023) e successivamente allestita presso il Museo Statale d'Arte a Tashkent; la conferenza internazionale 'Where is the World in Tashkent' (10/2023) e numerosi altri incontri pubblici tesi a divulgare i risultati delle ricerca e promuovere la conoscenza dell'architettura di Tashkent in Uzbekistan e oltre i suoi confini. Un altro esito del progetto è l'effettivo lavoro di conservazione degli edifici grazie allo sviluppo di progetti pilota per il restauro dell'ex Casa del Turismo (il futuro Istituto Francese per gli Studi sull'Asia Centrale e Centro di Ricerca per il Restauro Artistico) e per il Museo Statale d'Arte; infine, un 'cultural trail' invita visitatori locali e internazionali alla scoperta della Tashkent modernista grazie a un'applicazione che conduce a un'esperienza diretta dei luoghi e aiuta a ripensare lo spazio pubblico.

La pubblicazione Tashkent Modernism XX / XXI rappresenta il culmine di questo percorso e ne raccoglie i risultati fornendo una sistematica documentazione come base per la protezione di un patrimonio così fragile dai molteplici rischi a cui è esposto nell'attuale scenario di rapida crescita economica e cambiamenti sociali in Asia centrale, dove la pressione della speculazione urbana minaccia seriamente il patrimonio modernista. Inizialmente, la ricerca ambiva a contribuire al processo di riconoscimento dei diversi modi con cui il modernismo si è manifestato a livello globale in architettura e a stimolare un ripensamento concettuale delle sue radici culturali e del modo in cui si è sviluppato nei diversi continenti. In seguito, di fronte all'urgenza di fornire risposte all'invecchiamento di opere fondamentali e alla necessità di affrontare le specifiche sfide di conservazione presentate dalle tecniche e dai materiali costruttivi innovativi che caratterizzano gli edifici modernisti, il volume non si è limitato a restituire la loro descrizione ma contiene anche una strategia dettagliata per la conservazione e l'adattamento di ciascuno di essi, e consistente in un set di misure specifiche per ogni singolo esempio. In questo modo, analizzando il caso di Tashkent, la ricerca ha potuto affrontare alcune questioni teoriche che caratterizzano la tutela dell'architettura modernista che, da quando è stata promossa al novero del patrimonio, ha stimolato numerose innovazioni di metodo soprattutto a causa delle sue specifiche caratteristiche costruttive e alla luce delle innumerevoli sfide di conservazione che questo patrimonio recente deve affrontare nell'ambito di molteplici scenari sociali, politici e culturali in tutto il mondo[6].

More than one modernism

La conservazione contemporanea ha da tempo individuato la necessità di ampliare il concetto di patrimonio culturale oltre l'ambito europeo. Dopo la Carta di Venezia (1964) e la Dichiarazione di Amsterdam (1975), il Documento di Nara sull'Autenticità (1994) è stato il primo documento di questo tipo sottoscritto al di fuori dell'Europa, a dimostrazione del passaggio verso un nuovo approccio globale verso il patrimonio culturale, affrontando il concetto fondamentale di qualsiasi attività di conservazione, vale a dire cosa sia l'autenticità e come possa essere preservata in qualsiasi processo di conservazione. Nel frattempo, la storia dell'architettura ha indagato la modernità oltre l'Europa e gli Stati Uniti, da quando il concetto di storia globale si è affermato in tutti gli ambiti della ricerca storica. L'architettura del XX secolo ha così ottenuto crescente riconoscimento negli ultimi decenni e numerosi sforzi sono stati compiuti per proteggere i maggiori capolavori del secolo scorso.

L'architettura del XX secolo è sempre più rappresentata nella Lista del Patrimonio Mondiale dell'UNESCO, come confermato dal lancio del Programma per il Patrimonio Moderno nel 2001, a seguito della Strategia Globale per una Lista del Patrimonio Mondiale Rappresentativa, Equilibrata e Credibile (1994-2004), che mirava a portare l'attenzione sulle aree meno rappresentate e sul patrimonio più a rischio. Molte iscrizioni si concentrano su un singolo edificio e sul suo ruolo distintivo nella storia dell'architettura e della società del XX secolo, ad esempio Casa Schröder (2000), Villa Tugendhat (2001), la Sydney Opera House (2007) e la Van Nelle Fabriek di Rotterdam (2014). Parallelamente a queste icone, le candidature seriali considerano una serie di edifici anziché un singolo capolavoro, quando esse rappresentano un insieme di valori relativi a una fase dello sviluppo urbano di una città o di una regione – ad esempio, la Città Bianca di Tel Aviv (2003), i Complessi Residenziali Modernisti di Berlino (2006) e Ivrea, Città Industriale del XX Secolo (2018). In altri casi, la WHL ha riconosciuto l'eccezionale valore universale di un insieme di edifici progettati da un singolo maestro che ha così lasciato la propria impronta sullo sviluppo sociale e urbano di una città, come Gaudí a Barcellona (1984), Perret a Le Havre (2005), Plecnik a Lubiana (2021). I siti seriali dedicati all'opera di Le Corbusier (2016) e Frank Lloyd Wright (2019) mostrano come i due grandi maestri abbiano contribuito alla diffusione globale degli ideali del Movimento Moderno. Molte altre candidature incentrate sull'architettura del XX secolo hanno recentemente popolato la Tentative List, dimostrando quanto il modernismo abbia raggiunto lo status di patrimonio mondiale[7].

Nonostante questi sforzi, la maggior parte delle iscrizioni appartiene all'Europa e agli Stati Uniti. Asia, Africa e il resto del mondo rimangono ampiamente sottorappresentati nella lista, con il paradosso che gli sforzi di conservazione si concentrano dove il quadro giuridico è già adeguato, lasciando vulnerabile il patrimonio appartenente ad aree o nazioni in cui gli strumenti di tutela sono ancora fragili[8]. Per contribuire ad alleviare questo evidente squilibrio, il Comitato Internazionale Specialistico per il Patrimonio del XX Secolo (ISC20C) dell'ICOMOS è stato istituito nel 2001 e ha iniziato a collaborare con il Getty Conservation Institute per ampliare i confini del modernismo nell'attività di conservazione. DOCOMOMO International ha ampliato la sua area di indagine a partire dalla conferenza biennale del 2006, 'Other' Modernisms, tenutasi ad Ankara, in Turchia. Il Documento di Città del Capo sul Patrimonio Moderno è il risultato del lancio (nel 2020) del programma 'Modern Heritage of Africa', che mira a sensibilizzare l'opinione pubblica internazionale sul patrimonio modernista in Africa, a rafforzare le capacità di conservazione e a ridurre lo squilibrio nella Lista del Patrimonio Mondiale per il continente africano. Questo squilibrio nella rappresentanza delle aree del mondo include il modernismo sovietico,

che, al pari di quello europeo e statunitense, ha dato un contributo significativo alla storia della modernizzazione durante il XX secolo e ha lasciato la sua impronta su tutto il territorio dell'ex Unione Sovietica, coprendo quasi un sesto della superficie terrestre. Come a Tashkent, molte testimonianze eccezionali dell'architettura modernista, direttamente o indirettamente influenzate dal tardo periodo sovietico, permangono in queste aree e affrontano numerosi rischi dovuti alla rapida e incontrollata crescita economica e alla pressione della speculazione urbana, alla debolezza delle misure di salvaguardia, al fragile quadro politico e ai conflitti sociali o armati.
Il profilo Instagram Socialist Modernism, con sede a Bucarest, conta quasi mezzo milione di follower e documenta attivamente gli edifici del periodo socialista nell'Europa orientale, sostenendone la tutela ed evidenzia l'importante ruolo che i social media possono svolgere nel promuovere l'attenzione sul patrimonio di architettura modernista a livello globale, facendo conoscere al grande pubblico capolavori dimenticati o difficilmente accessibili a causa di barriere linguistiche e culturali ancora oggi difficili da superare. Allo stesso modo, agenzie non governative come l'Arab Center for Architecture e la Association of South-East Asian Nations studiano l'architettura modernista ampliando l'attenzione a numerosi luoghi, autori e tipologie che ancora attendono di affacciarsi sulla scena del dibattito globale[9].
Le agenzie governative per il patrimonio negli Emirati Arabi Uniti e in tutta l'Asia meridionale e sudorientale hanno già compreso l'architettura del XX secolo come parte di un patrimonio degno di essere protetto e contribuiscono ad arricchire la comprensione dell'era moderna riflettendo sulla sua specifica microstoria. La nostra ricerca sull'architettura modernista di Tashkent si inserisce nel crescente interesse globale per il patrimonio culturale moderno e nell'impegno di ampliare la definizione di modernismo verso l'idea di molteplici modernità.

Inside the whale

Le ragioni per promuovere questo ampliamento della prospettiva investigativa non si limitano alla ricerca storica e scientifica. Al contrario, i tragici eventi che si sono già verificati in questo primo scorcio del Ventunesimo secolo sono di interesse globale e suggeriscono la necessità di insistere sulla costruzione di scenari di dialogo multiculturale e sulla promozione di una discussione a più voci sul passato recente. Non può non tornare alla mente il saggio del 1940 'Inside the whale / Nel ventre della balena', in cui George Orwell metteva in guardia dal rischio di cadere nella trappola delle narrazioni semplificate che sempre preludono alla guerra, come la cultura del sospetto, la caccia alle spia, la narrazione unilaterale dei peccati e delle atrocità commesse dai 'nemici', l'idea che esistano differenze etniche e culturali inconciliabili per cui noi siamo, e sempre saremo i 'buoni', mentre gli altri sono, e sempre saranno i 'cattivi', tutti atteggiamenti che si sono rivelati terreno fertile per la proliferazione dei conflitti nel corso della storia moderna. Anziché nascondersi dietro retoriche semplificate, la ricerca deve continuare ad approfondire l'analisi della realtà su base scientifica e promuovere la dialettica tra culture e punti di vista diversi sulla storia recente, confermare il proprio ruolo nel superare idee preconcette e stimolare l'approccio razionale al pensiero critico. Dobbiamo cioè combattere il rischio di cadere in pericolose semplificazioni e facili descrizioni unilaterali, continuando invece a utilizzare l'analisi comparativa applicata alla ricerca storica e l'archeologia del costruito come metodi sovrani di indagine da applicare a qualsiasi periodo passato, incluso quello più recente. «Chi sembra negare la storia produce opere storicamente motivate, chi si preoccupa



Fig. 1 Il Cinema Panoramico (1964). Foto di Alexey Narodizkiy per la Arts and Culture Development Foundation of Uzbekistan.

di non tagliare i ponti con essa si incaglia nelle secche dell'ambiguità»[10] ed effettivamente l'architettura di Tashkent testimonia un'autentica ricerca di modernità nella seconda metà del Novecento, come conseguenza di un grande esperimento sociale e politico. Tuttavia, ciò che ieri appariva moderno, positivo e dirompente oggi appartiene al patrimonio storico, è esposto a molteplici rischi e merita di essere analizzato scientificamente e valutato criticamente.

[1] MICAEL TURNER, DAVID GAK-VASSALLO, *The Colonialism of the Modern Movement and the Post-USSR Reaction in Central Asia*, «Curator: The Museum Journal», LXVII, n. 1, 2024, pp. 183-193: 191 (doi.org/10.1111/cura.12605).

[2] ŁUKASZ STANEK, *Architecture in Global Socialism: Eastern Europe, West Africa, and the Middle East in the Cold War*, Princeton, 2020.

[3] NIGEL RAAB, *The Tashkent Earthquake of 1966: The Advantages and Disadvantages of a Natural Tragedy*, «Jahrbücher für Geschichte Osteuropas», LXII, n. 2, 2014, pp. 273-294; GARRET C. WOLF, *Reproducing Tashkent: Reconceptualising Transition from the Socialist City to the Post-Socialist City*, Ph.D. diss., University of Manchester, 2019, <https://Tashkent Modernist Architecture research.manchester.ac.uk/en/studentTheses/reproducing-tashkent-reconceptualising-transition-from-the-social> (26 ottobre 2025).

[4] PHILIPP MEUSER, *Seismic Modernism. Architecture and Housing in Soviet Tashkent*, Berlin, Dom Publishers 2016.

[5] La ricerca 'Tahskent Modernism XX / XXI' si è svolta dal 2021 al 2025 ed è stata coordinata dallo studio di architettura GRACE diretto da Ekaterina Golovatyuk e Giacomo Cantoni, insieme al Dipartimento di Architettura e Studi Urbani del Politecnico di Milano, rappresentato da Davide Del Curto, Sofia Celli, allo studio Laboratorio Permanente di Milano diretto da Nicola Russi e Angelica Sylos Labini, e in collaborazione con lo storico e attivista Boris Chukhovich.

[6] BORIS CHUKHOVICH, DAVIDE DEL CURTO, EKATERINA GOLOVATYUK, *Tashkent Modernism XX/XXI*, Zurich, Lars Muller Publisher 2025.

[7] MARIA PAOLA BORGARINO, DAVIDE DEL CURTO, *Enlarging the Boundaries of a UNESCO WHS towards the Recent Past. The Work by Giancarlo De Carlo in Urbino*, in Maria Paola Borgarino, Davide Del Curto (a cura di), *Conserving 20th Century Architecture*, Berlino, Springer 2023, pp. 217-224.

[8] ALFREDO CONTI, *Modern Heritage and the World Heritage Convention*, «World Heritage», n. 85, 2017, pp. 8-17, <http://whc.unesco.org/en/review/85> (26 ottobre 2025).

[9] SUSAN MACDONALD, *Modern Heritage In The Twenty-First Century*, in *Conservation Perspective. The GCI Newsletter*, Vol. 38, n. 1/2023 - Conserving Modern Architecture, pp. 4-9.

[10] MANFREDO TAFURI, *Teoria e Storia dell'architettura*, Bari, Laterza, 1968, p. 45.

Architetture del Novecento a L'Aquila tra riconoscimento e uso: il nuovo ospedale di Marcello Vittorini

Twentieth-century architecture in L'Aquila between recognition and use: Marcello Vittorini's new hospital

Carla Bartolomucci | carla.bartolomucci@univaq.it
Dipartimento di Ingegneria Civile, Edile-Architettura e Ambientale (DICEAA), Università degli Studi dell'Aquila

Abstract

Twentieth-century hospital complexes are significant examples of how architecture can shape the urban context and the development of cities. However, the significances and the architectural values of these structures are often overlooked and misunderstood; especially when said buildings assume strategic importance, their functions tend to overwhelm and distort the architecture.
The selection of the most significant works of the twentieth century and beyond (from 1945 to today) in Abruzzo seems to ignore hospitals; furthermore, the generally used criteria to assess cultural interest appear to mainly focus on the initial project, neglecting transformations over time and the relationship with places.
Starting from the analysis of 20th-century hospital complexes (particularly the most recent, yet significantly altered, one), we aim to reflect on the need for a long-term vision that allows for the management of change with a view to coevolution, avoiding disruption and damage to the architectural heritage.

Keywords
20th-century hospitals, Cultural values, San Salvatore hospital, Marcello Vittorini, Coevolutionary management.

Il Censimento delle architetture contemporanee in Italia

Nel *Censimento delle architetture italiane dal 1945 ad oggi*, avviato dal Ministero della Cultura nel 2002, le opere schedate in Abruzzo sono 200 (oltre la metà realizzate dal 1990 al 2010). Nella provincia dell'Aquila compaiono 48 edifici, di cui 27 nel capoluogo; l'*Atlante dell'architettura contemporanea* presenta in tutto 7 schede nella regione (solo 2 edifici all'Aquila)[1] ma il patrimonio architettonico del XX e XXI secolo è in generale ben più vasto[2].

Tra i criteri – di tipo bibliografico e storico critico – utilizzati per segnalare l'interesse delle architetture, la riflessione sulle modalità di conservazione di edifici che (pur in un arco temporale piuttosto ristretto) hanno subìto modifiche e adattamenti sembra finora più labile. Lo studio storiografico tende a centrare infatti la sua attenzione sul progetto iniziale, mirando idealmente alla salvaguardia della situazione originaria; tuttavia – al fine di esaminare le criticità attuali e le sfide per la conservazione – è essenziale considerare anche i mutamenti nel tempo (spesso dovuti a cambi di proprietà e d'uso), le alterazioni fisiologiche e le modifiche che ignorano l'architettura sottoponendola a brutali trasformazioni.

Moltissimi edifici del Novecento (e oltre) permangono in una condizione di mancato riconoscimento, a prescindere dall'esistenza di un decreto di tutela; la maggior parte non è considerata come opera d'architettura, ma solo

RA special issue 1, vol. I | 2025, pagg. 210 - 215 | ISSN 1724-9686 (print) | ISSN 2465-2377 (online)
© The Author(s) 2025. This is an open access article distribuited under the terms of the Creative Commons License CC BY-SA 4.0 Firenze University Press.
DOI: 10.36253/rar-19022 - www.fupress.net/index.php/ra/

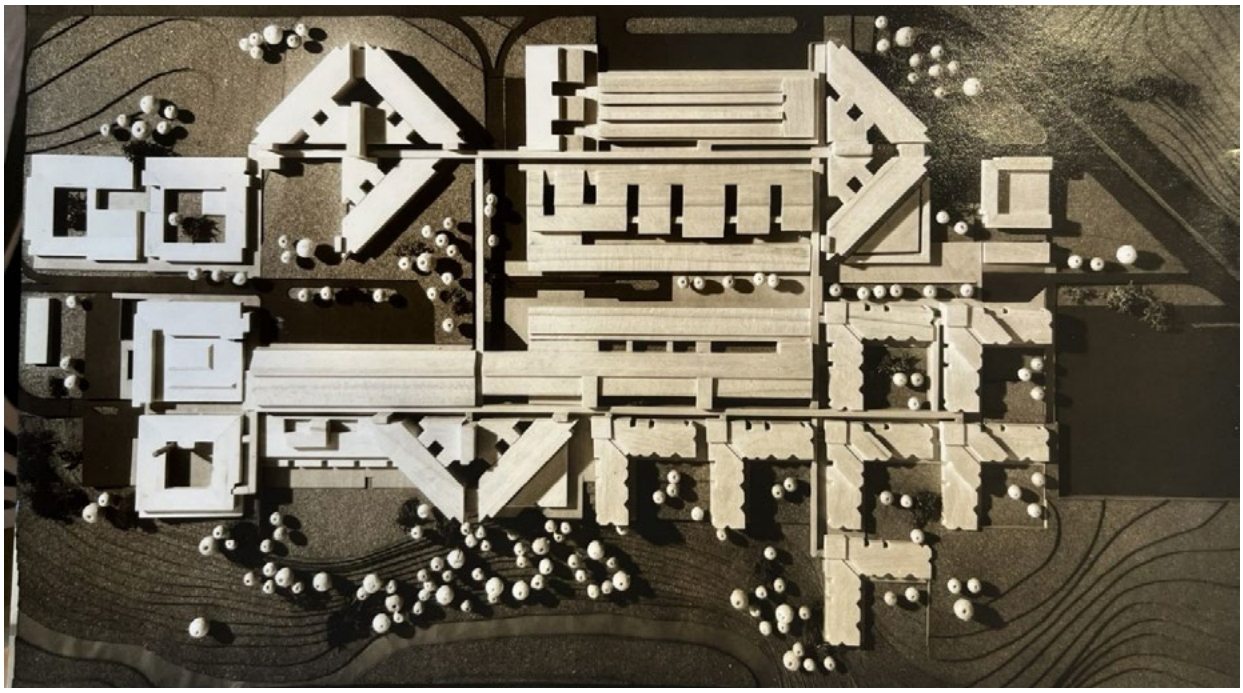


Fig. 1 L'Aquila, il progetto per il nuovo complesso ospedaliero San Salvatore presso Coppito: foto del plastico, nella *Relazione del progetto di massima* (Marcello Vittorini, 1969). In AS-Aq, Genio Civile, III, A, 1, busta 444.

come patrimonio edilizio da usare secondo necessità contingenti. Pertanto, la gestione e le azioni su tale patrimonio sono basate su motivazioni e interessi del tutto estranei ai valori architettonici. Tutto ciò si verifica, in particolare, per gli edifici la cui funzione strategica e le necessità di adeguamento funzionale tendono a prevalere sull'architettura, come per esempio gli ospedali (finora scarsamente considerati dal punto di vista culturale).

Gli ospedali del Novecento a L'Aquila

La condizione attuale dei complessi ospedalieri aquilani evidenzia interessanti questioni sulla gestione del patrimonio architettonico del Novecento, qui richiamate brevemente[3].

L'ex-ospedale psichiatrico dell'Aquila, costruito tra il 1902 e il 1915 presso la basilica di Collemaggio – in un contesto di particolare valore storico-architettonico e paesaggistico – è uno degli esempi in cui la continuità d'uso ha provocato notevoli trasformazioni, nonostante la permanenza delle funzioni sanitarie. Dopo la dismissione del manicomio nei primi anni Ottanta, il complesso fu utilizzato per uffici e ambulatori dell'ASL – perdendo progressivamente la sua identità di luogo isolato dalla città – mentre gli ampi spazi verdi che caratterizzavano il luogo di cura (parco-giardino e colonia agricola) vennero occupati da nuove costruzioni. Gli edifici storici, riconoscibili per la disposizione planimetrica in padiglioni isolati e contrapposti rispetto all'asse di simmetria definito dall'ingresso monumentale, sono oggi difficilmente riconoscibili come insieme unitario a causa di una gestione frammentaria e irrazionale che ha introdotto – oltre ai corpi aggiunti e alle trasformazioni interne – anche una serie di manufatti provvisori dopo il terremoto del 2009. Rifacimenti episodici e incongrui (limitati a singoli edifici o porzioni degli stessi) hanno sostituito elementi costruttivi, finiture e materiali di rivestimento, tanto che l'attuale condizione di degrado sembra dovuta più agli usi indiscriminati, che all'evento sismico.

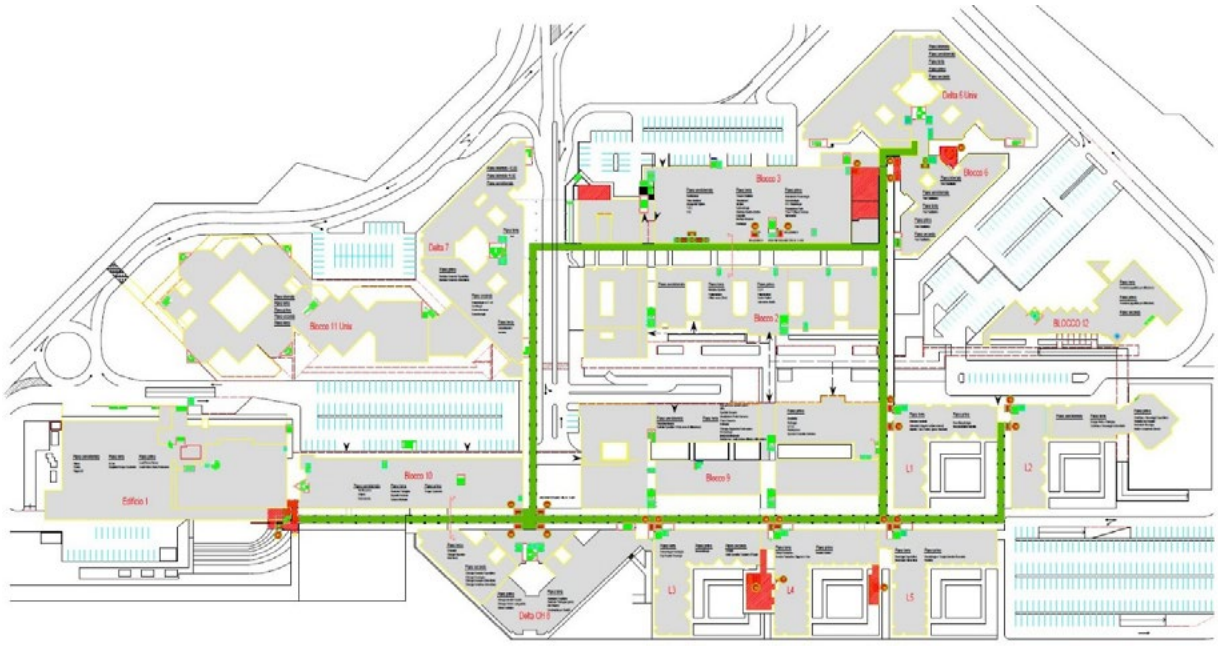


Fig. 2 La planimetria attuale dell'ospedale San Salvatore mostra, oltre ad una realizzazione diversa rispetto al progetto iniziale, l'attuale prevalenza attribuita al percorso anulare rispetto all'asse di attraversamento longitudinale (ASL1 Abruzzo, Ufficio tecnico).

La collocazione urbana rende oggi il sito molto appetibile dal punto di vista immobiliare, ma se la rifunzionalizzazione degli edifici sarà realizzata senza considerare la storia e i valori del luogo si rischia di provocare ulteriori e irreversibili danni all'architettura e al complesso urbano[4]. Il riconoscimento di interesse culturale, nel 2011, non sembra finora corrispondere a opportune modalità di cure conservative; peraltro, nel decreto di vincolo è indicato il perimetro dell'area ma non l'identificazione delle costruzioni da salvaguardare.

Un esempio diverso è rappresentato dall'ex-ospedale San Salvatore, edificato entro le mura della città negli anni Trenta del Novecento, in abbandono già dagli anni Novanta e riconosciuto di interesse culturale nel 2013.

In questo caso lo studio della complessa costruzione presso l'ex monastero di Sant'Agnese – che comportò l'inclusione della chiesa conventuale (danneggiata dal sisma del 2009 e tuttora in rovina) e la contemporanea demolizione della chiesa quattrocentesca di Santa Maria del Guasto – ha rivelato aspetti inediti di una vicenda edilizia che ha condizionato lo sviluppo successivo di un'area di rilevante interesse architettonico e urbano.

La recente proposta di riuso come polo universitario, fondata sull'identificazione dei valori storici e ambientali del sito affacciato sulle mura, intende ricomporre un frammento urbano restituendo alla città la conoscenza e la fruizione di un complesso finora estraniato dalla frequentazione pubblica ma, in particolare, evitando di considerarlo solo come un contenitore edilizio per nuove funzioni.

Gli esempi richiamati indicano come sia possibile delineare strategie per la conservazione di luoghi trascurati, di valore culturale non immediatamente comprensibile, il cui riuso (se basato solo su questioni pratiche) può comportare una loro pesante alterazione. Al contrario, l'analisi delle caratteristiche dell'architettura e delle sue modifiche nel tempo – anche in relazione al contesto ambientale – è la base imprescindibile per ogni progetto di nuovo uso compatibile, ma anche per gestire i cambiamenti nel tempo in un'ottica di 'coevoluzione'[5].

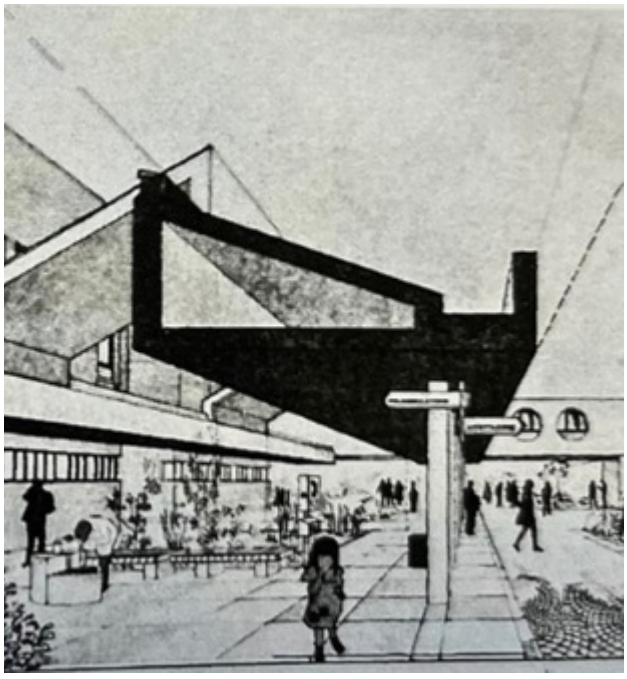




Fig. 3 Una prospettiva del percorso centrale porticato definito 'spina centrale' negli studi preparatori di M. Vittorini. In AS-Aq, Genio Civile, b. 443.

Fig. 4 La situazione attuale del percorso centrale, alterato dal porticato chiuso e con lo spazio pedonale occupato dalle auto.

Il nuovo complesso ospedaliero di Marcello Vittorini

Un caso più recente – particolarmente significativo di adattamenti funzionali indifferenti all'architettura, che hanno prodotto veri e propri stravolgimenti – si osserva nell'attuale ospedale regionale dell'Aquila, esito di una lunga realizzazione e oggetto di trasformazioni particolarmente sfiguranti.

Progettato da Marcello Vittorini tra il 1968 e il 1974, costruito nei due decenni successivi e inaugurato nel 1992, è stato sottoposto (dopo il sisma del 2009 e durante la pandemia nel 2020) a una serie di aggiunte e alterazioni che rischiano di stravolgere completamente la sua concezione architettonica[6] (figg. 1-3). Articolato in una serie di edifici bassi – interconnessi da percorsi pedonali esterni e interni – disposti secondo schemi funzionali che alludono al ciclo di vita (nascita e morte sono collocati agli estremi opposti del complesso), si presenta come una porzione di tessuto urbano in cui le relazioni tra gli spazi qualificano l'architettura come una «città viva»[7].

Al contrario, oggi si osservano i porticati chiusi per ricavare nuovi spazi, i percorsi pedonali ostacolati dalla soppressione dei portici e dalle varie addizioni funzionali, le aree esterne (predisposte per future espansioni) occupate da fabbricati provvisori e da nuovi volumi indifferenti all'architettura (figg. 4-6).

L'esame dei documenti d'archivio rende conto delle intenzioni progettuali, esplicitate negli studi preparatori e nella *Relazione del progetto di massima*; oltre alla funzione di presidio sanitario regionale, il nuovo ospedale doveva avere un ruolo sociale rilevante anche come sede universitaria. Inoltre, il progetto doveva consentire un'esecuzione differita nel tempo (per lotti consecutivi in base ai tempi tecnici di finanziamento) e la possibilità di successive modifiche e di ulteriori ampliamenti[8]. Il rifiuto della tradizionale tipologia a blocco era quindi motivato





Fig. 5 Una vista dall'alto dell'asse centrale di percorrenza, occluso dal volume aggiunto al pronto soccorso e invaso dalle auto.

Fig. 6 Il nuovo volume post COVID (a sx) interrompe l'asse su cui è basato l'intero progetto e ostacola i percorsi pedonali.

dalla «ricerca di mezzi compositivi più adatti alla complessità dei molteplici contenuti e dei rapporti umani che vi si svolgono», accennando a «parametri psicologici ugualmente importanti, ai fini terapeutici, di quelli funzionali». La planimetria del complesso (inserita come logo grafico del progetto, in tutti gli elaborati) seguiva l'altimetria del terreno ed era strutturata lungo un asse longitudinale di percorrenza pedonale definito «spina centrale dei percorsi» che costituiva anche «il luogo dei più intensi rapporti sociali». Lungo quest'asse si sviluppavano le attrezzature, i servizi, i reparti di degenza distanziati e rivolti all'esterno per beneficiare di ampie visuali e della massima insolazione. Le connessioni tra i diversi elementi del complesso erano costituite da percorsi porticati al pianterreno e da tunnel di collegamento anulare al livello superiore e negli interrati; la viabilità veicolare si sviluppava sul perimetro esterno al complesso, ove sono disposti i parcheggi e l'eliporto.

L'integrazione compositiva e funzionale tra i percorsi (pedonali e veicolari), i servizi (asilo nido, foresteria, mensa, scuola) e le sistemazioni a verde rappresentava quindi la caratteristica peculiare del progetto, oggi compromessa dalla sostanziale riduzione dei portici, dall'invasione delle auto nell'area centrale di attraversamento longitudinale e dalla soppressione delle attrezzature integrative. Dopo il sisma è scomparsa la scuola dell'infanzia, che occupava un edificio apposito (oggi destinato a nuove funzioni); la foresteria non fu mai realizzata.

Lo schema distributivo dei reparti è cambiato nel tempo, soprattutto negli ultimi decenni a causa delle modifiche funzionali dopo il terremoto e la pandemia. Tuttavia, l'impostazione generale del complesso sembra aver consentito gli adeguamenti impiantistici e tecnologici pronosticati nella *Relazione* (p. 159), ove la scelta dei padiglioni separati coincideva con il rifiuto degli impianti centralizzati anche per garantire una migliore flessibilità futura.

Alla luce degli eventi sismici e dei danni verificatisi, risulta di particolare rilevanza la *Relazione geologica* allegata al progetto, che riporta l'esito dei sondaggi geognostici compiuti nell'area. Questi evidenziavano diverse criticità

nel terreno di fondazione, per la presenza di «estese formazioni argillose, anche plastiche» e di «breccia calcarea con numerose fessurazioni». Ciononostante, l'area scelta per la costruzione fu ritenuta «sufficientemente idonea allo scopo, in quanto priva di zone soggette a franamenti e smottamenti»; quell'«unico dubbio» riferito dal geologo fu sciolto nell'auspicio di realizzare «fondazioni su pali» e ulteriori indagini in fase esecutiva[9].

Allo stato attuale la conoscenza esatta di quanto effettivamente eseguito risulta essenziale – sia in termini predittivi per future emergenze sismiche, sia nella gestione ordinaria del complesso sistema edilizio – assicurando la salvaguardia dell'architettura e i necessari adeguamenti tecnico-funzionali e impiantistici in modo coerente con la conservazione dei suoi valori. Al contrario, prescindere dalla conoscenza storica e dalla visione di lunga durata (cioè dall'approccio tipico del restauro architettonico) riduce la gestione ad una banale sommatoria di interventi edilizi, con esiti spesso dannosi per la fruizione stessa, oltre che sfiguranti.

Il riconoscimento dell'interesse culturale può supportare scelte di gestione compatibili con la tutela dei valori architettonici e urbani, ma di per sé non garantisce il buon esito della 'coevoluzione' intesa come coordinamento delle azioni conservative. È necessaria una chiara identificazione delle caratteristiche da salvaguardare, senza pretendere di congelare l'edificio ad una situazione originaria (che non esisteva già nelle intenzioni iniziali). Dunque, un appropriato processo di patrimonializzazione[10] – intesa come identificazione, divulgazione e difesa dei valori dell'architettura – può risultare sostanziale per gestire la conservazione e i mutamenti necessari, evitando lo svilimento dell'architettura a mero contenitore, quindi per scongiurare interventi nocivi.

[1] Questi sono l'Istituto Tecnico Industriale di Paolo Portoghesi, Vittorio Gigliotti, Giuseppe Caronia (1969-1980) e l'Auditorium del Parco di Renzo Piano Building Workshop (2009-2012), in <https://censimentoarchitetturecontemporanee.cultura.gov.it/> [10/9/2025].

[2] Per un panorama sull'architettura del XX secolo, con schede relative a diverse tipologie di edifici, vedi: SIMONETTA CIRANNA, *Abruzzo: architetture a confronto, XIX e XX secolo*, Roma, Gangemi 2005 e CATERINA PALESTINI, CARLO POZZI (a cura di), *L'Architettura in Abruzzo e Molise dal 1945 ad oggi. Selezione delle opere di rilevante interesse storico-artistico*, Roma, Gangemi 2013.

[3] Si rimanda a CARLA BARTOLOMUCCI, *L'ex-ospedale psichiatrico dell'Aquila presso Collemaggio, da luogo d'isolamento alla nuova centralità di uno spazio in abbandono*, in Paolo Montuori (a cura di), *'Machines à guérir' dismesse a L'Aquila e in Abruzzo*, Firenze, Edifir 2025, pp. 63-76; CARLA BARTOLOMUCCI, *Una lettura dei documenti d'archivio sull'ospedale San Salvatore, dai progetti iniziali alla costruzione*, in Paolo Montuori, Simonetta Ciranna (a cura di), *L'archivio dello studio Inverardi. Un secolo e più di opere infrastrutturali e civili in Abruzzo e oltre*, L'Aquila, Textus 2023, pp. 65-71; CARLA BARTOLOMUCCI, *Il complesso dell'ex-ospedale San Salvatore a L'Aquila: il contributo del restauro per il progetto di un nuovo polo universitario*, in Guido Biscontin, Guido Driussi (a cura di), *Le nuove frontiere del restauro. Trasferimenti, Contaminazioni, Ibridazioni*, atti del convegno (Bressanone, 27-30 giugno 2017), Marghera (VE), Arcadia Ricerche 2017, pp. 559-572.

[4] ALESSANDRA VITTORINI, CARLA PANCALDI, GIOVANNA CENICCOLA, *Una città giardino per la cura e l'accoglienza. L'ospedale psichiatrico di Collemaggio a L'Aquila*, in Marco Morandotti, Massimiliano Savorra (a cura di), *La città e la cura. Spazi, istituzioni, strategie, memoria*, AISU, Torino 2021, pp. 509-522.

[5] STEFANO DELLA TORRE, *L'idea di coevoluzione messa in pratica*, «Intrecci. International Journal of Architectural Conservation and Restoration», a. II, n. 3, 2023, pp. 5-17.

[6] Il gruppo di progettazione, coordinato da Marcello Vittorini, era costituito dagli architetti Carlo Chiarini e Walter Bordini (architettura), dagli ingegneri Gino Parolini (impianti) e Gaspare Squadrilli (strutture) e dal consulente ing. Umberto De Martino (organizzazione ospedaliera). La Direzione dei Lavori fu svolta dall'Amministrazione dell'ospedale.

[7] MARCELLO VITTORINI, *Relazione* (nel progetto di massima, 1969), pp. 116-118.

[8] In AS-Aq, Genio Civile, III, A, 1, bb. 443-444: *Ospedale civile San Salvatore. Progetto centro ospedaliero a L'Aquila* (Progetto di massima, 1969) e bb. 209-296 (Progetto esecutivo, 1974). Vedi anche MARIO GUARINO, MARCELLO VITTORINI (a cura di), *Ospedale civile S. Salvatore – L'Aquila. Studi preparatori per la realizzazione di un centro Ospedaliero a L'Aquila*, Terni, Alterocca 1968, pp. 43-46 e VALERIA LUPO, *Marcello Vittorini: ingegnere, urbanista. Dall'uomo alla città*, Roma, Gangemi 2020, pp. 246-248.

[9] In AS-Aq, Genio Civile, III, A, 1, busta 444., *Relazione geologica su alcuni sondaggi geognostici eseguiti nell'area da destinare alla costruzione del nuovo ospedale civile 'S. Salvatore'* (geologo dott. Romano Rosoni, 28 aprile 1970), p. 18.

[10] Per alcune riflessioni sul tema, vedi DONATELLA FIORANI, *Quale patrimonio?*, «Materiali e Strutture», n.s., XI, n. 22, 2022, pp. 5-10.

Dai valori alle pratiche: le oscillazioni del processo di patrimonializzazione di un'architettura del secondo Novecento. La Fabbrica per spogliatoi e mensa di Marcello D'Olivo a Trieste

From values to practices: shifting stances in preservation process of a late 20th-century architecture. Marcello D'Olivo's Fabbrica per spogliatoi e mensa in Trieste

Alessandra Biasi | alessandra.biasi@uniud.it
Dipartimento Politecnico di Ingegneria e Architettura DPIA, Università degli Studi di Udine

Abstract

Added to the Docomomo Italia catalogue in 2016, Marcello D'Olivo's (1921-1991) Fabbrica per spogliatoi e mensa was built between 1957 and 1958 in the port area of Trieste and soon abandoned. The declaration of cultural interest, issued on 28 January 2009 (one of the first in the Friuli Venezia Giulia region), comes after fifty years of abandonment and oblivion following the closure of the shipyard in 1972. The preservation process is based on the recognition of the cultural value identified – uncritically – in the authority and authorship of the architect's work. This does not exempt the supervisory bodies from validating a radical transformation project that includes elements 'unworthy because they belong to the industrial production of the 1950s'. Beyond the specific case, the Trieste experience refers to a much broader scenario involving the conservation process in its decisive relationship with the tools and practices of late 20th-century architecture, which have proved to be absent here.

Keywords
Authority, Authenticity, Preservation process, Ruin.

Premesse di un percorso accidentato

A compimento dei Cinquant'anni dalla costruzione, per lo più trascorsi tra oblio e rovina entro l'ex area portuale di sant'Andrea a Trieste, la Fabbrica per spogliatoi e mensa di Marcello D'Olivo è riconosciuta come bene costituente il patrimonio culturale cui garantire protezione e conservazione (fig.1). L'Edifico è tra i primi in Friuli Venezia Giulia ad ottenere tale riconoscimento dagli organi di tutela che, in uno sguardo di più largo respiro, agli esordi del Duemila si apprestano a dare avvio al processo di patrimonializzazione dell'architettura del secondo Novecento. Gli enunciati espressi a sostegno della dichiarazione di interesse culturale dell'opera emanata dalla Soprintendenza di Trieste nel 28 gennaio del 2009 ne esplicitano all'occasione le linee di indirizzo. A corollario della relazione storica, centrata sulle qualità della figurazione volumetrica e strutturale dell'opera,

RA special issue 1, vol. I | 2025, pagg. 216 - 221 | ISSN 1724-9686 (print) | ISSN 2465-2377 (online)
© The Author(s) 2025. This is an open access article distribuited under the terms of the Creative Commons License CC BY-SA 4.0 Firenze University Press.
DOI: 10.36253/rar-19117 - www.fupress.net/index.php/ra/



Fig. 1 Marcello d'Olivo, Prospetto su via Carli (1957) (Archivio D'Olivo, Gallerie del Progetto, Civici Musei di Udine).

la dichiarazione così sintetizza

Essendo l'edificio Ex Mensa CDRA una testimonianza della geniale attività di progettazione urbanistica e architettonica condotta negli anni Cinquanta del Novecento dall'architetto Marcello D'Olivo, unanimemente annoverato tra i più originali protagonisti dell'architettura organica in Italia, si ritiene che esso rivesta un notevole interesse culturale e dunque sia degno di particolare tutela[1].

Posta l'autorialità dell'opera, oggetto di una riappropriazione progettuale, a fondamento e guida del processo di patrimonializzazione questo prende avvio registrando al proprio interno radicali contraddizioni e netti contraccolpi. Ciò, nell'intreccio di antefatti ed eventi che segnano la vicenda della fabbrica, sottratta all'occasione all'oblio in cui da decadi è regalata entro l'area dismessa dell'antico cantiere navale triestino. Un cantiere di cui l'architetto aveva ambito la rigenerazione nelle forme visionarie di un'architettura concepita come ponte ideale tra la città portuale e il cantiere navale, assimilato ad una 'città delle macchine', da tempo perduta[2]. Attorno al nodo quanto mai complesso della restituzione all'uso, intrecciato all'urgenza di interventi sostenibili nel drastico procedere della rovina, ruota la vicenda del processo di patrimonializzazione, mai concluso, che avanza e retrocede sui suoi passi a testimoniare le oscillazioni di un cammino che si fa incerto laddove emerge la necessità di strumenti e pratiche per l'architettura del secondo Novecento e sfumano via via i contorni di autorialità e autorità chiamate in causa. La narrazione traccia di seguito i nessi utili a delineare lo scenario entro cui tale processo si orizzonta, individuando criticità e contraddizioni che ne accomunano le sorti al percorso di salvaguardia dell'architettura del Novecento.

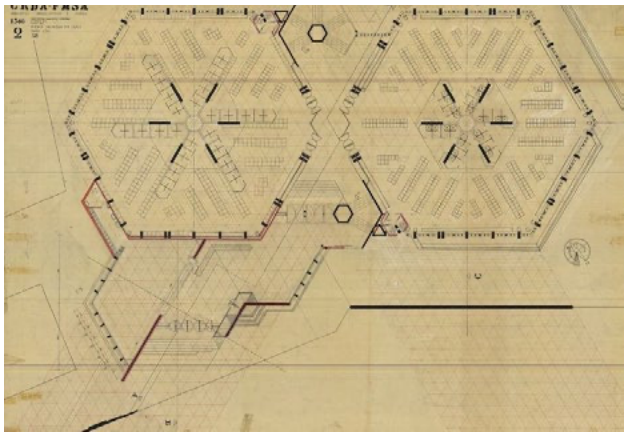




Fig. 2 Marcello D'Olivo, Pianta ingresso su Via Carli (marzo1957) (Archivio D'Olivo, Gallerie del Progetto, Civici Musei di Udine).
Fig. 3 Vano cucine dell'ultimo piano (foto Massimo Crivellari).

Gli incerti fondamenti della salvaguardia e le sfide dell'uso

Autorità e autorialità dell'opera, al centro del processo di patrimonializzazione, richiedono una riflessione sulle fonti e fondamenti di un'assegnazione rimessa alla fortuna critica dell'architetto entro la tendenza organica italiana. Occorre a tal fine tornare in breve alla vicenda della fabbrica che avvia il suo corso alla fine degli anni Cinquanta. Memore del patrimonio di figure wrightiane, l'architetto ne deriva l'impianto modulando alle diverse scale la figura dell'esagono in un sapiente gioco di allineamenti e simmetrie, raddoppio e giustapposizione (fig.2); ricorre a materiali, tecniche, risoluzioni costruttive cui destina ricerca e sperimentazione. A questo orizzonte attingono le esperienze triestine del tempo[3], prima tra queste il Villaggio del Fanciullo a cui Manfredo Tafuri assegna il merito di un'originale rilettura del linguaggio del maestro americano[4]. Alla sua lezione, divulgata in Italia da Bruno Zevi, Tafuri non riconosce seguito entro la storia dell'architettura italiana del secondo Novecento e riconduce piuttosto le interpretazioni del lessico wrightiano ad una fascinazione letteraria di breve durata, eccezion fatta per le «geniali riletture wrightiane» di Carlo Scarpa e le episodiche escursioni in campo organico di Marcello D'Olivo nel Villaggio del Fanciullo e Giuseppe Samonà in villa Scimeni a Mondello. Confinato l'orizzonte critico cui ascrivere la lezione americana occorre attendere i primi anni Duemila per registrare una rinnovata attenzione nei confronti del capitolo su Wright e sulla sua influenza in Italia, solo occasionalmente frequentata dalla critica. L'avvio di una riappropriazione critica e progettuale nel solco della stagione wrightiana dell'opera di D'Olivo, si deve a Maristella Casciato[5] che apre a rinnovate prospettive di lettura a compensazione dell'assai magro bilancio critico del suo lavoro[6]. Nell'abbozzo di questo scenario, si evince come lo spazio utile per l'approdo ad una salda autorialità dell'opera in chiave conservativa sia dì là da venire. Nel trascorrere dei decenni nessuna narrazione si attarda sullo scenario di oblio e rovina che attraversa l'esistenza dell'opera; banalmente, la comunità non ravvisa valori degni di memoria e prossimità alla propria storia in un'opera che nessuno si è impegnato a interpretare. In un percorso tutto in salita le istanze della salvaguardia sono chiamate a fronteggiare sfide radicali, a monte di dinamiche urbane che hanno da tempo relegato l'opera in un cono d'ombra e si apprestano a dettare le regole della sua restituzione all'uso.

Nell'ottica del generale riordino del comparto urbano prossimo all'ex Porto Nuovo, l'area derivata dalla demolizione della Fabbrica Macchine – dismessa nel 1972 e progressivamente smantellata – è destinata ad uso residenziale prima (1977), militare poi (1997). Sopravvissuta alla demolizione, la Fabbrica per spogliatoi e mensa è recepita nulla più che come un ingombrante manufatto in abbandono. La prossimità con la sede della Guardia di Finanza appare dato congruo e sufficiente alla sua destinazione agli usi di caserma. Ben si intende in questo contesto come l'uso predeterminato del bene, prescindendo da qualsivoglia valutazione in merito a compatibilità tra funzione e architettura, ne preannunci la perdita definitiva e ponga radicali ostacoli all'azione di tutela. Il dilatarsi dei tempi tra dismissione (1972), inserimento della fabbrica nella «zona di rispetto militare» (1997)[7] e proposta di riuso (2005) – rimasta irrealizzata – lascia spazio a decenni di abbandono. Inizia così la sua parabola di oblio e rovina il cui riscatto appare quanto mai arduo (fig.3).

Il processo di patrimonializzazione

L'avvio del processo di patrimonializzazione si intreccia con il programma di riforma della Fabbrica per spogliatoi e mensa. Nel 2005 il Comune di Trieste, proprietario del bene, sigla con la Guardia di Finanza un accordo di locazione ventennale, previa «ristrutturazione» quale sede di caserma e uffici finanziari, e nel marzo del 2006 avanza la richiesta di verifica di interesse culturale[8]. L'avvio non depone a favore della conoscenza della vicenda costruttiva della fabbrica: all'atto dell'approvazione – concluso l'iter di verifica condotto dalla Soprintendenza – la richiesta è differita, constatato che «la mensa non ha ancora compiuto cinquant'anni»[9]. La Relazione storico artistica redatta al tempo a supporto della dichiarazione di interesse culturale è tuttavia rilevante in quanto funge da guida alla versione conclusiva. Nel tratteggiare l'equalità dell'opera, alla base del riconoscimento, richiama la «forma organica» correlata alla composizione «fondata su una maglia triangolare di modulo 1,5 metri» di wrightiana memoria e la figurazione strutturale, ricondotte all'unisono nel solco dell'interpretazione del lessico del maestro americano. Dell''assetto interno sottolinea l' «organizzazione a piano libero a garanzia di flessibilità e trasformabilità»; il «dialogo continuo tra interno ed esterno» assicurato dai fronti vetrati di cui rileva il «contrasto cromatico tra il grigio delle parti strutturali […], il rosso dei tamponamenti in mattoni faccia a vista e il ritmo degli infissi in ferro-cemento e vetro», soluzione associata nella relazione conclusiva alla ricerca pittorica dell'architetto. La «Descrizione degli elementi architettonici» (infissi e porte in ferro, pavimenti in battuto di cemento, rivestimenti murali in mosaico, pensiline) consta di una semplice elencazione che tralascia ogni rimando alla ricerca dell'architetto su materiali e prefabbricazione, propri del secondo Novecento. La Relazione rimette senza riserve il riconoscimento del valore culturale dell'opera all'ideazione progettuale, nelle peculiari declinazioni strutturali e compositive ravvisate nell'opera realizzata. Trascura per altro il confronto con le fonti archivistiche, il che impedisce il riscontro della discrepanza tra architettura costruita e architettura disegnata. Un'omissione destinata di lì a poco a confliggere con autorità e autorialità così come chiamate in causa a sostegno della dichiarazione di interesse. I fili della vicenda si riannodano nel 2008, al compimento del cinquantesimo anno dall'esecuzione. La Relazione storico artistica curata dalla Soprintendenza all'atto del rinnovo della richiesta[10], tratteggia il profilo di D'Olivo per poi soffermarsi sull'opera, tributandogli le medesime qualità compositive ravvisate nella relazione del 2006.

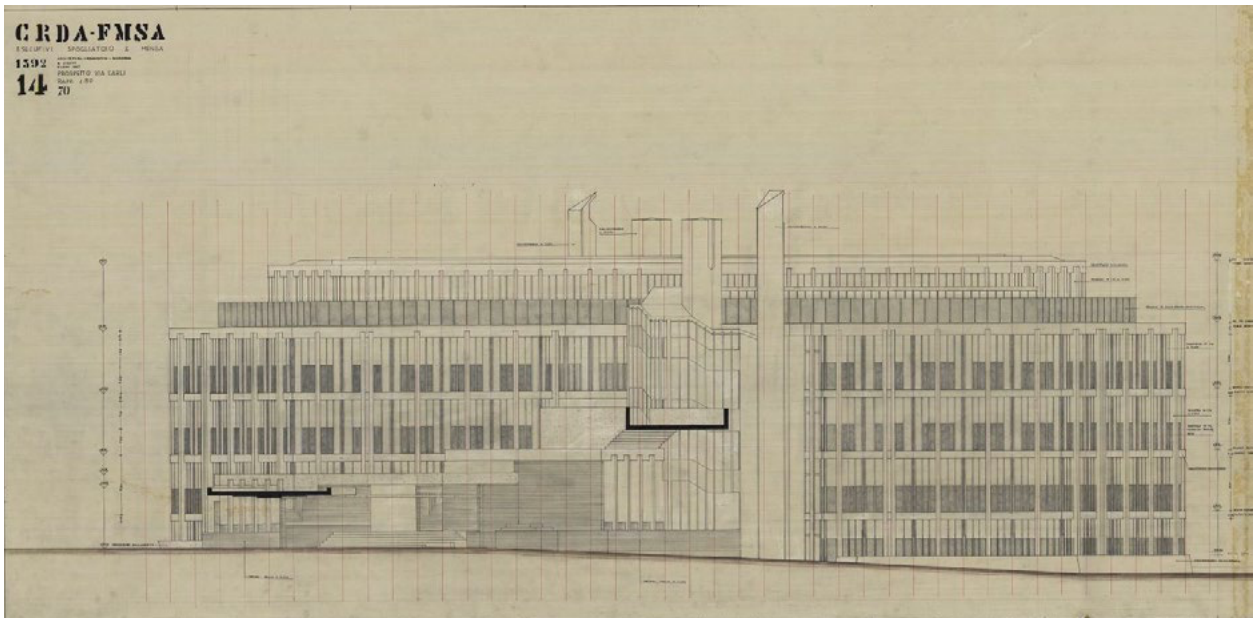


Fig. 4 Marcello d'Olivo, *Prospetto su via Carli* (1957) (Archivio D'Olivo, Gallerie del Progetto, Civici Musei di Udine).

Conferma la riappropriazione in chiave progettuale dell'opera, nuovamente ignora l'orizzonte di tecniche e materiali del secondo Novecento questa di cui questa è testimone. Si sofferma piuttosto sulla valenza cromatica dei prospetti e delle superfici a mosaico di pareti, spogliatoi e bagni, associata alla ricerca pittorica dell'autore. In chiusura salda espressamente il riconoscimento del valore culturale dell'opera alla figura dell'architetto.

Sull' originalità rimessa all'ideazione e realizzazione dei fronti la Soprintendenza è presto chiamata al confronto. La Relazione allegata al progetto di ristrutturazione dell'opera redatto dal Comune nel 2009, alla luce della disamina delle tavole di progetto, segnala infatti la radicale discrepanza tra ideazione e realizzazione dei fronti[11]. Non solo. Stante all'analisi delle relazioni di collaudo imputa all'ingegnere Eugenio Audioli, direttore dei lavori, la progettazione delle strutture nonché la risoluzione «semplificata» dei prospetti. Segnala in particolare che «i parapetti non erano originariamente previsti in mattoni faccia a vista mentre l'aspetto dei serramenti esterni, eseguiti con profili di tipo industriale in cemento e vetro tipici delle fabbriche dell'epoca, è profondamente diverso da quello riportato negli schemi dei prospetti». Nella soluzione disegnata e siglata dall'architetto, i pannelli modulari prefabbricati in «cemento armato e vetri» schermano in prospetto il telaio strutturale –apertamente esibito nella soluzione realizzata – modulando in tutt'altra chiave la figurazione dei fronti e il rapporto tra interno ed esterno (fig.4). Le ragioni della variante in corso d'opera, non documentate, sono imputate a fattori economici e fors'anche a problemi strutturali. Come sia, la narrazione intorno ad autorialità e autenticità entra in crisi: sottratta all'architetto la progettazione di strutture e prospetti, le qualità architettoniche e pittoriche ravvisate nella composizione e cromia dei fronti al pari della permeabilità tra interno e esterno, date per autentiche, vanno fuori gioco. Il silenzio degli organi di tutela suona in merito come un tacito assenso[12]. Avanza per contro la proposta di rimozione di tecnologie «obsolete e non autentiche»: a farne le spese sono, in primis, i serramenti in ferro e vetro dei fronti, «non originali e non meritevoli di mantenimento», ascritti alla produzione industriale degli anni Cinquanta. Non miglior sorte spetta all'«organizzazione a piano libero»

che pur non coinvolta nella *querelle* sull'autorialità è radicalmente trasformata conforme all'uso previsto[13]. Scompaiono le superfici musive parietali, unitamente ad arredi su misura, finiture, impianti.

Nell'ottobre del 2009 la Soprintendenza autorizza senza riserve le opere previste. L'iter, tuttavia, non è concluso: l'aggiornamento della classe sismica del territorio regionale impone la revisione del progetto strutturale cui consegue la previsione di interventi ancor più radicali che includono l'eliminazione dei corpi doccia decorati a mosaico, richiamati nella dichiarazione di interesse culturale.

Nel novembre del 2011 la Soprintendenza approva il progetto; il dilatarsi dei tempi condurrà – fortunatamente – al suo abbandono (fig.4). Inserita nel 2016 nel catalogo Docomomo, la fabbrica si avvia così al tramonto.

In questo desolante scenario, occorre far chiarezza sui presupposti e percorsi di un processo di patrimonializzazione che se deve far fronte a sfide quanto mai complesse, a maggior ragione è chiamato ad una salda risposta sul fronte della salvaguardia volgendo l'attenzione, invertendo la rotta, ad azioni mirate alla promozione e condivisione di strumenti adeguati alla conoscenza di materiali e strutture, forme del degrado e, in primis, pratiche operative sostenibili per l'architettura del Novecento, qui latitanti.

[1] *Archivio corrente, Immobili tutelati, ex Mensa CRDA, Trieste, Via Carli 12, Decreto di dichiarazione di interesse culturale del bene denominato ex mensa CRDA (Cantieri Riuniti dell'Adriatico) sito in Via Carli 12,* (28 gennaio 2009), Archivio Soprintendenza Archeologica, Belle Arti e paesaggio del Friuli Venezia Giulia (d'ora in avanti ASABAP), b.28.644.

[2] Per la vicenda storica dell'antico polo industriale cfr. ALFIERI SERI, *La fabbrica macchine di Sant'Andrea dalla modesta officina di Giorgio Strudthoff ai massimi vertici dell'industria meccanica nazionale*, Trieste, Edizioni Lindt Trieste, 1987.

[3] Sulle opere di D'Olivo a Trieste nel dopoguerra cfr. PAOLO NICOLOSO, FEDERICA ROVELLO (a cura di), *Trieste 1918-1954. Guida all'architettura*, Trieste, Mgs Press, 2005, pp. 259-260; 269-274; 299-300; 304.

[4] Cfr. MANFREDO TAFURI., *Architettura Italiana 1944-1981*, in Federico Zeri (a cura di), *Storia dell'arte italiana. Il Novecento*, Torino, Einaudi 1982, pp. 443-444, poi MANFREDO TAFURI, *Storia dell'architettura italiana 1944-1985*, Torino, Einaudi 1986, pp. 29-30.

[5] Cfr. MARISTELLA CASCIATO, *Wright and Italy, the promise of organic architecture*, in Antonio Alofsin (a cura di), *Frank Lloyd Wright, Europe and Beyond*, Los Angeles, Berkeley, University of California Press 1999, pp. 76-99; ANTONIO ALOFSIN, *Frank Lloyd Wright, una Musa probabilmente*, in Ferruccio Luppi, Paolo Nicoloso (a cura di), *Marcello D'Olivo architetto*, Milano, Mazzotta 2002 pp. 29-37. Cfr. anche GUIDO ZUCCONI, *Un "irregolare" nel panorama architettonico del secondo dopo guerra*, in GUIDO ZUCCONI, *Marcello D'Olivo. Architetture e progetti 1947-1991*, Milano, Electa 1998, p. 9; FERRCCIO LUPPI, PAOLO NICOLOSO (a cura di) *Marcello D'Olivo architetto…*, op. cit.

[6] Si distingue l'attenzione dedicata all'architetto da Dezzi Bardeschi. Cfr. MARCO DEZZI BARDESCHI, *Il senso della storia nell'architettura italiana degli ultimi anni*, «Comunità», n. 130, giugno-luglio 1965, pp. 56-73; MARCO DEZZI BARDESCHI, *Villa Spezzotti a Lignano Pineta*, in MARCO DEZZI BARDESCHI, *Ville italiane d'oggi*, Bologna, Edizione CELI 1967, pp. 95-102; MARCO DEZZI BARDESCHI, *Il sistema urbano riequilibrante di Marcello d'Olivo*, «Necropoli», n. 9-10, maggio-agosto 1970, pp. 15-26; MARCO DEZZI BARDESCHI, *Marcello D'Olivo*, in Marco Dezzi Bardeschi (a cura di), *Italian Architecture 1965-1970*, Firenze, Arti Grafiche Giorgi e Gambi 1973, pp. 274-281.

[7] Nel 1997 la fabbrica è inserita nella 'zona di rispetto militare' che già ospita l'attigua sede della Guardia di Finanza. Cfr. *Variante Generale n. 66 di Revisione e Adeguamento al Piano Urbanistico Regionale Generale*, approvata il 23.09.1997.

[8] Ciò in conformità con l'articolo 12, comma 1, del D.lgs. n. 42 del 22 gennaio 2004, Codice dei beni culturali e del paesaggio, il quale prende in considerazione i beni mobili e immobili la cui esecuzione risalga a oltre cinquanta anni, portati a settanta con L.n.106 del 12 luglio 2011.

[9] Cfr. ASABAP, *Trasmissione del IV elenco formato da n. 4 beni immobili, nel Comune di Trieste, di proprietà del comune di Trieste*, n. 2305, 3 aprile 2006.

[10] *Ivi*, *Relazione storico artistica*, dicembre 2008.

[11] *Ivi*, *Relazione storico artistica (Comune di Trieste)*, aprile 2009.

[12] Per la ricostruzione dell'iter progettuale e le vicende di cantiere cfr. ALESSANDRA BIASI, *La fabbrica per spogliatoi e mensa di Marcello D'Olivo. Fra oblio e salvaguardia*, Milano, FrancoAngeli 2022, pp. 75-88, 97-102.

[13] *Ivi*, *1° Lotto Progetto esecutivo, 2° Lotto Progetto definitivo, Variante, ristrutturazione dell'ex mensa CRDA, realizzazione nuova caserma guardia di finanza*, prot. 1187, aprile 2009, f.to arch. Laura Visintin, periti Franco Cossutta e Giorgio Tagliapietra.

Il patrimonio moderno di Venezia. Regesto delle architetture tutelate e nuove prospettive

The Moder Heritage of Venice.
A survey of Protected Architecture and New Perspectives

Silvia Degan | silvia.degan@cultura.gov.it
Soprintendenza Archeologia, belle arti e paesaggio per la città metropolitana di Venezia
Marco Comunian | marco.comunian@uniroma1.it
Dipartimento di Scienze dell'Antichità, Università degli Studi di Roma "La Sapienza"
Irene Giustina | irene.giustina@unibs.it
Dipartimento di Ingegneria Civile, Architettura, Territorio, Ambiente e di Matematica (DICATAM), Università degli Studi di Brescia

Abstract

Within an urban context deeply shaped by a centuries-old monumental tradition, modern architecture in Venice has historically struggled to be recognised as a legitimate and significant component of the city's heritage. The present contribution intends to reconsider this heritage through the compilation of a critical register of the 20th century architecture already subjected to restrictions in the Venetian territory. Starting from an in-depth analysis of these protective actions and the reconnaissance of the main architectural typologies involved, the research aims to outline a coherent framework of the recognition criteria adopted by the competent authorities, highlighting the evolution of the evaluation criteria and of the binding procedures. Considered this, the reflection finally extends to a prospective dimension with the indication of architectures that are currently lacking in protection but deserve attention.

Keywords
Venice, Modern architecture, Architectural heritage, Heritage protection constraints, Cultural heritage.

Introduzione

In un recente editoriale, Donatella Fioriani ha sollecitato a una riflessione profonda sulla necessità di definire e circoscrivere 'quale' sia attualmente il patrimonio da conservare, muovendo dalla constatazione che «uno dei fenomeni che hanno condizionato maggiormente l'ambito del restauro nel corso di questi ultimi decenni è rappresentato dall'ampliamento considerevole – sia in termini tipologici che cronologici – dei beni da sottoporre a conservazione»[1]. Tale ampliamento è l'esito di un processo di patrimonializzazione dai confini sempre più estesi e sfumati, non privo di ambiguità sia concettuali sia operative.

Gli effetti più evidenti si colgono, in particolare, nella crescente attenzione che la comunità scientifica dedica alle architetture tardo-ottocentesche e novecentesche, sino a pochi decenni fa sostanzialmente escluse dall'orizzonte disciplinare del restauro[2]. Ne è derivato un progressivo ampliamento dell'oggetto di studio e di intervento, che non riguarda più soltanto le testimonianze monumentali della tradizione storica, ma si estende ormai anche a espressioni architettoniche più recenti. In questo quadro si colloca il caso emblematico di Venezia che, pur custodendo un patrimonio architettonico vastissimo e stratificato, vede oggi estendersi l'ambito di tutela anche a

RA special issue 1, vol. I | 2025, pagg. 222 - 227 | ISSN 1724-9686 (print) | ISSN 2465-2377 (online)
© The Author(s) 2025. This is an open access article distribuited under the terms of the Creative Commons License CC BY-SA 4.0 Firenze University Press.
DOI: 10.36253/rar-19023 - www.fupress.net/index.php/ra/

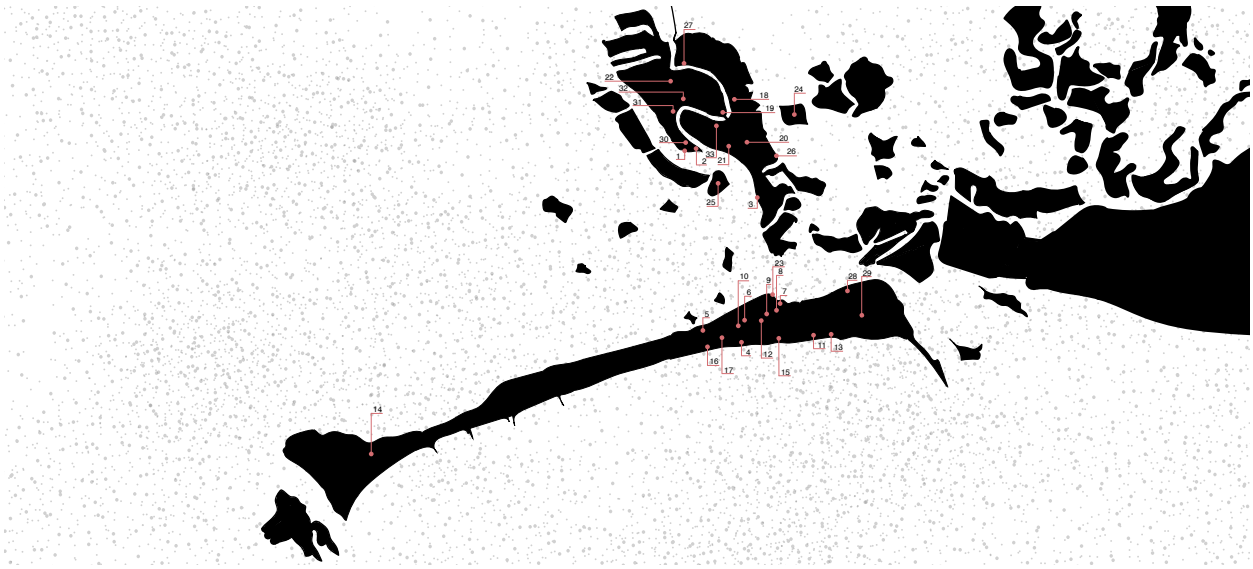


Fig. 1 Venezia, Schema della distribuzione delle architetture tutelate nel territorio insulare: 1. Casa alle Zattere; 2. Casa Cicogna; 3. Complesso Canonica; 4. Casa-studio Calabi; 5. Villa Gelsomini; 6. Villa Otello; 7. Villa Perez; 8. Villa Lisa; 9. Villino Fanna; 10. Villino Giannina; 11. Villino Perocco; 12. Villino Teresa; 13. Complesso Ospedale al Mare; 14. Colonia Marina 'Principi di Piemonte'; 15. Hotel des Bains; 16. Hotel Excelsior; 17. Hotel Quattro Fontane; 18. Casa Ambrosini Sereni; 19. Aula Manlio Capitolo; 20. Fondazione Querini Stampalia; 21. Negozio Olivetti; 22. Casa Torres; 23. Tempio votivo; 24. Tombe e cappelle nel Cimitero di S. Michele; 25. Vatican Chapels; 26. Padiglioni nazionali ai Giardini della Biennale; 27. Stazione ferroviaria di Venezia S. Lucia e Palazzo Compartimentale; 28. Aeroporto 'Giovanni Nicelli'; 29. Officine Aeronautiche Ala Littoria; 30. Palazzo INAIL; 31. Palazzo INPS; 32. Palazzo Rio Novo; 33. Cassa di Risparmio di Venezia. (elaborazione grafica degli autori).

opere e complessi del XX secolo.

Il presente contributo intende soffermarsi, in particolare, sull'attenzione progressivamente maturata dagli organi preposti alla tutela – con speciale riferimento alla Soprintendenza ABAP per la città metropolitana di Venezia – nei confronti delle architetture novecentesche presenti nel territorio insulare. L'analisi si propone di mettere in evidenza, da un lato, l'entità e la consistenza di questo nuovo patrimonio di riferimento e, dall'altro, la maturazione di una sensibilità istituzionale che, tutt'altro che marginale, appare oggi pienamente allineata agli orientamenti più avanzati della disciplina del restauro.

Il regesto presentato si fonda sulle fonti documentarie e archivistiche prodotte dall'Ufficio Tutela della Soprintendenza veneziana[3]. Dal punto di vista metodologico, si è scelto di circoscrivere l'indagine esclusivamente alle architetture edificate nell'ambito insulare (Fig. 1), tralasciando quelle ubicate nell'entroterra; sebbene anch'esse di indubbio valore[4], queste ultime si collocano infatti in un contesto urbano assai differente, che avrebbe richiesto distinzioni e approfondimenti non affrontabili con la necessaria completezza in questa sede. Inoltre, si è deciso di presentare qui il regesto privilegiando un criterio tipologico, più idoneo a restituire la complessità e la varietà del corpus analizzato rispetto a un mero ordinamento cronologico.

La tutela delle architetture veneziane del XX secolo

Benché a lungo rimasto in secondo piano rispetto ai più celebri capolavori della tradizione architettonica veneziana, il patrimonio moderno della città si configura oggi come una componente di primaria rilevanza nella storia dell'arte e dell'architettura del Novecento in Veneto[5]. L'idea, ancora comunemente diffusa, che il tessuto

urbano lagunare sia privo di significative stratificazioni del secolo scorso, è stata ormai definitivamente confutata da studi che hanno restituito l'immagine di una stagione architettonica vivace e sperimentale, avviatasi già nella seconda metà dell'Ottocento e tuttora capace di esercitare un influsso sulla produzione contemporanea[6].

Un caso di certo emblematico è rappresentato dalla Casa alle Zattere (1953-58) di Ignazio Gardella, presto assurta tra i capisaldi dell'architettura italiana del dopoguerra. La vicenda relativa alla sua tutela – accuratamente ricostruita in recenti studi[7] – testimonia l'eco suscitata dall'edificio già al momento della sua costruzione. Nel 1995 la Casa ottenne il riconoscimento di opera autoriale ai sensi dell'art. 20 della Legge 633/1941: si trattò del primo caso di applicazione della norma a un autore ancora vivente, su richiesta di Gardella stesso e su invito del Soprintendente Ricciardi. Alla morte dell'architetto, trascorsi i cinquant'anni allora previsti dalla normativa, l'edificio venne dichiarato di interesse culturale, nel 2001. Quindici anni più tardi, nel 2016, il provvedimento di tutela interessò un altro edificio residenziale connesso alle proprietà della famiglia Cicogna: la Casa della contessa Anna Maria, progettata negli anni Cinquanta con la collaborazione del pittore e scenografo surrealista Fabrizio Clerici, che conferì all'opera un carattere di inusitata originalità nel panorama locale. Nel 2024 è stata dichiarata di interesse culturale anche la casa-studio dello scultore Pietro Canonica, complesso articolato e stratificato comprendente la Palazzina Canonica, la Palazzina Liberty, l'Osservatorio vallivo, i laboratori del 1957 destinati al Centro Studi Talassografici e il giardino con porticato. L'insieme, realizzato in più fasi a partire dal 1912, è stato oggetto di tutela nella quasi totalità, con l'eccezione dei corpi noti come 'Ala Nuova', esclusi dal provvedimento in quanto privi dei requisiti cronologici stabiliti dalla Parte II del Codice dei beni culturali. Degli anni Sessanta si ricorda invece la ristrutturazione della Casa-studio di Daniele Calabi al Lido di Venezia (1961-63), ricavata dal riuso di un villino preesistente. Lì l'architetto propose una raffinata rilettura della tradizione costruttiva locale, arricchendone gli interni con arredi su misura e configurando un esempio compiuto di 'architettura totale', riconosciuto come bene culturale nel 2008.

Oltre a tali episodi, negli ultimi anni sono stati oggetto di dichiarazione anche diversi villini eclettici e liberty caratteristici della zona lidense: tra questi, villa Gelsomini (1911-12) di Mario Felice Donghi, vincolata con decreto del 2023, la villa Otello (1905) di Domenico Rupolo e la villa Perez (1913), progettata da Attilio Perez, entrambe di recentissima dichiarazione (2025)[8]. L'attenzione attuale verso la tutela di questo patrimonio – riguardo al quale già una ventina d'anni fa Marco Pretelli metteva in guardia dai rischi di una possibile perdita[9] – si è tradotta, oltre che in singoli provvedimenti, anche in un'azione più strutturata, volta al censimento sistematico delle architetture storiche del Lido, riconosciuto come strumento imprescindibile per garantirne la salvaguardia[10]. Oltre a suddetti villini, il Lido si conferma area particolarmente densa di patrimonio novecentesco anche per la presenza di altre architetture di rilievo. Con dichiarazione di vincolo nel 2008 sono stati tutelati il complesso dell'Ospedale al Mare, costruito tra gli anni Venti e Trenta, e la Colonia Marina 'Principi di Piemonte' (1935-37), ulteriore progetto di Daniele Calabi[11]. Non meno rilevante, sotto il duplice profilo architettonico e storico-sociale, è la tutela delle celebri strutture alberghiere lidensi. L'Hotel des Bains (1899-900), inizialmente progettato dai fratelli Marsich e successivamente rimaneggiato – annoverando anche il rilevante intervento di Giovanni Sicher (1924-26) – è stato dichiarato bene culturale nel 2020. L'Hotel Excelsior (1907-08), magistrale esempio di eclettismo su progetto di Giovanni Sardi, è anch'esso riconosciuto di interesse culturale con decreto del 2010, comprendente pure le pertinenze. A queste due opere maggiori si accosta una terza struttura di più

contenuta notorietà ma di indubbio pregio: l'Hotel Quattro Fontane, progettato da Giovanni Sicher nei primi del Novecento, e in particolare la sua Barchessa (1962-64), dichiarata di interesse nel 2019 per i caratteri peculiari infusi dall'architetto Alfeo Pauletta. Il provvedimento relativo all'Hotel Excelsior è stato oggetto di una successiva integrazione al vincolo che ha riguardato gli arredi interni (1964-68) riconfigurati da Ignazio Gardella su incarico della CIGA, tra i quali spiccano quelli del celebre Blue Bar. Tale provvedimento testimonia come anche il tema degli allestimenti interni emerga ormai come centrale nella tutela del patrimonio novecentesco veneziano, andando ben oltre la mera considerazione del corpo edilizio. Paradigmatici, in tal senso, restano gli interventi di Carlo Scarpa, quali la Casa Ambrosini Sereni (1952-53) in Corte del la Zogia, l'aula Manlio Capitolo (1955-57) presso il Tribunale di Venezia e il piano terreno della Fondazione Querini Stampalia (1959-63), dichiarati di interesse culturale rispettivamente nel 2001, 1998 e 2013. Su questa stessa linea si colloca l'iconico Negozio Olivetti (1957-58) in piazza San Marco, la cui dichiarazione del 17 marzo 1997 costituì un passaggio cardine per il successivo restauro conservativo, che ne ha restituito arredi e finiture ai fasti originari[12].

Tornando più indietro negli anni, fra i primi casi di architettura residenziale veneziana tutelata si annovera la Casa Torres (1896-904), opera dell'architetto Giuseppe Torres, posta sotto protezione sin dal 1985. Successivamente sarà la volta di un'altra opera significativa dello stesso autore, il Tempio votivo del Lido (1925-43), sottoposto a verifica di interesse culturale come previsto dall'art. 12 del D.Lgs. 42/2004. Rimanendo nell'ambito religioso, ma con riferimento all'edilizia funeraria, la tutela veneziana ha rivolto particolare attenzione al complesso cimiteriale di San Michele in Isola, al cui interno alcune tombe e cappelle di riconosciuto valore storico-artistico sono state oggetto di dichiarazione di interesse culturale in più occasioni, tra il 2017 e il 2020[13]. Nello stesso periodo, a meno di un anno dalla loro realizzazione, con provvedimento del luglio 2019 sono state poste sotto tutela – ai sensi della Legge 633/1941 sul diritto d'autore – le Vatican Chapels nell'Isola di San Giorgio[14], costituenti il padiglione della Santa Sede alla 16ª Mostra Internazionale di Architettura. Tale episodio non rappresenta un unicum nel contesto della Biennale veneziana, se si considera che la maggior parte dei padiglioni nazionali dei Giardini era già stata sottoposta a vincolo con provvedimento del 1988[15].

Proseguendo verso una più completa definizione dell'entità del patrimonio novecentesco veneziano, si rileva come una porzione rilevante di esso sia costituita, entro i confini dell'isola, da edifici di carattere pubblico e infrastrutturale. Per quanto concerne quest'ultima tipologia, il caso forse più significativo è rappresentato dal riconoscimento, nel 2016, dell'interesse culturale della stazione ferroviaria di Venezia Santa Lucia (1924-54). La tutela ha riguardato in particolare gli interventi di Angiolo Mazzoni, retrostanti la galleria di testa – quest'ultima, come noto, completata in seguito da Paolo Perilli – e si affianca al precedente provvedimento di verifica dell'interesse culturale che, già nel 2002, aveva riguardato il contiguo Palazzo Compartimentale. Un altro episodio di rilievo risale al 9 luglio 2012, quando venne sottoposto a verifica dell'interesse culturale l'Aeroporto Nicelli al Lido (1926-35), su progetto dell'Ufficio Aeronautico di Padova, con la collaborazione dell'architetto Mario Emmer, autore, quest'ultimo, della stazione passeggeri. Al complesso erano strettamente connesse le Officine Aeronautiche Ala Littoria, insediate all'interno del Forte di San Nicolò, recentemente oggetto di indagini volte a chiarire la portata della dichiarazione, già intervenuta nel 1991, delle cosiddette 'Officine Aeronavali Sorlini'.

Accanto a questi episodi, concernenti il sistema infrastrutturale della città nel XX secolo, si segnalano anche le sedi veneziane di alcune importanti società pubbliche. In Santa Croce si colloca la sede dell'INAIL (1947-61),

opera magistrale di Giuseppe Samonà in collaborazione con Egle Renata Trincanato, già oggetto di verifica di interesse culturale nel marzo del 2005. Sempre a Venezia, ma nel sestiere di Dorsoduro, si trovano altre due architetture del secondo Novecento sottoposte a tutela: gli uffici dell'INPS (1957-63), progettati da Virgilio Vallot, e il cosiddetto Palazzo Rio Novo (1952-61), originariamente sede della SADE, dichiarato di interesse storico-monumentale solo più di recente, nel 2020.

Conclusioni e nuove prospettive

Come ricordato in apertura, il già consistente patrimonio novecentesco veneziano oggetto di tutela è destinato nei prossimi anni ad ampliarsi ulteriormente. Accanto alle architetture a cui si è fatto cenno, infatti, si prevede l'inclusione di manufatti della seconda metà del secolo, alcuni dei quali non hanno ancora raggiunto la soglia dei settant'anni prevista dalla normativa per la verifica dell'interesse culturale. Proprio queste opere, oggi escluse dal vincolo per ragioni cronologiche, risultano particolarmente esposte al rischio di alterazioni o manomissioni: da qui l'urgenza di avviare procedimenti di tutela che ne preservino i caratteri originari e le collochino entro il più ampio quadro del patrimonio riconosciuto.

Tale porzione del cultural heritage di Venezia, come ha evidenziato il percorso fin qui ricostruito, appare già vasto ed eterogeneo, comprendendo residenze borghesi, grandi alberghi, allestimenti interni e spazi espositivi temporanei, nonché, non da ultime, infrastrutture ferroviarie, aeroportuali e civili. Una varietà che, oltre a testimoniare la ricchezza e la complessità delle espressioni architettoniche del Novecento nel contesto insulare veneziano, al tempo stesso riflette la progressiva maturazione di una sensibilità conservativa più consapevole, capace di riconoscere valore non soltanto al corpo edilizio, bensì anche agli spazi di pertinenza, agli arredi, finanche ai dettagli costruttivi.

In questa prospettiva, i decreti di tutela assumono un ruolo centrale. Essi non si limitano a sancire il riconoscimento giuridico di un edificio come bene culturale, ma individuano e descrivono in modo analitico i suoi elementi di interesse. Questi documenti, frutto di approfondite indagini storico-critiche, si configurano non soltanto come atti normativi, ma come strumenti conoscitivi e operativi, indispensabili per guidare il progetto di restauro fornendo al progettista parametri precisi, obbligandolo a confrontarsi con le specificità dell'opera e a rispettarne i valori intrinseci. In tal senso, il decreto di tutela orienta concretamente gli interventi, definendo i limiti e le modalità operative necessari a garantire la salvaguardia delle identità architettoniche.

Alla luce della crescente attenzione verso l'architettura del XX secolo – originatasi soprattutto nei primi decenni del secolo successivo – appare evidente che all'ampliamento del perimetro della tutela debba corrispondere un impegno sempre più incisivo da parte delle istituzioni, affiancato dal contributo costante della comunità scientifica. Solo attraverso questa sinergia sarà possibile promuovere un restauro del Moderno realmente consapevole, capace di rispondere alle esigenze conservative di un patrimonio ancora 'giovane', ma già fragile.

[1] DONATELLA FIORANI, *Quale Patrimonio?*, «Materiali e Strutture. Problemi di conservazione», 22, 2022, p. 5.
[2] Ibidem. Nel verificarsi di tale dilatazione, Fiorani non manca di avvertire come «in questo approccio entusiasta, che sembra soprattutto compiacersi della scoperta di nuove frontiere per lo studio e l'applicazione delle istanze conservative, raramente trapelano considerazioni su vantaggi e limiti di una tale apertura di orizzonti e, soprattutto, non emergono con sufficiente consapevolezza valutazioni sui nessi e sulle possibili conseguenze relativamente al piano teorico e metodologico».
[3] Questo ha costituito la base di una ricerca più ampia, svolta nell'ambito di una convenzione fra il Dottorato Nazionale in Heritage Science e il MiC - Soprintendenza ABAP per la città metropolitana di Venezia. Al proposito, rispetto allo svolgimento della quale si ringrazia il Soprintendente, dott. Fabrizio Magani, per aver concesso e favorito la collaborazione.
[4] Per prendere nota di buona parte del patrimonio novecentesco situato nell'entroterra si rimanda all'accurato lavoro di Irina Baldescu, già a capo dell'Ufficio Tutela della Soprintendenza e coordinatrice del *Censimento delle architetture italiane dal 1945 ad oggi* per il Veneto. Cfr. IRINA BALDESCU, *Tutela dell'architettura contemporanea. Procedure ed esempi nella prassi della Soprintendenza di Venezia e laguna*, «Cronache della Soprintendenza di Venezia. Attività e ricerche», 2026, (in corso di pubblicazione).
[5] Cfr. DAVIDE LONGHI, RICCARDO RAMPAZZO, *Novecento. Architetture e città del Veneto*, Padova, Il Poligrafo 2012.
[6] Di particolare interesse circa gli sviluppi novecenteschi della città è stata la mostra *Le sfide di Venezia. L'architettura e la città nel Novecento*, a cura di Guido Zucconi e dell'Archivio Progetti dell'Università Iuav di Venezia (M9 - Museo del '900, 3 settembre 2021 - 23 gennaio 2022). Per ulteriori approfondimenti, si veda GUIDO ZUCCONI (a cura di), *La grande Venezia. Una metropoli incompiuta tra Otto e Novecento*, Venezia, Marsilio 2002.
[7] Cfr. SILVIA DEGAN, MARCO COMUNIAN, IRENE GIUSTINA, *La materia della Casa alle Zattere a Venezia. Forza e fragilità della modernità nell'ottica della sua tutela*, in Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per il Comune di Venezia e Laguna (a cura di), *Venezia. Cronache della Soprintendenza. Attività e ricerche*, Roma-Bristol, «L'ERMA» di BRETSCHNEIDER 2025, pp. 149-161.
[8] Per esigenze di sintesi non è stato possibile dar conto in modo esteso di tutte le architetture congeneri sottoposte a vincolo; oltre a quelle menzionate, fra le altre, si ricordano: villa Lisa (1912) di Giovanni Sardi, vincolata nel 1996; il villino Fanna (1910-4), sempre dello stesso Sardi, sottoposto a tutela nel 2004; il villino Giannina (1907-8) dell'ing. Corrado Rubens, dichiarato di interesse nel 1995; il villino neogotico degli imprenditori Perocco (1924-7) vincolato nel 2021; nonché il villino Teresa (1902) dell'ing. Domenico Mocellin e interessato, a partire dal 1920, da significativi interventi dell'ing. Ignazio Saccardo, con provvedimento del 2005.
[9] MARCO PRETELLI, *Il Liberty e l'architettura eclettica al Lido di Venezia. Un patrimonio a rischio*, in Soprintendenza per i Beni Architettonici e per il Paesaggio di Venezia (a cura di), *Tra Tardo Eclettico e Liberty: Architettura, decorazione e arredo nel territorio lagunare. Itinerari storico-artistici. IV Settimana per la Cultura*, (15-21 aprile 2002), Padova, Il Prato 2002, pp. 22-23.
[10] Sull'operazione avviata dalla Soprintendenza, cfr. LAURA CALANDRIELLO, *Il censimento delle ville eclettiche e liberty del Lido di Venezia come strumento per la tutela*, «Cronache della Soprintendenza di Venezia. Attività e ricerche», 1, 2024, pp. 213-220.
[11] Va specificato che il complesso della Colonia, con la sua area verde di pertinenza, era già stato sottoposto a dichiarazione d'interesse, ai sensi del D.Lgs. 29 ottobre 1999 n. 490, art. 2 comma 1 lettera a), alla fine del 2000, su proposta della Soprintendenza allora guidata da Roberto Cecchi.
[12] Cfr. FRANCESCO DAL CO, LUCIA BORROMEO DINA (a cura di), *Negozio Olivetti*, Milano, in edibus 2011; RENATA CODELLO, *Intervención en la Tienda Olivetti de Carlo Scarpa en Venecia*, «Loggia: Arquitectura y Restauración», 28, 2015, pp. 100-117.
[13] Nello specifico, con una prima verifica risalente al 2017 venivano riconosciute d'interesse culturale le cappelle Azzano (1919), Dall'Armi (1924) e di Luigi Statua (1922). L'anno successivo fu la volta della cappella Francesconi e delle tombe di famiglia Michiel (1877), Serafini (1901), Ravanello (1932), Zorutti (1932), Selvatico (1937). Con un ultimo procedimento del 2020, a venire tutelate furono anche le architetture funerarie delle tombe Foroni (1892), Zucchetta (1898), Mandelli (1905) e Zennaro (1922).
[14] È opportuno specificare che l'intero complesso dell'Isola di San Giorgio Maggiore veniva, agli inizi dello stesso anno, dichiarato di interesse culturale particolarmente importante, ai sensi dell'art. 10, comma 3, lettera d), del D.Lgs. 42/2004, sulla base della relazione istruttoria redatta da Alessandro Asta, Chiara Ferro e Irina Baldescu, sottoscritta dal Soprintendente Carpani.
[15] I padiglioni nazionali interessati furono, oltre che quello italiano (la sala della cupola), quelli di Francia, Stati Uniti, Russia, Grecia, Gran Bretagna, Germania, Austria, Olanda, Ungheria, Finlandia, Venezuela e Libano.

Il Parco Faunistico di Napoli. Modernità e sfide per il terzo millennio

The Parco Faunistico di Napoli. Modernity and challenges for the third millennium

Gianluigi de Martino | g.demartino@unina.it
Dipartimento di Architettura, Università degli Studi di Napoli 'Federico II'

Abstract

This paper examines the historical, architectural, and conceptual evolution of the zoological gardens, from its origins as a space of spectacle and domination over nature to its contemporary redefinition considering ethical and scientific advancements. Rooted in ancient traditions of enclosed gardens, early *menageries* served as displays of power, where exotic animals were exhibited for elite audiences. Contemporary zoos now face a dual challenge: preserving their historical architectural heritage while responding to evolving ethical imperatives regarding animal welfare. This tension is exemplified in the case study of the Naples Parco Faunistico, where rationalist architectural principles coexist with outdated enclosures. A proposed integrated methodology, combining archival research, architectural analysis, and conservation strategies, aims to reimagine the zoo as a dynamic, ethically responsible cultural institution.

Keywords
Zoological garden, Heritage, Conservation, Exhibit, Multispecies coexistence.

Il giardino zoologico e le sue origini. Brevi cenni storici

A partire dal mito del Paradiso, la storia iconografica del giardino mediorientale e mediterraneo si è sviluppata come rappresentazione continua di spazi delimitati e recintati, evocando una forma di possesso e di controllo sulla natura[1]. I Greci presero in prestito il termine *paradiso* dai Persiani per indicare proprio quei «parchi speciali, recintati, piantati con palme, viti e fiori»[2], che essi usavano per tenere in cattività animali selvatici. Così, il giardino, fin dalle sue origini, corrisponde a una forma di convivenza regolata entro confini artificiali: in questo senso, i giardini zoologici ne rappresentano la massima espressione. Il giardino zoologico è un'istituzione che si configura inizialmente come risultato di un intento ludico: gli animali esotici, solitamente collocati in scenografie architettoniche e vegetali anch'esse esotiche, vengono esibiti per il *divertissement* e l'ostentazione di potere.

Loisel[3] afferma che il termine francese *ménagerie* sarebbe sorto alla fine del XVI secolo per designare tutto ciò che riguardava la gestione e la cura della casa e della famiglia. Solo nel XVII secolo il termine cominciò ad assumere il significato attuale, come luogo di ingrasso per animali e uccelli, quindi, dal 1684, con una definizione orientata al recinto per animali. Secondo il Merriam-Webster[4], questo slittamento di significato avvenne solo nel XVII secolo, quando gli anglofoni si appropriarono del termine per definire i luoghi in cui spesso animali esotici venivano ospitati e addestrati a scopo espositivo.

Dal punto di vista architettonico, l'evoluzione di questa tipologia racconta la storia di una specifica idea di

RA special issue 1, vol. I | 2025, pagg. 228 - 233 | ISSN 1724-9686 (print) | ISSN 2465-2377 (online)
© The Author(s) 2025. This is an open access article distribuited under the terms of the Creative Commons License CC BY-SA 4.0 Firenze University Press.
DOI: 10.36253/rar-19102 - www.fupress.net/index.php/ra/

convivenza multispecie, con diversi gradi di coinvolgimento. Le *ménagerie* reali, da quella del giardino di Luigi XIV a Versailles fino alle strutture del Tiergarten Schönbrunn a Vienna a metà Settecento, esprimono chiaramente una forma di possesso sul mondo naturale.

Con l'arrivo di specie ancora più esotiche, a seguito di spedizioni di caccia in Africa e in Asia, si cominciarono a organizzare visite guidate e le *ménagerie* si aprirono al pubblico, riscuotendo enorme successo. Fu con la nascita del primo zoo scientifico a Regent's Park a Londra (1828) e la sua successiva apertura ai visitatori nel 1847, che il concetto subì un'evoluzione e lo zoo divenne un luogo pubblico e urbano, con un valore educativo e, soprattutto, un'occasione per accrescere le conoscenze scientifiche.

I primi esperimenti di creazione di spazi diversi dalla gabbia chiusa, propria della *ménagerie*, risalgono a quegli anni: Carl Hagenbeck, pioniere tedesco dei moderni zoo, rivoluzionò l'esposizione animale creando nel 1907 ad Amburgo il primo zoo senza gabbie. Hagenbeck introdusse l'idea dell'esposizione panoramica, in cui gli animali abitavano aree aperte, separate da fossati, disposte in modo da ricreare un habitat multispecie in profondità. Questo approccio, cercando di imitare i loro ambienti naturali, era pensato per offrire ai visitatori un'esperienza più immersiva, ma non realmente focalizzato sul benessere animale.

Tuttavia, Hagenbeck influenzò profondamente il progetto degli zoo contemporanei e fu spesso chiamato a disegnarne di nuovi. Nel 1911 progettò il Giardino Zoologico di Roma, il primo in Italia, all'interno di una parte di Villa Borghese, con gli stessi criteri[5]. Successive integrazioni si ebbero negli anni Trenta, con alcune realizzazioni di Raffaele De Vico, tra cui l'Aviario, una futuristica cupola geodetica accanto a edifici di stile eclettico e barocco.

Un fatto interessante è che la storia dello zoo nella cultura occidentale è simile a quella del museo. Entrambi erano inizialmente riservati a pochi privilegiati (si pensi, ad esempio, alle *Wunderkammer* e alle collezioni di curiosità e mirabilia), ma furono gradualmente aperti al pubblico, dando origine alle moderne istituzioni del museo e dello zoo. In entrambi i casi, possiamo parlare di istituzioni moderne quando questi spazi di conservazione/esposizione iniziano a trasformarsi in luoghi accessibili a tutti.

Parallelamente, si aprì un dibattito sulla condizione animale: da semplici oggetti espositivi, gli animali gradualmente riconquistarono lo status di esseri viventi, segnando un ripensamento, se non un rovesciamento, del paradigma originario della *ménagerie*.

Prospettive attuali sullo zoo

Oggi emergono almeno due questioni: in primo luogo, queste 'macchine espositive' risultano chiaramente anacronistiche rispetto alla mutata sensibilità verso gli animali e alla luce delle nuove conoscenze zoologiche, biologiche e naturalistiche; allo stesso tempo, nel caso degli zoo storici, si pone il problema di conservare sia l'architettura che la vegetazione, al fine di tramandare – in senso materiale – alle generazioni future non solo i manufatti e il parco che li contiene, ma anche ciò che essi hanno rappresentato come sperimentazione e avanzamento della ricerca in architettura e della progettazione degli spazi aperti e dei parchi urbani.

Questi due temi, pur ruotando attorno allo stesso oggetto materiale, sembrano sempre più collidere. Se infatti il rapporto tra l'essere umano e l'animale (e con la natura) è cambiato nel tempo, al punto che gli zoo risultano sempre meno frequentati e percepiti in modo non sempre positivo, è anche vero che molti di essi si stanno convertendo per avvicinarsi alla società contemporanea e diventare meno antropocentrici, con una trasformazione

del paradigma tradizionale dello zoo (che inevitabilmente richiama il concetto di esposizione dell'animale e dunque di una chiara e gerarchica separazione tra l'animale esposto, come un oggetto, e l'essere umano visitatore e fruitore), verso altre forme di relazione meno gerarchiche e più rispettose dell'animale.
Esempi, almeno in Italia, sono i cosiddetti *bioparchi*, in cui le strategie di sviluppo mirano alla conservazione delle specie animali piuttosto che alla loro esposizione, e spesso includono anche la flora nel discorso: se alcune strutture recenti nascono direttamente con questa formula, il Bioparco di Roma e lo Zoo di Napoli sono invece esempi di giardini zoologici storici in trasformazione verso le nuove normative o direttive del settore.
Le associazioni di riferimento (WAZA – *World Association of Zoos and Aquariums*; EAZA – *European Association of Zoos and Aquaria*; in Italia UIZA – *Unione Italiana Zoo e Acquari*) si muovono anch'esse in questa direzione, promuovendo soluzioni diverse per zoo e acquari, sia esistenti sia di nuova realizzazione.
Questa è una delle strade che alcuni zoo stanno percorrendo, trasformandosi, in compatibilità con esseri umani e natura, in centri di ricerca e, spesso, rifugi per animali in difficoltà (provenienti da zone di guerra, da territori minacciati da eccessiva antropizzazione, recuperati dal traffico illegale di specie esotiche, o provenienti da altri zoo dove si trovavano comunque in condizioni di disagio).

Il Parco Faunistico di Napoli come caso di studio. Brevi note storiche

A Napoli, negli anni Trenta, Luigi Piccinato si trovò a confrontarsi con il progetto per il parco zoologico della Mostra Triennale delle Terre d'Oltremare. Inaugurato poco prima della guerra e quindi immediatamente chiuso, lo Zoo di Napoli subì alcuni danni e riaprì al pubblico soltanto nel 1949.
Fu concepito insieme all'area espositiva della Triennale[6] e inteso a contribuire alla rappresentazione del potere dell'Italia coloniale nel mondo attraverso l'esposizione pubblica di specie animali provenienti da territori considerati esotici, in un sistema complesso su scala urbana che comprendeva anche un periodo di isolamento preventivo nel Parco della Quarantena[7] al Lago Fusaro.
Il progetto rappresentò per Piccinato un'occasione di confronto tra architettura razionalista e rapporto uomo-animale. I padiglioni, inseriti in un sistema di percorsi, pendenze, terrazze e vegetazione, erano destinati a ospitare soprattutto specie esotiche e rare, offrendo loro spazi di vita adeguati, almeno secondo gli standard dell'epoca. Le sagome di giraffe e altri animali in diverse posizioni all'interno dei padiglioni, le dimensioni architettoniche rapportate alle loro principali attività (oltre che al peso e alle dimensioni degli animali), la frequente chiara separazione dei flussi tra addetti alla cura e visitatori: tutti questi elementi, documentati nei disegni di Piccinato (conservati nell'Archivio Piccinato di Sapienza Università di Roma), rivelano un processo progettuale fortemente razionale, che utilizza lo spazio architettonico per costruire il rapporto tra animale ed essere umano.
Allo stesso tempo, Piccinato fece un uso sapiente di un impianto terrazzato per assecondare l'orografia naturale del terreno e per integrare nel parco la «sezione della strada romana, la *Via Puteolana*, rinvenuta durante i lavori di costruzione»[8]. Queste caratteristiche, insieme all'indubbia qualità architettonica, hanno portato nel tempo al riconoscimento del valore del Parco Faunistico e della sua architettura, come testimonianza storica e culturale di un modo di fare architettura che, se guardiamo al metodo interamente razionale, può essere considerato ancora oggi 'moderno'.

Questioni sulla conservazione

I temi rilevanti per lo sviluppo futuro del Parco Faunistico di Napoli sono comuni a tutti i giardini zoologici storici, ossia quelli costruiti dalla fine del XVIII secolo in Europa e, con maggiore definizione tipologica, architettonica ed espositiva, dalla metà del XIX secolo in avanti.

Nella maggior parte dei casi si tratta di grandi strutture che hanno subito trasformazioni continue in tre secoli, in cui architettura, verde, percorsi, paesaggi e rapporti con la città circostante si intrecciano e formano veri e propri palinsesti da scoprire e conservare.

I giardini zoologici del XX secolo, a loro volta, testimoniano ormai quasi un secolo di vita e, come nel caso di quello di Napoli o del Giardino Zoologico di Roma (il più antico d'Italia, risalente al 1911; il secondo fu quello di Napoli), costituiscono testimonianze storiche da preservare, nonostante la loro eterogeneità e peculiarità.

In tutti questi casi, dunque, si pone la questione di come adattare le strutture degli zoo storici, compatibilmente con la loro conservazione. Nel caso dei giardini zoologici del Novecento e, in particolare, rispetto al caso studio del Parco Faunistico di Napoli, si pone il problema del riconoscimento, non sempre semplice e immediato, delle sue caratteristiche tipiche del XX secolo, tra cui l'uso di materiali e tecnologie spesso non più in produzione e che rappresentano una testimonianza autentica della cultura tecnica e tecnologica moderna, oltre alle peculiarità dello spazio architettonico e ambientale, parte integrante della progettazione razionale del parco.

Solo negli ultimi decenni, in ogni caso, la comunità si è posta domande su questi temi che, almeno a prima vista, sembrano richiedere riflessioni di diversa natura riguardo non solo alle tecniche e ai metodi da applicare a materiali sostanzialmente differenti per natura ed esito estetico, ma soprattutto riguardo ai metodi stessi di restauro[9]. Alcune architetture, inoltre, erano chiaramente concepite come temporanee o puramente funzionali, come nel caso degli zoo in cui la funzionalità andava di pari passo con esigenze di praticità, economia e, soprattutto, di igiene. Su quest'ultimo punto non va sottovalutato che i requisiti sono sostanzialmente cambiati nel tempo e le soluzioni originarie, anche in termini di materiali e finiture, identificate dai progettisti all'epoca non sono più valide oggi: ad esempio, le piastrelle in ceramica di Vietri utilizzate nel Parco Faunistico di Napoli, con forte valore decorativo ed estetico, erano considerate anche facili da mantenere e pulire; tuttavia, oggi, sia a causa della presenza delle fughe, sia perché sono scivolose per gli animali, non sono più ritenute idonee.

Ciò non esclude tuttavia la necessità di preservare queste testimonianze, spesso così vicine a noi dal punto di vista temporale che perfino i termini storico, moderno e contemporaneo risultano ambigui e si sovrappongono.

Metodologia per lo studio dello Zoo di Napoli

In questa fase della ricerca non è possibile definire tutte le strategie specifiche, poiché la varietà di approcci tecnici, tecnologici e progettuali applicati da Piccinato al caso studio è ampia (e certamente lo stesso si può estendere ad altri zoo storici).

Vale però la pena sottolineare che, nel caso del Parco Faunistico, sarà seguita – nell'approfondimento della ricerca – una metodologia consolidata, rispettosa del fragile patrimonio. La conoscenza del giardino zoologico sarà parte fondamentale e punto di partenza per le riflessioni successive, che verranno attuate anche attraverso il progetto di conservazione integrata: un progetto architettonico in cui convergono azioni di conservazione, restauro, allestimento espositivo, eventuali aggiunte e trasformazioni.

Il progetto, inoltre, è inteso qui non come risultato finale a cui tendere, ma come metodo di indagine per i diversi scenari proposti e come modo per rispondere alla principale domanda di ricerca, ossia quale possa essere il futuro per gli zoo storici, nel terzo millennio.

Soprattutto, si è deciso di indagare:

- i singoli edifici, la loro storia e il loro stato attuale, per definire una gerarchia di interventi secondo le necessità di conservazione;
- i materiali e tecniche costruttive, dalle strutture alle finiture;
- gli spazi aperti e gli elementi di connessione;
- la vegetazione e il suo ruolo nella definizione dello spazio del giardino;
- le trasformazioni avvenute nel tempo e le differenze tra quanto progettato, quanto costruito e come esso sia cambiato in funzione dell'adeguamento alle normative attuali e/o alle necessità del benessere animale;
- a livello storico-urbano, il ruolo dello zoo incluso nella città, sia storicamente che come risorsa futura.

Per tutti i livelli di indagine è previsto l'uso di metodi di ricerca archivistica (presso l'Archivio Piccinato dell'Università Sapienza di Roma e istituzioni locali), ricerca cartografica, confronti tra fotografie storiche aeree e terrestri (dagli anni Trenta e Quaranta), nonché rilievi accurati con le tecnologie attuali di acquisizione dati (fotogrammetria aerea e terrestre, laser scanning).

Alcuni studi sono già stati condotti nell'ambito del corso di *Exhibit Design for Cultural Heritage* (Dipartimento di Architettura, Università Federico II di Napoli), tenuto dai professori Gianluigi de Martino e Viviana Saitto: utilizzando gli strumenti tradizionali del rilievo, unitamente a una pima ricerca archivistica, gli studenti hanno fornito un primo ridisegno critico dei padiglioni più importanti, evidenziandone le trasformazioni nel tempo e contribuendo a stabilire una base fondamentale di conoscenza.

Tutto ciò è cruciale per costruire un database di conoscenze su queste strutture che, ad oggi, non sono ancora state indagate in profondità, con l'obiettivo di procedere verso un progetto di conservazione integrata di questo patrimonio a rischio, da preservare e accompagnare verso funzioni più adatte alla contemporaneità.

Conclusioni

La questione dei giardini zoologici, dei parchi faunistici e dei bioparchi si sta dimostrando di estrema attualità e sta prendendo diverse direzioni a seconda di numerosi, e complessi, fattori. Gli esempi, in Italia e nel mondo, di riconversione ed evoluzione del tipo tradizionale dello zoo sono molti e caratterizzati da diverse declinazioni: in Italia, lo zoo di Roma di primo Novecento è oramai un bioparco; a Torino, la struttura storica è chiusa da tempo per questioni irrisolte, mentre un bioparco di nuova concezione è stato realizzato fuori dalla città; a Lisbona, invece, il Jardim Zoológico di fine Ottocento è stato riconvertito in un moderno centro di ricerca, con alcuni importanti riconoscimenti anche da parte dell'EAZA[10]; ancora, a Francoforte, uno dei più antichi giardini zoologici è oggetto in questi anni di un ripensamento generale, poiché le trasformazioni sono avvenute in modo continuo e il palinsesto è particolarmente stratificato, con padiglioni ottocenteschi affiancati a strutture degli anni Cinquanta e Sessanta, non più adatti ai moderni requisiti per la cura degli animali.

Tra i fattori che determinano i diversi percorsi nell'evoluzione della tipologia dello zoo vi è anche la necessità di ammodernamento nei riguardi dei requisiti igienico-sanitari, in un'ottica di sostenibilità. Tenendo conto del concetto di sviluppo sostenibile (di cui si parla in maniera più approfondita anche a partire dal cosiddetto Rapporto Bruntland[11]), la questione relativa al futuro degli zoo si scontra necessariamente con diversi aspetti: il tema della sostenibilità ambientale è coinvolto direttamente, poiché questi luoghi sono spesso veri e propri parchi, inseriti in contesti urbani pluristratificati, e costituiscono una preziosa risorsa in tal senso; allo stesso tempo, la sostenibilità sociale implica un ragionamento che coinvolga la società stessa che fruisce o meno di questi spazi; infine, l'aspetto economico, in contesti che prevedono azioni complesse, non può essere trascurato. Se tutto ciò riguarda sostanzialmente il rapporto dell'uomo con la natura e il suo contesto, è però necessario, oggi, ampliare i concetti di quella che è una vera e propria 'coabitazione interspecie' e tener conto dell'animale non più come 'oggetto', ma come soggetto attivo in una relazione biunivoca uomo-animale. Alcune ricerche in tal senso, promosse anche nell'ambito delle associazioni internazionali di settore, hanno prodotto output[12] utili a comprendere quanto questo tema sia estremamente vivo e attuale e coinvolga non solo il settore dell'architettura e della conservazione, ma anche tutti quelli che si occupano del benessere animale sotto vari aspetti, affidando allo zoo e alle sue moderne declinazioni un ruolo attivo nella conservazione del patrimonio naturale, storico, culturale, architettonico e paesaggistico.

[1] Annalisa Metta, *Il paesaggio è un mostro. Città selvatiche e nature ibride*, Bologna, DeriveApprodi 2022, p. 44.
[2] Gustave Antoine Armand Loisel, *Histoire des ménageries de l'antiquité à nos jours*, Parigi, O. Doin 1912, p. 45. Disponibile su: <http://archive.org/details/histoiredesmna01loisuoft> [9/9/2025].
[3] *Ivi*, p. 6.
[4] Vedi MENAGERIE, Merriam-Webster. [Online]. Disponibile su: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/menagerie> [9/9/2025].
[5] Spartaco Gippoliti, *Giardini zoologici in Italia: un inquadramento storico e uno sguardo al futuro*, «Museologia Scientifica», vol. XVI, 2000 pp. 41–50.
[6] Luigi Veronese, *Il Parco Divertimenti e il Parco Faunistico di Napoli. La conservazione di un patrimonio architettonico ad alta specificità*, in Aldo Aveta, Alessandro Castagnaro, Fabio Mangone (a cura di), *La Mostra d'Oltremare nella Napoli occidentale. Ricerche storiche e restauro del moderno*, Roma, ArtStudioPaparo 2021, pp. 477–482.
[7] Spartaco Gippoliti, *Giardini zoologici in Italia*…, op. cit…, p. 43.
[8] Luigi Veronese, *Il Parco Divertimenti...*, op. cit., p. 478.
[9] Si faccia riferimento, tra gli altri, a: «Confronti. Quaderni di restauro architettonico», 1, 2012; Maurizio Boriani, *La sfida del moderno: l'architettura del XX secolo tra conservazione e innovazione*, Milano, Unicopli 2003; Carolina Di Biase, *Il Degrado del calcestruzzo nell'architettura del Novecento*, Santarcangelo di Romagna, Maggioli, 2009; Antonello Pagliuca (a cura di), *Materiali made in Italy. Avanguardia italiana nell'industria delle costruzioni del primo '900*, Roma, Gangemi 2019; Sara Di Resta, Giulia Favaretto, Marco Pretelli, *Materiali autarchici. Conservare l'innovazione*, Padova, Il Poligrafo 2021.
[10] L'EAZA (European Association of Zoos and Aquaria) è una delle associazioni che si occupa di normare e promuovere nuovi paradigmi per l'evoluzione e trasformazione della tipologia 'zoo'. In Italia, è presente la UIZA, Unione Italiana Zoo e Acquari, mentre a livello globale il coordinamento è affidato al WAZA (World Association of Zoos and Acquariums).
[11] World Commission on Environment and Development, Our Common Future: From One Earth to One World - A/42/427 Annex, Overview - UN Documents: Gathering a body of global agreements, 1987.
[12] Un esempio è la piattaforma online *The Zoo Scientist* <https://www.thezooscientist.com/> [20/10/2025].

L'ex Ristorante Ufficiale di Ettore Rossi all'EUR. Questioni aperte di patrimonializzazione e restauro

The former Ristorante Ufficiale by Ettore Rossi at EUR. Open Issues of Heritagization and Restoration

Paola Porretta | paola.porretta@uniroma3.it
Dipartimento di Architettura, Università Roma Tre
Elena Colafranceschi | elena.colafranceschi@uniroma3.it
Dipartimento di Architettura, Università Roma Tre
Sara D'Abate | sara.dabate@uniroma3.it
Dipartimento di Architettura, Università Roma Tre
Agostina Incutti | agostina.incutti@uniroma3.it
Dipartimento di Architettura, Università Roma Tre

Abstract

Designed by Ettore Rossi between 1938 and 1939, the 'Ristorante Ufficiale' was one of the few buildings planned for the E42 to be completed before works stopped in 1943. Set on the monumental axis leading to the 'Palazzo della Civiltà Italiana', it featured a marble portico and a vestibule with water basin and a mosaic by Angelo Canevari.
After the war, the building was repaired and reopened for the 1953 Agricultural Exhibition, but in 1961 it was radically transformed when the Cassa del Mezzogiorno converted it into offices: interiors were reconfigured, an extra floor added, and the portico and vestibule concealed by a curtain wall.
Declared of cultural interest in 2004, the building raises crucial questions about heritagization: should the 1960s modifications – though diverging from Rossi's design – be preserved as part of EUR's post-war heritage, or should the original scheme be reinstated? With renovation works imminent, it is up to the owner, the new tenant and the Superintendence to address this and other questions.

Keywords
EUR, Official restaurant, Ettore Rossi, Heritagization, 20th century architecture.

Il Ristorante Ufficiale è una delle opere più celebri di Ettore Rossi e uno dei pochi edifici dell'Esposizione Universale di Roma del 1942 (E42) a essere stato completato prima dell'interruzione dei lavori nel 1943[1]. Alcune radicali modifiche realizzate negli anni Sessanta ne hanno stravolto l'assetto originario e nel tempo sono state oggetto di giudizi molto severi. Tuttavia, quelle stesse trasformazioni possono essere considerate anche testimonianza di una fase significativa della storia materiale e culturale dell'edificio e simbolicamente possono evocare l'intera parabola evolutiva del quartiere EUR, progettato durante il Ventennio e completato nel dopoguerra, con linguaggi molto distanti da quelli degli iconici edifici fascisti. Nuovi imminenti lavori di ristrutturazione ci spingono oggi a riflettere sul destino dell'edificio e sui mutevoli percorsi di patrimonializzazione che di fatto orienteranno le prescrizioni di tutela e le scelte operative. In questa prospettiva, l'ex Ristorante ufficiale può essere considerato un caso emblematico nel contesto del quartiere EUR e può offrire, in generale, l'occasione per valutare le numerose connotazioni e i molteplici significati delle «incrostazioni culturali»[2] che nel tempo contaminano la vita dei nostri patrimoni.

RA special issue 1, vol. I | 2025, pagg. 234 - 239 | ISSN 1724-9686 (print) | ISSN 2465-2377 (online)
© The Author(s) 2025. This is an open access article distribuited under the terms of the Creative Commons License CC BY-SA 4.0 Firenze University Press.
DOI: 10.36253/rar-19097 - www.fupress.net/index.php/ra/



Fig. 1 Roma, viale della Civiltà Italiana e, a sinistra, l'edificio del Ristorante Ufficiale dopo il completamento dei lavori (31 dicembre 1942) © Archivio Centrale dello Stato di Roma.

Dal Ristorante all'edificio per uffici

Progettato tra il 1938 e il 1939 e concepito sin dall'inizio come parte del nucleo permanente dell'E42, il Ristorante Ufficiale si inseriva nella scenografica prospettiva del Palazzo della Civiltà Italiana, di cui costituiva una delle due quinte monumentali insieme con lo speculare edificio della Mostra dei Lavori Pubblici (completato soltanto nel dopoguerra, con destinazione e forme molto differenti rispetto al progetto originario). La particolare ubicazione e le più generali regole compositive del disegno urbano condizionarono la progettazione dell'intero edificio e di alcuni elementi, come l'alto basamento e il portico continuo, che rispondevano alle necessità di simmetria con il palazzo prospiciente e alla volontà di realizzare un percorso coperto continuo lungo il viale della Civiltà Italiana.

L'edificio era costituito da due blocchi parallelepipedi contrapposti, progettati secondo una stringente logica funzionalista: il maggiore, disposto lungo la strada e rivolto a mezzogiorno, era destinato alle funzioni di rappresentanza ed era caratterizzato da un ordine gigante di eleganti pilastri a sezione quadrata, rivestiti di marmo Calacatta fiorito giallo e adagiati su un alto basamento in travertino; l'altro, affacciato sul parco di Valfiorita e rivestito di marmo fior di pesco, ospitava gli spazi di servizio e presentava un carattere più domestico. Il volume principale era articolato in tre livelli, destinati a utenze diverse gerarchicamente organizzate dal basso verso l'alto: il 'personale minore' dell'Ente EUR e gli avventori dell'Esposizione al piano terra; i funzionari e i capi-servizio al primo piano; i commissari, gli alti gerarchi fascisti e i delegati stranieri al secondo. Sulla testata verso

il Palazzo della Civiltà Italiana era collocato un patio esterno con al centro una vasca quadrata, rivestita di tessere di porcellanite verde, nella quale si rifletteva il mosaico policromo di Angelo Canevari con soggetti gastronomici che alludevano alla destinazione dell'edificio; i setti perimetrali, in marmo fior di pesco, contribuivano a enfatizzare il carattere introverso e contemplativo dello spazio, concepito in stretta relazione emotiva e percettiva con l'edificio più iconico dell'Esposizione[3].

Come è noto, con lo scoppio della guerra, il grande cantiere dell'Esposizione subì progressivi rallentamenti e nel 1943 anche il Ristorante, completato l'anno precedente, fu definitivamente abbandonato. A partire dal 1951, con la nomina di Virgilio Testa a commissario straordinario dell'Ente EUR, l'Esposizione Universale voluta da Mussolini, e mai inaugurata, andò incontro a un nuovo destino: la scomoda eredità fascista fu risemantizzata e grazie a un ambizioso programma di autofinanziamento e rinnovamento, l'E42 fu trasformato in un moderno quartiere residenziale immerso nel verde, a vocazione anche terziaria e direzionale. I palazzi del Ventennio furono restaurati e completati e il quartiere si popolò di decine di nuovi edifici speciali, caratterizzati da un nuovo linguaggio all'insegna dell'*International Style*, con volumi svettanti e facciate specchianti in ferro e vetro. Le architetture del dopoguerra, stilisticamente molto diverse da quelle del Ventennio, trasformarono radicalmente l'estetica urbana, ma grazie all'intelligenza progettuale di vecchi e nuovi protagonisti non entrarono mai in diretta competizione con gli edifici storici, con i quali stabilirono sempre una relazione misurata, per continuità o differenza[4].

Nel dopoguerra, anche il Ristorante fu riparato dai danni bellici, senza grandi modifiche rispetto all'assetto originario, e in occasione dell'Esposizione dell'Agricoltura del 1953 fu per la prima volta riaperto al pubblico. Meno di un decennio dopo, sempre nell'ambito delle attività di rilancio economico del quartiere, gli architetti Guido Marinucci e Renato Venturi, funzionari interni dell'Ente, trasformarono l'edificio in un palazzo per uffici e nel 1961 Testa lo concesse in locazione alla Cassa del Mezzogiorno.

Fu allora che l'architettura di Rossi subì la sua più radicale manomissione. Nonostante la dichiarata contrarietà di Gaetano Minnucci, direttore del Servizio Architettura Parchi e Giardini durante il Ventennio e ora incaricato della Direzione dei Servizi Tecnici, per aumentare la superficie utile da mettere a reddito, l'interno dell'edificio fu raso al suolo e ricostruito con l'aggiunta di un nuovo piano; la bellissima scala a rampe incrociate (analoga a quella del vicino Palazzo dei Congressi di Adalberto Libera) andò perduta, così come la sala ipostila a doppia altezza, con le sue esili colonne rivestite in tessere vitree color oro e pavimento in bollettonato verde; finiture di pregio (pavimenti in marmo bianco Statuario e alla veneziana con giunti listati di metallo, pareti in cipollino verde, intonaci battuti dalle cromie vivaci ecc.) furono cancellate; il patio esterno fu obliterato e incluso all'interno dell'indifferenziata suddivisione in piccoli ambienti seriali destinati a uffici; il mosaico di Canevari fu distaccato e ricollocato all'interno del Palazzo dei Congressi; mozziconi di colonne, a imitazione di quelle sul fronte strada, furono inseriti nel prospetto verso il parco, malgrado l'opposizione dello stesso Rossi. Infine, il muro di fondo del portico fu demolito e sostituito da una nuova facciata in *curtain wall* – forse una delle prime realizzate all'EUR –, posizionata a meno di 1 m dai pilastri in Calacatta: a fronte di un aumento di cubatura, lo spazio originariamente destinato ai tavolini all'aperto del ristorante fu drasticamente annullato e ridotto a poco più di uno scomodo camminamento, successivamente occupato anche dagli impianti di condizionamento. La sobria eleganza del prospetto sud fu inquinata e il portico perse il suo ruolo di mediazione tra gli ambienti interni e la dimensione pubblica della strada.



Fig. 2 Roma, ex Ristorante Ufficiale, la nuova facciata in *curtain wall* (anni Sessanta) © Archivio Centrale dello Stato di Roma.

Nei decenni seguenti, l'edificio ha continuato a mantenere la sua destinazione a uffici, altri locatari si sono avvicendati e quel *curtain wall*, che più di qualsiasi altra cosa aveva tradito il rigore e l'immagine urbana dell'opera di Rossi, è progressivamente diventato – suo malgrado – parte integrante dell'identità più recente dell'ex Ristorante ma anche, per altri versi, memoria tangibile di tutta la seconda stagione architettonica dell'EUR.
All'inizio degli anni Novanta, anche questo elemento – stigmatizzato dagli addetti ai lavori per la colpevole violazione di un'opera architettonica d'autore – è stato a sua volta trasformato: i cristalli color grigio fumo scuro dei pannelli di scomparto e dei fascioni marcapiano sono stati rivestiti da carter metallici verniciati in azzurro; gli infissi del primo piano sono stati interamente sostituiti, compresi gli elementi di ferramenta, e anche il sistema di apertura dei diversi moduli è stato modificato. La relazione cromatica, intenzionalmente ricercata da Venturi e Marinucci, tra i pilastri in marmo chiaro in primo piano e lo sfondo scuro della nuova parete, è stata alterata e l'inserimento degli anni Sessanta è diventato ancora di più una presenza autoreferenziale. Ma soprattutto sono stati traditi anche l'autenticità e il suo valore di testimonianza di una fase indubbiamente significativa, sebbene critica, della vita dell'edificio e dell'intero quartiere.

Quale destino per quale patrimonio?

Nel 2023, EUR S.p.A. – l'azienda privata a completa partecipazione pubblica che all'inizio degli anni Duemila è subentrata all'Ente EUR – ha firmato un nuovo contratto d'affitto con una importante gioielleria italiana di fama internazionale. A distanza di più di ottant'anni dall'inaugurazione dell'opera di Rossi, dopo la clamorosa manomissione degli anni Sessanta e le trasformazioni dei decenni più recenti, l'edificio sarà presto oggetto di una nuova ristrutturazione edilizia radicale. L'ente proprietario, il locatario e le istituzioni preposte alla tutela sono quindi oggi chiamate a interrogarsi sul suo destino, sui suoi diversi significati patrimoniali (alcuni dei quali



Fig. 3 Roma, Ristorante Ufficiale, l'edificio in funzione dopo la riapertura negli anni Cinquanta © EUR S.p.A.
Fig. 4 Roma, ex-Ristorante ufficiale, stato attuale (foto S. D'Abate, 2024).

inevitabilmente in contrasto tra loro), sulle scelte progettuali e le pratiche d'intervento che necessariamente saranno condizionate dai riconoscimenti valoriali in essere o ancora da attivare.

L'ex Ristorante Ufficiale è stato dichiarato di particolare interesse nel 2004, ai sensi del D.Lgs. n. 490/1999. Partiremo quindi dai contenuti del vincolo, ai quali i futuri interventi dovranno conformarsi, per capire innanzitutto cosa è oggi formalmente oggetto di tutela, e perché.

Nella relazione che accompagna il dispositivo finale emerge che il valore attribuito al bene è da ricondurre esclusivamente all'edificio realizzato da Rossi (considerato una delle «opere più riuscite ed eleganti nella (sua) produzione»), e quindi al suo valore intrinseco e come parte del più ampio patrimonio dei cosiddetti edifici storici dell'E42. Nessun valore è invece riconosciuto all'«anonimo edificio per uffici» e agli interventi degli anni Sessanta che «hanno pesantemente snaturato [...] i caratteri originali»[5] dell'architettura completata durante la stagione fascista.

In buona sostanza, il decreto di vincolo sembra attenzionare soltanto l'edificio degli anni Trenta, per il quale, implicitamente, sono auspicate azioni di recupero. Tuttavia, è legittimo domandarsi quanto dell'opera originaria sia ancora in vita e quanto, invece, risulti ormai irrimediabilmente compromesso. Allo stesso tempo, è doveroso valutare se altri significati si sono aggiunti nel corso del tempo e devono oggi essere considerati parte integrante dell'orizzonte ontologico del bene stesso.

Dell'impianto originario sopravvivono soltanto la sagoma e la composizione volumetrica, con la raffinata teoria di pilastri sul lato stradale. Sono andati perduti i materiali e le finiture, la distribuzione e l'organizzazione interna, lo spazio del portico e del patio. Anche il ruolo urbano dell'edificio risulta profondamente mutato: l'originaria simmetria con il fabbricato prospiciente non si è mai compiuta e la continuità del portico lungo il

decumano dell'ex viale della Civiltà Italiana è stata interrotta dall'avanzamento della facciata e dall'occupazione dello spazio libero.

Dall'altra parte, invece, proprio quei lavori colpevoli di aver «pesantemente snaturato [...] i caratteri originali» hanno probabilmente acquisito nel tempo il diritto a un riconoscimento valoriale. Come abbiamo cercato di dimostrare, l'involucro in *curtain wall* rappresenta infatti una fase importante della storia materiale e culturale dell'edificio ma anche un'espressione tangibile dell'eredità della stagione edilizia del dopoguerra all'EUR, il cui processo di patrimonializzazione risulta ancora sostanzialmente immaturo, soprattutto se confrontato con quello – già avviato da tempo – dell'architettura del Ventennio. La disinvoltura con cui negli anni Novanta è stato modificato il *curtain wall* originario ne è una chiara dimostrazione, confermata anche dal parallelo destino di quasi tutte le facciate continue realizzate all'EUR tra gli anni Cinquanta e Settanta. Il diffuso fenomeno di sostituzione o radicale trasformazione – per ragioni legate all'efficientamento energetico e all'aggiornamento tecnologico, ma anche ad altrettanto frequenti richieste di *re-styling* e *re-branding* da parte di nuovi occupanti – sta portando alla progressiva scomparsa di uno straordinario campionario di sperimentazioni che hanno valore in sé e come insieme[6].

In conclusione, ci auguriamo di aprire una discussione, anche tra gli addetti ai lavori, sui possibili orientamenti d'intervento in relazione ai diversi scenari patrimoniali. Se da un lato, si può considerare l'ipotesi di ripristino parziale o totale dell'opera di Rossi, come il decreto di vincolo sembra suggerire (malgrado il gravoso impegno economico che ne deriverebbe), dall'altro è doveroso considerare la necessità di valorizzare pure le 'incrostazioni culturali' degli anni Sessanta, e quindi restaurare filologicamente il *curtain wall*, anche in ragione di un'auspicabile riscoperta patrimoniale della 'seconda vita' dell'EUR, con il suo vasto repertorio di facciate leggere, modulari e riflettenti.

[1] Per una bibliografia completa sul paesaggio urbano dell'E42/EUR (con riferimenti precedenti), vedi PAOLA PORRETTA, SARA D'ABATE, *E42/EUR. Città di pietra e Città di verde. Studi per la tutela e il restauro di un paesaggio urbano storico del Novecento*, Roma, Campisano 2025. Sul progetto del Ristorante: *Ristorante dell'Ente E42,* in *Esposizione Universale di Roma 1942*, «Architettura», XVII, fasc. speciale, 1938, pp. 808-810; CLAUDIO CRISTALLINI, ANTONELLA LA TORRE, CLAUDIO MAZZENGA, *XII/Ristorante Ufficiale*, in Maurizio Calvesi, Enrico Guidoni, Simonetta Lux (a cura di), *E42. Utopia e scenario del regime*, vol. II, Venezia, Marsilio 1987, pp. 489-494. Su Rossi (1894-1968): ETTORE PANDOLFI, *Ettore Rossi (1894-1968): architetto del movimento moderno*, Pesaro, Metauro 2013; PATRIZIA MONTUORI, *Ettore Rossi. Opere e scambi professionali tra Ventennio e Dopoguerra*, «Studi e ricerche di storia dell'architettura», 5, n. 9, 2021, pp. 54-67; PATRIZIA MONTUORI, *Ettore Rossi (1894-1968). «Ottimo architetto e tecnico ospedaliero»*, Roma, Aracne 2025. Si coglie l'occasione per ringraziare l'architetto Francesco Innamorati, responsabile dell'Area Patrimonio, Progettazione e Trasformazione di EUR S.p.A., per la condivisione di documenti e informazioni.

[2] UMBERTO ECO, *Osservazioni sulla nozione di giacimento culturale*, in UMBERTO ECO, FEDERICO ZERI, RENZO PIANO, AUGUSTO GRAZIANI, *Le isole del tesoro. Proposte per la riscoperta e la gestione delle risorse culturali*, Milano, Electa 1988, p. 18, cit. in ELISABETTA PALLOTTINO, *Cultura del patrimonio e progetti di valorizzazione contestuale*, «Ricerche di Storia dell'arte», n. 108, 2012, pp. 27-31 (28).

[3] Il progetto, che ha subito significative modifiche anche in corso d'opera, è documentato in: Archivio Centrale dello Stato di Roma, *Fondo Ente Autonomo Esposizione Universale di Roma-EUR*, bb. 808-813, fasc. 7048; b. 973, fasc. 7146; Fondo Minnucci, b. 147, fasc. 153.

[4] Cfr. ELENA COLAFRANCESCHI, *L'E42 dopo l'E42. La progettazione e la costruzione del quartiere EUR dal 1951 alla fine degli anni Sessanta*, Dottorato di ricerca *Architettura: Innovazione e Patrimonio*, ciclo XXXVI, Roma Tre, tutor: P. Porretta, co-tutor: E. Pallottino, 2025.

[5] *Ristorante per gli uffici dell'E42*, Relazione storico-artistica allegata al decreto di vincolo del 29 marzo 2004.

[6] PAOLA PORRETTA, SARA D'ABATE, *Dall'E42 all'EUR: trasmettere al futuro un paesaggio del Novecento. Per una tutela organica e contestuale*, in Paola Porretta (a cura di), *Paesaggi urbani del Novecento. Conoscenza e restauro dei contesti*, «Ricerche di storia dell'arte», n. 146, 2025.

Riscoperta e valorizzazione del patrimonio insediativo rurale del secondo Novecento. Esempi di valore storico-testimoniale in Italia e Spagna tra conoscenza, tutela e recupero

Rediscovery and enhancement of rural settlements from the second half of the twentieth century. Examples of historical and testimonial value in Italy and Spain between knowledge, protection and rehabilitation

Raffaele Pontrandolfi | raffaele.pontrandolfi@uniroma3.it
Dipartimento di Architettura, Università degli Studi Roma Tre
Francesca Romana Stabile | francescaromana.stabile@uniroma3.it
Dipartimento di Architettura, Università degli Studi Roma Tre

Abstract

The rediscovery of examples of historical and testimonial value relating to rural colonisation settlement projects in Italy and Spain (1950-1960) is particularly relevant in terms of developing appropriate measures for the protection, rehabilitation and preservation of existing heritage. This prerogative requires prior recognition of these settlement complexes and of certain original structures of particular cultural, landscape and architectural value.
Starting from these premises, this contribution aims to compare the state of conservation of some of these agricultural villages, highlighting the main criteria and regulatory approaches in force in both contexts with regard to protection and preservation. In this regard, several emblematic case studies will be presented to highlight the possible effects in terms of strategies for the conservation and restoration, at the settlement and architectural level, of these rural heritage sites from the second half of the 20th century.

Keywords
Agrarian colonization, Modern Architecture, Italy and Spain, Rural villages, Heritage conservation.

Ambito di indagine: il processo di colonizzazione agraria in Italia e Spagna (1950-1960)

Il contributo si propone di approfondire il tema della conservazione degli insediamenti rurali legati ai progetti di bonifica e trasformazione fondiaria, realizzati in Italia e in Spagna nella seconda metà del Novecento. La scelta di questo ambito d'indagine è motivata dall'interesse per il confronto tra i diversi processi di colonizzazione, come già rilevato in alcuni recenti studi scientifici[1]. Ambedue i paesi, infatti, erano caratterizzati da vaste parti di territorio spopolate e sottoposte al sistema agricolo del latifondo, per cui, in base a tale quadro critico, la politica di colonizzazione aveva come obiettivo la ridistribuzione della terra ai contadini, insieme alla volontà di ripopolare le campagne e deurbanizzare i principali centri cittadini. In Italia, i programmi di Riforma Agraria ebbero inizio nel secondo Dopoguerra, in continuità con la 'Bonifica integrale' promossa durante il fascismo,

RA special issue 1, vol. I | 2025, pagg. 240 - 245 | ISSN 1724-9686 (print) | ISSN 2465-2377 (online)
© The Author(s) 2025. This is an open access article distribuited under the terms of the Creative Commons License CC BY-SA 4.0 Firenze University Press.
DOI: 10.36253/rar-19026 - www.fupress.net/index.php/ra/

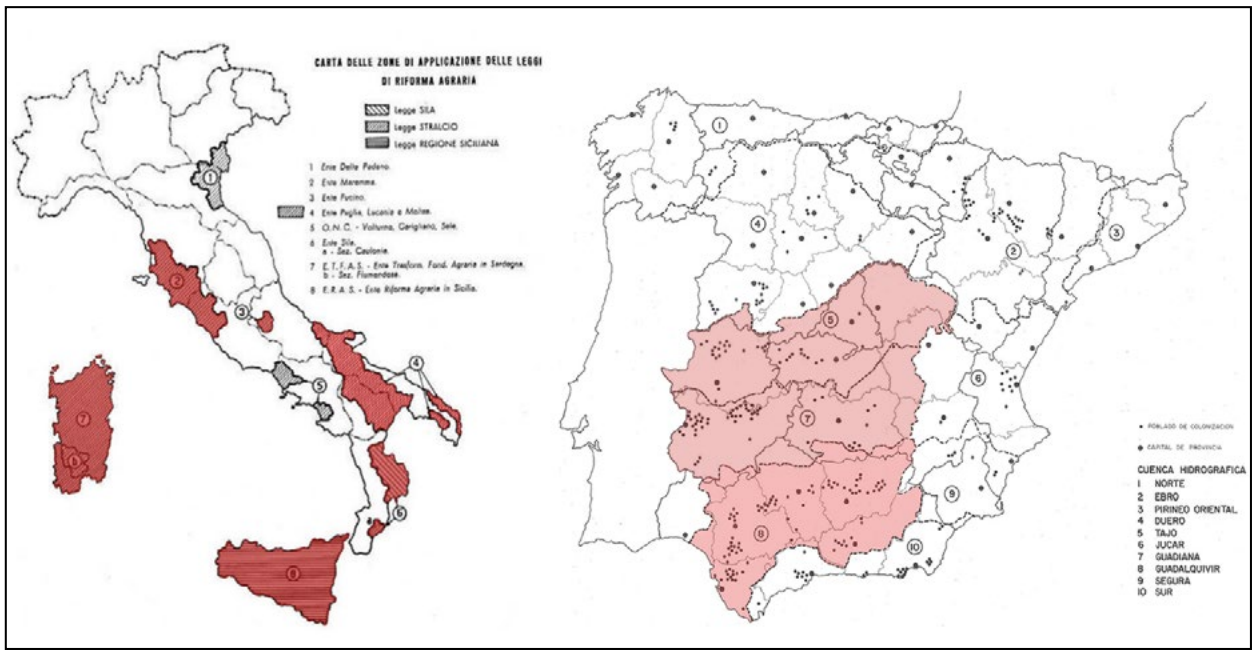


Fig. 1 Mappa di confronto delle zone interessate dalla trasformazione agraria in Italia e Spagna a metà del secolo scorso, in rosso le aree con maggiore concentrazione degli insediamenti rurali (elab. R. Pontrandolfi, 2021) © Archivio di Stato di Bari, Fondo ERSAP, Sezione Borgate; VILLANUEVA PAREDES, LEAL MALDONADO, *Historia y evolución…*, op. cit., 1991, p. 108.

quando il regime avviò la realizzazione di sistematiche opere infrastrutturali e la costruzione delle città di fondazione e dei borghi di servizio (in Agro Pontino, nelle Isole, nel Tavoliere delle Puglie e nelle colonie d'Oltremare)[2]. Nel secondo dopoguerra, anche in rapporto ai piani di Ricostruzione del paese, fu programmata una Riforma Agraria a scala nazionale attraverso tre Leggi Quadro, l'istituzione della Cassa per il Mezzogiorno e la costituzione, in otto comprensori, degli Enti di trasformazione fondiaria[3]. Nel contesto iberico, l'opera di colonizzazione rurale si caratterizzò per la formazione di colonie agricole e per lo sviluppo delle reti idriche e insediative promosse rispettivamente dalla JCCRI (*Junta Central de Colonizaciòn y Repoblaciòn Interior*) e dall'OPER (*Obras de Puesta en Riego*). A seguito della Guerra civile (1936-1938) e dell'instaurazione della dittatura franchista, in Spagna verrà predisposto un capillare processo di colonizzazione che durò dal 1939 al 1971: oltre le ingenti trasformazioni agricole previste nelle dieci *conche* idrografiche, a seguito dell'emanazione di diversi decreti legislativi (1939-1949), vennero realizzati circa 300 nuovi *pueblos* ad opera di organi statali quali l'INC (*Instituto Nacional de Colonización*) e l'INV (*Instituto Nacional de Vivienda*)[4]. È importante ricordare che, relativamente ai modelli insediativi previsti nell'ambito della colonizzazione, si avviò un significativo confronto rispetto a diversi ambiti disciplinari: urbanistica, architettura, agronomia, sociologia. In particolare, si ricordano i rapporti intercorsi tra Nallo Mazzocchi Alemanni e Mario Bandini con i colleghi Gómez Ayau e Martínez Borque. I modelli insediativi proposti si distinguevano in nuclei edilizi 'accentrati' (posti ad una distanza di 2,5 km), sostenuti principalmente da urbanisti e architetti, al fine di favorire una maggiore coesione sociale, e in nuclei edilizi 'dispersi', con case sui poderi collegati a centri di servizio minimo (ad una distanza compresa tra 3-5 km), promossi soprattutto dagli ingegneri agronomi per favorire uno sviluppo agricolo di tipo intensivo. Tra i sistemi insediativi, inoltre, era prevista una soluzione intermedia di tipo 'semidisperso' o 'semiaccentrato', connotata da

un'articolazione dei fabbricati colonici all'incrocio delle principali vie di comunicazione interpoderali[5].

Stato di conservazione del patrimonio esistente e normative vigenti in materia di tutela

A distanza di quasi settant'anni dalla loro realizzazione, la maggior parte di questi insediamenti agricoli versa in differenti condizioni di conservazione ed utilizzo, a causa dei processi di trasformazione dell'attività rurale. Com'è noto, in Italia la scelta di optare prevalentemente per un modello insediativo di tipo 'disperso' portò ad un rapido abbandono dei terreni agricoli, spesso sottodimensionati, che contribuì a determinare il fallimento del progetto di Riforma Agraria nell'arco di un decennio. In Spagna, il modello tipizzato dei *pueblos* comportò una migliore gestione della pianificazione rurale durata per più di un trentennio[6]. Queste due differenti soluzioni insediative hanno inciso sullo stato di conservazione del patrimonio costruito: in molti degli ex comprensori italiani, la maggior parte dei borghi risulta parzialmente abbandonato o comunque in parte sottoutilizzato; in Spagna, invece, il mantenimento della vocazione agricola ha portato ad una migliore conservazione della struttura urbana e architettonica originaria. Bisogna, inoltre, ricordare le differenti norme relative al riconoscimento e alla tutela di questi patrimoni di architettura rurale: in Italia, il 'Codice dei beni culturali e del paesaggio' (D.lgs 42/2004, artt. 136-143, il cosidetto 'Codice Urbani'); in Spagna, la *Declaración de Bien de Interés Cultural* (Ley 16/1985 sul '*Patrimonio Histórico Español*')[7]. Le due leggi si distinguono per un diverso riconoscimento dei nuclei di fondazione, in rapporto all'ambito paesaggistico, e per alcuni aspetti operativi determinati dal regime di vincolo. Inoltre, l'arco temporale gioca un ruolo cruciale nella tutela dei beni: mentre nel 'Codice Urbani' si fa riferimento a beni immobili di età non inferiore ai settant'anni dalla loro realizzazione o comunque ad opere progettate da autori non più viventi, nel caso spagnolo si registra una maggiore flessibilità rispetto alle opere o ai complessi insediativi di autori viventi o non più viventi, realizzati tra i cinquanta e i cento anni. In aggiunta, pur prevedendo entrambe le normative un'attività di censimento e catalogazione dei patrimoni rurali moderni, considerati 'complessi storici' da salvaguardare, la legge spagnola si distingue per programmi specifici di tutela a scala regionale e azioni mirate per la conservazione, il recupero e la valorizzazione di questi insediamenti agricoli[8].

Casi studio: il centro di Lamadacqua (1963), i *pueblos* di Villalba de Calatrava (1955) e Cañada de Agra (1962)

Rispetto a queste premesse, risulta interessante segnalare alcuni esempi che consentono di riflettere sul riconoscimento del 'valore patrimoniale' e sulle possibili azioni di tutela e recupero dei complessi insediativi rurali in entrambi i paesi. In Italia, ricordiamo il centro di Lamadacqua in agro di Noci (Bari), progettato da Plinio e Paolo Marconi, tra il 1959 e il 1963, che è stato oggetto di vincolo del MiC (Ministero della Cultura) e costituisce un caso paradigmatico in termini di riconoscimento, tutela e restauro di un significativo intervento della Riforma Agraria in Puglia. Il borgo si caratterizza per l'astrazione formale della chiesa dell'Assunta, connotata da una composizione di volumi concavi e convessi che reinterpretano, in chiave contemporanea, la tradizione dei trulli pugliesi, in particolare rispetto al sistema della copertura. Alla chiesa inoltre, sono, annessi una serie di edifici di servizio, più bassi, che definiscono il rapporto con il tessuto edilizio[9]. A seguito di un lungo periodo di parziale abbandono, l'intero complesso è stato oggetto di un importante intervento di restauro condotto, tra il 2016 e il 2018, dallo studio Intiniarchitetti (Piernicola e Piero Intini), sotto l'attenta supervisione di Angela Maria Quartulli





Fig. 2 Noci (BA), P. e P. Marconi, Centro di sevizio di Lamadacqua (1959-1963), vista della chiesa di Santa Maria Assunta prima del recente intervento di restauro del 2018 © DOCOMOMO Italia, Sezione Basilicata e Puglia.

Fig. 3 Noci (BA), P. e P. Marconi, Centro di sevizio di Lamadacqua (1959-1963), vista della chiesa di Santa Maria Assunta dopo il recente intervento di restauro del 2018 © DOCOMOMO Italia, Sezione Basilicata e Puglia.

della Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio della città metropolitana di Bari, a seguito dalla preventiva dichiarazione d'interesse culturale in quanto: «testimonianza storico-culturale della fondazione delle borgate rurali [e] interpretazione dell'architettura vernacolare con l'impiego di materiali moderni» (giugno 2016)[10]. In estrema sintesi, l'intervento di restauro del borgo di Lamadacqua è stato caratterizzato da un approccio filologico che ha permesso di restituire l'identità paesaggistica, architettonica, tipologica e costruttiva al progetto originario redatto da Plinio e Paolo Marconi.

Nell'ambito iberico, in virtù di una maggiore consapevolezza del valore patrimoniale di questi complessi moderni e di una continuità funzionale confermata nel corso del tempo, buona parte dei *pueblos* versa in buone condizioni di conservazione. Attualmente, risultano essere sottoposti a salvaguardia solo i due villaggi di Villalba de Calatrava (1955) e Cañada de Agra (1962), entrambi progettati da José Luis Fernández del Amo in Castilla-La Mancha, e dichiarati come BIC (*Bien de Interés Cultural*) dall'aprile 2015, nella categoria dei complessi storici per i quali è prevista la massima protezione[11]. La motivazione alla base della tutela dei due *pueblos* rileva l'importanza dei rispettivi complessi insediativi: «quale unità inserita nel paesaggio, come un insieme uniforme e armonico, perfettamente in linea con il progetto originario». Inoltre, la Legge regionale sul Patrimonio Culturale (4/2013, art. 39) prevede la: «conservazione, attraverso il mantenimento della struttura architettonica, urbana e paesaggistica […] con l'obbligo di redigere un piano speciale di tutela dell'area oggetto di protezione»[12].

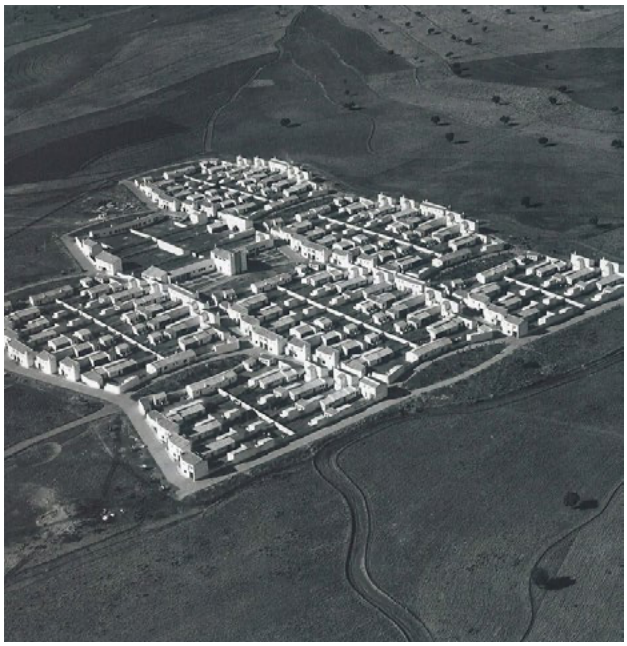




Fig. 4 Viso del Marqués, Ciudad Real (Castilla-La Mancha), J. L. Fernández del Amo, Pueblo INC di Villalba de Calatrava (1955), vista aerea d'epoca dell'insediamento realizzato © Archivio COAM, Servicio Histórico, Fondo Fernández del Amo.

Fig. 5 Hellín, Albacete (Castilla-La Mancha), J. L. Fernández del Amo, Pueblo INC di Cañada de Agra (1962), vista aerea d'epoca dell'insediamento realizzato © Archivo Central del MAPA, Mediateca, Fondo INC , Madrid.

Conclusioni: considerazioni sulla tutela del patrimonio rurale moderno e prospettive future

A partire dalle normative vigenti, rispetto al tema della patrimonializzazione, questo contributo ha cercato di sottolineare l'importanza della tutela dei nuclei di fondazione italiani e spagnoli come passaggio preliminare ad azioni di restauro architettonico colte e consapevoli[13]. Mentre i regolamenti sulla tutela in ambito iberico costituiscono uno strumento virtuoso in termini di operatività rispetto al patrimonio rurale moderno, le attuali normative italiane risultano invece ancora poco incisive, non contemplando azioni specifiche per il riconoscimento, la protezione e il recupero di questi sistemi insediativi. Nonostante ciò, si segnalano alcuni casi virtuosi in entrambi i paesi. A titolo di esempio, citiamo il progetto per i villaggi siciliani, 'La Via dei Borghi', promosso dall'ESA (Ente Sviluppo Agricolo Regione Sicilia, 2007-2013, ancora in corso), in cui si prevede la creazione di un sistema a livello territoriale per il recupero, il riuso e la valorizzazione dei centri rurali[14]. Inoltre, diverse regioni italiane stanno promuovendo azioni per il censimento e la protezione di questi patrimoni: ad esempio i piani paesaggistici in Puglia e Basilicata, con la proposta di vincolo per alcuni villaggi rurali (come sta avvenendo per il borgo La Martella a Matera). Anche in Spagna sono stati avviati diversi programmi di rigenerazione a livello territoriale a sostegno di interventi di conservazione e rifunzionalizzazione dei *pueblos*: tra questi, il progetto *Pueblos de Luz* (2017-2025) in Estremadura e il *Plan Contigo* (2020-2021) in Andalusia. Permangono, tuttavia, ancora evidenti difficoltà per la tutela di tali centri edilizi: un esempio emblematico è il *pueblo* di Vegaviana, non ancora posto sotto vincolo, e i diversi borghi italiani del Mezzogiorno meritevoli di azioni mirate per la loro salvaguardia.

[1] Cfr. TIZIANA BASIRICÒ, *Progetti e costruzioni per la colonizzazione agraria del '900. Italia Spagna Portogallo*, Roma, Aracne 2018; ANTONIO ÁLVARO TORDESILLAS, ANTONIO BIXIO, SALVATORE BARBA, *Nuevos pueblos de colonización en España e Italia. Relaciones y referencias*, in C. Gambardella (a cura di), *Le Vie dei Mercanti. Rappresentare la Conoscenza*, VIII, Napoli, La Scuola di Pitagora editrice 2010, pp. 901-905.
[2] Sul tema delle borgate e centri di fondazione rurale del primo Dopoguerra, vedasi in particolare: GABRIELE CORSANI, HELENI PORFYRIOU (a cura di), *Borghi rurali e borgate. La tradizione del disegno urbano negli anni Trenta*, Roma, Palombi Editori 2018.
[3] Cfr. SIMONE MISIANI, CRISTÓBAL GÓMEZ BENITO (a cura di), *Construyendo la nación: Reforma agraria y modernización rural en la Italia del siglo XX*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza 2017.
[4] Vedasi in particolare: ALFREDO VILLANUEVA PAREDES, JESÚS LEAL MALDONADO, *Historia y evolución de la colonización agraria en España. La planificación del regadío y los pueblos de colonización*, vol. III, Madrid, Ministerio de Agricultura, Pesca y Alimentación, Ministerio de Obras públicas y Urbanismo, Instituto Nacional de Administración Pública, 1991; JEAN-FRANCOIS LEJEUNE, CRISTIANO ROSPONI (a cura di), *Agorà a cielo scoperto: città di fondazione in Spagna, 1944-1969*, Roma, Fondazione CE.S.A.R. Onlus 2006.
[5] Cfr. PAOLO DE MARCO, MARIA STELLA DI TRAPANI (a cura di), *Architettura costruita e spazio abitato nelle città di nuova fondazione in Italia e Spagna*, «In Folio» (rivista del Dottorato di ricerca in "Architettura, arti e pianificazione"), XXXV, giugno 2020, Dipartimento di Architettura, Università degli Studi di Palermo.
[6] Per quanto concerne l'ambito italiano, cfr. FAUSTO CARMELO NIGRELLI, GABRIELA BONINI (a cura di), *I paesaggi della riforma agraria. Storia, pianificazione e gestione*, Gattatico (RE), Istituto Alcide De Gasperi 2017 (Collana «Quaderni», XIII). Relativamente al caso spagnolo, cfr. VÍCTOR PÉREZ ESCOLANO, MANUEL CALZADA PÉREZ, CARLOS SAMBRICIO, et al. (a cura di), *Pueblos de colonización durante el Franquismo: la arquitectura en la modernización del territorio rural*, Sevilla, Ed. Junta de Andalucía, Consejería de Cultura 2008.
[7] Cfr. ANTONELLA RANALDI, *Novecento da tutelare*, in G. Cannella, P. Mellano (a cura di), *Il diritto alla tutela. Architettura d'autore del secondo Novecento*, Milano, Franco Angeli Edizioni 2019, pp. 166-175.
[8] Cfr. RAFFAELE PONTRANDOLFI, ADRIANA RAGUSO, *Architettura rurale e Novecento. I borghi di Matera nel contesto italiano e internazionale*, Matera, Edizioni Magister 2022, pp. 208-211.
[9] Cfr. PIERNICOLA C. INTINI, PIERO INTINI, ANGELAMARIA QUARTULLI, *Plinio e Paolo Marconi architetti per l'Ente Riforma in Puglia, Basilicata e Molise. La chiesa dell'Assunta di Lamadacqua a Noci: un restauro del moderno*, Locorotondo (BA), Giacovelli Editore 2021.
[10] *Ivi*, pp. 13-15.
[11] Cfr. MIGUEL CENTELLAS SOLER, *Los pueblos de colonización de Fernández del Amo: arte, arquitectura y urbanismo*, Barcelona, Fundación Caja de Arquitectos 2010.
[12] Traduzione degli autori dal «Diario Oficial de Castilla-La Mancha (DOCM)», a. XXXIV, 77, 22 aprile 2015, pp. 11553-11558.
[13] Relativamente al tema del censimento di questi beni patrimoniali nei due paesi, vedasi in particolare: ALEJANDRO CARRIÓN GÚTIEZ (a cura di), *Plan Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural del Siglo XX*, Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Secretaría General Técnica (Subdirección General de Documentación y Publicaciones) 2015.
DIREZIONE GENERALE CREATIVITÀ CONTEMPORANEA, MiC (a cura di), *Censimento delle architetture italiane dal 1945 ad oggi*, <https://censimentoarchitetturecontemporanee.cultura.gov.it/> [4/8/2025]
[14] Cfr. ANGELO MORELLO (a cura di), *La Via dei Borghi. Progetto di riqualificazione dei Borghi rurali dell'Ente Sviluppo Agricolo*, Palermo, Ente Sviluppo Agricolo Regione Sicilia, Servizio Edilizia e Viabilità 2009.

Verso la patrimonializzazione di un insediamento del secondo Novecento: il Centro Direzionale di Napoli, dal riconoscimento dei valori a nuove prassi operative, nella prospettiva metodologica del Restauro. Prime osservazioni

Toward the heritage enhancement of a twentieth-century settlement: the Naples Business District, from the recognition of the values to new operational practies, in the Restoration methodological perspective. First observations

Giuseppina Pugliano | giuseppina.pugliano@unicampania.it
Dipartimento di Architettura e Disegno Industriale, Università degli Studi della Campania 'Luigi Vanvitelli'

Abstract

The Naples Business District, located in the eastern part of the city, has been a rather controversial experience since its conception and subsequent construction, between the early 1980s and 1990s, designed by Kenzo Tange, due to the intensive nature of the intervention. Today, more than forty years after its realization, the settlement constitutes an architectural and urban planning problem, which the city of Naples cannot ignore, both in light of what has already been built and of the current state of decay and abandonment of public spaces and architectures, which has worsened after the pandemic, due to a progressive emptying of functions. At the same time, this architectural production of the second half of the twentieth century is now included in a process of historicization and critical analysis, generating a new heritage dimension that makes desirable preservation actions and restoration interventions, aware of the existing values.

Keywords
Recognition, Preservation, Restoration.

Introduzione

Nell'ambito dell'attuale riflessione sul tema del restauro e della conservazione del patrimonio architettonico della contemporaneità, in continuo aggiornamento ed evoluzione[1], il presente contributo intende proporre l'analisi conoscitiva del Centro Direzionale di Napoli, realizzato tra l'inizio degli anni Ottanta e Novanta del Novecento, in base al planivolumetrico di Kenzo Tange, che ha costituito un'esperienza alquanto controversa per la natura intensiva dell'intervento, legata, in sostanza, più ad un'ottica finanziario-immobiliare che ad obiettivi di profilo sociale e collettivo[2].

Lo studio vuole, in particolare, richiamare l'attenzione su di un insediamento che, a distanza di più di quarant'anni dalla sua edificazione, pone certamente un problema architettonico ed urbanistico, di cui la città partenopea non può non farsi carico, sia in ragione di quanto già esistente, che dell'attuale stato di degrado e di abbandono degli spazi pubblici e delle architetture, aggravatosi dopo la pandemia, a causa di un progressivo

RA special issue 1, vol. I | 2025, pagg. 246 - 251 | ISSN 1724-9686 (print) | ISSN 2465-2377 (online)
© The Author(s) 2025. This is an open access article distribuited under the terms of the Creative Commons License CC BY-SA 4.0 Firenze University Press.
DOI: 10.36253/rar-19028 - www.fupress.net/index.php/ra/

svuotamento di funzioni ma, allo stesso tempo, evidenziare come tutto l'insieme costituisca, oggi, anche una risorsa.

Va aggiunto, infatti, come nonostante la nota discutibilità urbanistica e paesaggistica della complessiva operazione[3] e le numerose e condivisibili critiche sulla sua opportunità, tra cui sono senz'altro da segnalare le acute osservazioni di Roberto Pane[4], la cittadella si sia ormai storicizzata e vada salvaguardata nella sua interezza, sia nello spazio e arredo urbano pubblico, opera di Pierluigi Spadolini, che nelle singole architetture autoriali, in quanto espressione di una qualificata produzione architettonica del secondo Novecento. Tuttavia, come notava Marco Dezzi Bardeschi, tra i primi studiosi, fin dall'inizio degli anni Ottanta del secolo scorso, a sollevare i temi della tutela del patrimonio costruito più recente, «salvaguardare vuol dire prendersi cura, concretamente e non in effigie, dell'eredità materica del Moderno»[5].

Diviene allora centrale, in un'ottica conservativa e non sostitutiva[6], la questione della manutenzione e di una corretta gestione del Centro Direzionale che, avendo acquisito un'inedita dimensione patrimoniale della contemporaneità, confermata dall'inserimento dell'opera nel Censimento delle architetture italiane dal 1945 ad oggi, a cura del Ministero della Cultura, si presenta, alla prova del tempo, sempre più esposto ad operazioni di diffuse innovazioni che, inconsapevoli dei valori testimoniali presenti, data la prossimità cronologica della sua esecuzione, ne accentuano, in definitiva, la vulnerabilità sotto il profilo della tutela.

Il Centro Direzionale: valori e criticità

Nella prospettiva delineata, il contributo intende formulare alcune prime osservazioni sui valori memoriali dell'insediamento, nell'intento di sensibilizzare la comunità, i tecnici e l'amministrazione locale al loro riconoscimento, muovendo anche da un confronto del caso napoletano con analoghe esperienze nazionali ed internazionali, ovvero gli altri due interventi italiani dello stesso Tange, il Quartiere Librino a Catania e il Fiera *District* a Bologna e la *Défense* parigina, uno dei primi e più importanti quartieri d'affari d'Europa.

Da una prima analisi, va messo in evidenza un aspetto di rilievo, caratterizzante l'episodio partenopeo e che ne avvalora la sua singolarità, da individuarsi nell'odierna conservazione dell'impianto originario, benché non portato a compimento, come nelle intenzioni dell'architetto giapponese. I casi di Catania e di Bologna testimoniano, infatti, il primo, un completo fallimento dell'idea progettuale iniziale, con le negative ricadute, innanzitutto, in termini sociali e poi di tutela delle strutture realizzate, che versano in una condizione di notevole degrado. All'opposto, l'esperienza bolognese, oggetto di un parziale completamento in 'differita'[7], si trova, complessivamente, in buon stato, dovuto, tuttavia, a vari interventi di manutenzione, ma di natura sostitutiva.

Il caso francese, infine, ben documenta l'orientamento trasformativo d'oltralpe, sia nella continua modifica della primitiva disposizione urbanistica del quartiere d'affari[8], risalente alla fine degli anni Sessanta del XX secolo ed elaborata dagli stessi progettisti che, con la consulenza di Pier Luigi Nervi, idearono anche il primo edificio lì realizzato, il *Centre des Nouvelles Industries et Technologies* (CNIT)[9]. Quest'ultimo, costruito tra il 1956 e il 1958 e caratterizzato dalla nota pianta triangolare e dalla grande volta a guscio in *beton brut* fu, infatti, anch'esso radicalmente trasformato nel 1989 e nel 2009[10] e classificato *monument historique* soltanto nel 2018.

Da queste brevi riflessioni, è possibile allora rilevare come il caso del Centro Direzionale di Napoli risulti significativo per la sopravvivenza unitaria delle caratteristiche della scala urbana rappresentata e delle strutture

edificate, rendendosi, quindi, utile l'elaborazione di un'analisi approfondita e in una più meditata prospettiva storico-critica, della concretezza architettonica della sua realtà materiale e delle connesse problematiche conservative, essendo stato finora, esaminato, in letteratura, maggiormente in relazione agli aspetti delle intricate vicende urbanistiche[11] o a quelli più direttamente legati alla critica architettonica[12].

L'insediamento[13], di cui si è tentato di effettuare una lettura quanto più possibile organica, occupa una superfice di circa sessanta ettari e si sviluppa su due quote principali, corrispondenti a due differenti livelli, necessari per dare attuazione alla soluzione maggiormente caratterizzante il planivolumetrico di Tange[14], attraverso la separazione tra i piani altimetrici destinati al traffico veicolare e a quello pedonale[15]. Quest'ultimo accoglie una rete di assi paralleli e ortogonali, lungo la quale si svolge la circolazione pedonale, ottenuta mediante la realizzazione di piastre in cemento armato, per garantire il collegamento tra le varie isole edificatorie, sorrette da pilastri, realizzati con calcestruzzo faccia a vista e incise da ampie asole per garantire illuminazione e ventilazione alle strade e ai parcheggi sottostanti.

Ed è nella configurazione appena descritta che va oggi individuata la maggiore qualità dell'opera novecentesca, piuttosto che nelle architetture di noto valore autoriale e, in particolare, nella progettazione unitaria dell'arredo urbano, della viabilità pedonale, con i relativi sistemi di collegamento, affidata a Pierluigi Spadolini nel 1983[16], che lavorò in collaborazione con Guido Spadolini, con il paesaggista Pietro Porcinai, per le sistemazioni a verde e con l'artista Mario Ceroli[17].

Risulta evidente allora come la definizione del quadro conoscitivo della consistenza fisica di questo spazio pubblico assuma priorità in un futuro programma di manutenzione e gestione del Centro Direzionale, sia in quanto principale tessuto connettivo di tutto l'insieme, che per lo stato di maggiore degrado e abbandono presente.

Una più approfondita conoscenza della realtà materiale del costruito esistente consentirebbe, infatti, di evitare interventi impropri come la recente demolizione della fontana ideata da Guido Spadolini, nell'ambito dei lavori per la costruzione della copertura della nuova stazione della Metropolitana, progettata da Benedetta Tagliabue. Tale struttura, decisamente sovradimensionata, nonché in aperto contrasto con l'ambiente circostante, sia dal punto di vista dei materiali che delle forme impiegate, ha oltretutto interrotto, anche urbanisticamente, il dialogo prospettico tra la scultura già citata di Mario Ceroli e la Chiesa di San Carlo Borromeo, progettata nel 1988 da Pierluigi Spadolini e decorata dallo stesso artista, probabilmente l'architettura di maggior interesse realizzata all'interno del Centro Direzionale.

Problematiche e pratiche conservative d'intervento per la tutela del Centro Direzionale

Il percorso conoscitivo per l'individuazione degli elementi caratterizzanti e fondamentali dell'insediamento napoletano, da tutelare e valorizzare, adottato nel presente studio, di cui si presentano qui i primi risultati come parte di una più ampia ricerca ancora in corso, certamente da affinarsi anche con modalità di natura archivistica, è stato svolto, a valle di un attento esame bibliografico sul tema, mediante un iniziale e necessario aggiornamento dell'ultima cartografia del Comune di Napoli, disponibile alla scala 1:1000 e risalente al 1992 , effettuato nel corso di numerosi sopralluoghi e riportato nel grafico in figura (Fig. 1). Si sono, in tal modo, potuti identificare l'esatta perimetrazione del Centro Direzionale che ha consentito una lettura inedita sulle scelte progettuali di Tange[18], il sistema di accessibilità pedonale agli spazi pubblici, appartenenti all'impianto originario, ovvero nei due assi

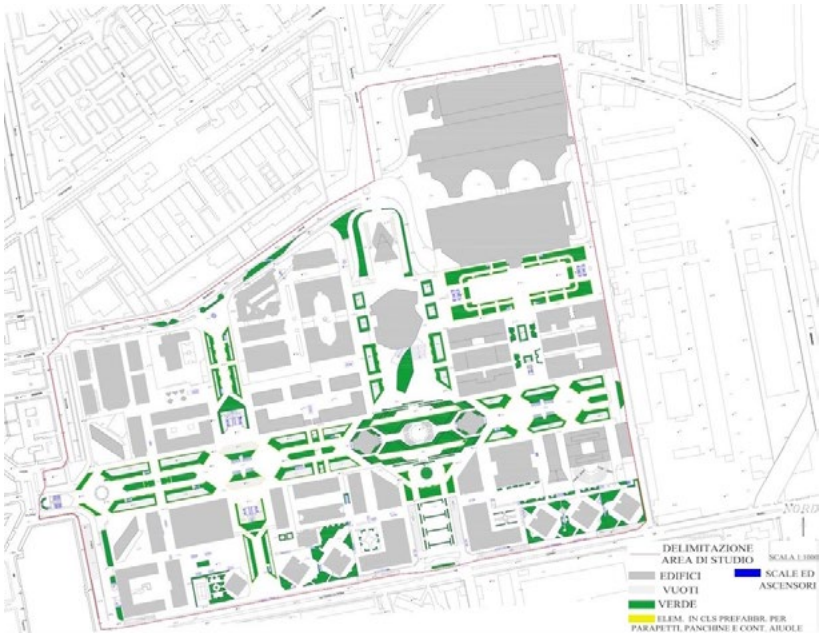


Fig. 1 Elaborazione cartografica dell'area del Centro Direzionale, in scala 1:1000, con l'individuazione degli elementi rilevati in legenda (elab. G. Pugliano 2025).

longitudinali (denominati asse 'verde' e asse 'centrale' o 'pubblico', parzialmente realizzati rispetto al disegno dell'architetto giapponese, mentre l'asse 'sportivo' non fu mai iniziato) e nei due assi perpendicolari principali. Sono stati, inoltre, evidenziati tutti gli elementi di collegamento (scale, scale mobili ed ascensori), tra il livello pedonale e le due quote sottoposte dei parcheggi, molto curati in fase progettuale ed oggi in stato di estremo abbandono, le aree verdi ancora esistenti, e tutti i parapetti sagomati, realizzati con pannelli autoportanti, in calcestruzzo armato prefabbricato. Tra quest'ultimi, prodotti dalla Silca, come è stato possibile desumere dalle poche informazioni disponibili in letteratura[19], sono presenti elementi con un'elevata qualità tessiturale, in graniglia di marmo e cemento, impiegati con funzione di affaccio sulla viabilità sottostante e di contenimento delle retrostanti aiuole. Altri, in graniglia di ciottoli di fiume, sono utilizzati come rivestimento delle panchine, con finitura esterna ottenuta con procedimento di sabbiatura a secco, mentre l'intera pavimentazione è realizzata con uno schema a scacchiera bicromatica, in granito fiammato rosso e grigio (Figg. 2-3).

L'analisi fin qui effettuata costituisce un iniziale contributo per fornire un orientamento di metodo e di buone pratiche di intervento, miranti alla tutela della consistenza fisica del patrimonio pubblico del Centro Direzionale cioè quello che, al momento, necessita di maggiori cure ed interventi manutentivi, mediante la riqualificazione del sistema di viabilità e accessibilità pedonale, sia delle strutture di collegamento, da rifunzionalizzare e non sostituire che della pavimentazione, anch'essa da conservare ed integrare nelle parti mancanti, con l'impiego di piastrelle quanto più possibili simili alle originali ma con leggera differenza di colore e grana, nonché del sistema del verde, anche con attente operazioni sulla rete idrica e sull'impianto di irrigazione e ancora su quello dell' illuminazione.

In questa prospettiva è, dunque, necessario definire un accurato quadro della conoscenza, fondato su di un rilievo puntuale delle componenti costruttive e materiche, tecnologiche ed impiantistiche, nonché dei dati relativi allo stato di conservazione e alle principali forme di degrado riscontrate. Indispensabile è anche il supporto della



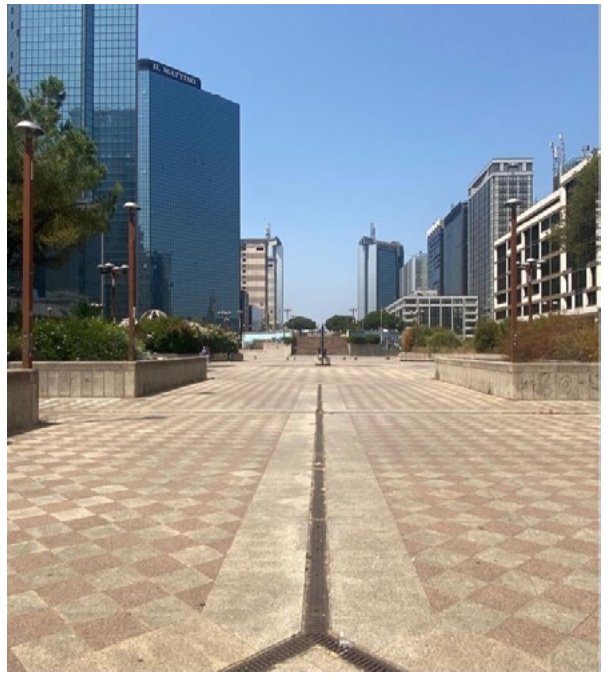


Fig. 2 L'ingresso al Centro Direzionale, in primo piano, il sistema di accessibilità pedonale, ideato da Pierluigi Spadolini (foto G. Pugliano, 2025).

Fig. 3 L'asse longitudinale principale con l'arredo urbano, il verde, la pavimentazione bicromatica, i pannelli in calcestruzzo prefabbricato, il sistema di illuminazione (foto G. Pugliano, 2025).

documentazione archivistica di cantiere, da integrare con un programma di indagini diagnostiche, in sito e di laboratorio, finalizzate alla determinazione del comportamento meccanico dei materiali e alla campionatura di leganti e degli strati di conglomerato, per l'individuazione delle cause dei fenomeni di degrado e di dissesto e, quindi, di interventi per il loro rallentamento, insieme alla ricerca di soluzioni di sostenibilità ed efficientamento energetico, con strumenti compatibili con la conservazione della qualità architettonica e dell'integrità materica dei manufatti, al fine di garantirne la trasmissione al futuro.

[1] Si tratta, come è noto, di una questione teorica centrale e complessa per l'aggiornamento della stessa nozione di patrimonio e la definizione dei connessi orientamenti di metodo e delle buone prassi operative di intervento, finalizzati alla tutela dell'architettura contemporanea nella consapevolezza della sua fragilità, di fronte ai veloci cambiamenti e trasformazioni del 'presente', cfr. MARGHERITA GUCCIONE, *Ereditare il presente. Monumenti contemporanei*, in Stefania De Notarpietro, Alessandra Ferrighi, Eliana Garofalo, Luciano Antonino Scuderi (a cura di), *Ereditare il presente, conoscenza, tutela e valorizzazione dell'architettura italiana dal 1945 ad oggi*, Arezzo, Magonza 2024, pp. 18-20.

[2] Va evidenziato come una delle cause che hanno poi condotto alla crisi dell'imponente operazione urbanistica, risieda sia nelle sue stesse motivazioni di fondo e, soprattutto, nel ritardo con cui venne attuata. La prima idea di un centro direzionale cittadino fu, come noto, di Luigi Piccinato. Recepita nel piano regolatore del 1971, iniziò a concretizzarsi con l'ipotesi progettuale di Giulio De Luca, a sua volta rielaborata nella prima versione del planivolumetrico firmato dall'architetto giapponese nel 1982 e, infine, in quella del 1984, in cui il territorio risultava ripartito in due sub-comprensori, occidentale ed orientale, di cui il primo fu effettivamente attuato, su suoli di proprietà della Mededil (Società di Edilizia Mediterranea), che materialmente curò l'esecuzione dell'intervento, mentre il secondo, nel quale ricadevano aree per lo più di proprietà comunale, non fu mai realizzato.

[3] A tal proposito, il Centro Direzionale rientra pienamente nell'ampia questione segnalata da Claudio Varagnoli, sulle aporie presenti all'interno del complesso processo di tutela della vastissima produzione del secondo Novecento, anche da un punto di vista strettamente ambientale, cfr. CLAUDIO VARAGNOLI, *Opportunità e contraddizioni: la legge 633/1941 e il Censimento del Ministero della Cultura nella conservazione delle architetture del secondo Novecento*, in Stefania De Notarpietro, Alessandra Ferrighi, Eliana Garofalo, Luciano Antonino Scuderi (a cura di), *Ereditare il presente…*, op. cit., pp. 500-504.

[4] Cfr. ROBERTO PANE, *Centro direzionale e centro antico. Il mago venuto dall'oriente*, «Napoli Nobilissima», XXI, 1982, pp. 140-143. Ulteriori critiche hanno riguardato le macrostrutture, realizzate in una logica principalmente immobiliarista, con una prevalente

'monofunzionalità direzionale', causa dell'attuale condizione di marginalità, oltreché il problema della scarsa integrazione del nuovo insediamento con il tessuto urbano circostante.

[5] Cfr. MARCO DEZZI BARDESCCHI, *M. Moderno. Piccolo viaggio apologetico fra i resti e i fantasmi del moderno* [1994], in ID., *Restauro: due punti e da capo,* Laura Gioeni (a cura di), Milano, Franco Angeli 2004, p. 141. Lo stesso autore, con il saggio dal titolo *Conservare, non riprodurre il Moderno*, pubblicato nel numero 649 di «Domus» del 1984, sui restauri di ripristino del quartiere Weissenhof di Stoccarda che avviarono, di fatto, in Europa, una stagione di ripristini e ricostruzioni su tale patrimonio, si può dire che inizi la riflessione disciplinare sul tema. Si veda, inoltre, GIOVANNI CARBONARA, *Alcuni temi di restauro per il nuovo secolo,* in ID., *Trattato di restauro architettonico. Primo Aggiornamento*, Torino, UTET 2007, pp. 1-50. Per una riflessione complessiva sull'argomento, cfr. SIMONA SALVO, *Restaurare il Novecento. Storia, esperienze e prospettive in architettura*, Macerata, Quodlibet Studio. Città e Paesaggio 2016.

[6] Lo strumento del Censimento, insieme a quello del diritto d'autore, come rileva Varagnoli, vanno intesi «come canali preferenziali per suscitare una coscienza conservativa nei progettisti, nel pubblico e negli amministratori, e non come sostituti o anticipazioni del vincolo tradizionalmente inteso», potendo, piuttosto, «innescare procedimenti virtuosi di manutenzione e corretta gestione», pur nella maggiore efficacia di «altri strumenti, come le normative comunali, regionali, o le previsioni di PRG», CLAUDIO VARAGNOLI, *Opportunità e contraddizioni …,* op. cit., p. 503.

[7] Il Fiera *District* costituisce il nucleo direzionale del piano per Bologna Nord di Tange, ovvero l'unica parte realizzata tra la fine degli anni Settanta e Novanta del secolo scorso, ad eccezione di una torre costruita, sulla base dei disegni dell'architetto giapponese ma con un diverso sistema costruttivo, tra il 2006 e il 2010, con un evidente equivoco progettuale di fondo. Cfr. EUGENIO ARBIZZANI, *Fiera District 1970-2010. Il completamento della Terza Torre del Fiera District a Bologna di Kenzo Tange: Riflessioni su 40 anni di evoluzione di tecnologie*, «Modulo», n. 376, 2012, pp. 284-303.

[8] Cfr. DENIS BOCQUET, *Ri_visitati. La Défense 60 anni dopo*, «Il Giornale dell'Architettura», 20 novembre 2018.

[9] Bernard Zehrfuss, Jean de Mailly e Robert Camelot, a cui si aggiunsero per il CNIT, Nicolas Esquillan, per la struttura voltata e Jean Prouvé, per il sistema di facciate in vetro, integralmente sostituito negli interventi successivi.

[10]Cfr. FRÉDÉRIC EDELMANN, *A la Défense, le CNIT garde son mystère et son génie*, «Le Monde», 23 octobre 2009.

[11] Cfr. ATTILIO BELLI et alii, *Quale Napoli. L'area del centro direzionale tra speculazione e produttività*, Fuorni-Salerno, Cooperativa editrice SINTESI 1979; GIUSEPPE FURITANO, GIAN ALDO DELLA ROCCA, *Il centro direzionale di Napoli. Cronistoria tecnico-amministrativa*, Padova, Cedam 1992; GIOVANNI CERAMI, ANNALISA CUNSOLO, ALESSANDRO VISALLI, *Progettazione urbana e processi decisionali. Napoli: il nuovo Centro Direzionale e il Piano di Zona di Ponticelli a cura di Giovanni Cerami*, Napoli, CLEAN edizioni 1994; RICHARD PLUNZ, MOJDEH BARATLOO, MICHAEL CONARD, *Naples: new urbanisms: Centro Direzionale*, New York, Trustees of Columbia University 1997; ANTONELLA SINOPOLI, MARCO SURACI, *Al Centro. Il Centro Direzionale di Napoli*, [s.l.], Editoriale Vivere 1999.

[12] Cfr. RENATO DE FUSCO, *Napoli nel Novecento*, Napoli, Electa 1994, pp. 201-217; ALBA CAPPELLIERI, *Centro direzionale*, in Pasquale Belfiore e Benedetto Gravagnuolo, *Napoli architettura urbanistica del Novecento*, Roma-Bari, Editori Laterza 1994, pp. 298-309; ALESSANDRO CASTAGNARO, *Architettura del Novecento a Napoli*, Napoli, E.S.I. 1998, pp. 238-241; RENATO DE FUSCO, *Architettura a Napoli del XX secolo*, Napoli, CLEAN Edizioni 2017, pp. 239-254.

[13] Esso è sito nel quartiere di Poggioreale, in un'area critica anche dal punto di vista idrogeologico, posta in continuità, verso occidente, con l'urbanistica e l'edilizia otto-novecentesca del rione Vasto; ad est, con l'ex mercato ortofrutticolo e i vicini rioni Luzzatti e Ascarelli; a nord, con l'importante struttura penitenziaria e il Palazzo di Giustizia; a sud, con l'area della Stazione centrale, da cui provengono i fasci dei binari delle linee dell'Alifana e della Circumvesuviana, coperti nel corso dell'operazione urbanistica.

[14] Per il Progetto di Tange, si vedano KENZO TANGE & URTEC, *Centro direzionale di Napoli. Progetto planivolumetrico e sistemazione urbanistica,* Cercola, Sograme 1982; *Il Centro Direzionale di Napoli*, «Rassegna ANIAI», n. 1, gennaio-marzo 1983; *Centro Direzionale di Napoli*, a cura di Mededil gruppo IRI-Italstat, Bologna, Mededil 1984.

[15] Dei due livelli principali, il primo, posto alla quota di 5 m s.l.m., accoglie la viabilità veicolare e il primo piano dei parcheggi (il secondo è a quota 8.50), non interrati a causa della natura paludosa del terreno mentre, il secondo, a quota di 12 m s.l.m., è destinato ad uso esclusivamente pedonale.

[16] Per l'opera dello Studio Spadolini, cfr. MAURIZIO VITTA (a cura di), *Pierluigi Spadolini e Associati. Architetture 1953-1993*, Bergamo, L'ARCAEDIZIONI 1993; si veda anche *Il nuovo centro direzionale di Napoli. L'armatura infrastrutturale*, Quaderni di studio Spadolini, 1, Firenze, Alinea edizioni 1989.

[17] Ceroli fu autore dell'imponente scultura, l'Uomo di Leonardo, realizzata nel 1990, in calcestruzzo prefabbricato, rivestito di marmi policromi, cfr. *Ceroli e lo spazio urbano nel nuovo Centro Direzionale di Napoli*, Bologna, Silca Editore 1991.

[18] È stato, infatti, possibile desumere come la proposta urbanistica per il nuovo insediamento di Tange sia in continuità con la maglia otto-novecentesca del contiguo rione Vasto, come del resto, già quella di Giulio De Luca, differenziandosi da quest'ultima, tuttavia, per l'introduzione di un elemento maggiormente qualificante e consistente nella riproposizione, nella nuova composizione, delle giaciture, inclinate a quarantacinque gradi, della vicina piazza Nazionale quale elemento generatore, a sua volta, del disegno dell'intero rione. Il Centro Direzionale segue, quindi, quest'impostazione, sia nel posizionamento delle torri principali che nel disegno della pavimentazione, messo in opera secondo matrici diagonali, così come nella conformazione dell'arredo urbano e dell'ottagono delle sedute del grande anfiteatro e, infine, nelle asole delle piastre in cemento armato, nelle quali, Pierluigi Spadolini volle riprendere i motivi delle tarsie marmoree di manufatti fiorentini del XVI secolo.

[19] Cfr. *Note tecniche sugli elementi prefabbricati di arredo urbano nel Centro Direzionale di Napoli*, a cura di Silca, in *Ceroli e lo spazio urbano…*, op. cit., pp. 91-93.

La ‘questione’ dei cinematografi: tra adeguamenti funzionali ed esigenze di compatibilità

The cinemas ‘question’: between functional adjustments and compatibility requirements

Maria Grazia Turco | mariagrazia.turco@uniroma1.it
già Dipartimento di Storia, Disegno e Restauro dell’Architettura, Sapienza Università di Roma
Alessandro Fasanella | alfasa21@gmail.com
Ricercatore indipendente

Abstract

Cinemas represent a unique and inimitable heritage that is often left abandoned or subjected to continuous, incompatible changes in use, mostly driven by economic and speculative needs that risk erasing these architectural testimonies. This is a situation in which architectural heritage is suffering from relentless disputes; these are spaces that are being sold off, demolished and, in the best-case scenario, altered, as they are now considered to be mere consumer products linked to the needs of a market in constant evolution and experimentation. These issues fall squarely within the discipline of Modern Restoration: first and foremost, the issue of ‘compatibility’ of use between new destinations and the specific functions of the building, which often cannot ‘tolerate’ the functional, plant and structural modifications required for new activities. This contribution aims to provide an opportunity to open a discussion on a highly topical issue today, at the center of a broad debate involving history, criticism, cultural theory, and restoration.

Keywords
Cinemas, Compatibility, Modern restoration, Reuse, History of architecture.

Premessa[1]

Negli ultimi anni molto si è scritto su cambiamenti culturali, tecnologia digitale e inediti mezzi di comunicazione ma, nello specifico, l’argomento principe si è legato alle vicende degli edifici per lo spettacolo e le sale cinematografiche con articoli su riviste specializzate, con libri[2] e convegni; un patrimonio questo che, insieme ai teatri, rappresenta una realtà architettonica unica e irripetibile oggi lasciata allo stato di abbandono o soggetta a continue trasformazioni d’uso richieste per lo più da esigenze speculative che rischiano di cancellare tali testimonianze, ormai storicizzate dal tempo. Si tratta di una questione controversa e difficile legata alle molteplici trasformazioni d’uso derivanti dalle mutate necessità della cinematografia che richiedono continue sperimentazioni in grado di soddisfare sia le esigenze della conservazione sia quelle della trasformazione-innovazione. Molte di queste strutture, un tempo simbolo dell’identità culturale e sociale della città, ormai abbandonate si presentano come veri e propri ‘spettri’ architettonici, quale aspetto inquietante dell’attuale degrado urbano. Una rilettura critica delle problematiche connesse alle diversificate trasformazioni

RA special issue 1, vol. I | 2025, pagg. 252 - 257 | ISSN 1724-9686 (print) | ISSN 2465-2377 (online)
© The Author(s) 2025. This is an open access article distribuited under the terms of the Creative Commons License CC BY-SA 4.0 Firenze University Press.
DOI: 10.36253/rar-19115 - www.fupress.net/index.php/ra/

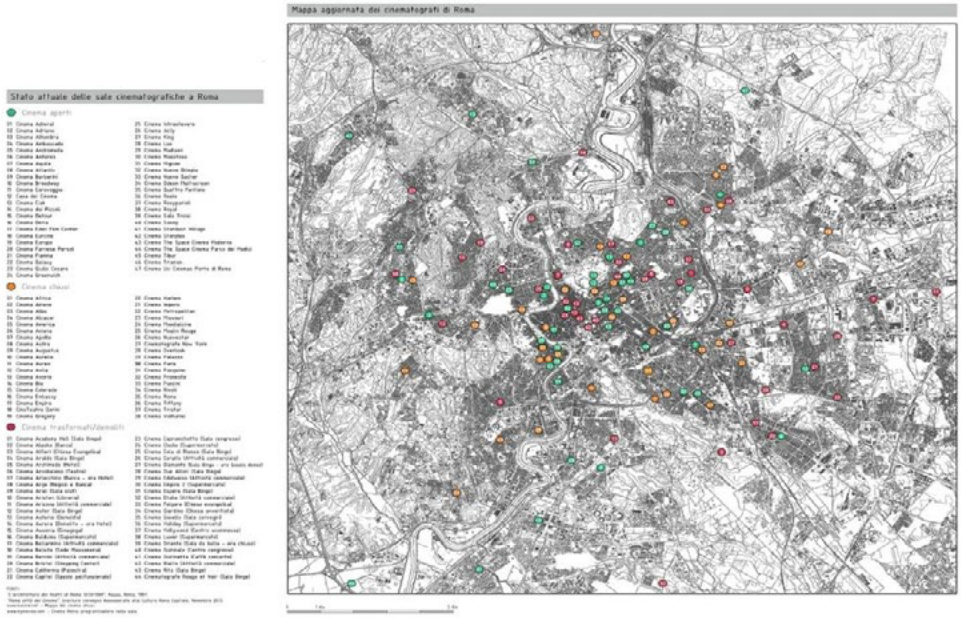


Fig. 1 Roma, localizzazione dei cinema all'anno 2017 (elab. arch. A. Fasanella 2017).

funzionali e alle conseguenti modificazioni architettoniche, ha individuato un'articolata casistica di utilizzo che si muove tra ripristino, adeguamento, ri-uso, modificazione, innovazione, in un sistema operativo guidato essenzialmente da interessi economici che, inevitabilmente, portano alla perdita totale delle 'memorie storiche'. Tematiche queste che, invece, devono entrare a pieno titolo all'interno della disciplina del restauro del Moderno: prima di tutto per il tema della 'compatibilità' d'uso tra nuove destinazioni e peculiari funzioni dell'opera che spesso non riescono a 'tollerare' le modifiche funzionali, impiantistiche e statiche richieste per lo svolgimento di altre attività. Il recupero dei cinema dismessi appare pertanto complesso, soprattutto in un contesto culturale, come quello odierno, che spesso non riconosce e conserva i 'valori' testimoniali e artistici più recenti; a questo si sono aggiunte un'importante crisi produttiva oltre che una sostanziale riduzione dell'utenza cinematografica.

Alcune esemplificazioni

Gli studi relativi alla tematica affrontata sono ormai numerosi anche se ancora non è stato redatto un censimento ufficiale, e aggiornato[3], dei cinema abbandonati a Roma, esistono però dati e iniziative che ben delineano il quadro della situazione. Il numero di sale chiuse è ormai piuttosto elevato e in crescita, con 101 cinema definitivamente serrati nel 2021, di questi 43 abbandonati e 53 trasformati[4]; la situazione nazionale appare anch'essa difficile, nel 2010 si contano 2.713 sale operative, nel 2023 diventano 1.099, anche se la Capitale mostra il numero più alto di chiusure[5]. La prima vera contestazione romana ha interessato l'ex cinema America, oggetto di un'istanza di tutela anche da parte dell'Ordine degli Architetti di Roma, nel lontano 2014. Opera dell'architetto Angelo Di Castro (1956), ne è stata più volte prevista la trasformazione con riconversione della volumetria e destinazione a uso residenziale e parcheggio, anche perché l'edificio non era stato ancora

inserito nella *Carta della Qualità* del PRG[6], solo dal 2020, con sentenza del TAR, il Consiglio di Stato ha deciso che la struttura non può più essere demolita e riconvertita. Alcuni interventi virtuosi hanno interessato: il Faro (Mondialcine), cinema di quartiere (Trullo) abbandonato al degrado ma autogestito dal 2022 da un collettivo che ha riattivato la sala cinematografica con films, rassegne ed eventi culturali/sportivi; l'Aquila, al Pigneto, recuperato dal Comune di Roma per offrire alla città un nuovo spazio culturale per il cinema e le arti visive; il Barberini (Marcello Piacentini, 1930) oggetto di una ristrutturazione dello studio Bossi di Pavia, con la direzione artistica dell'architetto Stefano Rosini, che oltre a un attento restauro degli interni ha previsto, essendo già un multisala, la definizione di sei sale polivalenti per mostre, concerti e spettacoli[7]. Altre operazioni, invece, hanno dato esiti discutibili: l'Etoile, ex cinema-teatro Corso (Marcello Picentini, 1927), trasformato in '*concept store* di Vuitton' su progetto dell'architetto Peter Marino ha conservato solo il prospetto, mentre all'interno, a ricordo dell'originaria funzione, è stato allestito uno schermo per documentari; il Folgore, al Quadraro, attivo dagli anni Venti agli anni Sessanta, ma definitivamente chiuso nel 1979 è stato convertito, nel 2007, in Chiesa Evangelica Sud Coreana. Una destinazione che trova spesso spazi nelle vaste sale dei cinema, privi di sostegni centrali, come: l'Alfieri adattato a sede della Chiesa Evangelica; l'Ausonia in Sinagoga; il Giardino in Chiesa Cristiana Avventista; e il Marconi, inaugurato nel 1956, è stato adattato nel 1964 in Chiesa Evangelica. Tragica la fine, invece, per l'Impero (Mario Messina, 1937), con sala omonima ad Asmara in Eritrea, che 'vivacizzato', a ricordo dell'originaria destinazione, con *murales* di Pier Paolo Pasolini, Mario Monicelli, Anna Magnani, è stato distrutto nel giugno 2025 per essere sostituito da un ostello con 80 alloggi destinati a studenti universitari[8].

Il caso: il cinema Paris

Proposte alternative giungono dalla sperimentazione accademica[9], con un progetto per il cinema Paris, caso emblematico delle criticità legate agli spazi dello spettacolo. Situato in via Magna Grecia, nel quartiere San Giovanni a Roma, viene inaugurato il 30 settembre 1955 come risposta alla crescente domanda di luoghi culturali durante il boom demografico del secondo dopoguerra. Il cinema sorgeva nell'area precedentemente occupata dalla Cines, una storica società di produzione cinematografica che, successivamente, confluirà negli Studi Cines, primi teatri sonori d'Italia, distrutti poi da un incendio nel 1935. Il Paris è una sala all'avanguardia, caratterizzata da opere d'arte e design raffinato. Il progetto è dell'architetto Angelo Di Castro che si occupa dell'intero settore urbano, comprendente il cinema più un albergo. Per il progetto degli interni, la proprietà si affida all'architetto Fabio Dinelli, già attivo nel settore e con una solida esperienza, avendo progettato diverse sale, tra cui il Capitol e seguito la riorganizzazione del Savoy. L'edificio è caratterizzato da una struttura in cemento armato basata su un sistema di travi rovesce che permettono di creare ampie luci. Internamente, l'uso di stucchi, per creare effetti di luce e composizioni scenografiche astratte, viene portato al massimo livello espressivo. Gli interni includono anche una maestosa scala in marmo di Lasa, mentre molte delle finiture sono in marmo Botticino. Di grande rilevanza le numerose opere d'arte presenti, dalle ceramiche sulla balaustra della galleria alle sculture intorno al boccascena realizzate dallo scultore Leoncillo Leonardi. Nell'atrio, sulla biglietteria, si trova un'incisione di Antonio Corpora, mentre intorno alla scala vengono



Fig. 2 Roma, cinema Paris, vista dalla galleria, anni: 1955; 1974; stato attuale; 2017, proposta dell'arch. A. Fasanella.

esposte quattro opere di Gino Severini, Pericle Fazzini, Beppe Guzzi e Renato Guttuso. Di fronte alla scala, un pannello musivo di sei metri viene realizzato da Pietro Cascella. Particolare attenzione viene dedicata anche al comfort interno con poltrone imbottite, tendaggi, salottini in velluto e diffusori di luce in stucco. L'incendio del 1971 devasta l'intera struttura, comprese gran parte delle opere, ad eccezione di alcune realizzazioni di Leoncillo che vengono trasferite altrove. A seguito dell'incidente, viene avviata una ristrutturazione e un *restyling*, completati nel 1974, anno della riapertura. Il cinema chiude definitivamente nel 2002. Attualmente il cinema Paris è un edificio storico in abbandono, la cui struttura versa da tempo in condizioni di degrado e disuso. Il progetto proposto ha preso le mosse dall'analisi dello stato attuale dell'immobile attraverso l'elaborazione del rilievo, per procedere quindi a una proposta progettuale con l'obiettivo di restituire al cinema la sua funzione culturale, reinterpretata in chiave contemporanea, integrando spazi sociali e multimediali, fornendone un uso polifunzionale che permetta di mantenerlo aperto in maniera continuativa, secondo le necessità. Le linee guida del progetto sono state impostate sulla conservazione della facciata, della struttura e la ripresa di finiture e intonaci; altresì, il recupero del *foyer* come spazio di collegamento non solo per le sale ma anche per la caffetteria e la riorganizzazione della sala principale, convertita in spazio multifunzionale per cinema, teatro, conferenze ed eventi. Sono previsti l'inserimento di nuove tecnologie audiovisive per rendere lo spazio competitivo e all'avanguardia, l'efficientamento energetico, compreso l'uso di ventilazione naturale grazie alla riapertura del lucernario; le operazioni riguardano anche l'adeguamento dei sistemi di sicurezza e degli impianti, secondo le normative correnti, compresa la totale accessibilità e fruibilità. L'obiettivo è stato quello di trasformare il cinema in spazio polifunzionale e dinamico, capace di adattarsi a diversi tipi di eventi e attività culturali; finalità raggiunta attraverso l'integrazione di sistemi tecnologici avanzati di movimentazione delle sedute e riconfigurazione dello spazio interno. La platea viene dotata, infatti, di un sistema di sedute integrate nel pavimento, basato su meccanismi a scomparsa che permettono ai posti a sedere di: 'sparire' completamente sotto il piano di calpestio, liberando l'intero ambiente per esposizioni, eventi o installazioni temporanee; salire a filo pavimento, configurandosi come sala conferenze

con sedute lineari o per proiezioni cinematografiche; elevarsi gradualmente in altezza, trasformandosi in una gradinata telescopica, ideale per spettacoli teatrali e conferenze, con maggiore visibilità. La galleria viene attrezzata con poltrone a quota variabile montate su pedane, dotate di un sistema meccanico che consente: regolazione millimetrica dell'altezza, per garantire *comfort* visivo in base all'utilizzo; possibilità di parziale sollevamento delle file per una disposizione più teatrale o la discesa a quota uniforme per utilizzi alternativi. Grazie a queste soluzioni tecnologiche, il nuovo cinema Paris potrà assumere configurazioni diverse per ogni necessità, come sala espositiva, spazio aperto e continuo per mostre, installazioni, eventi pubblici; cinema; sala conferenze/teatro tradizionale: sedute su gradinata telescopica per un'esperienza visiva ottimale nella platea e sedute parzialmente sopraelevate in galleria. Uso simultaneo: galleria e platea funzionanti separatamente per eventi distinti, grazie anche all'isolamento acustico.

Gli ultimi sviluppi della 'questione' sale cinematografiche

Si tratta, con evidenza, di strutture messe in pericolo da continue trasformazioni d'uso: dalla modificazione in multisala alla chiusura forzata del periodo Covid che ha evidenziato una disaffezione crescente del pubblico nei confronti delle sale cinematografiche; fino ai più recenti 'premium cinema', sale di nuova concezione con pochi schermi, più confortevoli, con arredamento caldo e personalizzato, e l'offerta di aule studio, librerie, *bistrot*. Ma gli ultimi importanti passaggi sull'argomento si sono verificati, almeno nel Lazio, a partire dal mese di marzo di quest'anno (2025) quando durante una riunione sull'argomento presso Italia Nostra si è costituito il Comitato *SOS sale cinema di Roma*, tra i cui partecipanti sono inseriti anche il Comitato 100 docenti delle Università di Roma[10], il DOCOMOMO, l'AIPAI, il Centro di Studi per la Storia dell'Architettura, il Centro Studi Giorgio Muratore e altri ancora, con l'obiettivo di sensibilizzare sull'argomento sale cinematografiche la Regione Lazio, il Ministero della Cultura e la Soprintendenza statale[11]. Per tale motivo, è stato inviato un appello al Presidente della Regione Lazio, Francesco Rocca, riguardo alla proposta di legge regionale, la n. 171/2024, *Semplificazioni e misure incentivanti il governo del territorio*, che – liberalizzando il cambio di destinazione d'uso delle sale cinematografiche (nel caso dei cinema chiusi da più di 10 anni)[12] – rischia di compromettere una già drammatica situazione, mettendo a repentaglio l'esistenza stessa delle sale superstiti ancora attive, così come la tutela di numerose sale storiche abbandonate; il Comitato ha, infatti, richiesto di stralciare le disposizioni sui cinema dalla proposta di legge regionale, denunciando la gravissima situazione già in atto e i rischi di un aumento incontrollato di chiusure e trasformazioni delle sale. La legge della Regione Lazio, quindi, approvata il 17 luglio 2025[13] (ora legge n. 12 del 2025), ha visto stralciate, con grande soddisfazione dei promotori del Comitato, dal progetto di legge regionale di 'semplificazione urbanistica' le norme che contemplano la liberalizzazione del cambio di destinazione d'uso delle sale storiche romane e laziali; la strada da percorrere non è, infatti, quella della liberalizzazione indiscriminata delle trasformazioni d'uso dei cinema superstiti, ma al contrario è la promozione di progetti innovativi di valorizzazione delle sale che, tenendo conto delle nuove modalità di consumo del prodotto filmico, sappiano integrare l'attività cinematografica con altre attività culturali, sociali e commerciali compatibili[14].

Conclusioni

Con la legge regionale n. 12/2025 si è raggiunto un importante obiettivo, a questo dovrà fare seguito, da parte dei progettisti, un'impostazione rigorosamente critica nei confronti del manufatto storico-artistico su cui si interviene per raggiungere soddisfacenti azioni progettuali in grado di sviluppare 'sintonie' con la preesistenza, in nome di una ricercata compatibilità architettonica e funzionale, dove linguaggi e funzioni del contemporaneo riescano a fondersi e dialogare con le testimonianze del passato. Basterebbe, in effetti, mettere in relazione il manufatto storico e le peculiarità/'valori' che lo individuano con le reali e attuali esigenze culturali, tecnologiche e normative per mettere in atto soluzioni rispettose e 'compatibili'. Tra contenitore storico e trasformazione d'uso, sulla base delle mutate necessità, deve innescarsi un processo armonico in grado di soddisfare da una parte le esigenze della conservazione e dall'altra quelle della trasformazione. Un areale di ricerca che abbraccia tutte le tematiche del restauro architettonico, a partire dalla conoscenza dell'edificio, quale momento di scelta operativa che influisce su tutte le valutazioni successive. Sicuramente si tratta di un patrimonio significativo, segnato da una forte carica emotiva: a differenza degli altri luoghi dell'abbandono urbano, infatti, i cinema hanno impresso ricordi e memorie indimenticabili per significato sociale, culturale e artistico.

[1] Il lavoro è stato formulato congiuntamente dai due autori; Maria Grazia Turco ha elaborato: *Premessa*, *Alcune esemplificazioni*, *Gli sviluppi della 'questione' sale cinematografiche* e *Conclusioni*; Alessandro Fasanella: *Il caso: il cinema Paris*.

[2] FRANCESCO MOSCHINI, *Architettura e cinema: luoghi della visione*, in F. Moschini, V. Ieva, F. Maggiore (a cura di), *Territori del cinema …*, Roma, Gangemi Editore 2013; MARIA GRAZIA TURCO, *Teatri e cinema storici. Alla ricerca di un'adeguata compatibilità*, in MARIA GRAZIA TURCO (a cura di), *Dal teatro all'italiana alle sale cinematografiche …*, Roma, Edizioni Quasar 2017, pp. 195-212; MARIA GRAZIA TURCO, *Teatri e cinema storici, tra abbandoni, ripristini e 'incompatibilità'*, «Confronti», IV, 6-7, gennaio-dicembre 2015, pp. 75-84; SILVANO CURCIO, *Fantasmi urbani. La memoria dei cinema di Roma*, Bastiglia (Mo), Palombi Editori 2024.

[3] Ministero per i Beni e le Attività Culturali, *Elenco nazionale delle sale cinematografiche*, Divisione Generale, 2011.

[4] Fonte: <https://www.direfarecambiare.org/nuovi-cinema-in-paradiso/> [23/4/2023]. Il Comitato del cinema Galaxy con l'Ordine degli Architetti di Roma, nel 2018, hanno varato un censimento aperto ai cittadini per la segnalazione di dati storici e tecnici e, nel 2025, hanno preso accordi per il recupero di 14 cinema; <https://ordine.architettiroma.it/ultime-notizie/luci-sulla-citta-censimento-dei-cinema-chiusi-roma/> [23/4/2023].

[5] SILVANO CURCIO, *Fantasmi urbani …*, op. cit., p. 19.

[6] Ad oggi le sale cinematografiche vincolate sono: Empire, Metropolitan, Augustus e Apollo (chiusi); Adriano e Atlantic (attivi).

[7] PAOLO VERDESCHI, *I cinema tornano punti di riferimento urbani. Il caso del Barberini a Roma*, «Artribune», 2 gennaio 2024 <https://www.artribune.com/progettazione/architettura/2024/01/cinema-barberini-storia-roma/> [11/7/2025].

[8] *Roma, lo storico ex cinema Impero è stato demolito*, «Roma Today» <https://www.romatoday.it/zone/pigneto/torpignattara/ex-cinema-impero-demolito-cosa-diventera.html> [24/4/2023].

[9] ALESSANDRO FASANELLA, *Il progetto di recupero e valorizzazione dell'ex cinema Paris*, tesi di laurea in Architettura UE, Sapienza Università di Roma, a.a. 2015-2016, relatore prof.ssa Maria Grazia Turco.

[10] Hanno aderito i docenti di Sapienza Università di Roma, Università di Roma Tre e Tor Vergata (discipline di progettazione architettonica, restauro architettonico, tecnologia, ecc.), promotori e primi firmatari Silvano Curcio e Maria Grazia Turco.

[11] *Cinema chiusi, nasce il Comitato "SOS sale cinematografiche …"*, «Il Messaggero», giovedì 27 marzo 2025. <https://www.ilmessaggero.it/roma/politica/cinema_chiusi_roma_comitato_sos_sale_cinematografiche-8742228.html> [10/4/2025].

[12] L'art. 5 prevede disposizioni riguardanti i cinema nella regione: per le sale chiuse da più di 10 anni si autorizza la riconversione anche totale dell'immobile a scopo commerciale per recuperare spazi chiusi e degradati da decenni. Per le sale ancora in attività la legge prevedeva la possibilità di una rifunzionalizzazione fino al 50% della superficie per attività commerciali.

[13] La Legge Regionale del Lazio n. 12/2025 (proposta di legge 171/2024), è approvata il 17 luglio 2025 e pubblicata il 31 luglio 2025.

[14] Comunicato stampa dei *100 docenti delle Università di Roma*, 18 luglio 2025.

Tra memoria e uso: il caso del Centro Italo Svizzero a Rimini e il valore relazionale del patrimonio

Between Memory and Use: The Case of the Italo-Swiss Centre in Rimini and the Relational Value of Heritage

Andrea Ugolini | a.ugolini@unibo.it
Dipartimento di Architettura, Alma Mater Studiorum Università di Bologna

Abstract

The Centro Educativo Italo Svizzero (CEIS) in Rimini, built in 1946 on the remains of the Roman amphitheatre, is a notable example of modern educational architecture rooted in the principles of the Nouvelle École, promoting inclusion, child-centred pedagogy, and integration between learning environments, nature, and community. In the 1950s, the complex was expanded with the residential centre 'La Betulla' by Giancarlo De Carlo and an administrative building by Giuseppe Vaccaro. Although protected, it has yet to receive formal recognition as a cultural asset. In 2020, DoCoMoMo Italia identified it as a significant exemplar. The proposal to dismantle the complex to reveal the Roman remains risks destroying a living heritage where memory, social practices, and everyday use are intertwined. The essay reflects on contemporary understandings of 'heritage', which now extend beyond material value to include collective identities and lived spaces, emphasising that cultural value lies in evolving networks of meaning over time.

Keywords
Heritage, Identity, Education, Relationship, Preservation.

…un patrimonio in divenire

A Rimini esiste un luogo particolare, da tempo oggetto di dibattito: un antico anfiteatro romano convive con un asilo realizzato nel secondo dopoguerra e formato da baracche in legno e pochi edifici in muratura. Due realtà solo in apparenza distanti, che raccontano entrambe un'eredità importante, materiale e simbolica. Le note che seguono, pur nella loro brevità, provano a interrogarsi su cosa oggi significhi parlare di 'patrimonio'. Un concetto che negli ultimi anni ha subito una trasformazione profonda, passando da una visione legata a monumenti e oggetti a una prospettiva che include pratiche, relazioni sociali, identità collettive e paesaggi vissuti. Non si tratta più solo di conservare 'cose', ma di riconoscere e tutelare contesti complessi, spazi abitati e significati costruiti nel tempo. In questa nuova ottica si parla di nuova patrimonializzazione, un processo in cui il valore non sta solo nel bene in sé, ma nei legami che lo tengono vivo.

Sulle macerie di una città distrutta: il Centro Educativo Italo Svizzero a Rimini[1].

In una Rimini devastata per quasi l'82% dai bombardamenti del novembre 1943 e del settembre 1944, dove miseria e fame avevano segnato i primi anni della liberazione, il 1° maggio 1946 nacque il Centro Educativo Italo Svizzero (CEIS).

RA special issue 1, vol. I | 2025, pagg. 258 - 263 | ISSN 1724-9686 (print) | ISSN 2465-2377 (online)
© The Author(s) 2025. This is an open access article distribuited under the terms of the Creative Commons License CC BY-SA 4.0 Firenze University Press.
DOI: 10.36253/rar-19039 - www.fupress.net/index.php/ra/

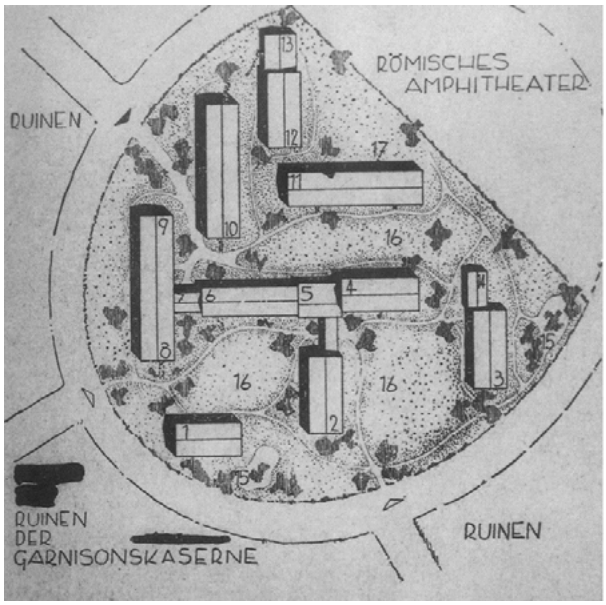




Fig. 1 Il progetto di sistemazione delle baracche realizzato dall'architetto Felix Schwarz, 1945-'46 (Archivio Fondazione Margherita Zoebeli).

Fig. 2 Rimini, Anfiteatro romano. Documentazione di scavo, 25 luglio 1938. (foto s.a.) © Rimini_Aarchivio fotografico Biblioteca Gambalunghiana (AfBG) AF/BC, inv. AFP 801/3.

Solo pochi mesi prima, il 16 gennaio, i facchini della stazione di Rimini avevano scaricato il primo dei trenta vagoni ferroviari provenienti dalla Svizzera. Trasportavano tredici baracche dell'esercito, accompagnate dai cosiddetti 'pacchi mobili': imballaggi compatti con tutto il necessario per la vita quotidiana – letti, armadi, tavoli, sedie, stoviglie. Le baracche, prefabbricate in legno e quindi facili da montare, erano prodotte dalla ditta Hector Egges di Langenthal, ed erano già state impiegate durante la guerra per alloggi temporanei e campi di prigionia. Questo materiale faceva parte del Dono svizzero per le vittime di guerra, inviato dal Soccorso Operaio Svizzero su esplicita richiesta dell'amministrazione comunale di Rimini. L'obiettivo era ambizioso: creare un centro di assistenza per i sinistrati e una struttura educativa per i bambini rimasti orfani. L'area scelta per il progetto si trovava nell'emiciclo dell'antico anfiteatro romano (II sec. d.C.) scavato tra il 1926 e il 1938 e poi ricoperto dalle macerie della caserma Castelfidardo. A guidare il gruppo svizzero fu Margherita Zoebeli (1912–1996), educatrice e pedagogista, con lei arrivò anche il giovane architetto Felix Schwarz (1917–2013), amico e collega di Aldo van Eyck (1918-1999). Insieme progettarono e realizzarono quello che sarebbe diventato noto come il Villaggio (*weiler*), curando anche gli aspetti paesaggistici come la disposizione dei giardini, la scelta delle piante, il rapporto con il contesto urbano. Nel Villaggio trovarono posto una scuola materna con 150 posti, una casa per orfani e un centro socioassistenziale dotato di mensa, docce pubbliche, lavanderia e laboratori di cucito. Zoebeli scrisse: «Non volevamo fare un campo di concentramento, cioè mettere le baracche in fila parallelamente […] ma come nella città c'è la piazza, così nel villaggio c'è la piazzetta». Ogni edificio aveva il proprio giardino, secondo una pedagogia fondata sulla vita quotidiana e sul contatto con l'ambiente. Schwarz tradusse questa visione in una composizione articolata in dieci unità spaziali collegate, capaci di aprirsi e chiudersi in relazione con il paesaggio urbano e con i percorsi interni. Le baracche vennero disposte in modo da favorire l'autonomia dei gruppi, senza





Fig. 3 Il montaggio delle baracche, (foto D. Camera, 1946), © R-AfBG, Fondo CEIS, Camera, racc. I, 3.

Fig. 4 Vista del CEIS nell'immediato dopoguerra. Sullo sfondo di una Rimini appena ricostruita, il Tempio Malatestiano. Si noti il disegno del giardino. © R_AfBG, Fondo CEIS, C1, I-AO-1.

compromettere la connessione tra gli spazi. Lo spazio esterno fu attrezzato con strutture ludiche in tubolare di ferro, vasche in cemento e percorsi sensoriali, ispirati ai *playground* di Van Eyck. Il Villaggio divenne una presenza viva nel tessuto urbano, generando luoghi di incontro, gioco e socializzazione, non solo per i bambini, ma anche per le famiglie e per la comunità. Nel tempo, il CEIS si affermò come un modello pionieristico di nuova educazione, anticipando i principi della *Nouvelle École* di Alfred Roth (1903-1999). Nel giugno 1947, la rivista Domus gli dedicò un numero monografico sull' 'Architettura educatrice', coinvolgendo architetti e pedagogisti in una riflessione sul ruolo formativo dello spazio. Negli anni Sessanta, il CEIS attirò l'interesse di studiosi e professionisti come Carlo Doglio, Ludovico Quaroni, Giuseppe Gori, Lamberto Borghi ed Ernesto Codignola. Nelle università italiane si tennero lezioni dedicate al 'villaggio' di Margherita Zoebeli, ormai riconosciuto come esempio virtuoso di spazio che educa. Tra i gruppi di docenti affascinati dal modello organizzativo del Villaggio figurava anche Giancarlo De Carlo che, negli anni in cui prendeva forma l'esperienza del *Team 10*, propose all'educatrice svizzera un progetto per un Nuovo CEIS, che tuttavia non venne realizzato. In quegli stessi anni, questi progettò per Margherita il complesso residenziale 'La Betulla'[4], costruito nel 1957, un organismo che armonizza spazi riservati e ambienti collettivi, integrandosi con discrezione nel contesto archeologico e urbano. Recenti studi hanno inoltre permesso di attribuire a Giuseppe Vaccaro[4], tra i protagonisti della cultura architettonica italiana del periodo pre- e post-bellico, la consulenza progettuale e successivamente la firma del progetto della 'palazzina uffici', realizzata agli inizi degli anni '50. Dati che, se ancora ve ne fosse bisogno, confermano il CEIS come luogo emblematico di sperimentazione architettonica e ne riaffermano il ruolo di riferimento per la storia dell'architettura contemporanea italiana.





Fig. 5 I bambini giocano con le attrezzature ludiche in tubolare di ferro tipiche dei playground ideati da Aldo van Eyck, (Foto D. Camera, 1960) © R_AfBG, Fondo CEIS, Camera V-20).

Fig. 6 Rimini, 'La Betulla' di Giancarlo De Carlo (foto A. Ugolini 2025).

Un conflitto di valori che non esiste

Da alcuni anni si discute dell'eventualità di 'spostare' il CEIS per riprendere gli scavi archeologici. Relazioni, disegni e fotografie delle campagne precedenti, insieme alle immagini del sito prima e dopo i bombardamenti del 1943 e del 1944, permettono di ricostruire l'impianto originario del complesso adrianeo: setti in *opus caementicium*, sostruzioni in terra cruda ormai in gran parte rimosse e tracce di rivestimenti marmorei perduti. In una delle ultime relazioni della SABAP di Ravenna si legge che «un intervento di 'liberazione' delle strutture […] comporterebbe opere di sterro di notevole portata […] permettendo un incremento dei dati archeologici che si stima come molto ridotto»[2]. Trasferire il CEIS per 'valorizzare' il monumento romano comporterebbe danni irreversibili alle baracche originali e agli edifici d'autore, con perdita di strutture e alterazione delle relazioni spaziali consolidate nel tempo. Il risultato sarebbe una 'copia' priva di autenticità, che nasconde carenze tecniche e culturali dietro una presunta soluzione. La rimozione delle essenze censite nel Piano del Verde, alcune piantate già nel 1946 su indicazione di Schwarz, comprometterebbe ulteriormente l'assetto progettuale e la coerenza compositiva del complesso, strettamente legato all'antico monumento. La forma ellittica del Villaggio, adattata alla presenza dell'anfiteatro, testimonia l'intreccio tra paesaggio, memoria storica e progetto architettonico. Una memoria non solo documentata dai disegni di progetto, ma persistente nelle esperienze quotidiane di chi ha vissuto questo luogo: per decenni infatti, i bambini di Margherita si presero cura del villaggio e del monumento antico, improvvisandosi guide per i visitatori, come ricorda la prof.ssa Grazia Gobbi Sica, urbanista già allieva della struttura[3].

Il CEIS, pertanto, non è solo un insieme di edifici, ma un organismo culturale e pedagogico inscindibile dal contesto fisico, storico e simbolico in cui è nato. Architetture, spazi aperti, relazioni visive e memoria collettiva testimoniano la cultura architettonica del Novecento, espressa sia nelle forme costruite sia negli interventi di

restauro dell'Antico realizzati in quell'epoca. Il suo trasferimento sarebbe non solo tecnicamente complesso e potenzialmente dannoso, ma anche incoerente rispetto alla natura e alla specificità del luogo, rendendo paradossale la sua proposta come 'soluzione di valorizzazione'. Questa parte di Rimini — immersa nel verde, a ridosso dei ruderi di epoca romana e medievale, e dove convivono architetture del secondo Novecento— non è solo 'spazio', ma 'luogo': una costruzione identitaria, relazionale e storica, nel senso più profondo che le discipline come architettura, geografia, antropologia e filosofia politica attribuiscono a questo termine. Il CEIS è dunque un 'luogo antropologico' — per riprendere la definizione di Marc Augé[6] — dove le relazioni, le pratiche quotidiane e le memorie condivise hanno prodotto uno spazio dotato di senso in cui architettura, memoria, pedagogia e dialogo interculturale si sono stratificati nel tempo, dando vita a un tessuto complesso irripetibile. Un luogo che è, nella sua essenza, spazio + identità: non duplicabile, non ricollocabile, perché indissolubilmente legato al contesto che lo ha generato [7]. In tal senso, il presunto conflitto tra tutela del CEIS e valorizzazione archeologica non sussiste: le due istanze possono e devono coesistere, rispettando la specificità di ciascuna.

Il valore dinamico del patrimonio: verso una tutela relazionale

Il CEIS di Rimini rappresenta un caso emblematico delle trasformazioni recenti nella concezione e nella tutela del patrimonio culturale. La situazione è peculiare: il terreno è pubblico, mentre gli edifici sono di proprietà privata e, sebbene alcuni siano opere di autori importanti oggi scomparsi, risultano relativamente recenti. In questo contesto, più che concentrarsi sui soli aspetti materiali e statici della tutela, è fondamentale riflettere sulla natura dinamica e relazionale della patrimonializzazione.

A livello internazionale, la Convenzione di Faro del 2005 ha segnato una svolta decisiva a tal proposito: il patrimonio non è più inteso soltanto come un insieme di beni da conservare, ma come «l'insieme delle risorse ereditate dal passato che le persone identificano, indipendentemente dalla proprietà, come riflesso ed espressione dei loro valori, credenze, conoscenze e tradizioni»[8]. Anche il Codice dei beni culturali e del paesaggio (D.lgs. 42/2004 e s.m.i.) introduce una prospettiva innovativa rispetto ai modelli tradizionali, definendo i beni culturali come «ogni bene che costituisce testimonianza materiale avente valore di civiltà». La tutela non è più concepita come mera conservazione statica, ma come processo relazionale e dinamico: il patrimonio diventa componente identitaria e collettiva della società, da riconoscere, proteggere e trasmettere.

È acquisito che, sotto il profilo vincolistico, il Codice tutela le opere a vantaggio dell'interesse collettivo, ma presenta limiti per l'architettura contemporanea, spesso legati al requisito dell'età dell'opera (almeno settant'anni e autore deceduto). Tuttavia, il valore storico-relazionale previsto dall'art. 10, comma 3, lett. d) consente di estendere la protezione anche a contesti più recenti, come nel caso del Centro Italo-Svizzero. L'articolo definisce infatti beni culturali «le cose che rivestono interesse particolarmente importante a causa del loro riferimento con la storia politica, militare, della letteratura, dell'arte, della scienza, della tecnica, dell'industria e della cultura in genere, ovvero quali testimonianze dell'identità e della storia delle istituzioni pubbliche, collettive o religiose»[9]. Pur mantenendo un'impostazione tradizionale, il legislatore ha ampliato così i termini della tutela, riconoscendo al patrimonio una funzione sociale imprescindibile. Questo principio appare, quindi, cruciale nel dibattito sull'Anfiteatro di Rimini e sul CEIS. Il Villaggio, infatti, alla luce di tale articolo non può essere considerato un insieme di architetture trasferibili, ma un organismo culturale radicato nella città, perché intreccia

memoria, educazione e relazioni sociali. La protezione di un luogo così complesso e stratificato richiede pertanto una visione capace di superare la dimensione materiale del singolo oggetto, riconoscendo l'inscindibile legame tra bene e contesto, comprensivo anche delle sue dimensioni immateriali.

…da dove ripartire

La tutela di questo luogo, sede di una delle esperienze educative per l'infanzia più significative in Europa, va oltre la conservazione materiale delle strutture: coinvolge le relazioni, le memorie e le pratiche che lo definiscono come un patrimonio vivente, profondamente intrecciato con l'identità urbana di Rimini e con la storia europea contemporanea. Non si tratta quindi di proteggere soltanto edifici, ma di riconoscere e valorizzare un contesto antropologico e un'esperienza educativa e civica che ha incarnato valori come la pace, la solidarietà, la cooperazione tra i popoli e l'educazione alla cittadinanza democratica. Questi ideali sono il frutto della visione pedagogica di Margherita Zoebeli e del dialogo italo-svizzero che ne ha accompagnato lo sviluppo. In questa prospettiva, il CEIS assume un significato che travalica il livello locale, per collocarsi nel più ampio quadro della storia dell'integrazione europea. Il riconoscimento da parte di DOCOMOMO Italia e Svizzera, nel 2020, ne ha confermato l'importanza come riferimento dell'architettura scolastica del Novecento e come 'spazio che educa', capace di tradurre i principi pedagogici in forme architettoniche e ambientali.

Il Centro si configura, quindi, come un luogo in cui dimensioni materiali e immateriali, storiche e quotidiane, si intrecciano in una stratificazione complessa, fondato sul dialogo interculturale italo-svizzero e su una cooperazione tra popoli che trascende tempo e confini. In questo senso, assume una rilevanza transnazionale e rappresenta un tassello significativo nella storia e nell'integrazione europea. La sua tutela non potrà limitarsi alla mera conservazione fisica delle strutture, ma richiede approcci capaci di garantire continuità delle funzioni, delle relazioni e delle pratiche educative che ne costituiscono l'essenza. Solo così l'eredità culturale e pedagogica del CEIS potrà rimanere viva e trasmissibile alle future generazioni.

[1] Per le vicende del CEIS si veda ELISABETTA DUBACH et alii (a cura di), *Lo spazio che educa. Il Centro Educativo Italo Svizzero di Rimini*, Venezia, Marsilio 2012; ANDREA UGOLINI (a cura di), *Ruderi, baracche, bambini. Ceis: riflessioni a più voci su un'architettura speciale*, Firenze, Altralinea Edizioni 2017.

[2] ANNA BANDINI, *Rimini, anfiteatro romano. Storia e stato del monumento, Relazione*, Ravenna 22.03.2017, Archivio Fonfazione Margherita Zoebeli.

[3] GIUSEPPINA GOBBI SICA, *Le radici di un'educazione allo spazio*, in Elisabetta Dubach et alii (a cura di), *Lo spazio che educa…* op. cit., pp. 65-81.

[4] MATTEO SINTINI, *Asilo Svizzero – Residenza,* <https://censimentoarchitetturecontemporanee.cultura.gov.it/scheda-opera?id=1217> [18/08/2025].

[5] Si ringrazia l'arch. Monica Maioli della Fondazione Margherita Zoebeli di Rimini e la dott.ssa Monica Sorrentino, Responsabile Fondi Fotografici Biblioteca civica Gambalunga che hanno svolto le ricerche in parola e condiviso la notizia ancora inedita.

[6] MARC AUGÉ, *Nonluoghi. Introduzione a una antropologia della surmodernità*, Milano, Elèuthera, 1993.

[7] ANDREA UGOLINI, *Ruderi, baracche e bambini...*, op. cit., pp.28-29.

[8] Consiglio d'Europa, *Convenzione quadro sul valore del patrimonio culturale per la società* (Convenzione di Faro, 27 ottobre 2005), art. 2, lett. a.

[9] CARLA DI FRANCESCO, *Introduzione*, in (a cura di Fondazione Scuola dei beni e delle attività culturali) atti del Seminario *Conoscenza e tutela del patrimonio architettonico moderno e contemporaneo: esperienze a confronto.* (Roma, 23 ottobre 2019), Roma, Fondazione Scuola dei beni e delle attività culturali 2022, pp. 9-16; PAOLO CARPENTIERI, *Aspetti giuridici della tutela moderno/contemporaneo e diritti d'autore,* in *Ivi*, pp.53-44.

La modernità del rurale. Case e villaggi colonici della bonificazione pontina come patrimonio storico da tutelare

Modernity in the rural.
Farmhouses and peasant villages of the Pontine reclamation as historical heritage to be protected

Maria Vitiello | maria.vitiello@uniroma1.it
Dipartimento di Storia, Disegno e Restauro dell'Architettura, Sapienza Università di Roma

Abstract

The reclamation of the Pontine Marshes is one of the most significant events in modern Italian history, marking the complete transformation of a large part of the Lazio landscape. This process involved building canals for environmental recovery, dividing the land, planting trees, and creating a complex network of settlements. In this network, the rural house becomes part of a landscape unit. Its designs are inspired by vernacular architecture, but not by local tradition, making it an 'invention' characterised by specific formal, structural, distributional, and decorative features. Today, this cultural heritage is fading away, erased by a sort of oblivion, perhaps due to the unpopularity of its authoritarian origins.

Keywords
Rural Villages, Pontine Reclamation, Farmhouses, Difficult Heritage.

Dalla 'mal aria' alla bonificazione 'integrale'. La 'conquista' della terra

La bonifica delle paludi pontine costituisce uno degli eventi più rilevanti della storia del paesaggio contemporaneo italiano, in quanto vede la trasformazione profonda di un'ampia parte del territorio laziale.

Benché più volte, dal Rinascimento fino alla fine dell'Ottocento, i pontefici avessero provato a risanare dalla 'mal aria' questa porzione di terra posta a sud-ovest di Roma, è necessario dover aspettare gli anni Trenta del Novecento perché la bonificazione si potesse compiere in maniera 'integrale', avvenire, cioè, secondo modalità diversificate e pervasive.

Si tratta della messa in atto di azioni multifocali che vedono la realizzazione: di canali per risanamento ambientale, l'appoderamento e la piantumazione di nuove essenze. A tali opere si affianca anche la costruzione di una complessa rete di insediamento, plasmata secondo un'idea di ruralità nuova. Così nascono case, villaggi colonici e nuovi centri urbani.

RA special issue 1, vol. I | 2025, pagg. 264 - 269 | ISSN 1724-9686 (print) | ISSN 2465-2377 (online)
© The Author(s) 2025. This is an open access article distribuited under the terms of the Creative Commons License CC BY-SA 4.0 Firenze University Press.
DOI: 10.36253/rar-19105 - www.fupress.net/index.php/ra/

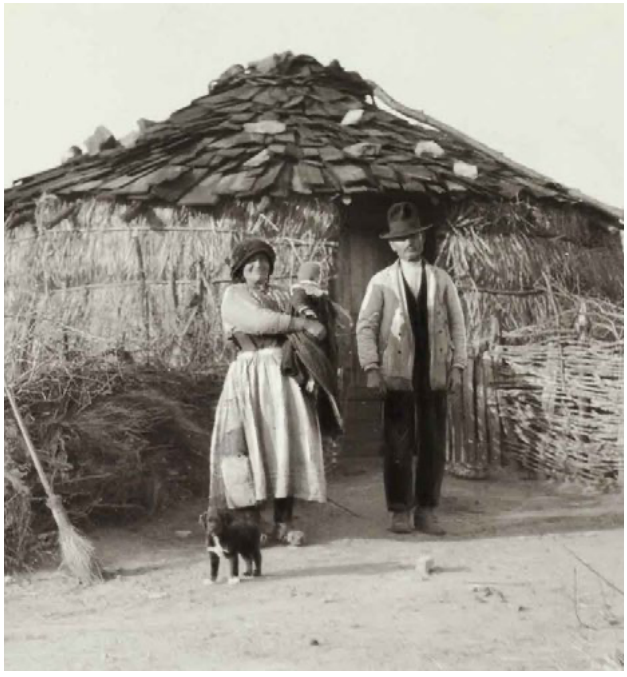




Fig. 1 Agro Pontino, Lèstre (foto E. Migliorini 1928 c.ca) ©Archivio Società Geografica Italiana, Fondo Elio Migliorini.

Fig. 2 Latina, Duilio Cambellotti, La redenzione dell'Agro Pontino, 1934, particolare (foto di V. Scozzarella) ©Archivio Vincenzo Scozzarella).

Dentro questo stretto sistema gerarchico la città non rappresenta l'ambizione a cui i nuovi coloni devono aspirare, bensì una sorta di bilanciamento del bisogno di socialità rispetto al modello utopico di vita rurale proposto, probabilmente ispirato a talune esperienze tedesche[1], con il quale si era cercato «di fissare il contadino alla terra» facendolo diventare parte integrante del progetto propagandistico dell'uomo «fedele e frugale»[2] in linea con il mito dell'urbanesimo mussoliniano secondo il quale le città italiane erano ambienti deleteri che rendevano la popolazione sterile e la società corrotta. All'interno di questo sistema la casa colonica rappresenta una mediazione tra la tradizione e la modernità.

La modernità dell'architettura rurale

È noto che negli anni Trenta del Novecento il tema del 'ritorno alla terra', inteso come la reintegrazione dei valori della tradizione contadina all'interno dei nuovi assetti sociali e culturali, cominci ad avere un successo considerevole; una popolarità che si àncora all'ideologia ruralista propagandata dal regime per tutto il ventennio, ma di fatto si concretizza in tante realtà complesse che attraversano i diversi settori della cultura, della politica, dell'economia, della società italiana. Di ruralismo sono intrisi i discorsi di Mussolini, il quale rivendica di essere riuscito ad «inserire masse di elementi rurali nel corpo vivente della storia», ma sentimenti positivi per la ruralità si ritrovano anche negli scritti e nel pensiero di molti intellettuali come Maccari, Soffici e Malaparte, che sono profondamente persuasi della superiorità della vita contadina rispetto e sulle pagine del «Il Selvaggio» lanciano polemiche roventi contro la civiltà urbana[3].

A questa suggestione collettiva non si sottrae il mondo degli artisti e degli architetti. Ai primi anni Venti del Novecento si avvia un fervore culturale importante per la definizione del quadro formale all'interno del quale s'inseriscono la pianificazione territoriale e la definizione architettonica della casa colonica adottata nei piani di risanamento degli acquitrini. Risale al 1921 un primo importante evento dal quale prenderanno vita molti altri importanti episodi culturali. Questo, infatti, è l'anno in cui viene allestita la mostra *L'architettura rustica*, curata da Marcello Piacentini, Gustavo Giovannoni e Vittorio Ballio-Morpurgo. Si tratta di una rassegna sulle architetture vernacolari predisposta all'interno della *Cinquantennale* tenutasi a Roma nel Palazzo delle Esposizioni. L'obiettivo dell'allestimento è quello di dare evidenza a tutte quelle esperienze residenziali, costruttive e compositive condotte al di fuori dei principi compositivi aulici del linguaggio degli ordini architettonico; per dare rilevanza a edifici che, come specifica Muñoz, sono connotati unicamente da «chiarezza, soppressione delle false strutture, richiami alle forme ingenue e spontanee dell'arte rurale»[4].

Questo è un evento che si inquadra all'interno di una serie di studi che tendono ad incoraggiare approfondimenti a scale differenti sull'architettura vernacolare. Sono osservazioni sviluppate sulla base di disegni o fotografie che si soffermano su «l'orgoglio della modestia» come è sinteticamente viene tratteggiato da Lionello Venturi, perché, come sottolineerà più avanti Pagano: «La fisionomia di un paese, di una nazione non è data da quelle opere di eccezione, ma da quelle altre tantissime che la critica storica classifica come 'architettura minore', cioè arte non aulica, meno vincolata da intenti rappresentativi, maggiormente sottoposta alle limitazioni economiche ed alla modestia di chi non vuole, né deve, eccedere in vanità»[5].La Mostra del 1921, dunque, non costituisce una semplice «retrospettiva storica, ma una connessione operativa tra passato e presente»[6], poiché gli schizzi, i disegni, le fotografie raccolte cominciano a rivelare una visione locale dell'architettura vernacolare espressa in termini di tipologie compositive e di struttura urbana. A questo evento ne seguiranno altri, come le pubblicazioni di Camillo Jona e di Giulio Ferrari[7], che culminano con l'esposizione più famosa: *Architettura rurale italiana,* allestita da Giuseppe Pagano e Daniel Guarniero nel 1936 alla VI Triennale di Milano.

È significativo l'incipit del catalogo che accompagna la mostra: «questo studio rappresenta il risultato di una indagine sulla casa rurale italiana intrapresa con lo scopo di dimostrare il valore estetico della sua funzionalità […] La conoscenza delle leggi di funzionalità e il rispetto artistico del nostro imponente e poco conosciuto patrimonio di architettura rurale sana e onesta, ci preserverà, forse, dalle ricadute accademiche, ci immunizzerà contro la rettorica ampollosa e soprattutto ci sarà l'orgoglio di conoscere la vera tradizione autoctona dell'architettura italiana: chiara, logica, lineare moralmente ed anche formalmente vicinissima al gusto contemporaneo»[8].

Che le forme dell'architettura vernacolare possano veramente essere una base per la rielaborazione formale dell'architettura moderna è una consapevolezza che deriva dalla cosiddetta *Carta d'Atene* elaborata in seno al IV *Congrès International d'Architecture Moderne*.

Diversamente da quanto sostenuto da Giovannoni in seno alla Conferenza internazionale tenutasi a Atene tra il 21 e il 31 ottobre del 1931, l'attenzione qui non è rivolta alla dimensione pittoresca di quelle composizioni architettoniche, bensì alle forme plastiche, semplici e funzionali delle architetture spontanee. Il cambiamento di paradigma è sostanziale e apre il varco alle sperimentazioni tipologico-formali che verranno attuate nelle costruzioni pontine, le quali rappresentano una sorta di traslazione delle forme tradizionali nella modernità: un'invenzione della tradizione.

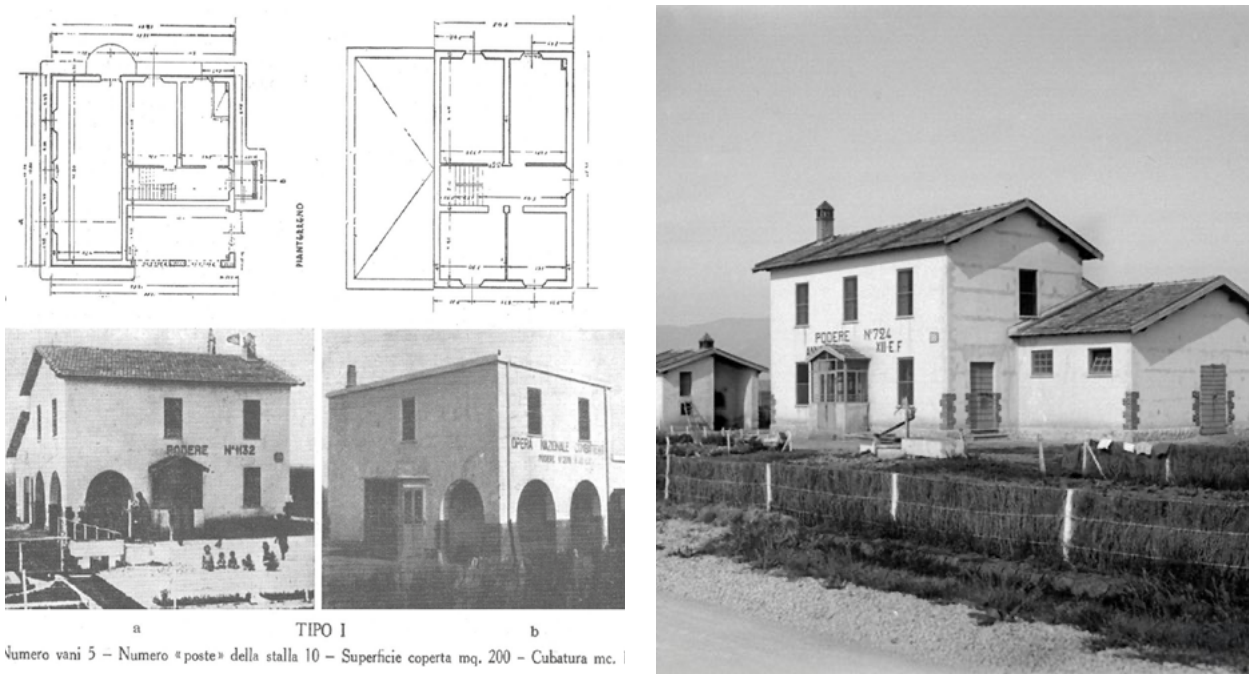


Fig. 3 Ugo Todaro, Schemi tipologico-costruttivi di case coloniche (da L'Agro Pontino 1940).

Fig. 4 Agro Pontino, Casale nel Podere n.724, (foto del 4 maggio 1934) ©Archivio del Consorzio di Bonifica dell'Agro Pontino.

La modernità dell'architettura rurale pontina, fra vernacolo e invenzione

La bonifica della palude pontina è attuata negli anni tra il 1932 e il 1939. In questo arco temporale l'ONC provvede sia all'appoderamento di 285.000 ettari di terreno, suddivisi in poderi ciascuno dell'estensione media di 20 ettari, sia alla realizzazione dell'intero sistema insediativo, composto scalarmente dalle città, dai borghi e dalle case rurali. Alla fine del 1939 si possono contare nell'area bonificata 2953 casali che rappresentano una vera e propria cellula unitaria del paesaggio pontino, sono abitazioni indistintamente monofamiliari e adibite al servizio di un unico podere, capaci, cioè, di rispondere al motto: «ad ogni podere la sua famiglia; ad ogni famiglia la sua casa»[9]. Il sistema tipologico-costruttivo adottato per la loro realizzazione è il frutto di un graduale affinamento, sia in termini compositivi, sia in termini linguistico-figurativi, sia economici. Questi edifici, pur nella loro standardizzazione progettuale e costruttiva[10], non cadono mai nell'uniformità, ma appaiono come «l'esito di un mondo edilizio per cui la casa non è un gioco estetico ma una necessità, non è uno sfoggio di ricchezza ma il risultato di uno sforzo realizzato col minimo dispendimento di energia»[11]. I tecnici dell'ONC che ne hanno affrontato la progettazione sono riusciti a definire un modello architettonico standardizzato, basato sulla costante distributiva che vede la cucina – e il suo grande camino – al centro dell'abitazione. Al prototipo iniziale sono state applicate delle varianti di genere legate a parametri numerici connessi alla consistenza del nucleo familiare, oltre che alle attitudini dello stesso nella gestione del sistema agricolo e zootecnico affidatogli[12]. Dall'intersezione di tali parametri nasce lo sfioccamento tipologico che oggi è possibile comporre in una matrice in cui le variabili sono offerte dal numero dei vani e dei piani, dalla qualità, dalla quantità e disposizione degli annessi rustici (magazzini, stalle, forni ecc.), oltre che dal linguaggio architettonico vernacolare o razionalista[13].

Una prima rassegna dei tipi edilizi adottati per la costruzione dei casali è pubblicata da Ugo Todaro, ingegnere





Fig. 5 Agro Pontino, Casale in Via Migliara 45, stato attuale (foto dell'A. 2022).
Fig. 6 Agro Pontino, Casale in Via Migliara 47, stato attuale (foto dell'A. 2022).

del Genio Civile alle dipendenze dell'Opera Nazionale Combattenti, sulle pagine della rivista «L'Agro Pontino»[14]. Nelle varianti illustrate si possono cogliere, oltre al primo sostanziale raggruppamento, quello degli edifici con sviluppo su un unico piano e quelli su due livelli – dove, in genere, sono poste le camere da letto – anche quelli che riguardano la disposizione degli annessi rispetto al fabbricato principale e la presenza di dispositivi quali portici, logge con archi a tutto sesto, scale esterne, che rendono più articolata la composizione.
Le variazioni progettuali introdotte nel tempo evidenziano una progressiva riduzione degli spazi, delle destinazioni d'uso e delle attenzioni linguistico-decorative delle architetture. In questo processo di progressiva semplificazione formale in cui ogni ridondanza funzionale e linguistica viene gradualmente a perdersi, vi è in parallelo l'accoglimento di uno stile più «di stampo razionalista, o 'nazional-razionalista'»[15], che implica la perdita di tutti quegli elementi costruttivi legati al vernacolo, e – più in generale – alla riduzione dell'uso di materiali 'pregiati' per un generale impoverimento della qualità costruttiva dell'edificio.

Case coloniche come beni da tutelare

Di tutto questo complesso sistema insediativo legato alla bonifica pontina oggi non rimane molto. È dal secondo dopoguerra che si è potuto assistere alla sua perdita graduale causata, più che dalla rottura dei meccanismi di drenaggio delle acque provocata dall'esercito tedesco, dall'espansione delle città, dall'intasamento e dalla successiva saldatura con i lembi periferici dei borghi rurali. Questi processi di inurbamento massivo hanno snaturato il principio territoriale che era alla base dell'esistenza dei piccoli borghi, e hanno tradito l'idea stessa di ruralismo sottesa ai piani di bonificazione. A questa perdita della chiarezza del sistema insediativo si è affiancato un più lento, ma non meno pervasivo, fenomeno di polverizzazione dei poderi, che ha portato prima alla

costruzione di nuovi casali, poi all'edificazione di fabbricati per lo sfruttamento intensivo del terreno agricolo, infine alla radicale trasformazione degli edifici originari. Le case coloniche con la scritta 'podere' non si sono semplicemente confuse con le altre nel proliferare di nuovi edifici, ma sono state camuffate, hanno subito aggiunte, demolizioni, ma anche rimodellazioni profonde nelle quali si sentono lontanissime le eco delle conformazioni architettoniche originarie. Finanche le cromie dell'insediamento sono andate perse e il 'celeste savoia', con il quale in origine è stato tinto l'intonaco delle case, il verde degli infissi e delle bussole d'ingresso e il bianco degli scuri, è stato sostituito dalle tinte rossastre e brune del mattone e del tufo.

L'origine fascista di quelle strutture non è più percepibile alla vista di chi percorre le strade miliari. Oggi sono pochissimi gli esemplari di edifici che conservano la composizione strutturale, tipologica, distributiva e decorativa originaria. Tra questi, alcuni sono ancora in uso, altri vertono in uno stato di totale abbandono e sono, ormai, a rischio di crollo. Ciò che resta del paesaggio della bonifica pontina sono solo dei frammenti caduti nell'oblio, che prima ancora di essere restaurati chiedono di essere riconosciuti e conservati. Il Codice dei Beni Culturali e del paesaggio, includendo fra gli edifici soggetti a tutela anche quelli a carattere rurale offre lo strumento del vincolo; ma, in questo caso, tale provvedimento dovrebbe essere accompagnato da un processo di riconoscimento collettivo del valore di queste espressioni culturali appartenenti al cosiddetto 'patrimonio difficile'[16], frutto di una storia controversa che ne rende più complessa l'accettazione dell'oggi.

[1] FRIEDRICH VÖCHTING, *Das pontinishe Siedelwerk*, trad it. *La bonifica della pianura pontina*, Roma, Edizioni Sintesi 1942, p.31.

[2] SALVATORE LUPO, *Il fascismo: la politica in un regime totalitario*, Roma, Donzelli 2000, p.346.

[3] Cfr. IVAN BUTTIGNON, *Il verde e il nero. Maccari, Malaparte, Soffici: I fascisti che anticiparono l'ambientalismo*, Cinisello Balsamo, Hobby & Work Publishing 2011.

[4] ANTONIO MUÑOZ, *Marcello Piacentini*, «Architettura e Arti decorative», V, n. 1-2, 1925, pp. 3-36.

[5] GIUSEPPE PAGANO, GUARNIERO DANIEL, *Architettura rurale italiana*, Milano, Hoepli 1935. All'interno di questo filone di ricerche si inquadrano gli studi di Giovannoni approfonditi da Roberto Pane, suo allievo, e con Marcello Piacentini si ampliano al campo della cosiddetta «arte paesana». Sono esperienze che si pongono come obiettivo primario la stimolazione del dibattito intorno al rapporto fra tradizione locale e arte contemporanea; un confronto che non viene mai ridotto ad una sterile contrapposizione, ma si fa stimolo per la ricerca di una connessione tra le due parti solo apparentemente discordanti.

[6] Si veda: BEATRICE MESSERI, *Dalle origini della ricerca sull'architettura rurale italiana del Novecento, fino agli sviluppi internazionali. Un dibattito ancora aperto*, in Beatrice Messeri et alii (a cura di), *Architettura rurale: la memoria del paese*, Firenze, Altralinea 2024, pp. 235-245.

[7] GIULIO FERRARI, *L'architettura rusticana nell'arte italiana*, Milano, Hoepli 1925.

[8] GIUSEPPE PAGANO, GUARNIERO DANIEL, *Architettura rurale italiana*, op.cit., prefazione.

[9] NALLO MAZZOCCHI ALEMANNI, *La trasformazione agraria*, «L'Agro Pontino», XVIII, 1940, p. 115.

[10] UGO TODARO, *L'edilizia urbana e rurale*, «L'Agro Pontino», XVIII, 1937, pp. 67-96.

[11] GIUSEPPE PAGANO, GUARNIERO DANIEL, *Architettura rurale….*, op. cit., p.15.

[12] MARIA VITIELLO, *Borghi Rurali e Case coloniche nel paesaggio della pianura pontina. Conoscenza per la conservazione*, in Beatrice Messeri et alii (a cura di), *Architettura rurale…*, op. cit., pp. 74-83.

[13] Le varianti tipologiche dei casali dovevano comunque essere rispettose della maglia dettata dal sistema generale di appoderamento. In proposito cfr. PAOLO RIVA, *Fascismo, politica agraria, ONC nella bonificazione pontina dal 1917 al 1943, con foto e documenti originali*, Ed. Sallustiana, Roma 1983.

[14] UGO TODARO, *L'edilizia urbana e rurale*, op. cit., pp. 67-96.

[15] SIMONA SALVO, *I casali della bonifica Pontina (1932-43). Un patrimonio architettonico dimenticato*, in Fausto Carmelo Nigrelli, Gabriella Bonini (a cura di), *Quaderni 13. I paesaggi della riforma agraria*, Gattatico, Edizioni Istituto Alcide Cervi 2017, pp. 261-271.

[16] '*Difficult heritage*' è una definizione coniata da Sharon McDonald in merito al patrimonio monumentale lasciato dagli autoritarismi. Si veda SHARON MCDONALD, *Undesirable Heritage: Fascist Material Culture and Historical Consciousness in Nuremberg*, «International Journal of Heritage Studies», 12, 1, 2006, pp. 9-28.

Tutelare l'architettura contemporanea: tra espedienti e possibili integrazioni normative

Protecting contemporary architecture: between temporary expedients and possible regulatory enhancements

Keoma Ambrogio | keoma.ambrogio@cultura.gov.it
MiC – Soprintendenza Archeologia Belle Arti e Paesaggio per le province di Modena, Reggio Emilia e Ferrara

Abstract

The protection of contemporary architecture in Italy suffers from a regulatory gap. Before considering how to restore a building, one must determine whether it can even be classified as cultural heritage. In Italy, this recognition is primarily legal, not qualitative. If a building lacks the required age (Art. 10 co. 5 of Legislative Decree 42/2004), it loses its public value. This age requirement—tied to the author's death—arbitrarily determines eligibility for protection, which remains a discretionary power of public authorities. Attempts to establish hybrid forms of protection have often resulted in administrative loopholes rather than systematic solutions. This paper discusses selected cases addressed by the Ministry of Culture, highlighting critical issues in current legislation and proposing a redefinition of heritage recognition criteria to better reflect the cultural and critical value of contemporary architecture.

Keywords
Protection law, Contemporary architecture, Legislation improvement, Restoration.

Premessa

Nell'ambito del presente contributo si intende offrire una riflessione incentrata sugli aspetti normativi di inquadramento della tutela di architetture o tessuti urbani contemporanei, senza alcuna intenzione di approfondire tematiche teoretiche proprie della disciplina del restauro inerenti a tali manufatti. Inoltre, ai fine del presente contributo assumiamo di intendere con il termine 'architettura contemporanea' quell'insieme di prodotti architettonici esperiti in un periodo storico che va dal 1945 al presente; coerentemente all'approccio di periodizzazione proposto dal Ministero della Cultura, attraverso la Direzione Generale Creatività Contemporanea, nella redazione del *Censimento delle Architetture italiane dal 1945 in poi*, che costituisce uno dei più ampi e documentati database di riferimento del settore in Italia[1].

Le forme di tutela attualmente disponibili in Italia

Il dibattito è ampio ed è stato recentemente esteso oltre i confini italiani da importanti contributi di Carughi e Visone anche mediante utili confronti con contesti internazionali e architetture che sono ormai globalizzate sul piano dei valori, dei linguaggi ideativi e delle modalità costruttive[2].

Nella normativa italiana, allo stato attuale, sono presenti alcune forme di riconoscimento giuridico di uno status differente da quello di un normale edificio, con potenzialità, limiti e difficoltà operative che sono state sintetizzate nella tabella di fig. 1, per maggiore semplicità della trattazione.

RA special issue 1, vol. I | 2025, pagg. 270 - 275 | ISSN 1724-9686 (print) | ISSN 2465-2377 (online)
© The Author(s) 2025. This is an open access article distribuited under the terms of the Creative Commons License CC BY-SA 4.0 Firenze University Press.
DOI: 10.36253/rar-19032 - www.fupress.net/index.php/ra/

TIPO	REQUISITI	AVVIO/RICHIEDENTE	UTILITÀ	CRITICITÀ
Tutela monumentale [Dlgs 42/2004 art. 10 co. 1]	Morte dell'autore e Costruzione con oltre 70 anni di età [Dlgs 42/2004, art. 10 co. 5] entrambi i requisiti sono dovuti	(per proprietà privata) Avvio del procedimento, unidirezionale del MiC [art. 13 e seg. Dlgs 42/2004] (per proprietà pubblica) *Ope legis* – fino all'avvio della verifica d'interesse culturale da parte della proprietà [art. 10 e 12 Dlgs 42/2004]	È un Bene Culturale, sottoposto alla normativa del Dlgs 42/2004 parte II (nelle more della verifica art. 12 Dlgs 42/2004 per il pubblico) L'immobile è tutelato quale bene culturale per ragioni "intrinseche" ai suoi caratteri storico-artsitici	Il discrimine dell'età sottrae a questa modalità di tutela, tutti gli edifici costruiti dopo il 1955 (ad oggi), praticamente quasi tutta l'architettura detta contemporanea Il requisito di età salito da 50 a 70 anni nel 2012 ha sottratto alla tutela molti manufatti di rilievo
Tutela storico relazionale [Dlgs 42/2004 art. 10 co. 3, lett. d)]	Nessun requisito è necessario (non è infatti previsto l'art. 10 co. 5 del D.lgs 42/2004)	(per tutti i tipi di proprietà) Avvio monodirezionale del MiC. Su richiesta di regione o comune può essere eletto a monumento nazionale [art. 13 e seg Dlgs 42/2004] Se demanio culturale, è inalienabile [art. 54 co. 1 lett d-bis) D.Lgs. 42/2004]	È un Bene Culturale sottoposto alla normativa del Dlgs 42/2004 parte II L'immobile è tutelato quale bene culturale per una ragione "estrinseca" alle sue caratteristiche	La giurisprudenza ha chiarito che la "relazione" deve essere dimostrabile in modo tangibile per caratteri propri dell'edificio che abbiano un riferimento a una storia specifica e non generalista Resta una tutela impropria, che non evidenza i caratteri intrinseci del bene, ma quelli estrinseci di relazione a qualcosa di esterno ad esso. Questa natura può avere conseguenze negative nella gestione della tutela?
Prescrizioni di tutela indiretta [Dlgs 42/2004 art. 45 e seg.]	La presenza di un bene culturale rispetto al quale creare un perimetro di tutela indiretta	(per tutti i tipi di proprietà) Avvio del procedimento, unidirezionale del MiC [art. 46 e seg. Dlgs 42/2004]	Avere un controllo sulla potenziale alterazione della prospettiva, della luce e del decoro di un area che funge da contesto a un Bene Culturale Norme immediatamente attuative nella strumentazione urbanistica comunale Utile per gestire ambiti urbani anche complessi	Procedura articolata perché simile a quella per un bene culturale (notifica del decreto ad personam e trascrizione in conservatoria dei registri) quando come strumento è simile un piano attuativo (che segue più snelle forme di pubblicazione e adozione) Deve esistere un chiaro bene culturale di riferimento Gli immobili coinvolti non sono beni culturali in sé, ma sono la cornice di un altro bene culturale (salvo che non rientrino in sé anche nell'ambito dell'art. 10 sopra descritto)
Divieto di distacco [Dlgs 42/2004 art. 11 co. 1 lett. a) e art. 50 co. 1]	Essere riconoscibili come affreschi, stemmi, graffiti, lapidi, iscrizioni, tabernacoli ed altri elementi decorativi di edifici, esposti o non alla pubblica vista.	Il riconoscimento è automatico per l'appartenenza alla categoria speciale descritta dall'art. 11 cos. 1 lett. a) (indipendentemente dai requisiti di cui all'art. 10 co. 5 D.lgs 42/2004)	Non è ammissibile alcun distacco di queste categorie speciali di beni. Riguarda ogni decorazione che caratterizzi un'architettura anche contemporanea	L'articolo vieta unicamente il distacco (e quindi lo spostamento), senza la preventiva autorizzazione della Soprintendenza, di elementi connotabili come artistici Non stabilisce nulla sull'eventuale intervento manutentivo o di restauro, rinviando quindi alla necessità di esplicitare altre forme di tutela
Contributi in conto interessi [Dlgs 42/2004 art. 11 co. 1 lett. e) e art. 37]	Essere un'opera architettonica contemporanea di *particolare valore artistico*	Il riconoscimento è dato su richiesta della proprietà al MiC [art. 37 Dlgs 42/2004] (indipendentemente dai requisiti di cui all'art. 10 co. 5 D.lgs 42/2004)	Accesso alla disciplina dei contributi in conto interessi, da parte della proprietà, per favorire opere di manutenzione di un'opera architettonica priva di tutela monumentale	Il riconoscimento di particolare valore artistico avviene solo su istanza di parte, non del MiC È una forma di tutela che regola solo un'attività di restauro occasionale
Diritto d'autore [L. 633/1941 art. 20]	Deve essere riconosciuto l'*importante carattere artistico* dell'opera	Il riconoscimento è richiesto dall'autore (non dagli eredi) al MiC (indipendentemente dai requisiti di cui all'art. 10 co. 5 D.lgs 42/2004) Il MiC valuta, sulla base di taluni criteri oggettivi se riconoscerlo	L'autore, fino a che è in vita, e i suoi eredi (se l'autore lo ha richiesto in vita) , hanno diritto a gestire le trasformazioni dell'immobile	È un riconoscimento che tutela l'autore e la sua professionalità, non l'opera in sé che lui potrebbe anche profondamente trasformare. Non vi è autorizzazione ai lavori da parte del MiC.
Tutela Paesaggistica [Dlgs 42/2004 art. 136 co. 1, lett. b)]	Nessun requisito necessario	Avvio del MiC o della Regione [art. 138 e seg. Dlgs 42/2004]	Sono Beni Paesaggistici assoggettati alla parte III del D.lgs. 42/2004 Gestire il governo del territorio di aree vaste che rivestono importanza paesaggistica	Estrema complessità della procedura di tutela, soprattutto per una corretta vestizione del decreto. Attività libera o semplificata (DPR 31/2017) sempre più estensive, proprio su aspetti dirimenti per il valore d'insieme dei comparti urbani

Fig. 1 Schema sintetico delle forme di tutela percorribili, nella normativa italiana, per un'architettura contemporanea.

In estrema sintesi, da questo quadro, così come emerge dalla letteratura di settore, si evidenzia un'assenza di forme di tutela di valenza *intrinseca* (quindi per caratteri propri) che permettano di includere nel novero dei beni culturali edifici privi dei requisiti di età di cui all'art. 10 co. 5 del D.lgs. 42/2004 (poi *Codice*), ovvero prima del compimento dei settant'anni dalla costruzione e/o con autore ancora in vita.

Per quanto riguarda le testimonianze di natura più prettamente urbana, sembra prevalere, anche nei diversi casi esperiti dal Ministero, una tendenza verso la costituzione di tutele di natura paesaggistica. Si veda il quartiere Feltre a Milano deliberato nel 2008 e il percorso di tutela del QT8 sempre a Milano avviato nel 2022[3].

Esemplificazioni dell'azione di tutela sul campo

Il quadro di esempi significativi a livello nazionale inizia ad essere sempre più ampio e ricco di casistiche molto rappresentative delle problematiche enunciate nel paragrafo precedente. Se escludiamo gli episodi saliti alla ribalta dei media

per assenza di dialogo tra le parti e per una volontà eccessiva di rinnovo (come lo stadio Franchi di Firenze o il villino storico al Coppedé a Roma), in linea generale si rileva che il Ministero stia sempre più ponendo attenzione alle valenze storico testimoniali di certa architettura contemporanea, sia per il valore intrinseco che per quello estrinseco rispetto alla storia dell'architettura.

Un processo avviato dal Ministero, prima con la creazione della Direzione Generale arte e architettura contemporanee (DARC) nel 2001, poi con la fondamentale pubblicazione, a partire dal 2002, del già citato *Censimento delle architetture italiane dal 1945 ad oggi*.

Molti casi di tutela dimostrano il tentativo di sperimentare forme giuridiche ibride, talvolta adottando espedienti motivazionali che tentano di esaudire le specifiche esigenza di riconoscimento giuridico del bene.

Senza dubbio, esempi come l'ex Cinema America[4] e il QT8 a Milano[5] dimostrano che la situazione è contrastata dagli aventi diritto, perché vi è una minore accettazione del riconoscimento di una valenza storico-critica ed artistica per edifici così prossimi al nostro sentire e così incardinati nell'uso quotidiano.

Anche nel territorio ferrarese, particolarmente nell'ex comune di Tresigallo, nota cittadina di ri-fondazione voluta dal ministro tresigallese Edmondo Rossoni tra il 1928 e 1945, è stato affrontato il tema in due diverse situazioni, introducendo l'uso della tutela indiretta (art. 45 del *Codice*) sul tessuto edilizio contemporaneo, al fine di dettare norme prescrittive efficaci ma al contempo snelle nella gestione delle esigenze trasformative del privato: la revisione della tutela della fabbrica ex C.E.L.N.A. e l'avvio del *Progetto di tutela per Tresigallo* attraverso un mix di tutela monumentale e prescrizioni di tutela indiretta[6] per ampi settori urbani.

Da questi casi e dalle sentenze che vedono il Ministero sconfitto in giudizio, emergono alcuni aspetti della tutela che la giurisprudenza ritiene essenziali per giustificare l'acquisizione, da parte del bene, di un regime pubblicistico, come quello di Bene Culturale, con tutto quello che comporta in termini giuridici sul bene:

a) Esaustiva e specifica descrizione dei caratteri morfo-tipologici del manufatto che devono essere rappresentativi di valenze intrinseche, o estrinseche, del bene culturale in tutte le sue componenti;
b) Corretta e ben circoscritta perimetrazione del bene, soprattutto nei casi di tutela relazionale;
c) Attenzione all'individuazione del più idoneo strumento di tutela in ragione della tipologia di edificio o di ambito urbano coinvolto dal riconoscimento di una determinata valenza.

Si rileva, inoltre, una tendenza delle soprintendenze a riversare minori aspettative verso forme di tutela 'di parte' come il diritto d'autore o i contributi d'interesse ai beni del contemporaneo, in ragione della loro inefficacia nella gestione delle trasformazioni, essendo tutele che scaturiscono da istanze di parte e, come si è descritto in fig. 1, privilegiano gli interessi del richiedente più che quelli pubblicistici del dettato costituzionale dell'art. 9 e delle successive declinazioni normative del *Codice*.

Temi di riflessione sulla tutela dell'architettura e dei tessuti urbani contemporanei

Dall'analisi della situazione italiana e delle diverse pubblicazioni esperite in questi anni, e sulla base della personale esperienza dell'autore di confronto teorico critico con i temi della tutela e del restauro dell'architettura contemporanea, si offre una serie di punti di riflessione utili all'elaborazione di proposte di revisione del *Codice* che siano maggiormente efficaci in relazione a questo particolare ambito patrimoniale.

Selezione o non selezione del patrimonio? Secondo l'ultimo censimento ISTAT 2021 il parco edilizio italiano si divide in un

29,3% costruito prima del 1955, un 58,4% tra il 1955 e il 2000 (di quest'ultimo, oltre il 40% nei trent'anni tra il 1965 e il 1995) e un 12,4% dopo il 2000. Oltre i due terzi del parco edilizio italiano è escluso dai requisiti di età utili ad essere riconosciuto come bene culturale per i suoi valori intrinsechi. Tuttavia, una parte importante di edilizia (di cui fa parte anche l'architettura contemporanea) è costruita in un'epoca a noi molto vicina, epoca di nota e vasta speculazione edilizia, con produzioni che difficilmente possiamo pensare di volere tramandare ai posteri con atti conservativi. Questo dato pone l'esigenza di riflettere sull'importanza di una selezione critico-culturale, basata sul giudizio di valore, per arrivare a definire cosa sia testimonianza materiale di civiltà e cosa non lo sia. Quest'architettura così vicina a noi, e spesso non selezionata dal tempo, la sentiamo rapidamente importante, sia per la grande produzione informativa e formativa che caratterizza il contemporaneo, sia per una cristallizzazione di, forse, anche troppo ampie esemplificazioni di studio in pubblicazioni, documentari, riviste d'architettura, mass media e social, rendendo molto difficile discriminare cosa vada conservato e cosa possa essere trasformato. Tuttavia, l'azione tutela richiede necessariamente una seleziona per evitare l'intasamento e lo svilimento stesso del servizio pubblico connesso e per non limitare indiscriminatamente i diritti, pur legittimi, dei detentori. Senza dubbio, siamo ormai tutti concordi sul fatto che non possa essere il discrimine dell'età (e forse non lo è veramente mai stato?) a poter definire un bene culturale o meno, quanto il giudizio critico di valore che diamo di esso.

Le architetture e i quartieri contemporanei, scale differenti di tutela? Un tema ancora poco evidenziato, se non in pochi contributi[7], è quello della necessità di distinguere tra la scala dell'edificio e quella dell'aggregato urbano. Molti edifici rivestono interesse testimoniale in ragione del loro rapporto a scala urbana e non necessariamente per caratteri specifici che li porterebbero ad essere individuati come beni culturali nella loro individualità. In tal senso, si può riflettere su diverse scale di tutela che dal monumento vero e proprio, passino a gestire la trasformazione in senso conservativo, fino a indirizzi urbanistici volti al rispetto di più semplici caratteri testimoniali. Una scala di approccio che deve coinvolgere congiuntamente il Ministero e gli enti territoriali (regioni e comuni), ma con diverse modalità e competenze.

Tutela e gestione della tutela. L'esercizio della tutela non deve necessariamente essere interpretato come un continuativo controllo dall'alto che impedisca in assoluto la trasformazione. Di fronte a un parco edilizio così vasto, che comporta necessariamente un ampliamento consistente del patrimonio culturale, l'azione di tutela deve essere diversificata in finalità e intensità dell'azione. Talune forme di riconoscimento devono comportare un controllo autorizzativo stretto e continuativo, altre possono prevedere indirizzi più o meno specifici cui sottostare, finanche a forme di attività libera guidate da disciplinari e linee di indirizzo scaturiti da un lavoro misto tra Ministero e altre realtà istituzionali. Infatti, la sensibilizzazione verso un patrimonio sempre più ampio, articolato e non selezionato per effetti naturali/artificiali, comporta la necessità di una maggiore condivisione e cooperazione tra i diversi operatori del settore, sia pubblici (ministero della cultura, regioni ed enti territoriali, università ed enti di ricerca) che privati (associazioni culturali e rappresentanti del settore costruttivo) per migliorare la conoscenza e condividere principi e finalità della tutela del contemporaneo che non possono essere stabiliti in modo unilaterale dal solo Ministero della Cultura.

Possibili indirizzi di integrazione normativa

Senza avere alcuna pretesa di sostituirsi al legislatore, o comporre un contributo di valenza giuridica, in questa sede si intende unicamente porre l'attenzione su alcuni potenziali obiettivi da raggiungere nel corso di aggiornamenti normativi del *Codice*. Possibili integrazioni alla legislazione sugli aspetti del riconoscimento di un bene culturale che interessino l'architettura contemporanea.

Privilegiare il punto di vista pubblico. In senso generale è essenziale che la tutela dell'architettura contemporanea sia condotta in prima istanza per ragioni di natura pubblicistica e quindi su avvio del procedimento da parte del Ministero. Altre forme di riconoscimento di diritto privatistico, come il diritto d'autore, ad esempio, non andrebbero privilegiate fino a quando non rientrino in un rispettoso controllo anche degli interessi collettivi. Quindi sarebbe opportuno che la norma sul diritto d'autore venisse integrata con l'obbligo di parere (se non si vuole parlare di autorizzazione) sui lavori da parte del Ministero. Infatti, una volta che un'architettura è realizzata, per quanto l'autore possa avere un diritto intellettuale sulla stessa, non deve essere legittimato a modificarla negli elementi essenziali che ne hanno qualificato il riconoscimento stesso di 'importante carattere artistico' nell'applicazione della norma sul diritto d'autore; un processo alquanto contraddittorio.

Rimozione del limite di età (pro e contro). Carughi sostiene da tempo che il limite di età di cui all'art. 10 co. 5 del *Codice* vada eliminato o quantomeno ridotto, al fine di consentire al Ministero una libera valutazione dell'effettiva sussistenza di caratteri di interesse nel bene in analisi[8]. A nostro parere, rimuovere completamente il limite di età, senza modificare in parallelo le ulteriori condizioni previste, ad esempio, dall'art. 10 co. 1 del *Codice*, rischia di essere controproducente. Infatti, si amplierebbe la condizione di tutela *ope legis* a ogni edificio pubblico appena edificato, senza alcuna selezione e senza alcun criterio di massima condiviso nella valutazione della verifica d'interesse culturale. Una procedura, quella dell'art. 12 del *Codice*, che si estenderebbe, a questo punto, a un parco edilizio immenso, ingolfando definitivamente l'attività di tutela e bloccando ogni azione gestionale degli immobili pubblici[9]. Inoltre, si rischierebbe di esporre il Ministero a continui ricorsi amministrativi con i soggetti detentori, soprattutto privati. Forse sarebbe opportuno ritornare a una distanza temporale più limitata: e di quanti anni? Difficile rispondere in questo ambito, serve necessariamente una condivisione tra diverse discipline per poter discernere fasi storiche ormai consolidate da momenti di una contemporaneità ancora in essere. Un limite di età in cui sia comunque consentito al Ministero (anche su richiesta motivata di altri soggetti pubblici territoriali) prevedere delle eccezioni per casi emblematici che rientrino entro criteri oggettivi. In tal senso, ad esempio, i parametri fissati per il riconoscimento del diritto d'autore per opere di architettura[10] potrebbero essere un utile punto di partenza da cui iniziare a riflettere per offrire un criterio di valutazione il più possibile oggettivo e codificato.

Creazione di una forma di tutela monumentale urbana. Al fine di evitare che ogni testimonianza, anche minima o seriale di architettura contemporanea, rientri nel novero dei beni culturali – con tutto ciò che comporta, ad esempio, in termini di autorizzazione ai lavori, valorizzazione e limiti all'alienazione[11] - potrebbe essere introdotta una nuova forma di tutela, sempre facente parte della parte II del *Codice*, che permetta di stabilire criteri di tutela e gestione dei caratteri di valenza urbana di quartieri del contemporaneo di eccezionale rilevanza storico testimoniale nella loro integrità di organismo urbano. Ispirandosi alla modalità operativa delle prescrizioni di cui all'art. 45 del *Codice*, si potrebbe pensare a un tipo di *bene culturale urbano* (sia pubblico che privato) sottoposto a prescrizioni riguardanti gli esterni ed eventuali parti comuni essenziali (anche interne), riconosciuto appunto per la sua valenza di progetto d'insieme. Un procedimento di tutela più strutturato e prescrittivo, rispetto al normale decreto di tutela, ma al contempo snello e che permetta di essere adottato e reso cogente solo mediante albo pretorio, al pari di un piano urbanistico. Un bene culturale a tutti gli effetti (quindi con diritto al regime fiscale di tali beni) in cui sia, al contempo, ridotta l'applicazione di alcune previsioni di cui alla parte II del *Codice*, ad esempio non prevedendo il regime di prelazione per i privati, ma una semplice comunicazione di trasferimento di proprietà. Con questo strumento si eviterebbe di dover ricorrere a forme di tutela come quella relazionale e alle prescrizioni di tutela indiretta che, come si è visto, sono degli espedienti che tutelano in ragione di fattori sostanzialmente

esterni ai caratteri propri del manufatto.

Scrittura congiunta delle norme di pianificazione comunale. Nei casi di ambiti urbani contemporanei che non rientrino nell'eccezionalità sopra citata, potrebbe essere sancito dal *Codice* un procedimento congiunto con le Amministrazioni Comunali[12], volto a condividere strumenti urbanistici locali che consentano di gestire le trasformazioni in modo coerente con le valenze morfo-tipologiche e linguistiche riconosciute a uno specifico ambito urbano rappresentativo di una progettualità contemporanea. In tal modo si eviterebbe di estendere eccessivamente gli ambiti di tutela statale, pur garantendo una condivisione di intenti tra amministrazioni pubbliche nella gestione di un territorio ritenuto importante sul piano storico e testimoniale.

Rimozione della notifica e trascrizione in conservatoria per la tutela indiretta. In attesa che sia assunta dal legislatore la forma di bene culturale urbano di cui si parla sopra, è urgente che la procedura prevista dall'art. 45 e seg. del *Codice* sia liberata dal gravame della notifica personale al soggetto detentore e dalla trascrizione in conservatoria dei registri immobiliari. Una procedura che rende l'applicazione della tutela indiretta molto complessa e rischiosa nei contesti di ampia scala e che appare sovradimensionata visto che l'immobile assoggettato a queste prescrizioni non acquisisce il regime giuridico proprio del bene culturale in sé, bensì è sottoposto solo a prescrizioni (ovvero norme tecniche attuative) come lo è qualsiasi immobile nella pianificazione territoriale dal livello regionale a quello comunale.

[1] <https://censimentoarchitetturecontemporanee.cultura.gov.it> [3/08/2025]

[2] Tra le molte pubblicazioni da cui si è potuto desumere quanto qui sintetizzato sugli aspetti giuridici della tutela, si vedano, oltre quelle citate in altre note: ALESSANDRO FERRETTI, *Il problema della tutela giuridica dell'architettura* contemporanea, «Diritto&Diritti», maggio 2004 <https://www.diritto.it/il-problema-della-tutela-giuridica-dellarchitettura-contemporanea> [3/08/2025]); MARIA GRAZIA PICCHIONE, *La tutela delle opere di architettura contemporanea*, «L'architetto italiano», n. 4, ott-nov, 2004, pp. 44-46; UGO CARUGHI, *Maledetti vincoli. La tutela dell'architettura contemporanea*, Torino, Umberto Allemandi & C 2012; RENATA PRESCIA, *Il restauro del moderno. Problemi di tutela, problema di* progetto, in Emanuele Palazzotto (a cura di), *Esperienze nel restauro del moderno*, Milano, Franco Angeli 2013, pp. 55-60; GIADA IOVANE, *La tutela dell'architettura contemporanea: spunti di riflessione a partire dal caso 'Geco'*, «E-lex», 17 novembre 2020, <https://www.e-lex.it/it/la-tutela-dellarchitettura-contemporanea-spunti-di-riflessione-a-partire-dal-caso-geco>[5/08/2025]; FONDAZIONE SCUOLA DEI BENI E DELLE ATTIVITÀ CULTURALI, *Conoscenza e tutela del patrimonio architettonico moderno e contemporaneo: esperienze a confronto*, atti del seminario (Roma, 23 ottobre 2019), Roma 2022.

[3] ANTONELLA RANALDI, *La tutela delle architetture del secondo Novecento a Milano*, in Gentucca Canella, Paolo Mellano (a cura di), *Il diritto alla tutela. Architettura d'autore del secondo Novecento*, Milano, FrancoAngeli 2019, p. 171.

[4] Cfr. GIUSEPPINA MAGRI, *L'ex Cinema America: la tutela dell'architettura contemporanea tra codice dei beni culturali e legge sul diritto d'autore*, «Rivista Giuridica dell'edilizia», LXIII, fasc. 4, 2020, pp. 978-1006.

[5] Il caso è stato recentemente illustrato dalla Soprintendenza di Milano alla *Giornata di Studio*, *Strategie di tutela per l'architettura del XX secolo*, 29/11/2024 IUAV, Venezia. Dopo l'avvio di una prima tutela storico testimoniale (art. 10 co. 3 lett. d) parzialmente annullata da sentenza del TAR, si è provveduto nel 2022 ad avviare il procedimento di tutela paesaggistica.

[6] Si veda, per approfondire, la presentazione dei due casi condotta presso lo stand MiC al Salone del Restauro di Ferrara il 14/5/2025: <https://www.youtube.com/watch?v=RMdthtGcU5U> [14/8/2025, dal min. 3:30 al min. 29:15]. Ex C.E.L.N.A.: D.C.R. del 23/12/2015 (tutela monumentale) e D.C.R. 24/12/2015 (tutela indiretta). Progetto di tutela di Tresigallo: D.C.R. 20/6/2024 e D.C.R. 12/11/2024 (decreti monumentali sulla matrice viaria), D.C.R. 26/6/2025 (prescrizioni tutela indiretta).

[7] Ranaldi accenna a tale tematica in ANTONELLA RANALDI, *La tutela delle…*, op. cit., pp. 171-172.

[8] Dalle ricerche condotte nel resto del mondo si evidenziano situazioni molto diversificate che variano dai 25 ai 100 anni di distanza temporale, anche con situazioni che prevedono eccezioni. Cfr. tabella sinottica in UMBERTO CARUGHI, MASSIMO VISONE (a cura di), *Time frames: conservation policies fot twentieth-century architectural heritage*, London, Routledge 2017, p. 34.

[9] Che poi quest'ultima fu la ragione sottesa nell'aumento a 70 anni del limite di età nel 2011/12, al fine di favorire le ristrutturazioni pubbliche promosse dal Governo Berlusconi IV.

[10] Circ. 29 DGCC del 22/9/2021, con riferimenti ai criteri stabiliti dalla precedente circ. 19/2011 della DGABAP, vedi <https://creativitacontemporanea.cultura.gov.it/wp-content/uploads/2021/09/21433147Modifiche-alla-Circolare-L-633-41-DG-AAP-settembre-2021-1-signed.pdf> [14/08/2025].

[11] Ovvero la sottoposizione a tutte le previsioni normative della parte II del *Codice*.

[12] Un po' come previsto dall'art. 52 del *Codice* per le aree di commercio, attraverso l'approvazione di piani comunali di gestione.

Il giardino d'artista di Niki de Saint Phalle: caratteri compositivi, valori e forme di conservazione

Niki de Saint Phalle's Artist's Garden: Compositional Characteristics, Cultural Values, and Conservation Approaches

Andrea Califano | andrea.califano@cultura.gov.it
Galleria dell'Accademia di Firenze e Musei del Bargello, Ministero della Cultura

Abstract

This article explores the cultural values and conservation challenges associated with twentieth-century artist's gardens, with particular reference to the Tarot Garden by Niki de Saint Phalle in Tuscany. These sites embody a complex interplay of art, architecture, and landscape, where individual works are deeply embedded within their environmental context, and where nature itself actively contributes to the artistic language, at times as an ordered component shaped through imaginative geometries, at others as a woodland allowed to unfold in a spontaneous and vital equilibrium. A defining feature in the characterization of such artist's gardens is precisely their dynamic relationship with the nature–landscape dimension, which assumes an active role, becoming an integral part of the artwork. In doing so, these gardens reflect both the sensibility and the cultural revolution that the twentieth century introduced into the very conception of time and space.

Keywords
Artist's Gardens, Conservation, Artwork, Architecture Nature.

Introduzione

I giardini d'artista si configurano come entità complesse, in cui opere d'arte e paesaggio si fondono per definire manufatti caratterizzati dall'unione di elementi naturali e oggetti artistici. La Toscana ospita oltre venti di questi arte-fatti, rivelando come il paesaggio e i costrutti storici locali contribuiscano a creare un sostrato favorevole e partecipe, che rende questa forma d'arte una parte costituente del paesaggio contemporaneo, in un legame indissolubile tra opera e contesto. Nati a partire dagli anni Sessanta del secolo breve, costituiscono una significativa espressione culturale del secondo Novecento che unisce al carattere polisemico del giardino, le istanze dell'arte contemporanea, ponendo in relazione diretta opera d'arte, architettura e paesaggio. Il dialogo fra i summensionati ambiti culturali avviene in forme e modi diversificati, generando opere profondamente differenti come il Giardino dei Tarocchi di Niki de Saint Phalle, interamente creato dall'artista; come il Giardino di Daniel Spoerri, composto da opere di più autori selezionate dall'artista e disseminate in un paesaggio sconfinato; o come la Fattoria di Celle, in cui le opere, selezionate dalla famiglia Gori, si fondono con la villa e il giardino storico.

L'obiettivo di questo articolo è riflettere su cosa questi costrutti artistici rappresentino per la cultura contemporanea, quale valore ricoprano nella storia del secolo scorso, quale rapporto determinino con l'odierno paesaggio in rapido mutamento, valutando infine se e come sia necessario salvaguardare questi luoghi. Analizzando i caratteri dell'opera di Saint Phalle, con uno sguardo attento alle interazioni architettoniche e paesaggistiche, al significato di questa nuova manifestazione

RA special issue 1, vol. I | 2025, pagg. 276 - 281 | ISSN 1724-9686 (print) | ISSN 2465-2377 (online)
© The Author(s) 2025. This is an open access article distribuited under the terms of the Creative Commons License CC BY-SA 4.0 Firenze University Press.
DOI: 10.36253/rar-19098 - www.fupress.net/index.php/ra/

culturale e agli strumenti normativi vigenti, si propone una riflessione critica sulla definizione dei valori di questi luoghi.

Capalbio: «Il Giardino dei Tarocchi»

Il giardino di Niki de Saint-Phalle, posto su un poggio, visibile dall'Aurelia e poi a tratti nascosto dagli alberi nel tragitto che attraversa la distesa pianeggiante dei campi della bonifica dell'Ente Maremma, appare come un piccolo borgo. Le 22 opere, disseminate in uno spazio di circa due ettari, raffigurano gli arcani maggiori dei tarocchi e sono state realizzate dall'autrice e dal gruppo di fidati collaboratori che, per 25 anni, l'hanno accompagnata nella creazione delle sue visioni tra il 1979 e il 1996.

La sincrasia tra giardino, luogo della natura mediata dall'agire umano, e borgo, luogo delle relazioni urbane e territoriali, è uno degli aspetti di unicità di quest'opera; forse meno evidente rispetto ai colori sgargianti, alle forme organiche e ai richiami mistici delle sculture, ma che determina uno dei tratti fondanti della relazione giardino-contesto. Astraendo la disposizione delle opere e i legami tra interno e esterno dai caratteri formali delle singole creazioni, emerge un impianto urbano comparabile con molti dei borghi italiani, tra cui il vicino centro di Capalbio. L'opera di Niki crea dunque un brano di paesaggio in cui le sculture abitabili, attraversabili e fruibili dall'interno e dall'esterno, proprio come architetture, instaurano, pur con le loro dirompenti forme e colori, un dialogo continuo con il paesaggio, valorizzando l'ex cava donata dalla famiglia Agnelli. Questa relazione onirica con il luogo nasce, in maniera netta, dalla soglia del sito: nel borgo dei Tarocchi si entra oltrepassando una grande porta circolare, aperta sulle mura poste a protezione del mondo fatato e, prima di giungere in contatto con le opere d'arte, ci si trova immersi nella vegetazione del luogo. Il percorso di visita si carica di significati allegorici sia nella salita che ci guida dopo l'austera fortificazione che separa interno ed esterno[1]; sia nella transizione tra la selva e le opere; sia nella scelta delle varie strade da intraprendere, nella visita proprio come nella vita. Sembra di camminare in un paese di cui si intuiscono i meccanismi funzionali ma dove si rimane straniti dalla *facies* dei manufatti, un luogo fantastico proprio come quelli descritti da Marco Polo a Kublai Kahn[2].

Giunti alla piazza centrale, si trova una grande fontana su cui tutti i principali 'edifici' fronteggiano. Le opere maggiori, essendo raffigurazioni a carattere antropomorfo, come l'imperatrice, dalle sembianze matriarcali e quasi ancestrali, l'imperatore costituito da vari corpi tra cui un grande razzo rosso rassomigliante a un polpo umanoide, o il sole, una grande figura con viso da uccello, sembra che osservino i visitatori dall'alto; come i palazzi dei signori e i centri della vita politica e religiosa di un borgo. Non a caso l'artista, nella sua descrizione posta all'ingresso, ricorda di aver racchiuso in questo luogo ciò che aveva carpito dai luoghi storici del paesaggio italiano.

Le opere presenti nel parco sono principalmente di due tipologie: le architetture abitabili – come la residenza di Niki all'interno dell'imperatrice, o la corte colonnata dell'imperatore, che con il suo peristilio, ricorda l'atrio delle vicine ville romane[3]–; o le sculture minori – come gli Skinnies, figure esili e silhouette –. Le prime costituiscono il paesaggio architettonico definendo le relazioni fisiche tra le parti del borgo e l'esterno; le seconde, sculture di dimensioni tradizionali, sono spesso caratterizzate da un'assenza di materia occupata dal paesaggio: così il vuoto della materia è colmato dal cielo, dalla vegetazione o dalle colline di Capalbio che digradano verso il mare.

Osservando dall'alto del terrazzo dell'imperatore il parco e il paesaggio si comprende come, nella mente dell'artista, la visione dell'opera d'arte fosse simbiotica: da una parte le sue creazioni come elementi onirici e dirompenti nel paesaggio storicizzato; dall'altra, l'utilizzo degli stessi per una fruizione interna ed esterna al giardino. La vegetazione del parco, i

campi coltivati circostanti e i Tarocchi costruiscono un'opera d'arte totale, in cui il con-testo e l'atto artistico si fondono, tramutando in arte manifesta quella sensazione di stupore percepita dalla creatrice[4] di fronte al paesaggio. Proprio per questo, occorre riflettere su 'se e come' assumere queste 'cose' come parte del patrimonio culturale.

I confini e il significato del tutelare

Il termine giardino affonda le proprie radici linguistiche in più tradizioni: dall'inglese *yard* e dal germanico *gart*, che indicano un luogo recintato, fino al latino *hortus* e al greco antico *paràdeisos* (παράδεισος), inteso come spazio chiuso e protetto, sede di delizie e metafora di un paradiso terreno. Tutte le etimologie rimandano a un luogo de-limitato, frutto dell'interazione fra natura addomesticata e artificio umano. I giardini d'artista del Novecento – come quello di Niki de Saint Phalle – inverano tali caratteri ma ne ampliano ed elaborano il senso secondo le rivoluzioni culturali proprie del secolo breve: non più spazi nei quali l'arte si inserisce come ornamento di una natura progettata, bensì sistemi in cui opera e contesto naturale formano un unicum indissolubile. In particolare, la relazione con la natura costituisce una delle testimonianze più significative di questa rivoluzione. Essa non si configura come una presenza romantica o idealizzata, ma come una prae-senza viva e autonoma, capace di affermare una nuova visione del rapporto tra uomo e mondo. Non si tratta, dunque, della riproposizione di un 'paradiso artificiale', ordinato secondo geometrie e proporzioni figurative razionali, tipiche della tradizione storica del giardino[5]. Al contrario, si afferma un modello fondato sull'interazione dinamica fra le opere d'arte e una natura solo parzialmente controllata, che conserva la propria imprevedibilità senza riproporre la ricerca del sublime. In questa prospettiva, il giardino d'artista si configura come un «luogo delle delizie» rinnovato, non ordinato, realtà viva in cui uomo e natura coesistono, dialogando attraverso un equilibrio instabile ma fecondo.

L'altro elemento manifesto che deriva da tale sensibilità è il legame con il senso del tempo. La rinnovata relazione con la natura rende ancora più evidente che:

> l'immobilità del reale, ce lo ricorda Proust all'inizio del *la Signora Swann*, è solo il frutto di una nostra illusione superficiale: "può darsi che le cose siano immobili intorno a noi, perché tali le rende la nostra certezza della loro identità, insomma l'immobilità del nostro pensiero di fronte ad esse". Se ciò è vero per ogni manufatto costruito, lo è a maggior ragione per un "giardino", poiché in tal caso abbiamo a che fare sia con la materia vivente che subisce un processo naturale, sia con elementi architettonici composti di materiali, naturali e non, a ciclo di degrado molto accelerato[6].

Immaginare la conservazione di questi luoghi significa quindi considerare: aspetti riguardanti le sperimentazioni fatte dagli artisti nella creazione delle opere; legati all'azione del tempo – stagioni, agenti atmosferici e passaggi generazionali – sia come parte attiva nella trasformazione dell'opera d'arte, sia come suo elemento depauperante; incentrati sulle presenze fisiche interne al recinto ma anche sulle assenze che costruiscono il linguaggio di queste opere – come le parti di paesaggio complementari agli Skinnies – riferiti alla natura, come linguaggio attivo e mutevole di questi luoghi.

La tutela dei giardini d'artista del Novecento afferisce dunque a più ordini di questioni giuridico-amministrative, metodologiche e pratiche che rendono la definizione di eventuali provvedimenti di vincolo complessi, poiché appartenenti a una nuova forma di cosa , dalla definizione ibrida, multidisciplinare e non limitata al solo confine dell'oggetto di indagine.

Per comprendere quali siano gli ambiti che permettano di garantire la salvaguardia dei giardini d'artista, il *Codice dei Beni Culturali e del Paesaggio* ci spinge a interrogarci su cosa siano questi luoghi, ponendo alternativamente il valore preminente

sul carattere artistico, architettonico o paesaggistico. E forse proprio in una risposta non univoca risiede il carattere di unicità di questi oggetti che richiederebbero probabilmente un aggiornamento degli attuali strumenti di tutela, sia rispetto alle problematiche conservative delle opere del Novecento[7], sia rispetto alla tutela dei giardini[8], al fine di garantire una salvaguardia dinamica di questi arte-fatti dal valore corale. Da un lato l'epoca di costruzione definisce spesso un limite alla possibilità di riconoscimento e conservazione di cose di facile deperimento e di recente costruzione, sia per quanto riguarda l'individuazione degli elementi culturali in grado di identificare l'«interesse particolarmente importante» stabilito ai sensi dell'art.10 c.3, lett. a) del Codice, sia per quanto riguarda la definizione delle peculiarità materiche, tecnico-costruttive, culturali di un'epoca recente della Storia. Spesso si rischia di confondere l'ordinario, come espressione della cultura e delle usanze comuni oramai perdute, con il banale, ovvero come giudizio frettoloso di elementi privi di interesse culturale. Non è questo il caso. D'altronde le strutture in calcestruzzo create artigianalmente da Niki de Saint- Phalle con il suo compagno Jean Tenguely, i rivestimenti a specchio e ceramica realizzati artigianalmente e appositamente dall'artista e dai suoi collaboratori, la modellazione dei percorsi della collina in funzione delle installazioni e l'uso della vegetazione sono solo alcuni dei caratteri di unicità formale e materiale che andrebbero adeguatamente studiati, documentati e conosciuti. La cultura di tali ambiti di ricerca è in via di definizione ma occorre cercare di accelerarne la comprensione e la tutela, al fine di non perdere parti importanti del nostro passato recente.

La Carta del Restauro del Giardino ICOMOS/IFLA, la Carta di Firenze e il successivo dibattito sinteticamente affrontato anche nei recenti convegni a 25 e 40 anni dalla Carta di Firenze, testimoniano la centralità del tema in relazione alle questioni di riconoscimento e conservazione, ma anche rispetto alle nuove problematiche climatiche[9].

In considerazione di tali aspetti, i giardini d'artista potrebbero essere vincolati ai sensi del D. Lgs. 42/2004 considerando i diversi caratteri che li costituiscono e i diversi ambiti che li rendono manufatti polisemici, custodi di valori artistici, architettonici e paesistici. Rispetto al loro carattere di giardino come insieme di natura e artefatti, il Codice individua le cose che possono rientrare nei Beni Culturali, ai sensi dell'art.10, comma 3 lettera a), ovvero le «cose immobili e mobili che presentano interesse artistico, storico, archeologico o etnoantropologico particolarmente importante, appartenenti a soggetti diversi da quelli indicati al comma 1». Nello specifico il comma 4 del predetto articolo, riporta che sono comprese tra le cose del comma 1 e 3 le «le ville, i parchi e i giardini che abbiano interesse artistico o storico» (c.4, lett. f.). Tale definizione è applicabile ai giardini d'artista, in quanto, ai sensi del c.5 dello stesso articolo, si afferma che sono tutelabili le predette cose purché di autore non vivente o la cui esecuzione non risalga ad oltre settant'anni. Niki the Saint-Phalle è deceduta il 21 maggio 2002.

Rispetto al preminente carattere artistico delle singole opere e al loro valore d'insieme, invece, il giardino d'artista sarebbe assoggettabile al procedimento di dichiarazione d'interesse culturale anche ai sensi dell'art.11 c.1, lett. d) che, tra le cose oggetto di specifiche disposizioni di tutela, include: «le opere di pittura, di scultura, di grafica e qualsiasi oggetto d'arte di autore vivente o la cui esecuzione non risalga ad oltre settanta anni […]». In tal senso, seppure la specifica lettera faccia riferimento nei casi esemplificativi a singoli oggetti d'arte, non è da escludere la valutazione dell'intero giardino come opera d'arte, in quanto è il valore sistemico delle opere a definire il carattere straordinario della creazione. Il discrimine rispetto al riferimento normativo attuabile può dipendere, in tal caso, dal carattere preminente dei singoli giardini d'artista, che spesso varia in funzione delle condizioni che hanno portato alla creazione dello stesso.

Per quanto riguarda il Giardino dei Tarocchi ad esempio, dato il suo intrinseco e manifesto carattere architettonico,

potrebbe altresì essere assoggettato al procedimento di dichiarazione di interesse culturale ai sensi dell'art.11, c.1, lett.e), ovvero come opera «dell'architettura contemporanea di particolare valore artistico, a termini dell'articolo 37»; tale riferimento presupporrebbe tuttavia la richiesta di riconoscimento del particolare valore artistico su istanza del proprietario. Qui si introduce l'ultimo aspetto di particolare rilevanza da considerare per il riconoscimento di tali beni culturali; ovvero la percezione del valore da parte dei detentori di tali beni e dei relativi interessi privati che gli stessi intendono perseguire. Tali criticità non sono dissimili a quelle presenti per il riconoscimento di tutti i beni culturali ma, in considerazione della realizzazione recente delle opere in questione e dei limitati casi valutati dal settore tecnico culturale e dalla giurisprudenza, tali decreti di vincolo risultano di difficile attuazione e applicazione.

Un'ultima considerazione riguarda la Parte III del Codice e un eventuale vincolo paesaggistico incentrato sui giardini d'artista; ribaltando la prospettiva di tutela e di osservazione a partire dal paesaggio che li ha ospitati e generati, concentrando gli elementi valoriali da definire a partire dal contesto e dalle sue interrelazioni con i manufatti storico-artistici. In tal senso il Codice individua espressamente che «le ville, i giardini e i parchi, non tutelati dalle disposizioni della Parte seconda del presente codice, che si distinguono per la loro non comune bellezza» possono rientrare nella definizione di bene paesaggistico stabilita dall'art.136, c.1, lett. b). Tale riferimento normativo appare tuttavia non completamente consono al caso descritto, sia perché non avrebbe riferimenti in merito ai valori tecnico costruttivi delle opere, sia per il mancato riconoscimento dei caratteri artistici. Un eventuale decreto di vincolo ai sensi della Parte III non garantirebbe dunque la salvaguardia dell'autenticità materiale e dei valori artistici, a favore di una tutela indirizzata al contesto e alle relazioni a scala paesaggistica dei giardini d'artista.

Conclusioni

La conservazione dei giardini d'artista richiede una visione interdisciplinare, interculturale e innovativa. La loro natura polisemica e corale implica una tutela che consideri contemporaneamente l'interazione tra opere, vegetazione e spazi vuoti come parte integrante del progetto artistico, includendo la dimensione del cambiamento come carattere intrinseco di questi luoghi e interrogandosi su come accoglierlo e realizzarlo.

In questo contesto, il *conservation plan* si configura come strumento metodologico fondamentale, capace di identificare i valori artistici, architettonici, tecnici e paesaggistici; di definire interventi compatibili con l'intento dell'artista e di accompagnare la gestione della vegetazione e dei materiali nel tempo[10]. Questo documento-guida non può probabilmente sostituirsi a una tutela integrata, che deve saper combinare gli strumenti normativi previsti dal D.lgs. 42/2004 (art. 10, art. 11, art. 136) con strategie di gestione del territorio e fruizione controllata, in modo da preservare sia l'integrità delle opere sia il loro significato culturale complessivo.

La sovrapposizione di arte, architettura e paesaggio costituisce l'elemento fondante dei giardini d'artista: testimonianza del passato recente, spazio di studio e riflessione sull'essere nel mondo, luogo di condivisione di saperi e di fruizione lenta del paesaggio. La tutela, pertanto, deve considerare anche la gestione etica della fruizione e gli impatti che le pur necessarie e fondamentali operazioni di transizione ecologica producono in tali ambiti. Da una parte occorre inserire nelle valutazioni di tutela del nostro patrimonio misure che possano prevenire il rischio di degrado da sovraffollamento, come ricordato, da Niki de Saint Phalle nelle ceramiche scritte poste all'ingresso del parco:

> Quando mio marito, Jean Tenguely, era ancora in vita[…], spesso ci incontravamo ad Orvieto perché entrambi adoravamo il suo Duomo. Ma un giorno, nel

lontano 1985, dopo aver visto lo scempio causato da un sovraffollamento di autobus, gente e guide vocianti, decidemmo di non ritornarci mai più. […] Mi ricordo di avere detto a Jean, con grande tristezza che questo sarebbe stato il mio più grande problema col giardino. Mi promisi che mai il giardino sarebbe caduto nelle mani di gente che avrebbe potuto degradarlo.

Dall'altro occorre definire correttamente e rapidamente le strategie per favorire l'utilizzo e l'implementazione delle misure di produzione di energie rinnovabili, senza depauperare il patrimonio culturale che caratterizza il nostro Paese. Solo attraverso un approccio multidisciplinare, integrando strumenti tecnici, normativi, paesaggistici e gestionali, sarà possibile garantire la conservazione dei giardini d'artista, permettendo loro di continuare a vivere come luoghi dinamici e significativi per le generazioni future.

[1] Il recinto è stato progettato da Mario Botta su richiesta di Niki de Saint-Phalle ed è interessante che l'unica opera posta al confine del giardino, sentita come elemento di mediazione e aspetto altro rispetto alle opere, non sia stato realizzato dall'artista stessa ma da un architetto.

[2] ITALO CALVINO, *Città invisibili*, Torino, Letteratura italiana edizioni 1972.

[3] Il territorio compreso tra Capalbio e Orbetello è ricco di ville romane di campagna, organizzate sul modello delle ville schiaviste. Tali grandi macchine di controllo del territorio e della vita agricola replicavano nella pars urbana della casa gli spazi delle ville patrizie. Si veda ANDREA CARANDINI, *Settefinestre. Una villa schiavista nell'etruria romana*, Modena, Edizioni Panini 1985.

[4] SILVIA BOTTINELLI, CLAUDIA LAMBERTI, MATTEO MATTEI, *Progettare lo spazio onirico: il "Giardino dei Tarocchi" a Capalbio, tra arte e architettura*, «Bollettino Ingegneri», n.10, 2007, pp. 10-20. ANNA MAZZANTI (a cura di), *Il giardino dei tarocchi*, Milano, Charta 1997. ALBERTO G. CASSANI, *Garavicchio (Grosseto). Il giardino dei Tarocchi* (1979-1991), «Ananke», V, 1994, pp. 50-59.

[5] MARCELLO FAGIOLO, MARIA ADRIANA GIUSTI, *Lo specchio del paradiso. L'immagine del giardino dall'Antico al Novecento*, Cinisello Balsamo, Silvana, 1996. ROSARIO ASSUNTO, *La città di Anfione e la città di Prometeo*, Milano, Jaca Book 1984, pp. 17-61.

[6] MARCO DEZZI BARDESCHI, *Quei giardini fuggitivi come gli anni,* in Maurizio Boriani, Lionella Scazzosi (a cura di), *Il giardino e il tempo. Conservazione e manutenzione delle architetture vegetali*, Milano, Guerini e associati 1992, pp. 11-13.

[7] STEFANIA DE NOTARPIETRO, ALESSANDRA FERRIGHI, ELIANA GAROFALO, LUCIANO ANTONINO SCUDERI (a cura di), *Ereditare il presente. Conoscenza, tutela e valorizzazione dell'architettura italiana dal 1945 ad oggi,* Arezzo, Magonza 2024.

[8] GIUSEPPE SEVERINI, *I giardini come beni del patrimonio culturale: storia di una legge e questioni interpretative*, «Aedon», I, 2009.

[9] LAURA SABRINA PELISSETTI, LIONELLA SCAZZOSI (a cura di) *Giardini storici. A 25 anni dalle Carte di Firenze: esperienze e prospettive*, Firenze, Olschki, 2009. VINCENZO CAZZATO (a cura di) *Tutela dei giardini storici. Bilanci e prospettive*, Roma, Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, 1989. SUSANNA CACCIA GHERARDINI, MARIA ADRIANA GIUSTI, CHIARA SANTINI (a cura di), *1981/2021 Giardini storici. Esperienze, ricerca, prospettive, a 40 anni dalle Carte di Firenze*, «Restauro Archeologico» I-II, 2021.

[10] ANDREA CANZIANI, *Conservare l'architettura. Conservazione programmata per il patrimonio architettonico del XX secolo,* Milano, Electa 2009.

La tutela del Contemporaneo in Friuli Venezia Giulia. Alcuni casi studio

Contemporary architectures protection in Friuli Venezia Giulia. A few studies case

Vincenzo Giampaolo | vincenzo.giampaolo@cultura.gov.it
Ministero della Cultura, Soprintendenza Archeologia, belle arti e paesaggio del Friuli Venezia Giulia

Abstract

The contemporary architectures protection is based on the belief that protecting the works closest to us can create a collective awareness about protection for the heritage of the late 20th century, which is threatened by interventions not respects its distinctive characteristics. This paper highlights the bureau work about protection some examples of regional contemporary architecture.

Keywords
Heritage, Protection, Contemporary, Culture, Law.

L'esperienza progettuale del Secondo Novecento è caratterizzata, soprattutto in Italia, da sperimentazioni importanti, sia dal punto vista qualitativo che quantitativo. È un patrimonio che presenta, però, una duplice fragilità: quella intrinseca delle componenti materiche e costruttive, come il cemento armato, le pellicole polimeriche e i 'nuovi' materiali sperimentati durante tutto il corso del Novecento, e quella legata alla componente culturale, che spesso sembra dimenticarsi dell'apporto che l'architettura contemporanea ha fornito alla definizione dell'apparato socio-culturale al quale apparteniamo. Negazione che, complice anche l'attuale e pressante attività sul costruito, ha portato a interventi incoerenti o, nei casi peggiori, a stravolgimenti incontrollati che cancellano parte di quella cultura materiale che ha caratterizzato gran parte della produzione architettonica della seconda metà del secolo scorso. Un patrimonio che incontra ancora alcune difficoltà nella salvaguardia, anche se molto è stato fatto e si sta facendo per valorizzare e proteggere le opere del contemporaneo, su scala nazionale. Le attività avviate per la tutela e la conservazione dell'architettura contemporanea sono molteplici e diversificate. Alla conoscenza e alla valorizzazione, infatti, si aggiungono tutti i procedimenti di tutela ai sensi del Codice dei beni culturali e del paesaggio[1], avviati dalle Soprintendenze presenti nelle regioni italiane. Tutela che incontra alcuni limiti applicativi, nei casi in cui l'opera non presenta tutti i requisiti previsti dalla normativa, compreso quello dell'anzianità fissato in settant'anni. L'esperienza degli ultimi trent'anni ha messo in evidenza le difficoltà che gli istituti periferici del MiC incontrano nell'avviare procedimenti per sottoporre a tutela le opere ancora 'giovani' e se, ad oggi, per le architetture pubbliche realizzate fino al 1955, l'emanazione di un decreto di tutela è più agevole in applicazione del combinato disposto degli articoli 10 e 12 del D. Lgs. 42/2004[2]; per le opere realizzate successivamente a questa data il percorso per diventare «testimonianze di civiltà»[3] risulta più complesso[4].

RA special issue 1, vol. I | 2025, pagg. 282 - 287 | ISSN 1724-9686 (print) | ISSN 2465-2377 (online)
© The Author(s) 2025. This is an open access article distribuited under the terms of the Creative Commons License CC BY-SA 4.0 Firenze University Press.
DOI: 10.36253/rar-19034 - www.fupress.net/index.php/ra/



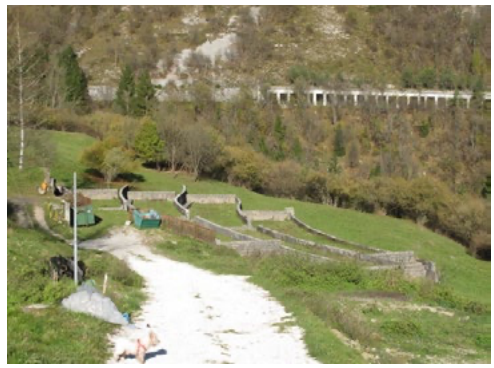


Fig. 1 A_Navarons di Spilimbergo (PN), oratorio di Nostra Signora di Lourdes, B_Pordenone, ampliamento del municipio, C_Vajont (PN), chiesa del Gesù Crocifisso. D_Vajont (PN), cappella e cimitero, (foto V. Giampaolo, 2021-2023).

Fig. 2 Erto e Casso (PN), nuovo cimitero di Erto in località Stortan. Vista dalla strada d'accesso, (foto. V. Giampaolo, 2024).

Complessità operativa che, però, non ha limitato l'attività per la protezione dell'architettura contemporanea in Friuli Venezia Giulia, portando all'emanazione di decreti di tutela a favore di opere importati presenti sul territorio regionale[5]. Azioni necessarie a scongiurare possibili perdite patrimoniali, derivanti da situazioni di pericolo: dalla mancanza assoluta di manutenzione a ipotesi di demolizione totale di architetture che descrivono la feconda esperienza progettuale che tra gli anni '60 e '80 dello scorso secolo ha caratterizzato la poetica architettonica in regione. Come evidenziato da Giuliano Gresleri nel 1985, il quale paragona la produzione degli architetti friulani a quella del Canton Ticino. Sono opere, come fa notare l'autore, contraddistinte da una forte diversità figurativa e compositiva, derivante dalla capacità dei protagonisti di recepire e declinare, con caratteri distintivi, gli insegnamenti e gli stimoli della cultura internazionale del progetto[6]. Le oltre trenta schede utilizzate per descrivere quella che Marco Pozzetto definisce 'friulanità'[7], intesa come la capacità di sintetizzare e sublimare le stratificazioni storiche reinterpretandole, restituiscono un panorama variegato della produzione regionale. I protagonisti, per lo più estranei al dibattito culturale dell'epoca – se si escludono Luciano Semerani, Gian Ugo Polesello e Gino Valle – hanno consegnato un'idea di architettura fondata su un'attenta analisi delle preesistenze e del contesto sul quale andavano ad operare, caratterizzata da un alto grado di contemporaneità.

Le opere contemporanee, che non hanno ancora raggiunto il requisito di anzianità, sono state sottoposte a tutela ai sensi della lettera d) del comma 3 dell'articolo 10 del D. Lgs. 42/2004, in quanto, per motivi differenti, sono state realizzate in relazione a fatti storici e sociali rilevanti o per il loro alto valore simbolico o per il loro riferimento all'arte e alla tecnica. Due esempi, quali il cimitero di Erto in località Stortan e le scuole elementari e medie di Meduno, sono casi emblematici per le motivazioni che hanno portato a sottoporle a tutela: il primo è un tipico esempio di totale mancanza di manutenzione da parte della proprietà, il secondo un rischio di demolizione, fortunatamente sventato.

Il nuovo cimitero di Erto in località Stortan. Glauco Gresleri e Silvano Varnier (1970 progetto, 1971-1972 costruzione)

Successivamente al disastro del Vajont lo Stato italiano avviò, con una legge ad hoc[8], iniziative a favore delle zone colpite e un imponente piano per la ricostruzione dei territori devastati dall'onda distruttiva del 9 ottobre 1963. In seno alla legge, nel dicembre 1964, venne stipulata una convenzione tra l'allora Ministero delle Opere Pubbliche e lo IUAV per la redazione del Piano Comprensoriale del Vajont per le province di Belluno e Udine (la provincia di Pordenone verrà istituita nel 1968). Il piano, caratterizzato da una visione di ampio respiro che interessava due Regioni e numerosi centri urbani, presentava anche





Fig. 3 Meduno (PN), scuole medie ed elementari, vista dalla strada, (foto V. Giampaolo, 2025).
Fig. 4 Meduno (PN), scuole medie ed elementari, vista dalla corte interna, (foto V. Giampaolo, 2025).

il progetto per lo spostamento dell'antica Erto in località Stortan e la definizione del nuovo centro abitato di Vajont a firma degli architetti Gianugo Polesello e Emilio Mattioni[9].

Il Comune di Erto e Casso nel 1970 affidò la progettazione agli architetti Glauco Gresleri e Silvano Varnier e, successivamente, cedette gratuitamente il progetto al Genio Civile di Pordenone per «il sollecito completamento delle procedure necessarie per la realizzazione dell'opera»[10]. Il cantiere venne avviato il 23 aprile 1971, alla presenza della ditta incaricata e del personale dell'ufficio del Genio Civile di Pordenone[11]. La documentazione contabile restituisce un quadro chiaro e preciso sullo svolgimento dei lavori che si conclusero il 12 settembre del 1972, considerato che fu necessario sospendere il cantiere dal 14 febbraio del 1972 al 10 luglio dello stesso anno per le avverse condizioni meteorologiche che interessarono l'area montana della regione[12]. L'area destinata alla realizzazione dell'opera era uno spazio libero, un fazzoletto di terra in pendenza, di 1527 metri quadrati. Il nuovo cimitero, seppur raggiungibile da una strada secondaria alla quale si accede direttamente dalla viabilità regionale, risulta di difficile individuazione. Visto dalla strada di accesso, quindi di traverso rispetto allo sviluppo longitudinale dell'intero impianto, con i sui bassi setti in calcestruzzo paralleli che seguono le curve di livello, si inserisce nel paesaggio di riferimento con estrema sensibilità e discrezione formale.

Giunti all'ingresso, percorrendo un percorso sterrato e superato l'accesso carraio, l'osservatore è attirato dalla grande croce di pietra conficcata nella nuda terra, alla quale fa da sfondo una parete in calcestruzzo che cela, sul retro, l'unico volume dell'intero sistema architettonico: gli spazi destinati ai locali di servizio. I due semplici cilindri lapidei che costituiscono la croce, intersecati perpendicolarmente, precedono l'area destinata alle cerimonie. Un altare in calcestruzzo con sopra una mensa in pietra, anch'essa disegnata dai progettisti, definisce funzionalmente l'area.

L'impianto del cimitero è definito da due muri continui più corti, mentre tre setti intermedi, interrotti in mezzeria per fare posto alle rampe di scale, delimitano le fasce per le sepolture. Lo sviluppo longitudinale dell'intero impianto è compreso tra muri rivestiti in pietra, trasversali ai setti, che non toccano mai gli elementi curvilinei. Scendendo i cinque gradini in pietra che collegano i vari livelli del cimitero è possibile ammirare, per ogni settore, la bassa panca continua e parallela allo sviluppo dei setti: luogo per la riflessione e il raccoglimento, ricordando i propri cari defunti. L'opera è un sapiente intervento di architettura contemporanea capace di dialogare col contesto di riferimento, adattandosi alle curve di livello. Come mette in evidenza G. Samonà:

L'integrazione dei volumi architettonici con le immagini dello spazio naturale, inteso metafisicamente per una forte carica di religiosità, caratterizza l'espressionismo delle costruzioni degli architetti Gresleri e Varnier. Espressionismo che stimola l'insieme dei segni architettonici e predilige un certo tipo di usi umani di carattere pubblico non vincolati a tipologie tirannicamente restrittive, ma significanti gestualmente questo rapporto con la natura. Espressionismo che pur non privilegiando ricerche troppo preziose si compiace di impegni sofisticati per animare la semplicità dei tagli formali usando accoppiamenti di materiali eterogenei che richiamano memorie celeberrime. […] Un ambiente che declina a terrazze successive verso la pianura disseminata di piccoli insediamenti carichi di storia e popolati di gruppi di contadini che hanno dato un tono civile a questi piccoli centri nei quali le costruzioni di Gresleri e di Varnier si sono senza sforzo ambientate con segni rappresentativi al giusto modo nel compenetrarsi allo spazio semiurbano esistente[13].

Gresleri e Varnier negano la logica del recinto che caratterizza la tipologia cimiteriale e che hanno già utilizzato precedentemente per il cimitero di Vajont (1968-1971). Adottano un approccio diverso, dove l'elemento preponderante è il paesaggio circostante, arricchito e nobilitato dalla nuova opera. La struttura, calandosi intimamente nella conca prescelta per la realizzazione, si apre alla vista della valle. L'utilizzo di materiali differenti ed eterogenei caratterizza la poetica dei progettisti, capaci di confrontarsi con le problematiche compositive e ponendo l'attenzione sul significato che ogni singola opera deve assumere nei confronti della collettività che dovrà utilizzarla. Gli architetti, commentando l'opera, affermarono che «il cimitero rivela più profondamente la radice di quell'insediamento recluso dal mondo; si direbbe che i pochi segni murari aderenti alla sinuosità della scarpata, preesistessero al paese, ne fossero il primo intervento umano»[14]. L'impianto non è mai stato utilizzato, in quanto la popolazione, tutt'oggi, preferisce seppellire i propri cari nel vecchio cimitero, così «abbandonato, infestato da erbacce è ancora più connaturato al sito e ne manifesta lo svolgersi storico»[15].

Scuole elementari e medie di Meduno. Annamaria (Titti) Brovedani e Remigio Masobello (progetto 1972, costruzione 1978-1984)

Tra gli anni Cinquanta e Ottanta del Novecento si assiste ad un forte incremento dell'attività edilizia scolastica in tutta Italia[16]. Si stima che la maggior parte degli istituti scolastici sia stata costruita tra il 1958 e il 1983[17]. In questa stagione si colloca la costruzione delle nuove scuole di Meduno. Il complesso scolastico di Meduno fu fortemente voluto dall'allora Sindaco, il dottor Silvano Antonini Canterin, un amministratore «dotato di lunga visione»[18] che si tradusse nell'incarico agli architetti Annamaria (Titti) Brovedani e Remigio Masobello, i quali progettarono le nuove scuole di Meduno nel 1972, realizzate tra il 1978 e 1984. In un'ottica lungimirante, la nuova architettura doveva diventare il nuovo polo per la socialità cittadina, configurandosi come elemento di connessione all'interno dell'area destinata a servizi collettivi. Come facevano notare i progettisti:

si tratta di un'area particolarmente felice per una perfetta insolazione, la posizione baricentrica rispetto l'abitato, la pendenza dolce che favorisce una naturale sistemazione degli edifici e un ottimo drenaggio, la presenza di numerosi alberi alti e, verso nord, di un alto muro di sassi che delimita in modo esatto il terreno. [...] Verso sud l'area è adiacente all'asse di viabilità principale ma a quota di circa due metri superiore. L'adiacenza dell'area con edifici pubblici e le attrezzature più fruite del paese: municipio, posta, ambulatorio ed un complesso edilizio antico di proprietà comunale[19].

Arrivando a Meduno, dalla Strada Regionale 552 e superato un muro di contenimento rivestito in sassi, la vista si apre verso il profilo montano e in primo piano, rialzato rispetto alla sede stradale, un sistema di volumi puri, caratterizzato da aperture diversificate e sapientemente calibrate, accoglie il visitatore. Soffermandosi ad ammirare quest'opera è possibile cogliere il perfetto inserimento nel paesaggio circostante. Le preesistenze, il profilo dei monti, il sistema viario principale e secondario, gli elementi specifici del luogo diventano lo stimolo per l'elaborazione di un progetto esemplare, caratterizzato, come fa notare l'architetto Marco Stefani, da un «armonioso ed equilibrato inserimento ambientale»[20]. L'impianto è a corte con il lato

verso monte aperto per inquadrare il versante dei monti, i corpi aggettanti che si innestano conferiscono maggior plasticità a tutto il sistema planimetrico. Lo spazio aperto e in pendenza, delimitato dai vari corpi di fabbrica, è adibito a giardino. L'edificio per le scuole elementari, quello per le scuole medie e la galleria di collegamento con al primo piano le aule speciali sono gli elementi che racchiudono e definiscono lo spazio verde. Gli ambienti interni, quali aule, spazi per la didattica e ambienti - in origine - collettivi, sono distribuiti da percorsi che seguono, oltre al programma funzionale e distributivo, il naturale andamento del terreno: alcuni dei corridoi interni presentano una leggera pendenza per adattarsi ai salti di quota presenti nella struttura. La galleria di collegamento, allestita con piastre per attività ludiche, in origine aperta e attualmente tamponata con alcuni serramenti, è l'elemento strutturante il sistema distributivo e permette l'accesso alle scuole e agli spazi collettivi, quali l'aula magna-teatro e la biblioteca. Al piano superiore trovano spazio quelle che in origine erano le aule speciali per le materie tecniche e scientifiche, dove il corridoio non serviva esclusivamente come sistema distributivo, ma diventava il luogo per piccole esposizioni. I vari volumi che compongono il complesso sono caratterizzati da un fitto sistema di aperture, dove serramenti in cemento e vetro, a filo o rientranti, scandiscono le facciate esterne e quelle sulla corte. La soluzione adottata rimanda direttamente alle suggestioni compositive dei grandi maestri del Novecento. L'intero impianto è realizzato in cemento armato a vista, ad eccezione di alcuni fronti intonacati; piccoli inserimenti cromatici, realizzati in materiale ceramico, sono visibili sul fronte nord e sulla facciata verso il municipio. Gli interni, progettati a misura di discente, presentano rivestimenti in legno con le strutture portanti orizzontali a vista. La visita dei vari ambienti diventa una sorta di lecorbuseriana *promenade architecturale*[21], intesa nella sua forma più autentica: un'esperienza emotiva ed emozionale derivata dalla scoperta di spazialità che inducono a riflessioni profonde, anche sul significato dell'architettura come strumento pedagogico e fatto costruito.

Conclusioni

Per la Commissione regionale per il patrimonio culturale[22] del Friuli Venezia Giulia il nuovo cimitero di Erto riveste un interesse particolarmente importante in ragione del suo riferimento con la storia politica, in quanto costruito in seguito a un evento, il disastro del Vajont, che sconvolse l'intera Nazione e a seguito del quale lo Stato emanò una legge speciale; in ragione del suo riferimento con l'arte, la tecnica e la cultura in genere perché si tratta di un'opera esemplare, progettata da due importanti figure nel panorama architettonico del periodo nel quale è stata costruita e inserita in numerose pubblicazioni di settore; quale testimonianza dell'identità delle istituzioni collettive perché il suo mancato utilizzo evidenzia le dinamiche che hanno caratterizzato e caratterizzano l'alveo sociale per il quale è stato realizzato. Per le scuole elementari e medie di Meduno, per salvaguardare l'opera dall'imminente demolizione, la stessa commissione ha decretato l'interesse particolarmente importante ai sensi dell'art. 10 c. 3 lett. d) del D. Lgs. 42/2004 in ragione del loro riferimento con l'arte, la tecnica e la cultura in genere; perché si tratta di un'opera d'architettura esemplare, costruita in un clima culturale, quello degli anni Settanta, in cui un autentico slancio riformatore e un'idea viva di progresso permeavano il dibattito architettonico; in quanto testimonianza dell'identità delle istituzioni collettive, nata per soddisfare esigenze diverse da quelle puramente didattiche e fortemente voluta dall'Amministrazione dell'epoca.

[1] Decreto legislativo 22 gennaio 2004, n. 42 rubricato "Codice dei beni culturali e del paesaggio, ai sensi dell'articolo 10 della legge 6 luglio2002, n. 137. (G.U. n. 45 del 24 febbraio 2004, s.o. n. 28). (d'ora in poi D.Lgs. 42/2004).

[2] Art. 10 c. 1 Sono beni culturali le cose immobili e mobili appartenenti allo Stato, alle regioni, agli altri enti pubblici territoriali, nonché ad ogni altro ente ed istituto pubblico e a persone giuridiche private senza fine di lucro, ivi compresi gli enti ecclesiastici civilmente riconosciuti, che presentano interesse artistico, storico, archeologico o etnoantropologico. Art. 12 c. 1 Le cose indicate all'articolo 10, comma 1, che siano opera di autore non più vivente e la cui esecuzione risalga ad oltre settanta anni, sono sottoposte alle disposizioni della presente Parte fino a quando non sia stata effettuata la verifica di cui al comma 2 (c. 2: I competenti organi del Ministero, [...] verificano la sussistenza dell'interesse artistico, storico, archeologico o etnoantropologico nelle cose di cui al comma 1[…]).

[3] All'art. 2 c. 2 del D. Lgs. 42/2004 leggiamo «Sono beni culturali le cose che presentano interesse artistico, storico, archeologico, etnoantropologico, archivistico e bibliografico e le altre cose individuate dalla legge o in base alla legge quali testimonianze aventi valore di civiltà». La definizione del Codice riprende, ampliandola, quella della Commissione Franceschini (1964-1967), secondo la quale «Appartengono al patrimonio culturale della Nazione tutti i beni aventi riferimento alla storia della civiltà. Sono assoggettati alla legge i beni di interesse archeologico, storico, artistico, ambientale e paesistico, archivistico e librario, ed ogni altro bene che costituisca testimonianza materiale avente valore di civiltà».

[4] L'art. 11 c. 1 lett. e) del D. Lgs. 42/2004 prevede specifiche disposizioni di tutela per le architetture contemporanee di particolare valore artistico, riconosciuto ai sensi della Legge 633/1941 (legge sul diritto d'autore), la quale non tutela l'opera ma l'artista. Il procedimento, avviato dall'artista, è di competenza della Direzione Creatività Contemporanea. L'art. 10 c. 3 lett. d) del D. Lgs. 42/2004, invece, prevede che sono beni culturali le cose immobili e mobili, a chiunque appartenenti, che rivestono un interesse particolarmente importante a causa del loro riferimento con la storia politica, militare, della letteratura, dell'arte, della scienza, della tecnica, dell'industria e della cultura in genere, ovvero quali testimonianze dell'identità e della storia delle istituzioni pubbliche, collettive o religiose; senza definire il limite temporale per l'anzianità dell'opera da sottoporre a tutela.

[5] Ad oggi sono sottoposti a tutela, ai sensi dell'art. 10 c. 3 lett. d) le seguenti architetture: Il Centro di Informazione Documentale (CID) Marinotti e la torre panoramica di Cesare Pea a Torviscosa (UD): DECRETO 39 del 13.03.2018. La tomba di Pier Paolo Pasolini progettata da Gino Valle a Casarsa della Delizia (PN): DECRETO 158 del 29.08.2022. L'ampliamento del municipio di Pordenone ad opera di Ignazio Gardella: DECRETO 106 del 26.09.2023. La chiesa del Gesù Crocifisso e il cimitero con l'annessa cappella di Vajont (PN) progettate da Glauco Glesleri e Silvano Varnier: DECRETO 98 del 30.05.2024 e DECRETO 141 del 17.07.2024. L'oratorio di Nostra Signora di Lourdes sempre di Gresleri e Varnier a Navarons di Spilimbergo (PN): DECRETO 195 del 04.10.2024. Le Scuole elementari e medie, progettate da Annamaria (Titti) Brovedani e Remigio Masobello a Meduno (PN): DECRETO: 116 del 11.06.2025. Il nuovo cimitero in località Stortan, sempre su progetto di Glauco Gresleri e Silvano Varnier di Erto e Casso (PN): DECRETO 152 del 01.08.2025.

[6] GIULIANO GRESLERI, *La costruzione dell'architettura moderna in Friuli*, «Parametro», n. 135-136, 1985, p. 9.

[7] MARCO POZZETTO, *Note sull'architettura moderna in Friuli. 1 Udine o della Friulanità*, «Parametro», n. 135-136, 1985, p. 12.

[8] La legge n. 357/1964 *Modifiche ed integrazioni della legge 4 novembre 1963, n. 1457, recante provvidenze a favore delle zone devastate dalla catastrofe del Vajont del 9 ottobre 1963*» prevedeva, all'articolo 1, lo stanziamento di dieci miliardi di lire così suddivisi: un miliardo di lire per gli interventi di pronto soccorso, due miliardi di lire per il ripristino di opere di enti pubblici, tre miliardi di lire per sistemazioni urbanistiche, anche connesse al trasferimento degli abitati, nonché per studi, progettazioni e rilievi inerenti alla sistemazione della zona e, infine, quattro miliardi di lire per contributi per la riparazione e la ricostruzione di fabbricati di proprietà privata.

[9] GIANUGO POLESELLO (a cura di), *Piano urbanistico comprensoriale del Vajont subcomprensorio in Provincia di Udine: legge 31 maggio 1964 n.357, legge 26 giugno 1965 n.785*, dattiloscritto, Udine 1971.

[10] *Delibera n. 125 del 25.11.1970*, Archivio del Genio Civile di Pordenone. b. 127, f. 89 (d'ora in poi AGC_PN).

[11] *Processo verbale di consegna dei lavori del 23 aprile 1971*. b. 128, f. 90, AGC_PN.

[12] *Verbale di sospensione del cantiere per impraticabilità del cantiere causa neve e verbale ripresa dei lavori*.AGC_PN. b. 128, f. 90, AGC_PN.

[13] GIUSEPPE SAMONÀ, *Prefazione,* in Glauco Gresleri, Silvano Varnier, *Costruire l'architettura,* Milano, Electa 1981, pp. 7-8.

[14] *Ivi*, p. 83.

[15] *Ibidem*.

[16] Il Giornale d'Italia. Il giornale indipendente, *La situazione dell'edilizia scolastica*. 10 settembre 2024.

[17] MIUR, AES-Anagrafe Edilizia Scolastica, <dati.istruzione.it/opendata/opendata/catalogo/elements1/?area=Edilizia Scolastica> [6.04.2025].

[18] R. Riccardi, assessore regionale alla salute, politiche sociali e disabilità, con delega alla Protezione civile.
Salute: *Riccardi, ambulatorio di Meduno nel solco di Antonini Canterin*, "Silvano Antonini Canterin è stato testimone di una generazione e di un'esperienza politica importante, un'eredità che dobbiamo chiederci ogni giorno se siamo all'altezza di raccogliere: per me è un onore rendere pubblico riconoscimento a una storia di lungimiranza inaugurando oggi il poliambulatorio, scelta di prossimità per dare risposte al cittadino, intitolandolo a un figlio di questa terra, legislatore e amministratore dotato di lunga visione". 12.10.2019 in <Regione Autonoma Friuli Venezia Giulia - Notizie dalla Giunta>, [16.04.2025].

[19] A. BROVEDANI, R. MASOBELLO, *Relazione di progetto*. Meduno, 1972, p. 1.

[20] M. STEFANI, Censimento delle architetture italiane dal 1945 ad oggi. Scheda Opera Scuole elementari e Medie. Meduno. 30.07.2024, ultima modifica 22.01.2025. [16.04.2025].

[21] LE CORBUSIER, *Entretiens avec les étudiants des écoles d'architecture*, Parigi, Denöel 1943; trad. it. F. Taormina (a cura di), *Conversazione con gli studenti delle scuole di architettura*, Palermo, Nuova Presenza 1982.

[22] Ai sensi del DPCM 270 del 14.03.2024. art. 21 c. 3 lett. a), La Commissione regionale per il patrimonio culturale (d'ora in poi COREPACU) verifica la sussistenza dell'interesse culturale nei beni appartenenti a soggetti pubblici e a persone giuridiche private senza fine di lucro, ai sensi dell'articolo 12 del Codice.

Eredità di guerra e segni d'arte

Heritage of War and Signs of Art

Chiara Mariotti | chiara.mariotti@univpm.it
Dipartimento di Ingegneria Civile, Edile e Architettura, Università Politecnica delle Marche
Alessia Zampini | alessia.zampini2@unibo.it
Dipartimento di Architettura, Università di Bologna

Abstract

Among the legacies of the 20th century are defensive lines of bunkers and military structures as uncomfortable presences and controversial expressions of totalitarian ideologies, conflict, and death. While their technical features reflect a functional relationship between form and matter, their intrinsic meaning raises complex questions for conservation. Can such sites be considered 'cultural heritage'? Beyond technical attributes, they carry the burden of a difficult past, often linked to nondemocratic regimes leading to their classification as *Dissonant Heritage*. Even when acknowledged as heritage, the challenge remains: how can they be reintegrated into the present? What conservation practices are acceptable? Can artistic intervention provide new meanings without compromising legitimacy? This contribution explores these dilemmas through European and global case studies of bunker lines.

Keywords
Military landscapes, Heritagization, Dissonant heritage, Artistic reflection, Conservation challenges.

Eredità di guerra: quale patrimonializzazione? [1]

I processi di patrimonializzazione sono strettamente legati alla costruzione del concetto di 'patrimonio culturale', da cui scaturisce la tensione alla cura (prima) e alla tutela (poi) dei beni ritenuti meritevoli di esserne inclusi. Cosa legittimamente rientri nell'alveo delle eredità da conservare e trasmettere al futuro è stato oggetto di profonde riflessioni ed è significativamente cambiato nel corso del tempo e continua a mutare, in relazione al periodo storico e ai contesti culturali, geografici, sociali ma anche politici ed economici considerati[2]. Già dagli inizi del Novecento, sulla scorta delle formulazioni teoriche di Alois Riegl[3], fu messa in discussione una tutela selettiva ed 'elitaria', limitata ai soli manufatti di determinate epoche e di eccezionale valore storico-artistico, a favore di una visione inclusiva e sempre più 'democratica'[4], che ha progressivamente accolto beni ordinari e seriali, interi complessi architettonici, brani di paesaggio, siti militari e industriali, opere di architettura moderna e contemporanea, chiamando in causa anche la sfera sfuggente dell'immateriale[5], non senza conflitti e contraddizioni[6]. Tra le realtà ammesse, le fortificazioni superarono solo negli anni Sessanta del secolo scorso una forma di marginalizzazione storica dovuta alla loro obsolescenza funzionale e apparente mancanza di monumentalità, grazie soprattutto al dettato della Carta di Venezia[7]. In quel periodo, l'impegno di Piero Gazzola nella stesura della nuova Carta del Restauro[8] si unì all'azione di sensibilizzazione condotta di concerto con gli istituti castelli – primo tra tutti l'Internationales Burgen Institut (IBI) – riportando l'attenzione su torri, castelli, rocche, borghi fortificati, bastioni, forti fino ai più recenti baluardi. Sebbene la definizione di 'castello' abbracciata da Gazzola e dall'IBI fosse legittimamente pertinente a ogni opera costruita dall'uomo per attuare

RA special issue 1, vol. I | 2025, pagg. 288 - 293 | ISSN 1724-9686 (print) | ISSN 2465-2377 (online)
© The Author(s) 2025. This is an open access article distribuited under the terms of the Creative Commons License CC BY-SA 4.0 Firenze University Press.
DOI: 10.36253/rar-19037 - www.fupress.net/index.php/ra/

una strategia di difesa[9], l'attenzione sembrò ancora convergere prioritariamente sulle strutture di difesa statica più lontane dal nostro presente (medievali, rinascimentali, moderne e ottocentesche). I processi di sedimentazione memoriale condizionarono le logiche di conservazione delle opere defensionali e dei paesaggi militari contemporanei fino almeno alla metà degli anni Settanta, quando venne data alle stampe l'opera-manifesto del filosofo francese Paul Virilio, *Bunker archéologie*[10], che cercò di arrestare i ripetuti meccanismi di rimozione collettiva, a cui sono ancora soggetti i bunker di diverse linee difensive. Se infatti, di norma, si tende a sostenere che un processo di patrimonializzazione abbia inizio nel momento in cui, venuta meno la funzione originaria di un manufatto, società, comunità e istituzioni preposte gli riconoscono attributi e significati tali da auspicarne la messa in valore al di là dell'utilità[11], è altrettanto vero che la patrimonializzazione può talvolta diventare escludente proprio in relazione all'interpretazione dei valori, incarnati o riflessi dal bene, e alla loro inevitabile mutevolezza. A riguardo, da circa trent'anni in ambito accademico, si riflette sul concetto di 'patrimonio dissonante' o *Dissonant Heritage*, utilizzato per identificare quelle eredità storiche contraddistinte da un passato problematico e controverso[12], tra le quali rientrano frequentemente gli edifici di guerra. Del resto, la guerra si configura come uno degli ambiti più inclini a generare interpretazioni conflittuali nei riguardi delle eredità ad essa collegate. Realizzate per dar corpo a strategie militari, queste architetture possono infatti rappresentare il simbolo di un'occupazione nemica, e dunque la memoria di un passato di sottomissione, dolore e privazione di libertà, oppure possono costituire l'espressione di una volontà di autodeterminazione e difesa divenendo in un certo senso più accettabili, ma comunque in grado di rievocare sofferenza, morte e distruzione. Questo solleva un interrogativo cruciale: ricordare oppure dimenticare? mantenere vive queste eredità sovrascrivendone, modificandone, cancellandone il significato primo o conservarle proprio in virtù di questo portato controverso? Nella convinzione che non si possa subordinare la conservazione degli oggetti patrimoniali a un giudizio sui governi che li hanno prodotti, occorre dunque porsi il quesito perché preservare questi manufatti. La riposta risiede solamente nel loro essere testimonianza dei più importanti risultati della tecnica o nel loro essere rappresentazione di un ideale estetico tecnocratico, oppure sono anche gli stessi disvalori a dover essere posti al centro della riflessione? Alla luce di questi interrogativi, l'importanza di confrontarsi con architetture e siti militari segnati da conflittualità irrisolte o aperte sta ottenendo un sempre più ampio riconoscimento internazionale che ne ha formalizzato il valore come comune eredità europea, pur nella diversità delle forme e dei processi storici con cui si sono fisicamente espresse le difese, e delle modalità con cui sono stati e sono tuttora affrontati il ricordo, la memoria e la negoziazione con il passato. Progetti Creative Europe, Erasmus+ BIP, eventi della European Week of Regions and Cities, il lavoro delle rotte del Consiglio d'Europa ATRIUM, Liberation Route e del network Efforts Europe, e un crescente numero di pubblicazioni scientifiche sono solo un esempio di questo fiorente interesse[13]. Testimonianza viva delle variazioni delle identità territoriali nel tempo, delle più o meno radicali (e controverse) trasformazioni operate sui confini nazionali, ed elemento cruciale persino nei processi di mitopoiesi dei diversi stati, questi manufatti sembrano poter disegnare un orizzonte di confronto di grande attualità rispetto ai processi di patrimonializzazione, in primo luogo perché rappresentano per estensione e diffusione una sfida comune a tutti gli stati europei, ma soprattutto perché in una prospettiva di lungo termine, questi oggetti potrebbero sollecitare uno sguardo consapevole sulla storia dei luoghi e accrescere la capacità di accogliere visioni plurali all'interno dell'*Heritage Discourse.* Non a caso molti dei progetti citati pongono al centro della propria visione una concezione di questo patrimonio quale motore di iniziative democratiche o di progetti di cooperazione e riconciliazione, aprendo lo sguardo, per esempio, verso programmi di finanziamento specifici quali

l'Instrument for Pre-accession Assistance (IPA III) o NDICI – Global Europe. Tratteggiate le ragioni conservative, ci si accorge poi come la trasmissione di questi edifici al futuro abbia assunto nel tempo sfumature operative eterogenee, vedendo alternare operazioni di musealizzazione esperite attraverso ripristini ascrivibili a operazioni di modellismo militare in scala 1:1; oppure riutilizzi resi possibili da una mimetizzazione all'ordinario, capace di trasformare questi spazi secondo le necessità della quotidianità postbellica. A suscitare l'interesse di questa trattazione è però un altro tipo di approccio, ovvero quello della pratica artistica, capace di dialogare profondamente con il significato originario dell'oggetto ma ponendo altresì la propria legittimità al centro della riflessione conservativa.

Segni d'arte: quale legittimità per la conservazione?

Storicamente, la disciplina del restauro ha cercato di tradurre i propri obiettivi culturali e scientifici in documenti volti a indirizzare l'operatività concreta sulle fabbriche storiche. A livello europeo ed extraeuropeo, le Carte del Restauro assieme a Convenzioni, Dichiarazioni, Risoluzioni e Raccomandazioni hanno tenuto traccia degli aggiornamenti teoretici codificandone le ricadute pratiche, nonostante gli scarti ben noti tra teoria e prassi. Pur non avendo mai raggiungo il valore di legge, questi documenti sono diventati il metro di valutazione di azioni ritenute ortodosse, eterodosse o eretiche, sulle quali ci si continua a interrogare anche nella contemporaneità[14]. Nel processo di legittimazione di direzioni, contaminazioni e strumenti operativi per la preesistenza, avviato già a partire dalla Carta di Atene, la riflessione e pratica artistica contemporanea è stata chiamata a reclutamento solo negli ultimi decenni. L'arte richiama per definizione una dimensione estetica e «se il restauro, oggi, sembra avere difficoltà a riflettere sull'estetica, esiste tutto un mondo dell'estetica che lavora anche in relazione ai temi del restauro»[15]. I modi attraverso i quali si sostanzia questo confronto sono i più diversi, così come gli ambiti di investigazione. Il binomio arte-guerra è interessante anche perché coinvolge piani antitetici, con alle spalle una vasta tradizione di opere d'arte che hanno denunciano gli orrori dei conflitti, producendo immagini simboliche e potenti per stimolare la coscienza umana e promuovere la pace: *La libertà che guida il popolo* di Delacroix, *Il 3 Maggio 1808* di Goya, il *Volto della guerra* di Dalì, *Guernica* di Picasso, il recente murales di Bansky su un muro di Betlemme con l'immagine di un bambino che infila un fiore nella canna del fucile di un soldato – solo per citarne alcune. Eppure, la relazione tra segni d'arte e patrimoni di guerra appare più complessa, perché si materializza nei luoghi e negli spazi del conflitto, perché sfida il dialogo con architetture la cui dimensione artistica si riduce all'estetica della macchina bellica, al rapporto essenziale tra forma e funzione, perché si confronta con oggetti autentici ma al tempo stesso seriali e standardizzati, e perché interagisce con strutture che – almeno nel caso dei bunker in calcestruzzo armato – non sembrano temere il decadimento materiale quasi annullando la problematica squisitamente conservativa della permanenza fisica. In simili contesti la volontà artistica sembra assumere diverse declinazioni, delle quali le autrici hanno avuto esperienza diretta lavorando in siti ex militari in Europa. Da una parte la street art, estemporanea, spontanea, reazionaria, sembra trovare in queste superfici un supporto per una ritualità urbana in grado di testimoniare la volontà sovversiva di entrare in un luogo proibito, liminale, e di trasformarlo con il segno della propria presenza, oppure, con un atto culturale di sfida, per riappropriarsi di un luogo abbandonato rovesciando il potere contestato di cui questi oggetti sono simbolo[16]. I siti che registrano queste azioni sono innumerevoli, secondo un grado di complessità e ricerca espressiva che varia dalla sovrapposizione disorganica delle firme dei graffitari fino a cicli ben più articolati in grado di raggiungere straordinarie qualità artistiche. In entrambi i casi, tali segni sono destinati a una tempestiva riscrittura da parte di altri writers, così da contrapporre la loro



Fig. 1 Dall'alto in senso orario: Bateria da Raposeira, Lisbona, Portogallo; Turò de la Rovira, Barcellona, Spagna; Banana Bunker, Berlino, Germania; Tana del Lupo, Gierłoż, Polonia; Westerplatte, Gdansk, Polonia; Base aerea di Željava, Bosnia Herzegovina-Croazia. [Foto C. Mariotti & A. Zampini, 2022-2025].

fugace temporalità alla *firmitas* dei bunker. Ne sono un esempio eloquente la Bateria Setubàl o la Bateria da Raposeira del Plan Barron di Lisbona[17], selezionata, quest'ultima per la sua composizione spaziale e la ricchezza dei suoi graffiti come set per numerosi film; oppure Turò de la Rovira a Barcellona[18], un sistema di batterie antiaeree a protezione dgli attacchi franchisti e recentemente restaurato ponendo al centro della riflessione il dubbio se preservare o meno i numerosi graffiti realizzati in maniera spontanea sulle pendici di questo colle, proprio in virtù della loro intenzionale temporaneità. Dall'altro lato la pratica artistica frutto di specifici programmi culturali o una spinta creativa fusa a intenzione progettuale giungono ad attualizzare la lettura simbolica delle rovine proposta da Benjamin[19] e si configurano come un innesto vitale capace di produrre un nuovo significato a partire dalla decadenza, dall'abbandono, favorendo processi di risignificazione della *materia signata*, negoziazione dei disvalori e attivazione di nuovi processi patrimoniali. Ne è un esempio il Bunker 599 situato a Culemborg, Paesi Bassi, lungo la *Hollandsche Water Linie*, divenuto momento nazionale dopo esser stato tagliato in due dallo studio RAAAF – Atelier de Lyon per esporne l'interno e strutturare un nuovo percorso paesaggistico che attraversa la preesistenza[20]. Altrettanto interessante l'esperienza del collettivo Artlantic Wall che dal 2019 lavora in maniera sinergica con le comunità tra Belgio, Norvegia e Sud Tirolo per trasformare i bunker in elementi chiave del paesaggio culturale, rileggendo le geometrie e le superfici residuali e dare origine a progetti *site-specific* di grande impatto visivo. Similmente il Bunker H di via Fago, a Bolzano, preso in carico negli anni Duemila da una cooperativa dopo un lungo periodo di abbandono, ospita oggi murales che incorporano i segni degli usi e disusi successivi e le distruzioni nella figuratività della rappresentazione, per poi divenire museo per opere d'arte di varia natura. Questa reinterpretazione dei bunker quale luogo per esposizioni temporanee o permanenti non manca di assumere un'indubbia forza comunicativa favorendo l'avvicinamento delle generazioni più giovani e aprendo a un diverso rapporto con le arti. In questo scenario *soundscapes* e *light design* diventano strumenti di reinterpretazione altrettanto potenti, sia utilizzati in chiave museografica per rievocare in maniera filologica la storia dei bunker, come accade per esempio in alcuni apprestamenti di Raversyde a Ostenda[21], oppure, in maniera

più dirompente e sovversiva per dare nuova vita a questi spazi. Emblematici in tal senso il Bunker Klubo Galeria di Gdansk trasformato in discoteca e il Banana Bunker di Berlino divenuto uno dei luoghi chiave per la nascita della controcultura techno berlinese, oggi considerata patrimonio mondiale dell'umanità. Il *Reichsbahnbunker*[22], progettato dall'architetto K. Bonatz per proteggere i berlinesi dalle incursioni aeree, dopo esser stato utilizzato per lungo tempo come magazzino di stoccaggio e poi dai ravers, è oggi abitazione del collezionista Christian Boros e ospita – grazie a consistenti sventramenti e all'addizione di un intero piano adibito a residenza – una delle più interessanti collezioni di arte contemporanea della città. Non mancano inoltre episodi in cui l'attività creativa enfatizza le caratteristiche materiali e figurative della preesistenza, giocando su una dialettica per contrasto: naturale/artificiale, monumentale/residuale, duraturo/effimero, pesante/leggero. È il caso del Quartiere Generale di Hitler, a Gierłoż, Polonia, uno dei siti più complessi e segreti della Seconda guerra mondiale, conosciuto come Wolfsschanze, ovvero 'Tana del Lupo'[23]. In un'area recintata di 250 ettari immersa nella foresta, i bunker del centro operativo tedesco sono stati restituiti alla frequentazione pubblica con un'operazione che ha integrato sapientemente il contesto naturale e l'artificio dei bunker restituiti alla terra con cui hanno sempre cercato di mimetizzarsi. Qui è prassi ricorrente che i visitatori pongano dei legni sottili a sostegno dei relitti in calcestruzzo, dando vita a creazioni artistiche 'partecipate' di forte impatto. A Gierłoż, ma anche altrove, sono altrettanto frequenti le manifestazioni di arte 'spontanea', esito dei processi di ruderizzazione delle strutture, soprattutto se di enormi dimensioni e difficilmente accessibili. Ne è un esempio la base aerea di Željava, costruita durante la Guerra Fredda dalla Repubblica Socialista Federale di Jugoslavia, un complesso militare scavato nel monte Plješevica sul confine tra Croazia e Bosnia ed Erzegovina, intenzionalmente danneggiato, escluso dal discorso pubblico sul patrimonio e abbandonato[24]. Chi, fortuitamente, riesce ad addentrarsi nei suoi cunicoli sotterranei si trova immerso in una galleria in cui si susseguono carcasse di aerei, oggetti accatastati e frammenti di calcestruzzo i cui ferri ossidati diventano vere e proprie installazioni spaziali. Parimenti, nella penisola di Westerplatte[25], a Gdańsk in Polonia, tra gli approcci applicati ai manufatti superstiti del sito – simbolo dello scoppio della Seconda guerra mondiale – si risconta quell'attitudine alla conservazione a rudere, ampliamente diffusa nella storia della disciplina, che per certi aspetti avvicina l'esito del progetto di restauro all'opera artistica, congelando con interventi mirati di consolidamento situazioni in procinto di crollo e accentuando, con la potenza di un'architettura distrutta, la dimensione retrospettiva correlata alla memoria degli eventi bellici.

Nota conclusiva

Queste note hanno inteso offrire una riflessione sulla patrimonializzazione dei bunker e sul ruolo dell'arte nel/per il restauro. Esse si configurano come invito a tracciare, laicamente, percorsi alternativi per affrontare la crescente estensione di oggetti da salvaguardare, attraverso il ricorso alla pratica artistica. I casi richiamati – seppur ridotti rispetto a un ben più ampio panorama – documentano come la tensione tra arte e restauro, in alcune circostanze e in relazione a specifiche eredità storiche, non comprometta gli assunti teoretici della disciplina ma, al contrario, possa alimentarne la vitalità attraverso la ricerca di sperimentazioni e contaminazioni inedite, pur sempre caute e fondate. Senza sottovalutare l'impatto di pratiche innestate sul ricorso alla sottrazione e alla trasformazione della materia, si ritiene che azioni capaci di riequilibrare i disvalori a favore di nuovi sistemi valoriali possano fungere da attivatori di nuovi processi di patrimonializzazione. Invero, le finalità di arte e conservazione possono trovare una felice convergenza di obiettivi e attivare un'azione creativa e 'ricreativa' del bene, specie nel caso dei patrimoni e dei paesaggi dissonanti,

per i quali l'arte può rivelarsi complemento efficace alla permanenza fisica del bene e, insieme, volano per la costruzione di narrative consapevoli dalla straordinaria capacità evocativa e comunicativa. Ne consegue l'auspicio di una sempre più stretta integrazione tra processi conservativi e processi creativi.

[1] Il saggio è stato concepito e sviluppato congiuntamente dalle autrici anche nella stesura dei paragrafi.
[2] Cfr. MAURICE HALBWACHS, *La mémoire collective,* Paris, Presses Universitaires de France 1950; PIERRE NORA, *Les Lieux de mémoire*, Paris, Gallimard 1984-92; FRANÇOISE CHOAY, *L'Allégorie du patrimoine*, Paris, Editions du Seuil 1992; HENRI-PIERRE JEUDY, *La machinerie patrimoniale*, Paris, Circé 2001.
[3] ALOIS RIEGL, *Der moderne Denkmalkultus. Sein Wesen und seine Entstehung*, Wien-Leipzig, W. Braumüller, 1903.
[4] Il processo si è accompagnato a un'evoluzione terminologica da 'monumento' a 'bene culturale'; quest'ultima espressione introdotta nella forma francese *biens culturels* dall'UNESCO nel 1949 e diffusa in Italia con la Commissione Franceschi nel 1967.
[5] UNESCO, *Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage*, Paris, 17 October 2003.
[6] Cfr. *Quale patrimonio?* Numero tematico di «Materiali e Strutture», XI, n. 22, 2022. In particolare: DONATELLA FIORANI, *Editoriale*, pp.5-10; STEFANO FRANCESCO MUSSO, *'Patrimonializzazione' e 'beni culturali' a Genova: luci, ombre, contraddizioni e conflitti*, pp. 29-48; DONATELLA RITA FIORINO, *Da presidi di difesa a patrimonio 'indifeso'. Una possibile chiave di lettura per il diritto alla conservazione del patrimonio militare*, pp. 49-66.
[7] CHIARA MARIOTTI, *Piero Gazzola. Tutela e restauri dei castelli*, Venezia, Marsilio, 2022.
[8] PIERO GAZZOLA, ROBERTO PANE, *Proposte per una Carta internazionale del restauro*, in *Il monumento per l'uomo, Atti del II Congresso Internazionale del Restauro (Venezia, 25-31 maggio 1964)*, Padova, Marsilio, 1971, pp. 14-19.
[9] PIERO GAZZOLA, *Castelli d'Italia*, dattiloscritto, p.1, in Archivio Piero Gazzola, sez. 'Carteggio', ser. 'V Enti', sotto-ser. 'V.6 Ibi (Internationales Burgen Institut) e Istituto Italiano dei Castelli', u.249, fasc.2. L'apertura a una visione più ampia del termine emerge in ANTONIO CASSI RAMELLI, *Dalle caverne ai rifugi blindati. Trenta secoli di architettura militare*, Milano, Nuova Accademia, 1964.
[10] PAUL VIRILIO, *Bunker archéologie*, Paris, Editions du Demi-cercle 1991.
[11] MARILENA VECCO, *L'evoluzione del concetto di patrimonio culturale*, Milano, FrancoAngeli 2007; MICHELE TAMMA, *Diritti culturali, patrimonializzazione, sostenibilità*, in Lauso Zagato, Marilena Vecco (a cura di), *Citizens of Europe. Culture e diritti*, Venezia, Edizioni Ca' Foscari 2015, pp. 479-495.
[12] Cfr. JOHN E. TUNBRIDGE, GREGORY J. ASHWORTH, *Dissonant Heritage. The management of the past as a resource in conflict*, Chichester, Wiley 1996; W. LOGAN, K. REEVES (eds.), *Places of Pain and Shame: Dealing with Difficult Heritage*, London, Routledge, 2009; SHARON MACDONALD, *Difficult heritage: Negotiating the Nazi past in Nuremberg and beyond,* London, Routledge, 2010; TUULI LÄHDESMÄKI, LUISA PASSERINI, SIGRID KAASIK-KROGERUS, IRIS VAN HUIS, *Dissonant heritages and memories in contemporary Europe*, Cham, Palgrave Macmillan 2019.
[13] Tra i progetti: Creative EU '*Atlantik Wall*' coordinato dal Museo Raversyde di Ostenda, gli Erasmus + BIP '*Plan Barron. Oblivious super-resistant Bunker as an opportunity to a new cycle facing climate emergency*', '*Demilitarize gently. Architectural workshop on Dissonant Heritage. Caserma Druso, Silandro, Alto Adige*', '*Underground reinvention – Cold War repository of Tito's bunkers*', rispettivamente organizzati dalle Università Lusofona di Lisbona, Università di Bologna e Università di Lubiana; e l'evento collaterale della European Week of Regions and Cities 2023 *'Breaking down the barriers of former military sites in Europe. Perspectives for urban regeneration'*. Per le pubblicazioni: GUIDO GUIDI, *Bunker 2005*, «Ananke», n. 47, 2006; MICHELA BASSANELLI, GENNARO POSTIGLIONE (eds. by), *The Atlantikwall as Military Archaeological Landscape,* Bari, LetteraVentidue, 2011; GIOVANNA DAMIANI, DONATELLA RITA FIORINO (a cura di), *Military Landscapes. Scenari per il futuro del patrimonio militare,* Milano, Skira 2017; LUKE BENNETT (ed. by), *In the Ruins of the Cold War Bunker: Affect, Materiality and Meaning-Making*, London, Rowman & Littlefield International 2017; CHIARA MARIOTTI, ANDREA UGOLINI, ALESSIA ZAMPINI, *I bunker tedeschi a difesa della Linea Galla Placidia. Conservare un patrimonio dimenticato*, «ArcHistoR», n. 9, 2018, pp. 148-193.
[14] GUIDO BISCONTIN, GUIDO DRIUSSI (a cura di), *Eresia e Ortodossia nel Restauro. Progetti e realizzazioni*, Venezia-Marghera, Arcadia Ricerca, 2016.
[15] DONATELLA FIORANI, *Arte contemporanea e restauro a confronto: alcune riflessioni*, «Materiali e Strutture», VII, n.14, 2018, pp.5-12, cit. p. 5.
[16] Cfr. MICHEL DE CERTEAU, *L'invenzione del quotidiano*, Roma, Edizioni Lavoro, 2001; TIMOTHY MORTON, *Dark Ecology. For a Logic of Future Coexistence*, New York, Columbia University Press, 2016; J. FERRELL, *Crimes of Style. Urban Graffiti and the Politics of Criminality*, Boston, Northeastern University Press, 1993.
[17] MARIA RITA PAIS, KATIUSKA HOFFMANN, SANDRA CAMPOS, *Understanding Bunker Architecture Heritage as a Climate Action Tool: Plan Barron in Lisbon as a 'Milieu' and as 'Common Good' When Dealing with the Rise of the Water Levels*, in «Heritage», n.4, 2021, pp.4609-4628.
[18] <https://divisare.com/projects/198494-jansana-de-la-villa-de-paauw-arquitectes-aaup-jordi-romero-i-associats-arranjament-dels-cims-del-turo-de-la-rovira> [ottobre 2025].
[19] WALTER BENJAMIN, *I 'passages' di Parigi*, Torino, Einaudi, 2000.
[20] <https://www.area-arch.it/bunker-599/> [ottobre 2025].
[21] <https://www.raversyde.be/en> [ottobre 2025].
[22] <https://boros-collection.com/en/> [ottobre 2025].
[23] *Wolf's Lair: Centre for Historical and Nature Education,* Srokowo Forest District, Wilczy Szanier, 2023.
[24] MARIA RITA PAIS, JUSTYNA BORUCKA, SAŠA HUDNIK, *Opening the Bunker: A Strategy to Reconnect Hard Heritage with Contemporary Uses in Portugal, Poland and Ex-Yugoslavia*, in Veronica Balboni (ed.), *Beyon the Gaze. The Layered City,* Book 3, Torino, AISU International – Collana Insights 2025, pp. 1124-1135.
[25] WOJCIECH SAMÓL, SZYMON KOWALSKI, ARKADIUSZ WOŹNIAKOWSKI, PIOTR SAMÓL, *Where the Second World War in Europe Broke Out: The Landscape History of Westerplatte, Gdansk/Danzig*, «Land», 12(3), 596.

Italia '90 World Cup. The Restoration of Oblivion

Lorenzo Mingardi | lorenzo.mingardi@unifi.it
Dipartimento di Architettura, Università degli Studi di Firenze

Abstract

The 1990 World Cup represented a moment of reflection on the state of Italian stadiums, most of which had been built between the 1930s and 1970s. In some cases, this led to radical and hardly reversible interventions. Today, Italian football clubs are calling on the Government to enact new laws that would facilitate the construction of new, privately-owned stadiums. The contemporary stadium must serve as an architectural model capable of providing services and reflecting economic and socio-cultural values that have evolved since 1990. Football remains a phenomenon of great national interest and is undergoing significant transformation, with a more diverse audience and a search for more inclusive approaches in the design of 'open' facilities that can act as socio-economic catalysts beyond the duration of a single sporting event. However, current analyses concerning the redevelopment of major football stadiums appear to overlook the formal and functional changes these structures already underwent during the preparations for Italia '90. To adapt or regenerate Italian stadiums and make them active elements of urban dynamics—reintegrating them, where necessary, into the fabric of the city and surrounding territory—an intense and comprehensive design effort is needed. This effort should not serve as a pretext for the brutal erasure of the structure's elements created for the World Cup. By means of previously unpublished documents—retrieved from municipal archives and the archives of the designers involved—related to the construction sites of the paradigmatic cases of Bologna and Rome (whose stadiums were completely transformed for the World Cup), this contribution aims to highlight how the study of the construction processes (through images and videos) is essential in the preliminary phase of a 'Knowledge Project', which is indispensable for the operational planning of restoration projects for these stadiums

Keywords
Italia '90, Soccer World Cup, Sport Architecture, Stadium Renovation, Made in Italy.

On May 19, 1984, the Fédération Internationale de Football Association (FIFA) awarded Italy the organization of the 1990 Football World Cup. It was an event of enormous significance, going well beyond the sporting dimension and engaging the entire country in a major technical and organizational effort. Not only for the construction or renovation of stadiums, but also for the impact that Italia '90 would have in multiple spheres: economic, political, and social.[1] It was therefore not merely a sporting competition, but a truly national-popular event of extraordinary proportions. Italy used the World Cup as a showcase: the international market was to take notice of its economic and industrial potential. Before analyzing the stadiums, it is necessary to dwell on other general aspects that were peculiar to Italia '90. In December 1984, the Organizing Committee of the World Cup (COL) was established under the direction of Luca Cordero di Montezemolo. It included not only leading figures from the sporting and political world, but also project managers from some of Italy's economic and industrial excellences[2].

RA special issue 1, vol. I | 2025, pagg. 294 - 299 | ISSN 1724-9686 (print) | ISSN 2465-2377 (online)
© The Author(s) 2025. This is an open access article distribuited under the terms of the Creative Commons License CC BY-SA 4.0 Firenze University Press.
DOI: 10.36253/rar-19035 - www.fupress.net/index.php/ra/



Fig. 1 Milano, Stadio Meazza (Fotografia di L. Finzi, 1989), © Leo Finzi.

The organization was self-sufficient: for the first time in the history of the World Cup, the COL enjoyed full autonomy in managing the event. Previously, in fact, local organizing committees were based in Switzerland, at FIFA headquarters, and carried out only promotional activities in the host nation[3]. Another major difference compared to previous World Cups—and proof of a genuine mass cultural phenomenon for the entire country—was that Italia '90 could rely on multimedia communication, the result of a design, television, and cinematic project that was largely coordinated.

1987 was the year when the twelve host cities for the event were chosen. The average age of Italian stadiums was very high. It was therefore necessary to intervene decisively, both with substantial funding and with organizational structures that inevitably required government decisions. The response of Prime Minister Bettino Craxi—head of the government during the crucial years for the organization of the World Cup (1984–1987)—and of Nicola Capria (Socialist Minister of Tourism and Entertainment) took shape in Decree-Law No. 2 of January 3, 1987, later converted into Law No. 65 of March 6, 1987[4]. The financing of the stadiums was therefore state funded, but the administrations of the individual cities were subsequently responsible for managing the funds allocated to construction works. The period from the approval of the law to the first half of 1988 was marked by intense debate within each municipal administration: should a new stadium be built, or should the existing one be renovated?[5] The COL acted as a neutral organizing authority and had no decision-making power regarding the choices of the individual administrations. Each city therefore decided independently which path to follow; the final word rested with CONI (the Italian National Olympic Committee), which could approve or reject the proposal.

When the central government's construction plan was launched in 1987, it involved not only the building of stadiums but also the development of other infrastructures needed to ensure easy access to the venues hosting the event[6].



Fig. 2 Genova, Stadio Luigi Ferraris (foto Studio Gregotti, 1989) © Fondazione CASVA Milano.

Italia '90 World Cup Stadiums

For Italia '90, five new stadiums were designed—Bari, Turin, Genoa, Palermo, and Rome (the latter three built on the same site as the previous facilities, preserving some of their elements); five particularly old stadiums (originally built between the 1920s and the 1950s) were modified and their original structures transformed—Bologna, Florence, Milan, Naples, and Verona; and two stadiums constructed in the 1970s—Cagliari and Udine—were adapted with only minor architectural interventions. The volumetric, structural, and formal characteristics of the twelve stadiums turned out to be particularly heterogeneous. Indeed, the range of architectural languages adopted, and the solutions proposed was very broad. This variety stemmed not only from the different sensibilities of the architects and engineers involved, but also from the evolution of design approaches in response to the conditions of the existing stadiums, only one of which—the Bologna stadium

was fully protected by the Superintendency of Cultural Heritage[7]. Although the cases were highly diverse, it is possible to identify some features common to all the stadiums. First, each designer adhered to the guidelines drafted by FIFA and the COL in the document *Preliminary Design. Guide on the Technical Features and Service Requirements for the Stadiums Hosting the 1990 World Cup*[8], which placed particular emphasis on the distribution of spaces and on the absolute importance of certain requirements considered fundamental to the proper functioning of a stadium—above all, the safety and comfort of athletes and spectators. Moreover, FIFA established that the minimum spectator capacity for each stadium had to be forty thousand. This requirement proved to be



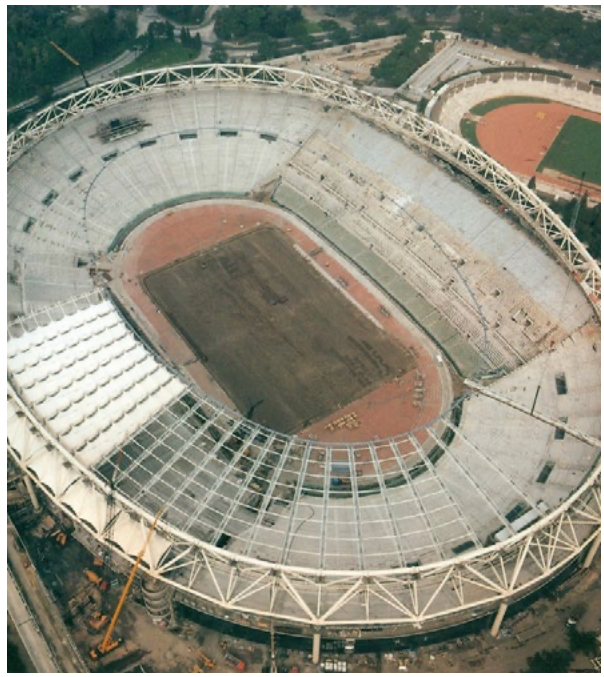


Fig. 3 Bologna, Stadio Dall'Ara, 1989, © Comune di Bologna.

Fig. 4 Roma, Stadio Olimpico, 1989, © Archivio CONI Roma.

a crucial point, especially for those administrations that had decided not to build a completely new facility, since the numbering of seats and the installation of chairs would inevitably reduce the capacity of the original stadiums, which had previously lacked such amenities. Therefore, in most cases, to reach an adequate number of seats it was necessary to create space for new stands. A common feature found in the Italia '90 stadiums was the evident intention of the architects and engineers involved to openly showcase the structural components of the facilities, turning them into distinctive traits of the projects. Technological details and materials were deliberately displayed not only as design choices but also as programmatic elements; in fact, the organizers and financiers of the World Cup wanted the stadiums to reflect the design and cultural qualities of Italy at that historical moment—a country clearly tied to its past, yet also projected toward the future through its supposed industrial strength. Stadiums are therefore characterized by large roofs made with tensile structures (for example, the new Stadio Delle Alpi in Turin) or with deep cantilevers; they are expanded through the enlargement of the seating bowls or by superimposing new tiers of stands. For instance, to renovate the Renato Dall'Ara stadium in Bologna, the Bologna City Council commissioned two full professors from the local Faculty of Engineering – Piero Pozzati and Franco Zarri – who were joined by the architect Enzo Zacchiroli[9]. The new metal structure envelops the old Stadio Littoriale – defined by an external wall facing of exposed brick – to support a new ring of prefabricated terraces and the canopy covering the grandstand. The expansion is achieved through a system of iron uprights, aligned with the reinforced concrete ones of the old stadium and connected by decks that form two rings of walkways. This system creates a sort of accessible façade, where the vertical connections become part of the overall design. The solution adopted in Bologna was also applied in Milan, Naples, and Verona, where the

structures were highlighted chromatically as well[10]: from the green and yellow of Bologna to the bright red of the Meazza. These cases are particularly interesting because they reveal another recurring feature of world stadiums: they openly display the different construction phases they have undergone over time. The numerous additions, together with the renovations for major events, contribute to the perception of these buildings as a sum of interventions, all easily legible.

As for the cases of stadiums built from scratch, the Stadio Olimpico in Rome is particularly interesting, as it involved demolition and reconstruction. In 1984, the Olimpico, which had already been fully restored for the 1960 Olympics, had a capacity of sixty-five thousand spectators. This was far too few for a city aspiring to host the final match of the event[11]. After a long public debate, and having rejected the proposal for a new stadium designed by Vittorio Gregotti[12], the Rome administration – under strong pressure from the Olympic Committee – commissioned Annibale Vitellozzi to take on the project and decided to renovate the existing facility with a plan that, in order to achieve a minimum capacity of eighty thousand spectators, called for the demolition and reconstruction of the two curves and one of the two stands[13]. The new supporting structures were entirely made of reinforced concrete; the main framework consisted of beams and columns arranged radially, supporting the tiers that held the seats. Given the limited space available, all the elements were prefabricated: they arrived at the construction site ready-made and only needed to be assembled on site. The entire steel roof was then designed by Massimo Majowiecki[14]. After the long debate and the controversies that arose during each phase of the stadium's construction, on May 31, 1990, the new Olimpico was inaugurated. Attending the event were the highest offices of the State – the President of the Republic, Francesco Cossiga, and the Prime Minister, Giulio Andreotti – along with members of the Local Organizing Committee and also Pope John Paul II, who blessed the new facility and, symbolically, the World Cup as well.

From an economic standpoint, Italia '90 turned out to be a resounding disaster for our country: the increase in costs for stadium construction was extremely high[15]. The architectural and urban legacy cannot be considered entirely positive either. With a few exceptions – the Meazza, the Olimpico, and the Maradona – the facilities, despite numerous maintenance works, are in problematic condition, both structurally (the Sant'Elia in Cagliari is an irretrievable ruin) and in terms of their inadequacy with respect to current socio-economic standards. Football is, in fact, undergoing significant transformation, with an increasingly diverse audience (in terms of gender, age, background, cultural interests), and is therefore seeking more inclusive approaches in the design of facilities that are not antagonistic to the city but act as catalysts beyond the duration of a single sporting event. To adapt or regenerate Italian stadiums and make them active elements of urban dynamics – reintegrating them, where necessary, into the fabric of the city and territory – would require an extensive and comprehensive design effort. However, this should not become an excuse for the brutal erasure of the structures and the stage settings that were necessary for showcasing the Italian World Cup, but rather mark the beginning of a process whose defining feature is the difficult search for a balance between the memory of the recent past and a forward-looking vision. To completely obliterate the settings purposefully constructed for a film (Italia '90) would, without a doubt, amount to an ideological and censorial act.

[1] Cfr. Lorenzo Mingardi, *Italia '90. La costruzione di una macchina scenica. Lo Stadio San Nicola di Bari e lo Stadio Olimpico*, «Critica d'Arte», 9-10, 2021, pp. 79-95; Lorenzo Mingardi, *Gli stadi per il Mondiale di Calcio Italia '90. Riti, mascheramenti e antagonisti*, «Vesper», n. 9, 2023, pp. 56-71.

[2] Nicola Sbetti, "*ITALIA '90" vista da Zurigo. La Fifa come attore politico-organizzativo: ruolo e strategie*, in Nicola Porro, Stefano Martelli, Giovanna Russo (a cura di), *Il Mondiale delle meraviglie. Calcio, media e società da "ITALIA '90" a oggi*, Milano, FrancoAngeli 2016, pp. 77-78.

[3] Nicola Sbetti, "*ITALIA '90*" …, op. cit., p. 74.

[4] Massimo Morisi, *Gli stadi di «Italia '90»: gli attori di un'esperienza di amministrazione locale*, «Amministrare», XXI, 1, 1991, p. 61.

[5] Franco Pellizzer, *Gli stadi di «Italia '90»: i modelli esecutivi e le scelte procedimentali*, «Amministrare», XXI, 1, 1991, p. 145; Luigi Bobbio, *Gli stadi di «Italia '90»: le prestazioni delle dodici città*, «Amministrare», XXI, 1, 1991, p. 5.

[6] Massimo Morisi, *Gli stadi di «Italia '90» ...*, op. cit., p. 15.

[7] Archivio Edilizia pubblica del Comune di Bologna (Aecb), Folder 41/32/B/3428 Stadio Dall'Ara, letter from the mayor of Bologna (Renzo Imbeni) to Luca Cordero di Montezemolo, 6 dicembre 1987.

[8] Aecb, Folder 41/31/D/3390 Stadio Dall'Ara.

[9] Aecb, Folder 43/31/D/3391 Stadio Dall'Ara.

[10] Lorenzo Mingardi, *Gli stadi per il Mondiale di Calcio Italia '90...*, op. cit., pp. 64-66.

[11] Archivio Storico del CONI (Asc), Olimpico '90, Cartella A, comunicazione della Giunta esecutiva n. 594 del 23 giugno 1987.

[12] Paolo Fareri, *Gli stadi di «Italia '90»: il successo interno*, «Amministrare», XXI, 1, 1991, p. 115.

[13] ASC, Olimpico '90, cartella Q, variante tecnica ed economica per la demolizione e il rifacimento della tribuna Monte Mario, relazione dettagliata, 7 aprile 1989.

[14] Gabriele Neri, *Intervista a Massimo Majowiecki*, in Manuel Orazi, Fabio Salomoni, Moira Valeri (a cura di), *Stadi Architettura e mito*, Roma-Modena, Maxxi, Panini 2025, pp. 79-86.

[15] Nicola Porro, *Un mondiale delle meraviglie?*, in *Il mondiale delle meraviglie*…, op. cit., p. 8.

Modern Heritage under Debate: Civic Centres in Romania, 1959–1989

Oana C. Țiganea | oanacristina.tiganea@polimi.it
DAStU Department of Architecture and Urban Studies, Politecnico di Milano

Abstract:
Between 1959 and 1989, Romania's communist regime developed 'civic centres' as key public spaces integrating administrative, cultural, and commercial buildings. These ensembles, often imposed on historic urban areas, symbolised political control and modernisation, yet also reflected complex, locally adapted interpretations of global architectural trends. Notable examples include Iași, Pitești, Reșița, and especially Baia Mare and Satu Mare, designed by architect Nicolae Porumbescu during the 1970s and 1980s. Despite limited patrimonial acknowledgement, recent transformations have revived professional interest. In 2021, the Romanian Order of Architects criticised changes in Satu Mare's civic centre for compromising its design integrity. Using this case, the article explores tensions between architecture, planning, conservation, and politics, advocating for a reassessment of 'civic centres' as part of Romania's contested heritage and the need for better tools to address their preservation. Additionally, it advocates for re-examining 'civic centres' as key components within a larger national framework of contested and often challenging heritage sites. This debate raises questions about the various issues associated with the official heritage acknowledgement, particularly regarding the tools and approaches required to address it.

Keywords:
Civic centres, Communist urban modernisation, Built legacy, Preservation tools, Romania.

«The past is not to be beautified but to be critically examined in order to be understood»[1]

With this statement, one of the inaugural online posts of the recently established Docomomo Romania Chapter was launched in early 2021, addressing the profound transformations of the urban ensemble in Satu Mare, commonly known as the 'New Centre'. Designed in the mid-1970s by Romanian architect Nicolae Porumbescu (1919–1999)[2] and constructed throughout the 1980s, the 'New Centre' became, scarcely two decades after its completion, the object of a 'modernisation' initiative[3]. This project, financed through European funds, emphasized the expansion and enhancement of pedestrian and cycling infrastructure. Although such an intervention may be regarded as a conventional urban development measure aimed at improving the quality of urban life, it provoked significant discontent within the local community, among professionals in the field of architecture and urban planning as well as NGOs involved in the preservation of built environment[4]. The controversy arose from the radical alterations imposed through new urban materials and design that disrupted the coherence of the built ensemble. The ensemble itself had been conceived as a unified composition structured around a central public square, accommodating key administrative, social, and cultural programs such as the administrative building (*palatal administrativ*), the house of culture (*casa de cultură*), the universal store (*magazinul universal*), and mass-housing block-of-flats. This configuration reflected a comprehensive design approach, extending from urban and architectural scale down to interior detailing and design. Furthermore, as Dana Vais stated in *SOS Brutalism: A Global Survey* «the Satu Mare ensemble – with its

RA special issue 1, vol. I | 2025, pagg. 300 - 305 | ISSN 1724-9686 (print) | ISSN 2465-2377 (online)
© The Author(s) 2025. This is an open access article distribuited under the terms of the Creative Commons License CC BY-SA 4.0 Firenze University Press.
DOI: 10.36253/rar-19035 - www.fupress.net/index.php/ra/

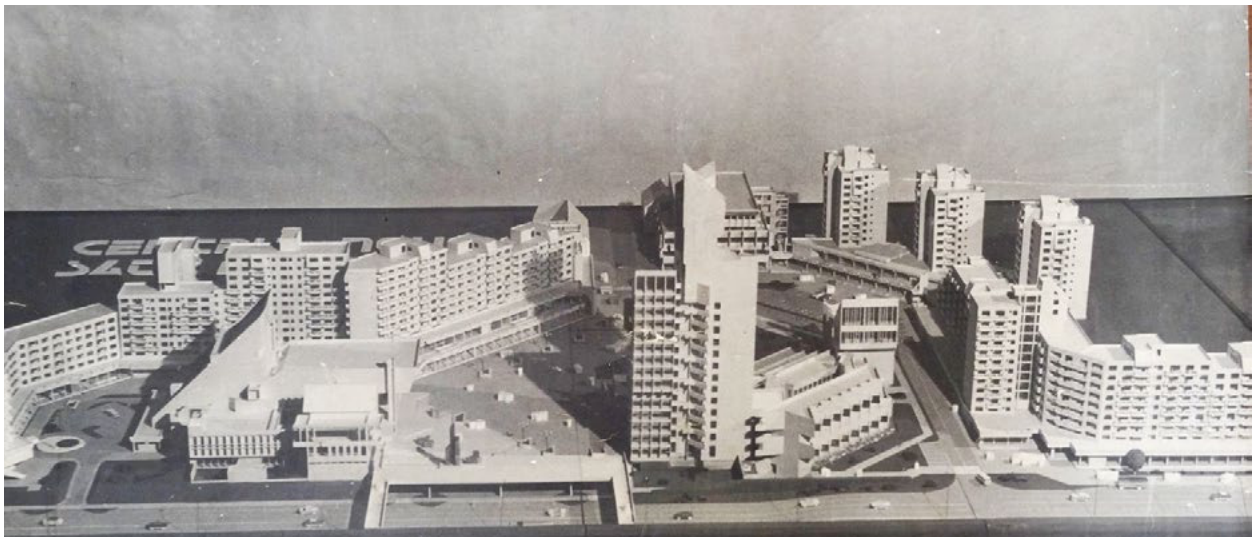


Fig. 1 Satu Mare 'New Centre' 3D model exposed in the local municipality headquarters (foto D. Vais, 2017).

overstated structural elements, raw heavy materiality, intricate spatial articulations, and pedestrian "streets in the sky" deserves the Brutalist label»[5].

The Order of Romanian Architects (OAR), together with the Union of Romanian Architects (UAR), issued an official statement, declaring that the built ensemble of Satu Mare constitutes «one of the most significant urban planning and architectural achievements of the 1980s within the broader context of Eastern Europe»[6]. The statement further emphasized that «a major deficiency of the current legislative framework lies in the insufficient – or even complete absence of – protection and safeguarding against inappropriate and detrimental interventions affecting a series of works of unquestionable value from the contemporary period»[7].

The «Civic Centre» as Urban Modernisation Tool in Socialist Romania

The interventions in Satu Mare brought to public attention the issue of patrimonial acknowledgement and, eventually, safeguarding of the built environment linked with the urban transformations of the recent past, which continue to be regarded with reluctance as they intertwine with complex and often controversial political themes. These processes included urban modernisation which unfolded through what historian Dinu Giurescu famously described and denounced as the «razing of Romania's past»[8] – a *tabula rasa* of the historic built environment. Beginning in the late 1950s and early 1960s, this process frequently overlapped with the design and construction of so-called civic centres or new centres, terms widely employed in professional discourse. These ensembles embodied the architectural and spatial representation of socialist ideology as they became centres of political power representation and were implemented across a wide spectrum of settlements, ranging from county capital cities to rural ones and to the national capital itself[9]. These projects embodied far more than a mere expression of political will in shaping the built environment; they articulated



Fig. 2 Satu Mare 'New Centre' urban intervention in 2021 (foto I. Andriu, M. Condrea, published online on OAR site on February 15th, 2021).

the broader concept of socialist modernisation, pursued through territorial «systematization» grounded in industrialisation and urbanisation[10]. At the same time, they intersected with the challenges of preserving the existing historical fabric of cities, generating tensions and conflicts between the newly imposed urban forms and the inherited built environment. Furthermore, they draw attention to the architectural profession under communism, when such projects – designed within a centralised state-planned system – nonetheless, produced urban and architectural compositions deeply rooted in modernism, and at times brutalism, while also drawing inspiration from contemporary architectural developments in the West[11].

As analysed by Alexandru Răuță, the professional and theoretical debate around the idea of a built centre within existing settlements, either rural or urban, had already emerged during the interwar period having its inspiration in the American «Beautiful City» movement and being already introduced as an urban modernisation tool[12]. During the 1930s, the civic centre, more specifically, was defined as a central public space composed of aesthetically coordinated public buildings, intended to elevate the civic life of towns and cities[13]. Furthermore, discussions around the urban modernisation of existing settlements focused primarily on extra-Carpathian regions, triggering a certain historiographic distinction: while the historic centres of Transylvanian towns and settlements were acknowledged as possessing intrinsic value due to the presence of fortified medieval structures and, thus, a more defined historic built centre, the urban and rural settlements of Wallachia and Moldavia were often dismissed as lacking such qualities[14]. This perception of «poor quality of the built environment» within the extra-Carpathian regions persisted also during the socialist years, triggering wide urban interventions as tool of modernisation to correct the perceived backwardness[15]. Consequently, socialist planners framed these areas as requiring a new spatial nucleus, to be materialised through the principle of a built centre defined professionally in a variety of manners (e.g., civic centre, new centre, new built ensemble etc.)[16] and combining nonetheless political with administrative, cultural, and social functions.

Post-1989 scholarship remains divided over whether the socialist project constituted a form of modernisation,

with debates centred on its tangible and intangible legacies. On the one hand, modernisation was rhetorically linked to the eradication of perceived deficiencies in the historic fabric – fragmentation, lack of order, scarcity of housing, and limited social infrastructure[17]. On the other hand, industrialisation undeniably triggered processes of urban transformation: the establishment of industrial sites necessitated the development of workers' housing neighbourhoods, which in turn raised questions about how these disparate fragments – historic existing settlements, new industries, and residential districts – could be integrated. Within this framework, the civic centre was designed as an urban catalyst, intended to spatially organize and symbolically unify the socialist city. Illustrative examples can be found already during the early 1950s in Hunedoara and Oneşti, two mono-industrial towns, where the civic centre mediated between industrial facilities and new housing estates[18]. At a larger scale, the «systematization» of Galaţi in the late 1950s, with its focus on redefining the central public square, exemplified similar dynamics[19]. In Iaşi, the historic capital of Moldova, debates concerning the restructuring of Union Square foregrounded the tension between preserving the existing fabric and introducing socialist urban principles[20]. While successive proposals varied in architectural expression (1959, 1970, 1980s), they consistently sought to redefine the city's symbolic and functional core[21].

Răuţă identifies the civic centre of Piteşti designed initially during mid-1960s by the architect Cezar Lăzărescu (1923-1986)[22], as a pivotal precedent that set a model subsequently adopted in numerous Romanian towns, especially after the 1968 administrative reform, which established new county capitals[23]. These projects were ranging from demolitions and territorial «systematization» strategies to the design of complete and coherent urban and architectural ensembles, extended in some cases down to interior design, as exemplified by Satu Mare. Other relevant but less systematically documented case studies include Reşiţa, Brăila, Ploieşti, Râmnicu Vâlcea, Zalău, Baia Mare, Deva, and Miercurea Ciuc, many of which were only partially addressed in contemporary publications such as *Arhitectura* magazine, while the attention was directed almost exclusively throughout the 1980s to the Bucharest's transformation through the construction of its own political and administrative centre[24].

The «Civic Centres» Built Legacy

Among the earliest architectural and urban studies produced in the aftermath of 1989 were those addressing the House of the People – today's Parliament Palace – an emblematic, yet profoundly controversial, intervention in Bucharest's urban landscape. Initiated in 1984 under the direct supervision of Nicolae and Elena Ceauşescu, the project transformed the city through extensive demolitions that eradicated nearly one-fifth of its historic centre[25]. Conceived as the centre piece of a new political and administrative district, the building epitomized the hybrid architectural language of the 1980s, with monumental proportions that rendered it the second-largest administrative edifice in the world[26]. Interrupted by the political rupture of 1989, the project became the subject of some of the earliest post-communist debates – both professional and public – concerning its future[27]. For many, the House of the People/Parliament Palace persists as an unresolved scar: a tangible reminder of the socialist program of systematization and the large-scale demolitions of the historic urban fabric and historic monuments[28].

The history of Romanian heritage legislation is directly linked with the ideological development of the concept of civic centre especially if considered emblematic case of Bucharest. The abolition of the Historic Monuments Directorate in 1977 is directly linked with the massive demolitions that followed to give space to the implementation of Ceausescu's ideal of a political and administrative centre[29]. Bucharest was not a singular case.

However, as in the case of Bucharest, other civic centre dating from the communist period continued to be used after 1989, with most undergoing an aggressive process of privatization – particularly buildings such as the universal shops (*magazinul universal*), houses of culture (*casa de cultură*), and residential complexes. Others experienced further modernisation processes that significantly impacted their urban and architectural composition and design, as exemplified by the case of Satu Mare.

As stated by OAR and UAR in 2021, Romania's post-1989 legislation framework lacks the proper tools for patrimonial acknowledgement of such complex-built ensembles especially if dated during the 1945-1989 period. Even though there could be safeguarded under the category of «urban ensembles» (*ansamblu urban*), buildings or areas developed after 1945 are not considered for listing, unless in exceptional cases as the State Circus designed by Nicolae Porumbescu in 1960, or most recent attempts in safeguarding the Black Sea architecture through urban planning tools such as «protected areas»[30]. The issue is exacerbated by the overall lack of research in the field. A comprehensive, comparative study of these civic centres – their dating, mechanisms of design and construction, and modes of negotiation with pre-existing urban structures – remains absent from both Romanian and international scholarship. Such an investigation would not only clarify the extent of socialist-era interventions but also clarify their complex role in the contested processes of modernisation and identity construction within Romania's recent urban history.

The civic centres constructed in Romania between 1959 and 1989 represent one of the most controversial yet essential components of the nation's modern urban and architectural heritage. Their ambivalent status – simultaneously dismissed as symbols of political repression and valued as notable architectural achievements – renders their preservation a particularly complex challenge in contemporary heritage practice. Addressing this challenge requires, first, the critical recognition of civic centres as heritage assets within both national and international frameworks, thereby overcoming current legislative restrictions that largely exclude post-1945 architecture from protection. Second, preservation strategies must embrace an integrated approach that considers the urban ensemble in its entirety– including public spaces, administrative and cultural buildings, and housing stock – rather than isolating individual monuments. Finally, these centres should not be regarded merely as discrete ensembles but as components of a broader territorial network shaped by state-led modernisation policies, while also attending to the specificities of each case.

[1] Docomomo Romania Chapter, official Facebook channel <https://www.facebook.com/profile.php?id=100079745583129> [13/9/1015]

[2] «Nicolae Porumbescu […], Romanian architect, a prominent figure of functionalism in architecture and contemporary urbanism». In these terms the architect was introduced in the *Universal Dictionary of Architects/ Dicționar universal al arhitecților* published in 1986. A graduate of the Bucharest Faculty of Architecture (1947), he worked entirely under the communist regime, developing major urban 'systematization' projects from the 1950s to the 1970s. He contributed to the restructuring of towns such as Hunedoara, Botoșani, Suceava, and Satu Mare, where he also refined architectural ensembles and interiors. Among his main works are several 'houses of culture', reflecting his stylistic shift from the Socialist Realism of the 1950s (Hunedoara House of Culture) to Brutalism infused with local identity (Satu Mare House of Culture, 1980s). He also designed the State Circus in

Bucharest (1960s), one of the few monuments from that era officially preserved today.Paul Constantin, *Dicţionar universal al arhitecţilor*, Bucharest, Ed. Ştiinţifica si enciclopedica, 1986, pp. 262-263

[3] *Modernizarea si extinderea traseului pietonal si velo in Centrul Nou din municipiul Satu Mare,* <https://www.primariasm.ro/modernizarea-si-extinderea-traseului-pietonal-si-velo-centrul-nou-din-municipiul-satu-mare>[10/9/2025]

[4] «We believe that what is currently happening in Satu Mare, through the redevelopment of the pedestrian area of 25 October Square, once again demonstrates that Romania's recent heritage is at risk due to irreversible transformations that threaten its material integrity. Without denying the need for modernisation, intervention, and renewal—and acknowledging the lack of meaningful public debate surrounding recent heritage sites in Romania—we affirm that today, in the 21st century, built elements and ensembles (regardless of their age) in which society has invested not only resources and effort, but also talent and craftsmanship, deserve careful attention, integrated treatment, and regulatory frameworks that allow them to age with dignity.» Docomomo Romania Chapter, online statement published in February 2021, <https://www.facebook.com/profile.php?id=100079745583129> [13/9/1015]

[5] Oliver Elser, Philip Kurz, Peter Cachola Schmal (a cura di), *SOS Brutalism: A Global Survey,* Catalog DAM – Wustenrot Foundation, Zurich, 2017; <https://www.sosbrutalism.org/cms/16448325>[9/9/1015]; Dana Vais, *The Productive Role of Margins. Architectural Discourse in the Late 1960s Romania*, «sITA - studies in History and Theory of Architecture. Marginalia: Architectures of Uncertain Margins», IV, 2016, pp. 202-215

[6] «The "New Center" of Satu Mare is one of the most significant achievements of its kind in Romania, entrusted to a single author of notable importance and professional capability – architect Nicolae Porumbescu. The ensemble possesses undeniable qualities: exceptional urban composition and stylistic unity. The architectural elements stand out through the sculptural volumetry of the masses, the subtle execution of interior spaces, and the mastery in the modulation of light – hallmarks of Nicolae Porumbescu's unique and original architectural style». *OAR si UAR iau poziţie publica fata de lucrările din Centrul Civic – Satu Mare*, published online on February 15th, 2021 <https://oar.archi/comunicate-de-presa/oar-si-uar-iau-pozitie-publica-fata-de-lucrarile-din-centrul-civic-satu-mare/>[11/9/1015]

[7] *Ibidem*.

[8] Dinu Giurescu, *The Razing of Romania's Past*, Washington DC, US Committee, ICOMOS – World Monuments Fund, 1989; Liliana Iuga, *Reshaping the Historic City Under Socialism: State Preservation, Urban Planning and the Politics of Scarcity in Romania (1945-1977)*, PhD Thesis, CEU Budapest, 2016, pp. 5 – 6.

[9] Radu-Alexandru Răuţă, *Negocierea centrului civic. Arhitecţii si politicienii in Romania secolului XX*, Bucharest, Ed. Universitara Ion Mincu, 2013

[10] Within the national panorama of wide territorial transformations driven by state-planned interventions, the urban modernisation was framed by the socialist propaganda as a direct outcome of industrialisation and territorial «systematization».
The term *sistematizare* - «systematisation» - was used in the 1930s Romanian urban planning context, first by Cincinat Sfiinţescu at a time when he tried to theorise various fields of planning, such as the rural planning defined as rururbanism, city planning defined as urbanism, and territorial large-scale planning defined as super-urbanism. During communism, urban planning became «systematisation» (urban or territorial planning) and was transformed into a political instrument of reorganisation of the national territory. Per Ronnas, *Urbanization in Romania. A Geography of Social and Economic Change Since Independence*, PhD Thesis, Stockholm,The Economic Research Institute - Stockholm School of Economics, 1984, p. 21; Luminita Machedon, Erin Scoffham, Romanian Modernism. The Architecture of Bucharest, 1920-1940, Cambridge-London, The MIT Press, 1999; Dana Vais, Systematization: A Key Term in Twentieth-Century Romanian Urbanism, «Urban Planning», VII, n. I–XVI, 2022

[11] < https://www.sosbrutalism.org/cms/16448325> [9/9/2025]

[12] Radu-Alexandru Răuţă, *Civic Centres under Ceauşescu's Rule. The Failure to Articulate a Professional Discourse,* «sITA-studies in History and Theory of Architecture. Printed in Red: Architectural Writings during Communism», I, 2013, pp. 105-119

[13] Radu-Alexandru Răuţă, *The Making of a Civic Centre. Three case studies: Braila, Pitesti, Sibiu*, in Irina Vainovski-Mihai (a cura di), *NEC "Stefan Odobleja" Program Yearbook 2008-2009*, Bucharest, 2009, pp. 207 - 235

[14] Liliana Iuga, *The old city and the rhetoric of urban modernization in Romania (1950s-1970s)*, in S. Adorno, G. Cristina, A. Rotondo (a cura di), Visibile - Invisibile: percepire la citta tra descrizioni e omissioni, VI Congresso AISU (Catania, 12-14/9/2013), Catania, Scrimm Edizioni, pp. 161-175

[15] Liliana Iuga, *Reshaping the Historic City Under Socialism …*, op. cit.

[16] Radu-Alexandru Răuţă, *The Making of a Civic Centre …*, op. cit. p. 207.

[17] Augustion Stoica, *Communsim as a Project for Modenization: The Romanian Case*, «Polish Sociological Review», s. IV, n. CXX, 1997, pp. 313-331

[18] Radu Marcus, *Sistematizarea oraşului Hunedoara*, «Arhitectura RPR», VII, n. II, 1959, pp. 7 -11

[19] V. Sebestyen, *Studii pentru sistematizarea centrului orasului Galati*, «Arhitectura RPR», VII, n. IV, 1959, pp. 33 – 39

[20] B. Grunberg, *Sistematizarea orasului Iasi,* «Arhitectura RPR», VII, n. IV, 1959, pp. 40-44; Traian Chitulescu, *Concurs pentru sistematizarea Pietei Unirii din Iasi*, «Arhitectura RPR», VII, n. IV, 1959, pp. 40-44;, pp. 44-48

[21] Liliana Iuga, *Reshaping the Historic City Under Socialism …*, op. cit.

[22] Cezar Lazarescu, Virgil Bilciurescu, Eusebiu Labis, Andrei Varnay, *Sistematizarea zonelor centrale din oraşele Piteşti, Braşov, Sibiu, Sebeş-Alba, Târgovişte, Suceava şi Tg. Mureş*, «Arhitectura», VI, 1966, pp. 51-67

[23] Radu-Alexandru Răuţă, *The Making of a Civic Centre …*, op. cit. pp. 207-235.

[24] Dinu Vernescu, *Centrul să cuprindă în primul rând dotări*, «Arhitectura», VI, 1966, pp. 70-71; L. T. Staadecker, *Concursul pentru sistematizarea zonei centrale a municipiului Rîmnicu Vîlcea*, «Arhitectura», II, 1974, pp. 73-76; Dan Slavici, Ştefan Datcu, Concursul – sistematizarea centrului nou în oraşul Bistriţa, «Arhitectura», I, 1975, pp. 65-67.

[25] Dinu Giurescu, *The Razing of Romania's Past …*, op. cit.

[26] Augustin Ioan, Power, *Play and National Identity. Politics of Modernization in Central and East-European Architecture. The Romanian File*, Bucharest, The Romanian Cultural Foundation Publishing House,1999.; Ioana Iosa, *Bucarest. L'embleme d'une nation*, PU Rennes, 2011.

[27] Sorin Gabrea, *Bucharest 2000 Competition: Thematic Dossier*, «Arhitectura», V-VI, 20119, Published online in 2020, <https://arhitectura-1906.ro/en/2020/02/bucharest-2000/> [9/9/2025]

[28] See *Uranus Acum/Conciliere*, a cultural project developed during 2022 and focused on Uranus neighbourhood that was demolished during the 1980s in Bucharest. The project focused on the trauma created by the demolitions and the community's displacement, while facing the built legacy of this intervention: House of the People/Parliament Palace <https://uranusacum.ro/uranus-acum-conciliere-2022/>[13/9/2025]

[29] Liliana Iuga, *Reshaping the Historic City Under Socialism …*, op. cit.

[30] Monuments Act (2001, republished 2006), accompanied by the *National Register of Historic Monuments* (1992, 2004, updated 2010 and 2015).

Gli stadi italiani tra conservazione e innovazione: strumenti e strategie per la valorizzazione di un patrimonio culturale

Italian stadium between conservation and innovation: tools and strategies for enhancing cultural heritage

Silvia Battaglia | silvia.battaglia@polimi.it
Dipartimento di Architettura, Ingegneria delle Costruzioni e Ambiente Costruito (DABC), Politecnico di Milano

Abstract

Stadiums, born in the second half of the 19th century as venues for sporting events, reached their peak of development in the 20th centrury alongside economic and territorial systems, becoming higly specialized and segmented spaces. However, the shift to post industrial economies focused on well-being and leisure is driving a profound trasformation, positioning stadiums as strategic tools for territorial development. In Italy, the 20th century sports architectural heritage, still underappreciated and often outdated, requires critical reflection: it is a fragile yet rich patrimony that needs renewal strategies to meet new social and urban demands. Based on research, this work proposes tools and strategies to valorize these architectures, fostering their role in urban and cultural regeneration.

Keywords
Sport architecture, Built heritage, Urban regeneration, Database, Tools and strategies.

Architetture del Novecento nella città italiana: linee di ricerca

Le città sono 'prodotto del tempo'[1] dove i segni si stratificano conferendo ad essa il suo carattere dinamico, in continua evoluzione, la sua propensione ad accogliere il cambiamento fa della città un luogo di innovazione, la sua densità di memoria un luogo di ispirazione[2]. Considerare la città come un luogo dinamico è maggiormente immediato che rinunciare a pensare all'architettura come oggetto da conservare immutato.

Come è noto la maggior parte degli interventi contemporanei sulle città europee rientra nella sfera della 'modificazione'[3], un processo connesso al tema dell'intervento sull'esistente e sul costruire sul costruito.

Ciò che per taluni è stato, ed è ancora, interpretato come un atteggiamento di rinuncia[4] sembra, al contrario, costituire il contributo originale che la cultura progettuale italiana dona al dibattito architettonico[5]: la capacità di interpretare, rinnovare e adattare gli strati precedenti.

L'importanza dei beni pubblici e del loro valore sotto il profilo sociale, urbano e collettivo sta crescendo soprattutto in contesti, come quello italiano, dove l'identità più profonda delle città è strettamente legata a questi manufatti[6]. Tali elementi contribuiscono a definire il carattere e la qualità dei luoghi, rappresentando anche la memoria collettiva e culturale della comunità. Le città italiane, indipendentemente dalle loro dimensioni o caratteristiche specifiche, sono costellate di beni pubblici, questi manufatti necessitano di un ripensamento in chiave di

RA special issue 1, vol. I | 2025, pagg. 306 - 311 | ISSN 1724-9686 (print) | ISSN 2465-2377 (online)
© The Author(s) 2025. This is an open access article distribuited under the terms of the Creative Commons License CC BY-SA 4.0 Firenze University Press.
DOI: 10.36253/rar-19041 - www.fupress.net/index.php/ra/

rinnovamento, rispondendo alle nuove esigenze sociali, economiche e ambientali[7].

La vasta produzione architettonica del Novecento assume all'interno del contesto culturale italiano notevole rilevanza qualitativa e quantitativa sollevando importanti questioni di natura culturale, teorica e tecnica: si tratta di un patrimonio poco storicizzato e sul quale la comunità scientifica non ha ancora espresso giudizi di valore condivisi, portando questa produzione a una 'indeterminatezza storiografica e valoriale'. Inoltre spesso questi edifici sono associati a problematiche come «precoce inefficienza, instabilità, se non addirittura definitiva obsolescenza, abbandono o distruzione»[8]. Le strategie di intervento di questi elementi sono al centro del dibattito tra studiosi e enti di settore, con un'enfasi particolare sulla tutela dei beni pubblici che costituiscono un patrimonio culturale[9]. La dilatazione del significato del termine 'patrimonio' induce ad interrogarsi sui valori veicolati dalla produzione architettonica di recente formazione e sul loro destino evidenziando l'esigenza di individuare strumenti e metodologie efficaci. Tuttavia, la definizione dei beni pubblici da riqualificare non è univoca, poiché comprende una vasta gamma di manufatti con differenze di tipologia, regime di vincolo, epoca di realizzazione e valore. Tale riflessione si inserisce nel dibattito inerente l'architettura del Novecento, in particolare ai concetti di coevoluzione applicati agli studi sul patrimonio culturale, i quali privilegiano un approccio in grado di integrare tutela e trasformazione sociale[10].

Manufatti pubblici del Novecento sottoutilizzati e rigenerazione urbana: il patrimonio sportivo italiano

Le politiche intraprese negli ultimi due decenni nei confronti di questi luoghi hanno avuto come obiettivo principale quello di interrogarsi sul concetto di stadio che da semplice contenitore di eventi si è trasformato in un'infrastruttura in grado di promuovere servizi destinati alla città.

Il contesto italiano è caratterizzato da un diffuso e capillare sistema di luoghi destinati alla pratica e all'attività sportiva, in particolare stadi per il gioco del calcio, il cui valore assume, al contempo, un'oggettiva rilevanza e un significativo impegno connesso al rispetto memoriale dei luoghi; allo stesso tempo l'impiantistica sportiva, sorta all'inizio del XX secolo sulla base di presupposti monofunzionali e interrelati a una cultura decisamente differente da quella attuale per numeri, valori economici, tipologie d'utenza, risulta oggi inadeguata, non più in grado di rispondere alle esigenze espresse dalla società contemporanea.

In Italia il processo di valorizzazione delle strutture sportive risulta in ampio ritardo, è in questa condizione che viene individuato il potenziale di innovazione dove la valutazione delle condizioni attuali, dei mutamenti d'uso e di contesto si interfaccia con la questione aperta riguardante il futuro delle architetture del Novecento.

Le aree e gli edifici sottoutilizzati all'interno della città rappresentano un'occasione per riconsiderare il territorio e le città attraverso il miglioramento della qualità urbana e ambientale, il potenziamento del proprio paesaggio culturale, ma anche e soprattutto attraverso l'attivazione di processi di innovazione, ripensando le forme e le modalità dell'abitare, del lavorare, del vivere sociale[11]. Da un punto di vista fisico la consistenza delle architetture sportive italiane e delle loro potenzialità è sotto-considerata trovandosi essi sovente sotto-manutenuti, sotto-valorizzati e sotto-utilizzati, in particolare «il tema della riqualificazione e riconversione degli stadi italiani, poco frequentati e in stato di precaria manutenzione, si pone quale fulcro strategico degli interventi al fine di migliorare l'assetto funzionale delle strutture esistenti, valorizzarne l'inserimento nelle comunità di appartenenza e promuoverne nuove modalità di gestione»[12].

Numerosi studi hanno analizzato questa categoria di immobili pubblici, che per loro natura e dimensione sono progettati per servire la collettività e spesso si trovano in contesti di alto valore paesaggistico e culturale[13]. Questi beni riflettono le esigenze di valorizzazione del 'capitale territoriale', rappresentando elementi chiave che contribuiscono alla 'competitività e attrattività' dei territori stessi. Si tratta di immobili con un forte radicamento nel contesto locale, sfruttando le risorse già presenti sul territorio[14] e reinserendo tali strutture in una rete efficiente di luoghi e servizi destinati alla collettività[15]. Tale visione interpreta le architetture sportive non più come elementi indipendenti dal contesto, bensì come «oggetti di riconfigurazione attenta e coerente con il territorio»[16], capaci di attrarre diverse tipologie di utenti attraverso modalità di fruizione e tempistiche molto variegate. Si rende quindi necessario considerarle come parti di un sistema integrato, in relazione ad altri spazi, in grado di contribuire attivamente alla valorizzazione di un'area territoriale, ragionando in termini di infrastruttura come struttura o complesso di elementi che contribuiscono la base di sostegno di altre strutture o, più specificatamente, come quell'insieme di opere pubbliche che costituiscono la base dello sviluppo socio-economico di un Paese[17].

Un'esperienza di ricerca: conoscere per valorizzare

La ricerca si pone in continuità e complementarietà con le attività di studi, ricerche e didattica promosse da una gruppo di docenti e ricercatori del Dipartimento ABC del Politecnico di Milano[18] orientate alla valorizzazione dell'impiantistica sportiva intesa quale bene culturale attraverso la sua progettazione, costruzione, gestione. Il lavoro, esito di un percorso dottorale[19], è organizzato in modo da costituire un tentativo di lettura sul tema.

A partire dall'inquadramento degli approcci culturali la ricerca illustra, in un primo momento, l'impostazione e lo sviluppo del lavoro, chiarendo gli aspetti contenutistici e metodologici principali. Il lavoro prosegue con la ricostruzione dello stato dell'arte, che si propone come sintesi dello scenario teorico-culturale e fornisce una visione sistemica del tema, raramente affrontato dalla letteratura di riferimento, la quale, pur con chiari rimandi all'ambito internazionale, evidenzia la specificità del tema a livello nazionale. In particolare, viene inizialmente definito l'oggetto di indagine, ovvero l'infrastruttura sportiva, analizzandone la complessità come prodotto culturale territoriale e come elemento dell'ambiente costruito, inserito nello scenario europeo contemporaneo. Viene quindi illustrata l'evoluzione dell'architettura sportiva nel corso del Novecento evidenziando tre fasi di infrastrutturazione: la prima, dal 1920 al 1940, e comprende il periodo di massima infrastrutturazione sportiva diffusa[20]; la seconda è quella fase che riguarda la sperimentazione del dopoguerra italiano e che vede in Pier Luigi Nervi una delle figure di maggior rilevanza[21]; la terza fase è quella inerente all'occasione mancata dei Mondiali del 1990[22]. Da qui si evidenzia la necessità di considerare la situazione attuale come esito di una storia. Infine, lo studio riflette sullo stato attuale dell'architettura sportiva come patrimonio culturale, analizzando le caratteristiche di questo sistema ponendo le questioni principali da cui si sviluppa l'ipotesi di ricerca. Partendo da un inquadramento sui sistemi di catalogazione e digitalizzazione[23] come strumenti di valorizzazione dell'architettura del Novecento, la ricerca prosegue focalizzandosi sull'ambito italiano e, in particolare, sulla predisposizione di una mappatura[24] (GIS-based)[25] di 200 stadi italiani selezionati grazie a precisi criteri ed analizzati, in un primo momento, grazie ad una serie di dati strettamente necessari per una sintetica inventariazione e, in secondo luogo, approfondendo una parte di questi (111/200) e indagandoli tramite una lettura dettagliata in grado di comprendere aspetti riguardanti il contesto di appartenenza e le caratteristiche dell'architettura.





Fig. 1 Mappatura (GIS_based) 200 stadi italiani (Silvia Battaglia, 2024).
Fig. 2 Selezione 111/200 stadi capoluoghi di provincia (Silvia Battaglia, 2024).

Possiamo filtrare l'intero set di dati per conoscere, ad esempio, i periodi di costruzione degli stadi e notiamo che il 7% è stato costruito tra il 1909 e il 1920, il 46% tra il 1920 e il 1940 (periodo di intensa infrastrutturazione sportiva), 18% tra il 1940 e il 1965, il 14% tra il 1965 e il 1985, il 9% tra il 1985 e il 1995, il 9% tra il 1985 e il 1995, 6% tra il 1995 e il 2024. Inoltre è possibile estrarre dall'intero set di dati quelli relativi al tipo di proprietà e notiamo che il 95% è di proprietà pubblica, e il 5% è di proprietà privata. Il lavoro mette inoltre nelle condizioni di individuare quali regimi di tutela gravano sui differenti manufatti e, di conseguenza, farne uno strumento che già originariamente è una base su cui impostare la programmazione degli interventi. Su un totale di 111 stadi presenti nelle province italiane il 57% risulta sottoposto a tutela da parte delle Soprintendenze[26]. Il lavoro si basa su un unico sistema di raccolta dati in grado di promuovere il costante aggiornamento in quanto struttura implementabile nel tempo, ciò significa dare la possibilità di effettuare interrogazioni sui dati individuando famiglie a partire dalla selezione di uno o più parametri ottenendo così rappresentazioni cartografiche omogenee per caratteristiche capaci di indirizzare delle riflessioni. In conclusione si possono così individuare alcuni approcci metodologici riconoscibili sul patrimonio costruito sportivo esistente a livello europeo, che caratterizzano i possibili interventi su tali patrimoni. Tra le strategie principali si evidenziano: a) demolizione/ricostruzione su sedime, come nel caso emblematico del Wembley Stadium di Londra; b) demolizione/ricostruzione parziale su sedime, esempio rappresentato dal San Mamès di Bilbao; c) demolizione e mantenimento di una porzione: esempio è il Stadion der Freundschaft di Lipsia; d) ampliamento mediante l'aggiunta di una nuova pelle/copertura come è avvenuto al Santiago Bernabéu di Madrid; e) restauro filologico e addizione di una copertura: come nello Stadio Olimpico di Berlino; f) riuso del manufatto con una funzione differente da quella originale.

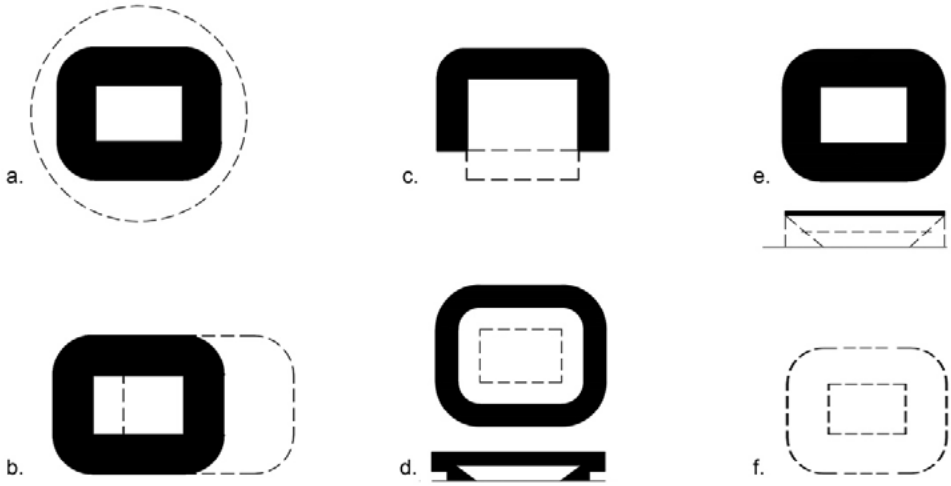


Fig.3 Approcci metodologici riconoscibili nel patrimonio costruito sportivo esistente: a. demolizione/ricostruzione su sedime; b. demolizione/ricostruzione parziale su sedime; c. ampliamento con aggiunta di una pelle/copertura; d. demolizione e mantenimento di una porzione; e. restauro filologico e addizione copertura; f. riuso (Silvia Battaglia, 2024).

Per una riscoperta dello stadio

La valorizzazione della storia e della memoria, rappresenterà il principale elemento di sviluppo sui quali fondare una credibilità futura, basata sulla specificità dei luoghi. La necessità di interrogarsi sul patrimonio sportivo esistente richiede la sperimentazione di innovativi approcci alla riqualificazione e al rinnovamento materiale e funzionale attraverso nuove metodologie di intervento, la sfida si concentra sulle possibili strategie di rilancio socio-economico negli ambienti urbani attraverso processi rigenerativi. Il modello italiano può identificare un'alternativa di approccio al tema della valorizzazione delle infrastrutture sportive, contrastante una dinamica sostanzialmente indifferente ai valori identitari e alla memoria dei luoghi. Atteggiamento culturale diffuso in molti contesti stranieri, che si contrappone all'altrettanta logica di passiva conservazione e musealizzazione dell'esistente, spesso riconducibile al contesto culturale locale. Il dibattito su temi della rigenerazione urbana attraverso la funzione sportiva, intesi come fenomeno sottolinea come elementi di riqualificazione urbanistica ed architettonica si intrecciano strettamente con la cultura, l'economia e l'organizzazione sociale della città. Anche per tale presupposto il modello italiano non può essere declinato in modo univoco dal punto di vista tecnico-progettuale e morfo-tipologico, la singolarità del sistema italiano dovrà rappresentarne il valore con l'impegno di individuare un solco ideativo originale e personalizzato teso ad avviare un non più posticipabile processo di ammodernamento delle strutture esistenti, garantendo loro quel livello di competitività a livello europeo.

[1] MUMFORD LEWIS, *The culture of cities,* Harcourt, Brace & World, 1938.
[2] STEFANO DELLA TORRE, *Le città sono il prodotto del tempo*, «TECHNE_ Journal of Technology for Architecture and Environment», 2020, p. 20.
[3] VITTORIO GREGOTTI, *Modificazione/Modification*, «Casabella», 498-499, 1984, pp. 2-7.
[4] BANHAM REYNER, *The Italian Retreat from Modern Architecture*, «Architectural Review», 747, 1959.
[5] ERNESTO NATHAN ROGERS, *L'evoluzione dell'architettura*, «Casabella-Continuità», 228, 1959.
[6] FABIO AMATUCCI, *Valorizzare il patrimonio immobiliare nelle amministrazioni pubbliche*, Milano, Egea, 2009.
[7] STEFANO DELLA TORRE, *L'idea di Coevoluzione messa in pratica*, «Intrecci», n. 3, 2023, pp.4-17.
[8] STEFANO FRANCESCO MUSSO, GIOVANNA FRANCO, *Il tempo del secolo breve. Crescita dei valori e deperimento della materia*, «TECHNE_ Journal of Technology for Architecture and Environment», n. 20, 2020, pp. 255-264.
[9] CHCfE Consortium. *Cultural Heritage Counts for Europe: Full Report*. International Cultural Centre, 2015; European Commission. *Directorate-General for Research and Innovation, Getting cultural heritage to work for Europe: Report of the Horizon 2020 Expert Group on Cultural Heritage*. Publications Office, 2015; European Commission. *Towards an integrated approach to cultural heritage for Europe*. 2014.
[10] STEFANO DELLA TORRE, "L'idea di Coevoluzione messa in pratica", *Intrecci - International Journal of Architectural Conservation and Restoration*, n. 3, 2023, pp.4-17.
[11] RICHARD SENNET, 1999, *Usi del disordine: identità personale e vita delle metropoli*, Milano, Costa & Nolan, 1999; PARLATO SARA, 2018, *Riabitare la città: costruire sopra e dentro l'esistente*, Milano, FrancoAngeli, 2018; M. LAURIA, *Il progetto dell'esistente 2.0*, *Techne Journal of Technology for Architecture and Environment*, n.12, 2016, pp.82-88.
[12] CHIERICI PIETRO, *Sviluppo e valorizzazione degli stadi per il calcio. Strategie, strumenti e opportunità per la definizione di un modello italiano*, «TECHNE_ Journal of Technology for Architecture and Environment», n.11, 2016, p.165.
[13] BATTAGLIA SILVIA, *Lo stadio come bene culturale tra memoria e contemporaneità. Strumenti e strategie per la valorizzazione delle infrastrutture sportive come opportunità di rigenerazione urbana e sociale nel contesto italiano*, (tesi di dottorato, Politecnico di Milano, 2024).
[14] BONIOTTI CRISTINA, CERISOLA SILVIA, *Valorizzazione del patrimonio culturale: il ruolo del capitale territorial, Intrecci*, n. 2, 2022, pp.25-39.
[15] ILVA HOXHAJ, *Sport e città pubblica Il ruolo delle infrastrutture sportive nella transizione ecologica*, «Planum», 2023.
[16] EMILIO FAROLDI, *Prologo*, in A. Marchesi, *Un luogo chiamato stadio*, Santarcangelo di Romagna, Maggioli, 2016, p.7.
[17] EMILIO FAROLDI, *Infrastrutture*, in *Prologhi di architettura*, Electa, 2021, p.34.
[18] Dipartimento di Architettura Ingegneria delle Costruzioni e Ambiente Costruito, Laboratorio SPORT.SPAZIO.SOCIETA'. Il Laboratorio si occupa di metodi e strumenti per la attivazione di interventi di rigenerazione e nuova progettazione di spazi e luoghi destinati alla pratica sportiva.
[19] Dottorato di Ricerca, Scuola di Dottorato del Politecnico di Milano, Dipartimento di Architettura, Ingegneria delle Costruzioni e Ambiente Costruito DABC, XXXV ciclo; Dottoranda: Silvia Battaglia, titolo tesi: *Lo stadio come bene culturale tra memoria e contemporaneità. Strumenti e strategie per la valorizzazione delle infrastrutture sportive come opportunità di rigenerazione urbana e sociale nel contest italiano.* Relatore: M.P. Vettori, co-relatori E.Faroldi, M. Biasin, tutor O. E. Bellini; Borsa di studio finanziata da Jacobs Italia.
[20] AUGUSTO ROSSARI ET ALII, "L'architettura per lo sport nel periodo tra le due guerre", in O. Selvafolta (a cura di), *Costruire in Lombardia 1880-1980. Impianti sportivi. Parchi e giardini*, Electa, pp. 35-52.
[21] ANTONUCCI MICAELA, TRENTIN ANNALISA, TROMBETTI TOMASO, *Pier Luigi Nervi. Gli stadi per il calcio*, Bonomia University Press, Bologna; IORI TULLIA, 2010, "Nervi e Le Olimpiadi di Roma 1960" in S. Poretti, T. Iori, *Pier Luigi Nervi: architettura come sfida: Roma, ingegno e costruzione: guida alla mostra*, Electa, Milano.
[22] MARCO BIRAGHI, SILVIA MICHELI, 2013, *Italia '90*, in M. Biraghi, S. Micheli, *Storia dell'architettura italiana*, 1985-2015; CHRISTOPH OBERMAIR, 1993, "Italia '90 - eine verpaßte Chance der Stadtpolitik?"in H. Häußermann, W. Siebel, Festivalisierung der Stadtpolitik. Stadtentwicklung durch große Projekte, Springer, Berlino, pp.208-229; Pirrè G., 1992, "Gli stadi di Italia 90. Il processo decisionale nazionale", in *Amministrare*, p.106; FRANCESCO CICCONE, 1988, "Mondiali di calcio: 12 cittä in attesa di un miracolo per il 1990" in *Urbanistica Informazioni*, n.99, pp. 11-12; SILVIO SAN PIETRO, MATTEO VERCELLONI, *1990. Stadi in Italia*, L'Archivolto, Milano.
[23] PAOLO CARPENTIERI, *Digitalizzazione, banche dati digitali e valorizzazione dei beni culturali*, in «Aedon», 2020, n.3, pp. 263-271.
[24] CURRÀ EDOARDO, RUSSO MARTINA, SEVERI LAURA, CASSIA DE LIAN CUI, LEONARDO PASQUALE, 2022, "Verso il censimento e la catalogazione dei beni industriali del comune di Roma: una mappatura georeferenziata online per l'esportazione virtuale", in E. Currà, E. Docci, M. Menichelli C., M. Russo, S. Laura, Venezia, Marsilio Editori.
[25] MARTA CASANOVA, ELENA MACCHIONI, CAMILLA REPETTI, FRANCESCA SEGATIN, 2019, *Il GIS per la valorizzazione dell'architettura del '900: dalla scala territoriale all'edificio*, in M. Lauria, E. Mussinelli, F. Tucci, *La Produzione del Progetto*, Santarcangelo di Romagna, Maggioli, pp. 274-281.
[26] BATTAGLIA SILVIA, *Lo stadio come bene culturale tra memoria e contemporaneità. Strumenti e strategie per la valorizzazione delle infrastrutture sportive come opportunità di rigenerazione urbana e sociale nel contesto italiano*, (tesi di dottorato, Politecnico di Milano, 2024).

La patrimonializzazione del modernismo sovietico in Uzbekistan. Scenari normativi e strumenti operativi

The Heritagization of Soviet Modernism in Uzbekistan. Regulatory Frameworks and Operational Tools

Sofia Celli | sofia.celli@polimi.it
Dipartimento di Architettura e Studi Urbani, Politecnico di Milano

Abstract

This paper analyzes the system for recognizing and protecting 20th-century architecture in Uzbekistan. The country has recently initiated a review of its regulatory framework, including in the area of built heritage conservation. In this rapidly evolving scenario, there is an increasing focus on the modernist architecture of the Soviet era, which is starting to be included in the State Cadastre of Cultural Heritage. The study focuses on the regulatory instruments and operational strategies that accompany the heritagization process. It highlights how the increase in resources and cultural awareness is not yet supported by adequate technical and operational skills essential to ensure informed interventions. To address this need, the research tested the statement of significance as a ready-to-use methodological tool, a practical and replicable system that can be applied in other contexts, offering a framework for developing more structured, effective, and sustainable conservation interventions.

Keywords
Soviet Modernism, Tashkent, Heritagization, Statement of Significance, Cultural Heritage Legislation.

La riscoperta del modernismo sovietico dell'Asia Centrale

L'eredità architettonica del Novecento costituisce, a livello globale, un campo di riflessione ancora aperto e complesso. La patrimonializzazione dell'architettura modernista, in particolare, si rivela un processo lento e difficoltoso, condizionato da fattori politici, economici e culturali[1]. Se i primissimi segnali di attenzione verso l'architettura moderna emersero in Europa e in America già a partire dagli anni Cinquanta e Sessanta[2], la riscoperta dell'architettura modernista sovietica è un fenomeno più recente. È stato soprattutto a partire dal secondo decennio del XXI secolo, grazie ad alcune pubblicazioni[3] ed iniziative come la mostra *Soviet Modernism 1955-1991*, (Architekturzentrum Wien, 2012) che l'attenzione internazionale ha iniziato a rivolgersi verso questo patrimonio. Questi contributi hanno permesso di riconoscerne il valore culturale e architettonico, superando la visione riduttiva di un modernismo sovietico monotono e standardizzato.

All'interno di questo quadro si colloca l'Asia Centrale, regione che ha dato origine a una declinazione unica del modernismo sovietico[4]. Qui, l'incontro tra la progettualità di matrice socialista e le tradizioni costruttive e decorative locali ha prodotto esiti originali e di grande interesse. Tra le città centro-asiatiche, Tashkent si distingue come il caso più ricco e rappresentativo. La capitale uzbeka, antica tappa della Via della Seta e crocevia multiculturale, fu radicalmente trasformata dal terremoto del 1966. La ricostruzione, coordinata da Mosca, aveva

RA special issue 1, vol. I | 2025, pagg. 312 - 317 | ISSN 1724-9686 (print) | ISSN 2465-2377 (online)
© The Author(s) 2025. This is an open access article distribuited under the terms of the Creative Commons License CC BY-SA 4.0 Firenze University Press.
DOI: 10.36253/rar-19043 - www.fupress.net/index.php/ra/

l'obiettivo di rendere Tashkent una vera e propria vetrina del socialismo Sovietico[5]: un laboratorio di sperimentazione architettonica e urbana in cui si combinarono innovazioni tecnologiche, soluzioni antisismiche e adattamenti climatici con motivi ornamentali e schemi spaziali di matrice islamica e vernacolare. Ne è derivato un linguaggio architettonico ibrido, capace di coniugare modernismo internazionale e identità locale.

Negli ultimi anni, la Repubblica dell'Uzbekistan si è resa pioniera del processo di patrimonializzazione di queste architetture. In particolare, il progetto *Tashkent Modernism XX/XXI*, promosso nel 2021 dalla Uzbekistan Art and Culture Development Foundation, ha consentito di riconoscere gli edifici modernisti come componenti essenziali dell'identità storica e culturale nazionale[6]. Questa nuova consapevolezza ha portato all'inclusione di molti edifici del XX secolo nel Catasto Statale dei Beni Culturali, e dunque alla loro tutela. Tale riconoscimento giunge in un momento cruciale: da un lato, la crescita economica del paese apre opportunità senza precedenti per la conservazione e il restauro; dall'altro, le pressioni speculative e gli interventi non controllati minacciano seriamente l'integrità di questo patrimonio. Il modernismo di Tashkent si propone dunque come laboratorio privilegiato per interrogarsi sui processi di patrimonializzazione dell'architettura del secondo Novecento. Le sue architetture raccontano le contraddizioni della modernità sovietica e post-sovietica, oscillando tra progetto politico e risorsa culturale, tra rischio di perdita e opportunità di riscoperta.

Quadro normativo e strumenti di tutela del patrimonio culturale

La patrimonializzazione dell'architettura del XX secolo, e in particolare delle architetture moderniste di epoca sovietica, va interpretato alla luce del processo di rinnovamento politico e istituzionale avviato nel paese a partire dal 2016. Il nuovo governo ha infatti promosso un ampio programma di riforme volto a modernizzare il paese, favorendo una maggiore apertura al dialogo internazionale e ridefinendo le priorità dello sviluppo economico e sociale. In questo scenario, anche il settore del patrimonio culturale è stato profondamente trasformato, con una revisione del sistema normativo e degli strumenti di tutela.

Sin dalla caduta del Unione Sovietica, la normativa di riferimento è la Legge n. 269-II del 30 agosto 2001 *Sulla protezione e l'uso dei siti del patrimonio culturale*, che costituisce la base giuridica per l'individuazione, la registrazione e la tutela dei beni culturali. Tuttavia, a partire dal 2019, questa cornice legislativa è stata oggetto di riforme e integrazioni volte a rafforzarne l'efficacia e ad aggiornarne i contenuti in linea con gli standard internazionali. Ne è derivato un sistema articolato che, almeno sulla carta, presenta un buon livello di strutturazione, basato su strumenti legali, operativi, finanziari e informativi[7]. Tra gli strumenti chiave previsti dalla legislazione uzbeka spiccano tre dispositivi principali. In primo luogo, il Catasto Statale dei Beni Culturali[8], parte integrante del Sistema Unificato dei Catasti Statali, rappresenta lo strumento cardine per la registrazione e la protezione dei beni di rilevanza nazionale. Esso raccoglie informazioni aggiornate, espresse in forma testuale e grafica, relative alla posizione, allo status legale, alle caratteristiche e alle valutazioni dei beni, includendo anche i confini delle zone di protezione, dati sulle ricostruzioni e sulle perdite che ne hanno modificato l'aspetto originario ed eventuali interventi edilizi passati.

In secondo luogo, il 'Passaporto' rappresenta il documento ufficiale associato a ciascun bene incluso nel Catasto. Esso costituisce un mezzo essenziale di protezione, in quanto specifica gli elementi e le caratteristiche da

preservare. In forza di ciò, il passaporto dovrebbe fungere da base per le attività di monitoraggio, fornendo un quadro preciso e vincolante che orienta gli interventi conservativi e limita le possibilità di alterazioni non autorizzate.

Infine, le Zone di Protezione costituiscono lo strumento più rilevante per garantire la conservazione non solo dei singoli oggetti ma anche del loro contesto urbano e paesaggistico. Attorno ai siti culturali vengono definite aree tutelate, dove vigono regole rigorose per l'uso del suolo e per le attività edilizie, quali limiti alla nuova edificazione, vincoli sulle ricostruzioni, restrizioni alle attività economiche invasive e obblighi di sicurezza. L'integrazione di tali zone nei piani regolatori è un requisito fondamentale per la pianificazione urbana e, in mancanza di confini definiti, vige un vincolo di protezione entro un raggio di 100 metri dal bene[9].

L'organo principale incaricato della gestione e del controllo statale in questo settore è l'Agenzia per il Patrimonio Culturale (*Madaniy Meros Agentligi*), ente statale con specifiche competenze in materia di beni materiali e musei. L'Agenzia ha il compito di identificare e registrare i beni, redigere e aggiornare il Catasto Statale, predisporre i passaporti dei singoli oggetti, definire e far rispettare le zone di protezione, oltre a garantire il monitoraggio e il controllo continuo dello stato di conservazione[10]. Essa si avvale inoltre di un Consiglio Scientifico-Tecnico che fornisce valutazioni sia in fase di registrazione dei beni, sia per quanto riguarda interventi edilizi successivi[11].

La patrimonializzazione dell'architettura del XX secolo in Uzbekistan

La legislazione nazionale non offre dettagli specifici rispetto alle opere del XX secolo e, a differenza di altri ordinamenti[12], non pone limiti cronologici per l'inserimento degli edifici nel Catasto dei beni culturali, evitando così la rigida soglia temporale che talora ostacola la salvaguardia delle opere recenti. Un unico riferimento marginale appare nell'Appendice della Delibera n. 265/2019, intitolata *Calcolo dell'ammontare del danno materiale agli oggetti immobili del patrimonio culturale*, che stabilisce un algoritmo di valutazione basato su parametri quali tipologia, età, integrità, complessità, possibilità di restauro, importanza e uso. Il criterio dell'età assegna agli edifici del XX secolo un punteggio molto ridotto (cinque punti) rispetto ai quaranta conferiti ai beni anteriori al IX secolo, riflettendo il più basico principio di mercato, che attribuisce maggior valore agli oggetti più rari.

Nonostante questa apparente svalutazione, negli ultimi anni le istituzioni uzbeke hanno riconosciuto numerosi edifici del XX secolo come beni culturali. La Delibera del Consiglio dei Ministri n. 846/2019 ha incluso nel catasto 354 nuovi oggetti, oltre 200 dei quali appartenenti al XX e XXI secolo, con 91 architetture risalenti al periodo post-1950. Nel 2024 altri edifici del secolo scorso sono stati aggiunti al Catasto dei Beni Culturali[13] e sedici architetture moderniste di Tashkent sono state inserite nella *Tentative List* dell'UNESCO[14], dimostrazione tangibile di come la pratica della tutela si sia progressivamente estesa a questo segmento del patrimonio.

Ancora più interessante è il fatto che nel dicembre del 2024 è stato approvato un nuovo masterplan per la capitale[15] che ha tra gli obiettivi quello di proteggere il centro della città, ovvero quel nucleo che, oltre a contenere la maggior concentrazione di edifici modernisti, ancora rappresenta in modo coerente e chiaro l'assetto urbanistico della città-modello costruita dopo il terremoto del 1966. I piani urbanistici elaborati tra gli anni '60 e '80 dimostrano una strettissima relazione tra l'organizzazione degli assi viari e il posizionamento delle architetture moderniste, spesso collocate nel tessuto urbano per risolvere nodi urbani e demarcare i confini della città nuova. Il nuovo masterplan, riconoscendo l'importanza non solo delle singole architetture moderniste, ma anche

dell'impianto urbano sovietico, ha posto stringenti vincoli su buona parte del centro della città, proibendo nuove costruzioni[16].

Quanto sopra evidenzia come il processo di patrimonializzazione del modernismo in Uzbekistan si sia sviluppato in tempi estremamente rapidi. Diversamente da contesti in cui il riconoscimento di questa eredità è nato da iniziative dal basso, qui il processo è stato fortemente promosso dalle istituzioni statali. Queste hanno intravisto nella modernità architettonica sovietica una risorsa strategica per distinguere Tashkent dalle città storiche lungo la Via della Seta e conferirle un'identità autonoma e riconoscibile a livello internazionale. Tale strategia ha rappresentato un passo decisivo e necessario, soprattutto alla luce delle demolizioni e delle trasformazioni irreversibili che minacciavano la sopravvivenza di questo patrimonio, ma ha anche generato alcune criticità.

La velocità con cui si è evoluto il quadro legislativo non ha permesso una piena maturazione delle condizioni di contesto. Gli strumenti normativi esistono, ma la loro applicazione è limitata da carenze di personale e di competenze specifiche, con ripercussioni anche sugli strumenti operativi, come i passaporti e le zone di protezione. Inoltre, le conoscenze specialistiche sul restauro dell'architettura del Novecento restano scarse, tanto tra i progettisti che si confrontano con questi edifici quanto tra il personale dell'Agenzia per il Patrimonio Culturale incaricato di valutarne i progetti. A ciò si aggiunge una ridotta consapevolezza della comunità locale, che ancora fatica a riconoscere nelle architetture moderniste un valore culturale e a farsene custode.

In un contesto di rapido sviluppo urbano ed economico, queste fragilità si intrecciano con pressioni speculative rilevanti, dove l'obsolescenza funzionale, tecnologica e materica tipica degli edifici modernisti rappresenta un rischio concreto per la loro conservazione[17]. Ne emerge così un quadro in cui il riconoscimento istituzionale si scontra con una consapevolezza sociale ancora limitata, e l'innovazione normativa non trova un pieno riscontro nelle pratiche. Il futuro delle architetture moderniste in Uzbekistan dipenderà dalla capacità di trasformare il riconoscimento formale in azioni efficaci di tutela e conservazione.

Strumenti operativi per la tutela del modernismo

La ricerca *Tashkent Modernism XX/XXI* ha cercato di rispondere a queste criticità elaborando strumenti operativi di pronto utilizzo. La redazione di *Statement of Significance* per gli edifici modernisti di Tashkent ha costituito un tentativo di sopperire temporaneamente alla mancanza di competenze specifiche sul patrimonio del XX secolo.

Il riferimento metodologico è la Carta di Burra[18], che nel riconoscere l'inevitabilità del cambiamento, promuove un approccio cauto e consapevole: fare quanto necessario per garantire la cura e l'uso del bene, limitando al minimo gli interventi così da preservarne il significato culturale. In quest'ottica, il ruolo dello *Statement of Significance* non è di descrivere un edificio, ma di esplicitare i valori culturali – storici, estetici, sociali o simbolici – che ne giustificano la tutela. Solo identificando con precisione gli elementi di valore è possibile orientare le scelte progettuali e definire strategie di intervento coerenti. Lo *Statement of Significance* diventa quindi una sintesi ragionata dell'importanza culturale di un bene, concepita per supportare decisioni di conservazione e gestione.

L'applicazione di questa metodologia al contesto uzbeko ha portato alla redazione di schede analitiche dettagliate, sulla base delle quali è stato elaborato un giudizio di valore sugli edifici. La struttura sviluppata per gli *Statement of Significance* si articola in più sezioni. Dopo una prima parte che evidenzia le qualità principali dell'edificio e le ragioni della sua tutela, vengono analizzati lo stato di conservazione, il grado di integrità e di

autenticità. L'elemento centrale è però la definizione dei livelli di interesse, che guidano concretamente le strategie di conservazione. Il Livello 1 comprende gli elementi di massima importanza, da preservare integralmente senza possibilità di trasformazione. Il Livello 2 riguarda componenti di rilievo secondario, modificabili in maniera controllata previa approvazione di un comitato tecnico-scientifico. Entrambi i livelli sono valutati a tre scale – urbana, architettonica e di dettaglio – così da offrire un quadro di tutela multilivello. Infine, una terza categoria identifica le *Hidden Modernist Features*, ossia caratteristiche moderniste celate o trasformate in modo reversibile, che potrebbero essere ripristinate per restituire leggibilità al progetto originario.

Gli *Statement of Significance* sono dunque concepiti come strumenti pratici a supporto delle scelte progettuali, utili a proprietari, amministratori e gestori. Funzionano come manuali operativi con indicazioni chiare e replicabili, riducendo il rischio di interventi incoerenti o invasivi. Non sostituiscono le competenze specialistiche, ma le integrano, rendendo accessibili linee guida condivise anche a chi non possiede formazione specifica nel campo della conservazione. La vera sfida è però integrare tali strumenti all'interno di un cambiamento culturale più ampio. La loro efficacia dipende infatti dalla capacità di radicare la consapevolezza del valore del modernismo non solo tra i professionisti, ma anche nella società civile, stimolando processi partecipativi e promuovendo una percezione condivisa di questo patrimonio come risorsa. Solo così gli edifici modernisti di Tashkent potranno essere riconosciuti e tutelati come parte integrante dell'identità urbana contemporanea.

Conclusioni

Attraverso ambiziosi piani urbanistici e sperimentazioni architettoniche, Tashkent ha incarnato, nel secondo Novecento, una visione di modernità destinata a definire l'identità dell' 'est sovietico'. Oggi quello stesso tessuto urbano è al centro di un processo di rilettura e rivalutazione, che restituisce alla capitale uzbeka un ruolo esemplare: non più del socialismo orientale, ma della tutela del patrimonio del Novecento. In questo senso Tashkent si pone come laboratorio pionieristico non solo in Asia Centrale, ma anche nell'insieme delle ex repubbliche sovietiche. Proteggere queste architetture significa valorizzare il racconto storico racchiuso nelle loro forme, materiali e proporzioni: edifici concepiti per modellare la capitale sovietica dell'Asia Centrale e oggi riconosciuti come parte integrante del patrimonio nazionale e risorsa identitaria per il futuro del Paese.

Il nodo centrale riguarda ora la necessità di colmare il divario tra teoria e pratica, ovvero di ridurre lo scollamento tra quanto previsto dalla legge e quanto realmente attuato, attraverso programmi di formazione mirati e campagne di sensibilizzazione. A ciò si aggiunge l'urgenza, ampiamente rilevata anche a livello internazionale, di conciliare le esigenze conservative con le normative contemporanee[19]. L'architettura del Novecento vive una condizione paradossale: troppo recente per essere unanimemente riconosciuta come bene culturale, ma troppo fragile per resistere a interventi di adeguamento normativo senza rischi di compromissione. Il pericolo è quello di operazioni formalmente corrette, ma sostanzialmente dannose, capaci di alterare irreversibilmente le qualità originali di questi edifici. Superare questa contraddizione implica un approccio proattivo, fondato su linee guida e strumenti gestionali coerenti con i valori culturali del bene. In tal senso, la redazione di strategie di intervento o piani di conservazione, supportati da *Statement of Significance* come premessa metodologica, è essenziale per ridurre la discrezionalità degli interventi e garantire politiche di tutela coerenti e sostenibili[20].

La sfida del restauro del moderno non si limita alla protezione di manufatti fragili, ma si estende al riconoscimento della loro capacità di generare nuovi significati e pratiche urbane. Preservare il patrimonio del Novecento significa creare un terreno di confronto tra memoria e innovazione, in cui la città possa rigenerarsi senza cancellare le tracce della propria storia.

[1] Un'interessante panoramica è offerta da UGO CARUGHI, MASSIMO VISONE (a cura di), *Time Frames: Conservation Policies for Twentieth-Century Architectural Heritage*, Abingdon and New York, Routledge 2017.
[2] Si pensi ai moti popolari sollevatisi in occasione della demolizione del Larking Administration Building a Buffalo, o a quella della Maison du Peuple a Bruxelles.
[3] FRÉDÉRIC CHAUBIN, *CCCP. Cosmic Communist Constructions Photographed*, Cologne, Taschen 2011; FELIKS NOVIKOV, VLADIMIR BELOGOLOVSKY, *Soviet Modernism: 1955-1985*, Moscow, Tatlin Publisher 2010.
[4] Una selezione di queste architetture è ritratta nel libro ROBERTO CONTE, STEFANO PEREGO, *Soviet Asia: Soviet Modernist Architecture in Central Asia*, London, Fuel Design & Publishing 2019.
[5] MARCUS COLLA, *A Monument to Friendship: Socialist Modernity and the Reconstruction of Tashkent, 1966-1975*, in M. Colla e P. Betts (a cura di), *Rethinking Socialist Space in the Twentieth Century*, Cham, Palgrave Macmillan 2024, pp. 251-282; NIGEL RAAB, *All Shook Up: The Shifting Soviet Response to Catastrophes, 1917-1991*, Montreal et al, McGill-Queen's University Press 2017.
[6] I risultati della ricerca, finanziata dalla Uzbekistan Art and Culture Development Foundation e svolta congiuntamente da Politecnico di Milano, GRACE, Laboratorio Permanente e Boris Chukhovich, sono raccolti nel volume BORIS CHUKHOVICH, DAVIDE DEL CURTO, EKATERINA GOLOVATYUK, *Tashkent Modernism XX/XXI*, Baden, Lars Muller 2025.
[7] Per una valutazione comparativa delle leggi di tutela delle repubbliche del Centro Asia di veda JAMES K. REAP, RYAN M. ROWBERRY, ANDREW P. GAMBLE, *Preserving the Silk Road: Cultural Heritage Legislation in 5 Central Asian Countries*, Samarcanda, International Institute for Central Asian Studies 2024.
[8] I contenuti e le procedure per l'inserimento di oggetti nel Catasto dei Beni Culturali, già introdotto all'Art. 11 dalla legge n. 269-II del 2001, sono descritte nell'Allegato 1 della Delibera del Consiglio dei Ministri n. 512 del 13 agosto 2025.
[9] La procedura per la definizione delle Zone di Protezione, già introdotte all'Art. 17 della legge n. 269-II del 2001, è descritta nell'Allegato 9 della Delibera del Consiglio dei Ministri n. 265 del 30 marzo 2019.
[10] L'Agenzia per il Patrimonio Culturale è stata istituita mediante il Decreto n. PQ-5150 del 19 giugno 2021, in sostituzione del precedente Dipartimento dei Beni Culturali. Le responsabilità e funzioni di questo ente sono dettagliati nella Delibera del Consiglio dei Ministri n. 265 del 30 marzo 2019.
[11] Il ruolo del Consiglio Scientifico-Tecnico è definito nell'Allegato 2 alla Delibera del Consiglio dei Ministri n. 295 del 20 maggio 2024.
[12] Rispetto all'istituzione di limiti temporali per il riconoscimento dei beni culturali si veda MASSIMO VISONE, *La storia dell'architettura per la documentazione e la conservazione del patrimonio costruito moderno e contemporaneo*, in Fondazione Scuola dei beni e delle attività culturali (a cura di), *Conoscenza e tutela del patrimonio architettonico moderno e contemporaneo: esperienze a confronto*, atti del seminario, (Roma, 23 ottobre 2019), Roma 2022, pp. 45-55.
[13] Delibera del Consiglio dei Ministri n. 227 del 22 aprile 2024. Nello stesso anno, mediante la Delibera del Consiglio dei Ministri n. 154 del 25 marzo 2024 sono stati aggiunti al Catasto Statale dei Beni Culturali anche 154 mosaici di epoca modernista.
[14] 'Tashkent Modernist Architecture. Modernity and tradition in Central Asia', UNESCO Tentative List, <whc.unesco.org/en/tentativelists/6708/> [18/10/2025].
[15] Decreto del Presidente della Repubblica n. 889 del 24 dicembre 2024 *'Sull'approvazione del master plan per la città di Tashkent fino al 2045'*. Le regole da applicare alle zone oggetto di conservazione sono specificate nell'allegato del decreto.
[16] 'Toshkent shahrining tasdiqlangan bosh rejasi', <mc.uz/oz/toshkent-shahar-bosh-rejasi-uz> [18/10/2025].
[17] SUSAN MACDONALD, *20th-Century Heritage: Recognition, Protection and Practical Challenges*, «Heritage at Risk», June 2015, pp. 223-229.
[18] The Burra Charter: The Australia ICOMOS Charter for Places of Cultural Significance, 2013.
[19] ROBERTA GRIGNOLO (a cura di), *Diritto e salvaguardia dell'architettura del XX secolo*, Mendrisio, Mendrisio Academy Press/SilvanaEditoriale 2014.
[20] Interessante in questo senso è il documento *Approaches to the Conservation of Twentieth-Century Cultural Heritage*, Madrid-New Delhi Document, ICOMOS International Scientific Committee on Twentieth Century Heritage 2017.

Gli ex sanatori antitubercolari tra valori da conservare e prospettive. Il caso dell'Ospedale Cervello a Palermo

Historic tuberculosis sanatoriums: values to preserve and prospects for the future. The case of the Cervello Hospital in Palermo

Fabrizio Giuffrè | fabrizio.giuffre01@unipa.it
Dipartimento di Architettura, Università degli Studi di Palermo

Abstract

In the twentieth century, tuberculosis sanatorium architecture was the subject of design experimentation by leading architects, as well as a place for experimenting with modern therapeutic approaches and scientific growth. After the 'defeat' of the disease, the former sanatorium buildings were in many cases decommissioned but often retained their hospital function, undergoing numerous incongruous transformations and extensions that made these complexes difficult to recognise for their historical and architectural value and landscape significance.
Starting with the case of Palermo, with a focus on the first Sicilian public sanatorium built by the physician Vincenzo Cervello (1905-1909), the paper aims to evaluate the value of these buildings, with a series of proposals for possible repurposing that, between conservation and new additions, reflect the history of the places, between past dissonances and prospects.

Keywords
Dissonant heritage, Sanatoriums, Hospital architecture, Restoration, Palermo.

L'architettura sanatoriale: nascita, abbandono, obsolescenza e (impropria) trasformazione

In Italia, la diffusione endemica della tubercolosi quale malattia infettiva causata dal *Mycobacterium tubercolosis* (o bacillo di Koch, dal nome del suo scopritore nel 1882) costituì, a partire dalla fine del XIX secolo - con l'incalzare dei contagi tra tutte le classi sociali e con il contestuale sviluppo di una cultura medica basata su nuovi approcci 'clinici'[1] – una problematica 'collettiva'[2]. In Sicilia, dall'unione tra la cultura accademica – guidata da figure di medici (anzitutto Enrico Albanese e Vincenzo Cervello) formatosi all'estero o che intesserono scambi a livello europeo con esponenti già impegnati nella lotta al 'mal sottile'[3] – e l'attività filantropica di enti o di famiglie della borghesia imprenditoriale in ascesa (come i Florio), scaturì la formazione di una vera e propria 'società della cura'. La 'lotta' alla tisi come malattia dell'apparato respiratorio fu sin dall'inizio correlata a forme di terapia all'aria aperta e con l'esposizione alla luce solare (elioterapia) in luoghi particolarmente salubri, sia costieri che montani, sicché con la nascita della Lega Nazionale contro la Tubercolosi (1898), la società medica diede avvio ad una serie di iniziative di studio e confronto scientifico, a partire dal prima Congresso Nazionale contro la Tubercolosi (Napoli, 1900). In contemporanea, sulla base delle più antiche strutture sanatoriali europee (ad esempio tedesche), anche in Italia cominciarono a sorgere, per iniziativa privata, diversi edifici destinati alla cura, sia per i ricchi, che per le classi meno abbienti. La sperimentazione da parte di tecnici e medici di 'tipologie'

RA special issue 1, vol. I | 2025, pagg. 318 - 323 | ISSN 1724-9686 (print) | ISSN 2465-2377 (online)
© The Author(s) 2025. This is an open access article distribuited under the terms of the Creative Commons License CC BY-SA 4.0 Firenze University Press.
DOI: 10.36253/rar-19045 - www.fupress.net/index.php/ra/

adattabili all'uso (a padiglioni come i maggiori casi palermitani, o a monoblocco) – rispettando i necessari requisiti di esposizione e interrogandosi sulle condizioni del sito (altimetria, caratteristiche del suolo, direzione dei venti, accessibilità infrastrutturale etc.) - nonché l'analisi dei materiali, delle tecniche costruttive, diede avvio a numerosi dibattiti e ad una altrettanto ricca rassegna di modelli e progetti realizzati, dovuti ai più importanti architetti del tempo[4]. Nel 1874 lungo la costa palermitana antistante la borgata dell'Arenella, Albanese inaugurò l'Ospizio marino, un complesso a padiglioni destinato alla cura dei bambini affetti da tisi e da rachitismo, ma fu circa un trentennio dopo che nacque il primo 'sanatorio popolare' siciliano propriamente detto, su iniziativa di Cervello (1905-09).

Dal 1917 lo Stato iniziò ad intervenire sulla questione e con mutui concessi dalla Cassa depositi e prestiti il numero di sanatori iniziò ad incrementarsi. Dopo la nascita della 'Federazione Nazionale fascista per la lotta contro la tubercolosi' (1922) e quella dei 'Consorzi provinciali antitubercolari', si arrivò all'obbligatorietà dell'assicurazione contro la malattia (1927)[5]. A questo periodo risalgono altre strutture sanatoriali tra cui, a nord-ovest di Palermo, presso la contrada di Passo di Rigano, la 'Casa del Sole' Lanza di Trabia, destinata anche questa alla cura dei bambini.

Negli anni Sessanta, con le nuove cure chemioterapiche antitubercolari svolgibili anche presso il proprio domicilio, i contagi e la mortalità si ridussero, sicché iniziò il graduale processo di dismissione e/o riconversione dei sanatori. Molti di quelli per cui non si riescì ad operare la riconversione (o per questioni di ubicazione o per motivazioni più propriamente tecnico-tipologiche) caddero in abbandono mentre altri, già inseriti lungo le direttrici di espansione post-bellica delle città (come i casi del Sanatorio Cervello e della Casa del Sole), vennero trasformati per adeguarli alle esigenze di uso e ai nuovi standard della moderna edilizia ospedaliera. Tale processo si è tradotto in estese modifiche e in interventi incongrui per le tipologie architettoniche, quali accorpamenti, sopraelevazioni e frazionamenti interni (suddivisione degli spazi e degli interpiani). Le modifiche si sono conseguentemente tradotte sui prospetti, sovente con il tamponamento delle peculiari 'verande' per la cura solare, la rimozione degli elementi decorativi e delle finiture antiche e la sostituzione degli infissi (spesso del tipo *mur de verre mobile)*. Le aree annesse sono state nella maggior parte dei casi asfaltate per i parcheggi ed il traffico veicolare, perdendo il 'verde' di pertinenza. Alla scala più ampia questi complessi risultano oggi svincolati dai quartieri periferici contigui (attestatosi attorno ai nuclei di preesistenti borgate agricole e marinare) ma, in certi casi, la componente paesaggistica è ancora parzialmente riscontrabile, sia per quelli in prossimità del mare (Ospizio marino) che per quelli in pianura (Casa del Sole e Sanatorio Cervello).

Il caso del Sanatorio Cervello, valori e (potenziali) progettualità

Il proposito di costruire un sanatorio antitubercolare 'popolare' a Palermo emerse grazie a Vincenzo Cervello (Palermo 1854 – ivi 1918) - titolare di Materia Medica e poi di Clinica Medica all'Università di Palermo e figura chiave nella nascita della scienza farmacologica nell'isola - in concomitanza con la fondazione dell'Associazione antitubercolare di Palermo (1903)[6]. Il progetto venne predisposto da Ernesto Basile (Palermo 1857 – ivi 1932), protagonista dell'architettura Liberty nella Sicilia di inizio secolo, alimentando un filone di ricerca, supportato dalla conoscenza di altri esempi italiani ed europei, sulle tipologie sanitarie, ampiamente scandagliato dal progettista nel corso della sua lunga carriera : l'Ospedale di Marsala (1897), i primi progetti di villa Igiea

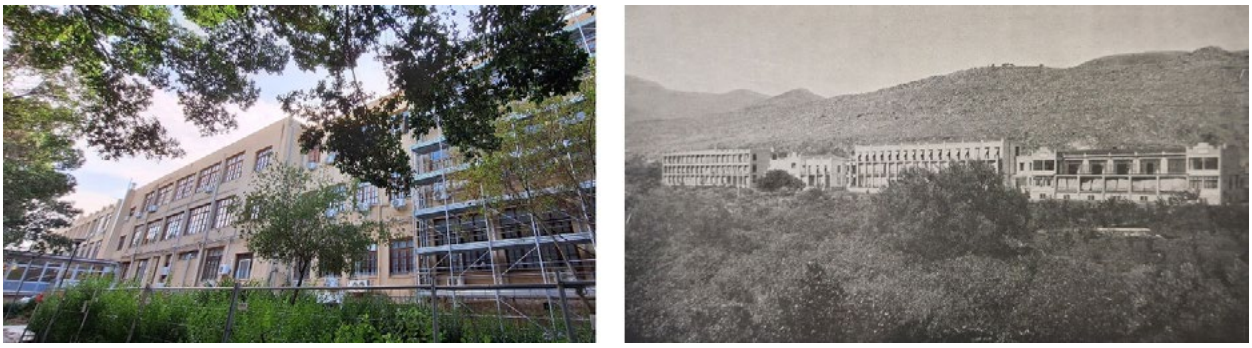


Fig. 1 Palermo, ex Sanatorio Cervello ai Petrazzi, stato attuale (foto F. Giuffrè, 2025) e stato agli inizi degli anni '30 (ASSOCIAZIONE CONTRO LA TUBERCOLOSI, 1935).

all'Acquasanta (1899), il Dispensario ed infermeria Banco di Sicilia (1909), i vari progetti di sanatori popolari (1911 e 1920) sino al più tardo esito del Dispensario Provinciale Antitubercolare nel quartiere Feliciuzza (1928). L'area per l'edificazione venne individuata a nord, in contrada Petrazzi, alle falde del Monte Billiemi e la scelta del sito, derivata probabilmente dalla disponibilità alla cessione da parte dell'Ospedale Civico-Benfratelli di Palermo, risultò confacente ai requisiti di esposizione richiesti per gli edifici.

I lavori ebbero inizio nel 1905, con la maggior parte delle somme stanziate dal Monte di Pietà di Palermo, ed il sanatorio entrò in funzione nel 1909. Il Basile, come dimostra uno schizzo ideativo del 1903, pensò ad un complesso con tre padiglioni allineati di cui, quello nel mezzo, emergente per la soluzione timpanata del partito centrale[7]. L'opera realizzata a quella data constò di due soli padiglioni: quello di sinistra (ridotto di dimensione sia in altezza che in lunghezza rispetto la prima idea) e il centrale, con la facciata principale, simmetrica, munita di un avancorpo d'ingresso con frontone spezzato, peculiare di altre coeve opere basiliane, quali gli edifici-torre angolari dell'Istituto Pignatelli ai Colli (1907). I partiti laterali presentavano terrazze su pilastri, definendo a piano terra degli spazi porticati. Sul retro, due ali ortogonali terrazzate con portici delimitavano un cortile, chiuso sul quarto lato da un altro edificio con una ulteriore terrazza verso la montagna.

Emersa la necessità di nuovi spazi, nel 1918, venne richiamato Basile per l'ampliamento[8]. Il progetto, come si vede nelle tavole conservate presso la collezione Basile, prevedeva il completamento dell'assetto già ideato– ivi compresa l'adozione dei due edifici 'tipo' rettangolari da affiancare al nucleo centrale ('padiglione uomini' a sinistra, sostituendo quello già costruito, e 'padiglione donne' a destra) – estendendosi anche sul retro, con ulteriori due blocchi gemelli, questi ultimi non realizzati.

Il 'tipo', su tre livelli più un seminterrato, aveva un lungo corridoio interno che serviva le stanze per la degenza, dalle quali era possibile accedere anche alle verande pilastrate e, all'ultimo piano, ad un'unica lunga terrazza-solarium (quest'ultima eseguita solo per il padiglione di destra); al retro dell'edificio, ad appendice, dovevano innestarsi dei corpi contenenti i servizi e le scale. Le facciate principali, intonacate, erano caratterizzate dal solo ritmo dei pilastri delle verande e dal basamento a conci sbozzati e cantonali bugnati. La tecnica costruttiva utilizzata, come si evince anche da un disegno tecnico-esecutivo per la copertura delle verande del terzo piano, fu il cemento armato. Nel 1928 si rese necessario un ulteriore ampliamento onde aumentare i posti da 120 a 250, considerando altresì che il precedente progetto basiliano non era stato portato a termine, per cui si diede incarico all'ingegnere Nicolò Milazzo Cervello di stilare il progetto[9]: le opere iniziarono nel 1930 con i fondi del Sanatorio

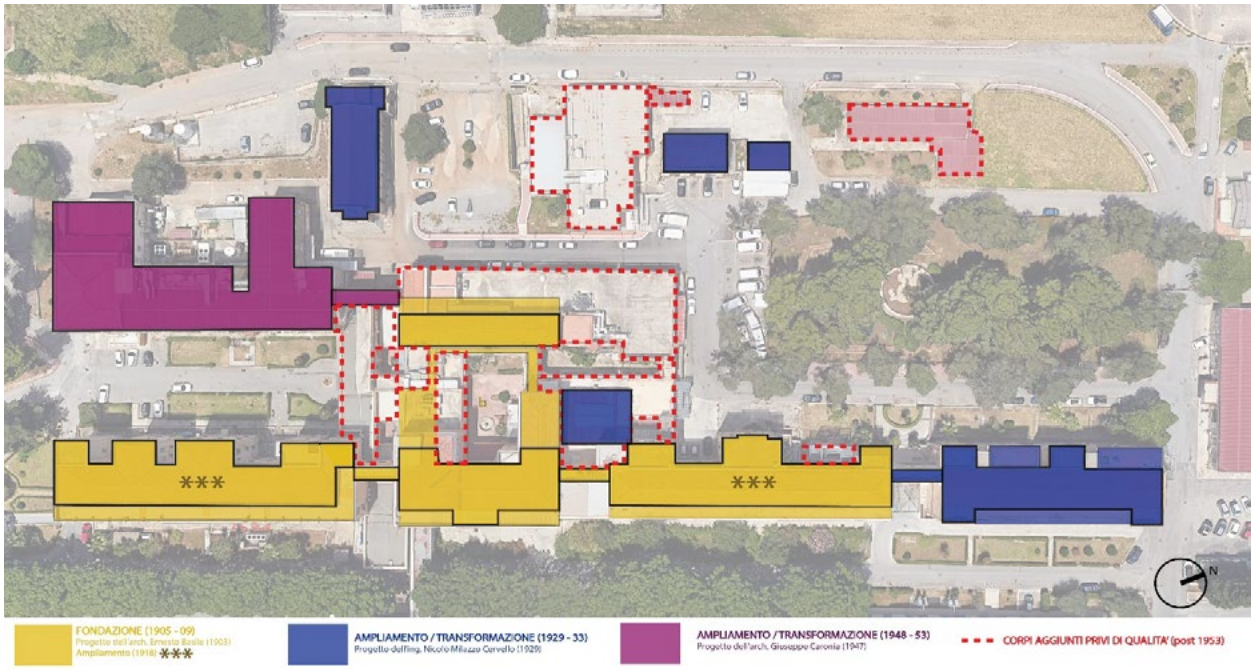


Fig.2 Palermo, ex Sanatorio Cervello ai Petrazzi, mappatura delle stratificazioni storiche (elaborazione F. Giuffrè, 2025).

e del Municipio di Palermo e i lavori vennero inaugurati nel 1933. Nicolò Milazzo Cervello è una figura non emersa nella storiografia sul primo Novecento sicché, allo stato attuale degli studi, si può presumere un coinvolgimento in relazione ad una sua collaborazione nella struttura del Sanatorio, forse in qualità di parente del fondatore. L'ampliamento di Milazzo Cervello riguardò principalmente la costruzione di un nuovo edificio dedicato alla cura delle gestanti, attiguo al 'padiglione donne', e la realizzazione di una chiesa neogotica. Il 'padiglione gestanti' su due livelli (più uno seminterrato), riprendeva fedelmente il lessico di Basile (ed uno schizzo dello stesso, risalente al 1903) nella presenza delle verande al primo piano e della terrazza-solarium al secondo, nonché nell'articolazione delle due testate, con avancorpi-torre, terminanti in alto con la medesima soluzione del frontone, già esistente nel prospetto dell'edificio centrale. Le finestre della fascia basamentale in pietra sbozzata, vennero concepite a bifora, in cemento armato e laterizio. Gli stessi materiali impiegati nella realizzazione degli edifici erano pensati per garantire il massimo igiene: pavimentazioni in cemento e pareti lisce con colorazioni specifiche (verde cupo, rosso, azzurro) per combattere l'insorgenza delle mosche (chemiotropismo). Nonostante il Cervello fosse un sanatorio popolare, nei rispettivi padiglioni uomini e donne, l'ultimo piano conteneva stanze a pagamento.

Il grande 'refettorio', ubicato nel padiglione centrale e di cui rimane una fotografia (oggi, tramezzato, contiene l'archivio dell'ospedale), aveva grandi aperture, sormontate da sopraluce a vasistas, e un ampio lucernaio di copertura. Nel 'padiglione gestanti' la veranda con le sedie a sdraio per l'elioterapia possedeva un palcoscenico per le rappresentazioni teatrali e di una cabina per il cinema sonoro.

Nel 1947 venne disposto l'ennesimo ampliamento[10], con un progetto questa volta redatto dall'ingegnere, architetto ed urbanista Giuseppe Caronia (Palermo 1915 - Roma 1994), il quale operò una quasi totale reinterpretazione del complesso, in un momento storico-culturale caratterizzato da accesi dibattiti sulla edilizia ospedaliera,



Fig. 3 Palermo, ex Sanatorio Cervello ai Petrazzi, fascia basamentale con bifore in c.a. e laterizio del 'padiglione gestanti' dell'ing. Nicolò Milazzo Cervello (foto F. Giuffrè, 2025) .

sia per quella nuova che per quella esistente da adattare alle moderne necessità funzionali. Caronia previde la costruzione di un 'padiglione servizi' (con un impianto a C, nell'area ancora libera dove Basile aveva già previsto il suo 'tipo') ed altri corpi non realizzati (padiglione lavanderie, sala di avviamento, sala spettacoli), nonché la ristrutturazione della preesistenza con sopraelevazioni solo in parte eseguite (edificio centrale basiliano, refettorio e padiglione gestanti)[11]. I lavori, portati avanti tra il 1948 e il 1953 tra difficolta finanziarie ed errori di esecuzione e pur eseguiti con variazioni rispetto al progetto di Caronia, si tradussero di fatto nella trasformazione degli edifici. Cessata la funzione sanatoriale, la conversione in ospedale negli anni Settanta, portò all'introduzione di un moderno edificio multipiano a T sul fronte dell'antico complesso – nel frattempo sottoposto ad ulteriori, radicali modifiche unicamente indirizzate a ricavare nuovi spazi – e, infine, altri blocchi davanti il 'padiglione gestanti'. Oggi il Cervello costituisce una delle più importanti Aziende ospedaliere della città, riunito con il complesso villa Sofia, a pochi Km di distanza.

Quale conservazione oltre la dissonanza?

Nonostante i sanatori siano stati espressione di una architettura che ha condensato, nello sviluppo di tipologie per precise esigenze di cura, istanze internazionali nella sperimentazione progettuale e impegno collettivo per la lotta alla malattia, costituiscono, come è emerso, un 'patrimonio a rischio'. Si reputa che la 'dissonanza' che caratterizza il patrimonio ospedaliero non vada letta solo attraverso il suo essere o essere stato luogo di sofferenza e di isolamento, nonché 'inaccessibile' per la specifica funzione e ubicazione, ma anche in relazione – e qui centriamo la questione sul caso palermitano, ma che potrebbe valere anche per altri casi simili a latitudini diverse – alla difficile 'leggibilità' causata da trasformazioni incontrollate, in molti casi responsabili della perdita di elementi di valore caratterizzanti queste architetture. Se nel contesto peninsulare si assiste a dei primi 'risvegli' di coscienza, tra ricerche accademiche e progetti in atto[12], in Sicilia sembra non essersi ancora riconosciuto un ruolo a questi edifici. Emblematico è il fatto che l'Associazione culturale per gli ospedali storici italiani (ACOSI), costituita nel 2019 a Firenze, non comprenda, tra i vari soci, nessuna realtà siciliana[13].

Pertanto, si riscontra la primaria necessità di garantire un riconoscimento dei valori di questi complessi, sia per restituirli ad una comunità consapevole, sia per supportare, con studi approfonditi, i futuri interventi di amplia-

mento, recupero e manutenzione. La possibilità di garantire un'osmosi tra la città e le aree potrebbe passare, come nel caso del Cervello, anzitutto dal ripensamento degli spazi esterni a 'parco'[14] – prevedendo l'accessibilità all'area e supplendo alla mancanza di giardini pubblici nel denso tessuto periferico – e dall'insediamento di nuove funzioni a servizio di una 'comunità allargata' e non solo ospedaliera. Ciò dovrebbe integrarsi con la conservazione di ciò che ci è realmente pervenuto dei padiglioni storici (in termini di rivestimenti, particolari decorativi, finiture) e con un restauro indirizzato alla ricostituzione dei 'principi' che caratterizzavano la tipologia– nella consapevolezza di non poter, nella attuale emergenza sanitaria caratterizzata da mancanza di spazi, proporre operazioni di cospicua entità - con micro-operazioni di sottrazione (eliminazione dei tamponamenti delle verande, parziale liberazione dei cortili, rimozione dei tramezzi negli ambienti interni di maggiore rilievo) per restituire una leggibilità che conduca alla loro trasmissione.

[1] Per un quadro generale: GIORGIO COSMACINI, *Storia della medicina e della sanità in Italia: dalla peste europea alla guerra mondiale 1348-1918*, Roma, Laterza 1987.

[2] ARTURO CASTIGLIONI, *Storia della tubercolosi*, in L. Devoto, *Trattato della tubercolosi*, 7 voll., I, Milano, Vallardi 1931.

[3] Per la medicina a Palermo e la cura della tubercolosi: ANTONIO GIUSEPPE MARCHESE, *La cultura medica moderna a Palermo da Vincenzo Cervello a Maurizio Ascoli*, in G. Bono, D. Ciccarelli (a cura di), *Un medico speciale: Giuseppe Fazio (1898-1982)*, Palermo, Biblioteca Francescana 2007, pp. 70-112; MARIO SPATAFORA, *Tubercolosi a Palermo. La storia, i luoghi, i personaggi*, Palermo, Kalós 2025.

[4] Per l'architettura sanatoriale in una dimensione europea: DAVIDE DEL CURTO, *Il Sanatorio alpino: architetture per la cura della tubercolosi dall'Europa alla Valtellina*, Roma, Aracne 2010.

[5] Per la lotta alla malattia in periodo fascista e le strategie adottate dal Governo: TOMMASO DETTI, *Stato, Guerra, Tubercolosi*, Milano, Franco Angeli 1987.

[6] ASSOCIAZIONE CONTRO LA TUBERCOLOSI, *Ospedale Sanatoriale Vincenzo Cervello*, Palermo, Priulla 1935.

[7] ETTORE SESSA, *Manicomi, sanatori, ospedali*, in G. Pirrone, *Palermo, una capitale: dal Settecento al Liberty*, Milano, Electa 1989, pp. 195-197, in particolare gli schizzi ideativi di Basile a p. 195.

[8] ROBERTO SPEZIALE, *Ampliamento del Sanatorio per tisici, contrada Petrazzi (Palermo 1918)*, in E. Mauro, E. Sessa (a cura di), *Giovan Battista Filippo ed Ernesto Basile. Settant'anni di architetture: i disegni restaurati della Dotazione Basile 1859-1929*, Palermo, Novecento 2000, p. 264.

[9] LUIGI MANFREDI, *Un reparto per gestanti tubercolotiche nel piano di rinnovamento del Sanatorio popolare "Vincenzo Cervello" Palermo*, in «Rivista Sanitaria siciliana», XXII, 1933.

[10] ANTONIO FILIPPONE MUSCIOTTO, *Il Sanatorio Cervello dal 1950 al 1953: relazione amministrativa*, Palermo, Tipografia F.lli De Magistris & C 1954.

[11] GIUSEPPE CARONIA, *I problemi del rinnovamento degli ospedali a padiglioni ed il caso dell'Ospedale civico di Palermo*, in «Quaderni dell'Istituto di architettura tecnica dell'Università di Palermo», VI, 1961.

[12] Si segnalano nell'ambito della disciplina del restauro, in particolare: DAVIDE DEL CURTO, GIACOMO MENINI (2016), *Museo dei sanatori. Restauro dell'ex portineria centrale del Villaggio Sanatoriale di Sondalo*, in «Paesaggio Urbano», II, 2016, pp. 28-31; DAVIDE DEL CURTO, *Il patrimonio della montagna disincantata. Tutela e riuso dei sanatori nelle Alpi*, in D. Del Curto, R. Dini, G. Menini (a cura di), *Alpi architettura: patrimonio, progetto, sviluppo locale*, Sesto San Giovanni (MI), Mimesis 2016, pp. 147-167.

[13] https://www.acosi.org/ (ultima consultazione il 28/08/2025)

[14] Le tematiche riguardanti i giardini storici nell'architettura del Novecento è un tema attuale che necessita di specifici studi anche nell'ottica della manutenzione e del rapporto parco-edificio. Sul caso sanatoriale si veda: DAVIDE DEL CURTO, ANDREA GARZULINO, GIACOMO MENINI, CARLO SCHIESARO, *I paesaggi della salute sulle Alpi. Un Piano di Conservazione e Gestione per il parco terapeutico del sanatorio di Sondalo*, in S. Caccia Gherardini, M. A. Giusti, C. Santini (a cura di), *1981/2021. Giardini storici. Esperienze, ricerca, prospettive, a 40 anni dalle Carte di Firenze*, in «RA: Restauro Archeologico», XXIX, 2021, 2 voll., II, pp. 101-115.

Il prototipo dimenticato. Square Jasmin di Hector Guimard tra sperimentazione costruttiva e mancate strategie di patrimonializzazione

The Forgotten Prototype: Hector Guimard's Square Jasmin between Constructive Experimentation and Failed Heritage Strategies

Francesca Giusti | francesca.giusti1@unifi.it
Dipartimento di Architettura, Università degli Studi di Firenze

Abstract

In Paris's 16th arrondissement, Hector Guimard – best known for his Art Nouveau works—built in 1922 his only prototype of a prefabricated housing system: the *hôtel particulier* at Square Jasmin. The result of sustained research on standardization, construction economy, and industrialized building, the house represents a mature synthesis of aesthetics, technique, and function, positioning Guimard as an interpreter of an 'alternative modernity'. Despite its exceptional historical and design value – documented by 13 patents and extensive graphic material – the building is today in severe disrepair, lacking formal heritage protection and largely unknown to the public. This study questions the reasons for its exclusion from recognized heritage, highlighting the fragile transmission of value in experimental works. The critical analysis of Square Jasmin sheds light on the limits of current heritage practices, particularly regarding early 20th-century architectures that escape canonical definitions of 'modern', and calls for new criteria and tools to acknowledge their technical, historical, and symbolic complexity.

Keywords
Hector Guimard, Hotel Jasmin, Prefabrication, Heritagization.

Introduzione

Hector Guimard (1867-1942) è comunemente associato alla stagione dell'Art Nouveau francese, di cui è stato il rappresentante più significativo grazie ad opere iconiche come il Castel Béranger, vincitore del premio per la migliore facciata di Parigi nel 1898[1], e gli ingressi della metropolitana parigina. Egli stesso contribuì a definire e a diffondere il termine *Style Guimard*, utile a consolidare la fama di un linguaggio personale, originale e immediatamente riconoscibile[2]. Tuttavia, ridurre la figura di Guimard a questa sola dimensione significa trascurare un segmento importante della sua attività, quello che, tra gli anni Venti e Trenta del Novecento, lo vide impegnato in una ricerca tutt'altro che marginale intorno ai temi della standardizzazione, della prefabbricazione e dell'economia di cantiere. Si tratta di un percorso che anticipa in più punti questioni che saranno centrali per le avanguardie del Movimento Moderno[3], e che trova nel prototipo di Square Jasmin, realizzato nel 1922, il suo esito più significativo: un edificio che unisce estetica, tecnica e funzione, e che proprio per la sua natura sperimentale rimane ai margini della storia e oggi privo di tutele.

RA special issue 1, vol. I | 2025, pagg. 324 - 329 | ISSN 1724-9686 (print) | ISSN 2465-2377 (online)
© The Author(s) 2025. This is an open access article distribuited under the terms of the Creative Commons License CC BY-SA 4.0 Firenze University Press.
DOI: 10.36253/rar-19099 - www.fupress.net/index.php/ra/



Fig. 1. Parigi, Hotel Jasmin, facciata (foto di F. Giusti, 2021).

La sperimentazione costruttiva e i 14 brevetti per Square Jasmin

Alla vigilia della Prima guerra mondiale, Guimard aveva elaborato un progetto di lottizzazione nel XVI arrondissement di Parigi, tra rue Jasmin e le vie limitrofe, bruscamente interrotto dal conflitto. L'urgenza della ricostruzione e la crisi abitativa del dopoguerra imposero allora una riflessione sull'efficienza dei processi e sull'industrializzazione dell'edilizia, alimentata in Francia dalla diffusione dei modelli americani ispirati alla razionalizzazione taylorista[4] e alla produzione in serie.

In tale contesto Guimard sviluppò ricerche sulla prefabbricazione, immaginando un sistema di componenti prodotti in serie, standardizzati e assemblabili in cantiere per abbattere i tempi e i costi di produzione.

Tra il 1920 e il 1921 Guimard depositò 14 brevetti (a fronte dei 15 di Henri Sauvage e dei 16 di Le Corbusier)[5] che confluirono nel prototipo di Square Jasmin, costruito nel 1922, unico edificio realizzato secondo il suo sistema. Collocato nell'area di lottizzazione già elaborata nel 1914 per conto della Société Générale de Constructions Modernes, l'*hôtel particulier* fu concepito come modello destinato alla replicazione. Il sistema costruttivo, minuziosamente definito in ogni dettaglio, prevedeva componenti standardizzati prodotti integralmente in fabbrica, intercambiabili e facilmente assemblabili da manodopera non specializzata, senza necessità di aggiustamenti in cantiere[6]. L'orditura dei muri divisori era costituita da una struttura intelaiata di elementi forati armati con ferri,





Fig. 2. Parigi, Hotel Jasmin, costruzione della facciata sul Giardino con blocchi di conglomerato cementizio, 1921 © Cooper Hewitt Museum, New York.
Fig. 3. Parigi, Hotel Jasmin, costruzione dei muri standard in conglomerato cementizio, 1921 © Cooper Hewitt Museum, New York.

riempiti di calcestruzzo senza bisogno di casseforme; lastre sottili in cemento, gettate in stampi con solchi decorativi, completavano le superfici interne ed esterne; le intelaiature lignee rivestite con pannelli di gesso montati a secco creavano camere d'aria isolanti, eliminando l'intonaco; i solai erano realizzati con travi prefabbricate e casseri modulari; la copertura in pannelli metallici e fibrocemento garantiva continuità e impermeabilità; anche i comignoli, le grondaie e le cornici erano concepiti come elementi standardizzati. Guimard arrivò a brevettare persino pomelli, serrature e staffe, confermando il livello di dettaglio della sua ricerca. L'interno adottava soluzioni simili: parquet in pannelli prefabbricati, serramenti interamente prodotti e rifiniti in fabbrica, fissati senza necessità di ulteriori lavorazioni. Questo sistema non era soltanto un esperimento tecnico: Guimard ricercava anche una qualità estetica per l'edilizia prefabbricata. Le leggere scanalature delle superfici in calcestruzzo creavano giochi di ombre; i montanti in ghisa dei bovindi e le cornici delle finestre conservavano echi decorativi di gusto ancora Art Nouveau; il disegno delle parti metalliche tradiva la persistenza di soluzioni fitomorfe, seppur più contenute. Proprio questa difficoltà a separarsi dal linguaggio formale della sua stagione precedente segnò, tuttavia, i limiti dell'esperimento: mentre i principi della prefabbricazione suggerivano la possibilità di applicazioni su larga scala, l'edificio rimase un unicum, difficilmente estendibile ad altre tipologie, come gli *immeubles de rapport*[7] che dominavano la ricostruzione urbana.

Le mancate strategie di patrimonializzazione

L'hôtel di Square Jasmin, pur rappresentando un tassello fondamentale per la storia della prefabbricazione, ha conosciuto un destino segnato dall'obsolescenza e dalla mancata patrimonializzazione. Nonostante il suo valore

storico e progettuale, l'edificio è rimasto ai margini della storiografia e oggi versa in cattivo stato di conservazione. Già nel 2004 un articolo apparso su *Le Monde* denunciava il rischio di compromissione definitiva, dovuto a licenze edilizie che ne consentivano la sopraelevazione e a interventi di manutenzione incoerenti[8]. La mancanza di protezione formale lo ha reso vulnerabile, analogamente ad altre architetture di Guimard a lungo escluse dalle politiche di tutela francesi[9], in quanto considerate 'fuori moda' o eccessivamente decorative rispetto ai criteri estetici promossi dal Movimento Moderno. Il caso di Square Jasmin è emblematico perché mette in luce la difficoltà delle istituzioni nel riconoscere valore a opere che non rientrano nei due principali poli di legittimazione: da un lato i monumenti storici consacrati dalla tradizione, dall'altro le icone del Movimento Moderno canonizzate dalla storiografia. L'edificio si colloca in una zona grigia: troppo sperimentale per essere compreso come architettura tradizionale, troppo legato a un linguaggio considerato 'passatista' per essere adottato come anticipazione del razionalismo. È proprio questa posizione liminale ad averne compromesso la trasmissione di valore: mancando categorie consolidate di lettura, il prototipo non è stato integrato né nella memoria disciplinare né nelle pratiche istituzionali di tutela. Tuttavia, il valore di Square Jasmin risiede esattamente nel suo essere un esperimento isolato, un laboratorio tecnico e formale che, pur non avendo avuto seguito, ha aperto strade nuove nel campo della prefabbricazione. La fragilità della sua trasmissione di valore dipende dunque dal conflitto tra due prospettive: quella normativa, che privilegia ciò che si impone come modello, e quella storica, che riconosce significato anche a ciò che rimane periferico, incompiuto o marginale. In questo senso, Square Jasmin sollecita una riflessione critica sul modo in cui definiamo il patrimonio del Novecento. Salvaguardarlo significherebbe accettare che il patrimonio moderno non coincide soltanto con ciò che ha avuto successo, ma comprende anche tentativi isolati e progetti rimasti senza eredi, che tuttavia raccontano la vitalità e la complessità della cultura architettonica dell'epoca. Proprio le difficoltà della sua patrimonializzazione potrebbero costituire un terreno di sperimentazione per nuovi approcci al restauro del moderno, capaci di conciliare esigenze di sicurezza, sostenibilità e rispetto delle istanze originarie con l'inclusione di architetture marginali e sperimentali.

L'edificio non è dunque soltanto un caso di obsolescenza tecnica e di degrado materiale, ma diventa una cartina di tornasole per valutare la capacità delle politiche patrimoniali di farsi inclusive e dinamiche. Riconoscerne il valore significherebbe compiere un atto di giustizia nei confronti di una modernità plurale, fatta non solo di capolavori canonici ma anche di esperimenti solitari, che testimoniano un intreccio di aspirazioni, limiti e invenzioni.

Conclusione

Square Jasmin permette di rileggere la figura di Guimard oltre i confini dell'Art Nouveau, restituendone l'immagine di un architetto impegnato in una 'modernità altra', non lineare e aperta a percorsi alternativi. Le sue ricerche sui sistemi costruttivi non furono un ripiego successivo al declino del decorativismo, ma l'estensione coerente di una visione capace di intrecciare estetica, tecnica e funzione. Questo prototipo rende evidente il nodo critico della patrimonializzazione delle architetture sperimentali: come riconoscere valore a opere che sfuggono ai canoni consolidati del moderno, ma che testimoniano possibilità inedite di interpretare la modernità?

Più che un fallimento, Square Jasmin rappresenta un'eredità preziosa, la cui valorizzazione consentirebbe di ampliare i confini del patrimonio del Novecento, includendo esperimenti fragili e isolati accanto ai capolavori

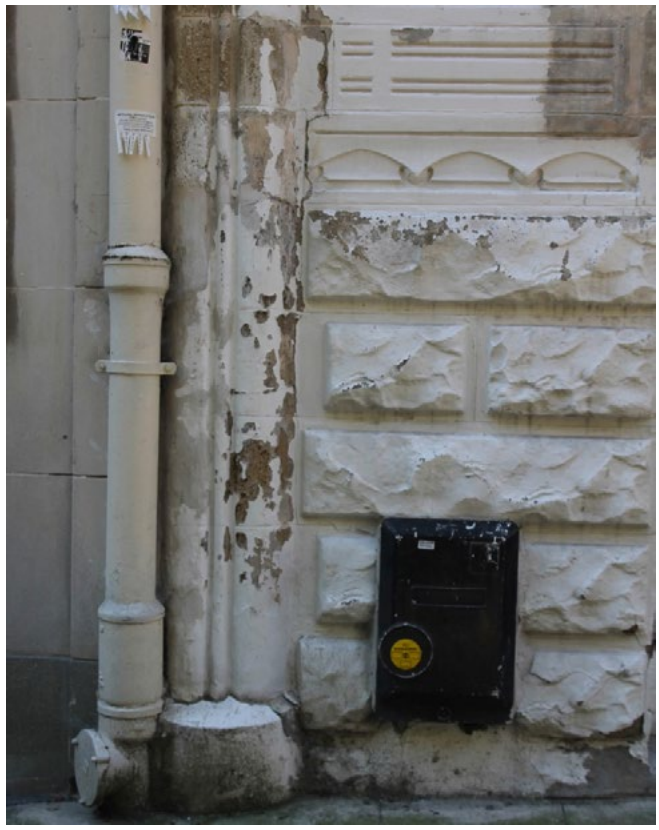


Fig. 4. Parigi, Hotel Jasmin, particolare del degrade della facciata (foto di F. Giusti, 2024).

canonici. In questa prospettiva, il ruolo del Cercle Guimard[10] appare fondamentale: attraverso attività di ricerca, documentazione e sensibilizzazione, l'associazione contribuisce a costruire una legittimazione culturale che potrebbe favorire il riconoscimento istituzionale delle opere dell'architetto. Square Jasmin diventa così un banco di prova per misurare la capacità delle politiche patrimoniali di accogliere una modernità sperimentale, fragile ma vitale, che merita di essere riconosciuta e preservata.

[1] «Istituito proprio allo scopo di *embellir* Paris, favorire la diffusione di un'idea pittoresca di città, e agevolare la pratica delle nuove regole del decreto, il concorso è aperto ad architetti e proprietari dei nuovi immobili costruiti ogni anno lungo le strade della città. L'idea di una competizione sulle facciate ha però un precedente nella capitale belga: nel 1872 era stato, infatti, bandito a Bruxelles un concorso in occasione della costruzione di nuovi edifici sui grandi viali del centro. Se per Bruxelles, infatti, il fine principale dell'iniziativa assume un carattere speculativo legato alla costruzione di edifici sui principali viali centrali, le motivazioni del concorso parigino hanno una natura diversa: si chiede agli architetti di contribuire a migliorare l'estetica della città, di riportare nelle strade di Parigi, le mouvement, le pittoresque, la vie artistique. Più in particolare, attraverso la sperimentazione di nuovi materiali e nuove forme, si chiede, a quegli stessi architetti che presentano ogni anno le loro realizzazioni ai saloni degli Champs Elysées e dei Champs de Mars, di trasferire quelle stesse opere nella strada stessa, perché sarà di giovamento per tutti, un piacere per gli occhi, e contribuirà all'abbellimento della nostra città. Dalle parole dei suoi ideatori sembra, infatti, che l'interesse principale dell'amministrazione parigina sia sensibilizzare i proprietari degli edifici, e con essi l'intera cittadinanza, a un'esthétique des villes». GIULIA MEZZALAMA, *Cambiare le regole*, Torino, Viella 2014, pp. 30-32.

[2] Al riguardo si vedano GEORGES VIGNE (a cura di), *Hector Guimard*, Parigi, Centre Pompidou 1992; PHILIPPE THIÉBAUT, *Hector Guimard, architecte et designer (1867-1942)*, Parigi, Éditions Norma 2003; ALAIN BLONDEL (a cura di), *Hector Guimard*, Parigi, Galerie Alain Blondel 1985; GEORGES VIGNE, *Guimard. Maître de l'Art nouveau*, Parigi, Éditions du Patrimoine 2003; EZIO GODOLI, *Hector Guimard*, Firenze, Sansoni 1978.

[3] Al riguardo si veda SIEGFRIED GIEDION, *Bauen in Frankreich, Eisen, Eisenbeton*, Lipsia, Klinkhardt & Biermann 1928 (rist. Zürich, Birkhäuser 1995); SIEGFRIED GIEDION, *Mechanization Takes Command*, New York, Oxford University Press 1948; NIKOLAUS PEVSNER, *Pioneers of the Modern Movement*, Londra, Faber & Faber 1936.

[4] OLIVIER CINQUALBRE, *France 1913-1925. Taylor dans le batiment: une idée qui fait son chemin*, «Architecture et industrie: passé et avenir d'un mariage de raison», Paris, Centre George Pompidou 1983, pp. 198-205.

[5] DARIO MATTEONI, *I 16 brevetti di Le Corbusier 1918-1961,* «Rassegna», n. 46, 1991, pp. 70-80.

[6] JEAN BAPTISTE MINNAERT, *Henri Sauvage, Les brevets et la construction rapide,* «Revue de l'Art» n. 118, 1997, pp. 41-55.

[7] Si tratta di una tipologia costruttiva codificata fin dal XVIII secolo, che ha il suo maggiore sviluppo nel XIX secolo: un immobile suddiviso in più unità abitative Da un'altezza media di una ventina di metri, queste tipologie si sviluppano fino a 5-6 piani, col piano terra eventualmente adibito a funzioni commerciali. Nella Parigi hausmanniana l'immeuble de rapport risponde a un'organizzazione in cui la maggior parte degli abitanti sono in affitto.

[8] *Les oeuvres de Hector Guimard en danger*, «Le Monde», 28 fevrier 2004.

[9] JEAN-PIERRE LYONNET, BRUNO DUPONT, LAURENT SULLY JAULMES, *Guimard perdu. Histoire d'une méprise*, Paris, Éditions Alternatives 2003.

[10] Il Cercle Guimard è un'associazione senza scopo di lucro fondata nel 2003, dedicata alla conservazione, alla valorizzazione e alla diffusione dell'opera di Hector Guimard. Attraverso attività di ricerca, catalogazione, mostre, conferenze e pubblicazioni, svolge un ruolo determinante nella costruzione di una memoria critica dell'architetto e nel promuovere iniziative di tutela. Tra i progetti più rilevanti figura la creazione di un museo Guimard presso l'Hôtel Mezzara (1910-11) a Parigi, la cui apertura è prevista tra il 2027 e il 2028, dopo un ampio intervento di restauro e adeguamento funzionale.

Re-Staging Modernism: Competitions, Memory and the Making of Heritage in Ankara's Ulus Square

Gunce Uzgoren | gunce.uzgoren@polimi.it
Dipartimento di Architettura e Studi Urbani (DAStU), Politecnico di Milano

Abstract

Ankara's Ulus Square has long represented the spatial and ideological core of the Turkish Republic's modernization project. Since 1923, the square and its architecture form a layered urban palimpsest of nation-building where competitions played a key role in shaping both the physical and symbolic dimensions.
This paper examines two emblematic modernist buildings from mid-century competitions: the Ulus Business Center (1952–53) and the 100. Yıl Shop (1967), once central to the square's civic and commercial life but now facing obsolescence.
In 2022, a new competition for the 100. Yıl Shop site promoted by Ankara Metropolitan Municipality introduced public voting on demolition versus preservation, signaling a shift from technocratic planning to participatory heritage discourse. Through these competitions, the paper analyzes how competitions have acted as mechanisms of both construction and erasure of heritage, revealing the fragility of modernist architecture in politically layered sites.

Keywords
Modernist heritage, Ulus Square, Architectural competitions, Participatory heritage, Preservation challenges.

Introduction

Ankara's Ulus Square, at the northern end of Atatürk Boulevard, has been the symbolic core of the Republic since 1923. Once on the edge of the old city, it quickly became a showcase for state-led modernization, hosting key political and cultural functions, layering architectural expressions of shifting political agendas. From early Republican ideals to mid-century modernism, many landmarks emerged from state-organized competitions: Atatürk Boulevard (1927), Sümerbank (1935), Ulus Business Center (1952–53), and the 100. Yıl (Centenary) Shop (1967). Initially conceived as symbols of modernity, these projects are now central to heritage debates in Türkiye, where modern architecture remains weakly defined in law and vulnerable to demolition. The 2022 competition for the 100. Yıl Shop, which included a public vote on demolition versus reuse, highlights both participatory shifts and ongoing conflicts in defining heritage.

This paper situates Ulus as a case where competitions both construct and erase heritage across a century. It situates the square as a case study for the broader challenges of recognizing and negotiating modern heritage, drawing on the author's prior research, archival work, and field studies.

RA special issue 1, vol. I | 2025, pagg. 330 - 335 | ISSN 1724-9686 (print) | ISSN 2465-2377 (online)
© The Author(s) 2025. This is an open access article distribuited under the terms of the Creative Commons License CC BY-SA 4.0 Firenze University Press.
DOI: 10.36253/rar-19046 - www.fupress.net/index.php/ra/



Fig. 1 Ankara, Sümerbank building after the conversion into Ankara Social Sciences University (photo by G. Uzgören, 2019).

Ulus Square as the stage of modernism and nation building in the early years of the Republic

Ankara, a mid-sized Anatolian town in the Ottoman Empire was chosen to be the capital of newly established Turkish Republic in 1923. Ankara's development was closely tied to the success of the new regime as it was envisioned as the 'display window' of this vision[1] as opposed to Istanbul and everything it represented. Thus, modern architecture was introduced as both an effective tool and a symbol of this radical program aimed at creating a modern, secular, fully westernized nation away from its own Ottoman and Islamic past.[2]

Ankara's first master plan was commissioned to Carl Christoph Lörcher which started to be implemented in 1925 where he suggested a new city in the south alongside several cultural institutions and residential amenities in Ulus, creating a recreational area *Millet Bahçesi* (Nation Garden) and spearing the already existing First Grand National Assembly (İsmail Hasip Bey; 1915-19) building in Ulus Square.[3] Following Herman Jansenn's plan won the invited international competition, it was approved in 1932 and the city kept growing towards southbound with Atatürk Boulevard as the main circulation and prestige axis. During this period, state authority was reshaping what was then known as Taşhan Square.[4] In 1927, a monument dedicated to Atatürk and the War of Independence (Heinrich Krippel) was installed at the square resulting it to stand as a prominent symbol of state power and Republican ideals during the formative decades of the Republic, at least until the mid-20th century.

The demolition of Taşhan in 1936 to construct the Sümerbank headquarters marked a turning point in the square's symbolic and functional evolution. Organized through a state competition and built between 1937 and 1938 by Martin Elsaesser[5], the headquarters embodied the architectural ambitions of the early Republic illustrating how competitions constructed Republican identity precisely by erasing Ottoman layers (Fig.1). The building's bold form, with its concave façade emphasizing the square's geometry, and its associated store positioned Ulus as a center of commerce (Fig.1). Today, this act of erasure and replacement illustrates how competitions were instrumental in redefining urban identity, while also reminding us of the layered memories now at stake in current preservation debates.



Fig.2 Ankara, Ulus Business Center 14-story block and Victory Monument on the left, and its commercial and office block on the right (photo by G. Uzgören 2019, 2024).

From national identity to global modernism

By the mid-20th century, Türkiye's transition to a multi-party system brought the Demokrat Parti (DP) to power, steering the country away from its early Kemalist vision toward a more liberal, market-oriented agenda. In Ankara, and Ulus Square, this shift materialized through new state-run competitions that embraced international modernist aesthetics as Türkiye's Westernization project moved from a continental-European model toward an American-influenced one.[6] Turkish architects increasingly adopted the language of international modernism, where it became a means of asserting national pride through global integration.[7] The Ulus Business Center and the 100. Yıl Shop embody this paradigm shift: both conceived through competitions yet shaped by liberal economic aspirations transforming Ulus Square from a locus of Republican symbolism into a hub of commercial and cultural activity.

Ulus Business Center (Orhan Bozkurt, Orhan Bolak, Gazanfer Berken; 1954) (Fig 2), was the first high-rise on Atatürk Boulevard. Commissioned through a competition organized by the General Directorate of the Retirement Fund (*Emekli Sandığı Genel Müdürlüğü*), the 14-story complex combined retail spaces and offices, the high block serving for the General Directorate of Sports and Youth (Fig.2). The Business Center significantly reshaped Ulus Square, its perception, appearance, and function, while influencing the broader urban character of Ankara.[8] Its bold presence, defined by a glass curtain wall and a vertical block structure, symbolized a shift in state power; architectural forms now embodied the liberal economy and American influence. The choice of Ulus Square carried additional symbolic meaning, as the square had been central to the founding of the Republic.[9] The construction followed by the removal of the Ministry of Education building just in the south and the relocation of the Victory Monument. These interventions, coupled with the Grand National Assembly's relocation in 1961, diminished the square's original role as a locus of state power.

The momentum continued with the construction of the 100. Yıl Shop, designed by Semra Dikel and Orhan Dikel as a competition-winning proposal. The building reinforced Ulus Square's commercial identity and centrality, complementing surrounding landmarks such as Sümerbank and the Ulus Business Center. Constructed on the former site of the Millet Garden and located on a prominent corner across from the First Grand National Assembly, the 100. Yıl Shop also reflected the evolving architectural approaches of the 1960s.[10] Its design framed the

intersection of two avenues with low-rise blocks, while positioning a taller block toward the rear, a gesture that respects the square's scale and urban fabric. Therefore, once again, competitions mediated both continuity and rupture, constructing new identities while erasing older meanings.

Heritagization of Modernism

While Ulus Square was initially envisioned as a stage for state-led modernization, its mid-century modernist buildings have been sites of heritage debates. Legislation, listing practices, and participatory mechanisms, including competitions and public mobilization, have mediated their transformation from functional symbols of modernity into cultural assets, though often in fragmented ways. In Türkiye, the listing of heritage properties is governed by Law No. 2863 on the Conservation of Cultural and Natural Properties, enacted in 1983.[11] Article 6 of the law automatically protects all buildings constructed before the end of the 19th century, regardless of architectural value. In contrast, Republican-era and later modernist structures may be designated as cultural property only if considered significant by the Ministry of Culture and Tourism. This vague legal framework has long left the identification, registration, and conservation of modern heritage open to debate.[12]

The first modernist building in Ulus Square to enter the registry was Sümerbank in 1980. Its later conversion into Ankara Social Sciences University in 2016 illustrates how adaptive reuse reshapes the symbolic meanings of modernist buildings, layering new institutional functions onto sites of collective memory.[13] Broader urban-scale conservation initiatives began in the early 1980s, when the High Council of Immovable Monuments and Antiquities designated the 150-hectare historical center as an 'Urban, Historical, Natural and Archaeological Site'. A conservation master plan for Ulus followed, but it was never fully implemented. In 2005, despite legal prohibitions (Law No. 2863, Article 6), the plan was formally annulled by the Municipal Council (Decision No. 210), and Ulus was redefined as a 'Renewal Area'.[14]

This policy shift paved the way for the Ulus Historical City Center Project (2004), which proposed demolishing several mid-century modernist landmarks, including the 100. Yıl Shop, and Ulus Business Center to create an expanded square around the Victory Monument. Although conceived as a strategy of 'urban renewal,' the plan effectively endangered the integrity of Ulus Square, erasing competition-winning modernist projects that were key to its layered history.[15] Opposition quickly emerged, the Ulus Initiative (*Ulus Girişimi*) together with the Chamber of Architects Ankara Branch, organized shopkeepers, artisans, NGOs, and local residents against the demolitions. Through weekly meetings and petitions to the Conservation Board, the movement succeeded in achieving the registration of the Ulus Business Center in 2010 as a first-degree cultural asset, though other structures such as the 100. Yıl Shop were excluded from protection.[16] The partial recognition of these buildings highlights the ongoing fragility of modernist heritage in Ankara: while some icons are saved through citizen activism, others remain vulnerable to demolition and redevelopment pressures.

From Competition to Demolition: The Story of the 100. Yıl Shop

A recent emblematic case is the 2022 demolition of the 100. Yıl Shop, completed in 1981. While earlier losses of modernist buildings in Ulus Square and its surroundings were tied to liberal or neoliberal politics, rent-seeking,and economic or ideological agendas, this case was different: responsibility lay with Ankara's CHP mayor



Fig.3 Ankara, 100. Yıl Shop before demolisiton towards Atatürk Boulevard in 2019, the urban green area also referred as Millet Garden that replaced 100. Yıl shop in 2023 (photo by G. Uzgören, 2019, 2024).

Mansur Yavaş, elected in 2019. Under the CHP's new political approach, principles of participation, transparency, and democracy were promoted across cities. In architecture and urban design, this translated into a revival of competitions.[17] Inspired by the series of competitions and public voting practices initiated in Istanbul under Ekrem İmamoğlu[18] Yavaş sought to apply a similar participatory model to the 100. Yıl Shop site.

To delve into participation in heritage debates, we go back to 2005 when 1989 Ulus Center Conservation and Rehabilitation Plan had been annulled, which redefined the area as the 'Ulus Historical and Cultural Urban Renewal and Development Project Area'[19]. Proposals included reconstructing the Taşhan on the former Sümerbank parcel while calling for the demolition of modernist structures. Civil society organizations, professional chambers, and the Urban Council resisted these demolitions, arguing that the 100. Yıl Shop should be preserved and that its future should be determined through a design competition.[20] An ideas competition eventually launched by the Ankara Metropolitan Municipality in 2022 leaving the question of demolition or adaptive reuse deliberately open.[21] Of the 64 submitted projects, most proposed conserving and adaptive reuse. However, the process ended with a public vote reduced to a binary choice: preservation and reuse through three prize-winning projects, or demolition and conversion into an open square. The result was decisive, out of 28,765 total votes, 19,959 favored demolition and the creating a square. Critics argued that the participatory process was deeply flawed. As Acar notes, the matter was reduced to a 'multiple-choice' survey without adequate public information; the target group and sample were undefined; and the lack of accompanying publications or forums undermined deliberation.[22] Despite being framed as participatory, the process functioned more as populist legitimation than as democratic decision-making. As a result, the site once occupied by the 100. Yıl Shop–ironically itself built on the footprint of the demolished Millet Garden – was transformed not into an open civic square as originally envisioned, but into an urban park (Fig.3). The episode illustrates both the fragility of modernist heritage and the paradoxes of participatory rhetoric in contemporary Türkiye: the very competition framework that had once generated modernist renewal in Ulus was repurposed to justify its erasure.

This contradiction becomes even sharper when viewed against recent international heritage policies. In 2025, Türkiye got the '*Ankara: The Planning and Building of a Republican Modern Capital City*' to the UNESCO Tentative List, framing the districts of Ulus and Kızılay and the Atatürk Boulevard as key components of the capital's modern heritage.[23] Yet, even as the state positions these very areas for potential World Heritage recognition,

landmark modernist works within Ulus Square – such as the 100. Yıl Çarşısı – have been demolished through contested local processes. The dissonance between international projection and local neglect highlights the fragility of modernist heritage in Türkiye.

Conclusion

Ulus Square, once the emblem of Türkiye's modernization, now embodies the paradoxes of modernist heritage. Shaped by competitions that built national identity and later embraced global modernism, it also shows how the same mechanism has legitimized demolition, as in the 2022 erasure of the 100. Yıl Shop. Framed as participatory, the decision exposed both the fragility of modernist heritage under weak legal protection and the risks of populist outcomes. Meanwhile, Ankara's 2025 nomination to UNESCO's Tentative List points out a conflict: internationally celebrated as modern heritage, yet domestically vulnerable to loss. Ulus Square thus illustrates heritage as a contested field shaped by politics, law, civic activism, and shifting urban imaginaries. Its fate highlights a central challenge for modern heritage worldwide: reconciling architectural value with democratic participation, economic pressures, and international recognition.

[1] İLHAN TEKELI, *Ankara'nın Başkentlik kararının ülkesel mekan organizasyonu ve toplumsal yapıya etkileri bakımından genel bir değerlendirilmesi* (1984), in *Tarih İçinde Ankara*. Ankara, METU 1984, p.234.
[2] SIBEL BOZDOĞAN, *Modernism and nation building: Turkish architectural culture in the early republic*. Seattle, University of Washington Press 2001, p.18.
[3] ZEYNEP KEZER, *Building modern Turkey. State, stage and ideology in the early Republic*. Pittsburg, University of Pittsburg Press 2015, pp. 30-32.
[4] Ulus Square was originally known as Taşhan Square, taking its name from the hotel Taşhan (Hotel d'Angora) built in the late 1800s.
[5] Sümerbank competition was won by Turkish architect Seyfi Arkan, but the project was commissioned to Elsaesser who did not participate the competition.
[6] SIBEL BOZDOĞAN, ESRA AKCAN, *Turkey. Modern architectures in history*. London, Reaction Books 2012, p.105.; İLHAN TEKELI, *The social context of the development of architecture in Turkey*, in R. Hold, et alii (a cura di), *Modern Turkish Architecture,* Ankara, Chamber of Architects of Turkey 2005, p.28.
[7] SIBEL BOZDOĞAN, ESRA AKCAN, *Turkey modern architectures in history*. London, Reaction Books 2012, p.114.
[8] GÜNCE UZGÖREN, *Conservation of architectural heritage in Atatürk Boulevard in Ankara.* Unpublished master's thesis. Ankara, METU 2019, p.145.
[9] *Ibidem Ivi 146*
[10] *Ibidem Ivi 160*
[11] See: Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kanunu, No.2863 (1983), http://www.kultur.gov.tr/teftis
[12] GÜNCE UZGÖREN, 2019, p.174.
[13] *Ibidem Ivi 257*
[14] *Ibidem Ivi 204-205*
[15] *Ibidem Ivi*
[16] YÜKSEL YEŞIM UYSAL, *Ankara'nın cumhuriyet mirasları tehlike altında*. «TMMOB Mimarlar Odası Ankara Şubesi Bülten», XXXI, 2005, p.2.
[17] GÜNCE UZGÖREN, *Architecture, power, and ideological propaganda. Decisions and directions in XXI century competitions in Istanbul*. Unpublished PhD thesis, Rome, University of Rome La Sapienza 2023.
[18] *Ibidem Ivi 103*
[19] BAYKAN GÜNAY, *Ankara çekirdek alanının oluşumu ve 1990 nazım planı hakkında bir değerlendirme.* In T. Şenyapılı (a cura di), *Cumhuriyet'in Ankara'sı,* Ankara ODTÜ Geliştirme Vakfı Yayıncılık 2006, pp. 61-118.
[20] ELİF SELENA AYHAN KOÇYİĞİT et alii, *100. Yıl Çarşısı koruma- yıkım tartışmaları ve Ulus tarihî kent merkezine bütüncül yaklaşım önerisi,* «Mimarlık», CDXV, 2020, pp. 10-23.
[21] YIĞIT ACAR, *Populizm ve Katılımcılık: Türkiye'de Son Dönem Deneyimleri,* «Mimarlık» CDXXVII, 2022, pp. 12-15.; ANKARA METROPOLITAN MUNICIPALITY, *100. Yıl Çarşısı ve Yakın Çevresi Fikir Proje Yarışması Sorular ve Cevaplar.* Ankara, 2022.
[22] YIĞIT ACAR, pp. 14-15.
[23] Unesco Tentative List, *Ankara: The Planning and Building of a Republican Modern Capital City,* 2025.

Dal censimento alla tutela: le architetture del secondo Novecento. Il caso studio di Bergamo

From Survey to Protection: Post-War Architecture. Bergamo as a Case Study

Graziella Leyla Ciagà | leyla.ciaga@polimi.it
Dipartimento di Design, Politecnico di Milano

Abstract

This contribution presents the national "Survey of Italian Architecture from 1945 to the present", with a focus on Lombardy (730 works selected). The project, launched by the Ministry of Culture with Regione Lombardia and the Politecnico Milano (scientific direction F. Irace and M. Boriani, coordination G. L. Ciagà), has been recently updated and is now accessible online (https://censimentoarchitetturecontemporanee.cultura.gov.it/).
The case study concerns Bergamo, where 46 buildings and neighbourhoods included in the survey were incorporated into the new Urban Master Plan under the category of "high landscape sensitivity", following an observation submitted by Italia Nostra and the local Chamber of Architects and approved by the City Council. This represents the first urban and administrative recognition in Italy specifically concerning the works selected within the national survey, acknowledging their architectural and cultural value beyond Legislative Decree 42/2004 and guiding maintenance, reuse and urban regeneration in a coherent way.

Keywords
Modern Architecture, Heritage Protection, Survey, Urban Planning, Landscape Sensivity.

La definizione degli strumenti normativi più efficaci per la tutela del patrimonio architettonico del secondo Novecento rappresenta ancora oggi una sfida aperta. Negli ultimi anni, questa esigenza si è resa particolarmente urgente, a causa delle crescenti pressioni derivanti dalla necessità di riqualificazione funzionale e impiantistica degli edifici, a partire soprattutto dalle esigenze di efficientamento energetico, che impongono il rispetto di parametri sempre più stringenti, come delineato dalla Energy Performance of Buildings Directive ("case green") dell'Unione Europea 1275/2024. Basti pensare ai casi che, a Milano, hanno riguardato, ad esempio, alcune opere di Gio Ponti, Vico Magistretti, Giulio Minoletti ed Eugenio Gentili Tedeschi, suscitando forti preoccupazioni da parte della comunità scientifica e che sono stati denunciati sulla stampa[1].

In questo contesto, il *Censimento delle architetture italiane dal 1945 ad oggi* si configura come uno strumento fondamentale per l'individuazione delle opere del secondo Novecento meritevoli di tutela. Recentemente, il Ministero della Cultura – Direzione Generale Creatività Contemporanea – ha aggiornato la ricerca che vede 5.167 opere selezionate (tra edifici e quartieri), presentandone i risultati in un convegno di studi[2] e rendendoli disponibili on-line su un sito dedicato. Le opere sono state selezionate a partire da una griglia di valutazione condivisa dalla comunità scientifica sulla base di parametri biblio-biografici e storico-critici.

In particolare, le verifiche bibliografiche tengono conto della "fortuna critica" dell'opera, delle citazioni in pubblicazioni specialistiche di riconosciuto valore nazionale e/o internazionale; gli aspetti biografici

RA special issue 1, vol. I | 2025, pagg. 336 - 341 | ISSN 1724-9686 (print) | ISSN 2465-2377 (online)
© The Author(s) 2025. This is an open access article distribuited under the terms of the Creative Commons License CC BY-SA 4.0 Firenze University Press.
DOI: 10.36253/rar-19048 - www.fupress.net/index.php/ra/

considerano notorietà e rilevanza dell'autore; i criteri storico-critici riguardano l'importanza che l'opera ha avuto nel panorama dell'architettura nazionale e internazionale (innovazioni tipologiche, spaziali e costruttive, ecc…), e il suo valore qualitativo all'interno del contesto urbano in cui è realizzata. Le opere che soddisfano almeno tre di questi criteri e che quindi rientrano tra quelle considerate eccellenti sono il 24,4% mentre quelle che rispondono a uno/due criteri sono il 45%. Ogni opera è descritta in una scheda dedicata, compilata dai ricercatori anche attraverso sopralluoghi, ricognizioni fotografiche e consultazione di fondi archivistici. La scheda comprende anzitutto i dati anagrafici: autore/i con indicazione del ruolo (progetto architettonico, progetto delle strutture, direzione lavori), denominazione, estremi cronologici (data di progetto e di realizzazione), indirizzo, proprietà (pubblica/privata), committente, destinazione d'uso (originaria e attuale), dati catastali. Seguono un breve testo descrittivo che mette in evidenza i caratteri di innovazione e qualità dell'opera e informazioni di dettaglio su aspetti che sono sostanziali per il progetto dell'architettura del secondo Novecento (strutture, materiali di facciata, coperture, serramenti) e che se modificati in maniera discriminata ne minano l'integrità e il loro significato. Completano la scheda l'indicazione di eventuali provvedimenti di tutela, i riferimenti bibliografici, le fonti d'archivio e le immagini (disegni di progetto, fotografie d'epoca e contemporanee).

Per quanto riguarda il territorio lombardo, questo lavoro è stato avviato dall'allora Ministero per i Beni e le Attività Culturali in collaborazione con la Regione Lombardia e il Politecnico di Milano, che ha curato la selezione e la descrizione di 733 opere[3].

Il Censimento persegue obiettivi culturali – promozione della conoscenza e della qualità dell'architettura contemporanea, valorizzazione degli archivi dei progettisti – e operativi, legati alla tutela e alla conservazione: promozione di interventi di restauro, supporto all'attività delle Soprintendenze, inserimento delle architetture del secondo Novecento negli strumenti urbanistici. Si tratta di obiettivi ambiziosi, dettati dall'esigenza di salvaguardia di un patrimonio in gran parte escluso dall'applicazione dei vincoli previsti dal D.Lgs. 42/2004. L'art. 10 stabilisce infatti, quale prerequisito per il riconoscimento del valore culturale il decorso di settant'anni (fino al 2011 erano cinquanta), oltre al requisito che l'autore non sia più in vita. Ne consegue che, allo stato attuale, possono essere sottoposte a dichiarazione di interesse culturale solo le architetture realizzate prima del 1955, con l'effetto che una quota rilevante del patrimonio del secondo Novecento – anche se meritevole di tutela – resta di fatto esclusa ed esposta a interventi di adeguamento tecnico e funzionale che, pur necessari, rischiano di comprometterne il valore. Nel Censimento nazionale, su 5.167 opere selezionate, solo il 9,5% è precedente al 1955; la percentuale sale al 17% in Lombardia, pur restando contenuta.

Il Codice dei beni culturali contempla solo due eccezioni, di difficile e limitata applicazione, l'una riconducibile a un interesse culturale di tipo storico-relazionale: «le opere che rivestono un interesse particolarmente importante a causa del loro riferimento con la storia politica, militare, della letteratura, dell'arte, della scienza, della tecnica, dell'industria e della cultura in genere» (art. 10, c. 3, lett. d), possono essere vincolate senza limiti temporali; l'altra relativa ad un valore intrinseco eccezionale: «le cose, a chiunque appartenenti, che presentano un interesse artistico, storico, archeologico o etnoantropologico eccezionale per l'integrità e la completezza del patrimonio culturale della Nazione» (art. 10, c. 3, lett. d-bis), sono ricondotte al limite temporale dei cinquanta anni. Un ulteriore strumento è la legge sul diritto d'autore (L. 633/1941), che riserva all'autore vivente il potere



Fig. 1 Luigi Ghò, Ex Istituto San Marco, via dello Statuto n. 21, Bergamo, 1960-72 (foto di M.arco Introni). Edificio ora dell'Università degli Studi di Bergamo e in corso di riqualificazione funzionale.

esclusivo di apportare modifiche alla propria opera, se riconosciuta dal Ministero della Cultura di particolare valore artistico, mediante specifica dichiarazione, a prescindere da qualsiasi riferimento temporale.

La difficoltà di applicazione della dichiarazione di interesse culturale è attestata dal numero esiguo di provvedimenti[4]: tra il 1977 e il 2022 sono stati emessi, a livello nazionale, soltanto 107 vincoli riguardanti opere del secondo dopoguerra; analoga è la situazione per la L. 633/1941: dal 1955 al 2022 si contano 60 decreti in tutta Italia. Considerando che lo stock edilizio costruito tra il 1960 e la fine del secolo è pari a 5,5 milioni di edifici (dati Cresme/Cnap del 2018), la selezione di 5.167 opere attesta, da un lato, il rigore del lavoro di ricerca che comunque dovrà essere implementato e costituisce, dall'altro, un numero contenuto e quindi gestibile anche ai fini della sua tutela ai sensi del DL 42/2004. Se quindi, da un lato, esiste lo spazio per aumentare il numero dei decreti di vincolo monumentale, dall'altro, l'applicazione dei provvedimenti di tutela può essere calibrata «caso per caso» in relazione alle diverse e specifiche situazioni: dal vincolo monumentale (per opere di eccezionale interesse) al vincolo storico-relazionale (che consente di superare il limite dei settant'anni) a quello paesaggistico (più adatto ai quartieri) piuttosto che l'applicazione del diritto d'autore (utile quando il progettista è ancora vivente) e l'inserimento delle opere successive al 1955 negli strumenti urbanistici.

A tal proposito, un caso studio particolarmente interessante riguarda la città di Bergamo, presente nel Censimento nazionale con 45 autori e 46 opere, di cui oltre la metà riguardano edifici pubblici e condomini di abitazione. La cospicua presenza di condomini riflette la qualità della ricerca su una tipologia edilizia che soprattutto negli anni 60 e 70 è stata indagata con grande cura e attenzione da parte dei progettisti bergamaschi, in linea con le coeve ricerche sviluppate a Milano, dallo studio della composizione delle facciate, all'uso dei

materiali per strutture e rivestimenti (calcestruzzi, laterizi, intonaci e ceramche) fino all'articolazione degli appartamenti con inedite soluzioni spaziali[5].

Solo 7 sono le opere realizzate prima del 1955 e ben 25 quelle che soddisfano almeno tre dei sette criteri di selezione e che quindi sono considerate eccellenti. Due edifici corrispondono addirittura a tutti e sette i criteri di selezione (in Lombardia sono solo 30, di cui ben 27 a Milano) e sono opera del gruppo costituito dagli architetti Walter Barbero, Baran Ciagà, Giuseppe Gambirasio e Giorgio Zenoni[6]: l'edificio per Esposizioni Mobili alla Celadina (1967-70) – esposto al MoMA di New York nella mostra *Transformations in Modern Architecture* (1979), sezione "New Brutalism", curata da Arthur Drexler – e l'edificio Duse alla Rotonda dei Mille (1968-71) che è stato esposto alla mostra *Cinquant'anni di architettura italiana dal 1928 al 1978* (Palazzo delle Stelline, Milano, 1979).

Si tratta di due casi paradigmatici per quanto riguarda il tema della tutela e del restauro del moderno: il Duse è stato oggetto, oltre quindici anni fa, di una riqualificazione funzionale discutibile che ha comportato la sostituzione dei serramenti (dal ferro all'alluminio) e la verniciatura delle parti in calcestruzzo a vista; mentre l'ex edificio per Esposizione Mobili necessita di interventi urgenti di restauro sulle parti in plexiglas (tra le primissime applicazioni in Italia), oltre che sulle finiture e sugli interni, e si trova quindi esposto al rischio di una radicale trasformazione. Altri interventi sono in corso su edifici censiti, come il Palazzetto dello Sport (Daniele e Giancarlo Eynard, 1959-62) – in trasformazione nella nuova sede della Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea – e l'ex Istituto San Marco (Luigi Ghò, 1960-72), destinato all'Università degli Studi di Bergamo come nuova sede del polo giuridico. Se nel primo caso, il progetto di C+S Architects mantiene il caratteristico volume ellittico dell'edificio originale, pur trasformandone radicalmente gli interni con l'inserimento di nuovi elementi architettonici; nel secondo, l'intervento di ristrutturazione prevede la realizzazione di un "cappotto" per l'efficientamento energetico e l'auspicio è che questo non comporti modifiche radicali delle facciate (materiali, scansione di pieni e vuoti, proporzioni, ecc.), che costituiscono il carattere distintivo dell'edificio.

Al fine di diffondere la conoscenza della qualità dell'architettura contemporana presso le istituzioni e il grande pubblico, l'Ordine degli Architetti di Bergamo e la Fondazione Architetti Bergamo hanno promosso – nell'ambito di Bergamo Brescia Capitale della Cultura 2024 – un progetto triennale di valorizzazione degli edifici selezionati nel Censimento nazionale denominato "Love Architecture" che ha previsto una serie di attività: l'apposizione di targhe sugli edifici, un sito web dedicato alle "Architetture al telefono" con podcast che raccontano in un linguaggio informale le caratteristiche costruttive e spaziali di queste opere, il tour ciclastico "Velonotte Bergamo. Favole di cemento" che ha visto la partecipazione di oltre 300 persone e un convegno di studi.

Dal piano della promozione culturale si è passati a quello più strettamente regolativo: a fronte della necessità di guidare con attenzione gli interventi di adeguamento funzionale sugli edifici selezionati nel Censimento nazionale è scaturita nel 2023 la proposta, su sollecitazione della sottoscritta, di inserirle nel nuovo Piano di Governo del Territorio che proprio in quel periodo era in corso approvazione. L'Ordine degli Architetti di Bergamo, la Fondazione Architetti Bergamo, l'Ordine degli Ingegneri di Bergamo e Italia Nostra – sezione di Bergamo – hanno presentato un'osservazione al nuovo PGT, chiedendo che le 46 opere del censimento fossero inserite in un articolo specifico del Piano delle Regole che ne regolasse le modalità di intervento in modo tale che "stante il riconoscimento del loro altissimo valore culturale, non ne sia consentita la demolizione e che qualsiasi





Fig. 2 Baran Ciagà, Giuseppe Gambirasio, Giorgio Zenoni, Edificio per esposizione mobili (ora polifunzionale), via Borgo Palazzo n. 226, Bergamo, 1967-70 (foto di Marco Introini).
Fig. 3 Michele e Sergio Invernizzi, Casa Monti, viale Vittorio Emanuele n. 26, Bergamo, 1960-61 (foto di Marco Introini).

intervento di manutenzione straordinaria, risanamento conservativo e/o ristrutturazione venga attuato tenendo conto della peculiarità delle loro caratteristiche architettoniche, della loro intrinseca qualità e delle valutazioni contenute nelle singole schede descrittive del censimento nazionale". Nel caso di interventi di ristrutturazione su edifici di proprietà pubblica si chiedeva, inoltre, l'utilizzo dello strumento del concorso pubblico di progettazione, da attuarsi seguendo le linee guida del Consiglio Nazionale degli Architetti PPC.

L'esito amministrativo ha recepito nella sostanza questa richiesta: le opere selezionate (sia quelle già presenti sia quelle che potranno essere aggiunte in futuro) sono state incluse nel nuovo PGT approvato nel novembre 2024 all'interno della classe di "sensibilità paesaggistica alta" (art. 40 NTA del Piano delle Regole), che ne riconosce il valore architettonico, ne promuove la tutela e orienta le eventuali trasformazioni, rendendole soggette al parere della Commissione per il Paesaggio. Non sono stati invece esplicitati né il divieto di demolizione (che era stato richiesto) né il ricorso obbligatorio al concorso per gli edifici pubblici.

Si tratta indubbiamente di un risultato importante: è il primo caso a livello nazionale di tutela delle opere del Censimento ottenuta attraverso lo strumento urbanistico. L'obbligatorietà del parere della Commissione per il Paesaggio – organo competente per i beni paesaggistici vincolati ai sensi del D.Lgs. 42/2004, Titolo III – potrà garantire, se ben esercitato, un controllo effettivo sui progetti di riqualificazione funzionale e adeguamento impiantistico; e, in tal senso, i contenuti delle schede del Censimento, proprio perchè individuano gli elementi caratterizzanti la qualità architettonica di ogni singola opera, possono fornire un supporto importante e orientare le decisoni. A ciò si potrà aggiunge anche la conoscenza della documentazione conservata negli archivi dei progettisti, che spesso costituisce uno strumento decisivo per comprendere la genesi dei progetti e quindi guidare l'operato di progettisti e amministratori. Il Censimento delle architetture è, infatti, correlato al

censimento degli archivi degli architetti: una ricerca parallela avviata dal gruppo del Politecnico di Milano in sinergia con il CASVA del Comune di Milano e la Soprintendenza Archivistica e Bibliografica della Lombardia[7]. L'inserimento delle opere selezionate dal Censimento nazionale nello strumento urbanistico comunale rappresenta un primo e rilevante riconoscimento a livello amministrativo della qualità del patrimonio del secondo Novecento e, al tempo stesso, costituisce uno strumento rivolto a progettisti, imprese e committenti che, se ben impiegato, può orientare gli interventi di manutenzione straordinaria, ristrutturazione e adeguamento funzionale in modo coerente e consapevole rispetto al loro valore architettonico.

Si tratta di una sfida culturale che riguarda soprattutto la capacità di garantire, con interventi di qualità e quindi rispettosi del valore del patrimonio del secondo Novecento, i requisiti di prestazione energetica previsti dalle norme nazionali e dalle direttive europee; tenendo conto del fatto che per gli edifici vincolati ai sensi del D.Lgs. 42/2004 i requisiti minimi di prestazione energetica si applicano in misura compatibile con la conservazione dei loro valori storico-architettonici e perciò sono possibili deroghe (parziali o totali) purché motivate e autorizzate dalla competente Soprintendenza. Un ruolo strategico potrebbe, inoltre, essere svolto dall'avvio di un programma nazionale di rigenerazione urbana (previsto da un disegno di legge giacente in Parlamento da diversi anni[8]) sostenuto da adeguati finanziamenti: una sorta di nuovo "Piano Casa" per il XXI secolo, capace di affrontare anche il problema della carenza di alloggi a costi e canoni contenuti, intervenendo in particolare sul patrimonio di edilizia residenziale pubblica con evidenti ricadute sul piano sociale.

[1] EMMA TAGLIACOLLO, ROSALIA VITTORINI, *Sos architettura '900*, «Do.co.mo.mo», n. 35 (monografico), gennaio-giugno 2023; ALBERTO CARUSO, *Milano e i violentatori col cappotto*, in «Il giornale dell'Architettura», 22 aprile 2022; FULVIO IRACE, *Casi emblematici di architettura moderna in pericolo*, in «Controspazio», n. 134, 2020, pp. 10-21.

[2] STEFANIA DE NOTARPIETRO, ALESSANDRA FERRIGHI, ELIANA GAROFALO, LUCIANO SCUDERI (a cura di), *Ereditare il presente. Conoscenza, tutela e valorizzazione dell'architettura italiana dal 1945 ad oggi*, atti del convegno di studi (Roma, novembre 2023), Magonza, Arezzo, 2024.

[3] La ricerca è stata condotta sulla base di una convenzione sottoscritta nel 2012 tra il MiBACT (Direzione Generale per il Paesaggio, le Belle Arti, l'Architettura e l'Arte Contemporanee, Direzione Regionale per la Lombardia), la Regione Lombardia e il Politecnico di Milano (Dipartimenti Design e DAStU) con la direzione scientifica di F. Irace e M. Boriani e il coordinamento di G. L. Ciagà. Precursore di questo lavoro è stata nel 2004 la ricerca *Architetture a Milano dal 1945 ad oggi. Selezione delle opere di rilevante interesse storico-artistico* condotta con una convenzione tra il MiBAC (Direzione Generale per l'Arte e l'Architettura Contemporanee) e il Dipartimento INDACO del Politecnico di Milano con la direzione scientifica di F. Irace e G. L. Ciagà.

[4] Dati riportati in occasione del convegno di studi *Ereditare il presente*, op. cit.

[5] FULVIO IRACE, *Architetti e architetture a Bergamo nell'epoca della modernità*, in Giorgio Rumi, Gianni Mezzanotte, Alberto Cova (a cura di), *Bergamo e il suo territorio*, Cariplo, Milano 1997, p. 261; ROBERTO SPAGNOLO, *Verso un'architettura della città*, in M. Cristina Rodeschini Galatio (a cura di), Arte a Bergamo 1960-1969, Lubrina, 2002, Bergamo, pp. 99-132.

[6] ALESSANDRO MENDINI, *Eclettismo di gruppo. Architetture di Gambirasio, Zenoni, Barbero, Ciagà*, in «Casabella», n. 361, 1972; DENNIS J. DE WITT, ELISABETH R. DE WITT (a cura di), *Modern Architecture in Europe. A Guide to Buildings*, Weidenfeld and Nicolson, London 1987.

[7] GRAZIELLA LEYLA CIAGÀ (a cura di), *Gli archivi di architettura, design e grafica in Lombardia. Censimento delle fonti*, Quaderni del CASVA, Mimesis Edizioni, Milano, 2021.

[8] Misure per la rigenerazione urbana. Testo unificato per i disegni di legge A.S. n. 1131, 985, 970, 1302, 1943, 1981, Servizio Studi del Senato della Repubblica, XVIII Legislatura, n. 370, Roma, marzo 2021.

Thai Modern Architecture as Learning Ground: Case-Based Construction Studies and Reflections on Heritage

Suchon Mallikamarl | suchon.ma@ku.th
Department of Architecture, Kasetsart University
Pornpas Siricururatana | pornpas.s@ku.th
Department of Architecture, Kasetsart University
Kanokwan Trakulyingcharoen | t.kanokwan@gmail.com
Department of Architecture, Thammasat University

Abstract

This abstract reflects on an ongoing construction studio for third-year students (2023–2025), where six buildings are analyzed annually, totaling 19 case studies of structures built between 1930 and 1980. The aim is to understand early industrial construction methods in Thailand and the conditions that shaped them. How can we learn from the making of Thai modern architecture, and why does it matter?

The learning process begins with analyzing architectural drawings at different stages – preliminary design, design development, and construction documentation – allowing students to track changes over time. This is followed by site visits to the built works to observe any discrepancies or defects. Where possible, archival photographs from the construction phase support this analysis. From these investigations, students form hypotheses about each project's design logic, innovations, and construction constraints. These are later verified through interviews with relevant parties (where possible), though most original architects have passed away. Students then produce analytical drawings and detailed physical models that present their findings.

A central finding across all case studies is the consistent presence of on-site improvisation, experimentation, and breakthroughs. Although industrial materials and techniques were imported, they were seldom integrated seamlessly into the local building context. Thai architects, engineers, and contractors had to adapt these foreign technologies to local labor conditions and limitations. Ultimately, the students distilled these findings into structural analyses, detailed drawings, and models – resources that will be essential for future building restoration.

Keywords
Thai Modern Architecture, Integrated Construction Studio, On-site Appropriation.

Background and Studying Method

The necessity of selecting modern architecture as case studies in construction courses[1] arises from the convergence of two considerations:

- The current curriculum requires fifth-semester students to study industrialized building systems, with steel, concrete, glass, and aluminum as the primary materials. For example, they examine how subsystems – such as precast concrete shading devices or aluminum façade systems – integrate with structural skeletons. In today's climate of accelerated production and standardized construction, opportunities for experimentation are limited, and the pursuit of eye-catching forms often takes precedence over technical innovation. Nevertheless, empirical knowledge remains essential: understanding how design emerges from specific conditions can trigger crucial 'moments of realization'. To cultivate this awareness, the teaching team selected case studies from the early

RA special issue 1, vol. I | 2025, pagg. 342 - 347 | ISSN 1724-9686 (print) | ISSN 2465-2377 (online)
© The Author(s) 2025. This is an open access article distribuited under the terms of the Creative Commons License CC BY-SA 4.0 Firenze University Press.
DOI: 10.36253/rar-19049 - www.fupress.net/index.php/ra/

industrial and modern periods-eras that were less constrained by economic pressures.

- In Thailand, the study of modern architecture has largely been framed through a stylistic approach[2]. As a result, critical knowledge of structural systems and construction techniques – knowledge that is essential for accurate restoration – remains underdeveloped. Within this course, construction history is used as a tool to generate new insights, fostering a deeper awareness of the implications of architectural interventions.

The study process consists of 3 steps:

Step 1: Learning from Architectural Drawings – encompassing preliminary design and sketches, construction drawings, shop drawings, and as-built drawings. Areas of investigation include the pursuit of aesthetic development; spatial organization and structural systems; selection of construction technologies; and detailing processes in relation to aesthetic intentions.

Step 2: Building Surveys – involving the documentation of existing buildings as constructed, followed by comparison across drawing sets (e.g., sketches, construction drawings, enlarged details) and the built reality. This includes observing noteworthy construction details and identifying problems arising from construction practices, subsequent modifications, or later-added building systems that lack integration.

Step 3: Interviews – with architects, engineers, contractors, building owners, or project stakeholders involved in planning and construction, as well as relevant experts. These interviews help verify understandings or hypotheses derived from the first two phases.

Between 2023 and 2025, three full cycles of this study were conducted, examining a total of 19 buildings[3]. Each academic year adopted a distinct theme: *On Thai Modernism: Aesthetic Development and its Production 1960-1975* (2023); *Tracing Modernity: Design and Construction 1930-1950* (2024); and *Modern Architecture in Kasetsart University 1960-1985* (2025). In this conference, we would like to briefly sum up and present some thematic issues that contributed to the understanding of modern architecture construction in Thailand and place them as a relevant heritage: A. Implementation of Modernity: Imported Material and Technology, B. Implementation of Modernity: Space and Form, C. Appropriated Modern Language to Local Constraints: Climate and Budget.

Implementation of Modernity: Imported Material and Technology

The use of Construction History as a tool for studying modern architecture helps reduce bias regarding both social status and stylistic categories. The Sala Chalermkrung Royal Theatre (the first building on the list, constructed between 1930–1933) was built with the patronage of King Rama VII. Despite this, its architectural form is characterized by clean, minimalist volumes. The entrance hall, with its monumental scale, can be regarded as influenced by Modernist architecture. However, architectural historians in Thailand often believe that Modernist design is linked to liberal political ideals, which abandoned ornamentation as a symbol of hierarchical class structures[4]. If one were to analyze the architecture of the Royal Theatre solely through this conceptual lens, one would miss the underlying design intentions: the king's aspiration to introduce new forms of leisure as a way to create a modern urban atmosphere[5].

Because this building is under the stewardship of the Crown Property Bureau, the research team (2024) was unable to conduct a detailed survey of the interior. Access was limited to common areas, such as the entrance lobby and the auditorium. As a result, the study relied heavily on evidence obtained from the National Archives of Thailand, including original floor plans and construction photographs, supplemented by field measurements taken from the exterior. Since



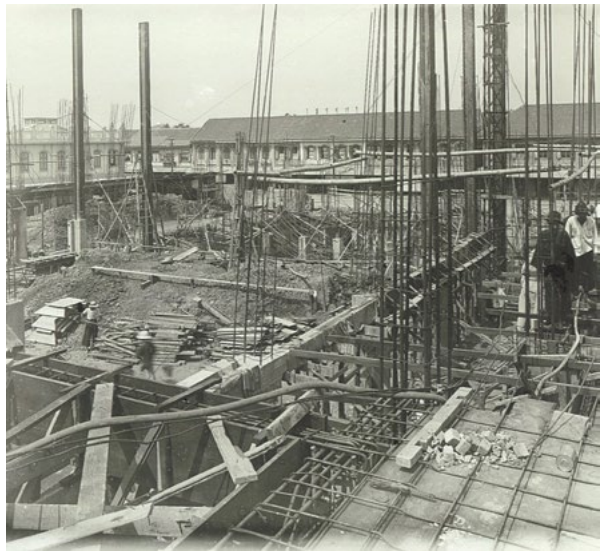


Fig. 1 Model Photo (Photo by unknown) © National Archive of Thailand, HWY. 1/1. Digital Files: CFNA01-P0019233-0003.

Fig. 2 Photo of Construction Site Shows Composite Column, H-profile steel columns encased in concrete (Photo by unknown) © National Archive of Thailand, HWY. 1/1. Digital Files: CFNA01-P0019233-0019.

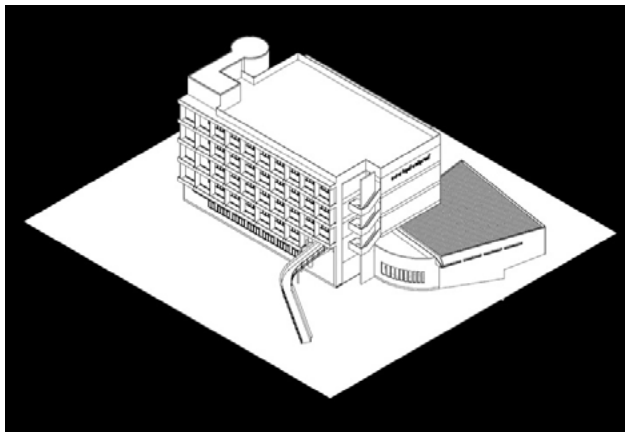
structural section drawings of the building were inaccessible, the student team coordinated information from the floor plans with height measurements of the beams at various levels in order to reconstruct the building's section. Construction photographs further revealed that the building was not thoroughly reinforced concrete as previously believed,[6] but rather a composite structure, with H-profile steel columns encased in concrete. Another set of photographs showed that the beams supporting the balcony were massive H-profiles, approximately 1.5 meters deep, connected to columns that appeared externally to be concrete but were steel inside. The archival photographs also indicated that the steel frame joints were riveted, unlike the bolt-and-nut method used today.

To better understand the use of steel in the Chalermkrung Theatre, the student team examined the contemporary Memorial Bridge (Saphan Phut), built to mark Bangkok's 150th anniversary. Initiated under Rama VII with overlapping timelines, the bridge was a 210-meter steel truss with a 60-meter central span that could be raised for vessels. Constructed by Dorman Long & Co. Ltd. of Middlesbrough, England, the project followed a lump-sum tender signed in 1929 and opened in 1932. While the bridge cost nearly 3 million baht, the theatre required almost 9 million. Dorman Long produced a wide range of steel profiles and supplied all the bridge's imported steel, recorded in Bangkok's trade reports. Although the team could not obtain construction documents for the theatre, they suggested its steel may have been sourced through the same channels, given the proximity of the sites and their simultaneous construction.

The key contribution of the student research lies in identifying the composite structural system of the theatre, consisting of steel columns and beams encased in concrete, and in proposing a hypothesis linking this material practice to the broader context of contemporary construction in Bangkok. Such findings would benefit further restoration.

Implementation of Modernity: Space and Form

Le Corbusier's architectural language exerted significant influence in the post-World War II era. The *Carpenter Center for the Visual Arts* at Harvard University, completed in 1963, is a notable example of this legacy. Its impact extended beyond the United States, inspiring the young Thai architect Ong-ard Satrabhandhu (b. 1944), who was then pursuing his studies



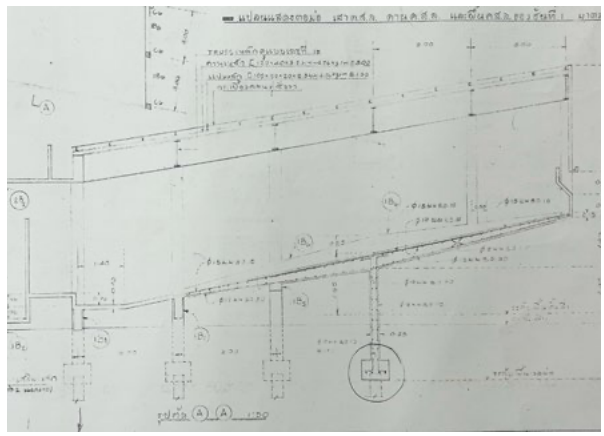


Fig. 3 Axonometric 3d Model of Department of Physics building (Drawn by Thitiwoot Chaisawataree, 2019).
Fig. 4 original structural Section show Column and cantilever beam (Department of Physics, 1967).

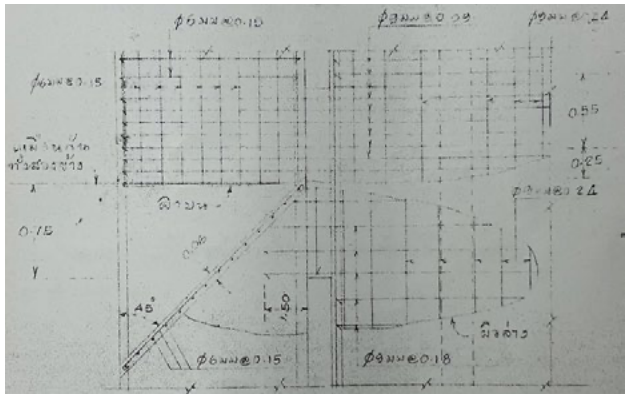
in America. Satrabhandhu graduated from Cornell University in 1965 and from Yale University in 1967. During this period, he was commissioned to design the Department of Physics at Kasetsart University in Bangkok. Completed in 1969 (15th building in the list), the building demonstrates Satrabhandhu's engagement with the architectural vocabulary of the Carpenter Center.

The Physics Department is composed of two primary volumes: a five-story block containing laboratories and faculty offices, and a sloped form housing a 200-seat lecture hall. The two volumes overlap, and at their intersection the architect introduced a diagonal passageway that cuts through the building's core. Another element directly evoking the Carpenter Center is the use of reinforced-concrete sun-shading fins across the building's south-facing façade. In 2025, a group of students had the rare opportunity to study the building extensively, with full access to both its structural and architectural drawings. Their central question was whether, in the context of Thailand's construction industry in the late 1960s, it was possible to fully import and realize a Corbusian architectural idiom.

Analysis of the floor plans, structural system, and materials revealed significant contradictions. The lecture-hall volume, for instance, projects six meters outward and appears to rely on load-bearing concrete walls. Yet, structural evidence shows that a skeleton frame of columns and beams was inserted, with the concrete walls serving merely as enclosures rather than reinforced structural elements. The cantilever of the lecture hall is achieved not through the walls but via beams integrated into the floor slabs. This suggests that the architectural form was adapted to align with construction techniques familiar to local builders.

The building's fair-faced concrete finish is especially noteworthy. Executed with exceptional precision, it conveys a refinement surpassing much contemporary construction. Examination of the concrete surfaces suggests that the formwork was fabricated from timber planks of uniform 20-centimeter width, whose texture is still clearly visible. This craftsmanship reflects the context of the late 1960s, when Thailand still had an abundance of highly skilled carpenters and timber was both accessible and affordable. Such conditions enabled the production of superior-quality formwork and, consequently, high-standard fair-faced concrete.

An additional finding concerns the sun-shading fins on the southern façade. Previously assumed to be precast, they were in fact cast in place. Each fin is 8 centimeters thick, reinforced with 6 mm bars at 15-centimeter intervals, and tied directly into the slab reinforcement above and below. This remarkable detail further underscores the technical capabilities of the



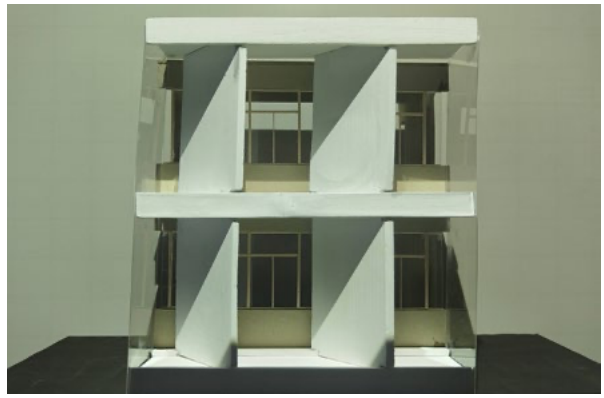


Fig. 5 Original structural detail (top view) of concrete fin facade show specification of reinforcement rebars (1967).

Fig. 6 Replicated Model for experimenting the casting of concrete fin façade by AKU student 2025 (Photo by Suchon Mallikamarl, 2025).

craftsmen of the period. Viewed from this perspective, modern concrete architecture in Thailand cannot be entirely separated from the traditions of timber construction. Regrettably, no shop drawings of the formwork have yet been located, leaving only the concrete surfaces themselves as material evidence for study.

Appropriated Modern Language to Local Constraints: Climate and Budget

Modern architecture in Southeast Asia had to adapt to tropical conditions of heat, sun, and heavy rain. A common solution was the addition of sun-shading devices, often layered over glass curtain walls and open-plan layouts. These systems balanced shading with outward views and shaped the building's visual identity. For large-scale offices, the sheer number of shading units required mass-production and assembly strategies. This article examines two case studies of how such modern forms were localized[7].

The first case, the Krung Thai Bank, Suan-Mali Branch (1970) by Amorn Sriwong, used an open-plan with waffle slabs and a Vierendeel truss system that freed lower floors of columns. Its façade shading formed a diamond-grid of precast concrete units. Students studied its modular logic through field measurements, 3D modeling, and experimental formwork, revealing the precision required for the system. The second case, the Srifueang-Fung Building (1971–2024) by Architect Intaren Office, was a fourteen-story tower with rotated square plans and post-tensioned diagrid slabs[8]. Its façade employed 3,000 hyperbolic paraboloid shading units, each 2 × 1 × 0.75 meters. Students explored how such units could be mass-produced and assembled, experimenting with molds to understand the challenges of fabricating at scale.

In the second case, the Srifueang-Fung Building (1971) was a fourteen-story structure. Its floor plan geometry comprised two overlapping squares rotated at 45 degrees, with the concrete core located at their intersection. The floors were constructed as post-tensioned diagrid slabs. The sun-shading system consisted of hyperbolic paraboloid units. Each unit had a triangular projection measuring 2 × 1 meters, with a height of 0.75 meters. Construction documents specified that a total of 3,000 such shading units were fabricated, prompting students to investigate how the architect and contractor planned the production and assembly of such a large quantity. The students replicated the process by creating experimental molds for casting.



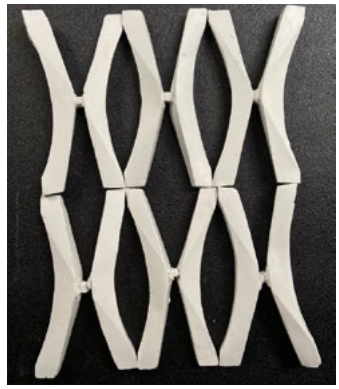


Fig. 7 Photograph of diamond-shaped grid at Krung Thai Bank (AKU student 2023).

Fig. 8 Replicated Model of diamond-shaped production by AKU student 2023 (Photo by Chayada Taweesri, 2023).

Reflections and Exhibition

Through processes of learning, construction-based study, surveying of actual buildings, and the use of archival construction-site photographs, students can gain a multidimensional understanding of modern architectural production. The importation of architectural forms could never occur in a straightforward manner; rather, they must be reshaped and translated through the specific conditions of local production. For the final outcomes, students represented their studies in the form of analytic structural drawings, structural models, and detail models. These materials are indispensable to the preservation of Thai modern architecture. Each year, upon completion of the program, the faculty organizes a small exhibition to disseminate students' findings. These exhibitions have consistently been well received and recognized by the Thai DOCOMOMO committee.

We would like to thank the students of AKU 28 (2023), AKU 29 (2024), and AKU 30 (2025) for their dedication to study and for producing high-quality academic work. We are also grateful to the building owners who allowed us to investigate their properties, and to all interviewees who generously gave their time to answer our questions.

[1] This course, 'Integrated Building Systems and Construction', is for 3rd year students (fifth semester) in the Bachelor of Architecture Program, Kasetsart University.

[2] Several Thai architectural historians have adopted diverse approaches, including work that foregrounds construction history. Pioneers include Ratchaporn Choochuey, Pirasri Povatong, and Pinai Sirikiatikul.

[3] The overall study is a part of a research project: 'Modern Architecture as Learning Ground: Case-Based Construction Studies'.

[4] CHATRI PRAKITNONTHAKAN, *Art and Architecture of the People's Party: Political Symbolism in Ideology*, Bangkok, Mathichon, 2020. [in Thai]

[5] Several scholars have advanced this argument; see, for example, CHOMCHON FUSINPAIBOON, *Modernization of Building: The Transplantation of the Concept of Architecture from Europe to Thailand, 1930s–1950s*, PhD diss., University of Sheffield, 2014, pp. 420-421.

[6] Several scholars considered that this building is a completely reinforced concrete structure. For example, SOMCHAT JUNGSIRIARAK, *Western Architecture in Siam from the Reign of King Rama IV to 1937*, Bangkok, Faculty of Architecture, Silpakorn University, 2010, p. 587. [in Thai]

[7] On localization within processes of modernization, see PORNPAS SIRICURUTATANA, *Negotiating Standards, Improvising Resources: Large-Scale Construction Projects in Thailand, 1910s–1970s,* PhD diss., University of Tokyo, 2020.

[8] Original source: Architecture + Engineering + Construction (1976), Private Archive of Rerkdee Phowanakul.

From Value Recognition and the MoMA Exhibition to Cultural Heritage and Future Sustainability: A Case Study of the Central Zone in New Belgrade

Marina Pavlović | pavlovic.marina@yahoo.com
Academy Of Arts – Novi Sad, University of Novi Sad
Saša Mihajlov | sasamihajlov@yahoo.com
The Cultural Heritage Preservation Institute of Belgrade
Jasna Cvetić | jasna.cvetic@gmail.com
The Cultural Heritage Preservation Institute of Belgrade

Abstract

Awareness of the necessity to protect architectural works and implemented urban planning solutions from the post–World War II period began to emerge within Serbian heritage institutions during the 1990s. By the early 2000s, these institutions had initiated more systematic research and launched legal protection procedures.

Among the first spatial entities recognized in this context was New Belgrade, a planned urban area located on the left bank of the Sava River, part of Belgrade, Serbia's capital, whose inception and development are closely linked to the immediate post-war years. Its central section – the Central Zone of New Belgrade – was initially designed to include nine residential blocks with related amenities, of which six were realized according to the original plan.

Although professionals and heritage institutions in Belgrade began identifying the enduring architectural and urban values of this area at a relatively early point in its existence, it took more than half a century for these values to be equally recognized and appreciated by residents and the wider community. This paper foregrounds the dual processes of international and local acknowledgment by examining the influence of a major international exhibition; Toward a Concrete Utopia: Architecture in Yugoslavia, 1948–1980 (held at MoMA) and the procedural framework of designation as cultural heritage. The aim is to illuminate the complex trajectory from initial recognition to institutional and societal acceptance of these values as lasting cultural assets.

In addition, the paper investigates how the formal decision to designate the Central Zone as a cultural monument has introduced new challenges and raised critical questions. These include the need to define protection measures and maintenance strategies suited to Modernist heritage, which require innovative and adaptive approaches.

Keywords
New Belgrade, Modernist heritage, MoMA exhibition, Heritage listing, Sustainable heritage.

Protection of the built heritage of contemporary architecture created after the Second World War in Belgrade

The built heritage created after the Second World War in Serbia, and especially that created in its capital, Belgrade, only came into the focus of the professional and scientific public during the last two decades of the 20th century, with the recording, research and evaluation of the buildings themselves, but also of their wider environs, with such research intensifying in the first decade of this millennium[1]. On the one hand, an increasing number of scientific works addressing this topic have appeared, while, on the other, services for the protection

RA special issue 1, vol. I | 2025, pagg. 348 - 353 | ISSN 1724-9686 (print) | ISSN 2465-2377 (online)
© The Author(s) 2025. This is an open access article distribuited under the terms of the Creative Commons License CC BY-SA 4.0 Firenze University Press.
DOI: 10.36253/rar-19051 - www.fupress.net/index.php/ra/

of immovable cultural heritage also began work on providing legal protection, in order to establish a precedent for the preservation of modern urban and architectural heritage in the future. The legal regulations that govern the protection of immovable cultural heritage in Serbia do not specify precise cut-off years for designation of a cultural asset, nor prescribe an amount of time that must elapse between the creation of a work and it having such status bestowed upon it. Thus, certain buildings, such as the Museum of Contemporary Art (1962–65) and the National Library of Serbia (1966–72), were already afforded such protection just two decades after their construction. In 1987, they became the first examples of contemporary architecture in Serbia to receive legal protection. A systematic research program for the post-war architectural heritage fund of Belgrade was initiated within the Cultural Heritage Preservation Institute of Belgrade (hereinafter 'the Institute') in 2008, and since then a large number of extremely valuable works of contemporary architecture – as well as residential, spatial, cultural and historical units – have been identified. However, despite the acknowledged significance of such structures, it took a long time for the local community to accept them as part of their heritage, while the professional services were presented with a series of new challenges in terms of these buildings' maintenance and future usage. One of the most striking examples is New Belgrade's Central Zone, which represents one of the key models for the processes involved in the planning, design and execution of housing units and facilities in Yugoslavia after the Second World War.

New Belgrade's 'Central Zone'

The end of the Second World War also brought with it the end of the Kingdom of Yugoslavia[2]. The implementation of a new social order, with a new ideology, was manifested in the reconstruction and development of war-ravaged Belgrade, primarily in the form of a new city on the left bank of the Sava River – New Belgrade – on a previously marshy, sandy and empty area[3]. The new part of the city was envisaged as a new administrative, economic and cultural centre of FNR Yugoslavia. A clear break with the preceding period and state organization was embodied through the new architecture as a city of sun, space and greenery, in the sense of the ideology espoused by the *Congrès International d'Architecture Moderne* and Le Corbusier's *Athens Charter* from 1943. The Central Zone of New Belgrade, conceived as the first planned urban unit of the 'new' Yugoslavia, was the largest state project of its time. The General Urban Plan of Belgrade (1950) envisaged the establishment of a central (or metropolitan) core zone, conceived in the very centre of the new city, passing between the (planned) New Belgrade railway station and the Presidency building (SIV), all the way to the banks of the Sava[4]. Three squares – ceremonial (Block 26), central (Block 25) and station (Block 24) – were to be formed as part of that core zone, lined by landmark buildings of national significance, including ministries, courts, theatres, cinemas and other cultural facilities. However, the post-war housing crisis, unstable economic situation, and international political circumstances[5] brought to the fore the need for rapid construction and rational construction solutions. The original concept of building an administrative hub for the capital was abandoned, and priority was given to developing a district predominantly given over to housing, i.e. the formation of a city of large boulevards, residential buildings and skyscrapers, with accompanying facilities for the social life of the local population[6]. The new idea was for the Central Zone of New Belgrade to be one of three 'equal' centres of the city, alongside the old cores of Belgrade and Zemun[7].



Fig. 1 New Belgrade, Block 23 (photo by S. Negovanović, (DZZSKGB) 2020- 2021).

The plan for the Central Zone was only partially implemented: residential blocks were built on the perimeter, while the central area designated for public and communal functions remained unrealized. The square plan includes nine symmetrically arranged blocks[8]: Blocks 21, 22, 23, 28, 29 and 30 were built in 1961–79[9], and Blocks 24, 25 and 26 during the 1980s and 1990s. With the construction of the highway and of Block 24 and the sports hall in Block 25, instead of the planned central facilities and the city square, the concept of the Central Zone was irreparably violated[10]. The urban planning solution provided for a symmetrical arrangement of blocks on both sides of the avenue, where a distinction was made between the accentuated corner blocks (21, 23, 28 & 30) and subdued central blocks (22, 24, 25, 26 & 29), with three typologies of International Style being employed in their formulation: the tower, horizontal 'bar' and meander. The corner blocks were to have from four to six landmark towers on the outside and one on the inside, while along the peripheral boundaries of the block there would be longitudinal buildings – two 'bars' of eleven floors each – and a meandering structure of five floors in the centre; a solution intended to be mirrored on all four corner blocks. The central blocks (22 and 29) were intended as a series of elongated high-rise structures on the outside, with a quadrate at the centre and two reference towers on the block's interior, i.e. the side closest to the central axis[11]. Almost all of the aforementioned structures were to be realized through industrialized construction systems, which required large and organized construction sites[12]. In spite of being a typified construction with prefabricated components, the buildings that were constructed in these blocks were not replicated elsewhere; however, largely due to the use of specific open prefabrication systems, they exhibit certain prototypical characteristics. The general outline is dominated by geometric and repetitive shapes, linearity, and cuboidal concrete compositions of buildings integrated alongside the elongated residential buildings, surrounded by roads and parking areas. Special attention was paid to the finishing

of the façades, taking into account the location of the Central Zone. The basic characteristics and criteria of the architectural composition of the façades were the quality of the processing of materials, and the simplicity and elegance of the elements and linearities[13]. In terms of the apartments themselves, an extremely utilitarian design philosophy was applied, which, thanks to the high level of production output that Belgrade had at the time, contributed to the creation of the Department of Housing within the Faculty of Architecture in Belgrade[14].

Recognition of value

The perception of the architecture of New Belgrade – both in the eyes of citizens and of the professional public – has fluctuated from the time of its construction right up to the present day. After the first construction boom, New Belgrade became oft-perceived as little more than a dormitory without facilities. The most pronounced criticism came in the 1980s, when the idea of a core zone was abandoned following the construction of Block 24, and when various studies of the reconstruction of New Belgrade were initiated[15]. The disintegration of the urban fabric continued in the decades to come, fuelled by societal transition. Over the past twenty years, interventions within the blocks have served to completely nullify its basic urban concept. Support for the evaluation of the architecture of the Central Zone, which was carried out by the professional protection services, came in the form of Dr. Ljiljana Blagojević's seminal book, *Novi Beograd*: *Osporeni modernizam* (New Belgrade: Contested Modernism) (2007)[16]. However, society's unresolved relationship with the Socialist period continues to elicit conflicting views of the architecture of New Belgrade, especially the residential blocks. The international exhibition *Toward a Concrete Utopia: Architecture in Yugoslavia, 1948–1980*, hosted by MoMA in New York in 2018–19, had a major impact on the perception of the architecture of New Belgrade, with the Central Zone also being presented within the exhibition. Its valorization at an international level opened discussions about the treatment of post-war architecture, with this area, which shapes the daily life of New Belgrade, having not been widely recognized as a significant contribution to architectural practice until the exhibition in New York. The reactions of the public and the interest generated by the exhibition contributed to the affirmation of contemporary architecture and the understanding of the process of establishing the Central Zone of New Belgrade as a cultural asset. However, the legal framework in place[17] for the formulation of the *Decision on Designation of the Central Zone of New Belgrade as a Spatial Cultural-Historical Unit* did not provide for a sufficiently comprehensive and interdisciplinary approach to the perception of space and objects in the context of contemporary architecture, primarily when pertaining to the protection of the urban concept; the most endangered aspect in this instance. The law states that it is necessary to determine the boundary of the whole and the boundary of the protected environment within which all elements are to be evaluated individually. However, the area in question was not fully realized according to the original concept, and does not represent the entirety of the original urban solution. The legislation does not allow for the exclusion of individual components – i.e. the blocks formed through subsequent construction that disrupt the basic urban matrix and lack recognizable (relevant) architectural values – within the boundaries of the protected area, and, consequently, all blocks (and their constituent elements) are equally protected by the law. The Central Zone was, in spite of these limitations, declared a cultural asset in 2021, with the conservation service making such a decision to limit construction within the blocks and protect their authentic urban features from further degradation.

Preservation and maintenance of the cultural heritage of contemporary architecture

As much as, on the one hand, the valorization and appreciation of contemporary architecture has influenced its wider acceptance, on the other the Decision has itself generated a series of new challenges and issues that neither conservators and experts from nearby areas, nor users of buildings and areas under protection, had to date encountered; it is therefore necessary to find novel solutions for these. In foremost place, this refers to the definition of protection measures and the method(s) of preserving and maintaining immovable cultural heritage, whose characteristics, construction techniques, materials and aesthetics significantly differ to those of traditional ones. The restoration of prefabricated systems requires a highly complex approach that must be developed systematically for all objects; however, there is currently no adequate financial or technological support for this. The Institute has made attempts to organize multi-year projects with scientific institutions aimed at examining the current situation and creating maintenance protocols, but these have thus far failed to yield the desired results. The maintenance of *béton brut* façades, or those coated with specific materials, such as porcelain mosaic tiles, requires exceptional investments that the tenants of these blocks are unable to finance. In parallel to this, tenants or other potential investors (the City of Belgrade or the European Bank for Reconstruction and Development) view the restoration of façades in terms of achieving greater energy efficiency, oftentimes by coating them with thermal insulation materials, which is counterintuitive from the perspective of preserving this type of architecture. In addition to the above-mentioned challenges, an additional problem is that of parking, which is gradually encroaching on the open green areas and requires significant investments from the City to resolve. At the same time, unauthorized modifications, such as the walling-up and sub-division of open ground floors, as well as the enclosing of terraces, carried out during previous decades and in most cases retrospectively legalized, further damage the integrity of the space.

Conclusion

Insufficient understanding of the users of a space as to what the activities of the protection service entail, as well as what the conservation and restoration of contemporary architecture actually involves, leads to unrealistic expectations, conflicts and dissatisfaction. Such problems are exacerbated by the fact that the protection service, in addition to being limited by an inadequate legal framework and insufficient financial resources, also has at its disposal underdeveloped techniques and technologies for the restoration of modern architecture and materials, which are still in their nascent stages on an international level. The experiences gained from the inscription of the Central Zone of New Belgrade as a spatial, cultural and historical entity, as well as the broader social consensus achieved in the wake of the exhibition held at New York's MoMA, show that a similar form of concord will be necessary for its actual, physical preservation. Only the broad social support for protection services can create preconditions for more intensive interventions and investments, without which the architecturally valuable achievements of the Central Zone will not receive adequate protection that is sustainable in the long term.

[1] *Posleratna arhitektura Beograda sistematsko istraživanje* (2010), program leader Biljana Mišić; associates Ivana Vesković, Saša Mihajlov, Slađana Milojević, documentation of the Cultural Heritage Preservation Institute of Belgrade (DZZSKGB), I-76; BILJANA MIŠIĆ, *O vrednovanju i zaštiti posleratne arhitekture Beograda*, «Nasleđe», XI, 2010, pp. 193–206.

[2] The end of the war in Yugoslavia also brought about a change in the state system; from monarchy to republic.

[3] There were only two complexes on the territory of the future city: The Belgrade Fair from 1937 on the bank of the Sava, and the airport built in 1927–31.

[4] Today, these are current reference points in the topography of New Belgrade, with the only difference being that the Presidency Building (SIV) is now called *Palata „Srbija"*.

[5] The so-called 'Tito-Stalin Split' of 1948.

[6] IVANA VESKOVIĆ, JELICA JOVANOVIĆ, *Izgradnja blokova 21, 22, 23 Centralne zone Novog Beograda i njihov značaj u okviru kulturnog nasledja Beograda*, «Nasleđe», XIX, 2018, pp. 35–51, p. 39.

[7] ALEKSANDAR ĐORĐEVIĆ, *Urbanističko rešenje centralnog dela Novog Beograda*, «Arhitektura Urbanizam» II, 1960, pp. 3–13, p. 9.

[8] The architectural and urban solution of these nine blocks was elaborated by a team of architects: Milutin Glavički, Uroš Martinović, Leonid Lenarčić, Milisav Mitić, Dušan Milenković, Aleksandar Stjepanović, Božidar Janković, Branislav Karadžić, Ilija Arnautović, and several others.

[9] Of the planned nine blocks, Block 21 (1962–66) was the first to be realized, becoming a model for the further construction of the Central Zone. Block 21 was built in 1962–66, Blocks 22 and 23 were completed in 1976, Block 28 in 1971, Block 29 in 1969–73, and Block 30 from 1967 to 1979.

[10] The highway through Belgrade was completed at the end of the 1960s, Block 24 in 1984–86, the construction of Block 25 began in 1991, while construction of Block 26 is still ongoing.

[11] *Odluka o utvrđivanju centralne zone Novog Beograda za prostorno kulturno-istorijsku celinu (blokovi 21, 22, 23, 24, 25, 26, 28, 29 i 30)*, (DZZSKGB), PKIC 15; I. VESKOVIĆ, J. JOVANOVIĆ, *Izgradnja blokova 21, 22 ……*, op. cit., p. 40.

[12] Ibidem.

[13] Architectural solutions for the buildings were sought through open Yugoslav tenders for Blocks 21, 22, 23 and 28, as well as through narrower (i.e. invitational) tenders, such as those for Blocks 29 and 30. Their authors include significant representatives of the Yugoslav architectural scene at that time, while a whole generation of younger authors gained recognition largely through their participation in the tenders for New Belgrade: *Posleratna arhitektura Beograda…* op. cit.; LJILJANA BLAGOJEVIĆ, *Novi Beograd: Osporeni modernizam*, Beograd, 2007, («Zavod za udžbenike», «Zavod za zaštitu spomenika kulture grada Beograda», «Arhitektonski fakultet Univerzitet u Beogradu») pp. 144–161.

[14] The spatial features of the apartments and the philosophy underlying their functionality were later highlighted as the main characteristic of the so-called 'Belgrade School of Housing', i.e. the 'Belgrade apartment', which is essentially the result of housing policy and investments from the military, the City of Belgrade, and republic- and federal-level authorities.

[15] LJ. BLAGOJEVIĆ, *Novi Beograd: ……, op. cit.*, p. 206

[16] Ibidem.

[17] At that time the Law on Cultural Property; the new Law on Cultural Heritage was passed in December 2021, entering into force a year later.

Restauro e riuso del Paraboloide di Casale Monferrato

Conservation and adaptive reuse of the Paraboloide in Casale Monferrato

Manuel Fernando Ramello | manuel.ramello@gmail.com
AIPAI – Associazione Italiana Patrimonio Archeologico Industriale

Abstract

The Paraboloide of Casale Monferrato, the only surviving structure of the former Robatti cement plant, is a unique example of early 20th-century industrial architecture in reinforced concrete. Built between 1922 and 1923 as Italy's first parabolic-vault warehouse, it represents a milestone in structural experimentation and in the history of the national cement industry. Its geometry, based on parabolic arches, embodies the principle of 'structures resistant by form' and anticipates later achievements by engineers such as Pier Luigi Nervi. Today the building, in severe decay after decades of disuse, is at the center of a restoration and adaptive reuse project promoted by the Municipality of Casale Monferrato within the framework of national urban regeneration policies. The intervention aims to consolidate the structure, safeguard its industrial heritage, and reconfigure it as a flexible public space—an urban 'covered square' capable of hosting cultural events, exhibitions, and community activities. Integrated with the redevelopment of the surrounding area, the project aspires to transform the Paraboloid into both a symbolic landmark of local identity and a catalyst for sustainable urban regeneration.

Keywords
Industrial Heritage, Parabolic Vault, Adaptive Reuse, Urban Regeneration, Reinforced Concrete Architecture.

Il Paraboloide di Casale Monferrato è l'ultima testimonianza dell'antico Stabilimento Robatti all'interno di un tessuto costituito da edifici recenti a uso residenziale. Sui terreni del Conte Robatti, compresi nel perimetro dell'antica Cittadella, venne costruito nel 1873-74 un complesso produttivo dalla Società Anonima Fabbrica Calci e Cementi di Casale in cui inizialmente venne fabbricata calce idraulica. Nel 1876 furono realizzate modifiche sostanziali per favorire la fabbricazione in scala industriale del cemento Portland naturale. Il complesso era collegato alla stazione ferroviaria mediante binari dedicati per il trasporto dei lavorati e dopo il 1901 da una ferrovia industriale a scartamento ridotto per il trasporto delle materie prime provenienti dalle cave localizzate sulle colline del territorio casalese (Vialarda-Rolasco, Ozzano, Coniolo, San Giorgio).

Alla fusione della Società Anonima con la Italcementi di Bergamo, nel 1917, lo stabilimento venne potenziato con nuovi edifici e depositi per lo stoccaggio dei materiali di produzione. Fra questi, il Paraboloide è l'unico silo orizzontale costruito e, come detto, anche l'unico manufatto conservato rimasto dopo la demolizione dello stabilimento alla metà degli anni novanta del Novecento.

Il clinker – derivato dalla macinazione della marna e dalla successiva cottura – veniva portato alla quota della copertura del Paraboloide tramite la torre di elevazione sul lato Nord-Est all'interno di carrelli, e riversato dal percorso sommitale nelle tramogge in calcestruzzo sottostanti, a forma di tronco di piramide rovesciata, che occupavano la parte inferiore dell'edificio. Alla base delle tramogge, delle bocche di lupo mettevano in

RA special issue 1, vol. I | 2025, pagg. 354 - 359 | ISSN 1724-9686 (print) | ISSN 2465-2377 (online)
© The Author(s) 2025. This is an open access article distribuited under the terms of the Creative Commons License CC BY-SA 4.0 Firenze University Press.
DOI: 10.36253/rar-19052 - www.fupress.net/index.php/ra/

comunicazione con il piano interrato. A questo livello lavoravano gli operai, addetti al vaglio e alla miscelazione del clinker. Il piano interrato era percorso da binari per il trasporto del materiale, che veniva successivamente riportato alla quota esterna da un elevatore a tazza e suddiviso negli altri silos di stoccaggio per la seguente macinazione.

A seguito della dismissione dello stabilimento, il Paraboloide venne adibito a deposito di legnami e subì alcuni rimaneggiamenti, fra cui la rimozione delle tramogge e la costruzione del sistema travi-pilastri che oggi scandisce lo spazio interno. Nel 1995 il complesso venne rilevato dal Comune di Casale Monferrato e gli edifici produttivi demoliti, ad eccezione del solo Paraboloide.

Negli anni 2012 e 2017 sono state eseguite delle campagne di rilievo architettonico del Paraboloide mediante la tecnologia di scansione del laser terrestre ad alta risoluzione (LIDAR) da parte del Laboratorio di Geomatica per i Beni Culturali del Dipartimento di Architettura e Design del Politecnico di Torino[1].

Motivi di interesse per la tutela e la valorizzazione del bene

Il motivo di interesse del Paraboloide di Casale è di carattere architettonico e ingegneristico e risiede nella sua particolare forma derivata dall'utilizzo dell'arco parabolico. Questo rappresenta un elemento ricorrente sul territorio casalese e «una forma canonica dell'architettura industriale in calcestruzzo», non solo italiana, a cui hanno fatto ricorso importanti progettisti[2].

Il manufatto è costituito dall'iterazione di archi parabolici in calcestruzzo armato disposti in parallelo, collegati da traversi anch'essi in calcestruzzo armato; l'edificio di Casale è considerato il primo esemplare della tipologia edilizia così denominata paraboloide, edificio caratterizzato dall'ampio spazio interno libero, utilizzato di norma come magazzino di stoccaggio di inerti. Essa si afferma in Italia a partire dagli anni venti del Novecento per la sua economicità, dati gli esigui spessori e la minima armatura richiesti e la ridotta disponibilità delle risorse necessarie per la produzione di ferro e, successivamente, di acciaio; viene gradualmente abbandonata quando l'aumento dei costi della manodopera per la realizzazione delle centinature ne sconsigliano l'utilizzo; gli ultimi esempi sono datati agli anni settanta del Novecento.

I paraboloidi o silos orizzontali sono una tipologia edilizia emblematica della storiografia costruttiva italiana: «si tratta di architetture resistenti per forma, strutture che rispondono alle sfide delle grandi luci realizzate mediante volte sottili, interpretando a pieno le possibilità offerte dal calcestruzzo armato. Consentono agli ingegneri di superare i limiti considerati sino ad allora insuperabili delle strutture cosiddette pesanti, realizzate in pietra o mattoni, sia in termini di luce coperta, sia in altezza, e raggiungere le snellezze caratteristiche delle strutture metalliche»[3].

La tipologia del paraboloide vanta importanti esempi anche nelle vicinanze di Casale, come i Magazzini del sale progettati da Nervi, a Tortona (Alessandria). Ma il riconosciuto capostipite a livello nazionale è proprio il Paraboloide di Casale; costruito tra 1922 e 1923 e talora addirittura attribuito o almeno accostato alla figura di Pier Luigi Nervi, è il primo magazzino industriale a volta parabolica realizzato in Italia.

La figura geometrica ad arco che ne conforma il profilo corrisponde a uno degli esiti più rappresentativi della congiunta ricerca strutturale e formale che sottende l'applicazione del cemento armato nella copertura degli spazi industriali sin dagli albori del Novecento. Non è un caso che una struttura così innovativa per il periodo

in cui fu costruita sia sorta proprio a Casale, quando l'industria cementiera si andava affermando come settore produttivo trainante a livello locale e nazionale. Il Paraboloide, o meglio il suo elemento costitutivo – l'arco parabolico –, è quindi il simbolo non solo dell'identità produttiva del Casalese e della storia industriale italiana, ma anche della storia dell'ingegneria nazionale, delle architetture resistenti per forma e delle sfide delle grandi luci realizzate mediante volte sottili.

Il Paraboloide di Casale, alla luce di queste considerazioni, rappresenta a pieno titolo un'icona della storia produttiva locale e nazionale. Questo manufatto, sebbene oggi rappresenti un bene obsoleto e complesso da conservare, corrisponde a una risorsa eccezionale del patrimonio industriale non solo locale che rende indispensabile, oltre che inderogabile per via delle sue attuali condizioni di conservazione, un intervento di restauro e di valorizzazione.

Il restauro e riuso del Paraboloide per la rigenerazione dell'area della cittadella

Il progetto 'Rigenerazione urbana. Restauro e riuso del Paraboloide di Casale Monferrato' è stato sviluppato nell'ambito dei contributi previsti dal DPCM 21 gennaio 2021, volto all'assegnazione ai Comuni di fondi per investimenti in progetti di rigenerazione urbana finalizzati a ridurre fenomeni di marginalizzazione e degrado sociale, nonché a migliorare la qualità del decoro urbano e del tessuto sociale e ambientale.

Il Paraboloide sorge nell'area originariamente occupata dalla Cittadella di Casale, edificata a partire dal 1590 per volontà della famiglia Gonzaga, allora esempio unico in Europa di struttura fortificata. La Cittadella ha attraversato numerose vicende belliche e, riplasmata intorno al 1850, venne parzialmente demolita nella seconda metà dell'Ottocento per consentire lo sviluppo infrastrutturale a supporto delle nuove attività industriali. Oggi restano visibili alcuni manufatti, tra cui i bastioni, la Porta e la Polveriera.

Nel contesto del Paraboloide, il tema della rigenerazione urbana si arricchisce di ulteriori significati, poiché l'area è strettamente connessa con il territorio extraurbano tramite infrastrutture storiche come la ferrovia, le strade provinciali e il canale Lanza, che hanno rappresentato elementi fondamentali per lo sviluppo urbano. L'edificio e il suo immediato intorno possono così assumere una funzione di cerniera fisica tra il territorio extraurbano e la città, ma anche di collegamento ideale all'interno della rete del patrimonio industriale cementiero casalese, configurandosi come nodo identitario e strumento di sviluppo locale.

Alla luce di tali considerazioni e delle linee guida del DPCM, il progetto prevede il restauro del Paraboloide finalizzato al riuso e alla valorizzazione del suo contesto urbano. Il progetto si propone di riqualificare il patrimonio edilizio esistente migliorando le relazioni con i tessuti urbani circostanti e di destinare l'area a funzioni di interesse pubblico, in particolare a carattere sportivo e culturale, con spazi flessibili e modulabili, in grado di ospitare eventi temporanei di interesse comunale e sovracomunale, oltre a garantire un uso quotidiano come spazio pubblico.

Particolare attenzione è riservata alla configurazione dei percorsi e delle relazioni tra l'area del Paraboloide e il contesto urbano circostante, inclusi il centro storico e la vicina stazione ferroviaria, con l'obiettivo di stimolare forme di mobilità urbana alternativa. L'approccio progettuale si fonda sul principio del 'possibile adiacente[4]', che consente di ancorare le trasformazioni future all'interno del presente, mantenendo aperte le potenzialità di evoluzione e sperimentazione.

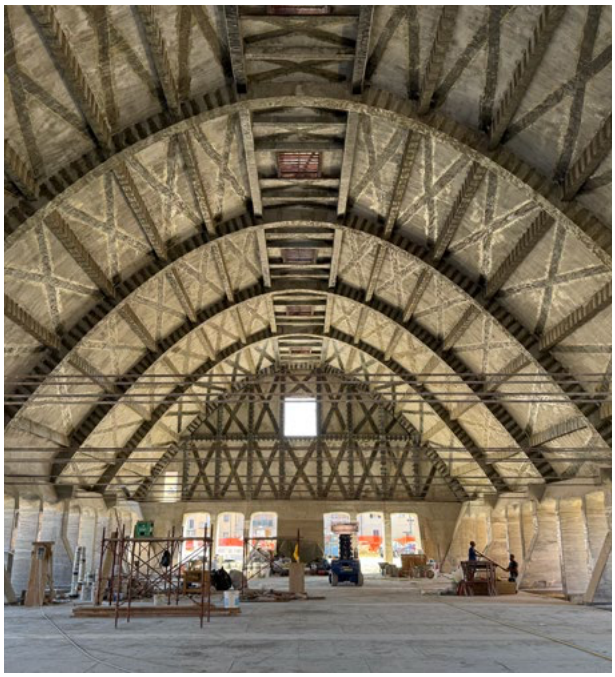




Fig. 1 Casale Monferrato, interventi di rimozione delle catene (foto Manuel Ramello 2025.

Fig. 2 Casale Monferrato, interventi di consolidamento (foto Manuel Ramello 2024).

Il progetto contempla inoltre il recupero e la valorizzazione delle infrastrutture verdi e delle opere di servizio esistenti, con l'intento di creare un sistema di spazi pubblici multifunzionali e polivalenti, in grado di ospitare attività sportive quotidiane e eventi temporanei[5], e di integrare il verde urbano con le residuali aree naturali e il sistema delle mura. La compresenza di funzioni urbane diversificate e complementari rappresenta un ulteriore obiettivo, con la creazione di spazi collettivi ben raccordati con l'intorno prossimo capaci di favorire la partecipazione sociale.

Infine, il progetto mira a migliorare la sostenibilità ambientale e la biodiversità del sito, rafforzando le reti ecologiche legate alla presenza di corsi d'acqua o aree naturali residue, e associando a queste percorsi ciclo-pedonali che favoriscano la mobilità dolce e la fruizione pubblica. In questo senso, la rigenerazione del Paraboloide non si limita alla conservazione e al riuso dell'edificio, ma si configura come un intervento integrato e strategico di qualificazione urbana, in grado di coniugare valori storici, culturali, architettonici e ambientali con le esigenze di sostenibilità e fruibilità contemporanee.

Il progetto

L'obiettivo dell'intervento è restituire al Paraboloide un ruolo centrale nel sistema urbano, attraverso il recupero del suo valore architettonico e strutturale e la trasformazione in una piazza coperta destinata ad attività sportive, ricreative e culturali. L'edificio, simbolo della storia industriale di Casale Monferrato, diventa così il fulcro di un nuovo spazio pubblico integrato nel tessuto urbano, capace di coniugare memoria e innovazione, conservazione e uso contemporaneo[6].



Fig. 3 Il Paraboloide, foto Manuel Ramello 2018.

Approccio metodologico al restauro

Il progetto di restauro del Paraboloide si fonda su un approccio metodologico che assume la conservazione del valore materico e tecnologico dell'edificio come presupposto irrinunciabile per il suo riuso contemporaneo. L'intervento è stato orientato dai principi del restauro architettonico — riconoscibilità, compatibilità, minima invasività e reversibilità — applicati in relazione alla specificità di un bene del patrimonio industriale, la cui identità risiede nella logica strutturale e costruttiva più che negli apparati decorativi.

In quest'ottica, il restauro non si limita al consolidamento statico, ma diventa strumento di trasmissione della conoscenza tecnica e costruttiva del manufatto, restituendone la leggibilità formale e funzionale. Le scelte operative sono state indirizzate a preservare la struttura originaria in calcestruzzo, mantenendo integri i sistemi resistenti ove possibile e intervenendo in modo mirato solo sugli elementi compromessi. Le integrazioni strutturali e impiantistiche, necessarie per la sicurezza e la fruibilità, sono concepite come aggiunte contemporanee riconoscibili, distinguibili dai materiali e dalle tecniche costruttive originarie ma compatibili dal punto di vista fisico e percettivo.

L'obiettivo finale è di conservare e valorizzare il carattere sperimentale del manufatto, espressione delle ricerche ingegneristiche e architettoniche del primo Novecento, restituendolo alla collettività come spazio pubblico attivo e simbolo della memoria produttiva del territorio.

Sintesi degli interventi previsti

Il progetto prevede una serie di interventi strutturali e funzionali finalizzati alla rifunzionalizzazione dell'edificio come piazza coperta destinata ad attività sportive ed eventi pubblici. L'obiettivo generale è coniugare la conservazione del valore architettonico e tecnologico originario con l'adeguamento strutturale e impiantistico necessario per un uso contemporaneo e flessibile dello spazio.

Gli interventi principali riguardano il consolidamento statico dei contrafforti e degli arconi parabolici, gravemente compromessi da fenomeni di degrado fisico e chimico dovuti alla lunga assenza di manutenzione. La riqualificazione strutturale prevede l'impiego di rinforzi fibrorinforzati incollati con adesivi epossidici agli elementi strutturali degradati, finalizzata al rinforzo a presso-flessione e taglio e al miglioramento della capacità resistente dei setti in calcestruzzo semplice. Tale metodologia è applicata anche alla torre di elevazione e alla

passerella, elementi privi di armatura e particolarmente vulnerabili dal punto di vista sismico, per garantirne l'efficace collegamento con il corpo principale dell'edificio.
Il progetto include inoltre operazioni di ripristino e ricostruzione parziale degli elementi strutturali secondari danneggiati, quali arcarecci, pensiline e pannelli di copertura, mediante l'utilizzo di malte o calcestruzzi colabili, a seconda dell'estensione del degrado. Le lastre della volta parabolica, caratterizzate da gravi fenomeni di corrosione delle armature e perdita di sezione resistente, verranno reintegrate mediante la tecnica del ferrocemento, con la realizzazione di gusci sottili dello stesso spessore degli elementi originali.
Sul piano architettonico e funzionale, si prevede la messa in sicurezza delle bocche di lupo, l'impermeabilizzazione della volta e la realizzazione di un nuovo sistema di smaltimento delle acque meteoriche. La tettoia sommitale, ove non risultasse adeguabile ai requisiti di sicurezza strutturale, potrà essere sostituita da una nuova copertura di carattere contemporaneo, realizzata con materiali compatibili ma distinti da quelli originali. È inoltre prevista la predisposizione degli impianti e la realizzazione di nuovi servizi igienici in sostituzione delle superfetazioni esistenti, al fine di migliorare la fruibilità e la durabilità complessiva della struttura.

Esiti e prospettive

L'intervento sul Paraboloide di Casale Monferrato rappresenta un caso emblematico di restauro dell'architettura del Novecento, in cui la tutela della materia originale e la necessità del riuso contemporaneo vengono integrate in un unico processo progettuale. La scelta di mantenere e valorizzare la struttura in calcestruzzo armato, oggetto di un intervento di consolidamento mirato e tecnologicamente aggiornato, consente di preservare l'autenticità costruttiva dell'opera e, al contempo, di renderla nuovamente fruibile in condizioni di sicurezza.
Il progetto assume così un valore metodologico e culturale: non un semplice recupero funzionale, ma un restauro che interpreta il manufatto come documento storico e risorsa attiva per la città. Il nuovo uso pubblico del Paraboloide – piazza coperta e spazio per eventi – riattiva la memoria industriale del sito e ne rinnova il significato collettivo, contribuendo alla costruzione di una nuova centralità urbana.
L'intervento dimostra come la tecnica del restauro strutturale possa diventare un linguaggio di progetto, capace di coniugare le istanze della conservazione con quelle della contemporaneità. In questa prospettiva, il Paraboloide non è solo un monumento da salvare, ma un dispositivo architettonico che, attraverso il restauro, ritrova la propria funzione civica e culturale nel paesaggio urbano di Casale Monferrato.

[1]A seguito di tali campagne, che hanno constatato il grave livello di degrado del manufatto, nell'ottobre del 2018 il Comune di Casale Monferrato ha conferito al Dipartimento di Ingegneria Strutturale, edile e geotecnica del Politecnico di Torino l'incarico relativo alla redazione delle Linee Guida per il Progetto di Recupero e il Miglioramento Sismico del Paraboloide di Casale
[2]PEPPINO PENSABENE CIMINO, *Cenni storici sul cemento casalese*, Casale Monferrato, Società Tipografica, 1937
[3]MARIO PRONZATO, *Le origini dell'industria delle calci e cementi a Casale Monferrato*, Casale Monferrato, Edizioni Studio RS pubblicità, 1973
[4]ANDREA BALDAZZINI, PAOLO VENTURI Servono nuove alleanze per progettare il futuro senza 'presentificarlo', https://www.che-fare.com/nuove-alleanze-immaginare-futuro-venturi-baldazzini/
[5]MANUEL RAMELLO, *Creative factory*, C. Natoli, M.Ramello (a cura di), in Strategie di rigenerazione del patrimonio industriale. Creative factory, Heritage telling, Temporary use, Business Model, Firenze, Edifir Edizioni, 2017, pp. 33-35
[6]Il progetto definitivo 'rigenerazione urbana. Restauro e riuso del Parabolide' era stato presentato in occasione dei secondi stati generali del patrimonio industriale a Roma nel 2022 dal sottoscritto e dal professor Invernizzi del Politecnico di Torino. (S. INVERNIZZI, M.F. RAMELLO, *Rigenerazione urbana. Restauro e riuso del Paraboloide di Casale Monferrato*, in E. Currà, M. Docci, C. Menichelli, M. Russo, L. Severi (a cura di) *Stati Generali del patrimonio industriale 2022*, Venezia, ricerche Marsilio, 2022). Si sono quindi susseguite le fasi di progetto esecutivo e l'inizio dei lavori (non ancora completamente conclusi).

L'opera e il suo contesto. Paesaggio e identità nell'architettura moderna della villa von Saurma a Termini di Massa Lubrense

The Building and its Context. Landscape and Identity in the Modern Architecture of Villa von Saurma in Termini, Massa Lubrense

Salvatore Suarato | s.suarato@tum.de
Chair of Conservation-Restoration, Art Technology and Conservation Science, Technische Universität München

Abstract

Villa von Saurma in Termini, Massa Lubrense, was designed between 1962 and 1964 by Bruno Morassutti in collaboration with Aldo Favini. The villa represents an exemplary case of mid-twentieth-century architecture capable of engaging with the complexity of the Mediterranean landscape of the Sorrento-Amalfi coast. The project offers an erudite reinterpretation of the local building tradition through the calibrated use of both traditional and modern materials and techniques, while adopting the landscape as a cultural and design framework. However, in the second half of twentieth century, building transformations in Termini compromised the original relationship between the villa and its context. Starting from this case study, the paper reflects on the heritagization of modern architecture. Beyond the building itself, attention should be given to the preservation of the spatial and symbolic relationships that informed the original meaning and identity of the project.

Keywords
Villa von Saurma, Bruno Morassutti, Modern Architecture, Landscape, Sorrento-Amalfi Coast..

Introduzione

È anche vero, ad ogni modo, che la realizzazione di un soddisfacente rapporto tra la casa ed il suo ambiente, specialmente quando la circostante natura presenta caratteri di così rara bellezza, dovrebbe essere non soltanto una legittima aspirazione di pochi, ma un doveroso compito di carattere sociale rispetto alla comunità […]. Occorrerà che tutti i cittadini consapevoli, ed in particolare gli architetti ed i loro committenti, riconoscano, nei valori ambientali che si vogliono tutelare, una condizione positiva del loro operare e non un vincolo destinato a limitarne la libera manifestazione[1].

Roberto Pane, negli anni del secondo dopoguerra – fase cruciale per l'Italia, segnata dalle urgenze della ricostruzione e dalla necessità di tutelare i centri storici e il paesaggio da dirompenti interventi contemporanei e dalle pressioni della speculazione edilizia – proprio in riferimento alla costiera sorrentino-amalfitana, osservava che il riconoscimento dei valori ambientali avrebbe dovuto costituire una guida e non un limite all'espressione architettonica[2].

Tale riflessione aiuta a introdurre il tema di questo studio, che muove dal caso della villa von Saurma a Termini di Massa Lubrense (NA). L'opera, realizzata tra il 1962 e il 1964 da Bruno Morassutti e Aldo Favini per le strutture, rappresenta una compiuta espressione di architettura moderna radicata nel paesaggio mediterraneo

RA special issue 1, vol. I | 2025, pagg. 360 - 365 | ISSN 1724-9686 (print) | ISSN 2465-2377 (online)
© The Author(s) 2025. This is an open access article distribuited under the terms of the Creative Commons License CC BY-SA 4.0 Firenze University Press.
DOI: 10.36253/rar-19053 - www.fupress.net/index.php/ra/

della costiera sorrentino-amalfitana.

Questo equilibrio oggi risulta in larga parte alterato dalla progressiva densificazione edilizia dell'area, che ha compromesso la percezione dell'opera, riducendone la capacità di mantenere la relazione con il sito.

In uno scenario contemporaneo in cui l'intervento conservativo sul moderno è spesso legato agli aspetti materici e strutturali, la villa von Saurma offre una sfida diversa, ponendo l'attenzione sulla necessità di tutelare, prima ancora che l'oggetto edilizio, la rete di relazioni spaziali, percettive e simboliche che definiscono il significato intrinseco dell'opera.

Il contributo intende dunque proporre una riflessione critica su una possibile estensione del concetto di patrimonializzazione dell'architettura del Novecento, che riconosca come centrale la questione della conservazione del paesaggio, inteso anche come dispositivo culturale e progettuale, grazie al quale l'opera moderna trova il proprio statuto identitario e legittimità storica.

Paesaggio e progetto: la villa von Saurma e l'opera di Bruno Morassutti

«Collocata in un'eccezionale posizione sulla penisola sorrentina – a trecento metri sul mare, con la lontana vista di Capri»[3] –villa von Saurma si distingue per la straordinaria capacità di combinare rigore costruttivo e acuta sensibilità per il sito e per la sua identità storica e morfologica. L'opera si configura come un dispositivo di ascolto del paesaggio e si fonda su un impianto fortemente duale, dove l'eredità della *Baukunst* miesiana incontra il portato wrightiano dell'architettura organica[4].

La villa sorge su terrazzamenti in pietra riconfigurati, su cui si innestano due corpi edilizi distinti, ciascuno coperto da una vela in calcestruzzo armato poggiata su colonne isolate. L'uso della pietra locale e la calibrata articolazione altimetrica rileggono criticamente la dimensione vernacolare del luogo attraverso la lente della colta modernità. Qui, particolare importanza assume la questione del 'progetto archeologico', che si manifesta come metodo compositivo fondato sul distacco degli elementi. La muratura in pietra locale e la copertura in calcestruzzo, disposte secondo una logica stratigrafica, sono separate tra loro da infissi in vetro e legno, che definiscono una linea di sutura impalpabile tra 'il nuovo e l'antico' . La costruzione si rivela così un palinsesto, dove ogni componente mantiene autonomia figurativa e costruttiva[5].

Tale filosofia di approccio trova le sue radici nella formazione di Morassutti. L'architetto, nato a Padova nel 1920, si era formato all'Istituto Universitario di Architettura di Venezia (IUAV), con Giuseppe Samonà, Egle Renata Trincarato e Carlo Scarpa, e nel 1949 partecipò alla prestigiosa *Taliesin Fellowship* di Frank Lloyd Wright. Fu un'esperienza che segnò profondamente il suo orientamento verso un'architettura capace di coniugare organicismo e modernismo. Al termine del viaggio negli Stati Uniti, durante il quale aveva avuto modo di conoscere e studiare direttamente le opere di Ludwig Mies van der Rohe e dello stesso Wright, Morassutti rientrò in Italia nei primi anni Cinquanta[6].

In quegli stessi anni, il boom economico alimentava la ripresa del turismo internazionale nell'Europa occidentale, favorendo la libera circolazione delle persone e ridefinendo geografie e modalità di villeggiatura. Le Alpi italiane, insieme alle coste del Mediterraneo, si affermavano come mete privilegiate, generando una crescente domanda di nuove residenze e strutture ricettive[7]. In questo contesto Morassutti avviò le sue prime

sperimentazioni di integrazione tra architettura e ambiente naturale, concepite nel segno di un rispetto profondo dei luoghi e delle loro specificità storiche, costruttive e morfologiche. Tali ricerche trovarono espressione esemplare nei progetti trentini di San Martino di Castrozza: la casa in via Frate Priore del 1956[8]; le casette binate in via Passo Rolle del 1957[9]; l'unità residenziale Le Fontanelle del 1964[10]. Quelle architetture che, come osservato da Dino Buzzati, andavano «d'accordo con le montagne»[11], furono salutate come esemplari di una modernità colta e filtrata dalla tradizione costruttiva del luogo, in grado di radicarsi nel paesaggio senza snaturarlo[12]. In quei progetti, come anche nel caso di villa von Saurma, realizzata durante la stessa stagione architettonica, l'equilibrio tra interno ed esterno, tra il paesaggio percepito dalle case e la loro immagine restituita alla natura, segnava uno degli esiti più alti del percorso di Morassutti.

Il paesaggio di Massa Lubrense tra trasformazioni e tutela

Il territorio di Massa Lubrense costituisce un dei punti più sensibili del paesaggio della penisola sorrentino-amalfitana, non solo per la sua posizione dominante tra il golfo di Napoli e di Salerno, ma anche per la sua millenaria sedimentazione di forme insediative, culturali e produttive, che ne hanno definito l'identità. La conformazione del promontorio – che nella sua estrema propaggine prende il nome di Punta della Campanella, anticamente sede dell'*Athenaion* – è caratterizzata da valloni, dorsali e terrazzamenti coltivati a oliveti e agrumeti, ma anche da una vasta area naturale che, da sempre troppo impervia per l'antropizzazione, accoglie la vegetazione spontanea della macchia mediterranea[13].

In questo contesto si inserisce la frazione di Termini, il cui toponimo rievoca la sua posizione di confine, *terminus*. L'abitato, di matrice prevalentemente rurale e compatto intorno alla parrocchia di Santa Croce, si sviluppa a circa 300 metri sul livello del mare, ai piedi del Monte San Costanzo. Il tessuto edilizio si integra con un contorno agrario strutturato secondo terrazzamenti e colture tradizionali, configurando un paesaggio di straordinario valore, dal quale si apre una visione completa dell'arco costiero e dell'isola di Capri.

Nonostante la sua straordinaria elezione paesaggistica e storica, il territorio Lubrense non è rimasto immune ai processi di trasformazione. Infatti, Massa Lubrense, già provata dall'intenso sfruttamento delle cave di calcare nel periodo tra le due guerre, conobbe a partire dalla fine degli anni Cinquanta una nuova ondata di trasformazioni. Le falesie della sua costa furono in parte investite dalla realizzazione di dirompenti complessi ricettivi e lidi balneari ricavati nelle cave dismesse. Paradossalmente, a incentivare tali operazioni fu proprio quella vocazione turistica 'elitaria' che, motivata dallo straordinario paesaggio, in un pericoloso gioco di contraddizioni e interessi, andava ad alterarlo. Questi interventi, per altro, furono condotti in un momento in cui il territorio era ancora sguarnito di un'adeguata regolamentazione urbanistica[14] e, in effetti, in alcuni casi finirono per compromettere l'equilibrio paesaggistico e la riconoscibilità storica dei luoghi. In altri, invece, grazie all'opera di denuncia di associazioni culturali e di istituzioni civiche, alcuni progetti più invasivi furono ostacolati, consentendo di preservare almeno in parte il valore paesaggistico e identitario di questo tratto di costa, altrimenti destinato a una trasformazione irreversibile[15].

Una delle più alte forme di tutela di cui oggi dispone il territorio di Massa Lubrense è il Piano Urbanistico Territoriale dell'area Sorrentino-Amalfitana, redatto da un competente gruppo coordinato da Roberto Pane e

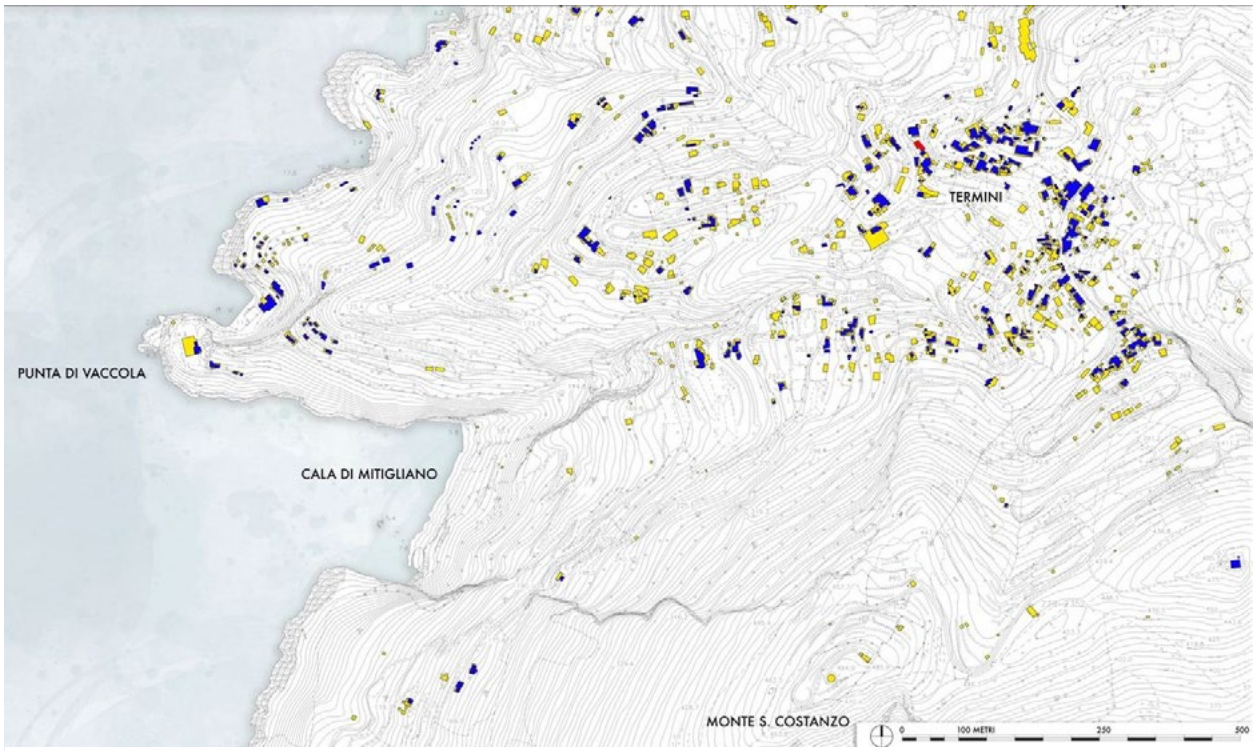


Fig. 1 Incremento edilizio della frazione di Termini, comune di Massa Lubrense, dall'anno 1976 all'anno 2025. In blu l'edilizia presente al 1976 e in giallo quella registrata al 2025. In rosso è indicata villa von Saurma. Base topografica: Carta Tecnica (n. 484041 – Marciano; n. 485014 – Nerano), Regione Campania, 2004. Dati sull'edificato a tutto il 1976: Carta Tecnica (n. 484041 – Marciano; n. 485014 – Nerano), Regione Campania, 1976. Dati sull'edificato al 2025: Google Maps, 2025. Elaborazione grafica dell'autore.

Luigi Piccinato tra il 1973 e il 1977, ma approvato solo nel 1987[16].

Nella definizione del PUT, la frazione di Termini è compresa nella zona territoriale 4, destinata alla «riqualificazione insediativa ed ambientale di 1° grado». In tale contesto sono consentiti soltanto interventi di restauro, adeguamento funzionale e manutenzione dell'edilizia esistente, mentre è vietata ogni nuova edificazione in aree libere, salvo rare eccezioni relative ad attrezzature pubbliche, compatibili dal punto di vista ambientale. A delimitare la frazione, inoltre, si trovano la zona 1B di «tutela dell'ambiente naturale di 2° grado» e la zona 13, relativa alle «riserve naturali integrali»[17]. Tali prescrizioni sono state successivamente recepite dal Piano Regolatore Generale di Massa Lubrense, redatto nel 1992 da Alessandro Dal Piaz, Arrigo Marsiglia e Guido Clemente. Per Termini, il piano presenta un'articolata zonizzazione individuando: aree di interesse storico-ambientale (A), in cui non sono ammesse trasformazioni, ma solo interventi conservativi e di consolidamento per l'edilizia esistente a tutto il 1955; aree edificate sature (B), dunque inedificabili; aree di integrazione residenziale (C), dove «è prevista la realizzazione di nuove residenze previa le redazione degli strumenti urbanistici attuativi (PEEP)» nel rispetto di parametri ben determinati; aree di insediamenti turistico-ricettivi esistenti (D2), sottoposte a un regime che ammette unicamente manutenzione e ristrutturazione senza incremento di volumi o superfici utili; aree di attrezzature pubbliche (F2). Ai margini di Termini, invece, si estendono le zone E1 e E2, rispettivamente di tutela dell'ambiente naturale di 2° grado e di tutela dell'ambiente agricolo, e la zona L, riserva naturale integrale, corrispondente alla zona territoriale 13 del PUT[18].

Nonostante una disciplina così articolata e ben definita, che nel caso di Termini mira a favorire uno sviluppo

equilibrato e rispettoso dell'ambiente e del paesaggio, l'area appare oggi comunque sottoposta a discutibili trasformazioni edilizie, non sempre compatibili con le prescrizioni del piano. Tali interventi, pur non alterando drammaticamente le aperture panoramiche, modificano il valore percettivo del paesaggio locale, producendo una progressiva 'banalizzazione' e omologazione del linguaggio architettonico, del tutto estraneo alla matrice vernacolare del luogo. Oltretutto, dal confronto tra la situazione edilizia al 1976 e quella odierna (fig. 1), emerge una crescita di fabbricati e di superfici edificate superiore rispetto a quanto previsto dalle prescrizioni del piano.

Riflessioni conclusive

Non è compito di questo studio valutare la qualità degli interventi edilizi realizzati a Termini negli ultimi decenni, né la loro aderenza puntuale alle prescrizioni urbanistiche. Tuttavia, ciò che emerge con chiarezza è che anche in un contesto paesaggistico così peculiare, disciplinato da strumenti normativi particolarmente avanzati, tali misure si sono rilevate in parte insufficienti a garantire la conservazione dei valori originari del luogo.

La villa von Saurma, unanimemente riconosciuta dalla comunità scientifica come un'opera di rilievo dell'architettura moderna, malgrado non sia ancora sottoposta ad alcun vincolo diretto[19], costituisce un osservatorio privilegiato per gli obiettivi posti in premessa. Pur ricadendo all'interno di un sistema vincolistico stringente, la casa ha progressivamente perduto parte dei valori fondativi che ne sostenevano il significato alla base progettuale. Ne consegue che la tutela non può solo limitarsi al singolo manufatto architettonico o alla dimensione paesaggistica, ma in maniera biunivoca bisogna necessariamente estenderla anche alle loro relazioni, che hanno generato quella architettura e di cui la stessa rappresenta una interpretazione colta del paesaggio.

La parziale perdita dei caratteri vernacolari di Termini, ai quali la villa si ispirava in fase progettuale, infatti, rivela che gli interventi edilizi hanno spesso operato in deroga, o comunque in aggiramento, delle prescrizioni del piano regolatore, evidenziando i limiti dello strumento. Ciò, inoltre, induce a riflettere su quanto più fragile possa risultare la condizione di altre architetture del Novecento di qualità che, a differenza della villa von Saurma, non beneficiano neppure di un tale e forte apparato normativo.

In ultima analisi, si ritiene importante precisare che la questione non riguarda solo l'immagine complessiva o la percezione esterna dell'opera, alterata dalla trasformazione del contesto. Più nello specifico, la villa sorge in un luogo preciso, con un orientamento e un cono prospettico che inquadrano il paesaggio secondo una logica percettiva intenzionale. In tal senso, la tutela deve necessariamente estendersi alla salvaguardia delle visuali, richiamando il concetto giovannoniano del «panorama-visuale, cioè della veduta 'dal dentro in fuori'»[20], come parte integrante della sostanza culturale e storica dei luoghi.

[1] ROBERTO PANE, *Sorrento e la costa*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1955, pp. 154, 158.

[2] La bibliografia dedicata all'opera di Roberto Pane, come pure quella di sua produzione, è tanto ampia da non poter essere richiamata nell'economia del presente contributo. Per approfondimenti si rimanda pertanto a: STELLA CASIELLO, ANDREA PANE, VALENTINA RUSSO (a cura di), *Roberto Pane tra storia e restauro. Architettura, città e paesaggio*, Marsilio, Venezia 2010, e relativa bibliografia.

[3] BRUNO MORASSUTTI, *Una casa senza pareti sotto due vele*, «Domus», 423, febbraio 1965, pp. 12-24.

[4] Sulla villa si vedano: B. MORASSUTTI, *Una casa…*op. cit.; MARCO DEZZI BARDESCHI, LARA VINCA MASINI (a cura di), *Catalogo della prima Triennale itinerante d'architettura italiana contemporanea*, Edizioni Centro Proposte, Firenze 1965, pp. 120-127; *Terrassen-Bungalow*, «GA», 12, 1966, pp. 6-11; B. MORASSUTTI, *Une villa de vacances sur la presqu'ile de Sorrente*, «L'Architecture Française», 287-288, luglio-agosto

1966, pp. 24-27; B. MORASSUTTI, *Villa a Termini di Sorrento*, «Vitrum», 160, marzo-aprile 1967, pp. 66-70; B. MORASSUTTI, *Villa a Termini di Sorrento*, «L'Industria Italiana del Cemento», 11, novembre 1967, p. 807; FRANCESCO SCULLICA, *Bruno Morassutti. Quattro realizzazioni. Un percorso metodologico*, Franco Angeli, Milano 1999, pp. 17-58; GIULIO BARAZZETTA (a cura di), *Aldo Favini, architettura e ingegneria in opera*, Clup, Milano 2004, pp. 78-79; ROBERTO DUILIO, *Ville in Italia dal 1945*, Electa, Milano 2008, pp. 114-125; MARTINO DOIMO, *Bruno Morassutti, con Aldo Favini (strutture), Villa von Saurma a Termini di Sorrento, 1962-64*, in C. D'Amato (a cura di), *Il progetto d'architettura fra didattica e ricerca*, Architettura e Costruzione, 4, PoliBapress, Bari 2011, pp. 2029-2038; R. DUILIO, *Villa von Saurma*, in G. Barazzetta G., R. Duilio (a cura di), *Bruno Morassutti. 1920-2008*. Opere e progetti, Electa, Milano 2009, pp. 136-141, 213; ALESSANDRA COLOMBO, F. SCULLICA (a cura di), *Bruno Morassutti 100+1! La cultura del progetto in Italia dal secondo dopoguerra*, Electa, Milano 2021.

[5] M. DOIMO, *Bruno Morassutti*…op. cit.

[6] G. BARAZZETTA, R. DIULIO (a cura di), *Bruno Morassutti*…op. cit.; ANGELO MAGGI (a cura di), *The American Journey. Bruno Morassutti e Frank Lloyd Wright*, Materiali IUAV 4, Lettera Ventidue, Siracusa 2020.

[7] PATRICK PETER BERNHARD, "*Vieni un po' in Italia …". Aspetti del turismo tedesco in Italia nel secondo dopoguerra*, in A. Berrino (a cura di), *Storia del turismo*, Annale 2006-2008, 7, Franco Angeli, Milano 2008, pp. 175-189; ANNUNZIATA BERRINO, *Storia del turismo in Italia*, Il Mulino, Bologna 2011; GEMMA BELLI, FABIO MANGONE, ROSA SESSA (a cura di), *L'Italia del Touring Club, 1894-2019. Promozione, tutela e valorizzazione del patrimonio culturale e del paesaggio*, «Storia dell'urbanistica», n.s. 1, Edizioni Caracol, Palermo 2021; A. BERRINO, CARLOS LARRINAGA (a cura di), *Italia e Spagna nel turismo del secondo dopoguerra*, Temi di Storia, Franco Angeli, Milano 2021; ELISA TIZZONI, *Il turismo e la costruzione dell'Europa. Le politiche turistiche dei Paesi europei tra sviluppo economico e* soft power, Franco Angeli, Milano 2021.

[8] ANGELO MANGIAROTTI, B. MORASSUTTI, *Una casa in montagna a San Martino di Castrozza*, «Domus», 353, aprile 1959, pp. 11-22.

[9] A. MANGIAROTTI, B. MORASSUTTI, *Due case a San Martino di Castrozza*, «Domus», 365, aprile 1960, pp. 3-22.

[10] B. MORASSUTTI, *Una proposta per alloggi fuori città*, «Domus», 422, gennaio 1965, pp. 10-11.

[11] DINO BUZZATI, *D'accordo con le montagne*, «Domus», 435, febbraio 1966, pp. 28-36.

[12] LUCIANO BOLZIONI, *Architettura moderna nelle Alpi italiane dal 1900 alla fine degli anni Cinquanta*, Priuli & Verlucca, Ivrea 2000; ALESSANDRO COLOMBO, F. SCULLICA, ROBERTO DE BIASI, *La Rinascita. L'opera di Bruno Morassutti a San Martino di Castrozza nell'alveo del suo tempo*, «Archalp», 3, 2019, pp. 93-99.

[13] Per un approfondimento sulla dimensione paesaggistica della penisola sorrentino-amalfitana cfr: R. PANE, *Sorrento*…op. cit.; ELIO MANZI, *Centri storici minori, LUCC, protezione del paesaggio e turismo. Casi di studio nella penisola sorrentina*, «Bollettino della Società Geografica Italiana», XII, VI, 2001, pp. 481-501. Si vedano anche: S. CASIELLO, V. RUSSO (a cura di), *Conservazione e valorizzazione del paesaggio culturale della Penisola sorrentina. Il fiordo di Crapolla*, Atti della Giornata di Studi (Massa Lubrense, 14 novembre 2009), «Arkos», n.s., 2010; V. RUSSO (a cura di), *Landscape as architecture. Identity and conservation of Crapolla cultural site*, Nardini Editore, Firenze 2014.

[14] Cfr. ANTONIO CEDERNA, *Suicidio della penisola sorrentina*, «Corriere della Sera», 28 dicembre 1968.

[15] PAOLA ONELLI, *Un Parco Nazionale nella Penisola Sorrentina*, «Italia Nostra. Bollettino dell'Associazione Nazionale Italiana per la tutela del patrimonio artistico e naturale», 50, 1966, pp. 19-22; GIUSEPPE PIGNATELLI, *Disused quarries on the Sorrento coast. Local history, environmental damage and reuse*, «Bollettino della Società Geografica Italiana», XIII, VII, 2014, pp. 593-610; BARBARA BERTOLI, *L'immagine della costa Lubrense, tra incanto e alterazione del paesaggio*, in G. Belli, F. Capano, M.I. Pascariello (a cura di), *La città, il viaggio, il turismo. Percezione, produzione e trasformazione*, VIII Congresso AISU, CIRICE, Napoli 2017, pp. 1389-1394.

[16] Per approfondire si vedano: A. PANE, *Il paesaggio tra urbanistica e tutela: la genesi e il destino del PUT della penisola sorrentino-amalfitana (1973-1987)*, in A. Aveta, B.G. Marino, R. Amore (a cura di), *La baia di Napoli. Strategie integrate per la conservazione e la fruizione del paesaggio culturale*, I, artstudiopaparo, Napoli 2017 pp. 150-156; PAOLA BRANDUINI, A. PANE, *City and Countryside: A Historical Landscape System to Enhance. The Case of the Territorial Plan of Sorrento-Amalfi Peninsula by Roberto Pane and Luigi Piccinato, 1968–1987*, in C. Brisotto, F. Lemes De Oliveira (eds.), *Re-Imagining Resilient Productive Landscapes Perspectives from Planning History, Springer*, 2022, pp. 155-177.

[17] *Piano Urbanistico Territoriale dell'area Sorrentino-Amalfitana. Proposta, contributi, cartografia*, ristampa a cura di Italia Nostra e dell'Istituto Italiano per gli Studi Filosofici, Napoli 2007.

[18] ARRIGO MARSIGLIA, ALESSANDRO DAL PIAZ, GUIDO CLEMENTE, *Piano Regolatore Generale di Massa Lubrense – Norme Tecniche di Attuazione*, approvate con Decreto del Presidente dell'Amministrazione Provinciale di Napoli il 21 maggio 1992.

[19] Cfr. Villa von Saurma – Scheda opera, Censimento delle architetture italiane dal 1945 ad oggi, MiC – Direzione Generale Creatività Contemporanea, responsabile scientifico: prof. Pasquale Belfiore, Università degli Studi della Campania Luigi Vanvitelli (DIC-DEA), 2017: <https://censimentoarchitetturecontemporanee.cultura.gov.it/scheda-opera?id=3372>[23/08/2025].

[20] GUSTAVO GIOVANNONI, *Piani regolatori paesistici*, «Urbanistica», VII, 5, settembre-ottobre 1938, pp. 276-280.

Fabbriche d'autore in Campania: pratiche di tutela e valorizzazione

Authorial Factories in Campania: Practices of Protection and Enhancement

Lorenzo Renzullo | lorenzo.renzullo@unina.it
Dipartimento di Architettura, Università degli Studi di Napoli Federico II

Abstract

The discipline of modern architectural conservation, within the field of post-war industrial heritage in Italy, continues to raise numerous questions, both methodological and design-related. Knowledge of this heritage remains only partially explored: some studies are limited to the diagnostic investigation and more rarely develop proposals for intervention. In the Campania region, the many abandoned factories represent an opportunity to test design strategies and integrated multiscalar visions. Through a preliminary overview of international practices and processes of adaptive reuse, this research seeks to outline possible approaches to intervention on selected examples by renowned authors in Campania: the Siag factory by Angelo Mangiarotti (1962), the former Dairy Factory by Luigi Cosenza (1968), and the former Olivetti plant (1972) by Marco Zanuso and Eduardo Vittoria. The aim is to refocus attention on conservation design in this field, fostering dialogue with other design disciplines.

Keywords
Industrial Heritage, Divestment, Campania, Strategies, Innovative Proposals.

Introduzione: un approccio multidisciplinare

Le problematiche connesse alla catalogazione del patrimonio industriale in Italia derivano in larga misura dall'assenza di un quadro normativo e disciplinare solido, capace di garantire strumenti efficaci di tutela e valorizzazione dei manufatti. Ciò colloca tale ambito entro la più ampia riflessione sulla salvaguardia dell'architettura del Novecento. La conservazione degli edifici industriali, infatti, raramente si fonda su criteri di valore estetico-architettonico, quanto piuttosto sulla loro funzione di testimonianza storica e culturale, quale espressione di processi produttivi e assetti sociali di un'epoca. Tuttavia, la sola valenza documentaria non appare sufficiente a motivarne la tutela in assenza di un processo di rifunzionalizzazione che ne garantisca la sostenibilità economica. In questo senso, l'adattamento a nuove destinazioni d'uso costituisce il presupposto delle sempre più frequenti pratiche di riconversione, formalizzate a livello internazionale nel concetto di *adaptive reuse*. Tale approccio trova legittimazione anche nella *Carta di Venezia* (1964) che, all'art. 5, incoraggia la loro utilizzazione in funzioni utili alla società, purché la nuova destinazione non alteri la configurazione distributiva e l'aspetto originario dell'edificio. Resta comunque affidata in larga parte alla sensibilità del progettista la responsabilità delle scelte relative alla valorizzazione dei caratteri architettonici, nonché alle sostituzioni, aggiunte e integrazioni da condursi nel rispetto della memoria del luogo e delle attività per cui esso era stato concepito. Che si tratti di frammenti edilizi, di strutture in cemento armato ormai ridotte a scheletri, o di organismi complessi stratificati

RA special issue 1, vol. I | 2025, pagg. 366 - 371 | ISSN 1724-9686 (print) | ISSN 2465-2377 (online)
© The Author(s) 2025. This is an open access article distribuited under the terms of the Creative Commons License CC BY-SA 4.0 Firenze University Press.
DOI: 10.36253/rar-19055 - www.fupress.net/index.php/ra/

nel tempo, la dismissione industriale si configura oggi come un'occasione privilegiata di sperimentazione progettuale –aprendo il dibattito sulla reale efficacia degli strumenti diagnostici e delle tecniche di intervento, da affiancare alle azioni di conservazione e valorizzazione materiale dei manufatti[1].

Il patrimonio industriale del Moderno: metodologie e processi di valorizzazione

L'ambito del restauro del moderno continua a rivelarsi un campo di ricerca complesso e non pienamente esaustivo, lontano dalle definizioni codificate che regolano l'intervento sul patrimonio storico. Le architetture del Novecento, soprattutto quelle d'autore, si collocano in un territorio ibrido in cui la consistenza documentale, la prossimità temporale e il portato ideologico che spesso le caratterizza complicano ogni approccio[2]. Come ha osservato Donatella Fiorani, «neppure la qualità architettonica riconosciuta di molte opere è stata sufficiente a garantirne la sopravvivenza, anche a causa dell'indebolimento del ruolo pubblico nella tutela»[3]. Ciò dimostra come la dimensione critica e progettuale sia chiamata a farsi carico di un patrimonio che, pur recente, è già fragile e spesso in stato di abbandono. In mancanza di una categorizzazione chiara, gli interventi sul Moderno hanno visto spesso la convergenza tra strategie conservative, adattamenti funzionali e soluzioni che sconfinano in pratiche di trasformazione radicale. Alcuni restauri, come quelli condotti su edifici di Ponti e Nervi, mostrano questa ambivalenza: da un lato, la capacità adattiva degli spazi; dall'altro, una mancata sensibilità nei confronti delle valenze materiche e costruttive, come dimostrano gli interventi sullo Stadio Berta di Firenze (1929-1932), sul Cinema-Teatro Augusteo (1929) e sulla stazione ferroviaria di Savona (1958-1961). Al contrario, esperienze come il restauro delle facciate del Grattacielo Pirelli (2004), quello della Cassa di Risparmio di Venezia (2005-2007) o ancora la sede UNESCO di Parigi, testimoniano una crescente attenzione alla specificità tecnologica e alla qualità figurativa dell'opera. Come sottolinea ancora Fiorani, «gli interventi contemporanei non possono limitarsi a introdurre accorgimenti tecnici, ma devono accompagnarsi a una valutazione critica degli esiti estetici e architettonici prodotti»[4]. Ma, se da un lato l'esigenza di efficientamento energetico impone adeguamenti radicali[5], dall'altro la salvaguardia dei caratteri originali richiede prudenza e capacità critica. Ne consegue che, a differenza di quanto avviene per il patrimonio storico, non è sufficiente limitarsi al restauro o al ripristino dello stato originario. È necessario piuttosto interrogarsi sul ruolo che l'edificio può assumere nella contemporaneità, considerando che: «la vitalità di un'architettura è il prodotto di fattori eterogenei, e l'efficacia nello svolgimento della funzione a cui un edificio è destinato è senza dubbio una condizione fondante per la sua sopravvivenza»[6]. In questo quadro, il riuso adattivo, la conservazione selettiva[7] e, nelle più recenti ricerche, l'approccio della decostruzione selettiva e costruzione reversibile, emergono come strategie efficaci per la trasformazione e la protezione di tale patrimonio.

Strategie progettuali: tre proposte di riconversione per le ex Fabbriche campane

Il territorio campano tra Napoli e Caserta custodisce un patrimonio significativo di architettura industriale d'autore, sviluppato tra anni Sessanta e Settanta, in una stagione di intensa sperimentazione tecnica e tipologica. Progettisti come Angelo Mangiarotti, Luigi Cosenza, Marco Zanuso ed Eduardo Vittoria individuarono nella fabbrica il luogo privilegiato per «reinventare infinite volte il telaio in calcestruzzo armato e le varianti ad esso



Fig. 1 Marcianise, Stabilimento per la produzione di pannelli truciolari (foto Casali 1.fot/1/329/01, IUAV UA 448209) © Università IUAV di Venezia, Archivio Progetti-fondo Angelo Mangiarotti.

connesse»[8]. In questi edifici, la struttura diventa «condizionatore dell'ambiente: ne determina l'elasticità, la flessibilità di distribuzione interna, la capacità di programmazione per successivi ampliamenti»[9]. Tuttavia, le loro caratterizzazioni materico-costruttive – relazionate all'impiego del cemento armato – costituiscono il tema centrale del progetto di restauro e della progettazione in senso ampio[10]. Nel caso delle industrie campane, la questione si presenta più complessa a causa del tardivo riconoscimento dell'interesse culturale del bene- come accaduto per l'Ex Fabbrica Olivetti di Marcianise- o dell'assenza parziale di un chiaro quadro normativo -come nel caso dell'Ex fabbrica SIAG di Marcianise e dell'Ex fabbrica del latte a Scampia.

La questione della conservazione materica non può essere considerata l'elemento determinante dei processi di deterioramento delle ex fabbriche, che appaiono anche relazionati alle frequenti trasformazioni funzionali che ne hanno progressivamente alterato lo stato originario. In tale prospettiva, alcune esperienze progettuali recenti si distinguono per una più attenta considerazione degli aspetti costruttivi e tecnologici, costituendo veri e propri riferimenti metodologici. Tra queste, meritano particolare attenzione il restauro della fabbrica Olivetti di Crema ad opera di Marco Zanuso ed Eduardo Vittoria e l'ampliamento industriale promosso da Adriano Olivetti a Ivrea, progettato da Figini e Pollini (2018), esempi emblematici del nesso tra riconoscimento del valore intrinseco dell'opera e strategie di recupero. Focalizzando l'interesse verso alcune fabbriche dismesse in Campania, la ricerca ha inteso coniugare l'istruttoria fornita dalla disciplina del restauro del Moderno con le attuali strategie di riuso adattivo. A partire dall'analisi storica e documentale, l'approccio metodologico impiegato si è articolato in conoscenza, diagnosi e ipotesi di conservazione delle superfici, sino all'individuazione delle possibili azioni di riconfigurazione funzionale-spaziale.

La fabbrica SIAG, Angelo Mangiarotti ed Aldo Favini, 1962 – 1964

La fabbrica SIAG a Marcianise (fig.1), costituisce uno dei primi esempi di industria d'autore in Terra di Lavoro. Situata in un contesto agricolo legato alla produzione canapiera, lontano dalle zone industriali più consolidate, l'opera si distingue per la forza tettonica dei grandi portali prefabbricati, giungendo ad una sintesi tra processo tecnologico ed espressività progettuale[11]. Attualmente, il complesso SIAG si organizza in due zone distinte: una destinata agli alloggi dei dipendenti, agli uffici e ai servizi (A), l'altra ai capannoni produttivi (B). La pianta con schema ad 'L' e diversi patii interni, organizza le zone servizi e alloggi, mentre la tipologia a pettine con campate regolari caratterizza i capannoni produttivi. Le travi principali del blocco A sono dentellate per favorire l'alloggio dei travetti secondari prefabbricati con sezione a 'T' e dei solai in laterizio, mentre i pilastri sono cruciformi e fungono da elementi primari di collegamento[12]. Analogamente, per il blocco B, i pilastri sono bipartiti in modo da consentire l'incastro con le travi, mentre all'esterno di esse si aggancia l'involucro prefabbricato. Difatti, la concezione dimensionale del pannello di legno in fibre naturali, regola la flessibilità e replicabilità del sistema: originariamente consistevano in quattro tipologie (fissi, apribili e trasparenti), ma pochi sono i frammenti sopravvissuti alla dismissione. Nonostante l'alto valore sperimentale, la SIAG conobbe la dismissione negli anni Ottanta dopo il passaggio alla società Saffa, a causa di difficoltà gestionali piuttosto che di limiti costruttivi. Dalla fase conoscitiva, l'approccio metodologico impiegato ha riguardato uno studio preliminare della consistenza edilizia dei manufatti in oggetto, una diagnosi dei componenti edilizi e del loro stato di conservazione, ed infine l'individuazione delle azioni possibili di recupero/ripristino. In questa sede, non prescindendo dal valore testimoniale delle fabbriche, si è giunti ad un approccio conservativo delle superfici e dei componenti strutturali con operazioni di consolidamento strutturale ed integrazione impiantistica. Diversamente, data la precarietà dello stato manutentivo degli involucri esterni, se ne è prevista la completa sostituzione -pur conservandone la scansione orizzontale. Infine, attraverso l'analisi multi-criterio e la predisposizione di una matrice di supporto alle decisioni, sono state confrontate diverse alternative progettuali con il grado di congruenza rispetto a specifiche attribuzioni funzionali.

L'ex Fabbrica del Latte, Luigi Cosenza, 1968

L'ex Fabbrica del Latte (fig.2) situato al polo opposto della nota Fabbrica Olivetti di Pozzuoli, è stato investito da un lento processo di abbandono e successiva dismissione. La pianta a croce e grandi campate in cemento armato - con luci fino a 18,00 metri- si distingueva per l'attenzione ai dettagli tecnologici e alle finiture, che variavano a seconda delle funzioni: intonaci colorati negli uffici, mattoni vetrificati nelle aree di lavorazione, calcestruzzo a vista negli spazi di deposito. Anche le facciate erano trattate come dispositivi compositivi, con sistemi di frangisole calibrati in base all'orientamento. L'edificio, ormai dismesso, ha posto il problema di come conciliare conservazione e adeguamento energetico. Per preservare le caratteristiche originarie dell'edificio, funzionalità, economia ed estetica degli elementi, è stato effettuato un confronto multicriterio per selezionare l'ipotesi di intervento preferibile: conservazione integrale delle facciate esterne, isolamento interno, sostituzione dei serramenti e aggiunta di frangisole orizzontali esterni in accordo con una versione preliminare del progetto rinvenuta nella documentazione d'archivio di Cosenza. Definite le azioni di conservazioni materico-costruttive, la strategia di





Fig. 2 Scampia, Centrale regionale del latte (foto P78-centrlatte_0012, 1968) © Clean, Archivio Luigi Cosenza.

Fig. 3 Marcianise, Stabilimento ex fabbrica Olivetti (2018) © Publifoto.

riuso incrementale prevede la progressiva occupazione delle parti del manufatto restaurato attraverso la programmazione di Hub Creativi, in un modello di gestione pubblico-privato: verranno temporaneamente disposti dei nuovi volumi prefabbricati a secco, capaci di ospitare funzioni diverse e di trasformarsi nel tempo[13]. Tale approccio non solo prolunga la vita utile dell'edificio, ma apre alla partecipazione attiva delle comunità locali attraverso processi di progettazione condivisa finalizzati a testare l'efficacia di alcune scelte progettuali nelle fasi iniziali di esercizio.

L'Ex fabbrica Olivetti, Marco Zanuso ed Eduardo Vittoria, 1968 – 1970

La fabbrica Olivetti di Marcianise (fig.3) rappresenta un ulteriore testimonianza sulle ricerche sperimentali nell'ambito della prefabbricazione pesante. Inserita nella stagione di investimenti promossi dalla Cassa del Mezzogiorno, essa traduce il modello olivettiano di fabbrica diffusa in un impianto prefabbricato, modulare e replicabile. Il sistema strutturale, basato su pilastri sagomati e travi a Y e a V rovesciate, garantiva montaggio rapido, flessibilità distributiva e possibilità di espansione. Particolare attenzione fu dedicata alle coperture, dove elementi opachi si alternavano a lucernari modulati in base all'orientamento, integrando ventilazione e illuminazione naturale. Le facciate, smontabili e sostituibili, erano pensate come dispositivi reversibili, anticipando strategie oggi associate al riuso adattivo. Se il trilitico innovativo associa alle capacità portanti e funzionali una rapidità di montaggio, le facciate vetrate in lamierino smaltato e pannellature sandwich, costituiscono il sistema non portante di chiusura e sono state pensate come rapidamente smontabili e ricollocabili al fine di garantire il massimo della flessibilità. Nonostante tali qualità, il complesso conobbe un rapido declino per vicende aziendali e gestionali, fino all'abbandono definitivo dopo la bancarotta della società Ixfin nel 2006. Solo nel 2024 la fabbrica è stata dichiarata bene di interesse culturale (art. 10 comma 3 lettera d del Dlgs 42/2004), aprendo prospettive di

riqualificazione: attualmente si ragiona su strategie di recupero sostenibile e processi partecipativi che possano restituire valore a un luogo oggi simbolo della crisi ma anche della vitalità culturale del Novecento industriale.

Conclusioni

Il contributo si inserisce nel dibattito odierno che riguarda le possibilità di trasformazione di un vasto patrimonio industriale d'autore, oggi in gran parte dismesso. All'interno del complesso scenario normativo che regola la tutela e la valorizzazione delle architetture del Novecento, si sono sviluppate pratiche e processi differenti, attivi su scala nazionale e internazionale, con esiti che possono essere messi a confronto, adattati e integrati tra loro. In tale prospettiva, l'ex stabilimento SIAG (Mangiarotti e Favini, 1962-64), l'Ex fabbrica del Latte (Cosenza,1968) e l'ex stabilimento Olivetti (Zanuso e Vittoria, 1968-70) costituiscono casi emblematici delle possibilità progettuali, attuali e future, connesse a questo genere di manufatti. Una volta riconosciute le qualità materiche, costruttive e spaziali di queste opere, emergono le questioni legate agli scopi di una loro eventuale rifunzionalizzazione o riqualificazione. Gli interventi di restauro e rifunzionalizzazione, sono quindi chiamati a perseguire un duplice obiettivo: da un lato garantire l'adeguatezza rispetto agli usi futuri, dall'altro rispondere alle esigenze normative, strutturali, ambientali e funzionali che la contemporaneità impone. Al contempo, le peculiarità proprie di questa «categoria dell'esistente»[14] devono confrontarsi con i processi di degrado e invecchiamento, nonché con la necessità di raggiungere prestazioni energetiche e tecnologiche aggiornate. In questa direzione, l'impiego di un approccio metodologico integrato appare in grado di offrire soluzioni più ampie e lungimiranti, in coerenza con gli obiettivi di decarbonizzazione e con strategie di investimento sostenibile.

[1] Cfr. Edoardo Currà, Cristina Natolini, Manuel Ramello, *Patrimonio industriale del Ventesimo secolo: fragilità, risorsa, progetto, messa in valore alla luce del PNRR*, Firenze, Edifir Edizioni, 2022, p. 126.
[2] Vedi: Sara Di Resta, *Le «forme» della conservazione. Intenzioni e prassi dell'architettura contemporanea per il restauro*, Roma, Gangemi Editore,2016; Luciano Cupelloni, *Materiali del moderno. Campo, temi e modi del progetto di riqualificazione*, Roma, Gangemi Editore,2017.
[3] Donatella Fiorani, *Architettura, design, industria: il Novecento in restauro*, «Materiali e strutture, problemi di conservazione», Nuova serie, V, vol. X, 2016, p. 5.
[4] *Ibidem*, p. 6.
[5] Vedi: Franz Graf, Giulia Marino, *Patrimoine Moderne, Énergie, Économie: Stratégies de Sauvegarde*, Lausanne, EPFL-TSAM, 2015.
[6] Federico De Matteis, *Architettura in trasformazione. Problemi critici del progetto sull'esistente*, Milano, FrancoAngeli, 2009, p. 119.
[7] Vedi: Eva De Bruyn, Dieter Leyssen, *Old Buildings, New Ideas: The Incremental Reuse of D'Iteren Car Repair Plant*, in N. Rappaport (a cura di), *Hybrid Factory Hybrid City. Vertical Urban Factory*, New York, Actar Publishers 2022, pp. 86-101.
[8] Ludovico Quaroni, *Progettare un edificio. Otto lezioni di architettura*, Milano, Mazzotta, 1977, p. 128.
[9] Gaetano Bologna, *Realizzazioni italiane in cemento armato precompresso 1962-68*, Roma-Napoli, Aitec, 1969, pp. 36-38.
[10] Cfr. Vera Comoli Mandracci, Carlo Olmo, Anna Maria Zorgno Trisciuoglio (a cura di), *La salvaguardia del patrimonio architettonico del XX secolo. Problemi, prospettive, strategie*, Milano, Lybra Immagine, 2000.
[11] Cfr. Francesca Castanò, *Angelo Mangiarotti e la fabbrica SIAG, La storia di una 'costruzione infinita'*, Siracusa, Lettera Ventidue, 2017.
[12] Cfr, Angelo Mangiarotti, *L'impresa di Marcianise*, «Domus», vol. 418, 1964, pp. 9-16.
[13] Vedi: Roberto Ruggiero, *Capannoni: caratteristiche tipo-tecnologiche e strategie di riciclo*, in L. Coccia, A. Gabbianelli (a cura di), *Riciclasi Capannoni*, Roma, Aracne, 2015.
[14] André Corboz, *Il territorio come palinsesto*, «Casabella», vol. 516, 1985, pp. 22-27.



Finito di stampare da
Rubbettino print | Soveria Mannelli (CZ)
per conto di FUP
Università degli Studi di Firenze
2025


STUDIORUM UNIVERSITAS FLORENTINA
UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
FIRENZE