

Salone B al Parco del Valentino a Torino, Pier Luigi Nervi (1947 -53)

*Original*

Salone B al Parco del Valentino a Torino, Pier Luigi Nervi (1947 -53) / Ceravolo, Rosario; Faccio, Paolo; Bruschi, Greta; Chiorino, Cristiana; Lenticchia, Erica; Pasqual, Francesca. - In: DOCOMOMO ITALIA GIORNALE. - ISSN 2037-1047. - 34:(2022), pp. 29-34.

*Availability:*

This version is available at: 11583/2984521 since: 2023-12-14T16:38:32Z

*Publisher:*

il Giornale dell'Architettura

*Published*

DOI:

*Terms of use:*

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

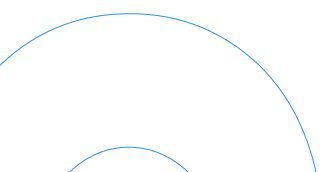
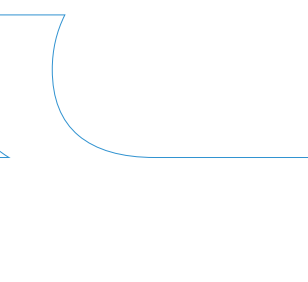
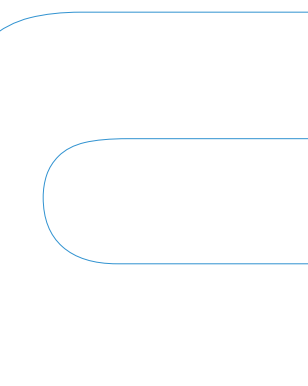
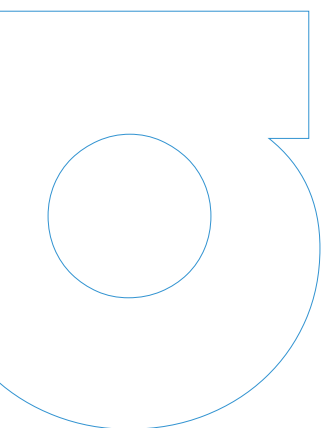
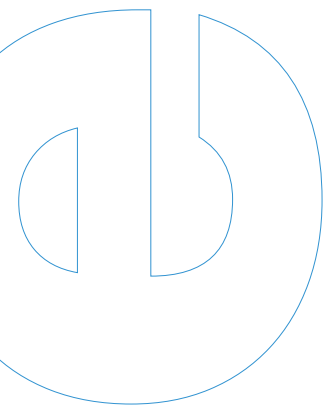
*Publisher copyright*

(Article begins on next page)



# Piani di conservazione

a cura di Ugo Carughi



### luglio-dicembre 2022

#### 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 I, n. 34 - luglio-dicembre 2022

**Piani di conservazione** (a cura di Ugo Carughi)

#### 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](http://www.docomomoitalia.it) a cura di Renato Piccirillo

**E-mail:** [segreteria@docomomoitalia.it](mailto:segreteria@docomomoitalia.it)

**Facebook, Twitter, Instagram:** Francesca Rosa

**Grafica:** Studioata

#### Il Giornale dell'Architettura.com

ISSN 2284-1369

**E-mail:** [ilgiornaledellarchitettura.com@docomomoitalia.it](mailto: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

- Presentazione** — 4
- Editoriale** — 5  
Ugo Carughi
- Strumenti di salvaguardia dell'architettura contemporanea** — 8  
Ugo Carughi
- La conservazione programmata e la fragilità della modernità** — 14  
Andrea Canziani
- Conservare il cultural heritage, un processo collettivo** — 17  
Alessandra Marin
- Stadio Flaminio a Roma, Antonio e Pier Luigi Nervi (1956-59)** — 21  
Francesco Romeo, Ugo Carughi, Piero Ostilio Rossi, Rosalia Vittorini
- Scuole Nazionali d'Arte di Cuba, Riccardo Porro, Vittorio Garatti e Roberto Gottardi (1961-65)** — 25  
Davide Del Curto
- Salone B al Parco del Valentino a Torino, Pier Luigi Nervi (1947-53)** — 29  
Rosario Ceravolo, Paolo Faccio, Greta Bruschi, Cristiana Chiorino, Erica Lenticchia, Francesca Pasqual
- Villa Planchart a Caracas, Gio Ponti (1953-57): materiali per il Conservation Management Plan** — 35  
Sara Di Resta, Giorgio Danesi

# Presentazione

L'associazione culturale do.co.mo.mo. Italia è nata nel 1990 e, tra le prime rispetto a quelle d'altre nazioni, si è costituita nel 1995 a Roma avendo, quale riferimento sul piano internazionale, do.co.mo.mo International (*International working party for documentation and conservation of buildings, sites and neighbourhoods of the modern movement*). Obiettivo principale dell'associazione è la documentazione, conservazione e valorizzazione del patrimonio architettonico del Novecento sull'intero territorio nazionale, attività svolte attraverso sezioni regionali e gruppi di lavoro in contatto con studiosi, dipartimenti universitari, Ministero della Cultura, pubbliche amministrazioni territoriali, enti o industrie impegnate nel campo del restauro.

L'attività si sviluppa su molteplici binari disciplinari, dalla storia allo studio di metodologie di intervento rispondenti al valore testimoniale delle opere, alle tecniche costruttive e di restauro, alla normativa di tutela, agli aspetti economici, sociali, antropologici, che configurano il vasto e complesso campo d'indagine del Novecento.

In abbinamento con *Il Giornale dell'Architettura*, con questo primo fascicolo riprende in versione on line un tradizionale strumento di comunicazione dell'associazione, dedicato ai consueti temi di interesse, strettamente legati alla realtà di situazioni concrete e di riflessioni sul territorio. Il n.34 che contrassegna questa prima uscita ne sottolinea la continuità con do.co.mo.mo. Italia giornale in versione cartacea, la cui pubblicazione è stata interrotta nel 2013;

e, al contempo, ribadisce un'attenzione costante e qualificata ai valori del patrimonio architettonico italiano del Novecento. Il mezzo prescelto consente, dal punto di vista tecnico, una maggiore immediatezza e, in coerenza con i temi trattati da *Giornale dell'Architettura*, si propone di promuovere una più ampia e immediata diffusione dell'interesse per le sorti dell'architettura del Novecento in un pubblico più esteso, già attento su tale versante.

Rispetto alla consueta prassi informativa de *Il Giornale dell'Architettura*, do.co.mo.mo. Italia giornale, in continuità con la versione cartacea, si propone come momento di riflessione su temi specifici riguardanti il patrimonio architettonico del Novecento. Ogni numero sarà, quindi, dedicato a un argomento, rispetto al quale gli articoli illustreranno casi esemplificativi e significativi.

Alla pubblicazione in abbinamento differenziato con *Il Giornale dell'Architettura*, seguirà l'inserimento dei contenuti di ogni fascicolo in apposite finestre del sito dell'associazione, ognuna dedicata all'argomento trattato nel relativo fascicolo, con possibilità di arricchimento d'altri contributi che potranno essere via via aggiunti.

In questo numero vi attendono quattro piani di conservazione promossi e finanziati nel programma Keeping It Modern della Getty Foundation, preceduti da tre articoli introduttivi di carattere più generale.

# Editoriale

di Ugo Carughi

In questo primo numero del nuovo corso di do.co.mo.mo. Italia giornale abbiamo voluto trattare il tema dei Piani di conservazione, molti dei quali promossi dal programma Keeping It Modern della Getty Foundation (2014-2020). Si tratta di strumenti di tutela, espressione dello studio e dell'analisi di opere d'architettura del Novecento; delle vicende che hanno portato alla loro realizzazione e di quelle che ne hanno contrassegnato le tappe successive; delle tecnologie e dei materiali con cui furono realizzate; degli usi, spesso mutati nel tempo; delle modifiche, frutto di interventi posteriori; della fortuna critica, ricca di contributi in opere monografiche o antologiche, di carattere internazionale o risultato di studi territoriali: una fortuna, talvolta, in stridente contrasto con le condizioni di incuria e di abbandono delle opere. Infine, strumenti di tutela che, in coerenza con tutti gli aspetti accennati, forniscono le linee guida per una metodologia di conservazione e di gestione, prima ancora che di recupero e restauro.

I tre saggi iniziali sono dedicati ad aspetti d'inquadramento generale. Il primo considera il piano di conservazione in combinato disposto con integrazioni normative che consentano un'attenzione per le architetture più recenti e contemporanee, non ancora annoverabili, certo, nella categoria canonica dei beni culturali, ma non per questo da lasciare in balia di un destino non controllabile, che può condurre a modifiche irreversibili o alla completa demolizione privando le generazioni future di un legittimo diritto di giudizio e di scelta. In particolare, viene prospettata una

possibilità di storicizzazione che, prescindendo dall'interposizione di astratti segmenti temporali, punti sull'interesse *relazionale*, con riferimento ad altre opere, coeve o più antiche, che possano definire un pertinente contesto tematico dell'opera in esame.

Nel secondo saggio Andrea Canziani parte dall'inquadramento storico del concetto di conservazione, richiamandone le tappe più rilevanti, sottolineandone la concezione di partenza, che era quella di controllo, più che di intervento diretto e, con riferimento, tra gli altri, ai contributi di Stefano Della Torre, richiamando l'evoluzione successiva che ha portato a un'idea del tutto differente, «basata sul cambiamento continuo come condizione della nostra esistenza». Per dirla con Amedeo Bellini, «la ricerca di una regolamentazione della trasformazione che (...) massimizza la permanenza, aggiunge il proprio segno, reinterpreta senza distruggere». Sotto tale riguardo, tra l'altro, emergono nel saggio di Canziani le numerose specificità dell'architettura rispetto alle opere mobili nelle principali attività della tutela, quale la conservazione e il restauro. Dunque, conservazione programmata come processo più che intervento una tantum, in cui anche la manutenzione va intesa in senso pertinente ai materiali e alle tecnologie dell'opera: un processo in cui l'aspetto tecnologico è uno strumento consequenziale a quello culturale, di cui il piano di conservazione costituisce una diretta applicazione. Non si manca, infine, di rilevare come ai progressi sul piano squisitamente culturale della disciplina e della formulazione norma-



tiva della conservazione, non corrispondano analoghi avanzamenti nel mondo professionale e nelle pubbliche amministrazioni.

In riferimento a quest'ultimo punto, risulta particolarmente pertinente il saggio di Alessandra Marin, in cui si rileva come il coinvolgimento di una molteplicità di attori nelle azioni di riconoscimento, tutela, conservazione, valorizzazione e gestione del patrimonio culturale dell'Italia è sempre più rilevante, ma poco utilizzato nel caso del patrimonio architettonico e urbano del Novecento. Sulla scorta delle buone pratiche già riconosciute e della Convenzione di Faro, recentemente ratificata dall'Italia, Marin prospetta alcune questioni riguardanti il modo più efficace di organizzare il coinvolgimento delle comunità nel processo continuo di definizione e di gestione dell'eredità culturale. Risorse messe in gioco, valori riconosciuti, soggetti attivati e relazioni reciproche possono costruire, se ben definiti e organizzati, traiettorie di patrimonializzazione adeguate a produrre non solo la conservazione del cultural heritage, ma anche occasioni di sviluppo socio-economico e di empowerment delle comunità locali. D'altra parte, senza l'innalzamento del più generale livello di consapevolezza riferita i valori più recenti che connotano il territorio, non potranno registrarsi progressi, sotto tale aspetto, nella stessa classe professionale del settore e nelle pubbliche amministrazioni competenti.

I saggi che seguono, riguardanti singoli Piani di conservazione, hanno un precipuo carattere esemplificativo. Riferiti a opere di rilievo mondiale e di inequivocabile interesse culturale, del tutto indipen-

dente da decreti amministrativi, illustrano, ciascuno attraverso le rispettive specificità, il carattere del Piano di conservazione inteso quale strumento innanzitutto culturale, che acquista senso e significato in rapporto all'opera cui è applicato.

Lo stadio Flaminio, progettato da Pier Luigi Nervi e dal figlio Antonio (1957-58), e inaugurato nel 1959, in occasione delle XVII Olimpiadi di Roma (1960), e il Salone B al Parco del Valentino a Torino, progettato e realizzato da Nervi tra il 1947 e il 1954, sono particolarmente significativi per il nostro tema. In entrambi, infatti, assume rilievo la sperimentazione strutturale su larga scala adottata dal progettista e la considerazione dell'aspetto costruttivo quale parte integrante di quello progettuale.

Come precisano gli autori, il Piano di conservazione dello stadio Flaminio è articolato «in tre macro-fasi: il riconoscimento del portato valoriale dell'opera, l'analisi dello stato di fatto e delle trasformazioni occorse nel tempo e la definizione e attuazione delle politiche di conservazione». Particolare significato, accanto all'analisi critica e alla conseguente valutazione dell'interesse culturale, rivestono l'approfondito studio degli aspetti strutturali e materici, la valutazione degli elementi architettonici visti nella prospettiva delle vicende storiche e il contributo fornito sul contesto urbano attraverso uno studio specifico e una conseguente proposta di risistemazione.

Anche nel piano riguardante l'opera torinese è data particolare importanza alla definizione del *valore*, in costante riferimento ai do-

cumenti internazionali sul tema. Ma, diversamente che per lo stadio Flaminio, per il quale è stato proposto l'accostamento ad altre opere dello stesso autore, qui la definizione del "valore" è ricercata nelle qualità e nei caratteri dell'opera in sé, considerati quali "invarianti", ossia, come elementi da conservare e rispettare. Per dirla con le parole degli autori, «analisi dirette e indirette, come la ricostruzione storica e la caratterizzazione dei materiali e dei sistemi costruttivi consentono l'individuazione di tali invarianti. Gli invarianti sono definiti in base ad aspetti come la qualità architettonica, indipendentemente dall'autore e dall'epoca di costruzione, includono il riconoscimento di caratteri materici e costruttivi e, in questo senso, anche delle caratteristiche immateriali legate a un fare non più replicabile, nemmeno per il patrimonio del XX secolo».

Beninteso, le strade del "riconoscimento valoriale" prospettate nel piano di conservazione dello stadio Flaminio e del Salone B non sono necessariamente alternative, ma possono considerarsi concorrenti.

Spostandoci dalla penisola fino a Caracas ritroviamo, attraverso il lavoro di Sara Di Resta e Giorgio Danesi, una testimonianza adamantina della cultura italiana in Villa Planchart, progettata da Gio Ponti tra il 1953 e il 1957. Sono trascorsi sessantacinque anni, ma il Venezuela, come molti paesi del continente americano, non prevede alcuna barriera temporale alla tutela di un'opera del secondo Novecento. Il saggio presenta gli esiti del progetto di ricerca *Correspondences. Villa Planchart from design to materiality* (2019-2021), coordinato

dall'Università Iuav di Venezia in collaborazione con Docomomo International ISC E+T e co-finanziato da Docomomo Venezuela, dedicato alla stesura della documentazione preliminare utile alla redazione del Conservation Management Plan della villa. Come rilevano gli autori, attraverso «l'intenso dialogo a distanza tra protagonisti illuminati: in Italia, il progettista e i fornitori di materiali pregiati ed elementi d'arredo, in Venezuela, la committenza e i tecnici di cantiere, (...) L'incarico (...) si traduce presto in una sfida culturale, professionale e logistica che avrebbe dato vita (... a) quella che alcuni studiosi hanno definito un'opera d'arte totale». Anche qui, l'analisi parte dal progetto per analizzare le vicende realizzative, estese al rapporto con le maestranze e ai materiali. E lo studio si raccomanda, in particolare, per la metodologia di ricerca, sviluppata attraverso l'integrazione tra i grafici del progetto, i documenti di cantiere e l'epistola-

rio, con schede analitico descrittive di ogni documento. A partire dall'analisi della documentazione conservata in tre archivi nel mondo e con l'apporto *in situ* di specialisti del settore, lo studio fornisce un contributo inedito alla conoscenza dell'edificio, ricostruendone l'articolato processo esecutivo e orientando il progetto diagnostico essenziale per la stesura definitiva del piano.

Infine, il piano di conservazione delle Scuole Nazionali d'Arte di Cuba dimostra come si possa prolungare, in un mutato clima culturale, la vita di un'opera fortemente marcata dallo spirito visionario degli anni sessanta, realizzata per concretizzare una prospettiva all'epoca innovativa, l'insegnamento dell'arte nelle sue forme più accattivanti: musica, arti visive, teatro, danza moderna, balletto. Un'opera che aveva assunto forti valenze anche dal punto di vista paesaggistico. L'abbandono e le critiche di individualismo cui fu

sottoposta nel clima imperante del socialismo reale; l'attenzione internazionale del World Monuments Fund, con l'inserimento nella Tentative List UNESCO; la qualifica di monumento nazionale di Cuba nel 2010 e il coinvolgimento di personalità di rilievo mondiale, quali Norman Foster o il ballerino cubano Carlos Acosta, si susseguono in un racconto contrassegnato da alterne vicende, con un lieto fine rappresentato dalla redazione del piano di conservazione, frutto di una collaborazione tra istituzioni culturali di differenti Paesi e di studiosi di differenti discipline. Il piano va oltre la materialità dell'opera, curandone la dimensione paesaggistica e proponendosi come strumento di tutela attiva e partecipativa, che contempera la documentazione e la conservazione con la sostenibilità ambientale, la gestione e l'efficienza energetica.

Buona lettura.



# Strumenti di salvaguardia dell'architettura contemporanea

Ugo Carughi

Il patrimonio architettonico del Novecento appare indubbiamente trascurato dalla legislazione italiana di tutela, in totale controtendenza rispetto agli orientamenti della storiografia di settore. Con il risultato che architetture di grande rilievo sotto il profilo tecnologico e espressivo, oltre che storico e identitario, sono prive di tutela e, per di più, considerate alla stregua dell'edilizia corrente per qualsiasi intervento successivo alla loro realizzazione, compreso l'adeguamento ai requisiti di conformità

## L'esigenza di tutela dell'architettura del Novecento

Se siamo convinti che la conoscenza dell'architettura più recente costituisca un percorso irrinunciabile per comprendere ciò che ci accade attorno, si prospetta l'opportunità, ma meglio sarebbe dire la necessità, di ricorrere a strumenti integrativi di valutazione e tutela adeguati alle problematiche poste, in particolare, dall'architettura del secondo Novecento, considerando che alcune di tali problematiche investono anche i meccanismi della tutela tout court. La natura di tali strumenti può essere attiva o passiva, assegnando la prima qualifica a programmi d'intervento e di gestione propedeutici al progetto, tra cui i cosiddetti Piani di conservazione; la seconda a norme integrative del Codice dei Beni Culturali e del Paesaggio.

Va detto, in ogni caso, che non si dà strumento attivo di tutela che non sia integrato da normative coerenti, dettate da una chiara intenzionalità



Pier Luigi Nervi, Magazzini del sale di Tortona (1949-51)

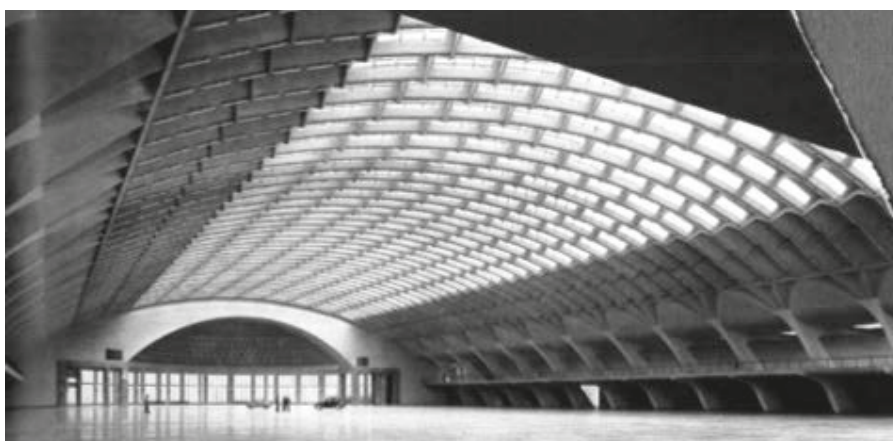
strategica. Pertanto, oltre che sullo strumento del Piano di conservazione, ci soffermeremo sulla possibilità di contemplare all'interno del Codice una norma che guardi anche all'architettura più recente con intenti di tutela che garantiscano i diritti delle future generazioni.

## Il Piano di conservazione

Rispetto alla normativa italiana, come a quelle d'altre nazioni, il Piano di conservazione va considerato uno strumento attivo e innovativo. In Italia occuperebbe un gradino intermedio tra la "dichiarazione di interesse culturale" e il "progetto

di recupero e restauro". La prima si limita a indicare le motivazioni storiche e critiche per le quali il bene va tutelato; non fornisce, generalmente, indicazioni operative. Queste ultime sono rinviate al momento in cui si interviene sull'opera e riguardano il progetto che, in assenza di orientamenti preliminari, può risentire dei condizionamenti derivanti dalle singole situazioni e dalla discrezionalità degli organi istituzionali.

Il Piano di conservazione va, dunque, considerato un'importante opportunità per ovviare, almeno in parte, ai ritardi e alle rigidità della normativa italiana del settore. La Carta di Cracovia, promulgata dalla Comunità europea nel 2000 con il titolo *Principi per la conservazione* e il restauro del patrimonio costruito, definisce la conservazione come «insieme delle attitudini della collettività volte a far durare nel tempo il patrimonio e i suoi monumenti». In questi Principi, esplicitamente riferiti alla Carta di Venezia, il Piano di conservazione viene definito come strumento preliminare al progetto di restauro e in grado, assieme ad altre decisioni collegate, di gestire il «continuo processo di cambiamento» nel quale incorrono i patrimoni architettonici. Il paesaggio, non più confinato nel ruolo di "contesto" o in quello di "giardini e parchi che vengono considerati di particolare importanza" (Carta del restauro 1972), diventa testimone del «rapporto evolutivo della società e degli individui con il loro ambiente».



Dall'alto in basso: Pier Luigi Nervi, aviorimesse in cemento armato, Orvieto, Orbetello e Torre del Lago (1935-1942); magazzini, Margherita di Savoia (1933-36 e 1945-55); salone B, Torino (1947-49); magazzini del sale, Tortona (1949-51)  
Courtesy Fondation PLN Project

Una riflessione sui Piani di conservazione finora formulati potrebbe, oltretutto, risultare utile a individuare gli aspetti comuni e quelli inediti, con l'obiettivo di definire dei format utili per la redazione dei piani successivi, in una sorta di work in progress volto a perfezionare metodi e criteri di programmazione per architetture riconosciute degne d'interesse.

### La revisione della normativa di tutela

Tuttavia, il Piano di conservazione da solo non sarebbe sufficiente a garantire un'attenzione efficace per l'architettura più recente di cui, appunto, è necessario preliminarmente riconoscere il possibile interesse. Quest'ultima operazione, tanto più delicata quanto più l'architettura è recente, più che riproporre una dichiarazione d'interesse culturale tassabile di opinabilità, dovrebbe almeno assicurare un'adeguata salvaguardia in attesa di un'eventuale iscrizione dell'opera al patrimonio. Una salvaguardia che tenga conto delle progressive esigenze di aggiornamento, proprie di ogni architettura, evitando operazioni di snaturamento e seguendo le linee guida d'intervento e di gestione in progress dettate dal Piano di conservazione.

Il nodo centrale è costituito dal tempo che le normative di alcuni paesi interpongono tra la realizzazione di un'architettura e il giudizio istituzionale che se ne dà in funzione di un conseguente provvedimento di tutela. La soglia temporale dovrebbe garantire una adeguata prospettiva storica sulla quale fondare un giudizio attendibile. Ma, dov'è presente, essa varia da un paese all'altro. Inoltre è derogabile nella maggior parte delle nazioni in cui è prevista. Potremmo spiegare quest'ultima circostanza con le parole di Jan Mukařovský, secondo il quale qualsiasi norma «non può mai raggiungere la validità di una legge natu-

rale - altrimenti vi si tramuterebbe e cesserebbe di essere norma. La norma (...) implica la pensabilità della sua violazione» (Mukařovský 1971). Questa violazione si traduce, appunto, in deroga. Già nel panorama europeo possiamo parlare di un estremo relativismo, sia per la definizione del limite temporale, sia per la sua derogabilità. Delle oltre cinquanta nazioni che ne fanno parte, solo una ventina danno del primo una formulazione normativa. Tra queste, più di dieci ne contemplano espressamente la deroga.

Questa varietà di atteggiamenti ne sottolinea il condizionamento dalle rispettive vicende storiche e la conseguente inattendibilità sul piano critico.

In Italia non sono previste deroghe ai settant'anni statuiti dal Codice per il decreto di interesse culturale *intrinseco* di un'opera. Introdotti nel 2011 per le opere di proprietà pubblica ed estesi nel 2017 a quelle di proprietà privata, i settant'anni hanno addirittura prolungato la soglia dei cinquant'anni in vigore fin dal 1902 (legge Nasi).



Da sinistra a destra e dall'alto in basso: Riccardo Morandi, viadotto sul Polcevera, Genova (1967); viadotto sul Tevere alla Magliana, Roma, (1967); ponte Wadi Al Kuf, Beida, Libia (1971); ponte Laureano Gomez o Pumarejo, Barranquib, Colombia (1974); ponte Carpineto, Potenza, (1978)

## I beni in serie

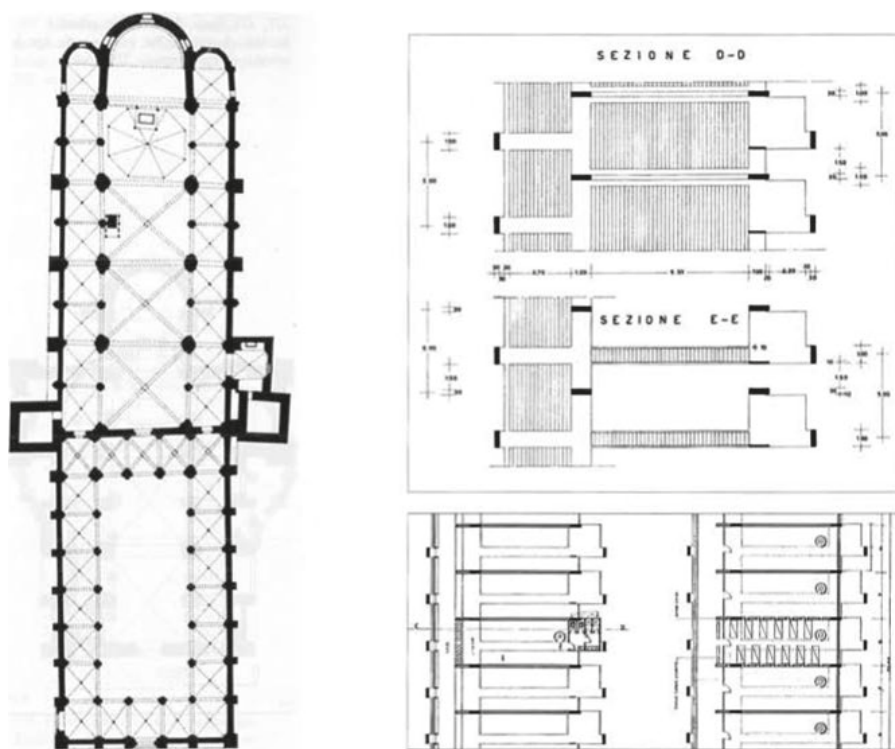
La possibilità di individuare fattori comuni tra più opere, differenti per circostanze di realizzazione ed esiti espressivi, è riferibile al concetto di «serie» (d'Orgeix 2012) figura matematica costituita da un insieme finito di elementi non ulteriormente riproducibili (nel nostro caso, perché è defunto l'autore, oppure perché è tramontata la particolare temperie culturale o le specifiche condizioni produttive in cui nacquero determinate architetture, ecc.). Il concetto dei "beni in serie" è utilizzato da vari decenni in ambito internazionale (UNESCO), ma non nelle normative nazionali, pur potendo risultare notevolmente innovativo rispetto alla prassi ordinaria di tutela.

Intendiamo il termine «serie» nell'accezione datagli da George Kubler, che lo distingue dalla «sequenza», insieme di elementi aperto ad accoglierne sempre nuovi

(Kubler 1983). Alcune opere, che chiamiamo paradigmatiche, inaugurano modalità espressive e/o costruttive inedite, in vario modo riprese e reinterpretate da quelle successive che assumono, così, carattere prevalentemente emblematico. Attribuendo a ogni opera un posto nella serie, è più agevole definirne la collocazione storica e valutarne la rilevanza artistica, rispetto a uno studio approfondito opera per opera. A seconda che l'osservatore sia fuori o dentro la successione temporale, questa gli appare come una serie esaurita o come una sequenza ancora aperta; quindi, non ancora del tutto storicizzabile. Quando giudichiamo un'opera molto recente, siamo sempre all'interno di una sequenza, mai di una serie; e siamo costretti a esaminare valori relativi piuttosto che assoluti, riferendo determinati risultati espressivi o tecnici a quelli di opere precedenti.

In una serie, la qualifica di eccellenza, invece che a una singola architettura, è estesa a tutte quelle che la compongono, ed è proporzionalmente amplificata, sia sotto l'aspetto della percezione collettiva, sia in funzione di una coerente metodologia di tutela. Si considerino, per esempio, i viadotti strallati di Riccardo Morandi. Oppure, alcune realizzazioni di Pier Luigi Nervi.

Naturalmente, tutti gli elementi che compongono una serie devono risultare collegati da inoppugnabili circostanze nei vari aspetti considerati. È, pertanto, fondamentale un lavoro selettivo sulla letteratura critica, che estrapoli argomentazioni ricorrenti o inedite. La selezione delle opere va, dunque, preceduta da quella sulla loro fortuna critica. Di qui, il concetto di "rete", in cui il riconoscimento dell'interesse di ogni elemento richiama quello di tutti gli altri, riverberandosi attraverso una "tutela d'insieme", piuttosto che puntuale.



Da sinistra a destra: Basilica di Sant'Ambrogio, Milano (784-1098); Istituto Marchiondi Spagliardi, Milano (1953-57)

Proviamo a trasporre questi concetti in una concreta espressione che potrebbe essere accolta in una norma *ad hoc* all'interno del Codice dei beni culturali e del paesaggio: «opere di architettura contemporanea a chiunque appartenenti che, singolarmente o nel loro insieme in virtù di caratteri comuni riferibili a un particolare momento culturale, a uno stesso autore, o a una specifica area territoriale, presentano interesse artistico e storico eccezionale».

### La fortuna critica

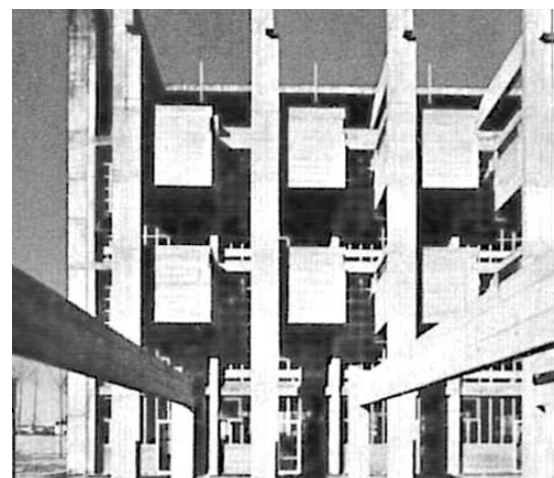
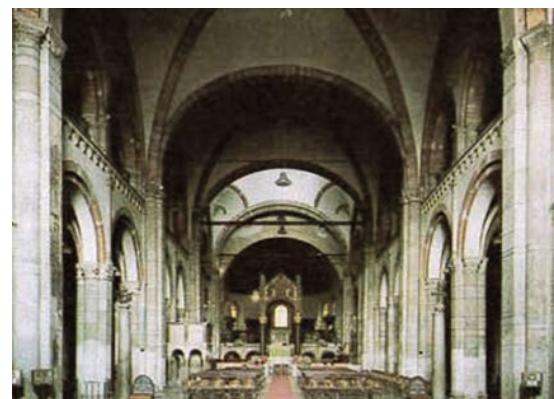
Quanto alla letteratura critica, un esempio di come un lavoro selettivo e comparativo possa confortare il giudizio critico indipendentemente dal tempo trascorso dalla realizzazione dell'opera, è fornito dall'Istituto Marchiondi Spagliardi, di Vittoriano Viganò. Si confrontino le piante del Sant'Ambrogio e delle camerate del Marchiondi. In entrambi si nota la ricorrenza alternata di due sistemi strutturali, nel secondo anche sfalsati. E si leggano le parole di Giulio Carlo Argan sul primo: «Si hanno, così, due sistemi portanti incastrati l'uno nell'altro: e nella sezione dei pilastri come nella doppia ghiera degli archi appaiono ben distinte le singole forze in gioco. Il valore della forma architettonica è dunque dato dall'evidenza plastica del congegno costruttivo» (Argan 1968); e quelle di Bruno Reichlin sul secondo: «Il Convitto

(...) regge su due strutture intercalate e sfalsate: l'una (...) sopporta le parti periferiche come i blocchi sanitari (...) e i corridoi (...) mentre le camerate sono portate da una struttura interna (...). Entrambe le strutture concorrono alla particolare configurazione spaziale del convitto» (Reichlin 2009). Analogamente, la profonda spazialità dei fronti esterni, ottenuta nel Marchiondi con l'arretrare e avanzare di piani, strutture e volumi, richiama quelli di certe facciate romaniche. Le parole di Argan su quella del Duomo di Modena (1099-1110) di Lanfranco sembrerebbero, per esempio, attribuibili al Marchiondi: «Il numero e la proporzione riprendono valore; ma non più per realizzare il quadrato equilibrio classico, bensì la battuta alterna, ineguale, progrediente nel ritmo. Lo spazio architettonico si definisce così (...) nel vivo contrapporsi di orizzontali e verticali» (Argan 1968).

*Mutatis mutandis*, viene da dire: che cosa c'è di più lombardo del Marchiondi?

Queste considerazioni dimostrano che un'opera del secondo Novecento può presentare caratteri comuni anche con un'opera molto più antica, che può essere parte della serie.

Quanto alla possibilità di valutare criticamente un'architettura anche pochi anni dopo la sua realizzazione, Bruno Zevi (Zevi 1958), quando il Marchiondi nep-



pure era terminato nelle finiture, parlava di «modulo lombardo» singolarmente anticipando considerazioni che hanno progressivamente stemperato il persistente riferimento al New Brutalism. Dopo solo un anno gli accenti sul simbolismo pedagogico sono anteposti da Gillo Dorfles a qualsiasi "ismo" di natura tecnica o estetica (Dorfles 1959). Nel 1966 lo stesso Reyner Banham a proposito del

Marchiondi richiama Giuseppe Terragni e i BBPR (Banham 1966); Manfredo Tafuri, nel 1968 taccia il New Brutalism di «criticismo non rigoroso» (Tafuri 1968); Renato De Fusco, diversi anni dopo, lo chiama «Englishness», relegandolo a prevalente tendenza dell'architettura britannica (De Fusco 1993). Insomma, rileviamo che, mentre il New Brutalism s'è andato progressivamente circoscrivendo nel-

la considerazione degli studiosi, è cresciuta la dimensione critica dell'opera. Riferita, in particolare, alla sua unicità e indipendenza da un univoco lessico espressivo, fino ad arrivare al concetto di «Opera aperta», che conclude il saggio di Letizia Tedeschi (Tedeschi 2009). Ma i riconoscimenti delle sue qualità sono rimasti un'invariante della critica fin dall'epoca della sua realizzazione.

## BIBLIOGRAFIA

G.C. Argan, *Storia dell'arte italiana. I Dall'Antichità a Duccio*, Firenze 1968

R. Banham, *The New Brutalism: Ethic or Aesthetic?* in "The Architectural Press", London 1966

M. Casciato, E. d'Orgeix (a cura di), *L'emer-*

*gence d'un Patrimoine*, Wafre 2012

R. De Fusco, *Storia dell'architettura contemporanea*, Bari 1993

G. Dorfles, *L'Istituto Marchiondi Spagliardi a Milano*, in "Edilizia Moderna", n.67, agosto 1959

G. Kubler, *La forma del tempo*, Torino 1983

J. Mukařovský, *La funzione, la norma e il va-*

*lore estetico come fatti sociali*, Torino 1971

M. Tafuri, *Teorie e storia dell'architettura*, Bari 1968

L. Tedeschi, F. Graf (a cura di), *L'Istituto Marchiondi Spagliardi di Vittoriano Viganò*, Mendrisio 2009

B. Zevi, *I ragazzi non scappano*, in "L'Espresso", 2 marzo 1958

# La conservazione programmata e la fragilità della modernità

Andrea Canziani

Fino a pochi anni fa i Piani di conservazione erano uno strumento poco noto nel mondo del restauro architettonico. Lo strumento principale per prendersi cura dei monumenti restava il progetto di restauro. La conservazione programmata attraverso i Piani di conservazione chiede invece di rivedere il ruolo del progetto e le sue modalità: dal restauro come unico evento straordinario alla conservazione come attenzione continua, come processo

## Dalla conservazione preventiva alla conservazione integrata e programmata

Fino a pochi anni fa i piani di conservazione erano uno strumento poco noto nel mondo del restauro architettonico. La ricerca, il dibattito e le applicazioni più promettenti erano limitate a poche sperimentazioni. Lo strumento principale per prendersi cura dei monumenti restava il progetto di restauro, visto come un momento eccezionale e unico nella vita del monumento, destinato a risolvere nell'arco di tempo di un progetto e di un cantiere tutte le problematiche conservative. Per sempre, ma fino alla prossima volta.

Eppure l'idea di una conservazione del patrimonio architettonico basata su manutenzioni eseguite su base costante e permanente non è nuova né recente: la ritroviamo già a metà Ottocento in John Ruskin (1849) e nel Manifesto SPAB (1877) e riemerge con costanza in tutta la seconda metà del XX secolo. In particolare il restauro preventivo di Cesare Brandi troverà seguito nel lavoro di Giovanni Urbani tra il 1973 e il '75 con il *Piano pilota per la conservazione programmata dei beni culturali dell'Umbria* (Urbani 2000, Petraroia 2001). Il 1975 è anche l'anno dell'adozione della Dichiarazione di Amsterdam, un passaggio

fondamentale per affermare il concetto di conservazione integrata e sottolinearne la dimensione sociale ed educativa.

Ma anche in quegli anni, in cui era di moda parlare di *opera aperta*, l'approccio ai manufatti era basato sull'idea che fossero la perfetta rappresentazione di un momento altro da ora (Della Torre 1999, p.72). L'accento non era ancora sulla revisione del processo restauro/conservazione. Le prime idee di conservazione preventiva alla fine degli anni '70 erano incentrate sull'idea di controllare, e se possibile evitare, le alterazioni di uno stato di equilibrio. Si trattava ancora di una strategia difensiva, dove il compito principale del restauro era quello di realizzare azioni volte a fermare, o meglio a limitare e rallentare i processi di degrado. Questa strategia si adattava perfettamente alle opere d'arte conservate nei musei, dove infatti la conservazione preventiva definiva tutta una serie di propri protocolli, ma aveva maggiori difficoltà con l'architettura, inserita nell'ambiente e sottoposta all'uso. Non a caso il legame tra un oggetto e il suo ambiente era alla base del sistema di Urbani, che introdusse questioni che prima erano irrilevanti nel campo della conservazione: le relazioni con l'ambiente, la visione sistemica della conservazione a lungo termine e la necessità di implementare moderni strumenti scientifici per ap-

plicare metodi scientifici d'avanguardia alle indagini sulle opere d'arte e ai problemi di conservazione. Come nota Stefano Della Torre: «questi concetti sono fondamentali nella progettazione di un nuovo sistema di conservazione, supportato da un nuovo tipo di professionalità, basato su metodi scientifici e orientato alla prevenzione della perdita piuttosto che alla riscrittura dell'aspetto estetico» (2021, p.112 trad. aut.).

Sarà la sostituzione delle metafore dell'equilibrio con nuove metafore, basate sull'idea del divenire, a consentire alcuni anni dopo una definizione completamente diversa di conservazione che - come scriveva Amedeo Bellini nel 1996 - si basa sul cambiamento continuo come condizione della nostra esistenza, e «dunque non può che significare la ricerca di una regolamentazione della trasformazione che, nella coscienza dell'unicità di ogni testimonianza e del suo molteplice carattere documentario, massimizza la permanenza, aggiunge il proprio segno, reinterpreta senza distruggere» (pp. 2-3).

Nella riflessione disciplinare del restauro la traduzione di questo contesto culturale deve moltissimo agli studi di Stefano Della Torre e alle applicazioni promosse in Lombardia negli ultimi vent'anni (Della Torre 2021).

Quando oggi parliamo di conservazione includiamo le nozioni di compatibilità e sostenibilità, identità dinamiche e coevoluzione. Le radici di questo spostamento si trovano nella fisica così come nell'epistemologia e hanno influenzato anche i beni culturali, fino a essere comuni nelle convenzioni UNESCO, nelle linee guida operative per l'attuazione della Convenzione del patrimonio mondiale e nelle carte internazionali come Nara 1994, San Antonio 1996, Burra 1999, Faro 2005, così come nel corpus legislativo italiano. Dal 2004, infatti, il Codice dei Beni Culturali e del Paesaggio presenta una definizione molto avanzata di conservazione come prodotto di un processo. L'articolo 29 afferma che «la conservazione del patrimonio culturale è assicurata mediante una coerente, coordinata e programmata attività di studio, prevenzione, manutenzione e restauro». Ciò consente esplicitamente allo Stato di finanziare tutte le attività di conservazione, compresa la prevenzione e la manutenzione, e funge da riferimento per altre normative: il D.M. 154/2017 sugli appalti relativi ai beni culturali designa la conservazione programmata come principale riferimento per la programmazione e l'esecuzione delle opere sul patrimonio tutelato.

Riassumendo possiamo dire che esiste da tempo un contesto culturale che ha stimolato queste idee, esiste un contesto legislativo che le ha recepite, manca invece un trasferimento culturale al mondo professionale, ai committenti e a molta parte degli organi amministrativi.

Ecco perché ha un senso particolare, dopo quanto fatto in Lombardia nei decenni appena trascorsi, il programma Keeping It Modern della Getty Foundation (2014-2020): non solo dimostra l'attenzione internazionale al tema dei piani di conservazione, ma lo fa su un tipo di patrimonio, quello moderno, che necessita particolarmente di questa strategia per sopravvivere ed essere conservato.

## Per la fragilità del moderno

Sappiamo ormai molto bene quanto sia problematica la conservazione di architetture fatte di dettagli sperimentali, nuovi materiali, soluzioni tecnologiche con breve aspettativa di vita. Un presente, ritenuto temporaneo, è diventato memoria/testimonianza di un passato che oggi dovrebbe essere conservato per il futuro.

È ampiamente riconosciuto che la natura innovativa dei materiali moderni è solitamente la ragione di una breve durata (Di Resta Favaretto Pretelli 2021). A volte per la mancanza di conoscenza del comportamento e della capacità di resistenza dei materiali, altre volte per l'alto livello di sperimentazione di dettagli tecnologici innovativi. Particolari tecnicamente deboli fin dalla loro origine, presenti ma non frequenti nel mondo architettonico moderno, sono molto comuni all'interno dell'architettura moderna per la ricerca di forme minimali e semplici. Difficilmente possono essere preservati, ma la correzione evidenzia come qualsiasi intervento implichi alterazioni del disegno originale o meticolosi falsi, che portano a danneggiare l'autentico a favore della sua pura immagine. In questi casi è evidente come una cura attenta e costante possa essere risolutiva. Troppo spesso il decadimento avviene infatti come conseguenza di molti anni di incuria, rivelando un altro conflitto tra due facce del Moderno: temporalità ed eternità.

La temporalità ha rimosso il problema della cura e della manutenzione limitando il ciclo di vita previsto di singoli elementi o di interi edifici. Nel moderno approccio tayloristico volto al modo più efficace ed economico di costruire, connesso all'industrializzazione del settore edile, la durabilità non era pianificata e nemmeno voluta, privilegiando l'idea di sostituzione a quella di riparazione (Canziani Della Torre Minosi 2004).

Dalla consistenza tangibile all'indeterminabile autenticità concettuale (Vanlaethem Poisson 2008) l'impossibile conservazione del patrimonio moderno senza una cura costante getta una nuova luce sui processi di conservazione convenzionali. La manutenzione regolare potrebbe essere la migliore strategia per la conservazione del patrimonio costruito, causando il minimo danno al suo significato culturale. Ma sull'idea di manutenzione e sulle pratiche di manutenzione è necessario chiarire le implicazioni teoriche e pratiche: troppe creazioni moderne sono state lasciate decadere o sono state distrutte a causa di una manutenzione sbagliata e non ci fidiamo più della manutenzione come ripetizione frequente di opere che lasciano inalterato un edificio.

## From cure to care: la strategia di conservazione programmata e dei piani di conservazione

Applicare i concetti di manutenzione preventiva di matrice industriale all'architettura è del tutto impossibile a causa della natura *inaffidabile* del patrimonio costruito. Il divario è dovuto alla natura sistemica dell'architettura con i suoi complessi legami tra gli elementi; alle difficoltà di prevedere il ciclo di vita dei materiali da costruzione storici (Canziani Turati 2007). Qualsiasi strategia di manutenzione *run-to-fail* - a guasto - porta alla conseguenza (non) intenzionale delle sostituzioni e quindi all'inevitabile perdita di dettagli e di valore storico. La possibile sostituzione di elementi all'interno della moderna *machine à habiter* è stata da sempre identificata con la loro ontologica riproducibilità tecnica. Questo carattere è stato anche considerato - in modo errato o fuorviante - un carattere del modernismo architettonico. Tuttavia nel famoso saggio di Benjamin sulla riproducibilità è chiaramente evidenziato che solo preservando



i materiali originali e attraverso di essi l'autenticità, l'aura, è possibile preservare la loro testimonianza storica (1936).

Per i beni culturali, quindi, sono necessarie strategie manutentive più sofisticate della semplice sostituzione di elementi: di fronte all'impossibilità di eseguire cicli prefissati di manutenzione, le azioni preventive e, soprattutto, le ispezioni e il monitoraggio sono gli strumenti più efficaci.

La sfida della conservazione programmata è allora la capacità di passare dall'obiettivo della cura - come terapia - alla strategia del prendersi cura - come attenzione. Una sfida culturale più che tecnologica, dove l'accento è posto sul futuro, non sul passato, attraverso lo sviluppo di conoscenze sui materiali, sulla storia, sui restauri realizzati, per fornire a esperti e abitanti gli strumenti per una cura consapevole.

Uno dei compiti del piano diventa anche preservare un bene nel suo ambiente, preservandone l'intero significato valoriale. L'esempio mi-

gliore di cosa significhi si può avere esaminando la situazione opposta: la musealizzazione, dove «il semplice atto di estrarre un sito da una storia continua di uso e sviluppo significa circondarlo con una cornice, separando quel sito da quello che era prima del momento della sua conservazione. Dedicato a un nuovo uso come luogo storico, diventa un facsimile di quello che era in virtù della cornice - che può essere semplice come un avviso o elaborato come un atto legislativo - che lo racchiude e separa dal presente» (Bennet 1995, p.129, trad. aut.).

A cosa ci serve dunque un piano di conservazione? Nella sua forma più semplice, un piano di conservazione è un documento che stabilisce ciò che è significativo e, di conseguenza, quali politiche sono appropriate per consentire che tale significato venga mantenuto nell'uso e sviluppo futuro di un bene culturale. Si occupa della gestione del cambiamento e delle modalità di gestione, che dovrebbero derivare dagli studi e dalla messa in luce dei valori di cui il bene è

portatore. Il progetto di restauro avrà in questo modo una base chiara da cui partire, un potenziale conoscitivo che è direttamente un potenziale progettuale (Reichlin 2011) e tutto questo, cosa da non sottovalutare, con dei tempi che sono svincolati dai tempi del progetto, che lo precedono e lo guidano indicando anche metodi e strategie per la manutenzione e la gestione quotidiana, senza cadere nella trappola della manutenzione a guasto.

La conservazione programmata attraverso il piano di conservazione chiede di rivedere il ruolo del progetto e le sue modalità: dal restauro come unico evento straordinario, che può portare l'edificio a un determinato stato di perfezione - l'icona - alla conservazione come attenzione continua, come processo, come insieme di attività volte a preservare il tessuto originario e a gestire le trasformazioni. Il passaggio da un'attenzione rivolta ai rischi esterni alle necessità/opportunità interne segna la differenza più distintiva rispetto al precedente approccio preventivo.

## BIBLIOGRAFIA

- A. Bellini, *A proposito di alcuni equivoci sulla conservazione* in "TeMa", n. 1, 1996, pp. 2-3
- W. Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Paris, 1936
- T. Bennett, *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics*, New York, Routledge, 1995, p. 129.
- C. Brandi, *Il restauro preventivo in Teoria del restauro*, Einaudi, Torino, 1963 [ed. 1977], pp. 53-61
- A. Canziani, S. Della Torre, V. Minosi, *L'introduzione dei nuovi materiali e i problemi della manutenibilità e della manutenzione* in G. Biscontin, G. Driussi (a cura di), *Architettura e materiali del Novecento*, Arcadia Ricerche, Venezia, 2004, pp. 9-16
- A. Canziani, F. P. Turati, *Il patrimonio inaffidabile: la sfida della conservazione programmata (The unreliable heritage: the planned conservation challenge)*, in V. Fiore (a cura di.), *La cultura della manutenzione nel progetto edilizio ed urbano*, National Conference Proceedings, Siracusa, May 24/25th 2007, Letteraventidue, Siracusa, 2007, pp.166-170
- S. Della Torre, 'Manutenzione' o 'conservazione'? *La sfida del passaggio dall'equilibrio al divenire* in G. Biscontin, G. Driussi (eds.), *Ripensare alla manutenzione. Ricerche, progettazione, materiali, tecniche per la cura del costruito*, Venezia, 1999, p. 72
- S. Della Torre, *Verso la conservazione programmata in Italia: un processo lungo e faticoso* in *Conservation Préventive. Pratique dans le domaine du patrimoine bâti*, Schweizerischer Verband für Konservierung und Restaurierung (SKR-SCR), actes du colloque, 3-4 septembre 2009, Fribourg, 2009, pp.15-21
- S. Della Torre, *Italian perspective on the planned preventive conservation of architectural heritage*, *Frontiers of Architectural Research*, Volume 10, Issue 1, 2021, pp. 108-116
- S. Di Resta, G. Favaretto, M. Pretelli, *Materiali autarchici. Conservare l'innovazione*, Il Poligrafo, Padova, 2021
- P. Petrarola, *Alle origini della conservazione programmata: gli scritti di Giovanni Urbani* in "TeMa", n. 3, 2001, p. 3
- B. Reichlin, *Riflessioni sulla conservazione del patrimonio architettonico del XX secolo. Tra fare storia e fare progetto*, in B. Reichlin, B. Pedretti (a cura di), *Riuso del patrimonio architettonico*, Cinisello Balsamo 2011, pp. 11-29
- J. Ruskin, *The Seven Lamps of Architecture*, London, 1849
- F. Vanlaethem, C. Poisson, *Questioning Material/Conceptual Authenticity*, in *The Challenge of Change. Dealing with the Legacy of the Modern Movement*. Proceedings of the 10th International Docomomo Conference 2008, Dirk van den Heuvel, Marten Mesman, Wido Quist, Bert Lemmens (a cura di), IOS Press, Amsterdam, pp. 127-130
- G. Urbani, *Intorno al restauro*, B. Zanardi (a cura di), Skira, Milano, 2000

# Conservare il cultural heritage, un processo collettivo

Alessandra Marin

Il coinvolgimento di una molteplicità di attori nelle azioni di riconoscimento, tutela, conservazione, valorizzazione e gestione del patrimonio culturale è sempre più rilevante, ma troppo poco utilizzato nell'ambito del patrimonio architettonico e urbano del Novecento. Risorse messe in gioco, valori riconosciuti, soggetti attivati e relazioni tra di essi possono costruire, se ben definiti e organizzati, traiettorie di patrimonializzazione adeguate a produrre non solo la conservazione del cultural heritage, ma anche occasioni di sviluppo sociale ed economico, e di empowerment delle comunità locali



## Le relazioni Patrimonio - Comunità

La questione della partecipazione legata al cultural heritage, intesa come coinvolgimento di gruppi di cittadini (associati e organizzati o meno) nelle attività di riconoscimento, conservazione e gestione dei patrimoni culturali, ha assunto sempre maggiore importanza in Italia, in particolare nell'ultimo decennio. Ma quando si parla di patrimoni del Novecento, e nello specifico di eredità culturali, architetture e spazi urbani del Moderno, gli esempi appaiono ancora sporadici e frammentari, tanto da rendere necessaria una riflessione su differenti aspetti del circuito conoscenza-conservazione-valorizzazione, ponendosi alcune fondamentali domande: quali sono gli attori che si muovono in questo campo patrimoniale? Quali valori vengono riconosciuti in esso da questi attori e dalle comunità cui il loro operato si rivolge? Quali processi sono stati in grado di porre in essere, e che finalità si sono posti, raggiungendole o meno?

Milano, quartiere San Siro, settembre 2020, al lavoro sul recupero di micro-spazi, realizzando il Festival di Cortile Spettacolare, progetto finanziato da Creative Living Lab

Per dare alcune risposte a queste domande, appare importante partire da due precisazioni. La prima è che non stiamo parlando qui di piani o programmi preordinati, di politiche urbane in senso stretto, ma piuttosto di forme di innovazione sociale, finalizzate ad associare nuove culture e nuove economie, attraverso processi di sperimentazione, condivisione delle risorse, moltiplicazione delle relazioni (Granata 2019) e, attraverso queste strategie, dirette a riconoscere e rinsaldare il legame tra luoghi e persone, tra patrimonio territoriale e comunità.

La seconda precisazione è legata alla recente, tardiva ma quanto mai opportuna ratifica da parte del Parlamento italiano, nel settembre del 2020, della Convenzione quadro del Consiglio d'Europa sul valore dell'eredità culturale per la società, stilata a Faro, in Portogallo, nel 2005. Un trattato che rimarca le relazioni patrimonio-comunità già delineate come strumento di tutela del patrimonio stesso, sviluppo durevole e qualità della vita definendo "necessario" il coinvolgimento (e la responsabilità) individuali e collettivi nel «processo continuo di definizione e di gestione dell'eredità culturale». A partire da questi due assunti, e da una più attenta lettura della Convenzione, potremo articolare una rassegna di casi atti a individuare attori, valori e processi oggi attivati in Italia.

## La Convenzione di Faro

La Convenzione è certamente un riferimento importante per lo sviluppo di maggiori sinergie - volte a potenziare i "consueti" (o che tali dovrebbero essere) rapporti di sussidiarietà - tra attori pubblici, istituzionali e privati (art.1). Sollecita infatti a individuare le "comunità di eredità" ovvero insiemi di persone che individuano in quanto valori «aspetti specifici dell'eredità culturale, e che desidera[no], nel quadro di un'azione pubblica, sostenerli e

trasmetterli alle generazioni future» (art.2).

Appare qui opportuno rilevare come il termine "heritage" sia stato tradotto in italiano con "eredità" e non "patrimonio", per evitare sovrapposizioni con il Codice dei beni culturali e del paesaggio (42/2004), che definisce il patrimonio culturale in modo assai meno ampio e articolato (Montella 2016).

Al contempo, dedica un'intera parte, la terza, ai temi «Responsabilità condivisa nei confronti dell'eredità culturale e partecipazione del pubblico», invitando non solo a sviluppare la cooperazione in quest'ambito, ma anche a «riconoscere il ruolo delle organizzazioni di volontariato, sia come partner nelle attività, sia come portatori di critica costruttiva nei confronti delle politiche per l'eredità culturale» (art. 12).

## Progetti di ricerca e formazione

Ma dove sono e come operano le organizzazioni di volontariato, o quelle non governative che la Convenzione sollecita gli Stati aderenti a supportare? Uno strumento utile a comporre un primo quadro è stato attivato dalla Fondazione Scuola dei beni e delle attività culturali del Ministero della Cultura a marzo 2022, con l'avvio della ricerca *La partecipazione alla gestione del patrimonio culturale. Politiche, pratiche ed esperienze*, che ha promosso una prima fase d'ascolto dedicata alla mappatura interattiva delle comunità (formali e informali) che si occupano in Italia di gestione dei patrimoni architettonici, archeologici e naturalistici. Finalizzata sia alla conoscenza, sia alla costruzione di relazioni, scambi e reti di comunità, questa operazione al momento dimostra come il patrimonio del Moderno sia pressoché assente, a eccezione di alcuni siti per lo più collegati alla tutela dell'industrial heritage, da Torino all'Iglesiente, o

alla rimessa in gioco di patrimoni urbani complessi fatta da processi di rigenerazione urbana (cfr. > [link](#)).

Appare quindi chiaro a un soggetto che pone tanta attenzione a questo tema - come dimostrano altri due progetti di ricerca e formazione in cui è impegnata la Fondazione, *Ereditare il presente: architettura italiana dal 1945* e *Arte e spazio pubblico* - come sia necessario promuovere e contribuire allo sviluppo di queste realtà nei territori. Un approccio top-down a questo obiettivo, per esempio, è quello assunto dalla Direzione Generale Creatività Contemporanea del MiC con i bandi per i *Creative Living Lab* a partire dal 2018, che hanno visto una sempre maggiore partecipazione (dalle circa 500 proposte raccolte tra 2018 e 2019, si è passati nella terza edizione a ben 1500 proposte presentate) e un'ampia diffusione proprio in contesti urbani del Novecento. Se nelle prime edizioni il sostegno a interventi nelle periferie urbane è dichiarato, nelle successive (il bando della quarta è del giugno scorso) l'attenzione si amplia a tutti gli ambiti marginali e in disuso, ma tra i selezionati ricorrono le scelte di luoghi protagonisti dell'architettura del Novecento: il Laurentino 38 a Roma, il quartiere San Siro a Milano, lo Zen a Palermo e altri. Le azioni di valorizzazione artistica partecipata attivate dal premio pongono però una questione di fondo: i valori riconosciuti in questi patrimoni architettonici e urbani, quali sono? Osservando gli obiettivi dei progetti, si va dalla rimozione dello stigma della periferia disagiata, attraverso la realizzazione di nuovi spazi e servizi per gli abitanti (sedi di portierato sociale, azioni di riallestimento dello spazio pubblico, realizzazione di eventi culturali...), alla produzione di consapevolezza e radicamento nei luoghi, ai laboratori partecipati di arte urbana. Questa impostazione, pur necessaria in contesti in cui si punta a rigenerare lo spazio pubblico e costruito, riconosce gli spazi e la loro disponibilità alla modificazione solo come occasione di

cambiamento, mettendo a frutto il valore d'uso del patrimonio, ben più che quelli storici, dell'identità, della bellezza (o dell'esemplarità) e il valore testimoniale (Choay, 1995).

Un approccio che distingue queste sperimentazioni, come altre legate all'arte urbana e spesso promosse e finanziate da attori pubblici o da Fondazioni bancarie o private, da modalità di coinvolgimento *dal basso* della comunità promosse in altri ambiti sul cultural heritage: si vedano per esempio le sperimentazioni di museo partecipativo, inteso come luogo inclusivo dove sviluppare percorsi di cittadinanza attiva (andando oltre le ipotesi di Nina Simon, per elaborare percorsi sempre più aperti di co-creazione del valore culturale ed empowerment), o quelle legate all'applicazione di processi di innovazione sociale alla gestione di patrimoni culturali abbandonati (Consiglio, Riitano 2015) o infine alle sempre più diffuse e convincenti esperienze di archeologia partecipata (Volpe 2020).

## Attori pubblici e attori privati

Più che gli attori pubblici, sono quelli privati collettivi e del terzo settore ad apparire efficaci in Italia nell'aprire a un'ampia comprensione e fruizione - coinvolgendo operatori culturali, volontari e cittadini - dei patrimoni storico-architettonici e paesaggistici. Gli approcci dei due maggiori attori nazionali, il Fondo per l'Ambiente Italiano e Italia Nostra, sono indicativi di questa grande categoria di operatori, e però assai diversi. Il primo si mette in gioco, sull'esempio dei trust di diritto anglosassone, nella conservazione e tutela diretta del bene, spesso attraverso acquisizioni importanti, per poi attivare la propria comunità e i territori in cui si situano i beni in processi di conoscenza e valorizzazione. Un esempio rilevante di questa azione è legato all'opera di Carlo Scarpa, di cui il FAI ha



Carlo Scarpa, memoriale Brion, San Vito d'Altivole, Treviso (1970 -78). Donato dalla famiglia Brion nel giugno 2022 al FAI, che si occuperà della sua conservazione e gestione, garantendone la fruizione come bene comune

acquisito prima il negozio Olivetti di Venezia e, di recente, il memoriale Brion di San Vito d'Altivole (Treviso), opere di cui ha contribuito a curare la conservazione e di cui oggi promuove la valorizzazione all'interno di circuiti scarpiani proposti in varie occasioni ai visitatori, a scala urbana e regionale.

Italia Nostra ha una tradizione invece di maggiore dinamismo nell'attività per la conoscenza e la tutela del patrimonio - essendo vigile, attraverso un forte presidio territoriale, sulle forme di valorizzazione immobiliare speculativa (o simili) che minacciano la conservazione dello stesso - e nello specifico, per

quel che riguarda i patrimoni del Moderno, ha spesso affiancato l'attività di Docomomo Italia e di altre associazioni diffuse localmente. In particolare, ha molto spesso costruito occasioni di riscoperta dell'opera di autori minori del Novecento, e contribuisce a una sensibilizzazione capillare alla cura del patrimonio a partire dall'età scolastica, con eventi ricorrenti come le *Settimane del patrimonio culturale* o progetti come *Alla ricerca dei beni comuni*, che ha attivato numerosi laboratori di progettazione partecipata, finalizzati a identificare azioni concrete di conservazione attiva, da condividere e realizzare con le amministrazioni locali.



Edoardo Gellner, ex Villaggio ENI a Corte di Borca di Cadore, Belluno (1954-62). Gli spazi della Colonia e del Villaggio turistico realizzati per i dipendenti ENI da Enrico Mattei ed Edoardo Gellner sotto il monte Pelmo sono da anni oggetto di un processo innovativo di riattivazione attraverso l'arte

Appare chiaro che differenti attori possono, nei processi partecipativi, contribuire in modo diverso alla realizzazione delle sei azioni individuate all'art.5 dalla Convenzione di

Faro: identificazione, studio, interpretazione, protezione, conservazione e presentazione. Azioni alle quali vale la pena di associare quelle di valorizzazione e gestione e che

sono caratterizzate da obiettivi specifici differenti, tempi di realizzazione diversi, ma non necessariamente divergenti, anzi sovrapponibili e integrabili.

Da ultimo, appare opportuno chiudere questa rassegna citando una tipologia di soggetti che realizzano un effettivo approccio bottom-up, ovvero i responsabili di progetti culturali innovativi che, in accordo con la proprietà del bene (pubblica o privata che sia), partono dalla valorizzazione culturale (e dall'apertura alla partecipazione al processo di soggetti certo non solo locali, ma accomunati dall'interesse per i luoghi) per giungere alla conservazione, eventuale rifunzionalizzazione e al reinserimento nelle traiettorie di patrimonializzazione del bene culturale. È il caso del *Progetto Borca*, attivato da Dolomiti Contemporanee-Laboratorio di arti visive nell'ambiente nell'ex Villaggio ENI di Borca di Cadore (BL) di Edoardo Gellner, oggi proprietà del Gruppo Minoter-Cualbu (cfr. [> link](#)). Un progetto artistico che si sviluppa da un decennio, sperimentando meccanismi trasformativi e di riattivazione permanente dello spazio capaci di generare benefici non solo fisici, ma sociali ed economici, a partire dal riconoscimento del valore storico-architettonico, ma anche di bene comune, di uno straordinario patrimonio del Novecento.

## BIBLIOGRAFIA

F. Choay, *L'allegoria del patrimonio*, Officina, Roma 1995

S. Consiglio, A. Riitano, *Sud innovation. Patrimonio culturale, innovazione sociale e nuova*

*cittadinanza*, Franco Angeli, Milano 2015

E. Granata, *Biodiversity. Città aperte, creative e sostenibili che cambiano il mondo*, Giunti, Milano-Firenze 2019

M. Montella, *La Convenzione di Faro e la tra-*

*dizione culturale italiana in P. Feliciati (a cura di), La valorizzazione dell'eredità culturale in Italia. Atti del convegno*, EUM, Macerata 2016

G. Volpe, *Archeologia pubblica: metodi, tecniche, esperienze*, Carocci, Roma 2020

# Stadio Flaminio a Roma, Antonio e Pier Luigi Nervi (1956-59)

Francesco Romeo  
Ugo Carughi  
Piero Ostilio Rossi  
Rosalia Vittorini

Lo Stadio Flaminio di Roma, progettato da Pier Luigi Nervi e dal figlio, l'architetto Antonio Nervi, in occasione della XVII Olimpiade di Roma (1960), abbandonato da anni e sottoposto a numerosi interventi invasivi, presenta una serie di problematiche complesse con molti livelli di criticità. Il Piano di Conservazione, finanziato nel 2017 dalla Getty Foundation e condotto dai Dipartimenti di Ingegneria Strutturale e Geotecnica e di Architettura e Progetto della Sapienza, dalla Fondazione Pier Luigi Nervi Project e dal Docomomo Italia, nell'ambito del programma Keeping It Modern finanziato dalla Getty Foundation, è propedeutico al progetto di restauro e riuso e si propone di orientarne la riqualificazione fornendo gli strumenti conoscitivi necessari a una gestione dei cambiamenti rispettosa dei caratteri originari



Stadio Flaminio, veduta generale. Courtesy Fondation PLN Project

Il Piano di conservazione dello stadio Flaminio a Roma si propone di orientare la sua riqualificazione fornendo gli strumenti conoscitivi necessari a una gestione dei cambiamenti rispettosa dei caratteri originari. Finanziato nel 2017 dalla Getty Foundation, il Piano è stato condotto dai Dipartimenti di Ingegneria Strutturale e Geotecnica e di Architettura e Progetto della Sapienza, dalla Fondazione Pier Luigi Nervi Project e da

Docomomo Italia. Esso si inserisce nell'ambito del programma Keeping It Modern, iniziativa volta a sviluppare protocolli mirati alla conservazione del patrimonio del XX secolo oggi a rischio per motivi per lo più prestazionali. Nell'ambito di tale programma, dal 2014 al 2020, sono stati finanziati 77 piani di conservazione di alcune tra le più importanti opere del patrimonio mondiale del XX secolo (> [link](#)).

In accordo con l'approccio proposto dall'ICOMOS ISC20C, la pianificazione della conservazione dello stadio si è articolata in tre macro-fasi: il riconoscimento del portato valoriale dell'opera, l'analisi dello stato di fatto e delle trasformazioni occorse nel tempo e la definizione e attuazione delle politiche di conservazione (ICOMOS, *Approaches to the Conservation of Twentieth Century Cultural Heritage* Madrid-New Delhi document, 2017).

Lo sviluppo organico di tali fasi ha richiesto sinergie multidisciplinari in grado di analizzare gli aspetti materiali e immateriali che concorrono a definire le specificità dell'opera.

Nato per le Olimpiadi di Roma del 1960, a seguito di un appalto concorso, e inaugurato nel marzo del 1959, lo stadio rappresenta un'architettura fortemente connotata dall'uso estensivo del cemento armato e ospita, oltre al campo da gioco centrale e agli spalti, quattro palestre e una piscina, concepiti per poter funzionare in modo indipendente.



Stadio Flaminio, le gradonate prefabbricate e la tribuna Courtesy Fondation PLN Project

Sulla base della documentazione di archivio sono stati indagati la storia del contesto urbano, le fasi di costruzione e gli aspetti architettonici, strutturali e impiantistici del progetto originario. Sono stati consultati gli archivi: CSAC - Centro Studi e Archivio della Comunicazione, Parma; MAXXI - Collezioni Architettura, Roma; CONI - Archivio dell'Ufficio Beni Storici Culturali e Documentari, Roma; Roma Capitale - Archivio Storico Capitolino; ICCD - Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione; Istituto LUCE, Roma.

Successivamente, sono state identificate le trasformazioni succedutesi nel tempo ed è stata condotta una campagna di acquisizione massiva di dati geospaziali per rilevare la consistenza attuale dello stadio. Particolare attenzione è stata posta all'analisi dello stato dell'organismo strutturale rispetto sia alle azioni statiche che sismiche, indicando possibili strategie di soluzione delle criticità riscontrate. L'analisi del degrado dei materiali e delle cause che lo hanno prodotto ha completato la

conoscenza materica dello stadio.

Le linee guida e le raccomandazioni che concludono il Piano delineano una strategia coerente di conservazione nella quale è indicata la tolleranza al cambiamento delle singole parti di cui si compone lo stadio. Le informazioni contenute nel Piano sono confluite in una piattaforma HBIM, un efficace strumento operativo digitale per la gestione futura dello stadio.

Il Piano di conservazione dello stadio Flaminio - non tutelato fino alla formulazione del presente strumento - è stato considerato una importante opportunità per prospettare una strategia di tutela volta a ovviare, almeno in parte, ai ritardi e alle rigidità della normativa del settore.

Al suo interno è riportata la relazione che sta alla base del provvedimento di dichiarazione d'interesse culturale con cui il complesso sportivo è stato assoggettato alle norme del Codice dei Beni Culturali e del Paesaggio (D. Leg.vo n. 42/2004; d'ora in poi: *Codice*). Tale relazione, scritta dal gruppo di lavoro che ha formulato il piano di conservazione, è stata sottoposta alla Soprintendenza Speciale di Roma, che ne ha recepito i contenuti, adottando il provvedimento. La relazione a base della proposta di vincolo è riferita ai seguenti argomenti, che titolano altrettanti paragrafi:

1. Collocazione storica e cronologica del bene
2. Descrizione del bene
3. Vicende e trasformazioni subite dal bene dopo la sua realizzazione. Attuale stato di conservazione
4. Valori specifici dell'opera e confronto con beni architettonici simili o a essa riferibili
  - 4.1 Aspetti storici
  - 4.2 Aspetti tecnologici costruttivi
  - 4.3 Aspetti strutturali
  - 4.4 Linguaggio espressivo
5. Fortuna critica

6. Riconoscimenti e provvedimenti amministrativi
7. Dichiarazione d'interesse culturale
8. Bibliografia

Tali argomenti sono stati riproposti in forma sostanzialmente analoga nella relazione ufficiale della Soprintendenza a corredo del provvedimento di tutela, che è riportata in appendice.

Nella relazione di vincolo sono inseriti puntuali richiami alle altre opere realizzate da Nervi per le Olimpiadi del 1960, nonché ad altri stadi realizzati dallo stesso autore. Tale accostamento di opere differenti, seppure dello stesso autore, è ispirato al concetto dei *beni in serie*, da vari decenni contemplata in ambito internazionale dall'UNESCO, ma non cogente nelle normative nazionali. Un concetto che può risultare notevolmente innovativo rispetto alla prassi ordinaria di tutela. La possibilità di individuare fattori comuni tra più opere, differenti per circostanze di realizzazione ed esiti espressivi, è riferibile al concetto di



Stadio Flaminio, le variazioni dimensionali dei telai Courtesy Fondation PLN Project

serie, figura matematica costituita da un insieme finito di elementi non ulteriormente riproducibili.

Dal punto di vista storico, lo stadio resta strettamente riferito alle Olimpiadi di Roma del 1960, assieme alle altre tre opere dello stesso Nervi, il Palazzetto dello Sport, il viadotto di Corso Francia e il Palazzo dello Sport all'EUR.

Dal punto di vista tecnico e tipologico è possibile collegarlo con altri stadi realizzati o progettati dallo stesso Nervi. A partire dallo stadio Berta a Firenze (1929-32), per i richiami alle problematiche strutturali e per il valore architettonico inedito conferito alle strutture a vista; e, soprattutto, con il progetto di stadio a Swindon, in Inghilterra (1963-66), e con lo stadio comunale di Novara (1964), per gli aspetti architettonici e anche per quelli tecnologici ed esecutivi, che in Nervi erano parte integrante del progetto.

Per intervenire sulle architetture del Novecento non si possono semplicemente applicare pratiche consolidate come avviene per il restauro dell'antico. Gli interventi di recupero e conservazione di queste opere hanno messo in evidenza la necessità di adottare procedure diverse rispetto alle metodologie, alle tecniche e agli strumenti applicati nel restauro tradizionale. Più precisamente questa diversità riguarda le modalità operative che dalle analisi conoscitive portano all'intervento.

Pur considerando che l'intervento di restauro si inserisce nel percorso vitale dell'opera, per cui è necessario un approccio filologico conservativo, va, tuttavia, messa in atto un'operazione di natura "progettuale" laboriosa, che richiede indagini conoscitive molto accurate, e sofisticata, perché deve risultare invisibile anche quando comporta nuove soluzioni costruttive.

In ogni caso è necessario partire dall'analisi storica, che però non si deve fermare alle fasi del progetto ma deve entrare nelle vicende della



Stadio Flaminio, la tribuna coperta Courtesy Fondation PLN Project

costruzione e del cantiere. Occorre andare oltre la semplice ricostruzione cronologica degli eventi per fornire una lettura dell'opera capace di coglierne le caratteristiche peculiari e soprattutto capace di mettere a fuoco il modo specifico in cui la costruzione si è concretizzata ed è entrata nella definizione dell'espressione architettonica.

Il Piano di conservazione offre inoltre un contributo metodologicamente originale per quanto riguarda le relazioni tra il manufatto e il suo contesto urbano e ambientale poiché inserisce, attraverso un accurato studio, le vicende relative allo stadio all'interno dei complessi sviluppi del quartiere sorto nel Novecento all'interno dell'ansa che il Tevere disegna in corrispondenza della piana del Flaminio e ai piedi del sistema continuo di rilievi costituito dalla collina di Villa Glori e dalla rupe che dai Monti Parioli raggiunge Villa Strohl-Fern e l'area di Villa Borghese e del Pincio: un eccezionale macrocontesto naturalistico che, per alcuni tratti, costituisce una testimonianza del paesaggio originario della Valle del Tevere.

Com'è noto infatti, lo stadio Flami-

nio è stato realizzato sul sedime dello stadio del Partito Nazionale Fascista (M. Piacentini e A. Guazzaroni, 1927) che fu demolito per l'occasione e che era a sua volta una ristrutturazione dello stadio Nazionale realizzato nel 1911 dallo stesso Piacentini con l'ingegnere Guazzaroni e lo scultore Vito Pardo, in occasione delle celebrazioni del Cinquantenario dell'Unità d'Italia.

Nei centodieci anni trascorsi dalla costruzione del primo impianto, il quartiere Flaminio si è sviluppato tutt'intorno allo stadio che oggi è collocato in un tessuto urbano di particolare pregio, reso unico all'interno di Roma dalla realizzazione, in anni recenti, dell'Auditorium Parco della Musica, del MAXXI, il Museo Nazionale delle Arti del XXI secolo e del Ponte della Musica. Per questo, ogni intervento di rigenerazione relativo allo stadio non può limitarsi al risanamento del manufatto e al suo recupero, ma deve necessariamente interessare un progetto urbano che coinvolga non solo il sistema delle attrezzature olimpiche di Nervi, ma l'intera parte di città sulla quale esse insistono.

Il Piano di conservazione non ri-





Stadio Flaminio, particolare della tribuna coperta Courtesy Fondation PLN Project

guarda quindi il manufatto in quanto oggetto isolato, ma come nodo di relazioni urbane complesse che interessano il paesaggio, la mobilità, l'archeologia e la coerenza delle funzioni urbane. Per questo le Linee guida assumono caratteri diversi in relazione alle differenti modalità d'intervento: suggerimenti, criteri e linee d'indirizzo per quanto riguarda i rapporti tra lo stadio e la città, tavole grafiche e schede per gli interventi sullo stadio stesso.

Le tavole rappresentano uno strumento sintetico utile per far conoscere più approfonditamente gli elementi che definiscono l'identità dello stadio e uno strumento operativo a supporto del progetto. Non si è trattato di un rilievo sistematico, né della semplice rappresentazione delle caratteristiche geometriche e materiche, ma del ridisegno di "parti" dell'opera che ne rappresentano in modo esemplare le specificità architettoniche e costruttive.

I disegni si affiancano a schede sintetiche di indirizzo progettuale rela-

tive a singoli ambiti e agli elementi edilizi ricorrenti. Le schede sono state elaborate nella considerazione che il valore architettonico e le caratteristiche funzionali dello stadio non consentono trasformazioni della destinazione d'uso. Si tratta di un'opera in cui ogni alterazione comprometterebbe un equilibrio che deriva da una delicata sintesi tra l'espressione architettonica e il procedimento e i materiali costruttivi. Lo stadio quindi deve essere conservato, ripristinato nell'assetto architettonico originario e destinato per lo più ad attività sportive.

Alla luce dell'esperienza condotta, considerata la novità del Piano di conservazione e la varietà delle altre opere, per le quali è stato proposto un analogo strumento, sarebbe utile verificare a posteriori la ricorrenza dei criteri di impostazione e degli obiettivi perseguiti, con l'intento di definirne una serie di invarianti che ne qualificano il ruolo e l'efficacia quale concreto riferimento anche sul piano normativo.

## ARCHIVI

CSAC - Centro Studi e Archivio della Comunicazione, Parma

MAXXI - Collezioni Architettura, Roma

CONI - Archivio dell'Ufficio Beni Storici Culturali e Documentari, Roma

Roma Capitale - Archivio Storico Capitolino

ICCD - Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione

Istituto LUCE, Roma

## BIBLIOGRAFIA

*Three stadiums by Nervi*, in "Architectural record", n. 124, Dec 1958, pp. 107-118

*Olympic buildings in Rome by Pier Luigi Nervi, the 1960 R.I.B.A. gold medalist*, in "Architect and building news", n. 217, Jan 6, 1960, pp. 9-14

P.L. Nervi and Antonio Nervi *Stadio Flaminio a Roma* in "Casabella Continuità", XXIV, February 1960, n. 236, pp.23-31

*Stadion Flaminio in Rom*, in "Bauen+Wohnen", n. 7, Jul 1960

*Buildings for the 1960 Olympic Games, Rome*, in "Builder", n. 199, Aug 26, 1960, pp. 356-359

P.L. Nervi and Antonio Nervi, *Lo Stadio Flaminio a Roma* in "Vitrum", n. 121, 1960

*Stade Olympique Flaminio a Rome*, in "L'Architecture Française", n. 227-228, Sept 1961

*Flaminio-stadion, Rom*, in "Architektur und Wohnform - Innendekoration", n. 5, Oct 1961

*Rome. Stade Olympique Flaminio*, in "Techniques & Architecture", n. 5, Jun-Jul 1963

P.L. Nervi, *Aesthetics and Technology in Building*, Cambridge, Harvard University Press, 1965

T. Iori, S. Poretti, *Le opere di Pier Luigi Nervi alle olimpiadi di Roma del 1960*, "Rassegna di architettura e urbanistica", n. 121-122, April 2007, pp. 105-119

T. Iori, *Nervi e le Olimpiadi di Roma 1960*, in T. Iori, Sergio Poretti (a cura di), *Pier Luigi Nervi. Architettura come sfida. Roma Ingegno e costruzione*, Milano 2010

S. Adriaenssens and David Billington, *Nervi's Cantilevering Stadium Roofs: Discipline of Economy Leads to Inspiration*, in "Journal of the International Association for Shell and Spatial Structures (J. IASS)", Vol. 54 (2013) No. 2&3 September n. 177 & 177, 2013, pp. 169-178

M. Antonucci, A. Trentin, F. Trombetti, (editors), *Pier Luigi Nervi. Gli stadi per il calcio*, Bologna University Press, Bologna 2014

M. Antonucci (editor), *Pier Luigi Nervi: architetture per lo sport*, Fondazione MAXXI, Roma 2016

AA. VV., *Roma Città Olimpica 1960-2010*, in "do.co.mo.mo. Italia giornale", n. 27, Roma 2010

C. Marcosano dell'Erba, R. Vittorini (a cura di), *Docomomo Italia, Roma 1960 Guida alle architetture della XVII Olimpiade*, Roma 2010

AA. VV., *Un passato troppo recente* in "do.co.mo.mo. Italia giornale", n. 30, Roma 2012

G. Bianchino, D. Costi (editors), *Cantiere Nervi: la costruzione di un'identità: storie, geografie, paralleli*, Skira, Milano 2012

# Scuole Nazionali d'Arte di Cuba, Riccardo Porro, Vittorio Garatti e Roberto Gottardi (1961-65)

Davide Del Curto

Le Scuole Nazionali d'Arte a Cuba presentano allo stesso tempo un tema di conservazione e un tema di gestione: occorre proteggere un capolavoro di architettura moderna e un monumento nazionale fortemente degradato, ma anche accompagnare le attività di un'accademia che continua la sua missione educativa. Per affrontare questa doppia sfida, in seguito al Plan Rector del 2004 dimostratosi però poco efficace nel definire priorità e strategia d'intervento, un nuovo Piano di Conservazione e Gestione è stato preparato tra il 2018 e il 2020, coordinato dal Dipartimento di Architettura e Studi Urbani del Politecnico di Milano insieme alla sua Fondazione, in collaborazione con l'Università di Parma, la Princeton University, l'Universidad des Artes de Cuba e Assorestaurero grazie al sostegno della Getty Foundation nell'ambito del programma Keeping It Modern

## Leggenda

La leggenda che da sessant'anni accompagna la narrazione di questo mito architettonico vuole che dopo il trionfo della Rivoluzione, Fidel Castro e Che Guevara s'incontrarono presso l'Havana Country Club per un'improbabile partita di golf. Sognavano che Cuba sarebbe presto diventata il simbolo della lotta alla schiavitù del capitalismo e avrebbe guidato la liberazione in tutta l'America Latina diffondendo il socialismo, ma anche un messaggio culturale basato su libertà, educazione, amenità creativa, sull'arte e la musica dei Caraibi.

Castro chiamò tre giovani architetti, due dei quali avevano meno di trent'anni, e pochissima esperienza. Ordinò loro di trasformare quel *green* tropicale in una grande scuola delle arti, aperta ai giovani di tutto il Terzo Mondo. Possiamo immaginare il loro entusiasmo quando, chiamati dal Comandante a far parte di un'onda che voleva costruire un mondo più equo, ebbero la possibilità di creare un progetto in totale

libertà, senza limiti o restrizioni, sperimentando una condizione ideale e irripetibile per ogni architetto.

Riccardo Porro Vittorio Garatti e Roberto Gottardi disegnarono cinque edifici rivoluzionari, dedicati all'insegnamento di una forma arte: musica, arti visive, teatro, danza moderna, balletto. Ciascuno operò indipendentemente, sulla base di pochi criteri di comuni come la libera ispirazione alle forme della natura, l'assenza di confini, l'uso del laterizio e della volta catalana. Riccardo Porro progettò la scuola di danza moderna, la cui planimetria rappresenta una lastra di vetro rotta da un colpo, metafora architettonica della rivoluzione, che scompagina e crea confusione vitale. Progettò anche la scuola di arti plastiche, alludendo provocatoriamente alle forme del corpo femminile. Gottardi disegnò la scuola di teatro, dove evocò alcuni tratti dell'architettura di Venezia. Garatti disegnò la scuola di Balletto, ispirandosi alle chiome degli alberi tropicali e alle cupole di Labrouste, e la scuola di musica in

forma di lungo serpente che segue l'andamento della collina, come un *crescent* tropicale.

L'area comprende altri edifici, come la palazzina del Country Club, oggi sede del rettorato, la biblioteca, e altre costruzioni minori circondate da un parco di grande qualità paesaggistica, che oggi rappresenta una risorsa per l'intero quartiere. Il Rio Quibù lo attraversa e contribuisce alla qualità del paesaggio ma è anche una minaccia, per il rischio di frequenti esondazioni.

## Revolution of forms

Archiviata una prima fase di entusiasmo, questi edifici e i loro progettisti persero consenso, perché rei di un individualismo che poco si accordava col nuovo corso del socialismo reale. Dimenticati dalla critica internazionale e nascosti dalla vegetazione tropicale, a metà degli anni novanta le Scuole apparvero a John Loomis come una città precolombiana nascosta dalla foresta, una vera manna

per un giovane ricercatore: un tesoro architettonico dimenticato e tutto da scoprire! Loomis pubblicò *Revolution of forms* nel 1999 che fu poi tradotto in spagnolo e anche in italiano (Del Curto 2019) e fece letteralmente riemergere dal folto della vegetazione tropicale *The forgotten Art Schools of Cuba*. Con *RoF* le Scuole furono finalmente oggetto di uno studio scientifico basato sulla ricerca documentaria e comparativa che le collocò nella prospettiva del modernismo internazionale e nella storia dell'architettura del Ventesimo secolo.

## Monumento

In seguito, il World Monuments Fund inserì le Scuole nella nell'elenco dei *100 Most Endangered Sites* alimentando il dibattito internazionale sul loro destino e favorendo l'iscrizione alla Tentative List UNESCO (2003) e all'elenco dei monumenti nazionali di Cuba (2010). Due dei cinque edifici furono restaurati, anche se in assenza di un dibattito scientifico degno della loro rilevanza. Nel 2012 il ballerino cubano Carlos Acosta, *étoile* del Royal Ballet di Londra, si offrì di recuperare le rovine dell'incompiuta Scuola di Balletto come sede della propria accademia di danza. Sir Norman Foster preparò un progetto, ma Vittorio Garatti protestò violentemente, pretendendo di essere coinvolto e denunciando a Fidel Castro in persona il tentativo capitalista di smembrare i resti di quel sogno rivoluzionario. La controversia politica che seguì le sue parole vanificò ogni sforzo, l'accademia di Acosta trovò un'altra sede, e la Scuola di Balletto rimase abbandonata.

## Conservazione e gestione

Le Scuole Nazionali d'Arte presentano un tema di conservazione e un tema di gestione. Da un lato, occorre proteggere un capolavoro di architettura moderna e un monumento nazionale che dopo settant'anni di incuria è in pessimo stato. Dall'al-

tro c'è un'accademia che continua, pur tra mille ostacoli, la sua missione educativa forte di un modello didattico basato sull'insegnamento integrato delle diverse forme d'arte. Per affrontare questa doppia sfida, le autorità cubane elaborarono un *Plan Rector* già nel 2004 che però fu poco efficace nel definire priorità e strategia d'intervento.

Sulla base di quel precedente, e seguendo il rinnovato interesse internazionale per questo complesso (> [link](#)), un nuovo Piano di Conservazione e Gestione è stato preparato

tra il 2018 e il 2020 grazie al sostegno della Getty Foundation nell'ambito del programma Keeping it Modern. Il progetto è stato coordinato dal Dipartimento di Architettura e Studi Urbani del Politecnico di Milano insieme alla sua Fondazione, in collaborazione con l'Università di Parma, la Princeton University di Princeton, l'Universidad des Artes de Cuba, e Assorestauro. La ricerca si è svolta in Italia e a Cuba e ha visto la collaborazione di architetti, archivisti, ingegneri strutturalisti e idraulici, studenti e professori.



Respecting the vision, changing the view. Vittorio Garatti, scuola di balletto cinquant'anni dopo. Fotografie di Lorenzo Carmellini (1970, in alto) e Federica Allegretti (2020, in basso)



Amanda. Fotografia di Osmara Alberteris Cañizares

## 5 punti (per la conservazione e la gestione) dell'architettura moderna

Il piano segue il metodo del Conservation Management Plan e le cinque fasi operative definite da ICOMOS Australia nel 2013, attorno all'esperienza dell'Opera House di Sidney e della carta di Burra, un tassello molto importante nel percorso ha promosso l'architettura del Ventesimo secolo al campo del patrimonio meritevole di tutela, negli ultimi cinquant'anni. Il CMP per le Scuole di Cuba interviene sui cinque edifici, grazie alle competenze di cinque partner internazionali e si articola in cinque WP: *Documentation, Conservation, Flood-risk assessment and landscape protection, Environmental sustainability, Management*.

## Risultati

Il risultato è un report di 1631 pagine disponibile in open source sulla library della fondazione (> [link](#)), frutto di 810 ore di lavoro, oltre 50 all'Avana, con più di 70 specialisti di tre diverse nazioni (Italia, Cuba USA), che hanno scandagliato 600.000 mq di parco e 40.000 mq di superficie costruita, corrispondenti a oltre 500 ambienti e 40 cupole (> [link](#)).

Sul lato della conservazione, il piano ha superato alcuni persistenti malintesi dovuti a precedenti interpretazioni, grazie a un approfondimento dell'analisi sul campo. Per esempio, le cupole e le volte che caratterizzano questo complesso furono interamente realizzate in calcestruzzo armato anziché in solo laterizio, smentendo così la narrazione che per decenni aveva accreditato una sorta di autarchia post-ri-

voluzionaria dovuta alla carenza di forniture, nel periodo post-rivoluzionario. Tralasciando le implicazioni storiografiche, tale scoperta determina conseguenze importanti per la conservazione, e ne sposta il focus sulle tecniche per il restauro del CLS, tema che infatti è stato al centro del cantiere pilota e dei WS realizzati all'Avana in collaborazione con Assorestaurato (Del Curto, Celli 2021).

Un'altra priorità riguarda il rischio idraulico e la sua mitigazione, perché questo capolavoro è esposto a continui allagamenti dovuti all'erosione del Rio Quibù. Il CMP ha messo a punto un modello digitale che prevede il rischio a cui ogni edificio sarà esposto nel prossimo futuro e definisce alcune soluzioni di mitigazione a breve e a lungo termine, nella prospettiva del cambiamento climatico (Stucchi, Bignami, Bocchiola, Del Curto, Garzulino, and Rosso 2021).

Il Piano ha inoltre analizzato l'intero complesso, stanza per stanza, valutando localmente la *significance*, lo stato di conservazione, l'uso corrente (200 stanze su 500 sono oggi inutilizzate), e la tolleranza di ciascun ambiente a sopportare opere di restauro o trasformazione. Abbiamo anche aggiornato l'analisi funzionale che ispirò il progetto degli anni sessanta, perché dopo tanti anni e due riforme dell'istruzione, il modello didattico è molto cambiato: il balletto non fa parte dell'offerta formativa, mentre gli studenti sono attratti dalle nuove facoltà di Conservazione dei Beni Culturali e Nuovi Media e Comunicazione, entrambe ospitate all'esterno degli iconici ma incompiuti edifici modernisti. Sulla base di questa enorme raccolta dati, organizzati e gestiti su base GIS, il Piano ha infine tracciato una strategia di restauro e riutilizzo adattivo degli spazi e definito i criteri per guidare future trasformazioni.

## Rovine

La vitalità che si respira alle Scuole d'Arte è incredibile e commovente. In apparenza, qui manca tutto: denaro, strumenti musicali, colori e pennelli, spazi e attrezzature per ballare, suonare, recitare. Eppure, professori e studenti lavorano senza perdere la gioia di fare arte, dipingono o suonano tra le rovine, dove hanno creato piccoli studi cannibalizzando i resti di quel sogno di architettura interrotto. Questa capacità di continuo adattamento, segue perfettamente lo spirito dell'Avana, dove i quartieri si irradiano dalla città vecchia lungo la costa, come un atlante di storia dell'architettura dal XVI al XX secolo, e dove sessant'anni di un *bloqueo* che sembra non finire mai, non hanno ancora consumato la capacità dei suoi abitanti di vivere e lavorare tra le rovine del passato recente (> [link](#)).

## Punti di vista

Tuttavia, di fronte al rinnovamento dell'offerta didattica, all'uso improprio e al cattivo stato di gran parte degli edifici, una domanda è ineludibile: l'iconica architettura moderna è ancora in grado di ospitare l'attuale modello di insegnamento? L'architettura visiona-

ria degli anni sessanta è (ancora) adatta per le esigenze di una moderna Università delle Arti? (> [link](#)) È una domanda fondamentale perché se la risposta fosse SI, la conservazione dell'architettura e la gestione dell'attività formativa potrebbero collaborare. Al contrario, se la risposta fosse NO, conservazione architettonica e gestione scolastica potrebbero avere obiettivi diversi o addirittura antitetici.

Ecco alcune risposte a questa domanda: secondo Vittorio Garatti, le Scuole sono un sogno interrotto, che pretende di essere compiuto. Secondo la maggior parte degli architetti e degli studiosi internazionali, esse sono un'icona dell'ondata post-rivoluzionaria e rappresentano un'immagine ipostatizzata di quella stagione, non di rado idealizzata. Secondo l'Ufficio Monumenti di Cuba, le Scuole sono un monumento da proteggere, controllando i fattori di rischio. Secondo l'Agenzia di Cooperazione, sono un'opportunità per promuovere iniziative nel campo della musica e delle arti, due settori attrattivi per i finanziatori stranieri, come il progetto *¿Qué no baje el telón!* (> [link](#)) Secondo docenti e studenti, le Scuole sono una moderna università delle arti che chiede un luogo confortevole per insegnare e imparare, anche

con un certo grado di indifferenza per il destino delle rovine architettoniche degli anni sessanta.

Ciascuno di questi stakeholder rappresenta una specifica istanza e una priorità di intervento che, per essere implementata ha bisogno di fondi. E a Cuba, le risorse sono quasi sempre di provenienza straniera o frutto di progetti di cooperazione internazionale.

## Architettura e possibilità

IL CMP ha migliorato la comprensione di questa architettura e indicato soluzioni per la sua conservazione e gestione. Ha aiutato gli stakeholder a discutere tra loro e collaborare verso obiettivi di medio termine. Soprattutto ha contribuito a rendere l'Universidad de las Artes un partner sempre più affidabile agli occhi dei finanziatori stranieri, grazie a uno strumento di gestione globale e implementabile.

Ma se vogliamo che la ricerca in architettura e conservazione sia efficace, non basta fare analisi approfondite e produrre molte informazioni. Occorre sviluppare un dialogo con gli utenti degli edifici, ascoltare bisogni e punti di vista, imparare dalla loro esperienza.

## BIBLIOGRAFIA

V. Gastaldi, *Le rovine dell'Avana tra realtà e finzione* in "Restauro Archeologico", n. 23(1), 2015, pp. 38-53 (> [link](#))

John Loomis (a cura di D. Del Curto), *Una*

*rivoluzione di forme*, Mimesis Edizioni, Milano-Udine 2019

D. Del Curto e S. Celli. *The Treachery of Images: Redefining the Structural System of Havana's National Art Schools* in "Sustainability 13", n. 7: 3767 2021 (> [link](#))

L. Stucchi, D. F. Bignami, D. Bocchiola, D. Del Curto, A. Garzulino e R. Rosso. "Assessment of Climate-Driven Flood Risk and Adaptation Supporting the Conservation Management Plan of a Heritage Site. The National Art Schools of Cuba" in "Climate 9", n. 2: 23 2021 (> [link](#))

# Salone B al Parco del Valentino a Torino, Pier Luigi Nervi (1947 -53)

Rosario Ceravolo  
Paolo Faccio  
Greta Bruschi  
Cristiana Chiorino  
Erica Lenticchia  
Francesca Pasqual

Nel Salone B a Torino di Pier Luigi Nervi, l'innovativa sperimentazione materiale e costruttiva sfida l'approccio tradizionale alla conservazione e apre nuove questioni metodologiche. Il lavoro interdisciplinare per il Piano di Conservazione coordinato dal Dipartimento di ingegneria Strutturale Edile e Geotecnica e del Politecnico di Torino in collaborazione con l'Università IUAV di Venezia, la University of Miami e la Fondazione Pier Luigi Nervi Project nell'ambito del progetto Keeping It Modern della Getty Foundation tra il 2019 e il 2022, ha contribuito non solo a un miglioramento del metodo di approccio specifico di ogni disciplina coinvolta, ma anche alla definizione di protocolli di acquisizione della conoscenza che non possono essere elusi nel progetto di restauro



Salone B di Torino Esposizioni, 1948 Courtesy Fondation PLN Project

Le peculiarità di larga parte del patrimonio architettonico del XX secolo, tra cui l'uso di nuovi metodi e materiali costruttivi e lo sviluppo di

nuove forme edilizie, sfidano l'approccio tradizionale alla Conservazione e aprono nuove questioni metodologiche. In particolare, nelle

strutture di Pier Luigi Nervi, l'aspetto della sperimentazione materiale e costruttiva è particolarmente significativo per le tecniche e i materiali innovativi impiegati.

I saloni B e C del complesso di Torino Esposizioni vennero realizzati da Pier Luigi Nervi in più fasi, tra il 1947 e il 1953 (Nervi 1951; AA.VV. 1957). Per le caratteristiche costruttive e formali, le condizioni di abbandono dei saloni e le possibilità di ricerca che possono offrire, alla proposta *The Halls of Turin Exhibition Center by Pier Luigi Nervi: a multidisciplinary approach for their diagnosis and preservation* coordinata dal professor Rosario Ceravolo del Dipartimento Diseg del Politecnico di Torino, è stato assegnato il KIM Keeping It Modern Planning Grant della Getty Foundation nel 2019.

In particolare, il complesso rappresentò l'occasione per Pier Luigi Nervi di sperimentare la prefabbricazione strutturale su larga scala e, tra i due saloni, il B vide la «prima importante applicazione del sistema Nervi» (Iori 2009). Grazie a una

complessa organizzazione del sito di cantiere e all'impiego di elementi prefabbricati anche in ferroceamento, la costruzione del Salone B procedette molto rapidamente.

Il complesso di Torino Esposizioni è stato inserito nel 2000 da Docomomo Italia nella selezione presentata a UNESCO for World Heritage List (Sharp, Cooke 2000). Solo nell'aprile 2020 è stato dichiarato di interesse culturale (di cui agli artt. 10, c. 1 e 12 del D.Lgs. 42/2004).

Nella ricerca, particolare attenzione è stata dedicata alla definizione di uno specifico Percorso della Conoscenza declinato per il caso studio. La definizione di una chiara metodologia di analisi trova sempre più rilevanza anche nelle recenti normative rivolte alla valutazione di sicurezza sismica del patrimonio culturale in muratura (D.P.C.M. 2011), considerandone il ruolo chiave per la tutela e la conservazione.

Per il progetto KIM questo percorso trova il riferimento nel documento denominato Conservation Plan (Kerr 2013), che delinea i processi

logici della Carta di Burra (Australia ICOMOS Inc 1999; prima edizione 1979, ultimo aggiornamento 2013) e che fornisce strumenti per la conservazione e la gestione dei beni culturali, in particolare per quelli del XX secolo. La Carta di Burra, nata come affinamento di precedenti carte e documenti, è la conclusione di un'attività svolta in merito alla definizione e diffusione internazionale del concetto di tutela del patrimonio culturale.

Da questi due documenti emerge la necessità di un approccio multidisciplinare: in particolare, in relazione all'analisi del patrimonio del Novecento che è spesso frutto di contaminazioni disciplinari alla base della sua attestazione di valore (ICOMOS 2011). L'identificazione dei valori può essere svolta in relazione allo specifico contesto culturale e non si deve limitare alla sola consistenza materiale delle architetture del Novecento, ma è necessario che consideri tutti anche gli aspetti immateriali che le caratterizzano. Fondamentali per la definizione di *valore* (*Statement*



Salone B di Torino Esposizioni, attacco a terra dei pilastri. Courtesy Fondation PLN Project

*of Significance*) e per le politiche da adottare nel Management and Conservation Plan sono gli articoli 6 e 26 della Carta di Burra, relativi alle fasi di analisi e raccolta dati e la successiva interpretazione. Per il patrimonio relativo alle architetture contemporanee, caratterizzate da aspetti come fragilità e complessità che possono comportarne la perdita ancor prima della conclusione di un'analisi conoscitiva, la proposta di metodi e strategie per la manutenzione e la gestione quotidiana riveste così un ruolo primario attraverso lo strumento operativo del Conservation Plan. L'utilizzo, spesso continuativo, e la vicinanza in termini temporali di queste architetture possono costituire la causa del mancato riconoscimento dei caratteri significativi e pertanto uno specifico rischio per la loro conservazione.

Nel corso del lavoro di analisi svolto sul Salone B si è resa necessaria una riflessione, suggerita dai documenti internazionali, sul concetto di *valore* come discriminante nelle scelte trasformative. In alternativa, il



Salone B di Torino Esposizioni, l'abside. Courtesy Fondation PLN Project

presente gruppo di lavoro propone l'identificazione di *invarianti*, ovvero di caratteri specifici che dovrebbero essere conservati interamente dal progetto di intervento. Analisi dirette e indirette, come la ricostruzione storica e la caratterizzazione dei materiali e dei sistemi costruttivi consentono l'individuazione di tali *invarianti*. Gli *invarianti* sono definiti in base ad aspetti come la qualità architettonica, indipendentemente dall'autore e dall'epoca di costruzione, includono il riconoscimento di caratteri materici e costruttivi e, in questo senso, anche delle caratteristiche immateriali legate a un "fare" non più replicabile, nemmeno per il patrimonio del XX secolo.

Nel lavoro interdisciplinare condiviso è risultata evidente la necessità che tutte le attività delle unità di ricerca sfocino in un unico Percorso della Conoscenza. L'eventualità che alcune delle componenti disciplinari rappresentate si muovano esclusivamente nel proprio ambito può compromettere il concretizzarsi del progetto, oppure comportare il rischio anche maggiore, di una perdita dei caratteri dell'architettura, così consistente da annullare il concetto di Conservazione.

Le indagini svolte sul Salone B hanno evidenziato carenze prevalentemente nell'aspetto sismico, e costituiscono un ambito di riflessione nel rapporto con la Conservazione. La risposta strutturale dell'edificio è stata valutata a più scale, sia di materiali, che di elementi e strutture, tramite prove essenzialmente non distruttive o minimamente distruttive, modelli numerici e mockup di laboratorio. Le indagini dirette eseguite su zone campione hanno riportato alla luce una qualità dimenticata del Salone B, la policromia, che è parte integrante nella definizione dell'architettura storica. Queste indagini hanno fatto emergere alcune problematiche di convivenza tra Conservazione e sicurezza, in particolare per quanto riguarda gli aspetti legati alle tecniche di miglioramento strutturale che com-



Salone B Torino Esposizioni, vista dalla galleria. Courtesy Fondation PLN Project

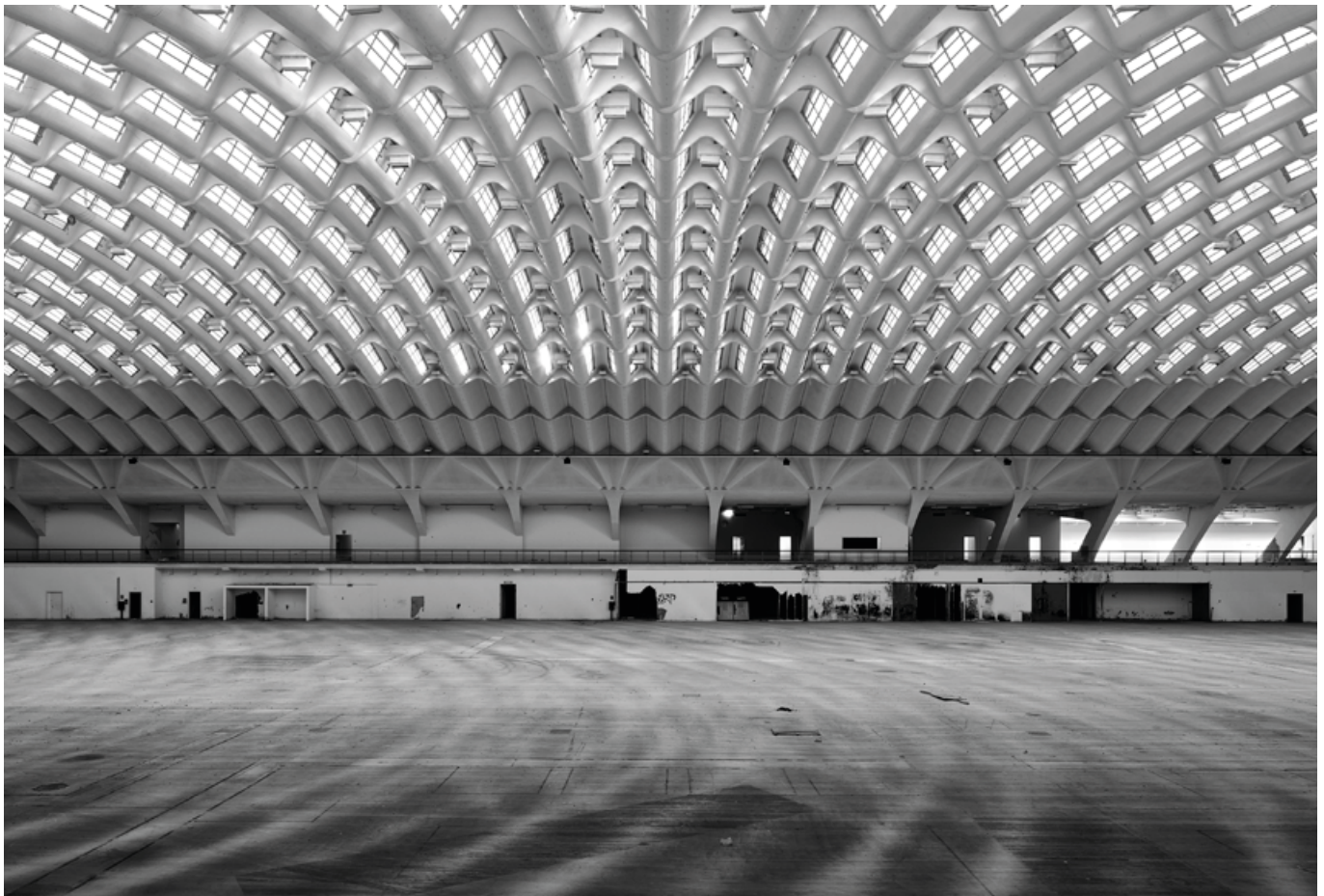
portano la perdita di materia storica carica di significati. Al contempo, il patrimonio architettonico del XX secolo mette in luce relazioni inedite tra le discipline e i valori. Per esempio ciò si riscontra nel dibattito che si sviluppa attorno a documenti che esprimono valutazioni quantitative, come gli elaborati e le relazioni di calcolo delle strutture in cemento armato, dove si misurano le discrepanze tra le intenzioni di progetto e le realizzazioni, e tra il comportamento previsto e quello rilevato. Ma soprattutto emergono situazioni in cui il classico *trade-off* tra Conservazione e sicurezza strutturale, ma soprattutto sismica, è meno forte. È il caso della protezione di alcune connessioni strutturali nevralgiche, il cui danneggiamento porterebbe alla perdita definitiva di intere porzioni del bene.

Infine, l'importanza della futura fruizione è fondamentale per un progetto di Restauro, inteso come progetto di architettura in grado di regolare in forma colta le trasformazioni necessarie massimizzando le permanenze. La destinazione

d'uso del manufatto assume un ruolo chiave all'interno di qualunque progetto, piano di gestione o di manutenzione. L'utilizzo continuo garantisce a ciascuna architettura di svolgere un ruolo attivo; allo stesso tempo, qualsiasi utilizzo "consuma" la materia dell'architettura, modificandone la conformazione e il portato storico-documentario. Da questa riflessione risulta chiaro che la definizione di una nuova funzione non attentamente valutata è solo un'alternativa alla perdita del bene.

La compatibilità tra funzione prescelta e architettura in grado di ospitarla è una questione di carattere qualitativo, non quantitativo. La scelta della destinazione d'uso di una architettura del passato può essere vista e valutata anche con riferimento alle indicazioni fornite in merito dalle Carte del restauro, che rimandano alla considerazione da effettuare caso per caso e sempre sulla scorta di una approfondita analisi conoscitiva. Solo nel 1975, all'interno della Carta Europea del Patrimonio Architettonico, viene introdotto il concetto di "conser-





Salone B di Torino Esposizioni, stato attuale. Foto di Fabio Oggero

vazione integrata”, definita come il risultato dell’azione congiunta delle tecniche di restauro e della ricerca delle funzioni appropriate (Burra Charter process, Art. 7 «Integrated conservation is achieved by the application of sensitive restoration techniques and the correct choice of appropriate functions»).

A partire dalle tematiche inerenti al futuro utilizzo del Salone B, con riferimento alle analisi strutturali, materiche e costruttive, emerge così il conflitto che caratterizza la fase conclusiva delle scelte di progetto: far prevalere le istanze a garanzia di sicurezza può portare alla perdita, che in questo caso sarebbe cospicua, di dati materiali e costruttivi, subordinati ma non secondari.

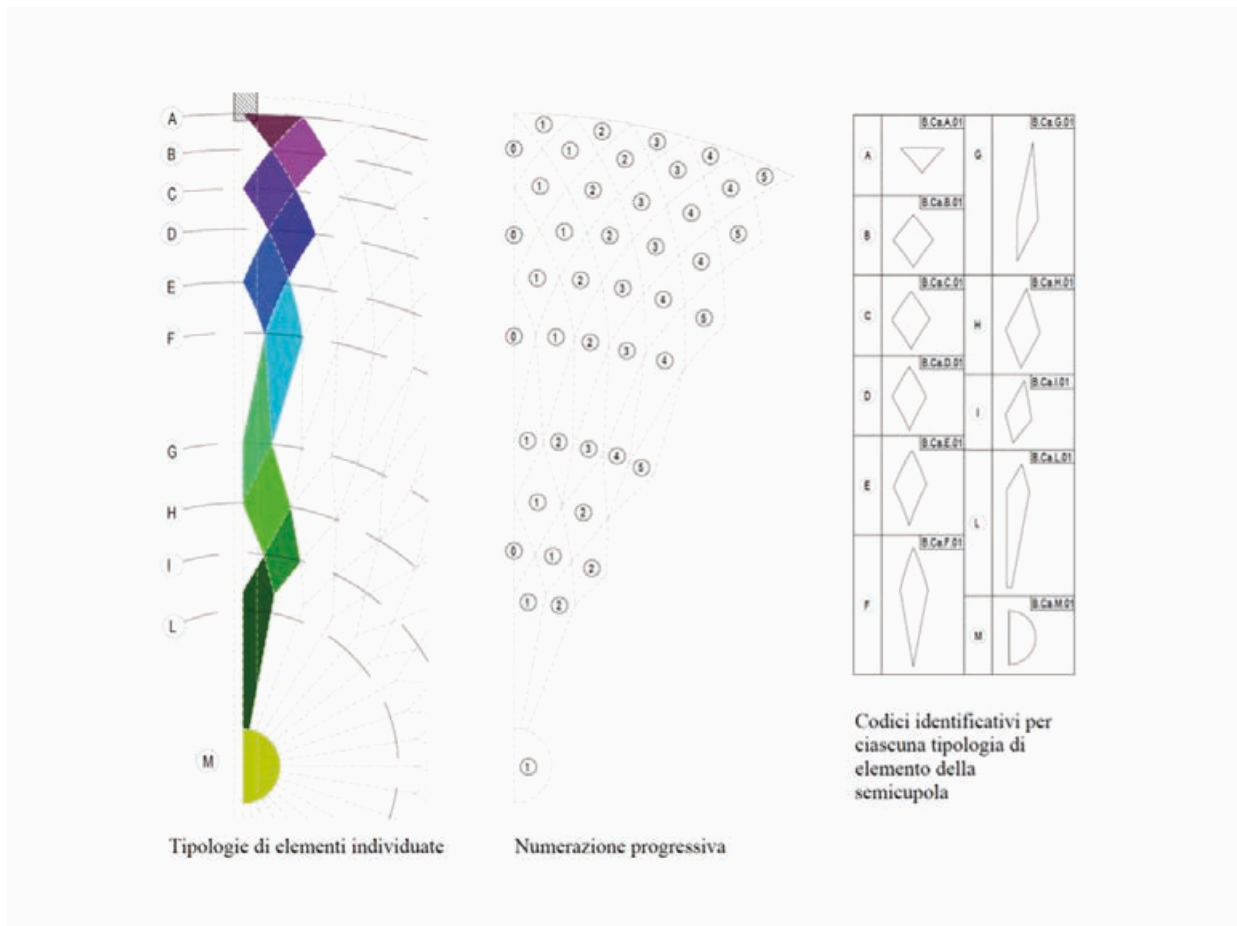
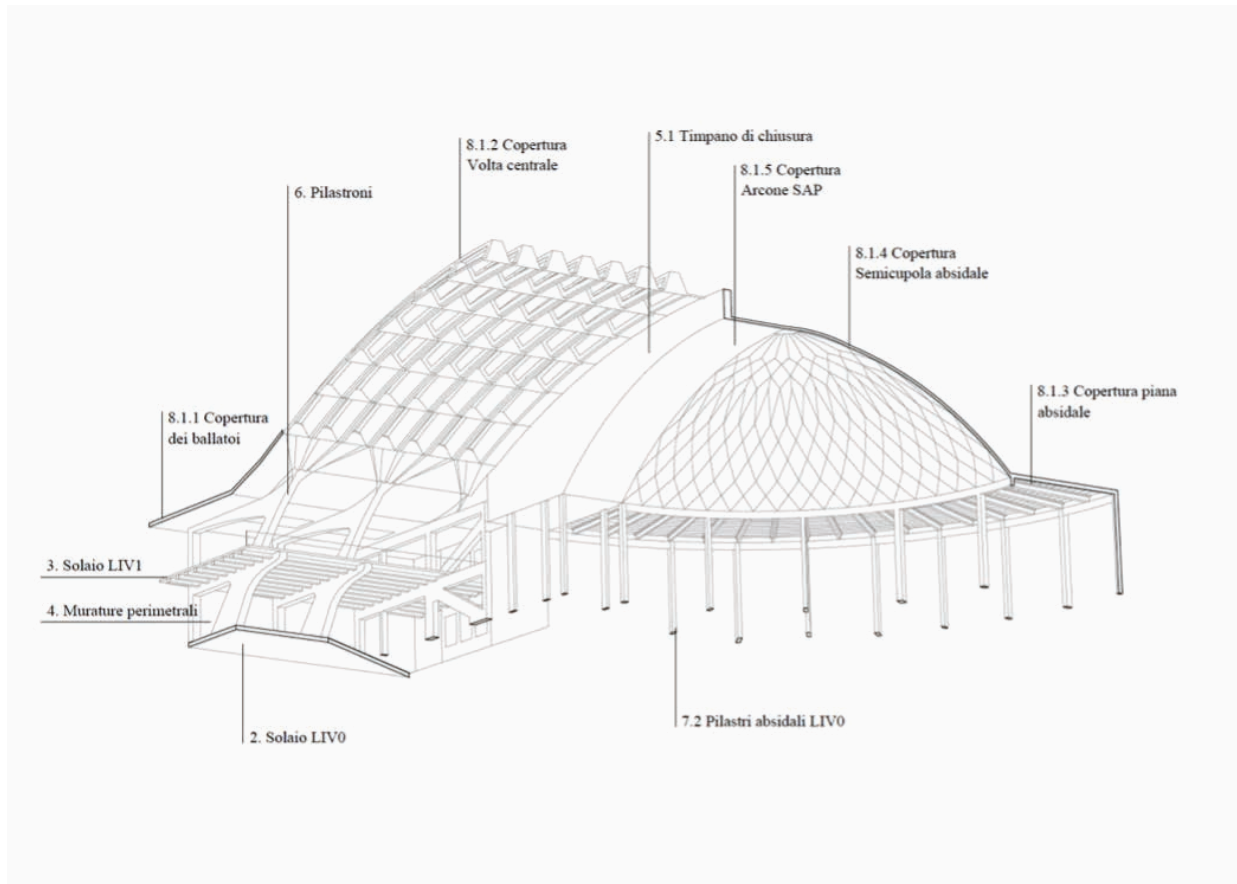
Nel caso di Torino Esposizioni appare ancora più evidente come la definizione di una funzione compa-

tibile con l’esistente possa risolvere quegli attriti che esistono tra le istanze e tenerle assieme secondo il concetto di “conservazione integrata”. Tale specifico progetto dovrà tenere conto delle peculiarità e delle vulnerabilità evidenziate dal Percorso della Conoscenza, e dovrà intervenire per accostamento (piuttosto che con interventi diretti su materiali e dettagli costruttivi), ovvero declinando le scelte architettoniche in dispositivi che possano risolvere anche le necessità contemporanee della fabbrica.

Il Piano di Conservazione del Salone B è stato organizzato in schede che illustrano sinteticamente per campi il Percorso della Conoscenza, e che conducono a ipotesi di intervento. Per ciascun elemento determinato dalla scomposizione della struttura, il Piano di Conservazione si struttura in una scheda



Salone B di Torino Esposizioni, i colori originari. Courtesy Fondation PLN Project



Salone B,  
scomposizione  
e codifica  
degli elementi  
prefabbricati  
della copertura  
della semicupola  
absidale, dettaglio

generale per macro-elemento e in schede di dettaglio relative ai sotto-elementi. Le voci relative a *Possibili interventi diretti puntuali* e alle *Criticità* intese come interferenze tra le diverse istanze trovano spazio in entrambe le schede.

Il lavoro interdisciplinare per il Piano di Conservazione del Salone B ha contribuito non solo a un miglioramento del metodo di approccio specifico di ogni disciplina coinvolta, ma anche alla definizione di protocolli di acquisizione della conoscenza che non possono essere elusi nel progetto di Restauro.

In sintesi lo sviluppo dell'attività ha messo in luce alcune questioni tematiche estremamente significati-

ve. La prima è la definizione di un modello condiviso come base per gli affondi disciplinari. Il lavoro di scomposizione in parti della struttura ha rappresentato un sistema di riferimento per l'organizzazione delle informazioni di vario livello, che sono confluite in una unica rappresentazione conclusiva caratterizzata - un primo modello interpretativo della costruzione.

La seconda è legata alla relazione tra progetto, realizzazione (intesa anche come documentazione di cantiere) e normativa vigente all'epoca della costruzione del Salone B che ha guidato almeno in parte la localizzazione e la tipologia di indagine diretta sul manufatto. Nella fase di analisi, è emerso come il processo progettuale e

costruttivo di Nervi sia un valore immateriale del quale il progetto di Restauro - nelle componenti conservative e strutturali - deve tenere conto.

In sintesi è emerso con forza il concetto che forma, struttura, materia e storia fanno parte di un unico sistema, come unico deve essere anche il progetto generato dalle varie componenti disciplinari dove conservazione e sicurezza devono convivere in modo non conflittuale e senza prevaricazioni. Questa considerazione apre inoltre uno scenario di ricerca che metta a fuoco la volontà di riuso di questo patrimonio, e che deve affrontare gli aspetti emersi nel lavoro svolto.

## BIBLIOGRAFIA

AA.VV., *Torino Esposizioni Dieci Anni 1947-1957*, Tip. Rattero, Torino 1957

J. S. Kerr, *Conservation Plan, the 7th edition: A guide to the preparation of conservation plans for places of European cultural significance*, Australia ICOMOS 2013

A. L. Huxtable, *Pier Luigi Nervi*, Il Saggiatore 1960

C. Greco, *Pier Luigi Nervi: dai primi brevetti al Palazzo delle Esposizioni di Torino 1917-1948*, Quart Edizioni, Lucerna 2008

T. Iori, *Pier Luigi Nervi*, Motta Architettura, Milano 2009

P.L. Nervi, *Thin reinforced concrete members from Turin exhibition halls* in "Civil Engineering", n.1, 1951, pp. 26-31

D. Sharp, C. Cooke (a cura di), *The Modern Movement in Architecture Selections from the Docomomo Registers*, 010 Publishers, Rotterdam 2000

Circolare 21 gennaio 2019 n.7 C.S.LL.PP., "Istruzioni per l'applicazione dell'Aggiornamento delle Norme tecniche per le costruzioni di cui al decreto ministeriale 17 gennaio 2018"

Direttiva del presidente del Consiglio dei Ministri 9 febbraio 2011. *Valutazione e riduzione del rischio sismico del patrimonio culturale con riferimento alle norme tecniche per le costruzioni di cui al decreto ministeriale 14 gennaio 2008* (G.U. n. 47 del 26 febbraio 2011, Suppl. Ord. n. 54)

Decreto 17 gennaio 2018, *Aggiornamento delle Norme tecniche per le costruzioni*

*Approaches for the conservation of Twentieth-Century Architectural Heritage: Madrid Document 2011*, ICOMOS 2011 (> [link](#))

*The Burra Charter. The Australia ICOMOS Charter for Places of Cultural Significance 1999, with associated Guidelines and Code on the Ethics of Co-existence*, Australia ICOMOS Inc, 1999 (> [link](#)). Per Burra Charter Review Process (> [link](#))

*European Charter of the Architectural Heritage 1975*. Adopted by the Council of Europe, 1975 (> [link](#))

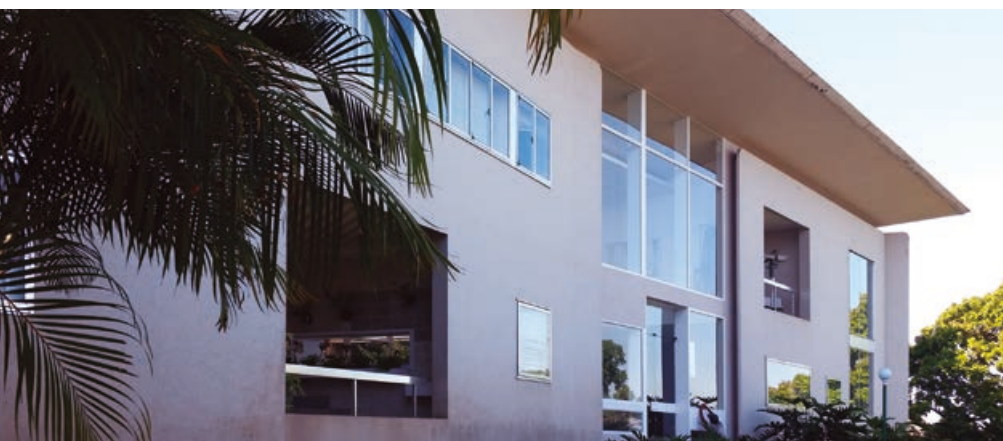
*International charter for the Conservation and Restoration of Monuments and Sites (The Venice Charter 1964)*, ICOMOS 1964 (> [link](#))

*The Nara Document on Authenticity*, ICOMOS 1994 (> [link](#))

# Villa Planchart a Caracas, Gio Ponti (1953-57): materiali per il Conservation Management Plan

Sara Di Resta e  
Giorgio Danesi

Il progetto di ricerca *Correspondences. Villa Planchart from design to materiality* (2019-2021), coordinato dall'Università Iuav di Venezia in collaborazione con Docomomo International ISC E+T e co-finanziato da Docomomo Venezuela, è uno studio preliminare utile alla redazione del *Conservation Management Plan* della villa. Con villa Planchart, Gio Ponti realizza un'interpretazione della tradizionale casa venezuelana a patio, sintesi inedita con il design e l'arte italiani. Oggi la villa presenta problemi di conservazione connessi al degrado materiale e alla fragilità dei sistemi costruttivi impiegati, che richiedono una difficile ricerca di equilibrio tra conservazione e valorizzazione del bene



Progettata a Milano da Gio Ponti e realizzata a Caracas da Mario De Giovanni e Graziano Gasparini tra il 1955 e il 1957, villa Planchart è un'architettura che nasce dall'intenso dialogo a distanza tra protagonisti illuminati: in Italia, il progettista e i fornitori di materiali pregiati ed elementi d'arredo, in Venezuela, la committenza e i tecnici di cantiere.

L'incarico, affidato da Armando e Anala Planchart nel giugno 1953 all'allora direttore della rivista *Domus*, si traduce presto in una sfida culturale, professionale e logistica che avrebbe dato vita a una delle opere più significative di Ponti, progettista all'apice della carriera che riesce a realizzare, al di là dell'Oceano Atlantico, quella che alcuni studiosi hanno definito un'opera d'arte totale.

La *Quinta El Cerrito*, altro nome con cui viene ricordata la villa, è l'esito di un'attività costante e stimolante di mediazione e di scambio tra una committenza colta, appassionata d'arte e d'architettura, e il percorso progettuale dell'architetto che opera quasi esclusivamente dal suo stu-



Villa Planchart, il salotto principale visto dalla finestra a bilico con decorazioni in rilievo. Courtesy Docomomo Venezuela 2020

dio milanese. Come nella suggestiva immagine tracciata da Greco nel 2008, la villa può essere interpretata come una partitura a molte mani realizzata da un'orchestra di artisti e artigiani dei due continenti, la cui vicenda è stata ricomposta attraverso la ricca corrispondenza che ha accompagnato e orientato tutte le scelte progettuali e costruttive. Questa corrispondenza ha consentito di superare la distanza fisica tra i due Paesi e ha permesso di tradurre in realtà l'idea d'architettura, d'arte e di abitare oggi testimoniata dall'edificio.

Tuttavia, ogni architetto sa che il momento della costruzione, pur senza tradire l'idea di progetto, può modificare l'architettura così come era stata pensata. A villa Planchart non sono soltanto le contingenze del cantiere, ma anche la scarsa reperibilità dei materiali e le specificità della formazione delle maestranze venezuelane a rendere del progetto una *traduzione locale* che non sempre fa coincidere l'esecuzione con gli elaborati redatti a Milano. Proprio questa caratteristica

rende l'opera di Ponti in Venezuela un patrimonio intrinsecamente legato alla sua materialità; un'eredità da conoscere e da interpretare nella sua consistenza fisica, premessa essenziale per l'attività di restauro e di valorizzazione.

Oggi la villa presenta problemi di conservazione connessi al degrado materiale ma anche alle attuali modalità di fruizione pubblica che, nella difficile ricerca di equilibrio tra conservazione e valorizzazione del bene, stanno ponendo nuove sfide per la sua tutela. Non solo. La crisi politica, economica e sociale che negli ultimi anni sta attraversando il Venezuela ha reso progressivamente più complesse le attività di collaborazione internazionale e le possibilità di fundraising.

Il progetto di ricerca *Correspondences. Villa Planchart from design to materiality* (2019-2021), coordinato dall'Università Luav di Venezia (responsabile scientifico: S. Di Resta; assegnista: G. Danesi) nell'ambito delle attività del ClusterLab HeModern - Heritage, culture and

modern design e in collaborazione con Docomomo International ISC E+T (A. Canziani) e Docomomo Venezuela (H. Gomez), si inserisce nel più ampio programma *Heritage in danger. Conservation between protection and emergency in villa Planchart case*, dedicato a sviluppare approcci innovativi per la conservazione degli edifici moderni e contemporanei che uniscono arte, architettura e design. La ricerca ha portato alla stesura della documentazione preliminare necessaria alla redazione del Conservation Management Plan della villa, proponendo un sensibile cambiamento di sguardo finora dedicato all'edificio.

Se il Novecento potesse esser colto attraverso una sequenza di immagini, una sarebbe probabilmente uno scatto di Giorgio Casali dedicato a villa Planchart. Tuttavia, l'eredità della cultura dell'abitare, l'idea di progresso e l'intreccio tra le arti veicolata dall'edificio non può essere trattata, né in sede critica né operativa, come un fermo immagine. A partire dalla documentazione conservata in tre archivi nel mondo (Gio Ponti Archives a Milano, CSAC a Parma e Fondazione Planchart a Caracas), l'orientamento di metodo che ha guidato la ricerca ha recuperato, dunque, innanzitutto, «il potenziale di progettualità inerente all'indagine storico-critica» (Reichlin 2011). L'obiettivo è stato quello di documentare le caratteristiche materiali, tecniche e tecnologiche dell'edificio, percorrendo a ritroso con approccio induttivo il processo creativo che dal ricco epistolario conservato tra Milano e Caracas arriva fino alla chiusura del cantiere. La materialità della villa è stata accertata interpolando poi la raccolta di dati archivistici con gli esiti dei rilievi e delle prime analisi eseguite in situ.

Lo studio contribuisce alla ricostruzione dell'articolato processo che ha portato alla definizione del progetto e, soprattutto, alla documentazione della sua traduzione esecutiva, avviando un percorso di conoscenza

che supporta e che orienta il programma diagnostico della villa intesa come realtà da conservare nel suo processo diacronico.

Grazie all'integrazione dei dati raccolti è stato possibile acquisire informazioni essenziali da impiegare come strumento preliminare per l'elaborazione del Conservation Management Plan. Si è trattato di estendere a un'opera centrale del Novecento l'idea della conservazione come processo e non come evento, che comprende, oltre all'analisi e alla manutenzione permanente, anche l'implementazione di uno strumento di gestione e di monitoraggio dei risultati nel tempo (Canziani 2009; Della Torre 2014; Del Curto 2020).

L'auspicio è che le strategie di conservazione di villa Planchart siano attuate al più presto sulla base di un piano di conoscenza che sceglie di spostare l'attenzione dal progetto al programma; uno strumento di conservazione critica che estende gli orizzonti della cura attraverso pratiche di long-term care messe a punto per ciascun componente dell'edificio e del suo contesto naturale (Di Resta 2020; Canziani, Di Resta 2020). [SDR]

### Dal progetto alla realtà costruita: «Posso essere il vostro Michelangelo?»

Con queste parole inviate a Caracas il 20 marzo 1956, Gio Ponti rinnova ai Planchart il proprio entusiasmo per lo stimolante percorso progettuale intrapreso poco meno di tre anni prima. Il progetto per la villa, avviato nel 1953, non può ancora definirsi concluso nella sua realizzazione. Le strutture sono terminate da poche settimane e un complesso scheletro in calcestruzzo armato svetta sulla collina di San Roman. Diverse texture di mosaici in gres per rivestire i prospetti esterni sono già state selezionate dall'architetto tra i cataloghi della Ceramica Ligure

Vaccari, mentre le prime ceramiche artigianali disegnate dall'artista Fausto Melotti per i servizi degli ospiti sono in quel momento in produzione. Anche l'ordine di alcuni dei preziosi marmi italiani della Montecatini che avrebbero rivestito i pavimenti della villa è pronto per salpare verso l'America Latina. D'altro canto, sono ancora molti i dettagli che sarebbero stati definiti in fase esecutiva: durante il cantiere il dialogo a distanza tra architetto, committenti e tecnici si concentra sulla scelta dei numerosi materiali e finiture che avrebbero rivestito la «farfalla bianca» di Caracas (Ponti 1955). Il cantiere rappresenta dunque momento di confronto, di affinamento delle scelte, di verifica dei dettagli e - spesso - di ripensamento.

Gli aspetti innovativi della ricerca risiedono sia nella metodologia di

indagine proposta sia nei contenuti inediti forniti. Gli studi pregressi dedicati a villa Planchart hanno concentrato lo sguardo sulle ragioni delle forme (Irace 1988) e sull'azione progettuale dell'architetto (Porcu, Stocchi 2003), recuperando le testimonianze dei protagonisti (Gomez 2009) o indagando il potenziale figurativo della composizione (Greco 2008). La ricerca qui presentata getta invece lo sguardo sulla definizione di una realtà costruita mai approfondita nel dettaglio, ma fondamentale per l'elaborazione del Piano di Conservazione.

In questi termini, il primo esito raggiunto riguarda l'incremento della conoscenza attraverso la sistematizzazione della documentazione d'archivio: oltre 1000 documenti tra lettere, schizzi ed elaborati grafici consultati nei tre archivi citati.



Villa Planchart, sezione costruttiva dello stato di fatto. Courtesy G. Danesi 2021

La dispersione dei dati, che vede purtroppo gli elaborati di progetto separati dall'epistolario e dai documenti di cantiere, ha da tempo reso complesse le attività di ricerca sull'edificio, ostacolando la creazione di una visione d'insieme di fonti che si rivelano spesso complementari. Con l'elaborazione di oltre 240 schede analitico-descrittive dedicate al contenuto di ciascun documento, lo studio contribuisce a ridurre questo divario, fornendo la lettura e una prima interpretazione di materiali inediti e agevolando i futuri studi sull'opera.

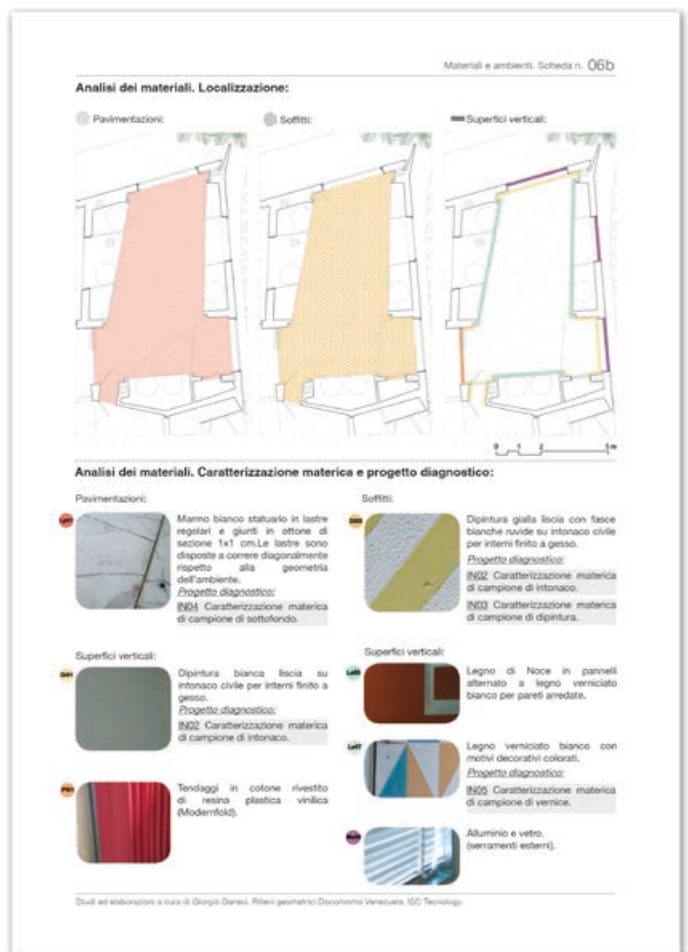
Un ulteriore risultato risiede nell'interpolazione di queste fonti che ha portato a definire le prime ipotesi costruttive. Come dichiarato dallo stesso Ponti in una lettera del 1956 destinata all'allora direttore dei lavori Mario De Giovanni: l'archi-

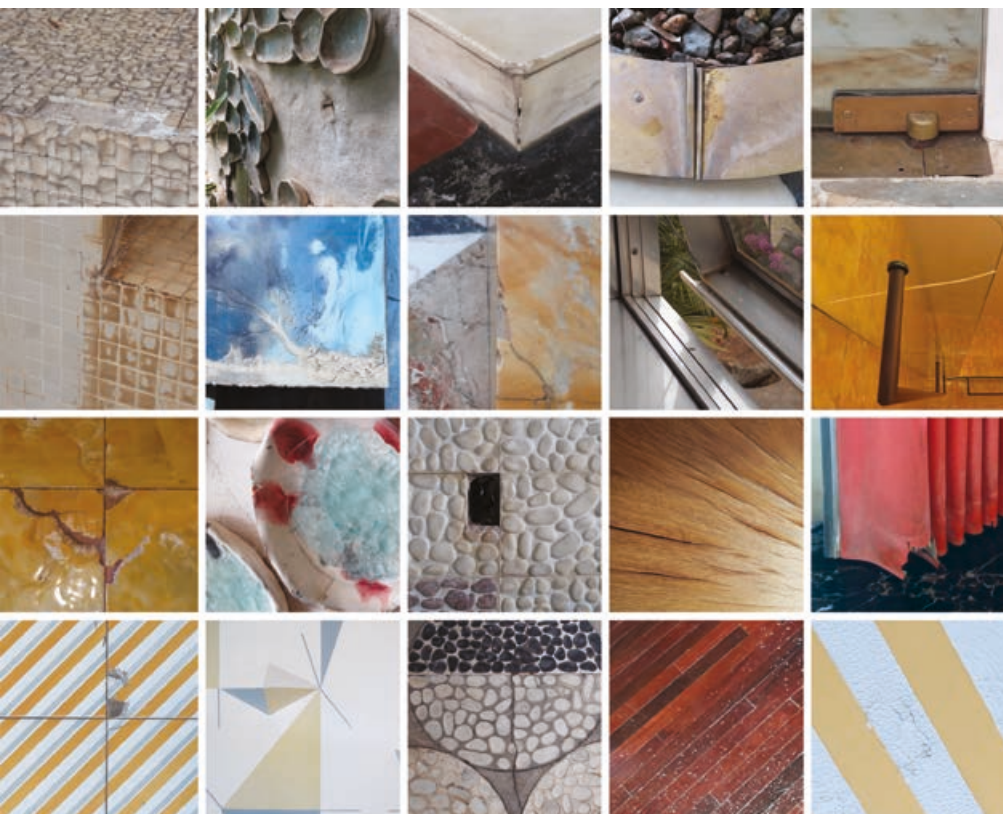
tettura costruita «non corrisponde esattamente per qualche parte ai disegni». Lo studio ha quindi portato all'elaborazione di grafici interpretativi che integrano, con disegni a una scala esecutiva (1:50 - 1:20), i contenuti dei più recenti rilievi geometrici (scala 1:200 - 1:100). In particolare, sono stati elaborati approfondimenti sulle strutture portanti, oggetto di numerosi ripensamenti durante la costruzione e oggi completamente nascoste dai rivestimenti. Dallo studio della corrispondenza emerge il ruolo centrale dei committenti e dei direttori dei lavori Mario De Giovanni e Graziano Gasparini, che condividono idee e propongono varianti, istruendo l'architetto in merito ai materiali, al clima e alle normative locali, arrivando a convincerlo, in qualche caso, della validità delle proposte alternative (Danesi 2021).

L'attività di ricerca è proseguita con l'elaborazione di un piano diagnostico che definisce le indagini conoscitive necessarie a supportare o integrare i dati raccolti attraverso la ricerca d'archivio. Infine, la redazione di oltre 30 schede di sintesi (schede-ambiente) contribuisce alla gestione e alla sistematizzazione delle informazioni, garantendo una base di conoscenza e di progetto implementabile col progredire degli studi.

La schedatura rappresenta uno strumento di verifica e confronto diretto delle diverse fonti, agevolandone la lettura e fornendo uno strumento operativo fondamentale per identificare e comprendere ogni aspetto di questo «vivente museo dell'arte industriale italiana» (Irace 1988).

Le schede elaborate individuano oltre 50 materiali costruttivi, evi-





Villa Planchart, materiali e processi di degrado © Docomomo Venezuela 2020

denziandone la natura e le qualità che hanno portato alla scelta di tali soluzioni: «Queste sono raffinatezze che faranno della Villa Plan-

chart la villa più bella del mondo» (Ponti 1954). Dall'analisi emerge dunque un ricco abaco, dove materiali e tecniche sono di volta in

volta espressione delle potenzialità dell'architettura moderna (come le vetrate VIS a tutta altezza), della qualità manifatturiera italiana (in particolare marmi e tessuti pregiati) o delle possibilità di contaminazione con la tradizione locale (tra gli altri, i preziosi legni venezuelani).

Compito della ricerca non è di irrigidire procedure virtuose in linee guida, ma di continuare a contribuire alla produzione di conoscenza dedicata alle pratiche di gestione della conservazione del patrimonio del Novecento. Pur in un dibattito ancora aperto, la cultura contemporanea del restauro sta progressivamente riconoscendo che la conservazione dell'architettura moderna non possa e non debba concentrarsi unicamente sulla perpetuazione di un'immagine a scapito della testimonianza materiale. È per queste ragioni che l'attività di ricerca dovrà continuare a fornire strumenti in grado di restituire un quadro esauritivo dello stato di fatto e delle criticità dell'oggetto, per supportare un piano rivolto innanzitutto alla «conservazione delle tracce fisiche della modernità» (Irace 1984). [GD]

## BIBLIOGRAFIA

G. Danesi, *Who designed Villa Planchart? Gio Ponti's Architecture in Caracas between Influences and Contamination*, in "RA. Revista de Arquitectura", Vol. 23, Universidad de Navarra, Pamplona 2021, pp. 116-131

A. Canziani, S. Di Resta, *Villa Planchart a Caracas. Conservazione e de-costruzione del mito*, in "Engramma", n. 175, settembre 2020, pp. 195-210

D. Del Curto, *Keeping it modern. Il Piano di Conservazione e Gestione per l'architettura del Ventesimo secolo*, in S. Della Torre, A. M. Oteri (a cura di) *Restauro: Conoscenza, Progetto, Cantiere, Gestione, Coordinamento* di S. F. Musso e M. Pretelli, sezione 2 - Programmazione e finanziamenti, Edizioni Quasar, Roma 2020, pp. 333-343

S. Di Resta, *Strategie di finanziamento e pratiche di long-term care per il patrimonio architettonico del Novecento*, in S. Della Torre,

A. M. Oteri (a cura di) *Restauro: Conoscenza, Progetto, Cantiere, Gestione, Coordinamento* di S. F. Musso e M. Pretelli, sezione 2 - Programmazione e finanziamenti, Edizioni Quasar, Roma 2020, pp. 326-333

S. Della Torre (a cura di), *ITC per il miglioramento del processo conservativo, vol. 5*, Proceedings of the International Conference "Preventive and Planned Conservation", Monza-Mantova 5-9 Maggio 2014, Nardini, Firenze 2014

B. Reichlin, B. Pedretti (a cura di), *Riuso del patrimonio architettonico*, Mendrisio Academic Press, Mendrisio 2011

A. Canziani (a cura di), *Conservare l'architettura. Conservazione programmata per il patrimonio architettonico del XX Secolo*, Electa, Milano 2009

H. Gomez, *El Cerrito. La obra maestra de Gio Ponti en Caracas*, Utreya Ediciones, Caracas 2009

A. Greco, *Gio Ponti: la villa Planchart a Cara-*

*cas*, progetto e foto di Rubino Rubini, Edizioni Kappa, Roma 2008

M. Porcu, A. Stocchi, *Gio Ponti, tre ville inventate*, Abitare Segesta, Milano 2003

F. Irace, *Corrispondenze: la villa Planchart di Gio Ponti a Caracas*, in "Lotus International", n. 60, 1988, pp. 85-105

F. Irace, *Caracas, Villa Planchart*, in "Abitare", n. 253, 1987, pp. 212-221

F. Irace, *Casa Planchart di Gio Ponti: come un'enorme scultura astratta*, in "Casa Vogue", marzo 1987, pp. 98-107

F. Irace, *La conservazione del Moderno*, in "Domus" n. 649, 1984, pp. 2-3

G. Ponti, *Una villa fiorentina*, in "Domus", n. 375, febbraio 1961, pp. 1-39

G. Ponti, *Amate l'architettura*, Rizzoli, Milano 1957

G. Ponti, *Il modello della villa Planchart in costruzione a Caracas*, in "Domus" n. 303, 1955, pp. 8-14



**do.co.mo.mo**  
italia

DOCOMO