artem

quaderni di restauro architettonico
1

confronti

il restauro del moderno

arte'm

coordinamento editoriale
maria sapio

redazione
paola rivazio

art director
enrica d'aguanno

impaginazione
franco grieco

coordinamento tecnico
stefania milano

rivista semestrale
anno I, numero 1,
dicembre 2012

autorizzazione del tribunale
di napoli n. 80 del
27 dicembre 2012

ISSN 2279-7920

arte'm
è un marchio registrato
prismi
editrice politecnica napoli srl

certificazioni
qualità ISO 9001: 2008
etica SA 8000: 2008
www.arte-m.net

stampato in italia
printed in italy
© copyright 2012 by
prismi
editrice politecnica napoli srl
tutti i diritti riservati
all rights reserved

direttore
Stefano Gizzi

coordinatori del comitato editoriale
Paolo Mascilli Migliorini, Renata Picone

redazione
Maria Falcone, Cristina Mattiucci, Rosa Romano

segreteria
Nunzia Dello Iacono, Giuliana Iannicelli, Mannida Pianese

comitato scientifico internazionale
Aldo Aveta, Giovanni Carbonara, Ugo Carughi, Francesco Cellini, Giorgio Cozzolino, Mario De Cunzo, Stefano Della Torre, Marco Dezzi Bardeschi, Leonardo Di Mauro, Carlos Flores Marini, Stefano Gizzi, Antoni González Moreno-Navarro, Elisabeth Kieven, Péter Klaniczay, Fani Mallouchou-Tufano, Paolo Mascilli Migliorini, Dieter Mertens, Renata Picone, Tommaso Russo, Nuria Sanz, Franco Tomaselli, Pierino Vacca

i saggi contenuti in questo numero di "confronti" sono stati rivisti da *referees* internazionali, selezionati per competenza tra i membri del comitato scientifico
the articles published in the issue of "confronti" have been reviewed by the international referees, selected among the members of the scientific committee

tutte le referenze fotografiche sono indicate nei singoli contributi

questo numero è stato parzialmente finanziato dalla Soprintendenza per i Beni Architettonici, Paesaggistici, Storici, Artistici ed Etnoantropologici per Napoli e Provincia, dal Dipartimento di Architettura dell'Università degli Studi di Napoli "Federico II"e dalla Soprintendenza per i Beni Architettonici e Paesaggistici delle Marche

in copertina
Luigi Cosenza, *Studio progettuale per il Politecnico di Napoli*, schizzo prospettico 1948-1950, Archivio Cosenza

SOMMARIO

PRESENTAZIONE

5 Giorgio Cozzolino

EDITORIALE

7 Stefano Gizzi
Il restauro del Moderno
Intervista a Giorgio Ciucci

CONTRIBUTI

25 Benedetto Gravagnuolo
Restauro del moderno. Aporie culturali e questioni di metodo

30 Pasquale Belfiore
Due questioni da ridefinire sul moderno

36 Aldo Aveta
Architetture moderne: riflessioni sui metodi e sui criteri del restauro

43 Ugo Carughi
Tutela del contemporaneo in Italia

52 Renata Picone
Il moderno alla 'prova del tempo'. Restauro e deperibilità delle architetture del XX secolo

62 Rosalia Vittorini
Note sulla tutela e la conservazione dell'architettura italiana del XX secolo

71 Mario De Cunzo
Il restauro del contemporaneo e il contemporaneo nel restauro

74 Patrizia Di Maggio
Opere contemporanee, vita e restauro: un confronto improponibile?

83 Antoni González Moreno-Navarro
Il restauro dell'opera di Antoni Gaudí

91 Marco Dezzi Bardeschi
Per il futuro del moderno: battaglie, sconfitte, proposte

102 Fabio Mangone
Emblemi del Movimento moderno e immagine fotografica: il restauro "alla Dorian Gray"

106 Riccardo de Martino
L'intenzione di durevolezza nell'architettura contemporanea

110 Bianca Gioia Marino
Il restauro dopo e durante i 'Moderni': un 'autentico' valore di novità

CASI DI STUDIO

120 Juan Ignacio del Cueto Ruiz-Funes
Restauración de una obra de Félix Candela: cubierta de la capilla de San Vicente De Paul (Coyoacán, México D.F.)

125 Carlos Flores Marini
Algunas intervenciones en monumentos del siglo XX en la Ciudad de México

140 Paola Ascione
Riqualificazione energetica e patrimonio residenziale. Le Lignon a Vernier e lo Shape Village de La Faisenderie a Fontainebleau

145 Valentina Russo
Il duplice volto del Moderno. Pier Luigi Nervi e la città storica negli anni Venti

154 Luciano Maria Monaco, Raffaele Amore
Architetture in cemento armato: restauro e sicurezza

164 Alessandro Castagnaro
Il restauro del moderno: il caso della Mostra d'Oltremare di Napoli

172 Sergio Stenti
Su alcuni restauri in corso alla Mostra d'Oltremare di Napoli

177 Tobia di Ronza
Il restauro del Cubo d'Oro nella Mostra d'Oltremare

188 Maria Falcone
Il Cubo d'Oro nella Mostra d'Oltremare di Napoli. Conservazione e integrazione delle superfici architettoniche

196 Roberto Middione
Emilio Notte e Franco Girosi restaurati al Palazzo degli Uffici di Marcello Canino

202 Giuseppina Pugliano
Lo zoo di Napoli e l'opera di Luigi Piccinato. Tutela e conservazione di un patrimonio del moderno

211 Pasquale Capasso
La chiesa di Santa Francesca Saverio Cabrini di Roberto Pane

216 Francesco Viola
Villa Oro: le ragioni della forma, le ragioni del tempo

222 Tobia di Ronza
Restauro e rifunzionalizzazione dello Sferisterio di Napoli

227 Concetta Montella
Il mercatino di Sant'Anna di Palazzo a Napoli. Degrado attuale dell'opera e strategie di conservazione

232 Giovanna Ceniccola
Teatri del 'Moderno' nel Napoletano tra manomissioni, trasformazioni e oblio

239 Sergio Stenti, Luca Magliulo
Taverna del Ferro a Napoli. Un'area da riqualificare

242 Andrea Cavallaro
Il museo memoriale del bradisismo flegreo. Proposta di recupero di una preesistenza incompiuta

247 Ciro Buono
Restauro del Lido Augusto, già Lido Raja a Pozzuoli

256 Aldo Imer
L'ex Casa del Fascio di Castellammare di Stabia. Restauro conservativo e riuso

259 Rosaria Domizio
Lo stabilimento Cirio a Napoli. Un episodio di architettura 'razionalista' industriale: 1929-1931

262 Paola Bovier
Riqualificazione funzionale dell'immobile ex Cirio a Vigliena nel porto di Napoli

264 Maria Concetta Migliaccio
Un grattacielo per l'architettura napoletana

270 Paolo Mascilli Migliorini
Restauri termali

273 **Iniziative culturali dicembre 2011-dicembre 2012**
a cura di Rosa Romano e Silvano Saccone

Presentazione

Le complesse attività di restauro svolte dalle Soprintendenze da sempre hanno rappresentato, oltre alla operazioni di conduzione del cantiere, un lavoro di individuazione, ricognizione, studio e conservazione del patrimonio culturale, finalizzato alla sua conoscenza ed alla sua fruizione.
Le problematiche derivanti da questo approccio vanno calate nei rispettivi ambiti territoriali di competenza, sempre caratterizzati da una forte e specifica identità.
Proprio per questo, al di là degli obblighi normativi della divulgazione scientifica, da molti anni ormai è diffusa la volontà di documentare puntualmente le attività di restauro con bollettini o riviste curate dalle Soprintendenze medesime e di farne un patrimonio comune di conoscenza, dibattito, confronto.
La pubblicazione di questa rivista appare, perciò, oltre che fatto gradito di per sé, una sorta di necessaria prassi per quei settori di attività che richiedono informazione approfondita e puntuale, come appunto il restauro, la tutela, la storia.
Gli autori dei saggi di questo numero sono gli stessi architetti e storici che lavorano quotidianamente alla cura di un patrimonio storico che è fondante di forte identità civile e che si arricchisce, col passare del tempo, del "moderno che entra nella storia".
L'attenzione al patrimonio dell'architettura moderna si inserisce nel solco della consolidata tradizione della storia della conservazione dei monumenti e sa distinguere e trovare, in questa, gli elementi di continuità metodologica e quelli di innovazione, necessari per confrontarsi con diverse sfide e problematiche.
Anche per questo, molto sapientemente, la rivista ha saputo aprirsi a contributi di docenti e di studiosi di respiro nazionale ed internazionale: segno tangibile che la complessità sempre crescente delle tematiche e dei contesti in cui si opera spinge ad un'opportuna e necessaria apertura e ad una più stretta collaborazione tra i vari operatori, enti, e figure professionali.
Ma questa rivista è anche un ulteriore e tangibile dimostrazione del rinnovato impegno verso la conservazione del patrimonio moderno di cui questa Soprintendenza, nonostante tutto, intende farsi pubblicamente carico.

Giorgio Cozzolino
Soprintendente per i Beni Architettonici,
Paesaggistici, Storici, Artistici ed Etnoantropologici
per Napoli e Provincia

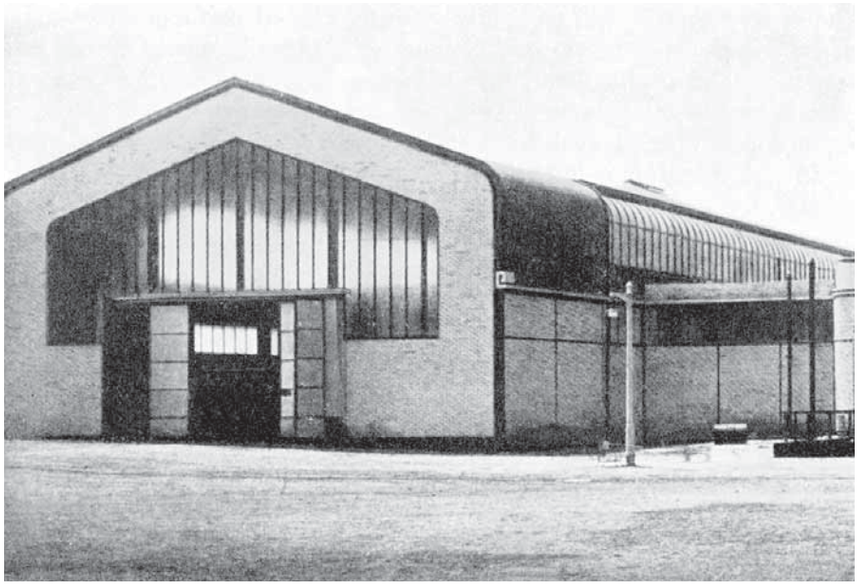
Giuseppe Macedonio
Mostra d'Oltremare di Napoli, fontana dell'Esedra, particolare della decorazione in maiolica policroma
(foto Archivio Soprintendenza BAPSAE per Napoli e Provincia, 2008)

Stefano Gizzi

EDITORIALE
Il restauro del Moderno
intervista a Giorgio Ciucci

Stefano Gizzi Quando nasce, secondo te, il concetto di 'moderno' in architettura, prendendo atto che il Do.Co.Mo.Mo. punta ad un preciso momento, quello del Movimento Moderno (non più lungo diventi o trent'anni), mentre altri considerano un periodo più ampio, dall'ultimo ventennio dell'Ottocento sino ad oggi?
Riguardando all'ambiente napoletano, alcuni storici dell'architettura formatisi in questa città, come Renato De Fusco, pongono Viollet-le-Duc come spartiacque (penso al volume *L'idea di architettura da Viollet-le-Duc a Persico*), e con lui Ruskin e Morris.

Giorgio Ciucci Sul concetto di moderno (e quindi di 'Movimento Moderno' con la maiuscola) ci sono state in architettura molte e diverse interpretazioni e posizioni. Si consideri che negli anni Trenta esce un libro di Emil Kaufmann, *Von Ledoux bis Le Corbusier* (da Ledoux a Le Corbusier), che tratta fondamentalmente dell'autonomia dell'architettura (testo che poi avrebbe molto influenzato Aldo Rossi), nel quale in modo nuovo e originale si stabiliscono i "tempi" e le "continuità" dell'architettura. In contemporanea, il problema è affrontato in modo diametralmente opposto, ma altrettanto nuovo ed originale, da un altro storico tedesco, Nikolaus Pevsner, ne *I pionieri del movimento moderno da William Morris a Walter Gropius*. Tu hai citato De Fusco che collega Viollet-le-Duc a Persico, ma pensa anche ad altri storici (l'ultimo è stato Roberto Gargiani in tempi più recenti) che si sono riferiti a Semper e alla contrapposizione tra questi e Viollet-le-Duc, entrambi volti alla ricerca di una continuità fra l'"antico" e il "moderno": il primo riandando alle origini dell'architettura, il secondo alla ricerca di una moralità dell'architettura. Semper parla della capanna chiusa da teli e nelle sue architetture esplicita questo principio, Viollet-le-Duc ritrova nell'architettura medievale il principio della sincerità strutturale: i due temi si ritrovano nella Borsa di Amsterdam di Berlage, per Pevsner uno dei pionieri del Movimento Moderno, ove sono evidenti la proposta di una decorazione semperiana non fine a se stessa e al tempo stesso un'onestà strutturale che ci riporta a Viollet-le-Duc.
Tutto questo per dire che il concetto di 'Movimento Moderno' è complesso, articolato e ambiguo. Per Pevsner, che ha inventato l'espressione, significava non più porre in rapporto il presente con il passato, ma anzi far emergere una frattura temporale, una discontinuità: il *movimento* era stato innescato da un gruppo di *pionieri* che per primi si erano avventurati in uno sconosciuto territorio dell'archi-



Il Padiglione di Gropius per il Werkbund di Colonia del 1914, ispirato all'idea di una fabbrica moderna (da N. Pevsner, *I pionieri dell'architettura moderna*, ed. Calderini, Bologna 1963, fig. 146 a p. 209)

L'edificio della AEG a Berlino di Peter Behrens (da C. Olmo, a cura di, *Dizionario dell'architettura del XX secolo*, Allemandi, Torino-London 2000, vol. I, fig. a p. 205)

tettura, alla pari dei pionieri che si erano slanciati nello sconosciuto Ovest americano, avevano scacciato le popolazioni che lo abitavano, avevano costruito una nazione. Questa idea di 'moderno' mi porta a un'ulteriore considerazione: che per noi architetti moderno è rapportato al nostro tempo, al contemporaneo. Per gli storici, invece, il termine moderno è riferito al periodo che va dalla scoperta dell'America alla Rivoluzione Francese, cioè dal Quattro al Settecento. Si entra nell'era contemporanea con l'Illuminismo: la rivoluzione culturale dell'*Encyclopédie*, le rivoluzioni politiche americana e francese, la rivoluzione industriale sono i grandi momenti che aprono l'era contemporanea. Si genera talvolta una confusione fra moderno e contemporaneo. Il concetto di moderno rimane indefinito. Qualcuno scrisse che moderno viene da moda e che la moda passa. Forse possiamo dire che la modernità è un sentire in continua evoluzione (anche Raffaello nella sua lettera a Leone X fa riferimento al moderno...) mentre la contemporaneità è il vivere nel proprio momento.
Tornando a quanto dicevo prima, mi preme sottolineare un altro aspetto. Kaufmann scrive un libro teorico costruendo una nuova storia dell'architettura a partire da due momenti 'rivoluzionari', quello della Francia di fine Settecento e quello dell'Europa del primo Novecento, individuando due architetti che si esprimono con pure forme 'rivoluzionarie': la sfera di Ledoux e il cubo di Le Corbusier. Pevsner ha un intento diverso: nel 1934 lascia la Germania hitleriana e va in Inghilterra, dove giunge anche Walter Gropius. Pevsner inventa una storia del Movimento Moderno nella quale il primo pioniere è un inglese, William Morris, l'ultimo è Walter Gropius. È una presa di posizione politica, è la costruzione di un movimento che si fonda su valori democratici e antitotalitari. Dobbiamo leggere il libro di Pevsner tenendo conto del momento storico nel quale è stato scritto. Così il Movimento Moderno è diventato una bandiera e, forse, anche un'etichetta.

S.G. Pevsner aveva effettuato una distinzione interessante tra la storia dei 'personaggi' e quella dell'evoluzione delle tecnologie, fino a giungere a quelle innovative ...

G.C. Perché l'ultimo pioniere, per Pevsner, è il suo connazionale Walter Gropius? Consideriamo che la *Storia* di Pevsner si arresta al 1914, al *Werkbund* di Colonia, dove Gropius progetta un padiglione ispirato all'idea di una fabbrica-modello che, da un lato, richiama alla mente con il suo tetto a spiovente un timpano (il riferimento nasce con l'AEG di Behrens) e, dall'altro, mette in relazione una nuova tipologia con nuovi materiali per costruzioni innovative. Tutto ciò Pevsner lo 'sente' e lo 'vede': egli proviene da un paese altamente industrializzato come la Germania e va in una nazione che lo è ancora di più, come la Gran Bretagna. Sicuramente, i nuovi materiali (anche William Morris utilizza nuove tecniche e nuove forme, pur se ancora nel passaggio dalla produzione artigianale a quella industriale) sono parte integrante del percorso che lega Morris a Gropius, sono un elemento fondante per gettare le basi di una storia che è, come poi dirà Zevi, operativa: perché è chiaro che se io sostengo l'esistenza di un Movimento, ne individuo

il punto di inizio e all'interno vi colloco una serie di architetti (e sarebbe interessante verificare quali siano quelli scelti) sto dicendo che occorre porsi dentro questo Movimento e seguire questa corrente se si vuole essere moderni, altrimenti si è fuori. È lo stesso ragionamento per cui, schematizzando quanto diceva Zevi, se si segue Wright si è democratici (*Architettura e democrazia* è il titolo delle conferenze di Wright a Princeton nel 1930, pubblicate in italiano nel 1945). Esistono, cioè, alcuni paradigmi che vengono costruiti, con Pevsner nel 1936, con Zevi nel 1950 e poi con Benevolo nel 1960 (quando esce la sua *Storia dell'Architettura Moderna*, che inizia non a caso citando una frase di Morris: "tutto è architettura tranne il puro deserto"), ebbene allora si costruisce una storia per selezionare un percorso 'buono' e 'giusto' all'interno di un ben più complesso contesto storico. Se proviamo a storicizzare questa costruzione, possiamo comprendere come 'moderno' sia un termine che noi architetti adottiamo per il periodo che va dalla fine dell'Ottocento agli anni Cinquanta, ma che ha un significato molto particolare e variabile. C'è anche chi ha teorizzato, negli anni Settanta, il post-moderno.

S.G. Tu hai curato un libro che riguarda il classicismo e i classicismi, tema che sembrerebbe, a prima vista, quasi opposto a quello del 'moderno'. Ma si può rinvenire, invece, un nesso tra due termini apparentemente antitetici?

G.C. Una ventina d'anni fa lavoravo sul tema del classico e del classicismo nel primo Novecento. Nel 1987 avevo partecipato a Bologna a un interessante convegno curato da Maurizio Vaudagna su *L'estetica della politica. Europa e America negli anni Trenta* (pubblicato da Laterza nel 1989) con una riflessione sulle ragioni per le quali, negli anni Trenta, architetture diverse in Paesi con differenti regimi politici, quali gli Stati Uniti, l'Inghilterra, la Francia, l'Italia fascista, la Germania nazista, la Russia stalinista, fossero ispirate al classico e confrontabili fra loro. Su questo argomento ho poi svolto nel 1991, al Centro Studi Andrea Palladio di Vicenza, un seminario sul tema *Classicismo, Classicismi. Architettura Europa/America anni Trenta* (gli Atti sono stati pubblicati da Electa nel 1995) al quale ha fatto seguito nel 1993-94 un corso al Politecnico di Zurigo. L'intento era di far notare che non vale l'asserita corrispondenza fra architettura classicista e regimi totalitari da un lato e architettura moderna e democrazia dall'altro.

Il Federal Triangle a Washington, grande lotto triangolare realizzato negli anni Trenta del Novecento, con uffici ricchi di colonne e di trabeazioni

Tanto per fare esempi, negli anni Trenta a Washington si costruisce il *Federal Triangle*, un grande lotto triangolare con uffici federali pieni di colonne e di trabeazioni, e John Russel Pope realizza il monumento a Jefferson nelle forme di un tempietto circolare classico; nello stesso momento in Germania Troost prima e poi Speer progettano in forme classiche, in Unione Sovietica Boris Jofan o Zoltovski riempiono di colonne edifici monumentali e case popolari. Ma allora qualcosa non funziona in quella corrispondenza moderno= democrazia, classico= dittatura.
Insomma, i termini moderno e classico racchiudono significati più complessi, non riducibili *tout-court* a repertori di forme.

S.G. Parliamo dell'aspetto morale nell'architettura e nel restauro. Secondo te, la circostanza che dalla seconda metà dell'Ottocento venga ad emergere con maggior forza l'esigenza di una nuova 'moralità', con la denuncia e con l'uso dei materiali per quello che sono e non come 'mascheratura', già con Ruskin (con la *Lampada della Verità*) e Morris, e poi con Camillo Boito nella prima Carta Italiana del Restauro del 1883, secondo la quale ogni aggiunta o integrazione va rimarcata e resa evidente per non ingannare il pubblico, e poi, nei primi anni del Novecento, riproposta da Loos in 'Ornamento e Delitto', può significare davvero una svolta intellettuale (quella che David Watkin, e più recentemente Mario Botta, definiscono 'etica nell'architettura')? Può rappresentare una linea di crinale significativa tra un'epoca precedente che va esaurendosi e la nascita del 'Moderno'?

G.C. La domanda è molto complessa, perché coinvolge sia il tema della moralità di chi ha progettato o progetta qualcosa, al di là dei secoli, sia la sua maniera di utilizzare i materiali. Una colonna di Palladio realizzata in mattoni è morale o immorale? E se a palazzo Chiericati essa viene poi camuffata e lisciata con uno stucco che la fa sembrare una colonna in marmo, è morale o immorale? È il fine che si vuole raggiungere a dover dare una dignità? Si pensi che anche a Roma molte facciate di palazzi sono, in qualche modo, finte.

S.G. Ad esempio nell'impiego del travertino solo al primo ordine, e poi con la prosecuzione in stucco. In Bernini stesso nel Palazzo Montecitorio o in altre architetture...

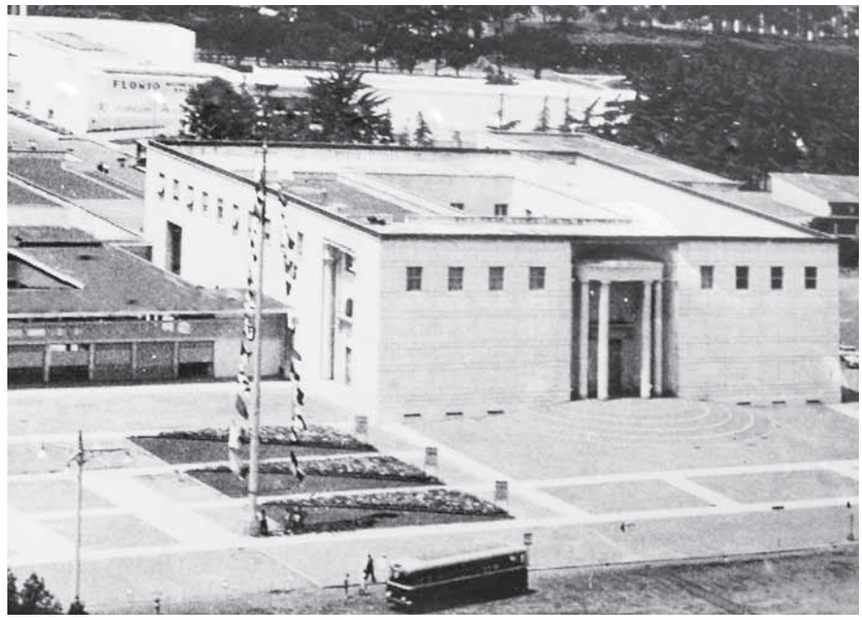
G.C. Sì, con lo stesso Bernini. O nell'uso dell'intonaco a simulare i mattoni, rigandolo con l'uso del chiodo.

S.G. Così come concepito da Valadier nella Caserma dei Carabinieri a piazza del Popolo...

G.C. Oppure negli stipiti agli ingressi delle case, con la parte più bassa in travertino perché doveva reggere le ante o i colpi e le più alta in intonaco. Esiste cioè un modo di fare architettura che a Roma è molto diverso, ad esempio, da Milano, ove si usano materiali più resistenti e duraturi. Non vorrei giudicare gli architetti che hanno utilizzato l'intonaco a fini simulativi e quelli che hanno usato i materiali per quello che sono, ma sostengo che c'è una maniera di fare architettura che fa parte di un sistema complessivo. Certo, a Roma la finzione è molto forte (tranne, forse, nelle chiese). L'architettura, nel Novecento, ha cominciato a rifiutare questo comportamento, prima di tutto da un punto di vista teorico, ricercando una 'moralità' nella decorazione e non più un abbellimento che nasconde una finzione.
Ecco quindi l'idea di una modernità legata alla riproducibilità che la macchina consente e la conseguente rivolta contro l'oggetto d'arte riprodotto a macchina in innumerevoli esemplari: l'opera d'arte perde la sua aura di pezzo unico e diviene un prototipo. L'esposizione di Londra del 1851 presentava centinaia, migliaia di oggetti 'artistici' prodotti industrialmente e immessi nel mercato con i quali arredare la casa, quella cianfrusaglia di cui sono pieni ancora oggi i mercatini dell'usato (è d'obbligo citare, almeno fra parentesi, Walter Benjamin e il suo scritto più famoso sull'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica). Il passaggio dall'arte decorativa al 'disegno industriale' ha significato un grande salto concettuale: il *design* non è che lo studio di un oggetto d'uso da riprodurre a macchina migliaia di volte e che quindi già contiene in sé l'idea della riproduzione senza perdere il valore di opera d'arte.
Ma torniamo alla questione della morale nel restauro. Penso si possa partire da due diversi aspetti. Il primo: se devo restaurare un palazzo del Seicento, in quali condizioni mi metto? Posso rifare tutti gli stucchi e riprodurre ogni dettaglio, ma nel momento in cui occorre trasformarlo per adattarlo al nuovo uso inserendo ascensori, impianti di riscaldamento o elettrici, bagni, cucine, nuovi infissi ecc., come procedo? Posso inserire cavi al di sotto di un pavimento galleggiante, condotte nei muri, pannelli radianti e così via, ma devo nascondere o mascherare o denunciare apertamente i nuovi interventi? Il secondo aspetto è invece legato al restauro del contemporaneo: seguendo la linea della 'moralità' dell'architettura moderna di cui si parlava prima, occorrerebbe riprendere il progetto originale e su quello intervenire seguendo le linee che hanno guidato l'architetto nel concepire un progetto a partire da una razionalità fondata sull'intreccio fra nuovi principi formali e nuove regole costruttive.
Ma il problema è ancora più complesso: come comportarsi quando si rilevano in un edificio soluzioni errate? Si pensi all'esempio della Casa del Fascio di Terragni, che ha avuto fin dall'inizio problemi di infiltrazioni d'acqua piovana dalle coperture in vetrocemento o deformazione di infissi in ferro per il peso sovrastante del vetrocemento; lo stesso Terragni interviene per apportare modifiche, che non risolvono il problema. Nel tempo sono state inserite altre coperture per coprire e riparare il vetrocemento. Nel procedere ai primi restauri della Casa del Fascio, Alberto Artioli, operando con il fine di distinguere le parti soggette a restauro da quelle originali, ha ritenuto opportuno sostituire pareti di vetrocemento non più in produzione con elementi simili ma di dimensioni e spessori diversi da quelli originari: la differenza è evidente, solo che non è più Terragni, quanto piuttosto Richard Meier.
Prendiamo un altro caso, l'Ufficio Postale di Libera. Un restauro precedente del portico, che fin dall'inizio aveva presentato il problema del distacco di lastre di grandi dimensioni, aveva completamente alterato l'immagine complessiva utilizzando lastre di marmo bianco in sostituzione di

quelle di marmo nero. L'ultimo restauro, curato da Sergio Poretti, ha non solo ripristinato le lastre nere provenienti dalla stessa cava delle originali, ma ha adottato una soluzione per il fissaggio delle lastre alla struttura riprendendo il sistema adoperato da Gio Ponti a Milano nel palazzo della Montecatini.
Questo per dire che non esiste 'una' risposta, ma di volta in volta occorre la sensibilità di capire come si può intervenire conoscendo sempre meglio l'edificio. Il restauro stesso diviene acquisizione di conoscenza: non basta studiare le carte in archivio, ma bisogna 'smontare' l'edificio e 'rimontarlo' come era ma, in qualche modo, aggiornandolo. Occorre denunciare questo rinnovamento? Anche qui la questione rimane aperta.
In un altro seminario organizzato dal Centro Palladio ho trascorso, con Sergio Poretti e i partecipanti alla serie di lezioni, alcune giornate alla Casa del Fascio di Como, analizzandola nella sua essenza costruttiva e tecnica, rilevando l'edificio, dagli infissi in legno larghi quattro metri con doppia apertura, a ribalta e scorrevole, al vetrocemento in verticale e in orizzontale, ai pilastri in cemento armato rinforzato posti al centro dello spazio comune a doppia altezza che abbiamo scoperto essere rettangolari e non quadrati come appaiono: Terragni li ha fatti diventare quadrati per motivi estetici. Peraltro, inizialmente la Casa del Fascio era prevista ad intonaco, solo successivamente subentra in Terragni l'idea di scalpellare i pilastri esterni per applicarvi, quasi come un'impiallacciatura, il marmo botticino. Lo stesso edificio ha dunque subito importanti variazioni da parte dello stesso autore. Studiando un edificio a fondo, molto a fondo e non solo nei disegni, si comprende il processo seguito dall'architetto nella progettazione e nella realizzazione e si può con maggior consapevolezza intervenire in fase di restauro.
Non ho dunque una risposta unica alla questione del restauro: credo che di volta in volta occorra operare scelte che, se fatte con coerenza, sono sempre apprezzabili. La moralità dell'intervento di restauro va quindi ricercata nel percorso che si segue per giungere al progetto. Dopo di che, le scelte sono da valutare come più o meno legittime valutazioni fatte dal progettista architetto.

S.G. Ora una questione che si ricollega alla questione dei materiali, riguardo all'unicità ed all'esaurimento di quelli di una determinata epoca: il vetrocemento, l'alluminio pressofuso, il ferro-finestra, alcuni tipi di linoleum, di intonaci (il Terranova). Anche a Napoli il problema si pone per una serie di restauri in corso, per esempio alla Mostra d'Oltremare, dove non sono più utilizzabili certi infissi ora deteriorati, o alla Casa Malaparte a Capri, non essendo più reperibile l'intonaco Terranova originario, o all'edificio dell'Avvocatura dello Stato di Marcello Canino, ove le tesserine di mosaico in gres sono saltate e non si ritrovano simili. Ed è un tema più generale, emerso anche a Venezia, nel recente restauro del negozio Olivetti di Carlo Scarpa, oppure in Sardegna, a Fertilia, per gli interventi recenti sulla Scuola Elementare di Arturo Miraglia, ingegnere che può inserirsi nel filone razionalista.
È più giusto, secondo te, effettuare una sostitu-



Napoli, Mostra d'Oltremare. L'aspetto originario dell'edificio progettato da Marcello Canino negli anni Cinquanta del Novecento, con la finitura a cimasa della linea sommitale ed il particolare tipo di infissi (foto Archivio Storico della Mostra d'Oltremare)

Lo stesso edificio oggi, dopo il malaccorto restauro che ha travisato la linea di copertura e cambiato gli infissi originari (foto Stefano Gizzi, 2012)

Napoli, Mostra d'Oltremare, il 'Cubo d'Oro', interno, stato di degrado attuale del grande affresco (foto Stefano Gizzi, 2012)

Particolare dell'affresco con i segni dei fori delle schegge belliche lasciati volutamente non colmati, quale monito (foto Stefano Gizzi, 2012)

Il 'Cubo d'Oro', particolare delle diverse tipologie di integrazione; in primo piano le ritassellature degli anni Settanta (foto Stefano Gizzi, 2012)

zione, riattivando taluni procedimenti, tenendo conto che spesso si tratta di materiali sperimentali ormai fuori mercato, oppure operare con elementi analoghi, riproponendo, ad esempio (è il caso della Mostra d'Oltremare) certi spessori, o, ancora, ricorrendo a profilati in commercio che, spesso, però, hanno sottigliezze differenti? Si tratta anche di tener conto di questioni economiche, dato che per riattivare una produzione *ad hoc* è necessaria una spesa non indifferente.

Una volta tu sostenesti che si sostituisse tutto il vetrocemento in un edificio degli anni Trenta, l'opera diverrebbe un'altra, anche perché, di conseguenza, occorrerebbe allora sostituire 'ogni' elemento ammalorato, per cui non si avrebbe più, al termine del processo restaurativo, alcuna componente originaria.

G.C. Per rispondere alla domanda occorre ripartire dai concetti prima espressi, cioè dalla conoscenza. Comprendere e studiare un edificio in tutti i suoi aspetti tecnici dovrebbe costituire la base di ogni intervento, verificando i prodotti d'epoca e le ditte che li realizzavano.

Ad esempio, esiste un interessante 'Repertorio dei materiali per l'edilizia e per l'arredamento', concepito da Giuseppe Pagano nel 1934, pubblicato da Editoriale Domus, che offre la possibilità di conoscere tutte le ditte produttrici dell'epoca e i materiali che erano in commercio. Si potrebbe, oggi, verificare se quelle ditte esistono ancora. Se sono ancora presenti, può darsi che esse stesse siano interessate a riproporre un dato materiale anche a scopo pubblicitario, magari migliorandolo, per un restauro significativo e se sono interessate a produrre elementi fuori serie. Se le ditte non esistono più, si apre un problema...

S.G. Il tema è ancora più complicato, perché mentre, paradossalmente, è possibile reperire ancora in forma identica o analoga materiali più antichi, lignei o lapidei, quelli a cui ci riferiamo erano invece materiali d'avanguardia, la cui durabilità non era verificabile, nati per non più di dieci o vent'anni, ormai esauriti.

G.C. Esattamente. Il punto è questo. Occorre allora verificare se quei materiali sperimentali, che magari non funzionavano o si sono deteriorati per

Napoli, l'edificio progettato da Marcello Canino in via Diaz, ora sede dell'Avvocatura dello Stato, visione d'insieme (foto Stefano Gizzi, 2012)

Napoli, l'edificio di Canino in via Diaz. Particolare dello stato di degrado del rivestimento in piastrelle di materiale ceramico della scala elicoidale esterna (foto Stefano Gizzi, 2012)

Napoli, l'edificio di Canino in via Diaz. Particolare di uno dei rivestimenti esterni in cui si nota la particolare cura dell'elemento angolare, originariamente appositamente confezionato a seguire la curva d'angolo (foto Stefano Gizzi, 2012)

Distacco di alcuni elementi di rivestimento angolare per l'ossidazione dei ferri della struttura in cemento armato sottostante (foto Stefano Gizzi, 2012)

vari motivi, si possono ancora ristudiare sperimentalmente per renderli migliori. Non sono più, quindi, quelli dell'epoca, ma il principio-guida nel restauro è lo stesso, cioè quello di inserire un materiale che era stato scelto perché sul mercato, che piaceva perché sottile (oppure spesso), ma in qualche modo potrebbe essere un materiale ancora riproducibile tenendo conto dello sperimentalismo e di ciò che non ha funzionato. È un 'restauro critico', in qualche maniera, perché propone un giudizio, una valutazione grazie alla quale si interviene affinché quell'edificio riesca a conservare quell'immagine che l'architetto sicuramente voleva e che quell'infisso gli permetteva di realizzare. Penso che si possa benissimo sostituire un materiale, ma con molta attenzione.

Ad esempio, a Roma, nel restauro, realizzato da Lucio Passarelli, della Casa dei Ciechi di Guerra di Aschieri, Passarelli stesso ha utilizzato infissi, simili a quelli originali, per lo meno come dimensione,

Venezia, il negozio Olivetti in piazza San Marco opera di Carlo Scarpa. L'interno dopo l'accurato restauro (foto Stefano Gizzi, 2012)

Venezia, il negozio Olivetti in piazza San Marco. Particolare del pavimento parzialmente reintegrato con tesserine realizzate appositamente (foto Stefano Gizzi, 2012)

prodotti da una ditta inglese. Può essere una strada. Sarebbe utile, al termine di ogni lavoro, prevedere una pubblicazione in cui dare conto dei vari passaggi, delle scelte effettuate, del processo seguito, facendo capire quali fossero le caratteristiche originarie dell'edificio, quali gli infissi, gli intonaci, i pavimenti; una volta studiati e rilevati, e messi in evidenza i loro difetti, si possono cambiare, ma lasciandone la documentazione, come testimonianza per una 'memoria storica', che rappresenta non soltanto un fatto visivo, ma soprattutto sostanziale.

S.G. Ad esempio, nel caso della Casa di Finlandia ad Helsinki, di Alvar Aalto, le lastre di rivestimento in marmo di Carrara, di spessore ridotto, si erano imbarcate e fratturate e si pose il problema della legittimità della loro sostituzione, o con lastre simili, ma di sezione differente, o con altro materiale. Essendo morto l'autore, nel 1991 si chiese consiglio anche alla seconda moglie di Aalto, Elissa Makiniemi (morta l'anno successivo), e si optò, alla fine, di nuovo per l'uso del marmo di Carrara, con lastre di dimensioni ridotte, le quali, però, dopo qualche anno, hanno prodotto un analogo fenomeno di deterioramento.

Helsinki, la casa di Finlandia di Alvar Aalto (foto María Margarita Segarra Lagunes, 2008)

Lo stato di rigonfiamento e di distacco delle lastre di rivestimento in marmo di Carrara (foto María Margarita Segarra Lagunes, 2008)

Particolare del distacco delle lastre marmoree (foto María Margarita Segarra Lagunes, 2008)

È un grande problema quello dell'intervenire per migliorare opere recenti, progettate da architetti non più viventi, col rischio di non essere 'autorizzati' a cambiarne lo spirito o anche i soli dettagli progettuali. Si pensi anche, ad esempio, al precoce degrado degli inserimenti moderni di De Carlo negli edifici rinascimentali di Urbino.

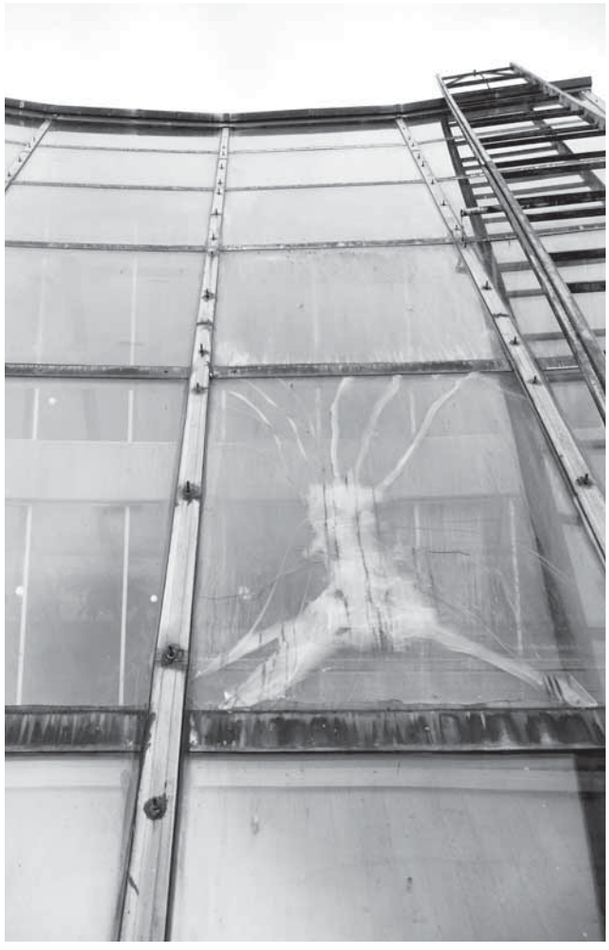
G.C. Però siccome molte di queste opere hanno comportato sperimentazioni su materiali, siano essi antichi usati in modo nuovo oppure nuovi, dando così vita a forme anch'esse sperimentali, la configurazione va mantenuta, in quanto immagine. Il punto rimane sempre quello dei materiali che contribuiscono a quell'immagine mentre però la tecnica, che può pur essa essere immagine, consente la sostituzione di alcuni elementi. Anche perché, se è vero che non esistono più le ditte produttrici, tuttavia quei materiali si possono riprodurre, oppure si può provare a trovare sperimentalmente qualcosa di simile e di migliorativo.

Noi stiamo anche ragionando, per le opere italiane, sul livello raggiunto dalla nostra industria edilizia e sul fatto che si siano perse delle conoscenze e che non vi siano più artigiani con un'adeguata preparazione.

Maurizio Cagnoni mi raccontava che, dovendo restaurare una sua casa in Grecia, ha trovato alcuni fantastici operai edili albanesi, i quali ancora costruivano con sistemi tradizionali, e quindi la sua casa è stata riparata come lo sarebbe stata cento anni fa. Alcune maestranze straniere potrebbero ben essere impiegate in queste operazioni.

Non a caso esistono le scuole di restauro ove si impara a restaurare dipinti su tavola o su tela, af-

Urbino, facoltà di Sociologia, l'intervento degli anni Settanta del Novecento di Giancarlo De Carlo all'interno della struttura rinascimentale (foto Stefano Gizzi, 2012)



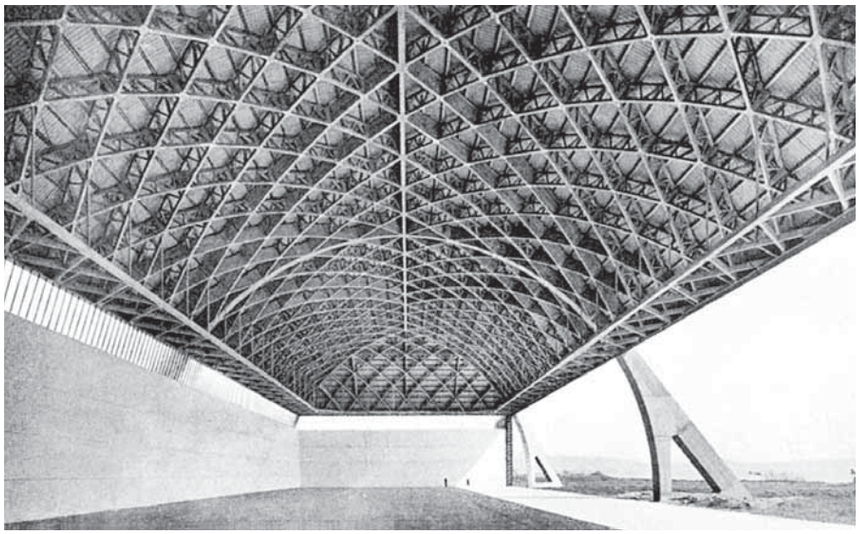
Particolare del degrado delle strutture metalliche e delle vetrate a circa quarant'anni dall'intervento di De Carlo (foto Stefano Gizzi, 2012)

freschi, sculture in gesso, in marmo, in legno, carte, libri, e così via. Ma perché non si fondano scuole di restauro che insegnino a restaurare un edificio mediante la storia delle tecniche e dei materiali costruttivi? Lo storico dell'arte Antonio Pinelli si domandava, tempo fa, perché nelle scuole e nelle accademie d'arte non si insegna un mestiere, che può anche essere quello del restauratore, iniziando da lì un processo di formazione nel quale sono centrali gli aspetti pragmatici concernenti le tecniche, i materiali, e così via. Se il restauro è l'aspetto più importante in un Paese che ha un patrimonio così vasto come il nostro, perché non si investe in ciò? E questo discorso riguarda anche il moderno. La Mostra d'Oltremare a Napoli, che contiene dei manufatti splendidi, andrebbe conservata nella sua purezza ed unicità, restituendola alla sua funzione.

S.G. Che cosa pensi di architetture moderne, nate come effimere, che diventano permanenti e durature, come il Padiglione di Mies a Barcellona e l'Esprit Nouveau di Le Corbusier nato a Parigi e rifatto a Bologna, o come le 'Case dei Maestri' (Gropius, Klee, Kandinsky) a Dessau che, distrutte, sono state ricostruite? Sono esse riproducibili, pur essendo nate ognuna come un *unicum*?

Dessau, una delle Case dei Maestri riedificata 'com'era e dov'era' (foto María Margaríta Segarra Lagunes, 2006)

Dessau, la casa di Paul Klee interamente ricostruita, come una replica *à l'identique* (foto María Margaríta Segarra Lagunes, 2006)



G.C. Penso di no, nel senso che non si tratta più di un restauro, ma di una ricostruzione. Se poi si rifanno identiche, quali materiali si usano? Se non si trova lo stesso marmo, o la medesima venatura, non ha molta importanza, ma ciò che si può fare è un'operazione essenzialmente museale, mentre, invece, quegli edifici sono nati in un contesto fisico e temporale che dava loro una specifica particolarità. Nel momento in cui è mutato l''intorno', l'edificio viene come isolato, diviene oggetto a sé stante, è decontestualizzato, musealizzato.
A Barcellona il Padiglione di Mies, costruito in occasione dell'Esposizione del 1929 e situato ai piedi del muro finto-medievale realizzato per costruire, sulla collina del Montjuic, 'El Pueblo Español', con il *Palacio Nacional* sullo sfondo e circondato da altri manufatti, è stato ricostruito nello stesso posto ma immerso in un piccolo parco, una sorta di 'casetta nel bosco' senza senso. Si ritrova l'oggetto, isolato dal contesto originario nel quale si distingueva con la forza della sua novità.
Il Padiglione dell'*Esprit Nouveau* di Le Corbusier, realizzato per l'Esposizione di Parigi del 1925, è stato ricostruito in campagna vicino a Bologna da Giuliano Gresleri come 'prototipo dell'architettura moderna'. Un'operazione che ha un aspetto positivo e uno negativo. Positivo perché si mostra non solo l'oggetto, ma il suo significato: essere stato concepito da Le Corbusier come un modello al vero di una 'unità-base', di una 'cellula' dell'*Immeuble-Villa*, l'edificio-villa, da lui concepita nel 1922, a sua volta elemento di una *Città per tre milioni di abitanti* (del 1922): non è senza importanza che nell'interno, a fianco dello spazio abitativo della cellula, erano esposti due grandi *panorama*, lunghi cinque metri, uno della *Città per tre milioni di abitanti* e uno del *Plan Voisin* (del 1925): lo spazio abitativo moderno si integra con il progetto di città moderna. L'aspetto negativo è che si perde il confronto, che rendeva così esaltante questo piccolo edificio, con i padiglioni dell'Italia fascista (di Armando Brasini) o con quello dell'Urss (di Konstantin Melnikov) o con tutti i padiglioni 'art déco' che caratterizzavano quella Esposizione di Arte decorativa (il programma 'artistico' del padiglione di Le Corbusier, nel quale erano esposte anche opere di Leger, Ozenfant, Lipchitz, era racchiuso nella frase: 'nier l'Art Décoratif').
Mi viene in mente un'idea non mia, ma di Lucio Passarelli. Ci vedevamo spesso, con lui, all'Argentario, e una volta mi disse: "Ma perché non proponiamo di ricostruire le aviorimesse di Nervi a

Orbetello, l'hangar di Pier Luigi Nervi negli anni Quaranta del Novecento, prima della distruzione bellica (da C. Olmo, a cura di, *Dizionario dell'architettura del XX secolo*, Allemandi, Torino-London 2000, vol. IV, fig. a p. 420)

Porto Recanati, il capannone industriale eseguito su progetto esecutivo di Nervi, nello stato di degrado attuale (foto Stefano Gizzi, 2012)

Porto Recanati, particolare del degrado delle strutture del capannone (foto Stefano Gizzi, 2012)

Milano, il grattacielo Pirelli di Gio Ponti dopo l'impatto dell'aereo da turismo nell'aprile del 2002, particolare della facciata

Orbetello"? Questa poteva essere una bella occasione per avere uno spazio che può essere utilizzato non più per gli aerei, ma per altre funzioni (anche sportive). Quegli *hangars* erano costruiti con un sistema molto semplice, riproducibile all'infinito: quella costruzione, appena terminata e subito distrutta dalla guerra, potrebbe tornare ad avere la funzione di una copertura. Quella laguna toscana aveva una sua identità, acquisita anche grazie a quell'edificio. E pensare che hanno costruito non lontano un tozzo Palazzetto dello Sport, di scarsissimo valore, mentre si sarebbe potuto ricostruire l'*hangar* di Nervi!

In sostanza, ogni caso è diverso, non possiamo fermarci su una teoria, ma, di volta in volta, riproporre il problema e, soprattutto, contestualizzarlo. Tornando a Le Corbusier, si era posto tempo fa il problema della conservazione della *Maison Clarté* a Ginevra: si è trattato di un restauro molto complesso ma anche molto interessante. Forse però la precisione svizzera, che ha funzionato per la *Maison Clarté*, ha anche altri aspetti meno positivi, soprattutto quando la manutenzione continua si applica ad edifici storici. A Zurigo, la manutenzione della cattedrale dove predicava Zwingli, il riformatore protestante svizzero, è tale che appena i conci lapidei si ammalorano vengono sostituiti con elementi di pietra nuovi, lisci, perfetti. Il risultato è quella di una chiesa che sembra fatta ieri: è, in qualche modo, finta. Ma qui apriamo un altro discorso, quella della manutenzione, che ci porta ancora più lontano.

S.G. Questo avviene anche in Francia, per moltissime cattedrali, a cominciare da Parigi. Ma passiamo a un'altra questione. Secondo te, deve esistere un'unitarietà dei criteri di restauro nei vari campi (architettonico, pittorico, scultoreo, archeologico, del moderno) oppure è più opportuno seguire concetti, o tecnologie, differenti? Brandi sosteneva che il restauro fosse 'uno'.

G.C. Non sono brandiano e personalmente non credo che il restauro sia 'uno'. Mi è sempre sembrata una soluzione accettabile l'invenzione del 'rigatino' per restaurare le parti pittoriche mancanti, così da consentire di comprendere da vicino dove si è intervenuti mentre da lontano si ha una visione unitaria. Tutto ciò ha un suo senso. Ma posso anche capire le ragioni di chi ritiene sia possibile, almeno in architettura, rifare *à l'identique* alcune parti, come era nella tradizione. Tuttavia non ho una particolare predilezione per l'una o per l'altra scelta.

Credo però che in architettura si debba seguire

Senigallia, la Rotonda sul mare in una foto d'epoca (da G. Pegoli, *Senigallia. I luoghi della gente*, A. Livi, Fermo 2001)

Senigallia, la Rotonda progettata da Enrico Cardelli negli Trenta del Novecento, restaurata nel 2005-2006 (foto Stefano Gizzi, 2012)

un altro discorso, diverso da quello propugnato da Brandi, il quale mi sembra che guardasse all'architettura più come superficie, come involucro, che nella sua complessità spaziale e tecnico-costruttiva. L'architettura ha alle spalle un processo molto complesso: si parte da un'idea che viene fermata e definita sulla carta, poi si arriva a un 'esecutivo' al quale collaborano anche altre persone in una convergenza di molteplici competenze e di diverse tecniche, quindi si va in cantiere con un'impresa, un direttore dei lavori e con il concorso di differenti settori produttivi. In un'architettura si combinano talmente tante tecnologie, vi è una tale quantità di componenti diverse, che non è possibile assimilare l'arte del costruire con altre arti.

S.G. E allora restringiamo il campo all'architettura. Per un edificio antico e per uno contemporaneo i criteri dovrebbero essere simili o differenti, nel restauro? Esiste, in sostanza, una 'specificità' del restauro per il Moderno?

G.C. La specificità è data da come è fatto l'edificio, dall'intenzione e dalle tecniche usate in quel momento. Se si opera su un palazzo del 1600 non si può pensare di utilizzare tecniche contemporanee, se non per alcuni aspetti particolari, ma occorre comprendere quello che esso era allora, non per falsificarlo, ma per ridonargli quella 'identità' (non autenticità, ma 'identità), dato che l'edificio non è autentico neanche nella condizione attuale. L'identità dell'architettura contemporanea è sicuramente diversa da quella di manufatti a noi più lontani nel tempo, essendo passata attraverso la trasformazione epocale di una se non più rivoluzioni industriali. Ogni volta occorre entrare all'interno dell'edificio, dei suoi muri, delle sue componenti, per capirlo appieno. E il restauro è bellissimo per questo, per essere un momento di studio. È come quando si ha un aereo che non funziona, e allora occorre 'smontarlo' e poi aggiustarlo; e io sono affascinato dalle fasi dello smontaggio e del rimontaggio più che dalla sostituzione del solo pezzo mal funzionante.

S.G. Questa metodologia è stata parzialmente applicata per il restauro del 'Pirellone' di Gio Ponti a Milano, dopo l'impatto del velivolo nell'aprile del 2002.

G.C. Quello effettuato sul 'Pirellone' ritengo, e non sono il solo, sia stato un ottimo restauro, dato che le componenti sono state appunto smontate e rimontate. Questa metodologia dovrebbe costituire il modello di comportamento. Ciò può essere effettuato più facilmente per il contemporaneo che non per l'antico, anche se, in effetti, pure la tecnica del 'cuci e scuci' equivale a uno smontaggio e a un rimontaggio. Ribadisco però che l'ottica dovrebbe essere quella del considerare che ogni epoca ha la sua identità, la quale consente di avvicinarsi all'edificio, di comprenderlo e di verificarne i vari aspetti, iniziando da quelli tecnici, e quindi di agire di conseguenza.

Si parlava prima della Mostra d'Oltremare a Napoli. In questo caso, occorre porsi esattamente nel momento storico in cui l'opera è stata realizzata: siamo nel 1937, l'Italia 'imperiale' si atteggia a potenza coloniale, la Mostra nasce come 'Triennale d'Oltremare', ridefinendo così il significato politico ed economico che già svolgeva, dal 1930, la Fiera del Levante di Bari. A questa politica espansionistica fa da contraltare l'autarchia, con le conseguenze che ne sono derivate nel 'deprezzamento' dell'architettura da un punto di vista tecnico, co-

Roma, il velodromo olimpico di Cesare Ligini, Dagoberto Ortensi e Silvano Ricci, negli anni Sessanta (da F. Dal Co, a cura di, *Storia dell'architettura italiana. Il secondo Novecento*, Electa, Milano 1997, fig. a p. 179)

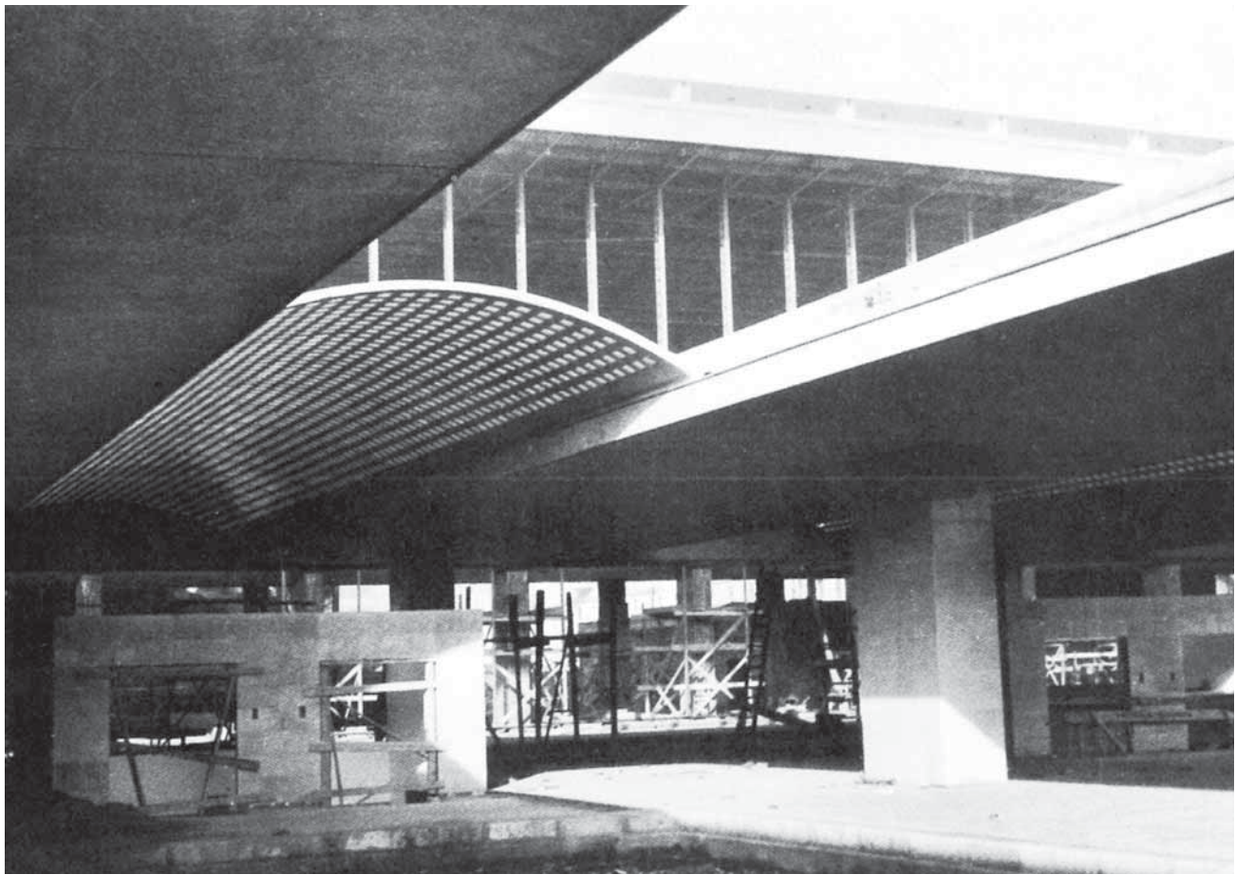
Lo stato di degrado delle strutture nel 2008

La distruzione del velodromo con la dinamite avvenuta il 24 luglio 2008 alle 17.58

struttivo, di tenuta dei materiali nel tempo; quindi procedere documentando l'intero processo e da qui far scaturire il progetto di restauro.
Ritorniamo sempre a quanto già detto. Vorrei solo aggiungere che dovremmo apprendere dagli archeologi, che smontano gli edifici e li rilevano (per poi rimontarli o meno), con un procedimento che, con gli opportuni accorgimenti, può essere riportato all'architettura e al restauro. Sarebbe necessario farsi archeologi – lo diceva anche Michel Foucault nell'*Archeologia del Sapere* – del moderno o del contemporaneo e studiare, in questo senso, non soltanto le forme, ma anche se non soprattutto la struttura, la sostanza dell'edificio.

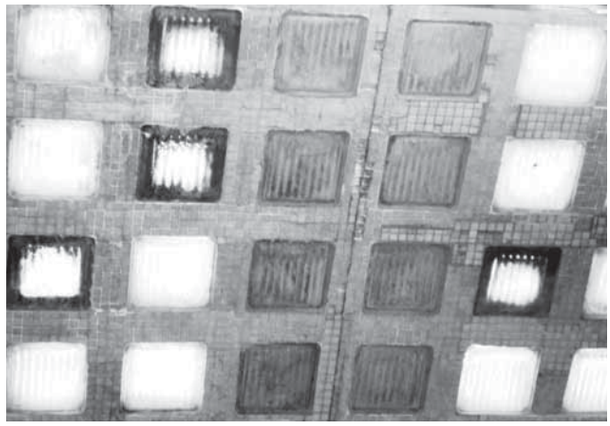
S.G. Esiste, secondo te, un'archeologia del contemporaneo? C'è anche chi ha parlato di un'archeologia del virtuale.
G.C. Credo che, in parte, si tratti della metodologia usata da Sergio Poretti. Quando egli spiega i restauri da lui condotti, fa capire che il restauro è un momento di studio e di comprensione dell'edificio. I disegni sono realizzati come se si fosse smontato l'edificio e sono fondamentali per trovare una soluzione idonea per il restauro.

S.G. Un'ultima domanda; ci sono state delle occasioni mancate per ciò che concerne il restauro dell'architettura contemporanea?
G.C. Sicuramente quella del Velodromo di Roma, anche se quel manufatto aveva bisogno di una profonda ristrutturazione da un punto di vista funzionale e normativo, ma poteva essere restaurato anche per usi diversi da quello originale (fra l'altro, la pista era sconnessa e non riparabile ma soprattutto di lunghezza diversa da quella oggi in uso). L'idea progettuale originaria, di costruire quell'architettura in parte su fondazioni e in parte direttamente sul terreno, doveva essere salvata. Si poteva rinnovare la funzione effettuando alcuni semplici interventi. Ho fatto parte di una Commissione che ha condotto un'analisi molto approfondita del Ve-



Roma, Stazione Termini. Una delle volte in vetrocemento di collegamento delle pensiline, alla testate dei binari, durante la fase costruttiva del complesso architettonico (fototeca Ferrovie dello Stato, tratta da G. Angeleri - U. Mariotti Bianchi, *Termini dalle botteghe di Farfa al dinosauro*, Abete ed., Roma 1983, fig. 204 a p. 283)

Roma, Stazione Termini. Una delle volte in vetrocemento sulla testata dei binari (foto Stefano Gizzi, 2012)



Roma, Stazione Termini, particolare del degrado degli elementi in vetrocemento e in ceramica (foto Stefano Gizzi, 2012)

lodromo, al fine di redigere le linee-guida per la stesura di un bando di concorso. L'intento era quello di indicare nel bando i vincoli entro quali proporre una soluzione per le strutture in elevazione, lasciando libertà di intervento per lo spazio sottostante le tribune e per lo spazio interno dell'area centrale. Dopo la fine dei lavori della Commissione, invece di utilizzare i materiali da noi predisposti, l'EUR SpA ha deciso, enfatizzando un remoto rischio di crollo della struttura in cemento armato, di procedere alla demolizione, effettuata in un pomeriggio di luglio inoltrato, quando il caldo e l'aria vacanziera contribuivano ad allentare la già scarsa attenzione pubblica verso questa importante opera realizzata per le Olimpiadi romane del 1960.
A Roma, un'altra grande occasione perduta, almeno per ora, è quella della Casa delle Armi di Luigi Moretti, dove si è proceduto per la seconda volta a un restauro di facciata, nel vero senso della parola: infatti si sono ri-fissate le lastre superficiali esterne mediante alcuni stop, che si è cercato poi di stuccare, ben sapendo che prima o poi lo stucco salterà e questi fori rimarranno visibili. Intanto l'interno rimane sfregiato dalle gabbie installate per i processi ai terroristi e i pavimenti sono sconnessi per i movimenti del terreno di riporto.
Di pari passo la 'pulizia' realizzata nella casa della ex GIL in via Induno, anch'essa di Luigi Moretti,

equivale ad una sorta di 'spennellata'. Non è questa la soluzione del problema.
L'unica vera occasione riuscita è il restauro dell'Ufficio Postale di Libera, effettuato da Sergio Poretti. A quel che so, si dovrebbe (si sarebbe dovuto?) procedere anche sull'edificio postale di Mario Ridolfi a Piazza Bologna.

S.G. Anche per quello di Giuseppe Samonà, in via Taranto, si può parlare di occasione persa?
G.C. Non so come sia andata. Ma lo stesso discorso vale per il palazzo della Civiltà del Lavoro (o Italiana, come si diceva allora) dell'EUR – rimasto all'interno come era – che si voleva utilizzare quale Museo Multimediale; ma sulla destinazione si è cambiata più volte idea e ci si è limitati al 'restauro' dell'esterno, di fatto una semplice pulizia, che non solo non risolve, ma neppure affronta il problema. Peraltro esiste la questione delle statue al piano terra, della scelta di dove collocarle, se disporle o meno secondo il progetto originario, e di come utilizzare l'immenso spazio sottostante. L'importante, però, è decidere come muoversi, se lasciare il palazzo della Civiltà del Lavoro non utilizzato, anzi farne una simbolica rovina, oppure intervenire con serietà e convinzione e avviando il processo di recupero dell'edificio.

S.G. Sei al corrente del rischio attuale che corre la Stazione Termini – il cui degrado è assimilabile a quello della stazione di Firenze di Michelucci – con un progetto di parcheggio sopraelevato sopra i binari, la realizzazione prevista di altre strutture invasive e la sostituzione di molti elementi costruttivi dell'atrio (vetrocemento, piastrelle)?
G.C. No, non ne sono ancora informato, la notizia mi è sfuggita. Ma quello che posso ribadire è che bisognerebbe intervenire su questi pezzi di architettura di altissimo livello con una competenza tecnica e culturale elevatissima.

Roma, la cosiddetta 'aula bunker' della Casa delle Armi, completo stravolgimento, all'interno, della straordinaria spazialità originaria con copertura a doppia calotta concepita da Moretti (foto María Margaríta Segarra Lagunes, 2012)

Roma, la Casa delle Armi di Luigi Moretti dopo il recente 'restauro di facciata', con le lastre superficiali rifissate mediante semplici stop, e oggi già degradate (foto María Margaríta Segarra Lagunes, 2012)

Il progetto di risistemazione della Stazione Termini, che cambierà la concezione architettonica originaria dell'invaso e dell'architettura (Archivio de "Il Messaggero")