

Il restauro come processo alle intenzioni: il caso di Luigi Moretti a Roma

Original

Il restauro come processo alle intenzioni: il caso di Luigi Moretti a Roma / Bentivegna, Andrea Luigi. - In: DOCOMOMO ITALIA GIORNALE. - ISSN 2037-1047. - ELETTRONICO. - 35:(2023), pp. 23-26.

Availability:

This version is available at: 11583/2988760 since: 2024-05-15T20:47:44Z

Publisher:

Dipartimento di Ingegneria Civile Università di Roma "Tor Vergata"

Published

DOI:

Terms of use:

This article is made available under terms and conditions as specified in the corresponding bibliographic description in the repository

Publisher copyright

(Article begins on next page)

do.co.mo.mo
italia

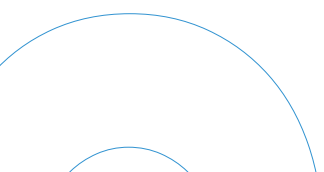
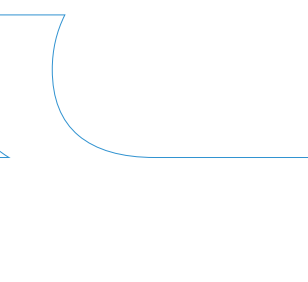
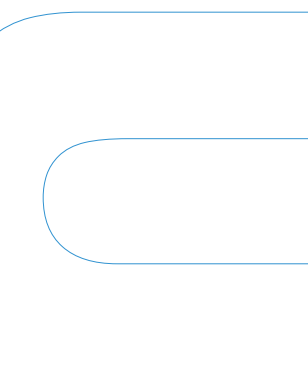
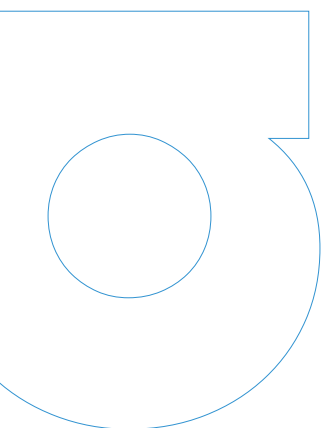
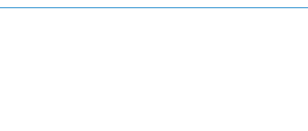
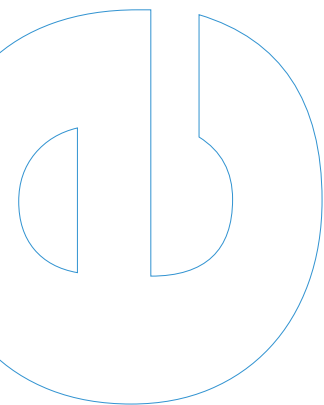
gennaio-giugno 2023

S
I
D
O
R
I
C
O
E

SOS architettura '900

a cura di Emma Tagliacollo e Rosalia Vittorini

35/2023
do.co.mo.mo. Italia giornale



do.co.mo.mo. Italia

Associazione italiana per la documentazione e la conservazione degli edifici e dei complessi urbani moderni

do.co.mo.mo Italia giornale

anno II, n. 35 - gennaio-giugno 2023

SOS architettura '900 (a cura di Emma Tagliacollo e Rosalia Vittorini)

Responsabile scientifico

Ugo Carughi

Comitato scientifico/Consiglio direttivo

Antonello Alici

Paola Ascione (*vicepresidente*)

Sara Di Resta

Paolo Sanjust

Maria Margarita Segarra Lagunes (*presidente*)

Emma Tagliacollo (*segretario*)

Alessandra Tosone (*tesoriere*)

Comitato di redazione

Cristiana Chiorino, Alessandro Colombo, Alessandra Marin, Massimo Visone

Sito web: www.docomomoitalia.it a cura di Renato Piccirillo

E-mail: segreteria@docomomoitalia.it

Facebook, Twitter, Instagram: Francesca Rosa

Grafica: Studioata

Il Giornale dell'Architettura.com

ISSN 2284-1369

E-mail: ilgiornaledellarchitettura.com@docomomoitalia.it

Direttore: Luca Gibello

Gli autori degli articoli sono autonomamente responsabili delle opinioni ivi espresse a titolo personale, non necessariamente coincidenti con quelle del responsabile e del comitato scientifico.

Indice

Editoriale — 4

Emma Tagliacollo e Rosalia Vittorini

I limiti al riconoscimento dell'interesse culturale: la barriera temporale e la morte dell'autore — 7

Ugo Carughi

Difendere un simbolo del Novecento: le case a torre di via Conti a Trieste — 12

Diana Barillari e Alessandra Marin

La difficile vita di un edificio moderno: capire la storia del progetto per proteggerlo oggi. Il caso del Palazzo Ina di Piero Bottoni in Corso Sempione a Milano — 17

Orsina Simona Pierini

Il restauro come processo alle intenzioni: il caso di Luigi Moretti a Roma — 23

Andrea Bentivegna

Dante Bini: sperimentare la cupola — 27

Emanuele Piccardo

L'autogrill a ponte di Montepulciano, testimonianza perduta della nostra storia economica e sociale — 31

Emma Tagliacollo

Un capolavoro calpestato. Il complesso Officine Meccaniche Gandolfi a San Lazzaro di Savena di Glauco Gresleri — 35

Lorenzo Gresleri

Architettura, allestimento e salvaguardia — 40

Alessandro Colombo

Architettura, arte e spazio urbano: il destino del progetto pubblico di Stein e Nivola per le Wise Towers a New York — 45

Laura Pujia

Editoriale

di Emma Tagliacollo
e Rosalia Vittorini

L'idea di dedicare un numero del *Giornale* alle architetture a rischio è nata nell'ambito dell'assemblea dei soci Docomomo che si è svolta a Urbino, in omaggio a Giancarlo De Carlo, lo scorso mese di maggio. Da tempo Docomomo opera per sottoscrivere e promuovere appelli per la salvaguardia, i primi pubblicati sul *Giornale*, gli ultimi nella rubrica *Sos '900* sul sito di Docomomo Italia (> [link](#)), ma, a partire dall'appello per il Foro Italoico nel 2008, negli ultimi anni le segnalazioni di architetture a rischio o in pericolo si sono moltiplicate.

Questo in un contesto generale che vede, se non la scomparsa, sicuramente la marginalizzazione del ruolo del progetto di architettura (sia per il nuovo sia per l'esistente, poiché anche il restauro è un progetto!). Ciò comporta che il dibattito culturale nel campo della ricerca, della didattica e della professione non sembra in grado di codificare e rendere visibile, non solo agli esperti, questo tema fondamentale che continua a rimanere marginale. Dobbiamo prendere atto di tale stato dell'arte nonostante le numerose e contemporanee iniziative, a livello nazionale e anche locale, rivolte al riconoscimento e alla valorizzazione delle opere del Novecento. Una su tutte l'aggiornamento del *Censimento nazionale delle architetture italiane del secondo Novecento* promosso dalla Direzione Generale per la Creatività Contemporanea dell'ex Ministero dei Beni e delle Attività Culturali (avviato nel 2000) che ha permesso di riaprire un confronto tra gli studiosi nel recente convegno *Ereditare il presente. Conoscenza, tutela e valorizzazione dell'architettura italiana dal 1945 ad*

oggi (promosso a Roma dalla Direzione Generale Creatività Contemporanea del Ministero della Cultura e dalla Fondazione Scuola dei beni e delle attività culturali sulla architettura italiana contemporanea, 11 e 12 ottobre 2022).

Molti soci di Docomomo avevano segnalato o segnalavano, in occasione dell'Assemblea, una vera e propria aggressione alle architetture del Novecento, una serie di interventi non solo a singoli edifici, ma anche a complessi urbani e a spazi pubblici, apparentemente senza particolare differenza tra opere vincolate e non vincolate.

A guardare bene, a partire dalla legge n. 124/2017 e la conseguente modifica del comma 5 dell'articolo 10 del Codice dei beni culturali e del paesaggio, che ha spostato da cinquanta a settanta anni il vincolo temporale necessario affinché l'opera sia considerata meritevole di un provvedimento di tutela con lo scopo di rendere il patrimonio disponibile sul mercato più recente. La conseguenza è che il patrimonio è ora esposto a una serie di interventi che possono compromettere ancora di più le opere architettoniche della storia del primo e secondo Novecento. E mentre si discute e si ragiona sulle strategie di selezione delle opere, sulla necessità di individuare e introdurre nuovi strumenti operativi come i piani di conservazione, tema cui è dedicato il n. 34 di *Docomomo Italia Giornale*, una serie di recenti circostanze stanno investendo in modo diretto o indiretto il patrimonio del Novecento. Si tratta dell'applicazione indiscriminata delle norme relative all'adeguamento degli edifici dal punto di vista energetico, il cosidd-

detto efficientamento, che provocherà la sostituzione dei curtain wall del secondo Novecento, per esempio, ma anche dell'uso del superbonus 110% o del Bonus facciate (Ascione, 2022). Si tratta di norme che si nascondono nelle pieghe delle procedure di spesa dei fondi del PNRR che, per esempio, prevedono, nei criteri di valutazione dei progetti di nuove scuole, l'attribuzione di punti alla demolizione, sia nel caso di ricostruzione *in situ*, sia in caso di rilocalizzazione (*Concorso Progetto futura: l'Italia per la scuola di domani* (> [link](#)): è facilmente prevedibile che questa procedura porterà alla scomparsa di molti degli edifici scolastici realizzati a seguito dei piani per l'edilizia scolastica degli anni sessanta e settanta e oggi considerati obsoleti.

I primi effetti sono la minacciata demolizione della scuola primaria Bambini del Vajont di Costantino Dardi (Pujia, 2022).

Il patrimonio è così sottoposto a continui tentativi di frammentazione con l'obiettivo di scalfinare l'unitarietà: si pensi alla famigerata norma (art. 55-bis del d.l. n. 76/2020, poi legge n. 120/2020) destinata a distinguere gli impianti sportivi dal resto del patrimonio attribuendo al Ministero la possibilità di indicare "di quali elementi strutturali e architettonici sia strettamente necessaria la conservazione, consentendo per il resto la libera demolizione, trasformazione o ricostruzione", (Carughi, 2020).

Conoscere le microstorie dei casi studio raccolti in questo numero, relativi a edifici, complessi urbani, spazi pubblici, interni, ma anche allestimenti, aiuta a capire le circo-

stanze e, soprattutto, i meccanismi che hanno determinato o determinano, caso per caso, in situazioni e contesti diversi, il rischio non solo di snaturamento e modifica, ma anche di amputazione o demolizione, come nel caso dell'Autogrill di Bianchetti a Montepulciano e delle Officine Meccaniche di Gresleri a Bologna. E aiuta anche a individuare più chiaramente quali sono i limiti della tutela così com'è oggi attuata, tema questo di grande attualità approdato anche sulla stampa quotidiana grazie alle recenti dichiarazioni riferite al destino dello Stadio Meazza a Milano.

Un saggio dedicato ai limiti della tutela apre questo numero di *Docomomo Italia Giornale*. Il testo riflette sull'approccio alla tutela attraverso gli strumenti oggi disponibili partendo dal ruolo della storiografia che, secondo l'autore, si trova, nel caso dell'architettura più recente, a dover risolvere un paradosso: storizzare il presente. Operazione indispensabile per poter attribuire un valore al patrimonio, per lo più in uso, e articolare i gradi di conservazione.

Le vicende raccontate negli articoli successivi offrono un panorama eterogeneo di situazioni e di conseguenti spunti di riflessione, puntando l'attenzione su temi e questioni diverse, ma tutte connesse alla questione più generale della validità delle azioni che si possono mettere in campo per garantire la tutela alle architetture del Novecento.

Vengono richiamati temi ricorrenti come l'importanza della ricerca negli archivi o la necessità di coinvolgere le comunità nella cura della memoria e nella gestione del patri-

monio, ma si esplorano anche altre modalità più attuali come l'appropriazione immateriale delle architetture attraverso la loro mediatizzazione. E viene anche evidenziato come spesso norme di salvaguardia possono essere facilmente aggirate o superate.

Il saggio sugli interni indaga sulle modalità messe in atto per tutelare quelli che nel linguaggio quotidiano definiamo interni, ma che comprendono soluzioni integrate di arredi o allestimenti, invitando a superare la visione dell'architettura come contenitore indifferente al suo contenuto e richiamando la necessità di azioni di salvaguardia che considerino l'unitarietà dell'opera di architettura.

Non solo gli interni, dunque, ma anche gli spazi esterni comuni progettati, come nel caso delle Wise Towers e dello spazio pubblico a carattere ricreativo in esso circoscritto nell'Upper West Side di New

York, tra West 91th Street e West 90th Street, non solo come tessuto connettivo tra gli edifici, ma come luogo per l'arte, operazione molto differente da alcuni interventi di street art promossi anche dalle amministrazioni pubbliche (Ascione, 2020). Così la minaccia della distruzione di un playground viene sventata dall'azione sinergica messa in campo da associazioni e reti culturali e intessuta tra due continenti per la difesa di una comune eredità culturale.

Questo numero apre nuove questioni sui modi della tutela per auspicare una maggiore consapevolezza da parte delle istituzioni e della comunità, ma non solo, infatti, il lavoro da fare è quello di un'opera di sensibilizzazione verso l'architettura recente indirizzata a un pubblico più vasto, soprattutto, per sollecitare la necessaria e ormai urgente connessione operativa tra i campi della ricerca, della conservazione e della progettazione.

BIBLIOGRAFIA

Ascione, P. (2022). Efficientamento: è possibile innovare senza stravolgere il patrimonio autoriale? *Il Giornale dell'Architettura* (> [link](#)).

Ascione P. (2020) Napoli e quei murales sugli edifici di Salvatore Bisogni. *Il Giornale dell'Architettura* (> [link](#)).

Carughi, U. (2020). La tutela disinvolta. *Il*

Giornale dell'Architettura (> [link](#)).

Pujia L. (2022). Longarone: il PNRR spazzerà via la scuola di Costantino Dardi. *Il Giornale dell'Architettura* (> [link](#)).

I limiti al riconoscimento dell'interesse culturale: la barriera temporale e la morte dell'autore

Ugo Carughi

Uno dei problemi fondamentali che compromettono la tutela delle opere del Novecento, fino a quelle più recenti, è costituito dalle specificità normative che ne determinano una sorta di discriminazione rispetto alla produzione dei secoli precedenti. Nel riaffermare il ruolo fondamentale della critica storiografica, sono passate in rassegna, con l'ausilio di esempi concreti, le norme del Codice dei beni culturali e del paesaggio che precludono una tempestiva valutazione di opere anche recenti, dal fattore tempo al ruolo dell'autore, alla differenza tra opere mobili e immobili, tra interesse intrinseco e interesse relazionale. Indicando in quest'ultimo un elemento orientativo di soluzione

La barriera temporale alla tutela dell'architettura del secondo Novecento

Le problematiche riguardanti la normativa italiana di tutela delle cosiddette opere immobili sono estensibili anche alla produzione della seconda metà del Novecento. Senonché quest'ultima è interessata da due aspetti che ne fanno una categoria a parte: il primo è la barriera temporale interposta tra la realizzazione dell'opera e l'eventuale riconoscimento del suo interesse culturale di natura intrinseca, ossia riferito ai suoi specifici ed esclusivi caratteri; il secondo consiste nella morte dell'autore, indispensabile per il suddetto riconoscimento (d.l. n. 42/2004 d'ora in poi: Codice - art.10, comma 5). La norma, valida indifferentemente per i beni mobili e immobili, cerca di risolvere un paradosso: la possibilità di storicizzare il presente o il contemporaneo che dir si voglia. Com'è noto, fin dal 1902, con la cosiddetta *Legge Nasi* (l.12.06.1902, n.185), la soluzione è consistita nell'escludere dalla ca-

tegoria dei beni culturali le opere realizzate da meno di cinquant'anni. Tra il 2011 e il 2017 questi ultimi sono diventati settanta: prima per le sole opere di proprietà pubblica, poi anche per quelle di proprietà privata.

Il ruolo della storiografia

Intanto, va osservato che rispetto al lontano 1902 le informazioni, le documentazioni e le idee corrono oggi online ed è innegabile che siano cambiate le condizioni di partenza che all'epoca videro la formulazione di quella norma. Nel frattempo, la durata media di una corrente espressiva e, quindi, della naturale storicizzazione di un'opera si è ridotta e tende sempre più ad accorciarsi. Stupisce, dunque, che la barriera temporale alla tutela si sia allungata.

Certo, più l'opera e il giudizio critico sono lontani, più il secondo si suppone legittimato da una valutazione imparziale. Ma è anche vero che,

più sono distanti, più l'istante in cui si concretizza un'opera e quello in cui sarebbe possibile giudicarla risultano espressione di culture, gusti, punti di vista completamente differenti.

Inoltre, interponendo la suddetta barriera temporale al giudizio istituzionale, vengono automaticamente congelati una serie di fatti che, nella loro naturale successione, determinano la continuità dei processi storici. E ciò in riferimento alla più accreditata concezione della storia come processo continuo, comprendente fatti di maggiore e di minore rilievo, in alternativa alla opposta concezione del processo storico come serie di eventi che determinerebbero una successione di stop and go (De Fusco, 1998). Inoltre, il vuoto determinato dal suddetto segmento temporale non è determinato da una valutazione di eventi specifici, ma, come si addice a una norma, è uguale per ogni opera, mobile o immobile, di maggiore o di minor rilievo, di proprietà pubblica o privata.

Siamo, invece, convinti che, piuttosto che dalle lancette dell'orologio, l'interesse culturale e il destino di un'opera debbano dipendere dallo spirito, dal gusto, dalla cultura continuamente differenti con cui essa è considerata nel tempo. In ciò sta la camaleontica contemporaneità del messaggio recepibile attraverso i suoi caratteri e il rapporto con il luogo nel quale è stata realizzata. Il che richiama la diversità, anche sotto l'aspetto economico, dell'interesse culturale, che comporta la conservazione dei caratteri di un'opera che ne sia oggetto, rispetto a quello di ogni altro prodotto materiale sottoposto, per le esigenze del mercato, al perenne aggiornamento dell'estetica, delle prestazioni, dei meccanismi e degli stessi luoghi di produzione.

D'altra parte, dovrebbe essere ormai acclarato che nessun discorso di tutela può fare a meno della storiografia. Mentre quest'ultima è una disciplina del tutto autonoma, l'altra riveste un carattere prevalentemente applicativo. Dunque, i contenuti storiografici possono essere funzionali alle strategie e alle scelte della tutela. In definitiva, includere l'architettura più recente nei meccanismi di tutela significa considerarla elemento di continuità nei processi storici. Escluderla frapponendo soglie temporali predefinite significa, viceversa, individuare astratti fattori di discontinuità non supportati da alcuna analisi di merito.

L'autore non deve morire

Per quanto riguarda la fine terrena dell'autore, posta come ulteriore condizione all'ingresso dell'architettura più recente nel novero dei beni culturali, la norma induce a una serie di osservazioni che vertono sulla differenza tra il mercato delle opere mobili e immobili, oltre che sulla differenza tra la condizione e la natura stessa delle due categorie, accomunate indistintamente nel suddetto comma 5 dell'art. 10 del Codice.

Sarebbe effettivamente improprio applicare un vincolo su un'opera d'arte mobile contemporanea, impedendo all'autore o al suo gallerista di ricavarne i relativi benefici

economici, anche perché, fin dall'inizio, essi sono anche i proprietari del prodotto. Viceversa, l'architetto generalmente non è il proprietario dell'edificio che ha progettato o di



Fig.1-2 - Julio Lafuente, Gaetano Rebecchini, ex sede della Esso Italia, 1977, Roma, viale Castello della Magliana. Fotografie di Ugo Carughi

cui ha diretto i lavori e ricava i suoi compensi dall'attività professionale svolta: non ha senso, pertanto, preoccuparsi di garantirgli l'utilizzo commerciale dell'opera attendendo la sua fine terrena. L'edificio non è protetto dal mercato come nel caso delle arti mobili, immerse in una continua incentivazione d'interessi che, di fatto, ne garantiscono anche la tutela. Viceversa, quando i lavori sono terminati, l'architettura resta sola sul territorio, con le sue efficienze o le sue inefficienze, mentre l'autore è ormai lontano: "credo", afferma Rafael Moneo, "che la presenza dell'architetto scompaia rapidamente e che, una volta terminati, gli edifici intraprendano una vita per conto loro" (Moneo, 2004). Al contrario delle arti mobili, una volta costruito, un edificio è immediatamente pubblico, nel senso che tutti possono goderne, potendo essere ad esso attribuite, quanto meno per i suoi esterni, la condizione di non rivalità, consistente nel consumo del bene congiuntamente e in egual misura da parte di più individui; e quella di non escludibilità, consistente nell'impossibilità tecnica di limitare solo ad alcuni il godimento del bene (Di Maio, 2019). Inoltre, al contrario di un'opera mobile, nel corso della sua vita un'architettura può essere modificata per l'aggiornamento o per un cambio della funzione.

D'altra parte, se l'autore è in vita potrà fornire un utile contributo, come si è verificato in diversi casi. Theodore Prudon, ad esempio, riferisce dell'invasivo piano per ricavare nuovi spazi espositivi nella Sydney Opera House (terminata nel 1973 da Utzon) commissionato nel 1993 all'architetto australiano James S. Kerr; nel 1998 fu dato un nuovo incarico all'architetto Richard Johnson, che nel 1999 coinvolse l'anziano Utzon, redigendo nel 2002 due programmi d'intervento: uno a bre-

ve termine, a cura di Johnson, il *Venue Improvement Plan*, relativo alle immediate esigenze d'uso dell'opera, l'altro a cura di Utzon e Johnson, a lungo termine: *Utzon Design Principles*. Analoghe considerazioni Prudon esprime a proposito del contributo della moglie di Walter Gropius, morto nel 1969, quando, nel 1974, la Gropius House (1938) fu trasformata in casa museo: "Le informazioni e la visione generale fornite da Ise Gropius e dalla sorella furono estremamente importanti ... Si tratta di una risorsa indisponibile nella tutela di edifici più antichi" (Prudon, 2008). Altro caso è quello della ex sede della Esso Italia, realizzata in viale Castello della Magliana a Roma da Julio Lafuente con Gaetano Rebecchini nel 1977 (Carughi, 2012): un'opera inserita nella Carta Qualità del Comune di Roma, censita dal Ministero e sottoposta alla legge n. 633/1941, per la quale sono state richiamate le oniriche visioni di *Plug-in city* (1964) di Peter Cook, del gruppo Archigram. La Società Nova Fuente, subentrata nella proprietà dell'immobile, aveva programmato vasti lavori di trasformazione volti a mettere in sicurezza l'edificio che denunciava numerosi inconvenienti, sia sotto l'aspetto distributivo, sia a causa dell'obsolescenza di tecnologie sperimentali. Il nuovo progetto, elaborato dagli architetti Isabelle M. Rizk e Donata M. Tchou, fu modificato dalla stessa Rizk dopo averlo sottoposto all'architetto Lafuente, ripristinando i vuoti triangolari al pianoterra, inserendo le scale di sicurezza e dividendo l'organismo in unità separate.

Infine, come dimostrano tante interviste, l'autore può risultare prezioso nel fornire elementi di valutazione delle proprie opere, rivelando le fonti di ispirazione, le intenzioni progettuali, le cause che hanno provocato eventuali modifiche, ecc.

Interesse intrinseco e relazionale

Come risolvere, dunque, la questione legata al tempo, nel formulare il giudizio critico-istituzionale su un'opera recente? Abbiamo accennato a una possibilità nel numero 34 di *Docomomo Italia Giornale*, richiamando il concetto dei "beni in serie". Qui svolgiamo qualche ulteriore considerazione legata allo stesso tema e focalizzata su una riconsiderazione dell'interesse intrinseco (art.10, comma 3d del Codice) e di quello relazionale (art. 10, comma 3a del Codice).

Riguardo al valore intrinseco, riferisce Roger Scruton che "la bellezza naturale concerne un oggetto [...] solo quando il suo aspetto non è dovuto al disegno umano poiché è solo in queste condizioni che abbiamo motivo di pensare che esista qualcosa come la bellezza naturale, con il suo posto specifico nel regno dei valori intrinseci" (Scruton, 2009). Di una rosa, ad esempio, possiamo apprezzare la bellezza, ma non capiremo mai perché è fatta in quel modo, mentre di un manufatto possiamo apprezzare la bellezza, ma anche risalire alle scelte e alle circostanze che ne hanno determinato l'aspetto, le prestazioni, ecc. Nel campo dell'economia e, in particolare, della produzione, il medico ed economista François Quesnay, fondatore e animatore della scuola fisiocratica, nella sua opera più nota, *Tableau économique* del 1758, attribuiva soltanto all'attività agricola, legata ai prodotti della natura, la capacità di creare nuovi valori, mentre assegnava ad ogni altra attività umana la mera possibilità di trasformare valori già esistenti. Dunque, un valore intrinseco, realmente indipendente da qualsiasi fattore esterno all'opera, non sarebbe per definizione attribuibile alle cose umane, ma solo a quelle natu-

rali. Non potendosi separare l'interesse di un'opera creata dall'uomo, anche se unica e irripetibile, da interessi e contingenze d'altra natura, non ha alcun senso disgiungerlo dall'interesse derivante dal legame con fattori esterni; tanto meno, prevedere per i due casi procedure differenziate di vincolo, reciprocamente autonome, come avviene nella normativa italiana. Si aggiunga che la distinzione che il Codice opera tra le procedure di vincolo in base all'interesse intrinseco e a quello relazionale comporta, ai sensi dell'articolo 54, comma 1, lettera d) bis, che il secondo provvedimento impedisca l'alienazione del bene quando questo appartiene al demanio culturale.

Possiamo concludere che il giudizio su un'opera recente risulta tanto più attendibile, quanto più numerose e significative sono le sue relazioni con fattori esterni, identificabili in circostanze storiche generali o specifiche, tra cui possiamo includere anche altre opere, coeve o più antiche, che con l'opera in questione abbiano significativi fattori in comune. Il che indicherebbe la maggiore attendibilità di un giudizio riferito all'interesse relazionale piuttosto che a quello intrinseco, considerato che quest'ultimo mantiene sempre un oggettivo grado di opinabilità. Inoltre, le due condizioni coesistono spesso in varia misura. È vero, infatti, che un manufatto di nessun valore artistico può presentare un interesse esclusivamente storico e testimoniale; ma è inconfutabile che quando esso esprime, invece, un eccelso e innovativo valore artistico per convenzione classificabile come intrinseco, a quest'ultimo sempre si accompagna quello che chiamiamo relazionale. Nessun dubbio che la *Gioconda* sia un'opera eccezionale, ma neppure che, al contempo, sia testimonianza di una serie di circostanze storiche strutturali e contingenti che caratterizzarono la sua epoca.

In riferimento ai temi accennati e, in particolare, all'interesse relazio-



In senso orario, Fig.3 - Donna che prende il tè di J-B, Siméon Chardin; Fig.4 - Ritratto di Kahnweiler di Pablo Picasso; Fig.5 - Battesimo di Cristo di Piero della Francesca. Da Baxandall M. (2000) *Forme dell'intenzione - Sulla spiegazione storica delle opere d'arte*. Per comprendere il prodotto cerchiamo di ricostruire sia il problema specifico che l'artefice intendeva risolvere sia le circostanze specifiche in cui se lo poneva.

onale, un esempio è fornito da Michael Baxandall (Baxandall, 1985) che spiega le opere d'arte attraverso fattori appartenenti alla sfera tecnica, sociale, economica, individuando una serie di elementi più o meno strettamente connessi con l'opera considerata. Egli utilizza una medesima metodologia analizzando quattro opere completamente differenti per natura e collocazione temporale: il *Forth Bridge* di Benjamin Baker; il *Ritratto di Kahnweiler* di Pablo Picasso; la *Donna che prende il tè* di J-B Siméon Chardin; il *Battesimo di Cristo* di Piero della Francesca.

In definitiva, la storicizzazione di un'architettura, sia recente che antica, passa per il valore relazio-

onale, non per quello intrinseco e non può essere garantita da una anonima e indistinta barriera temporale. In proposito, è significativo quanto afferma William Curtis: "È un luogo comune nella storia dell'arte il fatto che non si dovrebbe mai cercare di scrivere la storia del passato recente. La ragione fornita è la possibilità di essere parziale. Non è spiegato perché questo non potrebbe essere vero anche per il passato più lontano" (Curtis, 2006).

Il Forth Bridge di Benjamin Baker

Perché? Perché così? ... potrà tornarci utile enumerare le condizioni vincolanti, le cause ... che presiedono ... al progetto (Michael Baxandall)

1. Gli estuari della costa orientale scozzese
2. L'esigenza di continuità della linea ferroviaria
3. La posizione della città
4. Le compagnie ferroviarie indipendenti
5. Le rivalità Est-Ovest per il traffico Nord-Sud
6. L'insufficiente competenza nella costruzione di ponti
7. L'isoletta di Inch-Garvie nel Forth
8. Il fondo sabbioso del Forth
9. La richiesta dell'Ammiragliato di Acque
10. Il disastro del Tay Bridge
11. Il licenziamento di Bauch e l'incarico a Baker e Fowler
12. La conoscenza dei metalli di Baker
13. La sensibilità al problema del vento trasversale
14. Gli interessi storici di Baker
15. Le tipologie progettuali di ponti ammissibili, poi scartate
16. Il modello orientale a mensola
17. La teoria delle travi reticolari
18. L'attenzione alla metallurgia
19. La fornace Siemens
20. La resistenza e la duttilità dell'acciaio
21. La reattività dell'acciaio alle sollecitazioni di taglio
22. Il virtuosismo esecutivo dell'imprenditore William Arrol
23. Le differenze di gusto dell'opinione pubblica
24. L'espressionismo funzionale di Baker



Fig.6 - Il principio strutturale del Forth bridge dimostrato dallo staff di B. Baker. Da Baxandall M. (2000)... cit.



Fig.7 - Il passaggio del Forth Bridge a Queensferry. Da Baxandall M. (2000)... cit.



Fig.8 - Il Forth Bridge, le strutture in acciaio. Da Baxandall M. (2000)... cit.

BIBLIOGRAFIA

Baxandall M. (2000). *Forme dell'intenzione. Sulla spiegazione storica delle opere d'arte*. Torino: Einaudi (Yale University Press 1985).

Carughi U. (2012). *Maledetti vincoli. La tutela dell'architettura contemporanea*. Torino: Allemandi.

Curtis W. J. R. (2006). *L'architettura moderna*

dal 1900. New York: Phaidon Press Limited (Phaidon Press Limited 1982)

De Fusco R. (1998). *Artifici per la storia dell'architettura*. Napoli: Edizioni scientifiche italiane.

Di Maio A. (2019). *Economia del patrimonio e delle attività culturali*. Milano: Hoepli.

Moneo R. (2004). *La solitudine degli edifici*

e altri scritti. *Sugli architetti e il loro lavoro*, Torino: Allemandi

Prudon T. H. M. (2008). *Preservation of Modern Architecture*. Hoboken: John Wiley & Sons.

Scruton R. (2011). *La bellezza. Ragione ed esperienza estetica*. Peschiera Borromeo (MI): Vita e Pensiero (Horsell's Farm Enterprises Limited 2009).

Difendere un simbolo del Novecento: le case a torre di via Conti a Trieste

Diana Barillari,
Alessandra Marin

Questa vicenda triestina, che è possibile comparare con altre simili, porta l'attenzione su alcuni temi importanti per la tutela del Moderno: la rilevanza di aspetti come il colore, le volumetrie, la texture delle superfici di singole architetture nel definire il carattere e la qualità del paesaggio urbano; la difficoltà di promuovere la consapevolezza dell'essere custodi di un valore che è anche collettivo tra proprietari e inquilini, specie in contesti dove la proprietà è frammentata; la necessità di valutare da vari punti di vista le proposte di manutenzione ed efficientamento, in situazioni nelle quali gli incentivi economici spesso favoriscono la scelta della via più semplice e in cui il tempo rende necessari provvedimenti adeguati, rendendo impossibile non intervenire

La vicenda che riportiamo in queste note prende avvio a Trieste in un inizio estate, quella del 2021, durante la riunione di un'assemblea condominiale nel centrale quartiere di Barriera Vecchia-San Giacomo, in parte realizzato nel Novecento, lungo una direttrice di espansione della città che ben rappresenta il nuovo volto della Trieste italiana (Marin, 2002). I consistenti lavori che vengono proposti ai condomini sono di riqualificazione energetica, il cosiddetto 110%, per due edifici a torre realizzati in un periodo storico di grande interesse per l'architettura e l'urbanistica triestina, quello del Governo militare alleato (Gma), che per nove anni al termine del secondo conflitto mondiale, in attesa della definizione dei confini con la Jugoslavia di Tito, amministra il capoluogo giuliano come Territorio libero e promuove iniziative innovative per la ricostruzione edilizia, economica, culturale e sociale della città (Di Biagi et al., 2004; Barillari, 2004).

Le case a torre di via Conti sono state progettate dall'ingegnere Ro-

berto Costa (Trieste, 1924-2016) e dall'architetto Dino Tamburini (Trieste, 1924-2011) e realizzate dall'Istituto Autonomo Case Popolari a partire dal 1952. I due progettisti si distinguono nel panorama triestino del Novecento, indagando i temi del Movimento Moderno in modo da sperimentarne i principi nei loro progetti, con una predilezione per i temi legati al pubblico interesse (edilizia residenziale pubblica, scuole, attrezzature collettive) e utilizzando una certa libertà nella ricerca formale.

Nei primi anni cinquanta Trieste vede una forte spinta all'espansione, anche attraverso la realizzazione di numerosi quartieri residenziali pubblici, destinati a profughi istriano-dalmati, famiglie alleate e a risolvere più in generale rilevanti problemi di emergenza abitativa.

L'azione dell'amministrazione pubblica (operano come uffici tecnici e stazioni appaltanti Genio civile, Comune di Trieste e Iacp, sempre in stretta sinergia con il Dipartimento dei Lavori pubblici del Gma) si



Fig.1 - Le case a torre di via dei Conti a Trieste, in una foto d'epoca che permette di apprezzare l'articolazione di volumi, texture e cromatismi voluta da Roberto Costa e Dino Tamburini (UNITS, Archivio degli scrittori e della cultura regionale, fondo Costa)



Fig.2 - I due edifici in un'immagine di fine cantiere, prima metà degli anni cinquanta (UNITS, ASCR, fondo Costa)

basa dal punto di vista urbanistico sulle vecchie direttrici di espansione dettate dal piano regolatore del 1934, che prevedeva l'edificazione dei pendii di alcune alture carsiche a nord e a sud-est del centro cittadino. Quest'ultima direttrice di espansione viene confermata fin dal 1946, con l'avvio della realizzazione del quartiere di Campi Elisi, basato sulle strategie insediative anteguerra: gruppi di case in linea, articolate a creare corti aperte, o edifici a blocco, di quattro o cinque piani. La stessa scelta viene fatta a Greta, a San Giovanni, a Piano e Poggi Sant'Anna, quasi sempre prevedendo tipologie molto semplici e prospetti spesso monotoni, almeno fino alla metà degli anni cinquanta. In questo contesto, la proposta di Costa e Tamburini di edificare delle case alte per l'edilizia popolare, per di più in un tessuto insediativo sto-

rico, costituisce un primo esempio di rilevante interesse, non soltanto a scala locale, che verrà seguito poi in zone più periferiche: le due torri progettate dai Bbpr a Campi Elisi (1952, non realizzate) e le case alte costruite da Lucio Arneri, Mario Zocconi e Antonio Guacci a Poggi Sant'Anna nel 1955. Ma si collega anche a una tradizione implicita, che dà forma al paesaggio urbano triestino e contrassegna l'operato dei migliori progettisti giuliani lungo il Novecento.

In questo secolo infatti ogni generazione di architetti triestini ha costruito il suo grattacielo e il primato spetta al Palazzo Aedes di Arduino Berlam (1924-1928), che con il suo rosso rivestimento domina il *waterfront* delle Rive, sulle quali veglia il leone delle Generali. Vi è poi la Casa Alta di Umberto Nordio (1935-1936) in largo Riborgo, il cui caratteristico colore rosso è il risultato di un cambiamento, poiché l'architetto aveva previsto un rivestimento in litoceramica (la versione italiana del nordico klinker) di color pietra, per armonizzare cromaticamente con

il vicino Palazzo delle Generali di Piacentini (1935) e il Banco di Napoli (1935). Dagli archivi non sono emersi documenti relativi alle motivazioni che indussero il cambio, ma la scelta di Nordio si è rivelata vincente, perché è proprio il contrasto di colore a valorizzare l'edificio che funge da perno prospettico di largo Riborgo, incernierando con i suoi tredici piani le monumentali volumetrie degli edifici adiacenti. Nella Trieste del Gma, le torri di via Conti riaccendono il confronto. La scelta della tipologia a torre fu accolta con scetticismo dall'Istituto Autonomo, che preferiva le tradizionali soluzioni per i quartieri popolari, mentre il Dipartimento dei Lavori pubblici del Gma caldeggiò la proposta innovativa dei due giovani progettisti. I due blocchi di 12 piani a pianta rettangolare, tra loro paralleli, sono composti da due corpi di fabbrica, giustapposti dall'atrio che contiene ascensori e scala, illuminati da una parete trasparente (via dei Leo) da un lato e dall'altro (via dei Porta) dalla sequenza dei terrazzini con un setto diagonale a coronamento dello sbalzo, creando un'articolazione



Fig.3 - Palazzo Aedes di Arduino Berlam (1924-1928), uno dei capisaldi del panorama urbano delle Rive triestine (fonte www.atrieste.eu)



Fig.4 - Il grattacielo ex Saffa di Romano Boico (1953-1958) nell'area di Campo Marzio a Trieste, in una foto d'epoca (fonte www.atrieste.eu)

che si contrappone alla superficie liscia dei lati lunghi e risvolta su uno dei lati corti. Ogni piano prevede quattro appartamenti suddivisi in tre tipi, con una due o tre stanze, servizi e soggiorno. A piano terra si trovano le cantine e i locali per sistemare servizi assistenziali sanitari e sociali. L'attico ospita altri ripostigli e la stazione di arrivo degli ascensori. A seguito di una modifica strutturale si rese necessario incrementare la profondità dello scavo per le fondazioni, che comportò lo spostamento dei ripostigli dall'attico allo scantinato e la sistemazione nello spazio così ricavato di altri quattro appartamenti. Con la sopraelevazione della stazione di arrivo dell'ascensore si giunse quindi a 13 piani per un totale di 102 appartamenti. Un altro motivo di ritardo e aumento prezzi fu dovuto alla scelta dei serramenti, dato che il tipo americano a ghigliottina (*sash window*), più costoso, venne preferito a quello italiano a battenti solo dopo una accurata analisi che ne sancì la migliore corrispondenza alle esigenze degli alloggi e costruttive.

Nel 1953 il Genio Civile approvò la proposta di sostituire il rivestimento delle facciate, originariamente previsto in pietra artificiale, con formelle di laterizio Cottonovo, conferendo quel colore che le contraddistingue ancora oggi. La motivazione fu suggerita da considerazioni estetiche e tecniche, poiché il materiale consentiva una manutenzione più economica; motivazione accolta dal Dipartimento dei Lavori pubblici, braccio operativo del Gma, solitamente restio a cambiamenti con aumento del budget: furono estetica e funzionalità ad avere il sopravvento.

Ma l'impiego delle mattonelle in laterizio nel periodo del Gma non si limita alle torri di via Conti: anche il rivestimento dell'Albergo Americano di Barcola (1949) fu uno dei costosi *betterment* che il Gma approvò dopo che la commissione (Ramiro Meng, Umberto Nordio, Mario Zocconi) incaricata dal soprintendente Fausto Franco indicò le soluzioni da adottare a seguito della bocciatura del progetto origi-

nario da parte della Commissione edilizia comunale. La scelta del rivestimento in piastrelle di cotto antico in alternativa all'intonaco previsto si potrebbe attribuire a Umberto Nordio, che aveva impiegato le mattonelle anche nella Scuola elementare Barone de Morpurgo ai Campi Elisi, commissionata nel 1949 dal Gma.

Sarà una coincidenza, ma gli edifici alti a Trieste nell'arco di un trentennio presentano rivestimenti in cotto (o klinker), una soluzione con meno incognite delle lastre prefabbricate ideate dai progettisti.

L'accurata descrizione del contesto e del progetto è necessaria per comprendere il dubbio alimentato dalla presentazione, nel 2021, ai condomini che nel frattempo hanno riscattato gli alloggi lacp (o meglio, li hanno in seguito ereditati o acquistati), di un progetto di riqualificazione energetica al contrario privo di alcun apparato descrittivo, ad eccezione del quadro economico, tale da mettere in rilievo come l'intervento previsto fosse di quasi 4 milioni di euro, più del 90% dei quali dedicato all'esecuzione di un cappotto esterno. Una modalità che faceva presupporre per questi edifici la stessa sorte del grattacielo ex Saffa di Romano Boico (1953-1958) nell'area di Campo Marzio, (per il quale mesi prima era stato consentito, questa volta in base al bonus facciate al 90% che tanto successo ha avuto a Trieste (Ragone, 2022) e senza che nessuna voce si fosse alzata in sua difesa) un simile intervento di rivestimento, che ne ha ampiamente snaturato il senso come caposaldo visivo del *waterfront* cittadino verso sud. Peraltro, lascia perplessi che non sia stata fatta dai tecnici incaricati dalle committenze una valutazione di differenti e più rispettosi approcci al tema dell'efficientamento di questi edifici, per di più inseriti nella lista regionale del Patrimonio Culturale (il grattacielo di Boico) e (le torri di via Conti) nel Portale nazionale dell'Architettura del secondo Novecento (Ascione, 2022).



Fig.5 - L'esito dell'intervento di riqualificazione energetica del grattacielo ex Saffa di Romano Boico. La scelta cromatica è stata finalizzata a ridurre la visibilità dell'edificio, portandolo a confondersi con il cielo (foto Diana Barillari, 2022)

Una richiesta di parere in merito, fatta attraverso Docomomo Friuli Venezia Giulia alla Soprintendenza triestina, ha messo in luce appunto la carenza di studi svolti alle spalle di questi progetti di efficientamento e la difficoltà di promuovere un vincolo su questo tipo di opere. Già anni addietro era stata infatti richiesta una verifica di interesse culturale sulle torri di via Conti, nello specifico per quel che riguardava la quota di patrimonio ancora in carico all'Atter, richiesta che aveva avuto esito negativo. Al contempo, procedere con un vincolo in un contesto nel quale gli inquilini/proprietari sono una settantina per ogni torre è cer-

tamente molto complesso, mentre la tutela *ope legis* legata al raggiungimento dei 70 anni è stata presa in considerazione dalla Soprintendenza, con un quesito al Ministero della Cultura relativo alla data di decorrenza (dall'approvazione del progetto? dall'avvio lavori o dalla loro chiusura?), quesito al quale si attende risposta.

Da un lato quindi si può rimarcare come nel progetto di Costa e Tamburini la ricerca compositiva, la cura posta nello studio per la distribuzione (il soggiorno passante, la predisposizione in alcuni tipi di una stanza con accesso diretto dall'ingresso per lavori autonomi, vista l'apertura ad un'utenza a medio reddito di questi alloggi) i tanti elementi innovativi sotto l'aspetto sia tecnico, sia progettuale, propongano le torri di via Conti quale modello di riferimento.

Dall'altro, questa vicenda dimostra come un complesso residenziale innovativo e simbolico per il Novecento triestino non possa essere adeguatamente tutelato e messo in valore, non solo in relazione alle facili e omologanti risposte spesso sollecitate dal 110%, ma anche in quanto edificio che necessita certamente, dopo 70 anni, di un'adeguata manutenzione, a partire da quei paramenti e da quelle scelte materiche e particolari costruttivi di cui si richiede il rispetto.

Da quest'ultimo punto di vista, un precedente caso esemplare a Trieste è quello di un altro edificio di grande qualità, la casa a torre Vríz in via San Francesco di Provino Valle e Gino Valle (1950-1957), oggetto di un intervento di sostanziale manomissione delle facciate: quello effettuato nel 2010 al serramento continuo in ferro che caratterizzava la facciata del fabbricato a tre piani prospiciente l'accesso del complesso edilizio, snaturata sotto il profilo sia compositivo, sia materico. Il serramento originario, che comprendeva nella parte inferiore gli elementi riscaldanti, è stato smontato

e sostituito da una vetrata a specchio, cancellando l'organizzazione della facciata, ridotta a neutra superficie riflettente.

Facendo leva oggi sul temporaneo stallo delle richieste di manomissione degli edifici, in parte legato all'arrivo di un nuovo gruppo di progettisti incaricati, ma anche a difficoltà organizzative e al complessificarsi negli ultimi mesi dell'orizzonte di queste operazioni, dal punto di vista normativo e finanziario, una speranza di poter ottenere un miglior risultato in termini di salvaguardia di questo patrimonio architettonico deriva anche dalla dichiarazione di notevole interesse degli archivi di Costa e Tamburini, censiti all'interno del Sistema Archivistico Nazionale. L'archivio di Roberto Costa, docente di Architettura tecnica dell'Università di Trieste dal 1963 e promotore della fondazione della Facoltà di Architettura dell'ateneo giuliano, è peraltro in corso di riordino e inventariazione (a cura di Alessandra Marin e Paolo Nicoloso), presso l'archivio degli scrittori e della cultura regionale, costituito presso il Sistema museale di ateneo dell'Università di Trieste. E sappiamo che a volte il ritorno alla cura della memoria documentale promuove una maggiore attenzione alla gestione del patrimonio costruito.

Berlam, Nordio, Costa e Tamburini con i loro grattacieli rossi hanno lasciato un segno nella città, inteso un dialogo che ha conferito alla scena urbana una cifra originale che costituisce un elemento della sua identità, simbolo di una città che nel colore vede concretizzarsi la sua passionalità, quella città che in ogni parte è viva (Saba, 1912).

Ci sembra importante ricordarlo.

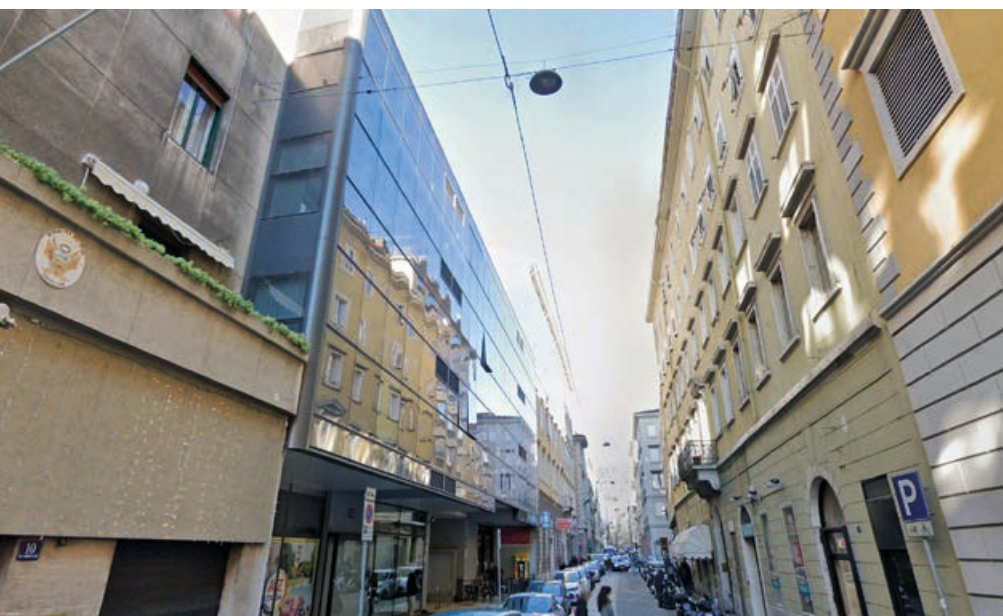


Fig.6-7 - La casa a torre Vriz di Provino Valle e Gino Valle (1950-1957) in via San Francesco: la fascia basamentale prima e dopo la manomissione, che ha snaturato l'organizzazione della facciata (foto Diana Barillari)

BIBLIOGRAFIA

Ascione P. (2022). Efficiamento: è possibile innovare senza stravolgere il patrimonio autoriale? *Il Giornale dell'Architettura* (> [link](#)).

Barillari D. (2004). Allied Military Government: una nuova committenza. In F. Caputo, M. Masau Dan, a cura di, *La città delle forme. Architettura e arti applicate a Trieste 1945-*

1957. Trieste: Edizioni Comune di Trieste.

Di Biagi P., Marchigiani E., Marin A. a cura di (2004). *La città della ricostruzione. Urbanistica, edilizia sociale e industria a Trieste 1945-1957*. Trieste: Edizioni Comune di Trieste.

Marin A. (2002). Edilizia pubblica e pianificazione urbanistica. In P. Di Biagi, E. Marchigiani, A. Marin, a cura di, *Trieste '900. Edilizia*

sociale, urbanistica, architettura. Un secolo dalla fondazione dell'Ater. Cinisello Balsamo: Silvana editoriale.

Ragonese M. (2022). La città di zucchero colorato (che sembra un outlet). *Il Giornale dell'Architettura* (> [link](#)).

Saba U. (1912) Trieste. In Id., *Coi miei occhi*. Firenze: Libreria della voce.

La difficile vita di un edificio moderno: capire la storia del progetto per proteggerlo. Il caso del Palazzo Ina di Piero Bottoni in Corso Sempione a Milano

Orsina Simona Pierini

Quando viene capito un edificio moderno?

Grazie alla lettura di un preciso caso, il Palazzo INA di corso Sempione, costruito nella città in cui gli architetti della modernità hanno saputo portare avanti la tradizione della costruzione, dei materiali e del dettaglio in una ricchezza di soluzioni pressoché infinite, occorre domandarsi come possiamo mantenere e nello stesso conservare i capolavori dell'architettura moderna. Attraverso l'analisi dell'architettura dell'edificio realizzato da Piero Bottoni nel 1957, attraverso il riconoscimento cioè delle scelte compositive, costruttive e materiche, sono state individuate le linee guida per continuare il colloquio tra innovazione e tradizione, riconoscendo nell'evoluzione delle sue fasi progettuali il consolidarsi della forma quale si presenta oggi, per potersi porre in continuità



Fig.1 - Cartolina del paesaggio urbano di corso Sempione all'epoca della costruzione

Quando viene capito un edificio moderno?

Al tempo della sua concezione viene considerato troppo moderno e dopo poco diventa semplicemente vecchio; come è ormai tristemente noto, l'architettura moderna, con la sua sperimentazione sui materiali e la ricerca della leggerezza, tende ad invecchiare peggio delle opere antiche.

Questa fragilità la espone sicuramente a possibili ripensamenti sulle sue qualità materiche, sulle sue prestazioni, sulla sua tenuta e durata nel tempo, a volte addirittura sulla sua immagine.

Oggi, con le occasioni dei bonus edilizi, questo atteggiamento si è espresso al peggio, rischiando di far diventare accettabili cambi figurativi prima impensabili. Sono solo pochi centimetri nello spessore della facciata? Sì, ma cambiano irrimediabilmente tutto.

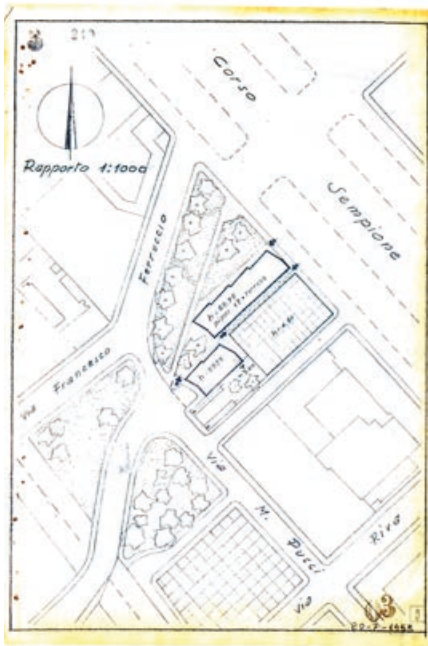


Fig.2 - I primi studi planimetrici con due corpi di fabbrica, luglio 1953 (Archivio Piero Bottoni, Dipartimento di Architettura e Studi Urbani, Politecnico di Milano)

Il caso di Milano è sicuramente uno dei più sensibili: è la città in cui gli architetti della modernità hanno saputo portare avanti la tradizione della costruzione, dei materiali e del dettaglio in una ricchezza di soluzioni pressoché infinite. Non è infatti la modernità dell'intonaco bianco, bensì una modernità di marmi, pietre, ceramiche e klinker, di serramenti e di colori, di mosaici e di rivestimenti, tutti materiali che potessero dare vita alle molteplici soluzioni di facciata, sempre così attente al contesto. Come possiamo mantenerli e nello stesso tempo salvarli?

Occorre individuare le modalità di intervento, imparare a riconoscere la qualità, materia e specificità di ogni elemento. In quest'ottica è la storia che ci può soccorrere, per capire cioè l'opera originaria, riferirsi al suo contesto storico e costruttivo, individuare nell'evoluzione delle sue fasi progettuali il consolidarsi della forma quale si presenta oggi, per potersi porre in continuità.

Prendiamo il caso di un'architettura molto nota, la grande lama bianca

che, solo dopo diversi movimenti planimetrici, arriverà a disporsi perpendicolarmente al corso Sempione a Milano.

Nel 1953 Piero Bottoni viene chiamato dall'Istituto Nazionale delle Assicurazioni (Ina) per la progettazione del palazzo, in un'area strategica del corso, di fronte alla nota Casa Rustici, di Lingeri e Terragni e subito dopo la Rai di Gio Ponti, entrambi realizzati prima della guerra. Questo eccezionale paesaggio moderno si concluderà negli stessi anni con l'elegante Torre Piaggio di Luigi Vietti poco più avanti.

Gli studi preliminari mostrano tutta la complessità del tema e le variabili che sono state affrontate: varie disposizioni, ma soprattutto all'inizio una scala più controllata, con volumi spezzati o articolati. A questa frammentazione, ora persa, corrispondeva una precisa ricerca tipologica: le zone giorno per affacciarsi verso il tramonto si staccano dal corpo dei servizi con una rotazione verso sud.

Quest'ultima imprime sulle testate un movimento, nel lasciare affiorare in facciata, l'orientamento diverso dei locali principali, concavo un fronte e convesso l'altro.

Nell'ultima fase della progettazione l'orientamento dell'edificio viene ruotato di 180 gradi. Sarebbe bello pensare che l'urbanista colto, rispettoso della tradizione, l'abbia avuta vinta sull'architetto razionalista: le logge dei soggiorni si aprono ora verso est, ma soprattutto guardano verso il centro della città, il Duomo, il Castello, l'Arco della Pace e il boulevard alberato che ve lo collega.

Il progetto si consolida nella grande lama e si svuota al decimo piano, ad accogliere un utopistico giardino in quota, come in copertina, in modo da affondare l'edificio nel suolo e affacciare ancora più improbabili negozi su un giardino ribassato. Il lungo portico lo ricollega al corso, permettendo la distribuzione di una pianta ormai regolarizzata, dove ognuno dei quattro

corpi scala distribuisce due alloggi, uno piccolo e uno maggiore.

Verso ovest, verso l'esterno della città, si trovano ora i servizi, bagni e cucine, distribuiti da frammenti di ballatoio protetti da una balaustra molto alta o insolitamente alta, realizzata in lamelle di cemento prefabbricato e rivestimento in ceramica, una misura adeguata alla scala urbana dell'edificio, ma anche a nascondere il bucato steso ad asciugare. L'edificio è controllato nel disegno, dal dettaglio della quotidianità alla sua grande immagine urbana: la ripetizione dei ballatoi in sequenza non è continua, né lineare, e la sua figura si ricomponde a raccontare quattro grandi torri che annunciano a chi arriva da fuori città che l'edificio è orientato dall'altra parte.

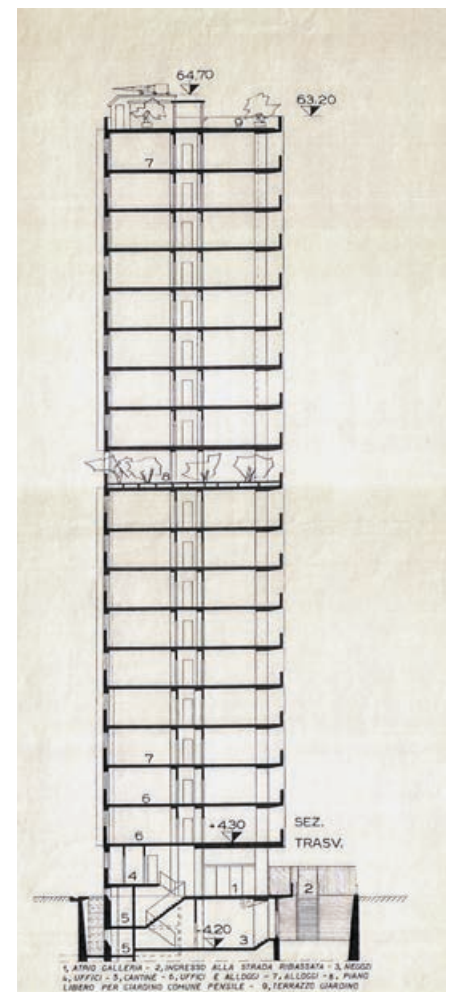


Fig.3 - Sezione (Archivio Piero Bottoni, DASU, PoliMi)

La leggerezza è infatti tutta giocata sulla facciata verso la città storica: i balconi verso il sole del mattino sono gli eredi delle precedenti sperimentazioni sull'inclinazione dell'alloggio: nell'alternarsi tra appartamento grande e piccolo, si rastremano e si raccordano a imponenti setti verticali, una volta attestandosi in posizione arretrata, l'altra raccordandosi sullo stesso piano e dando continuità al rivestimento. Guardando questa facciata dai due punti di vista opposti, nella lucentezza preziosa del mosaico di tessere bianche e nel movimento inflesso dal ritmo della dimensione diversa degli appartamenti, si percepiscono con chiarezza i due sistemi e il loro linguaggio: laddove la luce li illumina, orizzontamenti e piani verticali sono staccati, come avviene con gli elementi del linguaggio tradizionale degli ordini dove è l'ombra a dominare il disegno, mentre se si guardano da nord restano complanari, a raccontare la griglia razionalista, così ben espressa proprio dall'altra parte del corso da Terragni.

Le linee verticali spezzano ancora le testate a raccontare la prima ricerca tipologica, attestando sul corso un fronte convesso, elegantemente punteggiato dal ritmo dei balconcini in aggetto, dal cui fianco vetrato filtra la luce del mattino. Alla regola, sul fronte sud queste diventano logge e il fronte è concavo. Due testate diverse, quest'ultima compatta, mentre il foglio della vela piegata si stacca dalla facciata e si slancia sul corso, ad accoglierti mentre arrivi dal centro. L'intero sistema delle facciate è staccato dal suolo, accentuando plasticamente lo sbalzo dal sistema dei pilastri attraverso il movimento dei balconi superiori, nel delicato dettaglio in cui le tessere della facciata incontrano e proteggono lo stucco lucido del soffitto dell'atrio.

L'architettura dell'edificio è tutta ancora assolutamente conservata, dai dettagli all'intero. Le piastrelle che rivestono la facciata, le pavimentazioni a graniglia delle parti comuni,

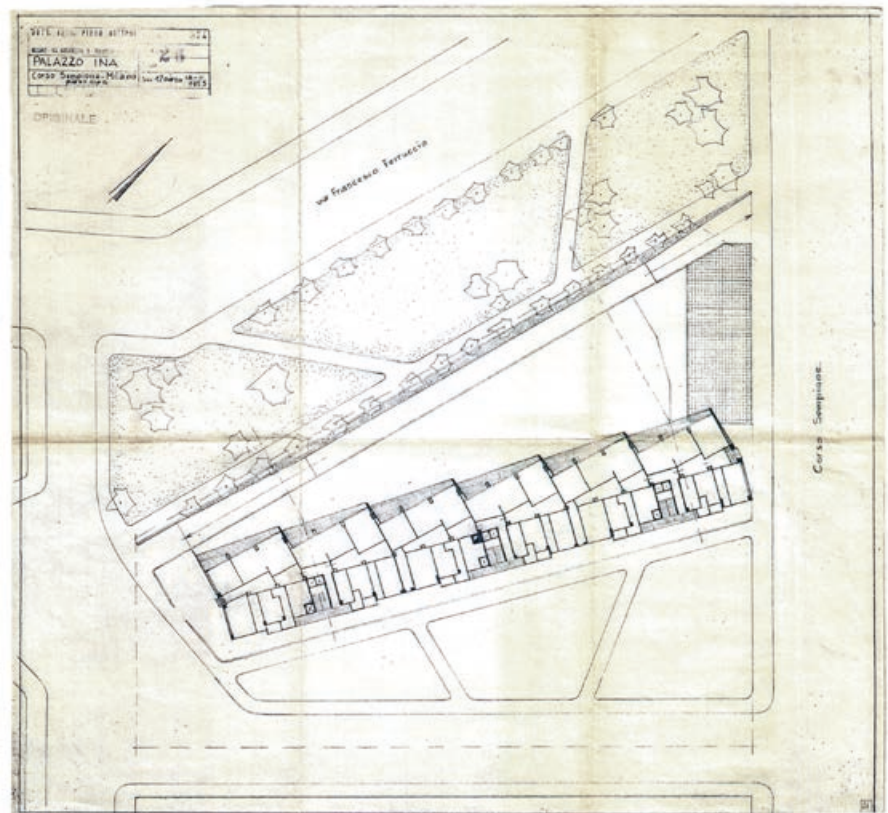
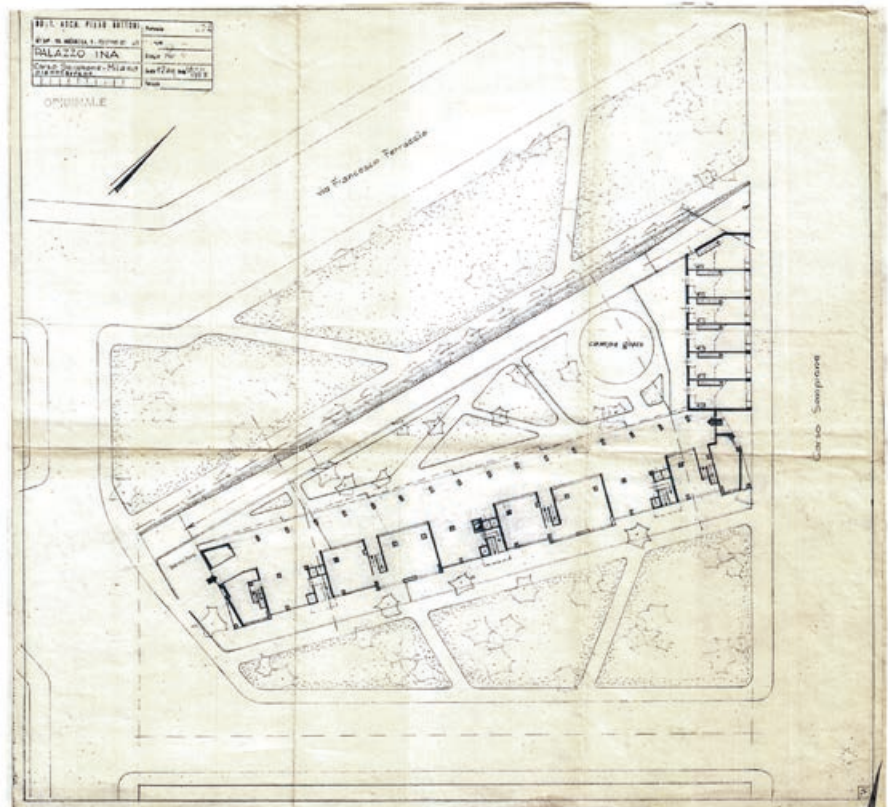


Fig.4-5 - Studi tipo-morfologici della soluzione orientata ad Ovest, piano terreno e piano tipo, novembre 1955 (Archivio Piero Bottoni, DASTU, PoliMi)

i serramenti in alluminio e le porte in ferro finestra, fino al pomolo delle scale, sono ancora originali.

Si tratta di un documento eccezionale, ma anche una testimonianza completa dei sistemi costruttivi di un preciso momento storico.

La successiva vita dell'edificio ci racconta il fallimento delle proposte azzardate dalla sua modernità più estrema: il decimo piano, quello che doveva essere a giardino, viene frammentato in appartamenti, il tetto reso inaccessibile e i negozi al piano seminterrato, irraggiungibili dalla strada, affittati come uffici privati.

Se l'idea di realizzare la complessità dell'intera città nell'edificio attraverso la localizzazione di funzioni pubbliche si rivela sostanzialmente fallimentare, c'è però un luogo ad alta densità urbana.

È infatti il lungo portico, ora aperto verso la città, che sintetizza il carattere di urbanità di questo edificio, dove i materiali accentuano la contrapposizione tra modernità e tradizione. È qui che si svolge la vita della piccola città che le numerose unità immobiliari compongono: qui i bambini corrono mentre gli anziani si fermano a chiacchiere,

recuperando il carattere collettivo dell'abitare urbano.

C'è qualcosa di speciale in questo portico, l'accostamento della forma antica, con il passo lento dei pilastri rudi e massicci, che si contrappone al ritmo più denso dei corpi scala e delle vetrine, ma è anche la luminosa domesticità moderna delle sue cromie: il rosa usato nello stucco lucido a soffitto, ora purtroppo mal reinterpretato, e nelle fughe della palladiana bianca del pavimento che si riflette sulle piastrelline bianche e blu delle pareti.

Abbiamo descritto l'evoluzione del progetto, ma nel farlo abbiamo parlato delle soluzioni architettoniche, delle loro misure e delle loro proporzioni, dei loro materiali e del loro uso, dei loro colori e del loro effetto, laddove trovano unità in una composizione sempre controllata e precisa, ancora perfettamente conservata in molte parti.

Sono soluzioni che ogni volta custodiscono un prezioso dettaglio, sineddoche. Sono cioè scelte progettuali che nel dettaglio raccontano il rapporto con la città, con il luogo, con la storia, con i suoi abitanti. Se noi distruggiamo quel dettaglio, distruggeremo l'intero.

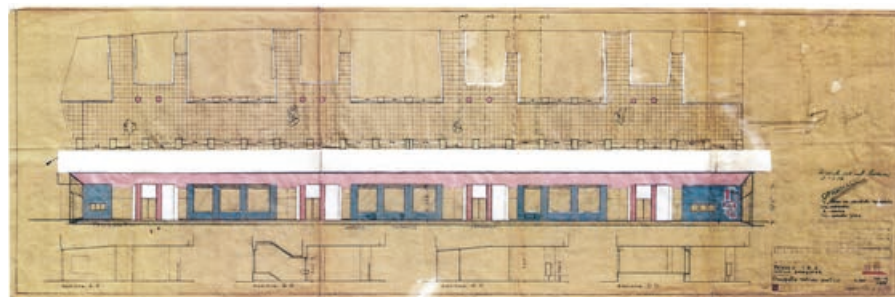


Fig.6-7 - Pianta e alzato del portico, studio dei colori, dicembre 1955. Archivio Piero Bottoni, DASTu, PoliMi. Pianta del progetto costruito (*Casa Milanesi 1923-1973*)



Fig.8 - Il fronte verso l'esterno della città, con i ballatoi dei servizi (fotografia di Stefano Topuntoli)

Sono i dettagli, i particolari, le misure, le proporzioni, che rendono caratteristico un edificio, ne fanno la sua bellezza e sono proprio questi ad essere a rischio in questo momento storico.

Se inspessisco una misura, se cambio un rivestimento, se modifico le proporzioni dell'atrio, o ancora se aggiungo venti centimetri ad una lesena tutto è perduto.

Dalla data di pubblicazione della legge sull'ecobonus si sono svolte numerose assemblee condominiali in cui sono stati proposti pesanti lavori di efficientamento energetico su questo edificio. Sono stati avviati diversi studi e azzardate alcune soluzioni, che sostanzialmente partivano da una supposta necessità di cambiamento, rifacimento e reinterpretazione senza mai preoccuparsi di fare una indagine seria sulle reali condizioni dello stato di salute



Fig.9 - Immagine pubblicitaria del gres mosaico a porcellana

dell'intero edificio ma: un tribunale di inquilini vari lo condannava inesorabilmente senza un processo.

Nel luglio 2021 l'archivio Bottoni, attivo presso il Dipartimento di Architettura e Studi Urbani del Politecnico di Milano, si rivolge alla Soprintendenza di Milano per una prima segnalazione, una richiesta di attenzione per un edificio a rischio. Docomomo Italia appoggia subito la richiesta, con una propria lettera alla stessa Soprintendenza.

A dicembre, non essendo pervenuto alcun riscontro, un gruppo di docenti della Facoltà di Architettura decide di lanciare una petizione per sensibilizzare l'opinione pubblica e, ancora, la Soprintendenza. L'appello, che ha avuto un importante seguito anche a livello internazionale, con la firma di noti autori, architetti, Pritzker Prize e studiosi, viene solo in parte accolto e ottiene, come unico risultato, quello di una visita di funzionari all'edificio e una lettera di sensibilizzazione al condominio sugli elementi decorativi e la loro tutela.

La necessità di inviare ai tanti condomini più di centocinquanta raccomandate sembra insormontabile e in aprile di quest'anno viene presentata nuovamente ai condomini, dietro proposta di alcuni residenti appoggiati da una società esterna, una corposa relazione per opere di efficientamento, che avrebbe avuto un forte impatto sull'intera fabbrica, determinato dai molti lavori diffusi e necessariamente concatenati, come purtroppo esige la macchina energetica dell'ecobonus. Molti dei dettagli sopra descritti e ancora oggi conservati, sarebbero stati a rischio di scomparire in caricaturali rifacimenti. Una postura progettuale, inoltre, che avrebbe obbligato all'inserimento di quei materiali estranei che spesso creano condense e scompensi nella fabbrica originale.

L'evidente necessità di sottoporre l'edificio ad una sensata e programmata manutenzione, l'impossibilità di scegliere senza una vera indagine sulle condizioni reali di degrado e l'insicurezza finanziaria dell'ope-

razione proposta portano per fortuna l'assemblea a votare per una direzione diversa, che permetta di iniziare al più presto le opportune verifiche, tanto auspiccate.

La prima indagine si è da poco conclusa e l'esito è per fortuna positivo: a conferma che una buona architettura, costruita altrettanto bene, chiede solo ai tanti amministratori che si avvicendano di essere curata e mantenuta evitando di inseguire chimere.

Possiamo ora ripetere la domanda iniziale: quando viene capito un edificio moderno? Forse mai, visto che le proposte più azzardate sono state contraddette già in fase di costruzione e che le velleità di chi lo abita sono sempre pronte a sognare qualcos'altro, senza avere gli occhi per vederne la bellezza.

Il caso di corso Sempione è solo uno dei tanti, forse anche uno dei più fortunati, visto che una parte colta di abitanti ha scelto di sapere, valutare e mantenere, anziché buttarlo via tutto.



Fig.10 - Il portico



Fig.11 - L'edificio visto da corso Sempione: le pieghe e l'aggetto del fronte Nord (fotografia di Franco Praderio)

A volte mi domando se non dobbiamo ringraziare proprio quel lungo portico e la sua luce un po' speciale, dove i cittadini si incontrano, si fermano a parlare guardandosi negli occhi, per coltivare quel carattere di civiltà dove l'urbanità, tanto amata e cercata da Piero Bottoni, si consolida in socialità.

BIBLIOGRAFIA

- Aloi R. (1959). *Nuove architetture a Milano*. Milano: Hoepli.
- Consonni G., Meneghetti L., Patetta L. (1973). Piero Bottoni: quarant'anni di battaglie per l'architettura, *Controspazio*, 4, 52-54.
- Consonni G., Meneghetti L., Tonon G., a cura di (2001). *Piero Bottoni e Milano, case, quartieri, paesaggi, 1926-1970*. Milano: La Vita Felice.
- Meneghetti, G. Tonon, a cura di (1990). *Piero Bottoni. Opera completa*. Milano: Fabbri.
- Montedoro L. (2004). *Lingeri, Terragni e Bottoni in corso Sempione a Milano. Due interpretazioni del rapporto casa-città. 1933-36, 1953-58*. Cremona: Ronca.
- Montedoro L. (2022). Efficientamento energetico e patrimonio del Moderno. Una riflessione a partire dal caso del Palazzo INA di Piero Bottoni a Milano. *Ananke*, 95, 25-37.
- Pierini O. S., Isastia A. (2017). *Case Milanese 1923-73, cinquant'anni di architettura residenziale a Milano*. Milano: Hoepli.
- Sabatelli F. (1990). Palazzo Ina in corso Sempione a Milano. 1953-58. In G. Consonni, L. Meneghetti, G. Tonon, a cura di, *Piero Bottoni. Opera completa* (pp. 368-371). Milano: Fabbri.
- Veronesi G. (1959). Il palazzo I.N.A. in corso Sempione a Milano, *L'architettura. Cronache e storia*, 49, 442-451.

Il restauro come processo alle intenzioni: il caso di Luigi Moretti a Roma

Andrea Bentivegna

Un vero e proprio grido d'allarme riguarda due opere di Luigi Moretti, il complesso per uffici in piazzale Flaminio e la Casa delle Armi al Foro Italoico. Su entrambi gli edifici sono in corso i lavori di 'restauro' condotti secondo presunti criteri tecnicamente migliorativi ma che, in realtà altereranno irrimediabilmente l'aspetto di queste opere, tradendo la memoria di uno dei più importanti architetti del Novecento. In particolare, vengono rilevati i rischi del ricorso a soluzioni progettuali documentate, ma poi non attuate o modificate in corso d'opera. Ennesima riprova dell'assenza di una consapevole considerazione dell'architettura del Novecento, esposta a metodologie di restauro che si richiamano addirittura a Viollet Le Duc



Fig.1 - Luigi Moretti, il complesso per uffici di piazzale Flaminio, particolare dei volumi curvilinei che coronano gli edifici

"Restaurare una costruzione, non è mantenerla, ripararla o rifarla, è ristabilirla in uno stato completo che può non essere mai esistito fino a quel momento", scriveva, nel 1868, Eugène Viollet-le-Duc nel suo *Dic-*

tionnaire Raisonné é d'Architecture. Quello fu allora un contributo decisivo alla nascente teoria del restauro, ma la disciplina si è poi inevitabilmente evoluta teorizzando nuovi approcci che si muovono in direzio-

ni completamente diverse e sostanzialmente opposte a quelle che egli auspicava nel XIX secolo. A Roma, negli ultimi tempi, sembra tuttavia che una simile visione sia tornata di grande attualità. Vittime di questa maldestra riscoperta metodologica sono alcuni degli edifici moderni più importanti di Roma. L'architettura del Novecento, del resto, è oggetto di un pericoloso equivoco: troppo moderna per essere considerata storica, ma, al tempo stesso, non ancora sufficientemente antica per essere annoverata tra i monumenti e quindi restaurata come tale. Tutto ciò costituisce un rischio per il nostro patrimonio come dimostra il caso di Luigi Moretti.

A piazzale Flaminio, uno dei luoghi più frequentati di Roma, da qualche settimana i ponteggi hanno quasi completamente avvolto il complesso per uffici realizzato proprio da Moretti tra i primi anni sessanta e il 1973; dalle impalcature emergono ormai solamente i famosi volumi curvilinei, vere e proprie altane interpretate in chiave plastica che



Fig.2 - Luigi Moretti, il complesso per uffici di piazzale Flaminio, particolare della scultura di Claire Falkenstein

coronano gli edifici, e la splendida scultura metallica, posta proprio tra i due corpi, opera notevolissima di Claire Falkenstein. I lavori procedono a ritmo spedito e quello che potremmo aspettarci una volta rimosse le impalcature ci viene anticipato, entusiasticamente, proprio da chi si sta occupando del progetto che sul proprio sito riporta queste parole: "l'intervento di riqualificazione rispetta il progetto originario cercando di coniugare l'integrità architettonica e le volontà dell'architetto con le necessità del Ventunesimo secolo" salvo poi aggiungere, con tanto di render che ne mostrano il discutibile effetto, "il restauro filologico, grazie alle tecnologie più moderne e performanti, prevede che le nuove facciate abbiano una verticalità ricercata che ai tempi era impossibile da ottenere".

In poche parole, non ci si limita alla conservazione dell'opera, si propone addirittura di migliorarne, non solo l'aspetto tecnologico, ma soprattutto quello architettonico at-

traverso "la totale sostituzione degli infissi che permetterà di alleggerire il disegno di facciata enfatizzando la verticalità dei prospetti". Eppure, la teoria del restauro è abbastanza chiara, a tal proposito è proprio Cesare Brandi a specificare che l'opera è composta di due parti, struttura e aspetto, dove quest'ultimo ha la preminenza rispetto all'altra. Nel caso di intervento, secondo Brandi dunque, ciò che può essere sacrificato è semmai la struttura materiale, ma mai e in nessun caso l'aspetto.

Con gli edifici di piazzale Flaminio invece si sceglie deliberatamente di modificare l'opera architettonica in virtù di una presunta volontà dell'autore ricostruita attraverso alcuni schizzi preliminari che nulla hanno a che vedere con un vero e proprio progetto. Del resto, vale la pena chiarirlo, gli archivi sono sì un'inestimabile e preziosa fonte di conoscenza, ma la loro consultazione non può avvenire asetticamente attribuendo, ai fini del restauro,

il medesimo valore sia al progetto realizzato che alle varie ipotesi preliminari poi abbandonate, per i più svariati motivi, dall'autore stesso.

A questo equivoco poi non può che aver contribuito il fatto che tutto ciò sia avvenuto nel silenzio più totale. Altrove l'intervento sull'opera di un maestro del Novecento avrebbe sollevato un dibattito aspro e con posizioni contrastanti, ma che avrebbe certamente garantito un esito di maggior qualità. A Roma, al contrario, non è avvenuto nulla di tutto ciò, solo un silenzio assordante e addirittura, se non fosse stato per qualche segnalazione, ci saremmo accorti di tutto ciò solo a lavori conclusi.

Una delle osservazioni fatte poi su questi edifici, in verità piuttosto discutibile, è che si tratta di un'opera minore, come se questo ci consentisse quindi di trascurarne il valore. Tale affermazione è evidentemente irricevibile, ma suggerirebbe che almeno le



Fig.3 - Un'immagine dell'edificio di piazzale Flaminio precedente agli interventi in corso



Fig.4 - Luigi Moretti, la casa delle armi al Foro Italico come si presentava dopo il restauro del 2013

opere considerate maggiori godano al contrario di attenzioni particolari in termini di salvaguardia. È desolante constatare invece che non sia affatto così, basta spostarsi di poche centinaia di metri per rendersene conto.

Il Foro Italico è uno dei complessi architettonici più straordinari che l'architettura della prima metà del Novecento abbia mai prodotto. Enrico Del Debbio prima e Luigi Moretti poi hanno disegnato il piano urbanistico dell'area e i suoi edifici più significativi. Tra di essi la cosiddetta Casa delle Armi è senz'altro una di quelle poche opere per cui si può serenamente spendere la definizione di capolavoro. Realizzata da Moretti tra il 1933 e il 1936, nel corso degli ultimi quarant'anni è divenuta il più triste esempio di come l'architettura moderna romana possa essere umiliata. Trasformata in aula bunker per ospitare i processi alle Brigate Rosse fu manomessa e alterata. Da allora è in corso una vera e propria battaglia per riconsegnare questo straordinario edificio alla città. Già nei primi anni Duemila, in una famosa intervista, Paolo Portoghesi, al cospetto della cancellata di sicurezza che la

nascondeva, ci raccontava questa incredibile creazione sfogliando il libro *50 Immagini di Architetture di Luigi Moretti* (Moretti, 1968)

Nel 2013, finalmente, sembrò si fosse vicini a una svolta quando fu avviato dal Coni, con il supporto scientifico del professor Alfredo Passeri e degli architetti Marco Giunta e Alessandra Nizzi: questi ultimi da anni sono impegnati nello studio dell'edificio al quale hanno anche dedicato una preziosa pubblicazione. Sembrò il raggiungimento di un traguardo da lungo tempo atteso. Il grande spazio della palestra fu restituito al suo originario e suggestivo aspetto, una parte delle recinzioni rimossa e anche il piazzale, completamente trasformato negli anni dei grandi processi alle BR, veniva ripristinato.

A quel punto però un nuovo oblio cadde su quest'opera (sorte simile a altri edifici romani di Moretti, su tutti citiamo l'ex edificio della Gioventù italiana littoria (Gil) di Trastevere oggetto di interventi proprio in questi mesi) e da allora si attendeva invano il completamento che avrebbe interessato la restante ala meridio-

nale, uno dei due camminamenti a ponte e la galleria degli spogliatoi. Questo fino al giugno scorso quando durante il convegno dal titolo *Architetti Senza Tempo*, tenutosi al Maxxi e promosso da Open House Italia e da Docomomo Italia, si è appreso, con grande stupore, non solo che si sarebbe proceduto con il recupero, ma che, in realtà, i lavori erano già cominciati e, anzi, erano ad uno stadio piuttosto avanzato avendo già proceduto alla demolizione di numerose superfetazioni. Finalmente, saremo portati a dire, e invece questa notizia, che attendevamo da tempo, è in realtà fonte di nuove preoccupazioni. Si è saputo infatti, durante il medesimo convegno, per voce delle responsabili di Sport e Salute, che se ne stanno occupando, che si sta procedendo senza alcun progetto che guidi il restauro. Marco Giunta, interpellato in merito, non ha esitato ad esprimere tutte le proprie perplessità mettendo in evidenza come questo edificio, più di altri, sia il risultato di una vicenda progettuale e realizzativa particolarmente complessa e tormentata che si dovrebbe tradurre oggi in una delicata fase interpretativa del manufatto e del suo stato di conservazione. Per un restauro così delicato, che riguarda un'opera tanto importante, un progetto è uno strumento imprescindibile, anche se sembra incredibile doverlo puntualizzare. Inoltre, Giunta pone nuovamente in guardia sull'uso miope delle fonti d'archivio come unica testimonianza dell'autenticità di un edificio tanto più se si sta parlando della Casa delle Armi di Luigi Moretti. Per questo edificio, infatti, l'architetto romano si è visto costretto ad eseguire numerose modifiche in corso d'opera di cui non vi è traccia nemmeno sulle tavole di progetto e che, dunque, documentano una realtà nella sostanza mai esistita. Affidarsi esclusivamente a questi elaborati potrebbe condurre, secondo Giunta, alla cancellazione di testimonianze preziosissime. A questo proposito accenna ad esempio alle scale, che arrivano e si dipartono

dal nodo ovale dell'ingresso degli accademisti. In quel punto, come documentano lo stesso Giunta e Nizzi nel testo *Luigi Moretti. Casa Balilla sperimentale al Foro Mussolini. La Casa delle Armi prima della Casa delle Armi* (Giunta, Nizzi, 2006), vi è una rampa che l'architetto realizzò e poi in seguito tamponò ritenendola superflua. Se ci si attendesse esclusivamente alla documentazione, quella scala andrebbe ripristinata, eppure farlo oggi sarebbe una manomissione di quanto voluto da Moretti in persona.

La questione non è dunque un mero vizio di forma, ma un ineludibile problema deontologico che riguarda molti altri aspetti di questo capolavoro e più in generale una disciplina come quella del restauro. Eppure, anche in questo caso il silenzio è stato assordante. Nessun dibattito ha preceduto l'apertura del cantiere e stiamo parlando di uno degli edifici modernisti più

importanti al mondo. Com'è stato possibile?

Il quadro che emerge è a questo punto piuttosto desolante. A cinquant'anni dalla scomparsa di Moretti non solo molte delle sue opere romane, tra le più significative del secolo scorso, versano in condizioni inaccettabili, ma quando si decide finalmente di intervenire su di esse lo si fa con stupefacente superficialità dimenticando che il restauro di architetture simili non è l'esito di un incarico o di un appalto bensì il culmine di un dibattito culturale che dovrebbe coinvolgere un'intera comunità di professionisti. E pensare che questa città non è stata famosa solo per la sua scuola di architettura, di cui Moretti è stato assoluto protagonista, ma anche di un'ammirata scuola di restauro che per generazioni si è attestata come riferimento per tutta la disciplina. Oggi, evidentemente, non lo è più.

BIBLIOGRAFIA

Bozzoni C., Fonti D., Muntoni A., a cura di (2012). *Luigi Moretti. Architetto del Novecento*. Roma: Gangemi Editore.

Carrano E. (2005). *Luigi Moretti. Le opere romane*. Roma: Prospettive Edizioni.

Ferrari M. (2010). *Luigi Moretti. Casa delle armi nel foro Mussolini a Roma 1933-37*. Bari: Ilios.

Giunta M., Nizzi A. (2006). *Luigi Moretti. Casa del Balilla sperimentale al foro Mussolini, la Casa delle armi prima della Casa delle Armi*. Roma: Aracne.

Greco A., Remiddi G. (2006), *Luigi Moretti. Guida alle opere romane*. Roma: Gangemi.

Marconi P. (1937). La Casa delle Armi al foro Mussolini. *Casabella*, VI, 435-454.

Moretti L. (1968). *50 immagini di architetture di Luigi Moretti*. Roma: De Luca.

Rostagni C. (2008), *Luigi Moretti. 1907-1973*, Milano: Electa.

Severati C., Lorello F., a cura di (2005). *Il progetto di Luigi Walter Moretti e le cronache della palazzina della scherma al Foro Italico nei fondi dell'Archivio Centrale dello Stato*. Roma: Kappa.

Fig.5-9 - Luigi Moretti, la casa delle armi al Foro Italico in alcune immagini recenti, novembre 2022



Dante Bini: sperimentare la cupola

Emanuele
Piccardo

Una delle caratteristiche proprie dell'architettura rispetto ad altre forme di espressione materiale e artistica sta nel poter prospettare, attraverso le opere realizzate, non solo spazi e forme inediti, ma anche modalità costruttive e tecnologiche nuove e, talvolta, rivoluzionarie. Gli aspetti esecutivi possono, allora, addirittura prevalere sul risultato finale quali motivi di interesse culturale. E', appunto, quanto si è verificato per la produzione di Dante Bini in cui ciò che conta non sono solo i singoli risultati, ma la loro progressione, per cui ogni struttura è testimonianza di una ricerca che ha impegnato Dante Bini per tutta la vita, collocandolo su un piano internazionale, accanto a Pier Luigi Nervi, Buckminster Fuller, Frei Otto ed altri



Fig.1 - Dante Bini, Cupola a Crespellano, primi anni sessanta

Dante Bini è uno dei principali protagonisti della sperimentazione tecnologica del Novecento. Architetto, nato a Castelfranco Emilia nel 1932, si laurea a Firenze nel 1962. La sua sperimentazione, fin dall'inizio, si rivolge alla realizzazione delle cupole in calcestruzzo attraverso l'invenzione del sistema Binishell.

Tale sistema consiste nell'uso di casseforme pneumatiche: "non

avviene attraverso un loro utilizzo statico bensì attraverso un loro utilizzo dinamico [...]. Le cupole di Bini vengono gettate a terra e solo in un successivo momento, una volta posizionata l'armatura e finito il getto, vengono innalzate in quella che è la loro geometria finale grazie all'afflusso dell'aria nella pneumoforma" (Pennacchio, Ricci, 2016).

Bini è uno sperimentatore compul-

sivo, come se sperimentare nuovi modi di costruire fosse una necessità interiore. La storia dell'architettura ha dimenticato questo costruttore di spazi che molto ha in comune con Richard Buckminster Fuller, sul piano della forma e nella scelta di realizzare cupole. Mentre Bini agisce con il cemento, Fuller agisce con il ferro e il vetro.

Entrambi sono affascinati dalla cupola, una forma primaria, elementare, che richiama la volta celeste, che anche l'eretico Paolo Soleri aveva usato nel 1955 a Cosanti: il suo prototipo di città nei sobborghi di Phoenix.

Bini proviene da una famiglia di industriali che produceva vini e liquori con il marchio "Ditta Angiolini Cleofe vedova Bini" con sede a Castelfranco Emilia. Il giovane Dante inizia a collaborare con l'azienda familiare fondando la ditta Unipack creata per la produzione industriale dell'imballaggio. Il primo progetto da lui brevettato è stato l'imballaggio per dodici bottiglie di varie dimensioni. All'inizio fu utilizzato esclusivamente dalla ditta "Ved. Bini", ma successivamente ne beneficiarono anche altre aziende. In questo progetto l'architetto emiliano dimostra già la capacità e l'intraprendenza nel fornire soluzioni pratiche alla soluzione dei problemi (Bini, 2021).

A proposito delle influenze subite nel periodo della sua formazione universitaria, Bini scrive: "Potrei essere vissuto solo nel secolo scorso o nel primo Rinascimento. Potrei essermi formato, come è successo, soltanto all'alba degli anni sessanta, quando si respirava aria di grandi scoperte scientifiche, di novità tecnologiche, di forti speranze, quando il mondo usciva dal suo secondo Medioevo, fatto di guerra e distruzioni, oppure alla scuola di Filippo Brunelleschi, quando si riscopriva un'architettura governata da nuove regole scientifiche. Iscrivendomi alla Facoltà di Architettura di Firenze mi ero immerso nella splendida città dei Medici con grande entusiasmo e interesse intellettuale" (Bini, 2012).

Ma sono le domande che il giovane Bini si pone sulla resistenza nel tempo delle cupole a definire il suo interesse specifico per queste forme. "Affascinato dalla storia dell'architettura e dai sistemi costruttivi del passato mi chiedevo: "Ma il Pantheon, come fu costruito? Come fa a resistere da duemila anni sopravvivendo a violenti terremoti, incendi devastanti, distruzioni vandaliche, saccheggi e amputazioni? [...] E la cupola del Brunelleschi, costruita nel 1420 senza centine sopra le straordinarie mattonelle del pavimento di Santa Maria del Fiore" (Bini, 2012).

Gli anni sessanta sono ricchi di sperimentazioni tecnologiche, con lo scopo di rendere leggere e performanti le architetture configurando nuovi linguaggi architettonici, è così che Frei Otto progetta le tensostrutture, Pier Luigi Nervi continua la sua sperimentazione con il cemento armato, Fuller lavora sulle cupole geodetiche, sia durante i campus al Black Mountain College sia per lo US Army. Tuttavia, Bini vuole capire e mettere in crisi i metodi costruttivi dei maestri per migliorarli: "non potevo accettare che le casseforme lignee o metalliche, usate per ottenere queste espressioni di alta ingegneria architettonica e artistica, avessero costi di gran lunga superiori alla stessa struttura

finale. Oltre all'irresistibile attrazione per quelle nuove, straordinarie strutture, un altro aspetto, anche questo tanto evidentemente figlio di quell'epoca, contribuiva a tenermi sveglio la notte: quello dell'automazione di cantiere" (Bini, 2012). Sarà l'osservazione di un fenomeno naturale come la neve a illuminare Bini e a orientarlo nel sistema costruttivo che lo ha reso famoso. Durante una partita di tennis sotto un pallone gonfiabile con la massa di neve sulla sommità "mi domandavo perché all'interno del 'pallone' non avevo avvertito l'incremento di pressione dovuto a quella pesantissima massa di neve che si era via via accumulata sullo stesso. Feci un rapido calcolo del peso approssimato della neve che caricava la superficie della struttura pressostatica che era sostenuta solo da pochi millimetri d'acqua in pressione d'aria (in termini tecnici: pochi centesimi di atmosfera di pressione sostenevano tonnellate di peso!). La cosa fu straordinaria nella sua semplicità, perché mi resi immediatamente conto che tutto il peso della cupola in cemento armato che avevo progettato per la mia tesi di laurea si sarebbe potuto sollevare con una pressione di poco superiore a quella eccezionalmente bassa

che sosteneva la neve sopra quella pressostruttura" (Bini, 2012).

Bini inizia a sperimentare liberamente diverse dimensioni di cupole. La prima realizzazione avviene nel 1964 a Crespellano (Bologna). Nello stesso periodo, a partire dal 1965, Bini sperimenta la tecnica Binishell a San Cesario sul Panaro con il *mushroom field*, ovvero una fungaia: qui, la sua innovativa ricerca tecnologica prende forma e si sviluppa, giungendo fino al brevetto.

Mushroom field è un termine coniato da Mario Salvadori, noto ingegnere e matematico, professore di Ingegneria Civile e Architettura alla Columbia University di New York, quando, nel 1967, visita il campo di sperimentazione e che avrà un ruolo fondamentale nel perfezionamento del brevetto.

Alla fine degli anni sessanta Bini ha l'occasione di costruire la residenza di vacanza in forma di cupola a Costa Paradiso, in Sardegna, per la coppia cinematografica Monica Vitti e Michelangelo Antonioni. Bini aveva conosciuto prima l'attrice durante un soggiorno in montagna nel 1968 e poi il regista che, nel 1964, dopo aver girato una parte del film *Il Deserto Rosso* all'isola di Budelli,



Fig.2 - Dante Bini, prime cupole di Bini a Crespellano, 1964



si era innamorato di quell'isola che gli era stata offerta come set dal suo proprietario, l'imprenditore milanese Pierino Tizzoni. La casa a forma di cupola viene realizzata nel 1970 e rappresenta, più di ogni altra opera, l'innovativa sperimentazione di Bini. L'internazionalizzazione della sua architettura prosegue in quello stesso anno con le cupole Binishell presenti al padiglione del gruppo Fuji, all'esposizione universale di Osaka. Dopo l'esperienza americana con Salvadori, l'altro incontro importante per Bini è la visita nel 1971 dell'architetto del governo del Nuovo Galles del Sud, Ian Thomson. Dallo stato australiano arriverà infatti la commissione per la progettazione di un numero consistente di opere pubbliche con il sistema Binishells, dai centri sportivi alle scuole, oggi tutelate. Così la diffusione del Binishells avrà un notevole sviluppo internazionale che lo inserisce nel panorama dei grandi sperimentatori, oltre ai già citati Fuller e Otto si aggiungono Heinz Isler, Frederick Kiesler e Felix Candela.

Il sistema Binishell

Bini ha un approccio pragmatico alla risoluzione di un problema tecnico: realizzare strutture a cupola senza impalcature, riducendo i costi e i tempi di costruzione, oltre a eliminare gli sprechi. Fin dall'inizio risulta centrale la necessità di brevettare i progetti. Brevettare, in una ottica imprenditoriale di stampo americano, serve a preservare le idee e consentire ad altri progettisti di usufruire di questo innovativo sistema costruttivo. Nel 1966 Bini fonda la Binishells Spa proprio per poter commercializzare i brevetti da lui inventati. Come ricorda la critica di architettura Giulia Ricci, l'invenzione del sistema Binishells consiste nell'eseguire "gli scavi per il getto della fondazione circolare alla quale viene ancorata la pneumoforma, una cassaforma pneumatica dinamica. Viene fissato il ferro

Fig.3-5 - Immagini delle cupole di Dante Bini

periferico al quale viene agganciata l'armatura, costituita da molle e ferri. Il successivo getto del calcestruzzo avviene a terra, entro il cordolo perimetrale delle fondazioni, dove coprirà l'armatura. In questa fase verrà disposta una membrana di contenimento che ricoprirà il getto e verranno posizionati i carrelli vibranti. Saranno questi carrelli che, fatti passare sulla membrana di contenimento, ricompatteranno il calcestruzzo una volta che la Binishell avrà raggiunto la posizione finale" (Pennacchio, Ricci, 2016). Così ha inizio il sollevamento che dura tra i 60 e i 120 minuti. Il sistema costruttivo consente di sperimentare cupole di vari diametri e altezze, con una varietà significativa di opzioni progettuali in base alle diverse funzioni ospitanti, siano esse abitative, scolastiche o sportive. In questo senso non avere una struttura portante tradizionale consente una libertà progettuale inedita rispetto alle tecniche costruttive diffuse negli anni sessanta in Italia.

Il campo sperimentale di San Cesario sul Panaro

Il *mushroom field* di San Cesario sul Panaro rappresenta un *unicum* in Italia: un materiale campo di prove e sperimentazioni di cupole edificate da Bini negli anni sessanta, su un terreno che al tempo apparteneva alla sua famiglia e che successivamente fu venduto. Di recente, l'attuale proprietà ha messo in vendita il lotto che misura circa 10.000 mq e che, in assenza di vincoli, risulta edificabile. L'importanza di questo sito è data dalla presenza di otto cupole di varie dimensioni e finiture, che costituiscono un archivio progettuale fisico e fruibile dalla comunità scien-

tifica e dai cittadini di San Cesario sul Panaro, proprio per il suo valore di bene culturale. In questo senso è necessario attivare tutte le procedure per la preservazione e successiva valorizzazione del sito, dal momento che, quale prima sperimentazione di questo rivoluzionario sistema costruttivo, aveva collocato Dante Bini tra i protagonisti internazionali della progettazione tecnologica. Il *mushroom field* venne visitato nel 1965 da Mario Salvadori per verificare l'efficacia del brevetto Binishell: questo evento valse a Bini la dimostrazione del sistema Binishell alla Columbia University il 16 maggio 1967.

Un'applicazione del Binishell: le cupole di Castelfranco Emilia

Cesare Leonardi (1935-2021) e Franca Stagi (1937-2008) conducono uno studio professionale a Modena dal 1963 al 1983. Alla fine degli anni sessanta, appena trentenni, si affermano nella realizzazione di oggetti di design. Parallelamente, lo studio si occupa di architettura e di paesaggio: spiccano tra il 1970 e il 1980 una serie di progetti e realizzazioni, in particolare parchi (Parco della Resistenza e Parco Amendola a Modena) e centri sportivi (Vignola, Mirandola), emblematici di una ricerca basata sull'utilizzo del cemento armato a vista, sulla scomposizione degli elementi in forme geometriche elementari, sullo stretto rapporto tra architettura, alberi e il verde, concreta applicazione dei loro studi sulla architettura degli alberi.

Nel progetto per la palestra comunale di Castelfranco Emilia, l'ammirazione che i due architetti nutrono per la sperimentazione di Dante Bini

si traduce nell'opportunità di adottare qui il suo brevetto Binishell. Leonardi e Stagi mettono a punto un dispositivo spaziale basato sulle relazioni geometriche e dimensionali che si instaurano tra le due cupole (la più grande destinata a palestra ginnica, la più piccola a servizi), sulla definizione dell'elemento di collegamento, sulla possibile implementazione del sistema tramite connessione di nuove cupole. In un secondo stralcio del 1981 viene completata l'opera con la sistemazione esterna, pavimentazioni ad alberature, con caratteristiche chiaramente riferibili al loro *modus operandi*.

Conclusione

L'opera di Bini negli ultimi anni ha suscitato grande interesse grazie al lavoro di alcuni studiosi italiani, Giulia Ricci, Carlo Dusi e Alberto Bologna, che hanno concentrato le loro ricerche sulla sperimentazione ossessiva di Bini per le forme e in particolare per le cupole. Però questa attenzione non è stata solo accademica, ma anche mediatica. Infatti, analizzando su Instagram l'hashtag #dantebini, questo totalizza più di 1000 post con l'immagine della "Cupola" di Antonioni, a dimostrazione che la performatività di questa casa per vacanza oltrepassa l'architettura. Non ci sono altre realizzazioni di Bini così mediatiche: la Cupola rappresenta l'icona della sua opera insieme al fascino che suscitano le figure di Michelangelo Antonioni e Monica Vitti. La mediatizzazione delle architetture è una riflessione che può essere utile per altre opere in bilico tra conservazione e distruzione. Così si può generare un appeal in un pubblico ampio, unica possibilità per preservarle attraverso un'appropriazione immateriale. La sfida sarà scovarle!

BIBLIOGRAFIA

Bini D. (2012). *A cavallo di un soffio d'aria*.

L'architettura autoformante. Milano: Guerini e Associati.

Bini D. (2021). *Storia di una famiglia Ved*.

Bini. Edizione autoprodotta. (> [link](#)).

Pennacchio A., Ricci G. (2016). *Dante Bini Mechatronics*, Milano: Postmedia book.

L'autogrill a ponte di Montepulciano, testimonianza perduta della nostra storia economica e sociale

Emma Tagliacollo

La demolizione lampo dell'Autogrill di Montepulciano segna la rapida scomparsa di un simbolo della modernità italiana. La vicenda testimonia come sia facile perdere consapevolezza della propria storia intrecciata con il progetto architettonico, con quello ingegneristico, con un'idea di progresso e con il desiderio di essere moderni. L'edificio di Bianchetti rappresentava una memoria di un tempo che faticiamo a ritrovare, in cui si sperimentavano strutture e tipologie inusuali, mutate dai grandi padiglioni e libere dal vincolo della funzione intesa in senso stretto. Era contemporaneamente un sogno americano realizzato a casa nostra e un'astronave all'interno della quale gli italiani trovano la rassicurante quotidianità del caffè e dei maccheroni. Ora ci resta il tempo di una riflessione sulla fragilità normativa. Troppo tardi



Fig.1-3 - Tre momenti dall'episodio *Il pollo ruspante* di Ugo Gregoretti (da *Ro.Go.Pa.G.* del 1967): l'arrivo della famiglia Togni all'autogrill, l'ingresso tramite le rampe elicoidali, la galleria del consumismo

In questa vicenda storia e cronaca si uniscono: giovedì 14 ottobre 2021 vengono pubblicate sulla stampa le prime notizie dell'imminente abbattimento di uno degli autogrill a ponte, quello dell'area di servizio di Montepulciano, lungo l'autostrada A1. È questa un'architettura iconica che ci ricorda l'*italian way of life* degli anni sessanta del Novecento. Sono gli anni in cui in Italia si fa strada l'idea di un'economia basata sul consumismo e avanza l'immagine di una nuova modernità che inizia a mutare nel profondo la mentalità degli italiani e a far nascere nuovi bisogni. Questa rivoluzione in atto, caratterizzata dalla crescente importanza dell'economia e da un significativo aumento di benessere, porta nel tempo alla modifica del paesaggio italiano e della sua percezione, grazie alle differenti modalità di percorrere la penisola, di vivere le città. Il boom economico di quegli anni e i cambiamenti in atto sono raccontati molto efficacemente dal cinema. In *Ro.Go.Pa.G.*, film in quattro episodi (1963), il cui titolo identifica i registi dei quattro segmenti Roberto Rossellini, Jean-Luc

Godard, Pier Paolo Pasolini e Ugo Gregoretti, viene dipinto un vivace affresco della nuova società consumistica. Nell'episodio di Gregoretti *Il pollo ruspante* i Togni, una famiglia piccolo borghese, aspirano ad acquistare una casa in un'improbabile Svizzera dei Lombardi e, dopo aver visitato il terreno dove dovrebbe sorgere la nuova abitazione, vanno a pranzo all'autogrill, che qui è quello di Fiorenzuola d'Arda, progettato dall'ingegnere Angelo Bianchetti nel 1959, lo stesso autore di quello ormai perduto di Montepulciano.

L'occhio di Gregoretti inquadra e sottolinea abilmente come l'architettura crei un nuovo luogo: il bambino corre lungo le scale d'accesso (che sono una rampa elicoidale), apre le braccia per giocare all'aereo (in fondo siamo lungo un'autostrada: una lunga lingua di asfalto deserta paragonabile a una pista d'aeroporto), incarna differenti personaggi, assumendo nuove identità in un gioco che mette in luce la finzione. E nella finzione emerge una critica all'architettura che, pur essendo lineare, si piega al commercio

e disorienta il signor Togni, che non segue la segnaletica ed entra dalla porta sbagliata del ristorante, mentre è previsto che si debba prima attraversare la galleria commerciale che straborda di "animali di pezza, borse di vimini, caschi marziani e da go-kart, anfore etrusche, secchielli fosforescenti, orsetti col miagolio, coccodrilli da appendere al cruscotto e al lunotto, fiori di plastica per la festa dei cuginetti", come ricorda Alberto Arbasino nella *Bella di Lodi* (1972), un lungo racconto sulla società di quel tempo che si dipana anche lungo l'autostrada. E in questa scena del film la critica all'architettura cela quella al consumismo: "ma chi gliela avrà data la laurea a questo ingegnere che ha fatto questa roba qua!". In quella frase pronunciata a voce alta dal Togni vi è tutto il disorientamento dell'uomo che deve adeguarsi al passo del moderno e mantenerne il ritmo.

Nella nuova Italia che si sta delineando, e in questa vicenda, ha un ruolo fondamentale la costruzione delle autostrade italiane grazie alla Legge Romita del 1955, che prevede un piano di sviluppo da attuarsi in dieci anni. Nel 1964 verrà poi inaugurata l'Autostrada del Sole, che unisce le principali città metropolitane della penisola: Milano, Bologna, Firenze, Roma e Napoli. Il progetto è ambizioso e non è solo quello di unire l'Italia su gomma, ma anche di creare un innovativo indotto economico e un'inaspettata dimensione per l'immaginario, costruita proprio grazie agli autogrill a ponte, che non possono essere letti solo come infrastruttura, poiché ben presto diventano molto più di questo.

Mario Pavesi (1909-1990) è un attento osservatore e, da imprenditore, comprende che le famigliole ferme a bordo strada per mangiare un panino sono un'opportunità e possono trasformarsi in potenziali clienti di un luogo che ancora non esiste, ma che prende forma con l'incontro con Angelo Bianchetti (1911-1994). Grazie al sodalizio tra Pavesi e Bianchetti una parte dello strapaesano volge lo sguardo all'International Style. Bianchetti



Fig.4 - L'autogrill a ponte di Fiorenzuola d'Arda di Angelo Bianchetti in un disegno pittorico che evidenzia l'impatto scenografico dell'architettura lungo l'autostrada (Archivio Storico Barilla)



Fig.5 - Una pubblicità degli autogrill Pavesi, 1962



Fig.6 - L'autogrill di Montepulciano appena costruito

è infatti un progettista attento a ciò che avviene in Europa, dove viaggia ed entra in contatto con le opere di Mies van der Rohe e dei fratelli Hans e Wassili Luckhardt, studia con attenzione le architetture del Razionalismo e si dedica agli allestimenti espositivi, creando architetture effimere, anche in collaborazione con Eugenio Giacomo Faludi, Cesare Pea e con Marcello Nizzoli. Tra le prime realizzazioni si ricordano i numerosi saloni all'interno del padiglione italiano all'Esposizione Internazionale di Parigi del 1937, dove viene chiamato da Giuseppe Pagano, e i numerosi allestimenti per i negozi Lagomarsino (una delle più importanti ditte produttrici di macchine calcolatrici e contabili di quegli anni). Questa sua abilità nel progettare strutture pubblicitarie per fiere campionarie ed esposizioni merceologiche, architetture pensate per durare poco ed essere consumate in breve tempo, anche in un solo giorno, sono la base dell'idea scenografica degli autogrill a ponte. Tali nuove architetture presentano un forte impatto visivo e hanno l'intento di attirare l'attenzione degli automobilisti in transito. Bianchetti e Pavesi puntano alla spettacolarità, discostandosi dagli edifici totem, come quelli di Enrico Mattei progettati per le stazio-

ni Agip. Mattei puntava all'uniformità e alla riconoscibilità: la stazione di servizio Agip era identificabile per la forma, i colori, il design, l'architettura. Totalmente differente l'idea di Pavesi che, viaggiando in America con Bianchetti (nel 1959), aveva potuto ammirare la tipologia del punto di ristoro che poi importerà in Italia: quella della catena Howard Johnson's, delle stazioni di servizio Oasis (progettate da Pace Associates per la Illinois State Toll Highway Commission) e in modo particolare Des Plaines Oasis Station (1956-1958, non più esistente) che era un ponte accessibile da entrambi i lati della carreggiata.

L'idea è di animare la lunga strada di asfalto, che è quasi sempre uguale a sé stessa. Il ponte sull'autostrada invita inoltre a una visione dall'alto che diventa celebrativa della stessa infrastruttura viaria: i cittadini ne fanno parte, ne diventano attori protagonisti e l'architettura è allo stesso tempo un ponte per chi lo percorre e un simbolico arco di trionfo per chi lo attraversa dalla strada. Diversamente dall'esperienza americana, gli edifici ponte italiani vennero intesi come pezzi unici, mantenendo elementi comuni che permettessero

di riconoscere l'appartenenza alla stessa azienda, realizzando un primo esempio di immagine coordinata che si snoda lungo la penisola a partire dal 1959 a Fiorenzuola d'Arda (1959), poi a Novara (1962), a Feronia (1964) e a Montepulciano (1967).

Lo scopo è di realizzare non solo un luogo per gli automobilisti, ma di progettare un posto da abitare e da desiderare, da inglobare nella quotidianità. Quando è il momento di decidere dove spostarsi per la cena, gli amici propongono: "proviamo l'autogrill? Son venti minuti di autostrada'. [...] Dopo una breve volata l'autogrill ci apparve, illuminato e solenne come un transatlantico ormeggiato, con festa a bordo" (Goldoni, 1960). Infatti tutto è pensato affinché la sosta si trasformi in esperienza, non solo per gli automobilisti che si fermano per necessità e ristoro, ma anche per gli abitanti dei centri vicini, che hanno così a portata di mano il desiderio realizzato di una nuova modernità.

L'autogrill a ponte di Montepulciano (1967) era una raffinata opera di ingegneria: "L'apparecchiatura costruttiva dell'edificio comprende le fondazioni a plinti in calcestruzzo armato su pali Scac, i vani scala e i blocchi ascensori in calcestruzzo armato, la struttura di elevazione in acciaio corten, i solai in lamiera grecata, le partizioni interne verticali a secco e le pareti perimetrali realizzate con un sistema di facciate continue in lega leggera con tamponamenti leggeri con tamponamenti vetriati e opachi in laminato. Lo schema statico si basa su pochi elementi principali, dichiarati nell'architettura dell'edificio come grandi figure strutturali [...]. Gli elementi principali sono i due portali zoppi in acciaio che assorbono i carichi verticali e li trasmettono attraverso una trave cassone alle due torri in calcestruzzo armato, collocate sui lati dell'autostrada per contrastare le azioni orizzontali" (Greco, 2010).

L'autogrill di Montepulciano risultava dunque essere uno degli edifici più significativi di questa esperienza, in



Fig.7 - L'autogrill di Montepulciano in una immagine frontale che mostra l'architettura come struttura ad arco ed elemento di collegamento (Archivio Storico Barilla)

quanto una delle prime realizzazioni in Italia in cui si è impiegato l'acciaio corten. Come scrive lo stesso Bianchetti: "La costruzione che mi ha dato maggiori soddisfazioni è stata quella dell'autogrill Pavese di Montepulciano, posto nel tratto autostradale Firenze-Roma, realizzato in acciaio corten. Ho voluto usare l'acciaio per un edificio d'acciaio, che fosse veramente tale e non uno scatolone di vetro. L'acciaio corten me ne ha dato la possibilità e questa è stata la prima applicazione architettonica in Italia. Cercavo un materiale senza manutenzione, di aspetto aggressivo e di colore scuro. [...] Tutte le strutture sono a vista, come gli impianti che corredano l'edificio: aria condizionata, impianti elettrici, ecc. ecc. in modo che il pubblico possa rendersi conto della complessità di un edificio di tal genere e della sua funzionalità." (Bianchetti, 1971).

La struttura demolita a Montepulciano, raccontava un'epoca in cui si è realizzato un rapporto particolare tra architettura, arte, economia, imprese. Committente e architetto, in quel periodo, hanno avuto in molti casi la sensibilità di dialogare in modo creativo e unico intorno al concetto della modernità, dando vita a opere che ancora oggi tengono il passo, come appunto le strutture degli autogrill a ponte, un po' archi di trionfo, un po' astronavi, frutto di una ricerca tutta italiana che si è formalizzata ed è diventata parte della quotidianità.

Viene da sé che l'edificio di Bianchetti

rappresenta una memoria di un tempo che faticiamo a ritrovare, in cui architettura e ingegneria sperimentano strutture e tipologie inusuali, mutate dai grandi padiglioni e liberi dal vincolo della funzione intesa in senso stretto. L'edificio è stato anche definito come "l'autogrill più ardito del mondo" per la sua innovativa struttura caratterizzata dall'asimmetria della trave portante in acciaio corten e i rossi brise-soleil che occhieggiano dalle riviste storiche di architettura.

La contingenza ha poi preso il sopravvento e le vicende dell'autogrill di Montepulciano sono raccontate attraverso la cronaca. Già nel 2018, per presunti problemi strutturali e di stabilità nella zona dei bagni e dei servizi, l'autogrill di Montepulciano è stato oggetto di un intervento di ristrutturazione e adeguamento che in realtà si è concluso nel 2021 con la demolizione dell'intera struttura, avvenuta in pochissimi giorni, dalla sera di venerdì 15 a domenica 17 ottobre, con un'operazione di raffinata ingegneria utilizzata purtroppo per distruggere e non per cercare una soluzione.

Perdere queste icone, oggi, è segno della difficoltà di preservare i progetti del moderno e di investire nel restauro e nel riuso del patrimonio del Novecento, questo forse sia per la fragilità normativa, che ha fatto sì che questo edificio sia sfuggito agli organi preposti alla tutela, sia per la scarsa sensibilità collettiva verso le architetture di questo recente periodo storico.

BIBLIOGRAFIA

(1967). L'autogrill più ardito del mondo. *Italsider notizie*, 5, 12-13.

Aloi G. (1971). *Ristoranti* (pp. 73-77). Milano: Hoepli.

Benetti A. (2020). Gli autogrill a ponte, infrastrutture e icone dell'autostrada. *Domusweb*, 27 luglio 2020 (> [link](#)).

Bianchetti A. (1971), *L'acciaio nelle aree di servizio autostradali, autogrill e stazioni di servizio*. In Relazioni e interventi al Convegno UISAA organizzato al 6° SAIE (Bologna 6 maggio 1970), supplemento alla rivista *Acciaio*, 1, 48-54.

Goldoni L. (1960). Personaggi dell'autostrada. Sosta all'autogrill. *Autostrade*, 8, 52.

Greco L. (2010). *Architetture autostradali in Italia* (pp. 133-141). Roma: Gangemi.

Greco L. (2022). *Angelo Bianchetti. Gli autogrill*. Milano: Jaca Book.

Hart F., Henn W., Sontag H. (1974). *Edifici civili. Architettura Acciaio* (p. 108). Italsider.

Maganzani L., Stevanato V. (1967). L'autogrill Pavese a Montepulciano sull'autostrada del sole. *Costruzioni metalliche*, 4, 265-275.

Tagliacollo E. (2021). Autogrill di Montepulciano, la demolizione lampo di un'icona. *Il Giornale dell'Architettura* (> [link](#)).



Fig.8-10 - Lo smontaggio della trave a sbalzo e la progressiva demolizione dell'autogrill di Montepulciano, 2021 (fotografia dell'autrice)

SULLA DEMOLIZIONE

(2021). Demolizione dell'Autogrill in A1: ecco come cambia la circolazione in autostrada (2021). *Arezzo Notizie*, 9 ottobre (> [link](#)).

(2021). Montepulciano, addio allo storico Autogrill "a ponte" che viene demolito (2021). 17 ottobre (> [link](#)).

Stefanucci L. (2021). Autogrill di Montepulciano, la demolizione diventa uno show. *La Nazione*, 16 ottobre (> [link](#)).

Un capolavoro calpestato. Il complesso Officine Meccaniche Gandolfi a San Lazzaro di Savena di Glauco Gresleri

Lorenzo Gresleri

L'8 febbraio 1968 il Curatore associato del Dip. Architettura del MOMA Dr. Ludwig Glaeser, a fronte della pubblicazione del *Complesso Gandolfi-O.M* su *L'Architecture d'Aujourd'hui* del settembre '67, ne chiedeva a Glauco Gresleri precisi documenti per inserirli nella selezione *Twentieth Century Engineering*, già avviata dal museo nel '64 con catalogo e mostra omonima. Il materiale venne spedito dall'architetto avviando così uno scambio di corrispondenza dedicato. Si tratta di uno dei numerosi riconoscimenti di questa opera pluri-pubblicata, di cui sono qui descritte la piena integrazione tra aspetti compositivi, funzionali e materici e la riuscita collocazione territoriale, oltre alla travagliata odissea contrassegnata da demolizioni, appelli e dal disinteresse delle Istituzioni coinvolte



Fig.1 - Fronte del complesso sulla via Emilia. In primo piano gli uffici e i locali di accoglienza (Archivio Architetto Glauco Gresleri)

Il complesso architettonico ex Officine Meccaniche della Società Gandolfi e C., oggi centro commerciale Globo, progettato da Glauco Gresleri nel 1962 e realizzato nel 1963-1965, è riferimento di una qualità manifesta. Nel 1966 ottiene il Premio Regionale Inarch per l'Emilia Romagna e il riconoscimento *Twentieth Century Engineering* del Moma di New York. Viene inoltre pubblicato in molti testi, tra cui il *Catalogo Bolaffi dell'architettura italiana 1963-1966* e *l'Illustrated International Architecture 2* di D. van der Kellen, Ten Hagen 1967. È stato selezionato nel Censimento dell'architettura italiana del secondo Novecento del Ministero della Cultura e inserito nel patrimonio dell'Istituto Beni Culturali dell'Emilia Romagna.

I caratteri architettonici

Nella sua forma originale il complesso, che occupa un'area di circa 30.000 mq, si articola in tre nuclei principali: il blocco centrale con officina/esposizione e palazzina uffici; l'edificio per le lavorazioni pesanti; il fabbricato dei servizi generali, con l'area per il comfort del cliente e gli appartamenti. La superficie coperta è di circa 9.000 mq. mentre all'esterno si snodano ampi spazi pavimentati, per la sosta, la manovra, il carico e scarico degli autoveicoli più una rigogliosa maglia di zone verdi (5.000 mq) che innerva l'intero organismo.

Procedendo sull'asse autostradale, da Bologna verso Rimini, si possono scorgere i vari corpi di fabbrica che compongono il complesso differenziati per funzione e struttura: dalle centrali tecnologiche alla palazzina uffici, dal blocco centrale al fabbricato per le lavorazioni pesanti alla palazzina servizi e alla portineria. Infatti, come specifica lo stesso Glauco Gresleri nel 1967: "la qualificazione degli spazi avviene attraverso la qualificazione e differenziazione funzionale, ma non per variazione gerarchica della qualità architettonica. Le zone di lavorazione, gli spazi destinati alle operazioni contabili e commerciali, i percorsi dei clienti, i magazzini ed i servizi, tutti i nuclei risultano trattati allo stesso livello qualitativo" (Gresleri, 1967) e dunque l'intera volumetria si declina in base a un unico gesto progettuale, inteso in chiave strutturale, tecnologica e tettonica.

La palazzina uffici, che ospita il nucleo direzionale, commerciale e di rappresentanza, è caratterizzata da una struttura in c.a. lasciato a vista e dal solaio di copertura che sporge a sbalzo sui fronti e sorregge un giardino pensile visibile dall'ingresso generale. Questo nucleo architettonico, disposto ortogonalmente al fronte officina, penetra all'interno per una profondità di 7 metri fino a porsi tangente al magazzino dei ricambi. Con tale accorgimento com-

positivo si è ottenuta una serie di grandi vantaggi tra i quali: illuminazione ed esposizione degli uffici su due fronti; possibilità per i clienti di penetrare e vedere l'interno dell'officina, senza peraltro accedervi direttamente; osmosi commerciale con il magazzino dei ricambi. Il giardino pensile di copertura, con funzione anche di coibenza termica, penetra entro il vano officina terminando con un balcone sul quale è ricavato l'ufficio del capo officina e da dove il cliente, salito tramite comoda scala, può dominare tutto lo spazio del grande vano e osservare le lavorazioni che vi si svolgono.

Il blocco centrale a pianta quadrata accoglie sia le lavorazioni meccaniche ed elettriche attorno ai veicoli sia l'esposizione dei nuovi prodotti e tipi. I nuclei fondamentali sono destinati a: magazzino ricambi, lavorazione su fossa, lavorazione su veicolo, reparto macchinari, accettazione e collaudo, ufficio del capo officina. La copertura di ben 5.000 mq si avvale di elementi in c.a. precompressi, di grandi dimensioni con appoggi solo su due lati. Il sistema statico è basato su cinque travi da 60 metri di luce libera, ad alta sezione resistente con profilo ad Y, in cui la gamba centrale cresce dagli appoggi verso la mezzeria. Ogni trave è larga 9,74 metri e dista dalla contigua 4,26 metri. Lo spazio tra le due travi contigue è coperto da una soletta in laterizio e c.a. tesa tra due travi correnti in c.a. che risultano appese, attraverso i montanti degli infissi dei lunotti, ai bordi estremi delle ali dell'Y. In tal modo ogni trave, con le due mezze solette appese ai propri bordi, risolve 1.000 mq di copertura. La scelta di una soluzione senza appoggi intermedi assicurava alcuni vantaggi ritenuti molto importanti nell'organizzazione degli spazi: massima libertà interna di movimento e di circolazione; assenza di vincoli fissi cui subordinare la distribuzione delle lavorazioni; flessibilità illimitata di un settore verso quelli contigui.

Il fabbricato per le lavorazioni pe-

santi, che copre una superficie di circa 2.100 mq, adotta una struttura composta da elementi iperboloidi prefabbricati di produzione standard e da travi precomprese e prefabbricate. L'edificio accoglie le lavorazioni particolari di carrozzeria, il settore gommista, il lavaggio vetture ecc. Per consentire la massima agibilità alle singole zone di lavorazione, senza ostacolare le operazioni dei settori contigui, tutto il fronte sud, che si estende per circa 120 metri, ha portoni scorrevoli tipo quelli degli hangar.

La palazzina dei servizi è caratterizzata da una robusta intelaiatura strutturale in c.a. a vista e da una precisa differenziazione delle tre funzioni che ospita. Infatti il forzato connubio, necessario per motivi organizzativi, tra locali servizio e ri-



Fig.2 - La struttura della palazzina uffici è formata da un solaio con alti bordi di risvolto per il contenimento del giardino pensile, appoggiato su telai in cemento armato costituiti da coppie di pilastri circolari e travi piatte. Il tamponamento è costituito da vetrata semifissa con montanti prefabbricati in cemento posti a distanze modulari. Scultura in acqua di Giuliano Gresleri (Archivio Architetto Glauco Gresleri)



Fig.3 - Corpo degli uffici. Vetrata continua modulare in c.a. e vetro, la copertura a sbalzo contenente il giardino pensile, la vetrata a sud in perspex con funzione frangisole, e la scala al piano seminterrato del magazzino (Archivio Architetto Glauco Gresleri)

storico operai, locali servizio e ristoro clienti, ed appartamenti residenziali è stato risolto non solo confidando nella divisione fisica su tre piani diversi, ma affacciando i vari nuclei direttamente a terra, sulla strada, in posizioni ben distinte.

Un percorso di salvaguardia negato

Unanimemente riconosciuto per il suo valore architettonico e testimoniale il complesso è trattato puntualmente nelle Norme Tecniche di Attuazione del Prg del Comune di San Lazzaro di Savena adottato nel 1990. Nell'art.14 (Lettera D Norma specifica per il comparto ex Gandolfi) si legge: "La norma tutela un insediamento edilizio moderno ma di rilevante valore architettonico. L'insediamento comprende sia un edificio per attività produttive sia

altre strutture a questo accessorie. Gli interventi ammessi dovranno tutelare i caratteri insediativi, edilizi, architettonici strutturali degli edifici esistenti [...], consentendo la conservazione dei manufatti come da progetto originale, con eliminazione delle eventuali parti in esso non previste".

Il primo agosto 2001, per l'ex Gandolfi, viene presentata una domanda di autorizzazione all'apertura di un esercizio commerciale al dettaglio ai sensi della l.r. n.14 del 5/7/1999, con contestuale richiesta di concessione edilizia per un progetto di sistemazione dei fabbricati e delle aree di pertinenza, che, a marzo 2002, porterà all'inaugurazione del magazzino Globo.

L'intervento ha purtroppo dequalificato sia gli interni, dove le opere di adeguamento funzionale necessarie alla nuova distribuzione sono risultate decisamente in contrasto con il vincolo comunale vigente, sia gli spazi verdi che hanno subito

rimozioni e potature irrimediabilmente deturpanti di alberi secolari monumentali oltre all'impoverimento della stessa area verde, e della sua qualità ambientale.

In qualità di responsabile dell'archivio architetto Glauco Gresleri, lo scrivente si è rivolto in più occasioni al sindaco di San Lazzaro di Savena, coinvolgendo anche l'assessore alla Cultura e i servizi al pubblico per Edilizia e per le Attività produttive, che il 21 agosto ha risposto allo scrivente e al sovrintendente Ezio Garzillo: "Tale norma riconosce i fabbricati originali con un grado di tutela esattamente uguale a quelli di valore storico ed indirizza gli interventi edilizi nel rispetto delle caratteristiche peculiari dell'insediamento". Tutela che teoricamente continua nelle Norme Tecniche di Attuazione del Prg con Variante dicembre 2002 approvata con scheda di azionamento n. 85 specifica per il comparto "ex Gandolfi" Zona Omogenea "D": "La norma tutela un insediamento edilizio moder-



Fig.4 - Fianco est del corpo centrale del complesso. Le solette piane appese tra le travi contigue di copertura sporgono in aggetto con i 'boccacci' per lo scarico dell'acqua a pelo libero (Archivio Architetto Glauco Gresleri)



Fig.5 - Fosse di lavorazione. In testa alle fosse la passerella superiore ed il corridoio inferiore di collegamento trasversale. Più oltre ancora lo spazio del macchinario e la vetrata in u-glass che chiude il magazzino ricambi (Archivio Architetto Glauco Gresleri)

no ma di rilevante valore architettonico recentemente restaurato e recuperato all'uso commerciale. 1) Descrizione Intervento: Intervento di ristrutturazione urbanistica e nuova costruzione. Gli interventi ammessi dovranno essere rispettosi dei caratteri insediativi, edilizi, architettonici strutturali degli edifici esistenti, consentendo la conservazione dei manufatti come da progetto originale. Mediante un progetto unitario, che comprenda tutti gli immobili inclusi nel comparto, è ammessa la realizzazione di nuovi volumi".

Con la delibera del 12 gennaio 2017, che, per quanto attiene all'OM-Gandolfi, approva un Piano Urbanistico Attuativo, di iniziativa privata, conforme agli strumenti urbanistici generali in vigore (quali il Piano Strutturale Comunale, il Regolamento Urbanistico Edilizio e il Piano Operativo Comunale) che non prevedono alcun tipo di tutela sull'edificio, è proseguita l'opera amministrativa sui volumi dei fab-

bricati. È stata così proclamata: "la demolizione di corpi isolati incongrui e ormai fatiscenti" e la "clonazione" di matrice tipologico-strutturale di quanto già realizzato. Inoltre vi è scritto: "l'intervento prevede l'ampliamento del principale corpo di fabbrica [...] e la demolizione delle "opere accessorie" sulla via Emilia e di una parte del volume retrostante che delimita l'area di proprietà".

Nel corso dell'iter di approvazione del Pua la Soprintendenza è stata tuttavia coinvolta in Conferenza di Servizi in merito al solo parere archeologico!

Con l'inizio dei lavori, lo scrivente ha informato la Soprintendenza acquisendo, nel frattempo, il sostegno dell'Accademia Nazionale di San Luca (dal momento che Glauco Gresleri è stato accademico dal 1983), dell'Ordine degli architetti di Bologna, di Docomomo Italia e dell'Università di Parma, nello specifico del rettore e direttore del Csac,

il Centro Archivi che conserva nella sezione Progetto il fondo archivistico di Gresleri. L'obiettivo comune è duplice: da un lato, avviare il procedimento di dichiarazione dell'interesse culturale ai sensi degli articoli 10, comma 3 lettera d), e 13 del Codice dei beni culturali e del paesaggio e dunque attribuire il vincolo storico-relazionale che riconosce l'interesse particolarmente importante dei beni immobili "a causa del loro riferimento con la storia [...] della tecnica, dell'industria e della cultura in genere" adeguato alle Officine Om; dall'altro, scongiurare interventi che, "pur dichiarandosi rispettosi dell'edificio principale, non tengono affatto in considerazione la lettura d'insieme dell'opera, la quale, disgiunta dagli elementi che costituiscono la definizione del rapporto fra il luogo di lavoro e il contesto che lo accoglie (secondo l'insegnamento di Adriano Olivetti) non solo riduce l'efficacia del progetto originale, ma ne snatura fatalmente la specificità" (lettera indirizzata alla Soprintendenza Archeologica Belle Arti e Paesaggio per la città metropolitana di Bologna e le province di Modena, Reggio Emilia e Ferrara da Marco Filippucci, presidente dell'Ordine degli architetti di Bologna, ottobre 2021).

La motivazione della salvaguardia è ben espressa nelle parole di Paolo Icaro, presidente dell'Accademia Nazionale di San Luca che, in data 7 luglio 2022, con una lettera alla medesima Soprintendenza, ha scritto: "Le Officine Meccaniche Gandolfi [...] sono un complesso (o meglio: era, visto che una parte è perduta) di grandissima qualità. Lo era, cosa rara, da tutti i punti di vista; per quelli urbanistici, quali la delicata sistemazione paesaggistica, anche nel rapporto con la via Emilia; per quelli compositivi, basta notare l'elegante ed abile articolazione dei volumi imposti dal programma [...] o la precisa progettazione di ogni singolo dettaglio, e infine per la qualificazione plastica delle strutture. L'uso, inoltre, di materiali ricorrenti (c.a., acciaio verniciato e

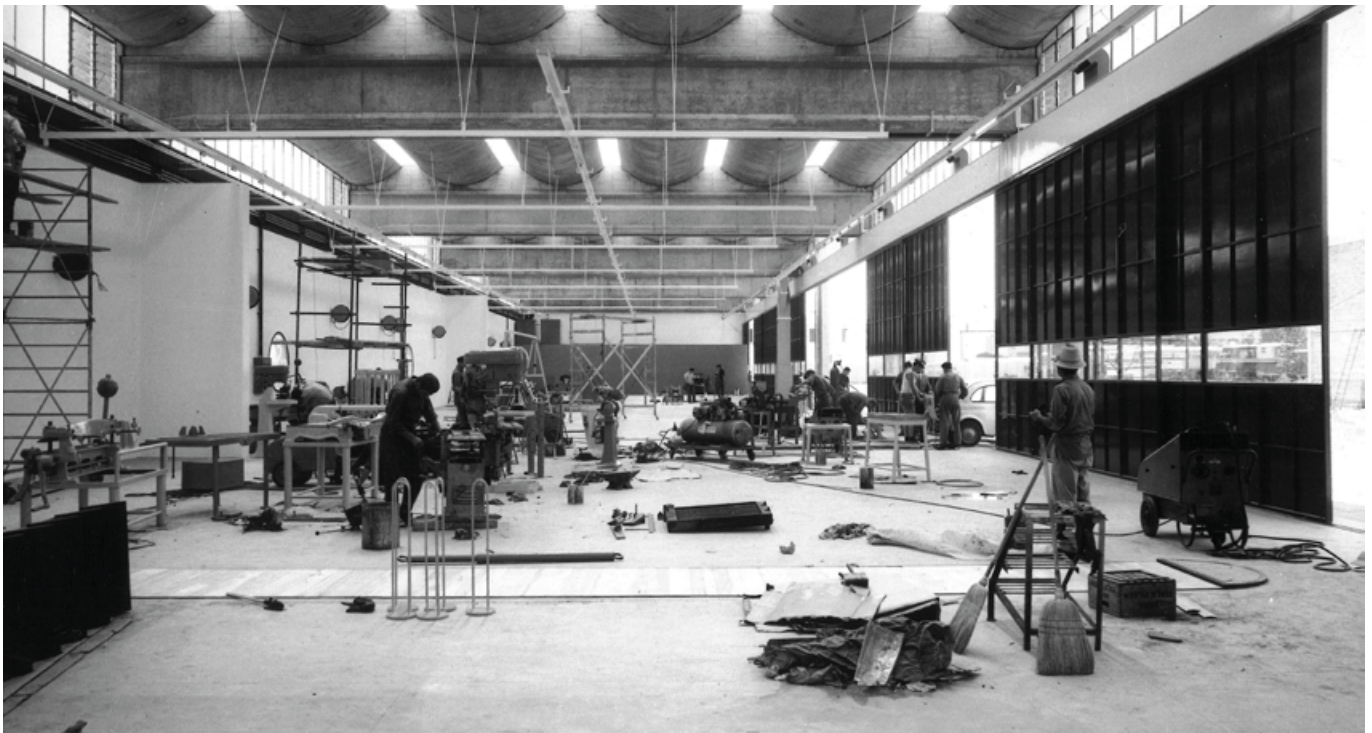


Fig.6 - Edificio per le lavorazioni pesanti: la copertura è costituita da elementi iperboloidi prefabbricati e la luce zenitale filtra da lucernari continui in poliestere a camere d'aria della SAMP (Archivio Architetto Glauco Gresleri)

vetro) con medesimo grado di finitura dava a tutti i vari nuclei impronta di unità espressiva formale; che si trattassero di zone di lavorazione, di esposizione o amministrative la progettazione ha ricercato, grandemente, il medesimo standard di alta dignità umana”.

Attualmente è già perduto irrimediabilmente il fabbricato per lavorazioni pesanti, come demolita è la grande vasca d'acqua sulla via, cancellando l'ultimo elemento naturale significativo. Inoltre, è pure avvenuto l'ampliamento del corpo centrale.

Il complesso ex Gandolfi è, di fatto, un “capolavoro calpestato”, per usare un'espressione di Pier Luigi Cervellati, sul quale però si può ancora intervenire poiché selezionate opere di ripristino possono comunque essere un richiamo efficace e rilevante a quella complessità originaria ora perduta.

BIBLIOGRAFIA

(1967). Centro OM a Bologna. *Vitrum*, 162, 16-17.

Aloi G. (1967). *Architetture industriali contemporanee* (pp. 283-289). Milano: Hoepli.

Gresleri G. (1966). Due centri di servizio per autoveicoli, *Casabella*, 307, 46-51.

Gresleri G., Baratelli E., Stucki E. & Hofacker H. e Sanpaolesi L (1967). Un complesso di servizio ed assistenza autoveicoli a Bologna San Lazzaro, *L'industria italiana del cemento*, maggio, 311-326.

Lacombe P., Pontoizeau Y. (1976). Garage O.M., San Lazzaro, Bologne, Italie. *L'Architecture d'aujourd'hui*, 133, 24.

Muratore G., Capuano A., Garofalo F. Pellegrini (1988). *Italia. Gli ultimi trent'anni* (p. 252), Bologna: Zanichelli.

Quadrato V. (2019). Architetture di campata. Invenzione strutturale e tecnologica nella costruzione “ad aula” del complesso Gandolfi-OM di Glauco Gresleri. *In_bo. Ricerche e progetti per il territorio, la città e l'architettura*, 14, 84-99.

Architettura, allestimento e salvaguardia

Alessandro Colombo

Il Novecento è secolo ricchissimo di Architettura, già oggetto di studio, recupero e salvaguardia: non altrettanto si può dire degli interni e degli allestimenti progettati e realizzati nelle varie epoche. Eppure sono proprio i protagonisti del Novecento ad insegnarci, in numerosi capolavori, che il progetto nasce completo di un interno e di un esterno senza distinzione gerarchica, ma anzi con forte sinergia. Attraverso una serie di esempi maturati nell'attività professionale e di ricerca si evidenzia come la salvaguardia del Moderno non possa prescindere dagli allestimenti e che, anzi, dagli interni e dalla compatibilità e sostenibilità delle funzioni debba prendere le mosse il progetto di restauro, superando la visione dell'architettura come contenitore indifferente al suo contenuto



Fig.1 - Märkisches Museum, Henry van de Velde, Die Salonausstattung, Berlino (Fotografia Anagoria)

Il Novecento è secolo ricchissimo di Architettura che, in buona parte, è giunta ai giorni nostri. Se le strutture costruite, con alterne fortune, sono state oggetto di studio, recu-

pero e salvaguardia, non altrettanto si può dire degli interni e degli allestimenti che in esse erano stati progettati e realizzati.

In verità quanto appena scritto è già vittima di un luogo comune.

Mi riferisco alla visione dell'Architettura come contenitore, sempre più specializzato dal Movimento Moderno in poi, che possa ospitare arredi definiti come mobili, finiture, apparecchi illuminanti destinati ad una vita breve e, comunque, inferiore a quella dell'involucro edilizio, di conseguenza meno importanti.

Luogo comune dettato dall'onda lunga di una visione idealista ottocentesca che propende a definire il valore come monumento, dotato di eccezionalità e unicità, dell'Architettura e in quel caso, e solo in quel caso, a rivendicarne l'importanza e, quindi, il suo diritto alla sopravvivenza, e quelli che chiamiamo gli interni, in senso collettivo e generico, sicuramente posti su un piano inferiore legato alla funzionalità che porta, inevitabilmente, al poter sopportare la loro perdita senza troppi patemi. Fra le poche eccezioni l'eventuale appartenenza degli ambienti alle dimore di personalità dotate di rilevanza storica. Così ci ritroviamo

ad ammirare le camere e i salotti di re e regine, gli scrittoi e le sedie di letterati, la poltrona a dondolo di un presidente, e financo gli occhiali e le babbucce di un eroe. Molto spesso questi reperti sono collocati, totalmente decontestualizzati, in questo o quel museo. Proprio quando l'autore è entrato di diritto nell'empireo della storia dell'architettura possiamo trovare gli ambienti, smontati e rimontati nelle più importanti istituzioni mondiali: al Metropolitan Museum of Art la Living Room della Francis W. Little House di Frank Lloyd Wright a Wayzata, Minnesota del 1912-1914, al Märkisches Museum di Berlino il Die Salonausstattung di Henry van de Velde o al Musée Des Arts Décoratifs di Parigi, À Table avec Charlotte Perriand et Le Corbusier del 1947.

Tendenza del tutto attiva, si veda ad esempio l'installazione di casa Lana, interno degli anni sessanta a firma di Ettore Sottsass jr, collocata a dar bella mostra di sé al primo piano della Triennale di Milano (> [link](#)).

Eppure sono proprio i protagonisti del Novecento, anche in questo agevolati dagli esempi dei grandi progettisti dell'Ottocento, ad insegnarci, dandone prova in numerosi capolavori, di come il progetto nasca completo di un interno e di un esterno, di una planimetria e di una volumetria, di una collocazione ambientale nella quale il valore paesaggistico è tanto quello che si riconosce all'architettura nel suo inserimento nel contesto, quanto quello delle vedute che dagli spazi interni si può godere attraverso le finestre traguardando l'intorno. È un valore che si riconosce nelle soluzioni materiche, tecnologiche, nelle invenzioni strutturali e, nondimeno, nei dettagli degli arredi, delle finiture, dei complementi, per arrivare di frequente alle suppellettili. È quel valore che ci permette di poter acquistare ancora oggi sul mercato, a sessanta, settanta, ottanta e fino a cento e più anni di distanza oggetti e arredi nati per specifici progetti e

che, di quei progetti, facevano parte integrante. Il processo di nascita di quello che chiamiamo oggi design dal progetto e nel progetto (di architettura) è talmente chiaro che, ovviamente, sembriamo essercelo dimenticato. Se quanto sopra è valido per la dimensione abitativa, non di meno, anzi forse di più, si può riscontrare nei musei, negli uffici, nelle fabbriche. Si dirà, ma abbiamo già non poco faticato a preservare alcuni edifici della nostra storia recente, come avremmo potuto salvare gli interni, gli allestimenti? Non di meno, quando ci imbattiamo in un'architettura integra nel suo rapporto fra forma, volume, arredi, allestimenti, il tutto raccolto in un'unità di linguaggio e concezione, rimaniamo, giustamente, sbalorditi per la qualità e il valore di ciò che abbiamo di fronte. Da questa considerazione nasce la necessità di voler passare a considerare le opere nella loro integrità e, sulla base di questo, a promuovere una salvaguardia che permetta, appena possibile, di non

scindere l'architettura in un interno ed un esterno indipendenti l'uno dall'altro che sono visti tali solo nel valore d'uso e non nella concezione di progetto e nell'importanza storica. Prendiamo in esame alcuni casi studio che ho avuto la fortuna di incontrare nella mia carriera professionale e di ricerca.

La Villa Reale di Monza, con il suo Parco, è un complesso monumentale che si colloca fra i più importanti del genere in Europa. Le note vicende storiche legate al regicidio l'hanno relegata in un oblio all'inizio del XX secolo che ancora pesa sul suo attuale assetto. L'abbandono della casa reale sancì proprio la spoliazione degli arredi e delle finiture (boiserie, tappezzerie) che erano parte integrante dello spazio.

Tutti i progetti succedutisi, a partire da quello vincitore del concorso internazionale del 2004 (> [link](#)), hanno dovuto misurarsi con l'individuazione di funzioni compatibili e, quindi,



Fig.2 - Alessandro Colombo, Villa Reale di Monza: studio per l'allestimento della sala da ballo (gruppo Carbonara), 2004

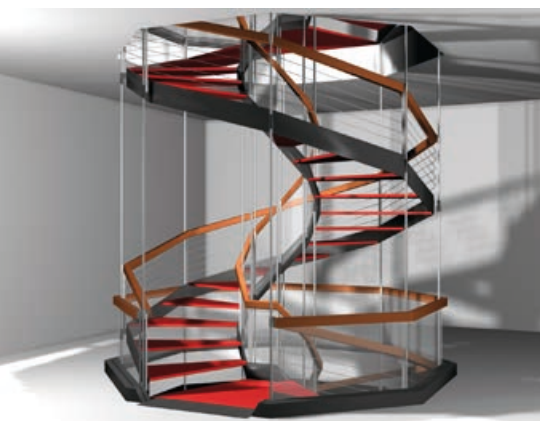


Fig.3 - Alessandro Colombo, Palazzo Rosso: studio per il restauro della scala ottagonale di Albini (gruppo Libidarch), 2000

dei relativi allestimenti, prima ancora di affrontare le problematiche più squisitamente tecniche del restauro e del consolidamento edilizio e strutturale. Gli appartamenti di re Umberto I e della Regina Margherita conservati nell'ala sud, permettono oggi una parziale comprensione del carattere dell'opera almeno nella sua sistemazione di fine Ottocento.

Con il Movimento Moderno diventa ancora più stretto il legame fra concezione architettonica e soluzioni di interni, non solo nelle opere di nuova concezione quanto anche nei restauri. Il magistrale intervento di Franco Albini con Franca Helg per Palazzo Rosso a Genova, sicura-

mente da leggere con il progetto del vicino Palazzo Bianco e il museo di san Lorenzo, segna una pietra miliare per la museografia e l'allestimento donandoci uno dei più compiuti esempi di un progetto nel quale l'ordinamento delle opere, il restauro degli spazi, le soluzioni tecnologiche atte ad adeguare il complesso architettonico, l'invenzione di un allestimento che, pur al servizio dell'arte, raggiunge punti altissimi di capacità espressiva e invenzione spaziale, dimostrano come si possa arrivare ad una realizzazione che vede il disegno degli interni come perno di un intervento anche molto complesso. Il Palazzo è stato lasciato decadere, forse anche per un'avversione verso l'opera totale che Albini e Helg realizzarono con la direttrice Caterina Marcenaro, sino al concorso indetto per il suo restauro e valorizzazione del 2000 (Colombo, 2001), realizzato in alcune parti del complesso negli anni successivi e che poi darà il via a successivi interventi. Ciò che si è potuto recuperare è solo in parte l'allestimento originale e non tutti pezzi di bravura si sono salvati: l'appartamento di un amatore d'arte, la Marcenaro stessa (*Domus*, 1955), addirittura per lunghi anni destinato ad uffici comunali e perduto nei suoi elementi mobili (le opere d'arte sono confluite nel museo diocesano di Milano), è stato ricostruito



Fig.4 - Alessandro Colombo, Le età del Grattacielo, Grattacielo Pirelli (foto Amendolagine Barracchia, 2016)



Fig.5 - Ponti, Fornaroli, Rosselli, Nervi, Danusso, Valtolina, Dall'Orto, Grattacielo Pirelli, Milano (foto di Mario Carrieri e Pietro Carrieri, 2016)



Fig.6 - Pier Luigi Nervi, Antonio Nervi, Gino Covre, Palazzo del Lavoro, Torino (foto di Mario Carrieri, 2008)

con un arredo rievocativo che rimarca una volta di più il valore storico, perduto, del progetto originale.

I grandi simboli della rinascita che rinnova il paese nel secondo dopoguerra nascono anch'essi come progetti integrati ove gli interni non sono meno importanti degli esterni. L'elegante diedro del grattacielo Pirelli, capolavoro anche di ingegneria strutturale che gli permette di essere, alla data di inaugurazione nel 1960, il più alto edificio al mondo in calcestruzzo armato, nasce come nuova sede della Pirelli per ben presto diventare simbolo di una città, di una regione, di un paese tutto (Colombo, 2016; Colombo, 2020). Il gruppo di progettazione, uno dei primi concepiti come interdisciplinare e formato da Ponti, Fornaroli, Rosselli, Nervi, Danusso, Valtolina, Dall'Orto, disegna, trovando soluzioni innovative, assolutamente tutto: dalle strutture agli impianti, dalle facciate agli ascensori, dagli spazi agli arredi del singolo posto di lavoro. Al passaggio della torre dalla Pirelli alla Regione Lombardia, nel 1978, tutti gli interni vengono mutati perdendo le finiture originali e tutti i pezzi mobili. Solo con l'ottimo restauro del 2004 (Crippa, 2006), resosi necessario dopo la tragedia dell'incidente aereo del 2002, si riescono a ricostruire alcune caratte-

ristiche essenziali, quali il pavimento in giallo fantastico che, non a caso, è stato recentemente preso ad immagine dell'intera opera di Ponti (Casciani e Kolbitz, 2021). La qualità planimetrica dell'architettura, un piano libero da elementi strutturali centrali a differenza della stragrande maggioranza dei grattacieli, e l'attenzione del progetto di restauro e allestimento ci permette di ammirare ancora oggi, a più di sessant'anni di distanza dalla sua inaugurazione, un'opera che mantiene l'equilibrio



Fig.7-8 - Angelo Mangiarotti, Bruno Morassutti, Villa Morassutti, dettaglio del camino, San Martino di Castrozza (foto dell'autore, 2020)

che la contraddistingue fra volumi esterni e spazi interni.

La sorte non ha arreso in egual misura al Palazzo del Lavoro realizzato a Torino per l'esposizione Italia '61 (Olmo, Chiorino, 2010).

La geniale struttura a monumentali pilastri in cemento armato, che sorreggono una copertura a nuclei radiali in acciaio solcata da raffinate linee di luce, ideata da Pier Luigi Nervi, Antonio Nervi e Gino Covre, nasce come tetto per la grande Esposizione Internazionale del Lavoro curata e allestita da Gio Ponti. Pur complesso espositivo d'avanguardia, negli anni successivi la struttura non trova una sua funzione stabile ed arriva ad essere abbandonata e addirittura vandalizzata negli ultimi anni. Anche in questo caso si conferma, purtroppo, come la perdita della funzione e la non corretta individuazione di un nuovo assetto, non riesca a dare delle concrete prospettive di futuro ad un bene che pure viene da tutti riconosciuto di straordinario interesse. Anche in questo caso la vita dell'architettura è tutt'uno con la permanenza o la corretta nuova progettazione della sua funzione e del suo spazio interno.



Ancora più intuitiva è l'importanza dello stretto legame fra architettura e allestimento negli edifici abitativi. Fra i numerosi esempi che offre la storia credo che siano di significativa importanza due realizzazioni nell'arco alpino orientale.

Nel 1957 Angelo Mangiarotti e Bruno Morassutti firmano una villa a San Martino di Castrozza. Costruito nel bosco al limitare dell'abitato, l'edificio, subito oggetto dell'attenzione della critica e della stampa (Colombo e Scullica, 2021) si distingue per qualità e la sostenibilità delle soluzioni adottate. Uno zoccolo in pietra sostiene dei pilastri in legno, realizzati con gli alberi tagliati sul posto, che portano una copertura a basse falde sempre in legno. Il piano libero, basato su una pianta quadrata, offre una completa permeabilità visiva da nord a sud dell'ambiente soggiorno che, dominato dall'invenzione del camino centrale sospeso, funge da cuore attorno al quale si distribuiscono le camere da letto delimitate da telai lignei rivestiti in stoffa che arrivano ad annullare la differenza fra elementi architettonici e arredi a favore della definizione della qualità dello spazio. Il disegno di architettura ed interni è, in questo caso, indissolubilmente legato e nessun elemento potrebbe essere cambiato, pena la irreparabile perdita dell'opera. La casa, sino ad oggi, è stata mantenuta intatta e, speriamo, possa rimanere tale.

Un altro magistrale capitolo della moderna architettura alpina italiana è costituito dal villaggio Eni di Bor-



Fig.9 - Edoardo Gellner, Colonia del villaggio Eni, dettaglio di una sala interna (foto dell'autore, 2022)

ca di Cadore. Realizzato su disegno di Edoardo Gellner su mandato di Enrico Mattei fra gli anni cinquanta e sessanta, costituisce un *unicum* per varietà delle soluzioni tipologiche adottate e qualità del disegno (Mancuso, 1996). Partendo da una posizione paesaggisticamente favorevole, ma assolutamente non scontata, l'architetto di origini austriache immerge nella rada foresta cresciuta sul ghiaione ai piedi dell'Antelao un insediamento per 6000 persone su 200 ettari. Case unifamiliari (270), chiesa (con Carlo Scarpa), colonia (17 edifici uniti da un sistema di collegamento a rampe), l'albergo e il residence, vedono un progetto spinto fin nei minimi dettagli ove tutto è pensato, come dimostrano, ad esempio, gli ambienti studiati per i bambini con arredi e finiture completamente re-

alizzate su misura, finiture che contraddistinguono con il medesimo linguaggio sia l'interno che l'esterno dei volumi. Un insieme prezioso: in alcune parti ben conservato, l'hotel Boite; in altre, la colonia, bisognoso di un restauro che possa individuare una funzione compatibile anche con la conservazione e il recupero degli interni.

Sono questi solo alcuni degli esempi, fra i molti possibili, che ci rendono chiaro come l'azione di salvaguardia del Moderno non possa prescindere dagli allestimenti e che, anzi, dagli interni e dalla loro compatibilità e sostenibilità ne debba prendere le mosse, superando la visione dell'architettura come contenitore indifferente al suo contenuto, anche quando restaurato e musealizzato.

BIBLIOGRAFIA

(1955). L'appartamento di un amatore d'Arte. *Domus*, 307.

Casciani S., Kolbitz K. (2021). *Gio Ponti, Colonia*: Taschen.

Colombo A. (2001). Palazzo Rosso: il restauro dell'allestimento moderno. *Exporre*, 43.

Colombo A. (2016). *Le Età del Grattacielo - il Pirelli a sessant'anni dalla posa della prima pietra*, Milano, XXI Triennale. Milano: Sagep.

Colombo A. e Fondazione Pirelli, a cura di (2020). *Storie del Grattacielo - I 60 anni del Pirellone tra cultura industriale e attività istituzionali di Regione Lombardia*, Venezia: Marsilio.

Colombo A., Scullica F. (2021). *Morassutti*

100+1! La cultura del progetto in Italia dal secondo dopoguerra. Milano: Electa.

Crippa M. A., a cura di (2006). *Palazzo Pirelli. Storia e restauro*. Milano: Skira.

Mancuso F. (1996). *Edoardo Gellner. Il mestiere dell'architetto*. Milano: Electa.

Olmo C., Chiorino C., a cura di (2010). *Pier Luigi Nervi. L'architettura come sfida*. Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale.

Architettura, arte e spazio urbano: il destino del progetto pubblico di Stein e Nivola per le Wise Towers a New York

Laura Pujia

Il progetto per la Stephen Wise Recreation Area nell'Upper West Side di New York, dell'architetto americano Richard Stein e dell'artista sardo Costantino Nivola, inaugurato nel 1964, e la parziale distruzione dell'opera, il 9 marzo 2021, per la 'riqualificazione' dell'area, diventano tema di riflessione sul significato e sul ruolo multiforme dell'arte negli spazi pubblici. Valori emozionali, testimoniali, sociali, educativi. Sono citati anche altri casi per rilevare la preveggenza e l'attualità dell'esperienza newyorchese dei lontani anni '60 del Novecento e il ruolo dell'arte pubblica in relazione alle comunità che ne sono direttamente coinvolte. Il restauro dell'opera, in corso, richiede particolare attenzione per il ripristino dei singoli elementi e degli originari rapporti spaziali



Fig.1 - Richard Stein, maquette per la Stephen Wise Recreation Area, Harlem, New York, 1963-64

Il tema dell'arte pubblica nei processi di rigenerazione urbana ricopre un ruolo importante in quanto investe la sfera sociale dove al centro è posto l'uomo e, di conseguenza, vi è la comunità che abita e vive questi luoghi. Differenti sono gli ambiti in cui l'arte entra in relazione con la città e, in siffatti casi, il campo dell'edilizia economica e popolare meriterebbe una riflessione ampia, basti pensare alle sperimentazioni che hanno preso forma prima negli anni Trenta e poi nei sessanta e settanta del Novecento. Tra queste

si inserisce la grande opera pubblica costruita nel 1964, su progetto dell'architetto americano Richard Stein (1916-1990) e dell'artista sardo Costantino Nivola (1911-1988). Si tratta dell'intervento dedicato al rabbino di origine ungherese Stephen Wise che ha visto la realizzazione del complesso residenziale delle Wise Towers e dello spazio pubblico a carattere ricreativo in esso circoscritto nell'Upper West Side di New York, tra West 91th Street e West 90th Street. Un luogo, nel cuore di Manhattan, che nell'ul-

timo anno è stato protagonista del dibattito culturale internazionale a seguito di una vicenda che nel marzo del 2021 ha puntato i riflettori su alcune opere di Nivola, andate distrutte e rimosse a causa di un progetto di riqualificazione dell'area. Questi lavori hanno coinvolto la riparazione di una condotta idrica, che scorreva proprio sotto il *playground* e alimentava i sistemi antincendio delle torri d'abitazione, e sono stati intrapresi dalla Pacts Renaissance Collective, un team selezionato da New York City Housing

Authority (Nycha) con il compito di riqualificare e migliorare gli alloggi per i cittadini newyorkesi a basso e medio reddito.

La denuncia dell'accaduto è partita dal Museo Nivola e dalla Fondazione Costantino Nivola, con sede nella città natale dell'artista a Orani nel cuore della Barbagia in Sardegna, tramite un post pubblicato il 9 marzo 2021 sulla pagina ufficiale Facebook del museo che dava la notizia di un atto insensato nei confronti di un patrimonio, non solo materiale ma anche immateriale per il significato sociale per la comunità di riferimento. La vicenda ha visto diciotto cavallini venire sradicati a colpi di mazza dal luogo in cui risiedevano da cinquantasei anni, senza preavviso e quindi privando la scelta di opportuni interventi preventivi di conservazione e restauro delle opere. Il triste caso fa riflettere su alcuni paradossi del patrimonio, artistico e architettonico, del Moderno che puntualmente ne oltraggiano la conoscenza e la valorizzazione.

Fin da subito molte associazioni culturali, tra cui Docomomo Italia con il suo appello pubblicato in Sos '900, hanno dato sostegno alle iniziative promosse in virtù della salvaguardia e della conservazione della memoria. Questo progetto, difatti, fonda i suoi significati in un preciso intento che ha accomunato Stein e Nivola nel collettivo obiettivo di migliorare la realtà degli abitanti attraverso una proposta di spazio pubblico in cui arte e architettura possano dialogare insieme a favore di un senso civico collettivo, che ritroviamo anche in altri progetti da loro portati avanti in campo educativo quali spazi urbani scolastici e *playground*. Stein fu allievo e collaboratore di Walter Gropius e Marcel Breuer grazie ai quali, nell'ambiente della scuola di Harvard, conobbe Nivola con il quale portò avanti diverse occasioni professionali fin dai primi anni Cinquanta riprendendo, per il contesto culturale americano, modelli e temi ereditati dal dibattito europeo intrapreso nella seconda metà del

Novecento (Altea, Camarda, 2015). Con questa accezione, l'intervento ludico del *playground* delle Wise Towers contribuisce in maniera attiva alla crescita dell'individuo in una sorta di apprendimento libero che coinvolge la creatività del bambino. Tali principi innovatori inquadrano il progetto nel filone di ricerca sull'arte pubblica sviluppatosi negli ultimi decenni. La visione avanguardistica di Nivola, legato al tema della vita comunitaria e dei legami sociali e per questo sempre misurata all'uomo, è anticipatrice degli indirizzi che individuano tanto l'arte *site specific* quanto quella partecipata; si pensi ai lavori realizzati a Orani fondati nel dialogo con i suoi concittadini che accolsero l'intervento sulla facciata della chiesa di Nostra Signora d'Istria (1958), o gli spazi aperti per le scuole o ancora per piazza Satta a Nuoro (1966) (Altea, 2005).

I cavallini in cemento, concepiti già nel 1959 per il cortile della Public School 46 a Brookling e qui ripensati, sono ispirati alle figure a dondolo per l'infanzia su reinterpretazione della statuaria zoomorfa orientale. Il progetto urbano, oltre a

questo gruppo scultoreo, è composto da una sequenza di spazi definiti da: una fontana monumentale con due prismi affiancati, una parete scolpita su entrambi i fronti con la tecnica del *sand-casting* (da lui perfezionata grazie anche alle ripetute frequentazioni con Le Corbusier), un grande murale monocromo in cemento graffito lungo circa dieci metri posto alla base della torre est e due sculture tridimensionali.

All'epoca dell'inaugurazione il *playground* non fu accolto con entusiasmo poiché ritenuto di difficile comprensione, in accordo con i contrasti diffusi nei confronti nel modernismo; contrariamente a questo, il tempo ha conferito il significato più prezioso a cui il progetto poteva aspirare acquisendo un duplice valore legato sia alla storia della città sia alla memoria degli abitanti. Lo dimostrano le tante testimonianze dei residenti delle Wise Towers e delle associazioni di quartiere che sono state raccolte in un video esposto al Museo Nivola (Orani, 15/04-29/08/2022) nella recente mostra *Nivola e New York* (a cura di G. Altea, A. Camarda, L. Che-

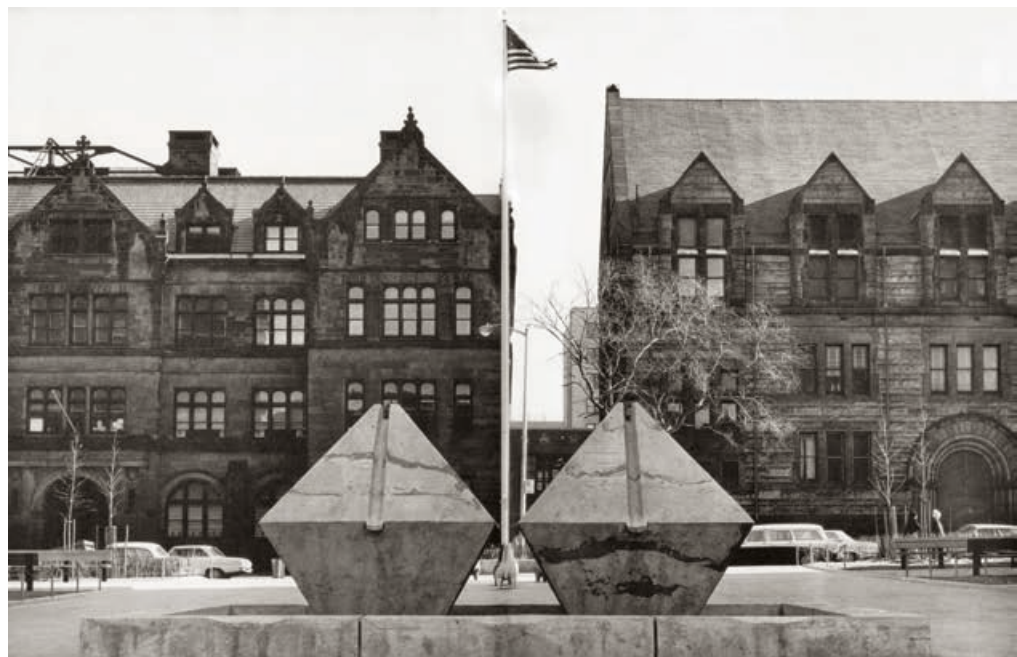


Fig.2 - Richard Stein, fontana monumentale per la Stephen Wise Recreation Area, Harlem, New York, 1963-64



Fig.3-4 - Richard Stein, due vedute della Stephen Wise Recreation Area, Harlem, New York, 1963-64

ri, C. Stein) dedicata al rapporto tra Nivola e questa città dove, in fuga dal fascismo e dall'antisemitismo con sua moglie di origini ebraiche Ruth Guggenheim, vi si reca nel 1939 in esilio e da quel momento, nonostante i numerosi viaggi, New York rappresenterà una seconda casa dove abiterà stabilmente fino alla sua morte, avvenuta il 5 maggio del 1988 a Long Island.

Gli abitanti delle torri e del quartiere popolare delle Wise Towers riconoscono l'identità di questo luogo comprovando un senso di appartenenza collettivo che evidenza, come dichiarato da Pierre Downing del Pact Renaissance Collaborative (o Prc), quanto "il restauro di questi cavallini, insieme al restauro di questi edifici, sta contribuendo al restauro della vita

delle persone". Preservare e mantenere viva l'eredità di tale valore patrimoniale è lo scopo perseguito, fin dal subito, dalla Fondazione Nivola attraverso un dialogo costruttivo con il Prc, impegnata nei lavori di rinnovamento assieme al Nycha, che sostiene il connubio relazionale che si rafforza nella questione della casa popolare e nel ruolo l'arte pubblica.

A distanza di più di un anno dalla vicenda, sono stati eseguiti i restauri delle opere che hanno richiesto un lungo e attento lavoro da parte della Jablonsky Building Conservation, Inc. (Jbc) su monitoraggio dell'architetto Carl Stein, figlio di Richard e membro del Consiglio della Fondazione Nivola. La fase di ricostruzione dei prototipi delle zampe, eseguiti anche attraverso un modello tridimensionale fornito dalla stessa Fondazione, è attualmente in via di ultimazione. A ciò si aggiunge anche il restauro completo delle opere in quanto l'azione degli agenti atmosferici, di impropri interventi, di usura e di vandalismo avevano col tempo alterato le sculture, composte da un conglomerato cementizio assieme a scaglie di marmo e che all'epoca si presentavano in tre diverse colorazioni (bianco, nero e grigio). La fine del restauro è prevista per l'autunno del 2023, quando le statue verranno ricostruite e collocate nella loro posizione originaria.

Il restauro, oltre alla conservazione dell'opera d'arte in sé, merita una riflessione sul rapporto tra le parti che strutturano il complesso dell'intervento. L'auspicio è che le relazioni tra gli elementi siano ripristinate come da progetto e possano diventare persino occasione di ripensamento per i lavori di valorizzazione da intraprendere grazie a un raffronto tra le foto d'epoca e quelle più recenti in cui è chiaro osservare una serie di manomissioni sulla natura spaziale del *playground* compromesso dalla presenza di elementi di arredo urbano e incongrui recinti.

La storia del progetto in questione dichiara quanto l'arte pubblica, assieme al contesto e alle persone, diviene un patrimonio ordinario e quotidiano a uso della collettività urbana e degli inquilini delle torri che riconoscono in esso una solida qualità sociale per il quartiere. Lo spazio pubblico tra le Wise Towers non è solo un museo a cielo aperto ma anche un simbolo del valore dell'arte nel suo contesto urbano. La specificità di questo episodio, difatti al netto dei legittimi intenti di rinnovamento che hanno coinvolto il complesso residenziale attorno al *playground*, rivela una disattenzione verso un patrimonio ormai consolidato nella memoria del luogo e riconosciuto sia a scala locale dai cittadini e sia a livello internazionale dalla comunità scientifica nel campo dell'architettura e della storia dell'arte. Purtroppo, si assiste spesso alla leggerezza di interventi su forme di patrimonio collettivo atte a impoverire l'opera a cui viceversa bisognerebbe porre cura e attenzione. In tali termini, e grazie al lieto risvolto di un restauro che guarda al futuro, diviene esemplare l'azione intrapresa da reti e associazioni culturali attivate per ridimensionare la distruzione di una comune eredità evidenziando le potenzialità che gli ambienti urbani possano esercitare nella società. È qui che la città può rappresentare un vero e proprio luogo di apprendimento capace di impartire lezioni educative alla comunità (Pujia, 2022).

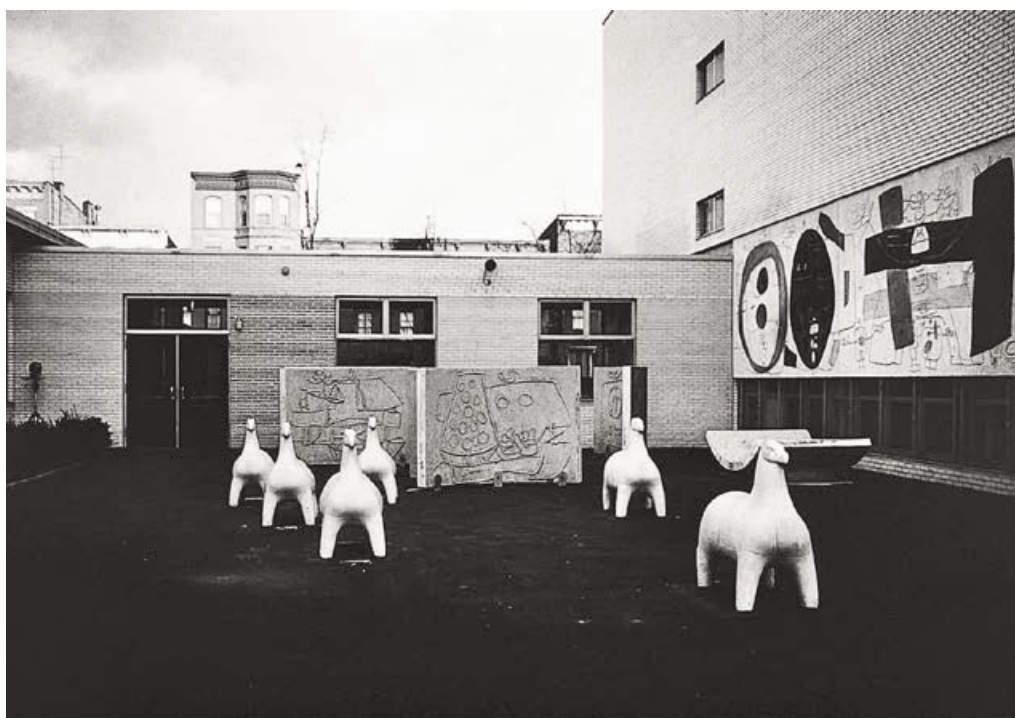


Fig.5 - Richard Stein, cortile della Edward C. Blum Public School 46, Brooklyn, New York, 1959 (parzialmente distrutto)

BIBLIOGRAFIA

Altea G. (2005), *Costantino Nivola*. Nuoro: Ilisso.

Altea G., Camarda A. (2015). *Nivola. La sintesi delle arti*. Nuoro: Ilisso.

Pujia L. (2022). Spazio pubblico come patrimonio: la lezione educatrice del playground Stephen Wise a New York. *Op. cit.*, settembre, 72-82.

do.co.mo.mo
italia

DOCOMO