

# AUTORIALITÀ EREDITÀ OPERATIVITÀ

nell'intervento sull'architettura del secondo Novecento





# **AUTORIALITÀ, EREDITÀ, OPERATIVITÀ**

nell'intervento sull'architettura del secondo Novecento

Maurizio Villata

Tesi di Dottorato  
Politecnico di Torino, Dottorato in Beni Architettonici e Paesaggistici, XXXVI ciclo  
Tutor: Prof. Emanuele Romeo  
Co-tutor: Prof.ssa Gentucca Canella

«Oggi l'autore è svuotato di opera e quasi ridotto a immagine, a simulacro senza corpo.  
[...] È una singolare epopea negativa il cui protagonista indiscusso resta l'autore, sia pure nel ruolo del morto».

Carla Benedetti, *L'ombra lunga dell'autore.*  
*Indagine su una figura cancellata*, 1999



Autorialità, eredità e operatività nell'intervento sull'architettura del secondo Novecento  
*Authorship, legacy, and operability in the intervention on late 20th-century architecture*  
Dottorando: Maurizio Villata  
Tutor: prof. Emanuele Romeo; co-tutor: prof.ssa Gentucca Canella

Commissione esame finale:  
Prof.ssa Susanna Caccia Gherardini (*referee*), Università degli Studi di Firenze  
Prof. Giovanni Minutoli, Università degli Studi di Firenze  
Prof.ssa Monica Naretto, Politecnico di Torino  
Prof.ssa Simona Maria Salvo (*referee*), Sapienza Università di Roma  
Prof. Rosario Scaduto, Università di Palermo

Immagine di copertina | Arcosanti, *South Vault*, 1971  
© The Cosanti Foundation, The Archives at Arcosanti

## Abstract

*The research focuses on themes related to authorship in the restoration of architectural works from the late twentieth century, exploring contemporary processes that connect a “signed” architectural work with the entity responsible for preserving, transforming, or completing the artifact. Through the analysis of a selection of case studies, it is possible to identify three main categories that encompass the individual phenomena of inheritance and intervention within this heritage family: the re-engagement of the original author in phases following the creation of the work; the transmission of the heritage to contemporary renowned figures, or to admirers, disciple, former collaborators, and son of the author, involved in an “inherited succession”; and the cultural and moral responsibility towards the legacy of a “signed” architecture in the case of an “unfinished” work. In all these cases, it is possible to question how a complex cultural operation, such as the intervention on recent authored heritage – which often has not yet fully undergone any process of historicization or recognition – can produce different outcomes and suggest new perspectives on still-open issues.*

## Sommario

La ricerca si sviluppa sui temi riguardanti l'autorialità nel restauro delle opere di architettura del secondo Novecento, indagando nella contemporaneità quei processi che pongono in relazione un'opera architettonica d'autore con il soggetto che interviene per conservare, trasformare o completare il manufatto. Attraverso l'analisi di una selezione di casi studio è possibile evidenziare tre principali categorie in cui riporre i singoli fenomeni di eredità e intervento indagabili all'interno di tale famiglia patrimoniale: il ricoinvolgimento dell'autore originario in fasi successive alla realizzazione dell'opera; la trasmissione dell'eredità ad intervenire a soggetti contemporanei *di fama*, oppure ad estimatori, allievi, ex-collaboratori, figli dell'autore, coinvolti in una “successione ereditaria”; la responsabilità culturale e morale nei confronti del lascito di un'architettura autoriale nel caso questa sia un'opera “non-finita”. In tutti questi casi è possibile interrogarsi su come un'operazione culturale complessa quale è l'intervento sul patrimonio autoriale recente – che spesso non ha ancora concluso appieno alcun processo di storicizzazione o di riconoscimento – possa produrre esiti differenti e suggerire nuove prospettive a questioni ancora aperte.

## Indice

15 Introduzione

### Capitolo 1 – Le premesse

23 Il percorso di ricerca: domande, obiettivi e metodo

27 Il “restauro del moderno”: una sinossi e possibili prospettive

37 Il patrimonio autoriale del secondo Novecento: dall’autorialità allo *star system*

### Capitolo 2 – I processi di eredità

45 Criteri e selezione per un’indagine attraverso casi studio nazionali e internazionali

49 L’autore sull’autore

53 Giulio De Luca, *Arena Flegrea per la “Mostra Triennale delle Terre d’Oltremare”*, Napoli, 1938-52/2001

65 Álvaro Siza Vieira, *Piscina das Marés a Leça da Palmeira*, Porto, 1960-73 / 2018 e Case SAAL a Bouça, Porto, 1972-77/2006

85 Luciano Semerani, Gigetta Tamaro, *Dipartimento d’Urgenza e di Degenza per l’area ospedaliera dei SS. Giovanni e Paolo*, Venezia, 1978-98/2006

99 L’eredità e l’intervento contemporaneo sull’opera d’autore

103 Peter Eisenman (2004) – Carlo Scarpa, *Museo di Castelvecchio*, Verona, 1957-64

109 Renzo Piano (2011) – Le Corbusier, *Cappella di Notre-Dame du Haut*, Ronchamp, 1950-55

123 Monica Mazzolani, Angela Mioni e Antonio Troisi. Dalla lezione di Giancarlo De Carlo all’eredità degli allievi

147 La poetica del «non-finito» (o dell’«opera aperta»)

161 Vittoriano Viganò, *Istituto minorile “Marchiondi Spagliardi”*, Milano, 1954-57

175 Ricardo Porro, Vittorio Garatti e Roberto Gottardi, *Le scuole d’arte (ENA)*, L’Avana, Cuba, 1961-65

193 Aldo Rossi, Gianni Braghieri, *Ampliamento del cimitero di San Cataldo*, Modena, 1971

### **Capitolo 3 – Una convergenza: ereditare Paolo Soleri tra progetto e opera**

- 205 Paolo Soleri: i progetti, le opere e i processi di patrimonializzazione
- 213 Intervista a Tomiaki Tamura
- 233 Intervista a Scott Riley
  
- 249 Fabbrica di ceramica artistica Solimene, Vietri Sul Mare, 1952-56: un coinvolgimento operativo di Paolo Soleri
- 261 Santa Fe Amphitheatre, Santa Fe (NM), USA, 1964-70: un'architettura a rischio
- 271 Arcosanti, Cordes Junction (AZ), USA, 1970: opera aperta come scelta programmatica?
  
- 285 Conclusioni
  
- 293 Bibliografia

## Introduzione

La tesi si pone l'obiettivo di indagare il differente ruolo ricoperto da alcuni soggetti nei confronti dell'intervento sull'architettura d'autore del secondo Novecento, attraverso le modalità, i limiti e l'applicabilità alla scala operativa della moderna teoria del restauro. L'ambito disciplinare del restauro architettonico è qui posto in dialogo con gli orizzonti e le consapevolezze che provengono dalla Composizione, attraverso lo studio e la lettura del progetto architettonico<sup>1</sup>: questo rappresenta il presupposto che ha dato avvio al percorso di ricerca. Il sodalizio tra la cultura della conservazione e quella del progetto, per quanto non costituisca una premessa propriamente inedita<sup>2</sup>, permette di alimentare in modo trasversale tanto la costruzione della domanda di ricerca quanto le riflessioni che da essa emergono. Il contributo vuole essere quindi occasione per interrogare le ragioni che determinano frammentarietà e possibilità mutevoli nell'intervento sul patrimonio architettonico d'autore della seconda metà del XX secolo, comprese nell'alveo di articolati e differenziabili fenomeni di eredità.

Il percorso dottorale ha preso avvio nel 2020, anno in cui l'attività didattica proposta dal corso di Dottorato in Beni Architettonici e Paesaggistici del Politecnico di Torino ha orientato il suo interesse verso le tematiche relative alla tutela e alla conservazione del patrimonio



architettonico a rischio del secondo Novecento<sup>3</sup>. In seno a questo primo periodo di studio è stato quindi possibile individuare alcune carenze e limiti significativi all'interno dell'ampio dibattito sulla salvaguardia dell'architettura del XX secolo.

Dall'osservazione delle azioni di progetto e di intervento operate da una pluralità di soggetti a diverso grado e modo coinvolti nei processi, prende così abbrivio il percorso di tesi, sostenendosi lungo tutto il suo sviluppo sui principi di *autorialità*, di *eredità* e di *operatività*.

La domanda di ricerca si configura a partire dagli equivoci, dalle incertezze e dai mutamenti epistemologici propri del "restauro del moderno"<sup>4</sup>, per il quale si è costituito dagli anni ottanta del Novecento un ampio dibattito atto a mettere in discussione i paradigmi della conservazione una volta applicati non più unicamente al patrimonio costruito *antico* ma a quello più *recente*. Tra gli aspetti centrali ad esso relativi si rileva la difficoltà a definire e delimitare in modo univoco i confini semantici e temporali di tale ambito di studio. Inoltre, ad un'auspicata autonomia disciplinare<sup>5</sup> si contrappone allo stesso tempo un opportuno coinvolgimento di un'unità metodologica e concettuale del restauro da porre in dialogo con un più ampio consesso scientifico-disciplinare<sup>6</sup>, come espresso da Giovanni Carbonara a seguito del momento aurorale del dibattito della fine del secondo millennio:

«Quest'unità metodologica e concettuale si risolve in un vantaggio [...] per una disciplina (come l'archeologia industriale) tuttora giovane e non perfettamente definita, il restauro del moderno o "del nuovo" [...] a reale difesa d'un patrimonio finalmente riconosciuto meritevole d'attenzione e di rispetto»<sup>7</sup>.

Non ultima, l'analisi degli attuali strumenti legislativi ha rilevato come le ristrette possibilità nell'azione di salvaguardia costituiscano uno dei limiti più noti ed evidenti per il riconoscimento e per la tutela dell'architettura d'autore del secondo Novecento<sup>8</sup>.

Il dibattito relativo a questo complesso campo patrimoniale è proseguito nei decenni successivi fino al verificarsi di un significativo consolidamento delle posizioni, richiedendo oggi il superamento di una fase di definizione di un problema ormai maturo<sup>9</sup> attraverso proposte di nuovi e auspicati emendamenti, orientamenti di metodo e prospettive culturali.

La questione risulta ancora aperta fintantoché emergono nell'intervento progettuale tendenze omologanti nell'applicazione di metodologie, o semplici prassi operative, che, attraverso un agire talvolta acritico, descrivono un panorama ancora frammentario costituito dagli esiti di un'azione progettuale guidata da obiettivi per una conservazione eterogenei se non persino antitetici tra loro, o ancora autonomi da riferimenti ad una specifica cultura del restauro o del progetto.

\* \* \*

La struttura della tesi è articolata in tre capitoli: *Le premesse, I processi di eredità, Una convergenza: ereditare Paolo Soleri tra progetto e opera*.

La trattazione, così suddivisa, presenta e sviluppa i temi in modo consequenziale, consentendo di:

- affrontare la ricerca ponendo in premessa alcuni assunti necessari al fine di definire il campo di indagine;

- enucleare alcuni dei processi che possono operare al suo interno attraverso una lettura critica di rilevanti casi studio;
- verificarne le ragioni e le conseguenze su un caso specifico circostanziato, entro i confini propri di un singolo autore, Paolo Soleri, e dei processi di patrimonializzazione che interessano alcune sue opere significative.

Più specificatamente, la prima parte introduce il tema della ricerca, descrivendo un quadro in grado di restituire una sinossi della "questione del moderno" e dell'interesse verso tali problemi ermeneutici maturato entro la cultura del restauro, cercando di evidenziare i nuclei fondanti del dibattito, le criticità e le prospettive, nella permanente attualità delle sue questioni ancora aperte. Seguono ad esso alcune riflessioni, centrali rispetto allo sviluppo della tesi, relativamente al concetto di autorialità in architettura, necessarie per evidenziare aspetti specifici di questo fenomeno *moderno*<sup>10</sup> come delle sue derive e risvolti contemporanei confluiti nel binomio "patrimonio autoriale".

Nella sua seconda parte, la tesi affronta – attraverso un percorso critico-analitico di casi studio – tre principali approcci alla conservazione applicati a tale specifico campo patrimoniale. Ciascuna delle categorie è esemplificativa di una distintiva relazione tra l'opera d'autore e le diverse tipologie di soggetti-protagonisti coinvolti nei processi di eredità culturale, morale o intellettuale.

Le modalità attraverso cui è possibile accogliere questo lascito si configurano nel momento in cui ad essi è demandata una pratica progettuale che può diversamente

presupporre o ingenerare un atto di interpretazione, modificazione, alterazione, riscrittura o sovrascrittura dell'opera originaria.

Lo scopo è quindi quello di analizzare – selezionando, esaminando e, quando opportuno, ponendo in correlazione fra loro i casi di studio – gli aspetti ricorrenti e mutevoli delle tre diverse famiglie di processualità così definite:

- *l'autore sull'autore*, ovvero il ricoinvolgimento, sempre auspicato ma solo occasionalmente osservato, dell'autore originario in fasi successive alla realizzazione dell'opera;
- l'intervento contemporaneo *autoriale* (qui con valenza ampia del termine) su un'opera d'autore quando compiuto da parte di un soggetto *altro* (quale possono essere un allievo dell'autore, l'architetto *mediatico* o un co-autore dell'opera) compreso tra gli estremi di un atteggiamento di tipo egotico o epigonale;
- la categoria del «non-finito», in cui il processo ad esso sotteso esprime, in modo implicito o meno, l'apertura della domanda di eredità fino ai suoi limiti estremi, consentendo di interrogarsi quindi sulla liceità o sulla illegittimità di un intervento di completamento dell'opera autoriale.

Non mancano, in questa parte della tesi, alcune considerazioni critiche, a cominciare tanto dalla scelta e dei principali approcci alla conservazione considerati, quanto dalla selezione dei casi analizzati.

La raccolta è stata compiuta ponendo l'attenzione su alcune opere di architettura d'autore del secondo Novecento<sup>11</sup> che si presentano come particolarmente

emblematiche nelle rispettive vicende architettoniche, rispetto ai temi di eredità e di intervento progettuale. Allo stesso modo, le architetture selezionate rispondono ad una condivisa e ampia fortuna critica che ne ha sancito il riconoscimento negli anni successivi alla loro realizzazione, annoverandole quindi all'interno di un'autorevole e affermata struttura validativa storico-critica<sup>12</sup>.

Il criterio secondo cui sono stati scelti questi episodi progettuali riflette una dichiarata tendenza alla raccolta eterogenea – ma chiaramente specifica – dei casi studio individuati: ciascuna esperienza di progetto manifesta in una prima analisi cause autonome e peculiarità circoscrivibili alla singola vicenda e al singolo contesto. Risulta quindi necessario operare per ciascuna di esse una rilettura critica che tenti non tanto di ricercare alcune invarianti ricorrenti e sottese al loro insieme, quanto di essere d'ausilio alla restituzione di un quadro più ampio, pur composto da un numero esiguo di episodi, utile in quanto espressione di una frammentarietà di vicende paradigmatiche implicanti questioni attuali, metodologiche e di prassi operativa da cui è possibile trarre delle considerazioni rispetto alla pluralità risultante dalle operazioni esemplari di eredità e patrimonializzazione.

La terza e ultima parte si sofferma sulla figura specifica di un autore operante nel secondo Novecento, Paolo Soleri. La scelta che circoscrive l'interesse per i temi di eredità del progetto e delle opere realizzati dall'architetto torinese è motivata da un personale interessamento che è maturato nei confronti della sua singolare poetica una volta ricondotta alla complessità del proprio pensiero e azione. Ma la ragione più cogente risiede nella

volontà di ricercare una possibile – estrema – espressione di figura autoriale del secondo Novecento che fosse contraddistinta da una perentoria determinazione, quasi egotica, verso l'autoaffermazione, escludente il più possibile condizioni di compromesso.

La scelta è quindi ricaduta su un autore che potesse esprimere la sua marcata volontà di autorialità, Paolo Soleri: la sua fuga nel deserto e la ricerca costante di alimentare il suo pensiero visionario con la concretezza di una risposta sostenuta da un cantiere di “autocostruzione” persistente e mutante nel tempo, espressione tanto di forme ora progressivamente sperimentate e stabilite nello spazio, quanto di persone costituenti una comunità dal grande senso di appartenenza alla sua figura accentratrice, quasi “messianica”, di “maestro”. L'indagine, orientata quindi su un singolo autore e su alcune delle sue opere poste in dialogo tra loro, ha permesso di verificare direttamente sul campo<sup>13</sup> la particolare attualità e conflittualità che si sono generate nel periodo successivo alla morte del suo ideatore.

L'architetto Paolo Soleri – a dieci anni dalla sua scomparsa – rappresenta infatti una singolare convergenza di questioni, a partire dalla sua opera incompiuta di Arcosanti in Arizona. Un “non-finito programmatico” originato dalla visione utopistica-autoreferenziale del suo autore, un'opera *viva* poiché tuttora al centro degli interessi della comunità che vi abita e della Fondazione Cosanti, da lui fondata, emblema di un incompiuto architettonico caratterizzato da un eccesso e uno sbilanciamento individuabile nell'apporto progettuale e ideativo rispetto alla consistenza materica dell'opera costruita. Oggi, oltre ad essere oggetto di costanti interventi di conservazione e restauro, pone come prioritaria la domanda riguardante il suo futuro. I recenti

indirizzi per questo *laboratorio urbano* nel deserto a nord di Phoenix risultano incoerenti tra loro e sollecitano le posizioni sia della comunità che vive questa *premissa di città* che della Fondazione. Entrambe – con difficoltà – tentano in questi ultimi anni di superare positivamente il difficile e alterno rapporto con l'eredità della figura di Paolo Soleri<sup>14</sup>. La volontà di definire nuove prospettive per quest'opera in particolare si divide tra auspicati, esitanti o alterni interventi atti alla musealizzazione, valorizzazione e comunicazione tanto del patrimonio costruito, quanto di quello archivistico ancora in fase di catalogazione e di studio.

Allo stesso tempo, si osservano generalizzate divergenze non sanate e una pluralità di istanze differenti nella rosa di soggetti maggiormente prossimi all'eredità del pensiero di Soleri, come le figlie, Kristine e Daniela, gli allievi, i collaboratori, i cultori, la Fondazione e la comunità che lì vi abita. Da una parte si schiera chi, nel prendere le distanze da una lettura agiografica della figura autoriale di Soleri, è determinato a trasmettere al futuro le sue opere, legando ad esse inevitabilmente la vita del loro autore. Dall'altra vi è una parte che, pur rinnegando alcune vicende biografiche legate alla vita del “maestro”, promuove non solo la cura, la conservazione e la pubblicizzazione di ogni suo prodotto (disegni, schizzi, annotazioni, modelli,...) o opera costruita, ma desidera anche protrarre la sua volontà e risolutezza ideale, che si traduce, ad esempio, nella costante ricerca di finanziamenti per il progressivo proseguimento e ampliamento del cantiere di costruzione di quelle parti non ancora realizzate del complesso di Arcosanti.

Altro aspetto peculiare, unitamente all'incompiutezza assiomatica di questo sito, è costituito dalla sovrapposizione operativa delle figure di *committente*, *progettista*

e *costruttore*, ascrivibili all'autore stesso, Soleri. Autore, dunque – prorompente e accentratore – tanto da costituire e formare intorno a se una vasta comunità – una sorta di cerchia iniziatica – che, nel corso dei decenni, ha condiviso i principi, edificato e vissuto l'esperienza. A seguito della sua recente scomparsa, nel 2013, quali sono le azioni in atto e quali i soggetti coinvolti per restaurare, intervenire o conservare opere diverse tra loro per contesto, committenza e intenzionalità del progetto, quali la fabbrica di ceramiche artistiche Solimene, il Santa Fe Amphitheatre e Arcosanti? E in che modo queste opere, nel rapporto con i molteplici soggetti coinvolti oggi nel loro rispettivo rapporto di *legacy*, sono oggetto della reiterazione di alcune invarianti processuali relative alle diverse politiche di conservazione e tutela in atto?

\* \* \*

In definitiva, la tesi si propone di interrogare questioni complesse ed estese, sostenendo la volontà di sviluppare i temi conflittuali e polarizzanti che legano il processo di eredità all'intervento sull'opera d'autore: è possibile affermare la sussistenza di un *primato dell'intenzione autoriale* o dei soggetti maggiormente prossimi al processo ideativo rispetto ad una più ardua autonomia dell'opera dal suo artefice<sup>15</sup>? Le sfide della trasformazione, della riscrittura, dell'interpretazione, del ripristino sono indifferentemente antagoniste alla conservazione? Quali sono i soggetti, e quale il loro specifico portato, che meglio di altri possono operare all'interno dei processi di restauro e patrimonializzazione del contemporaneo limitando ogni estrema aberrazione del suo valore?

## Note

1 Per il rapporto disciplinare tra restauro, storia e progetto si evidenzia come, «nonostante la finalità conservativa, l'opera moderna manifesta, in modo ben più evidente rispetto al restauro tradizionale, una sua specifica natura progettuale che non si limita alle scelte relative al riuso dell'edificio, ma investe la ridefinizione e il ridisegno di intere parti architettoniche [...] Dobbiamo considerare il restauro una disciplina [...] che potremmo definire virtuale, che non si colloca accanto alle altre nel quadro epistemologico, bensì si sovrappone, a macchie, sui territori della storia e del progetto» da SERGIO PORETTI, *Introduzione*, in PIER GIOVANNI BARDELLI, ELENA FILIPPI, EMILIA GARDA (a cura di), *Curare il moderno. I modi della tecnologia*, Marsilio, Venezia 2002, p. XVIII

2 Uno dei possibili orientamenti in tal senso, che assume e mette in atto un metodo di indagine trasversale alle discipline della progettazione e del restauro, è rappresentato dal lavoro svolto nel Dottorato di Ricerca in Progettazione Architettonica di Palermo a partire dal XVI ciclo, coordinato dal prof. Pasquale Culotta. Cfr. EMANUELE PALAZZOTTO (a cura di), *Il progetto nel restauro del moderno. Attività svolta nell'ambito del Dottorato di Ricerca in Progettazione Architettonica*, L'Epos, Palermo 2007.

3 I corsi proposti dal corso di Dottorato nell'a.a. 2020-2021 sono stati i seguenti: *Architettura d'autore del secondo novecento: originalità, problematiche, questioni aperte*, (didattica di eccellenza) prof.ssa Gentucca Canella; *Challenges in the preservation of the architectural heritage of the 20th century: themes and experiences* (didattica di eccellenza), prof. Rosario Ceravolo;

*Patrimonio y arquitectura contemporanea*, prof. Juan Calatrava; *Metodologie, strumenti e approcci problem based per strategie di valorizzazione del patrimonio del Novecento: il caso delle architetture olivettiane ad Ivrea (Torino)*, prof.ssa Cristina Coscia; *Heritage and contemporary architecture; Scan 2 HBIM (historical/heritage building information modeling). Application on XXth century architecture*, prof. Filiberto Chiabrando, prof. Massimiliano Lo Turco.

4 Si rimanda al compendio relativo alla «questione del moderno» (v. Cap. «La questione del moderno: una sinossi e possibili prospettive»); per una bibliografia essenziale sul «restauro del moderno» nel dibattito italiano dagli anni ottanta ad oggi: FULVIO IRACE, *La conservazione del moderno*, in: «Domus», n. 649, 1984; LIDIA FIORINI, ALESSANDRO CONTI, 1946-1994. *La conservazione del moderno: teoria e pratica. Bibliografia di architettura e urbanistica*, Alinea, Firenze 1993; MAURIZIO BORIANI (a cura di), *La sfida del moderno. L'architettura del XX secolo tra conservazione e innovazione*, Unicopli, Milano 2003; SARA DI RESTA, *Le «forme» della conservazione. Intenzioni e prassi dell'architettura contemporanea per il restauro*, Gangemi Editore, Roma 2016; SIMONA SALVO, *Restaurare il Novecento. Storia, esperienze e prospettive in architettura*, Quodlibet, Macerata 2016; ANNALISA MORELLI, SANDRA LOSI (a cura di), *Il restauro dell'architettura moderna. Dalla conoscenza all'intervento*, Nardini editore, Firenze 2021.

5 Cfr. *Restauro fin de siècle (1995-2002)*, numero monografico di «Parametro», n. 239, maggio/giugno 2002; GIOVANNI CARBONARA, *Architettura e restauro oggi a confronto*, in «Palladio», n. 35, gennaio/giugno 2005, pp. 99-128; *Il restauro del moderno*, numero monografico di «Parametro», n.

266, ottobre/novembre 2006; GIOVANNI CARBONARA, *Riflessioni sull'unità di metodo nel restauro*, in Id. (a cura di), *Architettura d'oggi e restauro. Un confronto antico-nuovo*, Utet, Torino 2011, pp. 93-102.

6 V. ANDREA SCIASCIA, *Restauro del moderno. Restauro del metodo*, in E. PALAZZOTTO (a cura di), *Il progetto nel restauro del moderno*, cit.

7 GIOVANNI CARBONARA, *Il restauro del moderno come problema di metodo*, in «Parametro», n. 266, ottobre/novembre 2006, p. 25.

8 Si fa particolare riferimento al dibattito e alle posizioni discusse sui numeri della rivista «Ananke» diretta da Marco Dezzi Bardeschi e, più specificatamente, ai temi e alle riflessioni sulla «tutela operativa» poste al centro del convegno di studi nazionale i cui esiti sono pubblicati nel volume: GENTUCCA CANELLA, PAOLO MELLANO (a cura di), *Il diritto alla tutela. Architettura d'autore del secondo Novecento*, Franco Angeli, Milano 2019; oltre a considerare l'intera collana «Architetti italiani del Novecento», diretta da Gentucca Canella e edita da Franco Angeli per il più ampio indirizzo di ricerca sulla figura, il pensiero e l'opera dei maestri dell'architettura italiana del Novecento.

9 Cfr. *Il restauro del moderno*, numero monografico di «Parametro», cit.; *La conservazione del calcestruzzo armato nell'architettura moderna e contemporanea. Monumenti a confronto*, numero monografico dei «Quaderni di 'Ananke», n. 1 (2010); *Confronti. Il restauro del moderno*, numero monografico de «Quaderni di restauro architettonico», n. 1 (2012).

10 Qui *moderno* inteso con accezione ampia, inclusiva delle oscillazioni cronologiche che permeano tanto la definizione dei confini temporali entro cui opera il

«restauro del moderno» quanto il periodo in cui è possibile identificare il fenomeno dell'autorialità in architettura. Vengono approfondite queste tematiche nel capitolo «La 'questione del moderno': una sinossi e possibili prospettive».

11 L'intervallo scelto corrisponde a quello compreso tra l'inizio del secondo dopoguerra e la fine dell'ultimo decennio del XX secolo per quanto riguarda la realizzazione delle opere d'autore. Gli interventi sulle opere afferenti alle prime due categorie fanno invece riferimento al panorama contemporaneo inscrivibile ai primi decenni del XXI secolo.

12 Si fa riferimento all'importante ruolo della critica architettonica del secondo Novecento i cui giudizi e i conseguenti dibattiti, pubblicati sulle riviste dell'epoca (tra le altre, «Casabella Continuità», «Controspazio», «Domus», «Hinterland», «Phalaris», «Spazio e Società» e «Zodiac»), rientrano nei criteri valutativi utilizzati, a titolo di esempio, nella metodologia adottata dalla Direzione Generale Creatività Contemporanea (DGCC) per il *Censimento delle architetture italiane dal 1945 ad oggi*: <https://censimentoarchitetturecontemporanee.cultura.gov.it/metodologia>; 22.08.2023; il programma di censimento e catalogazione delle architetture italiane contemporanee, nato nei primi anni Duemila dall'allora DARC, è da intendersi come tentativo di normazione istituzionale *in progress*, che risulta attualmente in discussione per una ridefinizione parziale delle intenzioni iniziali. Si veda in proposito sia la prima pubblicazione della ricerca promossa dalla DARC e pubblicata nel volume a cura di MARGHERITA GUCCIONE, *Sguardi contemporanei. 50 anni di architettura italiana. Indagine sulle architetture italiane del secondo Novecento*, Metamorph, Roma 2004, sia

l'esito delle più recenti giornate di studio dal titolo: *Ereditare il presente*, organizzate dalla DGCC l'11 e il 12 ottobre 2022.

13 L'attività di ricerca si è svolta ad Arcosanti (Mayer, Arizona, USA) nell'archivio della *The Cosanti Foundation* (TCF)e, attraverso sopralluoghi, nell'esperienza diretta delle opere di Paolo Soleri tra Arizona e New Mexico nel periodo compreso tra il 26 maggio e il 7 luglio 2023.

14 Si fa riferimento a questioni riguardanti la sfera privata e familiare di Paolo Soleri, in particolare alle conseguenze sulla comunità di Arcosanti e sulla Fondazione Cosanti rispetto alle accuse mosse dalla figlia, Daniela Soleri, nei suoi confronti a qualche anno dalla sua morte.

(<https://medium.com/@soleri/sexual-abuse-its-you-him-and-his-work-88ecb8e99648>; 22.08.2023)

15 Per una trattazione che privilegia le ragioni dell'opera rispetto all'*intentio auctoris*, si rimanda ad AUGUSTO ROCA DE AMICIS, *Intentio Operis. Studi di storia nell'architettura*, Campisano Editore, Roma 2015.

# LE PREMESSE



In primo luogo la nozione di opera. Si dice in effetti (e anche questa è una tesi piú che conosciuta) che il ruolo della critica non è di individuare i rapporti fra l'opera e l'autore, né di volere ricostituire attraverso i testi un pensiero o un'esperienza; essa dovrebbe invece analizzare l'opera nella sua struttura, nella sua architettura, nella sua forma intrinseca e nel gioco dei suoi rapporti interni. Ora un problema si pone immediatamente: "Che cos'è un'opera?", che cos'è questa strana unità alla quale diamo il nome di opera? Quali elementi la compongono? Non è forse un'opera ciò che è stato scritto da colui che ne è l'autore? Vediamo subito sorgere le difficoltà. Se un individuo non fosse un autore potremmo dire che ciò che egli ha scritto o detto, ciò che egli ha lasciato fra le sue carte, ciò che è stato riportato dei suoi commenti potrebbe essere chiamata un'"opera"?



Estratto da MICHEL FOUCAULT, *Che cos'è un autore?*, in Id., *Scritti letterari*, Feltrinelli, Milano 1971, pp. 4-5

## Il percorso di ricerca: domande, obiettivi e metodo

Nel corso degli ultimi decenni, il dibattito che si è sviluppato attorno all'intervento sul patrimonio architettonico del Novecento ha registrato un'attenzione crescente verso i temi riguardanti il suo riconoscimento, la sua tutela e conservazione. L'ampio contesto disciplinare interessato ha prodotto riflessioni differenti rispetto alla "questione del moderno", introducendo visioni talvolta tra loro polarizzate relativamente alle ragioni, alle possibilità e alle modalità attraverso cui preservare gli intenti autoriali a partire dalla conservazione del dato materico e, quindi, dell'immagine da esso risultante.

Ad una sopravvenuta emergenza data dalle allora impellenti necessità di recupero di un patrimonio costruito privo di un univoco riconoscimento e "statuto", ha seguito una piú recente tendenza che ha registrato l'affievolirsi delle riflessioni sulle questioni centrali del dibattito intorno al "restauro del nuovo". Si è verificato in particolare lo sviluppo di malintesi riguardanti i processi di riconoscimento fino agli interventi privi di solidi e condivisi riferimenti metodologici.

Come ulteriore premessa al contesto specifico nel quale collocare le domande fondanti la tesi, vi sono le altrettanto centrali implicazioni che porta con sé l'"autorialità" in quanto fenomeno e attributo precipuo che può essere considerato particolarmente specifico per

il patrimonio architettonico del ventesimo secolo, dal momento che in esso si manifestano quelle intenzioni di auto-costituzione e risoluta, a tratti ostinata, volontà da parte di un insieme di soggetti-protagonisti a trasmettere e difendere l'attualità del proprio pensiero operante e farne testimone del proprio tempo. Non si vuole affermare che questo attributo costituisca una condizione esclusiva e universale per gli architetti-autore del Novecento, piuttosto che esso si mostra come aspetto connaturato a quella produzione architettonica del ventesimo secolo evidentemente differenziabile per genesi e costituzione dall'*edilizia*, ovvero da quello sviluppo autonomo, spontaneo e funzionale di un'architettura "minore" senza protagonisti. Una stagione, forse davvero circoscrivibile, entro cui questa espressione di consapevolezza estrema dei soggetti-autore, istituenti tale famiglia patrimoniale, ha operato con determinazione, formando compatte e riconoscibili generazioni di architetti dalla spiccata capacità progettuale, consistenza culturale e vocazione autoriale.

Si rivela dunque necessario, per costruire e sostenere le domande di ricerca, compiere una rilettura critica della letteratura prodotta a partire dagli anni ottanta e novanta del Novecento al fine di comprendere come siano stati messi in discussione gli assunti fondamentali della cultura del restauro una volta posti ad interrogare un campo di indagine ancora inedito, appena costituito in quello stesso periodo. Attraverso una prima ricognizione entro i confini disciplinari, tuttavia, non sembra possibile cogliere appieno la centralità che il concetto di "autorialità" riveste in campo patrimoniale e, di conseguenza, della conservazione, determinando l'esigenza di chiarirne i presupposti.

Per questa ragione, la struttura della tesi si costituisce a partire dall'assunto che vede nell'opera d'architettura "d'autore" il prodotto di un soggetto conscio della sua determinazione e risoluto nel realizzare opere *aere perennius*. Quest'atto di consapevolezza, una volta riconosciuto insieme al valore del discorso architettonico originato, può quindi essere eletto e consacrato sulle pagine delle riviste specialistiche, voce e strumento della critica architettonica operante, in particolare per quanto riguarda il secondo Novecento.

Questo riconoscimento collettivo, o perlomeno di una certa collettività, valida l'opera ed esalta la singolarità dell'autore, tuttalpiù ponendola in relazione e dialogo con un'*élites* di altri autori.

Ne consegue che questo tipo di fenomeno può ingenerare, più di altri, un maggior senso di eredità da parte di quei soggetti prossimi all'autore (tra questi i figli, gli allievi o i collaboratori), implicati sì in un rapporto, talvolta empatico, con il processo di patrimonializzazione delle sue opere, ma anche coinvolti in eterogenei e individualissimi fenomeni di trasmissione culturale del suo lascito che spaziano dalla deferenza estrema verso il proprio "maestro" – in una sorta di passiva tendenza alla celebrazione agiografica o di attivo e sofferto *epigonismo* – ad un più distante orientamento votato alla *interpretazione*, *sovrapposizione* o *riscrittura* impositiva, quasi esito di un nuovo epifanico protagonismo o di un deliberato atto di libertà cosciente.

Il rapporto di eredità patrimoniale di "grado zero" è però identificabile non nella modalità appena sintetizzata di testimonianza e di ricezione da parte dei *successori*, piuttosto nella relazione autentica dell'autore stesso con la propria opera. Ed è in questa specifica circostanza che sono individuabili prassi, metodologie,

financo sensibilità, nuovamente ben differenziate tra loro a seconda del soggetto, delle vicende e delle condizioni al contorno prese in esame. In questo caso, a fare da discriminante sembra essere il confine di natura ermeneutica dell'*apertura dell'opera*, così come argomentata nel celebre saggio di Umberto Eco.

Se dunque, riepilogando, il lavoro condotto si sviluppa attorno ai temi riguardanti l'autorialità nel restauro delle opere prodotte nell'esperienza architettonica del secondo Novecento, la finalità a cui tende corrisponde alla comprensione di quelle modalità e mutamenti attraverso cui nella contemporaneità una pluralità di soggetti sono chiamati a porsi operativamente e progettualmente in relazione ad un'opera architettonica "d'autore", ovvero storicizzata e riconosciuta dalla critica. Ciascuno di questi soggetti diviene così a sua volta autore di processi di intervento differenti, nel momento in cui mette in atto, a seconda dei casi, un'azione di conservazione, trasformazione, alterazione, completamento, manutenzione, adeguamento o ridestinazione funzionale.

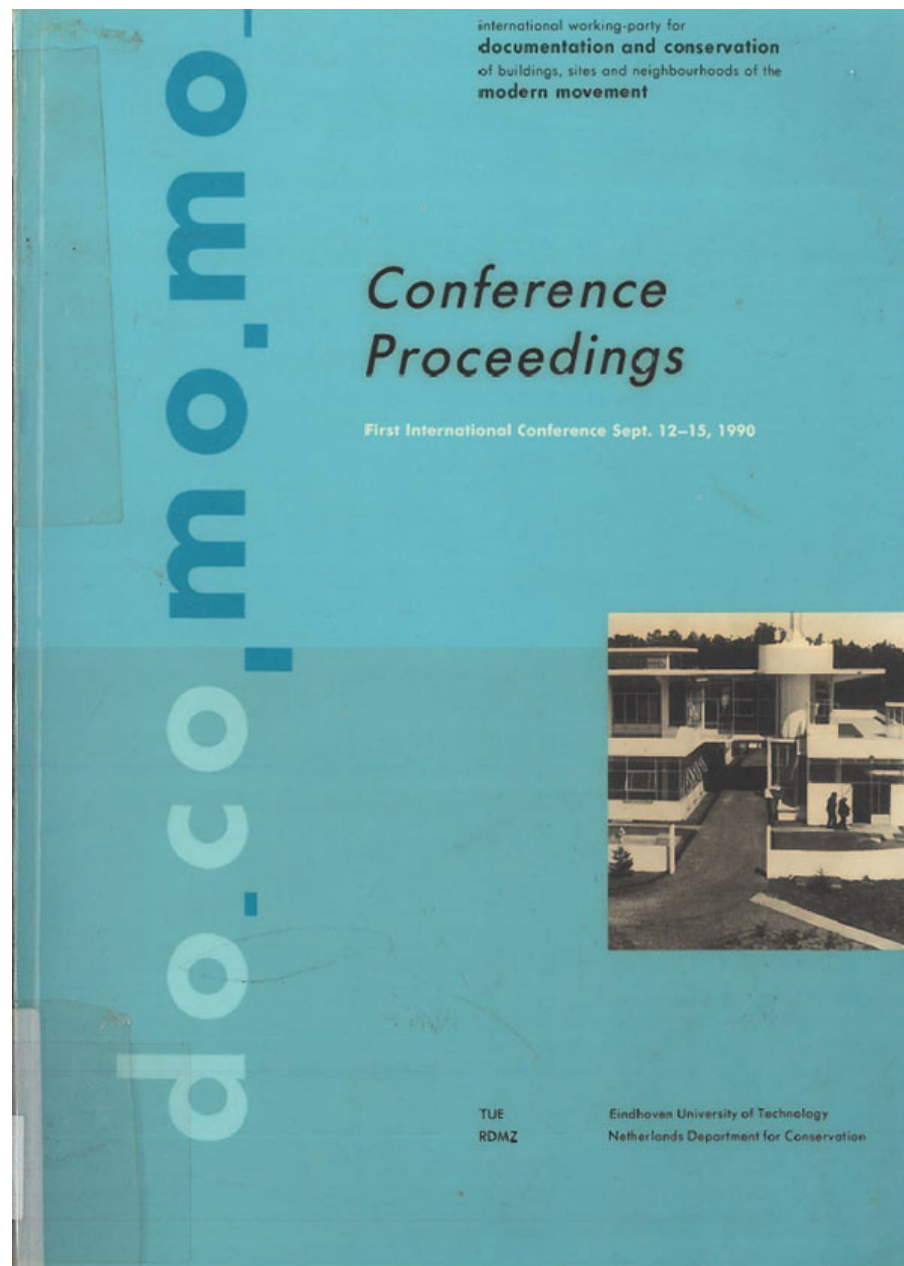
La ricerca si pone l'obiettivo, quindi, di rispondere ai diversi interrogativi che sono in grado di emergere da tale contesto esteso, sollecitati dalla varietà degli esiti recenti, operativi e formali, di intervento sul patrimonio costruito autoriale contemporaneo, ovvero costituito da opere che spesso non hanno ancora concluso appieno alcun processo di storicizzazione o, al contrario, che, pur essendo saldamente riconosciute dalla critica, avrebbero dovuto e dovrebbero oggi beneficiare di una precipua attenzione.

Queste operazioni culturali complesse rappresentano il campo di indagine all'interno del quale poter

comprendere le ragioni che muovono risultati differenti, tentando, in ultima analisi, di emendare e suggerire nuove linee di indirizzo e prospettive per il progetto e l'intervento di restauro su un patrimonio "nuovo" specifico.

La tesi si prefigge quindi di esplorare questi temi ben evidenziabili entro alcuni dei principali approcci alla conservazione del patrimonio del secondo Novecento, attraverso una selezione di casi studio emblematici e significativi per la trattazione. Per delineare intenzioni e prassi generanti queste relazioni tra progetti, autori e opere nell'ottica dei principi della conservazione, la tesi propone un'analisi che, trasversalmente, sia in grado di considerare le questioni emerse da ciascun caso studio, talvolta caso-limite. Obiettivo ad esso complementare è quello di dimostrare come nelle operazioni progettuali attuali nei confronti del patrimonio autoriale possa o meno presentarsi un quadro ampio di potenziali soggetti in grado di generare processi differenti che coinvolgono le questioni legate all'eredità, al diritto alla conservazione, fino alla legittimità o meno del completamento delle opere non-finite.

Il metodo impiegato è stato calibrato sugli obiettivi della ricerca con la volontà di riaffermare la centralità del progetto di architettura come strumento di indagine, di studio e di ricerca sull'esistente. Attraverso la rilettura di ciascun episodio relativo ad ogni caso studio selezionato all'interno dell'ipotesi iniziale, ovvero la diversa natura sussistente nei fenomeni di eredità, sarà possibile analizzare, confrontare ed esplorare le relazioni tra le variabili e le invarianti espresse da ogni singolo processo o vicenda architettonica.



Copertina della pubblicazione seguita all'evento fondativo del Docomomo.

*First International Docomomo Conference*, Atti del I convegno Docomomo International (Eindhoven, 12-15 settembre 1990), Docomomo, Eindhoven 1990

## Il "restauro del moderno": una sinossi e possibili prospettive

*«Il restauro del "moderno" o del "nuovo" pone, in primo luogo, il problema della sua collocazione teorica e concettuale, se nell'alveo del restauro tradizionale e onnicomprensivo (architettura e arti del passato, in unità di metodo), se in quello dell'arte contemporanea o, infine se in una sorta di tertium genus, proprio dell'architettura in sé e di quella contemporanea in specie»<sup>1</sup>.*

Nel momento aurorale del riconoscimento valoriale di un nuovo orizzonte di beni da conservare, accumulabili tra loro entro confini culturali comuni, secondo uno o più principi e in seno a un'estensione temporale omologa, e la conseguente costituzione di una famiglia patrimoniale inedita atta ad accoglierli per essere quindi tutelati e tramandati, la disciplina della conservazione ha dimostrato di poter andare in *crisi*<sup>2</sup>. È questo il caso della presa di coscienza che ha generato un dibattito, sorto a partire dagli anni ottanta del Novecento, rispetto all'ingresso dell'architettura del ventesimo secolo nell'alveo della conservazione, alle soglie dei primi prodromi che vedevano questi manufatti, specie le *icone moderniste*, a storicizzazione già in parte avvenuta, progressivamente incompresi o a rischio.

La sintesi della somma di questioni teoriche, metodologiche e semantiche che si sono accumulate all'interno del dibattito – ancora oggi si avverte una loro eco

a distanza di decenni – è individuabile nell’espressione irrisolta e permeata di incertezza, epistemologica e storiografica, di “restauro del moderno”. Qui convergono le difficoltà, innanzitutto semantiche, relativamente definizione del periodo connotante l’ambito inedito specifico di applicazione delle teorie e metodologie del restauro. La disambiguazione dell’attributo nella locuzione – “restauro del Moderno”, “r. del moderno”, “r. del contemporaneo”, “r. del nuovo”, “r. del Novecento”,... – ha rappresentato infatti uno dei problemi ermeneutici causa di una ulteriore dispersione delle riflessioni teoriche e azioni operative per la conservazione di un patrimonio ancora difficilmente circoscrivibile e catalogabile secondo l’egida di uno statuto univoco.

Tutto ciò avviene a partire *in primis* dalle diverse convenzioni di periodizzazione che le scienze storiche generalmente intese hanno attribuito alla sequenza di “modernità”, “contemporaneità” e “attualità” (pur, quest’ultima, riguardi maggiormente l’interesse della *cronaca* piuttosto che della *Storia*). Come osserva Stefano Musso, «i termini “contemporaneo” e “moderno” sono dunque cruciali e non possiamo certo utilizzarli come semplici sinonimi, soprattutto quando cerchiamo di capire o decidere quali siano o debbano essere i rispettivi patrimoni costruiti ed espressivi»<sup>3</sup>. A queste oscillazioni cronologiche delle scansioni storiografiche sono talvolta tra loro parzialmente sovrapponibili e ad esse corrispondono patrimoni differenti e difficili da inquadrare entro confini netti e eventi definiti. Ciò, come anticipato, si verifica a partire da un piano storiografico generale in grado di determinare, a sua volta, la mancanza di univocità nella definizione in ambito storico-architettonico. Si cita, tra gli altri,

Kenneth Frampton quando evidenzia la difficoltà assiomatica, in premessa alla sua *Storia dell’architettura moderna*, nel risolvere la questione della periodizzazione e di come sia possibile e necessario stabilire il punto di inizio dell’età moderna: «tanto più scrupolosamente si ricerca l’origine del moderno, tuttavia, tanto più lontano questa sembra trovarsi»<sup>4</sup>.

L’ambito disciplinare del restauro – che può mostrarsi in una certa misura prudente nel prendere posizione, forse per una latente assunzione di una modalità delegante, quasi *acefala* – ripone ampia fiducia nelle scienze attigue, quale è la storia dell’architettura. Attraverso essa è in grado di acquisire informazioni e riflessioni risultanti dal processo di ricerca degli estremi cronologici di un’era circoscrivibile e, perciò, utili a discriminare con rigore e validità scientifica quelle cause autonome individuabili tra le pluralità di linguaggi, espressioni o particolari stagioni di cesura con un passato antecedente, tipici di numerosi contesti storico-architettonici del ventesimo secolo. L’ampia famiglia patrimoniale “dei manufatti architettonici del Novecento” può, quindi – a seconda delle peculiarità espresse dal periodo della loro costituzione o per loro stessa natura – essere diversamente inclusiva verso un variegato “catalogo” di opere. Siano esse afferenti ad un *riconoscimento di valore* che può spaziare da quello “di novità” a quello “documentario” – nuovi modi di costruire, nuove figure dell’architettura, poetiche innovative,... – o ad un patrimonio specifico di *architetture industriali*<sup>5</sup>, o espressione di una particolare *cultura materiale*, o, ancora, un patrimonio *diffuso* anche privo di evidenti protagonismi, sola espressione di un comprovato valore documentario, o, piuttosto, segnato e celebrato da un *riconoscimento* direttamente attribuitogli da una

*élite* di critici e architetti, ovvero il patrimonio *autoriale*. Ciascuna di queste categorie-esempio è più o meno strettamente interrelata con una periodizzazione temporale che ben esprime i caratteri entro cui i relativi fenomeni culturali l’hanno generata, sviluppata e, nel caso di una stagione conclusa, fatta terminare.

Ripercorrendo alcune posizioni d’ausilio alla comprensione etimologica dei termini “moderno”<sup>6</sup> e “contemporaneo”<sup>7</sup>, si osserva che il primo dei due attributi è connotato da un «persistente uso storico, nel quale però la scala temporale della modernità diventa sempre più lunga»<sup>8</sup> ma, misto al richiamo soggiacente agli autori e alle opere del Movimento Moderno, finisce per «descrivere l’avvento di varie età [...] evidenziando il relativismo del termine per definire periodi, tanto che alla fine il termine appare franco solo nel determinare un atteggiamento inteso al superamento dello *status-quo*»<sup>9</sup>. L’apparente paradosso contenuto nella dizione “restauro del moderno”, ovvero l’asserzione avanguardistica sulla “breve durata” – *caducità e transitorietà* – delle architetture moderniste che verrebbe inibita o negata nel momento dell’atto conservativo di tali manufatti architettonici, si scioglie nel momento in cui si considera che a prescindere «dall’eventuale carattere effimero del manufatto ideato, l’opera acquista “in sé” un suo “autonomo” valore storico e culturale che si radica nell’immaginario collettivo, valore che ne motiva il “restauro” e talvolta finanche la “ricostruzione” stilistica»<sup>10</sup>. “Contemporaneo”, invece, può essere riferito alla vicinanza di taluni eventi al tempo presente, approssimando la loro “simultaneità” relativamente ad una durata confrontabile con un periodo di tempo sovrapponibile all’esistenza di un singolo uomo: «si intreccia alla nostra

vita e qualifica la nostra generazione»<sup>11</sup>.

Per lo storico, invece, la “contemporaneità” è un concetto plurale, ma tra le diverse sue concezioni possibili si considera, come scelta estrema, quella tendenzialmente coincidente con l’intero XX secolo, ma non ricalcando i suoi limiti netti, piuttosto considerando questi come sfumati, «lasciando il posto alla contemporaneità aperta, al “presente come storia”»<sup>12</sup>.

Le narrazioni diverse che inquadrano le categorie del “moderno” e del “contemporaneo” mostrano, tuttavia, almeno un punto di contatto, come osserva Susanna Caccia:

*«la modernità nasce come narrazione di una cesura [...] la contemporaneità che oggi noi viviamo, di un’altra cesura, quella che Pierre Nora riconosce tra memoria e storia. Per chi opera nel campo del restauro questa doppia dimensione della contemporaneità apre strade di ricerca e lavoro interessanti»*<sup>13</sup>.

Quindi, che si consideri la questione a partire dal suo etimo o dai confini posti diversamente dalla storiografia e poi acquisiti dalla disciplina del restauro, o che si guardi con maggior interesse o attenzione al dettaglio della natura stessa degli eventi architettonici, alla loro carica sperimentale, alla consistenza materiale, al loro essere inclini al repentino invecchiamento nel tempo, al loro carattere effimero, obsoleto, provvisorio o icastico, si constata il permanere di equivoci, compromessi e mancanze che sollecitano la disciplina del restauro «nell’intervento sull’architettura contemporanea [che] rappresenta bene quale relazione la società contemporanea stabilisca con la memoria del passato in genere»<sup>14</sup>.

Chiarita, seppur per sommi capi, la disambiguazione terminologica, che in questa trattazione vuole essere superata in un uso consapevole di “moderno”/“*moderno*” e “contemporaneo”/“*contemporaneo*” contestualizzando di volta in volta la loro parziale possibilità di sovrapposizione semantica<sup>15</sup>, la comunità scientifica ha iniziato ad interrogarsi su questioni disciplinari complementari e ulteriormente complesse. Ovvero sulla prefigurazione o meno di un'autonomia di un'unità di metodo che potesse essere esercitata e applicata specificatamente al restauro dei manufatti architettonici del ventesimo secolo.

Questa pretesa di *iper*-specificità da porre e schierare come premessa all'interno di questo nuovo campo di applicazione delle teorie e delle metodologie del restauro, è stata spesso fraintesa come conseguenza al solo carattere originale del dato figurativo e materico dei manufatti del Novecento, tale da determinare una lacuna evidente tra le impostazioni consolidate di applicazione metodologica sulle architetture più antiche e quelle del ventesimo secolo. La condizione assiomatica determinante l'urgenza di istituire un'autonomia disciplinare, attraverso una rifondazione di metodo ed estromissione dal più ampio contesto culturale del campo della conservazione, è piuttosto da ricondurre all'emergenza di non saper gestire con oculatezza le differenze evidenti in particolare nel ciclo vitale ancora aperto di queste opere e il timore causato in un primo momento dallo stesso «patrimonio architettonico che è estraneo all'idea di durata, con il risultato che si apparenta l'edificio dell'architettura contemporanea (magari d'autore) al manufatto antico o classico, nell'alveo unificato della *conservazione*»<sup>16</sup>. Tuttavia risulta difficile considerare a *compartimenti stagni* la cultura del

restauro costantemente *in fieri* e necessitante di un'unità di metodo con le arti più che di un'autonomia di metodo, come osserva Giovanni Carbonara: «la pretesa di uno statuto autonomo è da considerarsi solo come una forma di infantilismo concettuale in una materia sviluppatasi solo da pochi anni»<sup>17</sup>.

In conclusione, si osserva come i diversi *patrimoni* di questo ampio macro-insieme siano riusciti a prestare il fianco nell'assecondare operazioni anche *estreme* di rifacimento o di ripristino integrale delle proprie opere, contribuendo «indirettamente [...] alla rimessa in discussione dei veti e dei principi teoretici [del restauro]»<sup>18</sup> che effettivamente potevano aver trovato validità solamente in particolari contesti storico-culturali del passato e che in questi nuovi orizzonti della conservazione sembrano legittimati a perseguire nel continuo confronto e divario con il patrimonio antico: «diversità che può giustamente richiedere [...] nuove competenze negli operatori del restauro ma non motivare difformità di natura concettuale e di metodo»<sup>19</sup>.

L'eredità del patrimonio contemporaneo diventa poi fondamentale per affrontare i temi e le questioni internazionali della tutela, a partire dall'istituzione della principale associazione internazionale che ha avviato per prima l'interesse verso questo campo applicativo, mostrando fin dall'inizio una tendenza miope nel proporre prassi retrospettive e tecniciste estranee alla cultura del restauro. L'istituzione del Docomomo (International working party for DOcumentation and COnservation of buildings, sites and neighbourhoods of the MOdern MOvement) avviene a partire dal ritrovo nel settembre del 1990 di un centinaio di professionisti,

cultori e studiosi, originari di una ventina di paesi europei, presso il Politecnico di Eindhoven, in risposta alla chiamata di alcuni ricercatori, primi tra tutti Hubert-Jan Henket, architetto e professore, e Wessel de Jonge, architetto e ricercatore, presso la Scuola di Architettura dell'Università Tecnica di Eindhoven<sup>20</sup> mossi dalla convinzione che la conservazione dell'*architettura moderna* rappresentasse una sfida urgente a livello mondiale che richiedeva la cooperazione su scala internazionale immediata e la collaborazione oltre i confini nazionali. Il Docomomo si costituisce in quanto organizzazione senza scopo di lucro dedicata alla documentazione e alla conservazione di edifici, siti e quartieri del Movimento Moderno, sancendo negli otto articoli del suo statuto<sup>21</sup> di voler:

- valorizzare il significato della portata culturale, storica e sociale delle opere del movimento moderno approfondendone la conoscenza ed esplorando nuove prospettive interpretative;
- agire in ragione della loro salvaguardia conservazione promuovendone un catalogo sistematico e sviluppando tecniche e metodologie appropriate attraverso lo scambio tra esperti;
- vigilare sulla recente eredità per evitare perdite incaute. Strumenti per operare e diffondere le attività dei soci: un bollettino informativo ed una conferenza internazionale a scadenza biennale, su di un tema e in una sede da concordare volta per volta.

Il suo specifico orientamento verso la conservazione dell'architettura *moderna*, atto a dare risposte ferme e definite in un contesto di incertezze e disorientamento, risulta in un primo momento pragmatico secondo il

«presupposto dell'intervento [che] non sta nel conservare materialmente il manufatto autentico e, con esso, il suo significato storico ed estetico ma nel perpetuarne l'immagine, possibilmente quella primigenia, perfetta e rassicurante e depurata dalla corruzione del tempo»<sup>22</sup>, pur risultando ad oggi un suo progressivo, ma parziale, rinnovamento e arricchimento del suo orizzonte speculativo: «il successo consiste nell'essere stati in grado di costituire un network di gruppi di lavoro nazionali indipendenti capaci di estendere in maniera efficace gli obiettivi statuari alle realtà locali»<sup>23</sup>.

Il Docomomo International, inoltre, si accosta così ad altre importanti organizzazioni internazionali che si occupano del riconoscimento e della conservazione del patrimonio culturale su scala globale, prima tra tutte l'Unesco World Heritage Committee e l'Icomos, con il programma ISC20C<sup>24</sup> o fondazioni quali la Getty Conservation Institute, fondata nel 1985, e il relativo programma *Keeping It Modern* (KIM)<sup>25</sup> che offre finanziamenti annuali dal 2014 o, ancora, il programma *Conserving Modern Architecture Initiative* (CMAI) attivo dal 2012.

Si constatano, per queste iniziative – ingenerando un tipo di operatività applicabile indifferentemente alla scala globale – alcune evidenti criticità a partire dai principi di selezione delle opere ai finanziamenti impiegati per la produzione di strumenti di conoscenza importanti – come i Piani di Conservazione – che tuttavia non trovano un riscontro diretto e applicabile nei singoli contesti nazionali, sia a livello di politiche di tutela che di coinvolgimento delle parti implicate nel processo di conservazione o di manutenzione programmata.



## Note

- 1 GIOVANNI CARBONARA, *Il restauro del moderno come problema di metodo*, in «Parametro», n. 266, ottobre/novembre 2006, p. 25
- 2 Una crisi nota e discussa del *patrimonio*, stretto da un'inflazione crescente che investe una teoria sempre più ampia di valori e oggetti da preservare, dilatando categorie e principi «sul sempre più vasto orizzonte che delimita il cielo del restauro», SUSANNA CACCIA GHERARDINI, *L'eccezione come regola: il paradosso teorico del restauro*, Didapress, Firenze 2019, p. 39. Rispetto alle contraddizioni e ai limiti dei processi di *patrimonializzazione* si vedano le riflessioni della stessa autrice, tra gli altri suoi testi: SUSANNA CACCIA, CARLO OLMO, *La villa Savoye. Icona, rovina, restauro 1948-1968*, Roma 2016; SUSANNA CACCIA GHERARDINI, *Le Corbusier dopo Le Corbusier. Retoriche e pratiche nel restauro dell'opera architettonica*, Milano 2014.
- 3 STEFANO FRANCESCO MUSSO, *La conservazione programmata come sfida per una tutela innovativa del patrimonio culturale*, in ANDREA CANZIANI (a cura di), *Conservare l'architettura: conservazione programmata per il patrimonio architettonico del XX secolo*, Electa, Milano 2009, p. 25
- 4 KENNETH FRAMPTON, *Storia dell'architettura moderna*, Zanichelli, Bologna 1982, p. VII (tit. orig., *Modern Architecture, a critical History*, Thames and Hudson, London 1980)
- 5 Cfr. *Atti del Convegno internazionale di archeologia industriale*, Società italiana per l'archeologia industriale, Milano, 24-25-26 giugno 1977, Clup, Padova 1978
- 6 “Moderno” è quel periodo storico che convenzionalmente ha inizio con il 1492 e termina con la fine dell'ancien régime del

1789 o, più prudentemente, tra il 1750 e il 1815 (o 1850), così da ricomprendere le grandi rivoluzioni tecniche ed economiche del XVIII secolo. Cfr. S. F. MUSSO, *La conservazione programmata...*, cit., p. 24

7 “Contemporaneo” è quel periodo storico che convenzionalmente ha inizio con il 1789 (o 1750 – 1815 – 1830), ma si presenta anche come un periodo ancora aperto verso il nostro presente, di cui occorre continuamente delineare gli estremi cronologici e accertare i caratteri che ne farebbero un'epoca autonoma rispetto a quelle che l'hanno preceduta. Cfr. S. F. MUSSO, *La conservazione programmata...*, cit., p. 25

8 K. FRAMPTON, *Storia dell'architettura moderna*, cit., p. 259

9 PIERLUIGI PANZA, *Moderno*, in CHIARA DEZZI BARDESCHI, *Abbecedario Minimo. Cento voci per il Restauro*, Firenze 2017, p. 123

10 BENEDETTO GRAVAGNUOLO, *Restauro del moderno. Aporie culturali e questioni di metodo*, in *Confronti. Il restauro del moderno*, numero monografico dei «Quaderni di restauro architettonico», n. 1, 2012, p. 26

11 SCIPIONE GUARRACINO, *L'età della storia. I concetti di Antico, Medievale, Moderno e Contemporaneo*, Mondadori, Milano 2001, p. 258

12 Ivi, p. 279

13 SUSANNA CACCIA GHERARDINI, *Contemporaneo*, in CHIARA DEZZI BARDESCHI, *Abbecedario Minimo. Cento voci per il Restauro*, Firenze 2017, p. 44

14 SIMONA SALVO, *Restaurare il Novecento. Storia, esperienze e prospettive in architettura*, Quodlibet, Macerata 2016, p. 159

15 Essendo la trattazione incentrata sul periodo specifico del secondo Novecento, il confine tra una “modernità” e la “contemporaneità” si rivela particolarmente complesso da gestire terminologicamente.

Per questo, una possibile “modernità” potrà essere più facilmente richiamata come attributo per indicare quei valori di cesura con un passato antecedente propri dei progetti *autografi* illustrati nel secondo e terzo capitolo. I progetti si diranno invece “contemporanei” quando il loro rapporto con l'attualità e il presente si rivela più evidente, come nel caso di un intervento *contemporaneo* di un architetto ancora in vita.

16 MARCO TRISCIUOGGIO, *Architettura moderna e tradizione il rapporto tra tecnica e forma nelle teorie e nelle architetture del XX secolo*, in PIER GIOVANNI BARDELLI, ELENA FILIPPI, EMILIA GARDA (a cura di), *Curare il moderno. I modi della tecnologia*, Marsilio, Venezia 2002, p.132

17 G. CARBONARA, *Il restauro del moderno...*, cit., p. 24

18 B. GRAVAGNUOLO, *Restauro del moderno...*, cit., p. 28

19 G. CARBONARA, *Il restauro del moderno...*, cit., p. 24

20 Il punto di partenza fu un progetto di ricerca universitaria, elaborato nel 1988 all'interno del Politecnico olandese su incarico del Dipartimento per la Conservazione dei Monumenti Storici, da Hubert-Jan Henket e Wessel De Jonge, professionisti e docenti presso la stessa Università. Artefici dell'associazione di Docomomo International sono stati rispettivamente presidente e segretario dell'associazione sino al settembre 2002. Muovendo da un caso emblematico dell'architettura moderna olandese, in grave stato di degrado, il sanatorio di Zonnestraal progettato da Johannes Duiker con Bernard Bijvoet a Hilversum tra il 1919 e il 1931, lo studio si proponeva di elaborare più in generale, modelli-guida di riferimento per il restauro delle architetture del funzionalismo. Cfr. CRISTIANA MARCOSANO DELL'ERBA, *La posizione e il ruolo di DOCOMOMO*, in «Parametro», n. 266,

ottobre/novembre 2006, p. 35

21 <https://docomomo.com/organization/#aboutstatement> [23.03.2024]

22 S. SALVO, *Restaurare il Novecento...*, cit. p. 40

23 C. MARCOSANO DELL'ERBA, *La posizione e il ruolo di DOCOMOMO...*, cit., p. 32

24 <https://isc20c.icomos.org/> [23.03.2024]

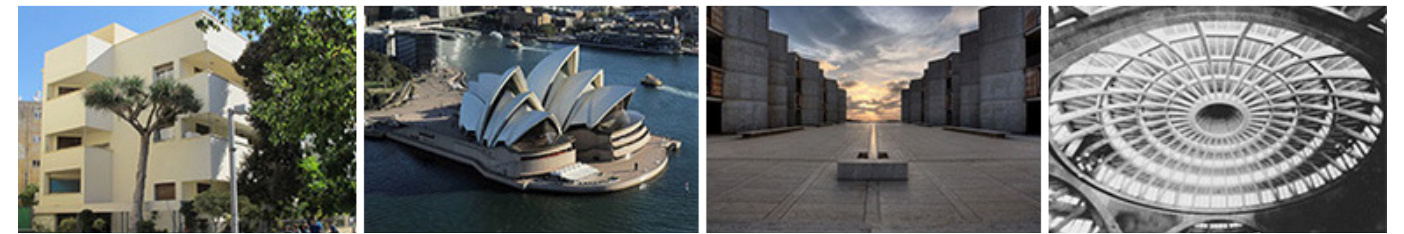
25 <https://www.getty.edu/projects/keeping-it-modern/> [23.03.2024]

Copertina di EMMA TAGLIACOLLO, ROSARIA VITTORINI (a cura di), *SOS architettura '900*, «do.co.mo.mo Italia giornale», n. 35, gennaio-giugno 2023

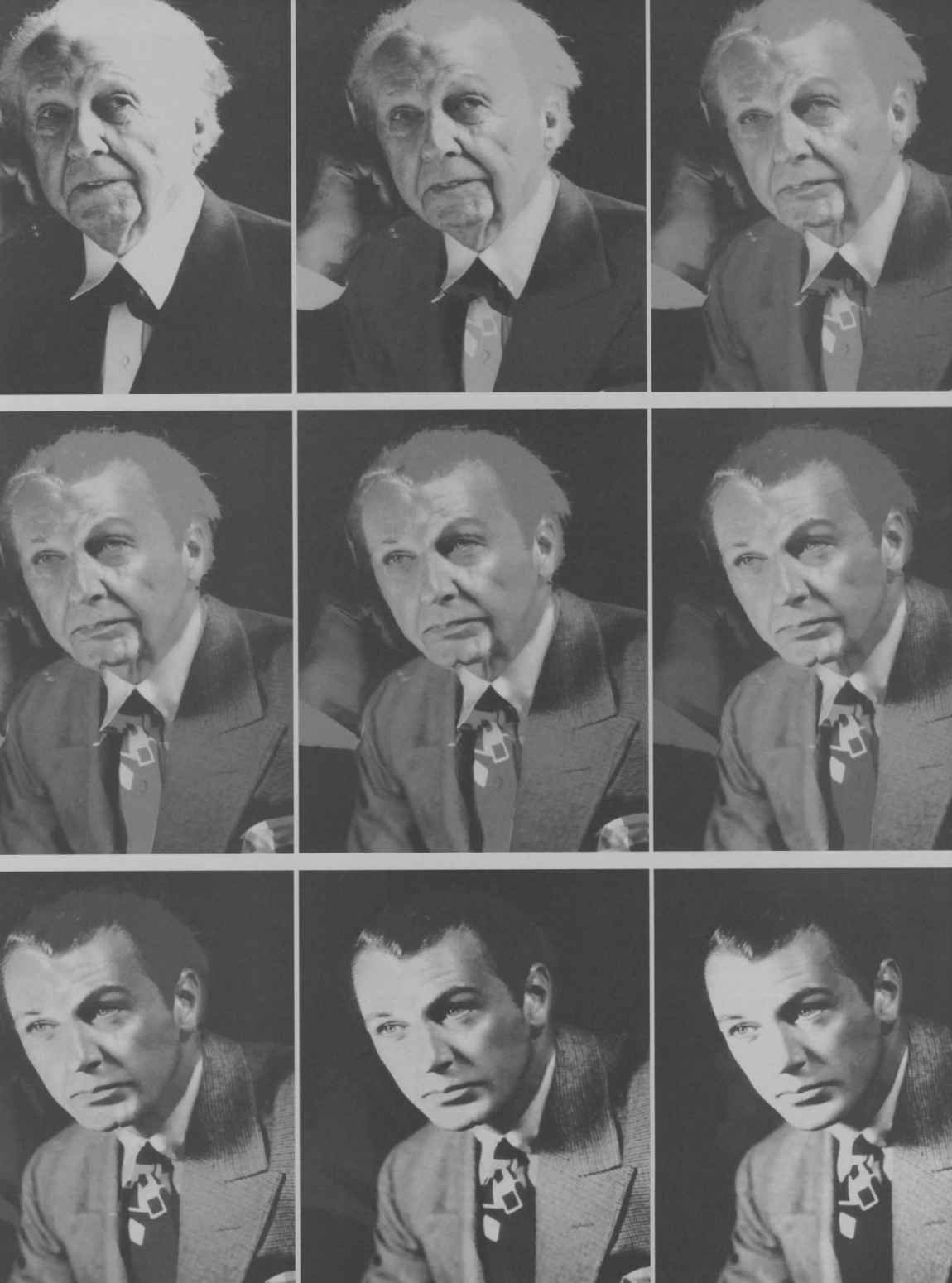




Due immagini tratte dal progetto vincitore del concorso internazionale di progettazione per la riqualificazione dell'area di Campo di Marte Nord a Firenze e dello stadio Artemio Franchi. Il gruppo è composto da: Mario Cucinella Architects (per il parco), Laura Gatti (per l'architettura del paesaggio), Luciano Cupelloni (per il restauro), Systematica (per la mobility engineering), il masterplan di Arup (capo progettista è l'architetto David Hirsch). <https://www.artribune.com/progettazione/architettura/2022/03/arup-italia-concorso-riqualificazione-stadio-franchi-fiorenze/>



Alcune delle opere alle quali è stato assegnato il *grant* da parte della Getty Foundation nell'ambito del programma internazionale di finanziamenti "Keeping It Modern".



## Il patrimonio autoriale del secondo Novecento: dall'autorialità allo star system

In questa terza sezione introduttiva al campo d'indagine, si vogliono percorrere le specificità di una famiglia patrimoniale che individua – con difficoltà – i suoi confini entro la mutazione nel tempo di un suo statuto: l'autorialità.

Si può affermare, in premessa, come sussista un confronto intestino alla storia dell'architettura contemporanea nel contrapporre all'opera – riconosciuta – d'autore un'altra categoria, forse meno incisiva ed evidente, quella delle architetture anonime – le *nonpedigreed architecture*<sup>1</sup> – che sono generate dall'azione di un processo «vernacolare, anonimo, spontaneo, indigeno, rurale»<sup>2</sup>. Un estremo, questo, che si pone dialetticamente e provocatoriamente in antagonismo con la storiografia dei protagonisti «di architetti che celebrano il potere e la ricchezza [attraverso l'istituzione di] un'antologia di edifici di, da e per privilegiati»<sup>3</sup> ma che risulta collocarsi in una posizione trasgressiva limitata a sostenere una *sublimazione del vernacolare*, fatta di prodotti esito di un'edilizia senza protagonisti.

«Quando si verificherà in Italia un atto coraggioso che recuperi le periferie, il suburbano, il non-pianificato, la non-architettura dei geometri e dei periti edili?»<sup>4</sup> si domanda Bruno Zevi sostenendo, seppur facendo seguire i suoi dubbi rispetto ad un discorso tendente al

Le metamorfosi nello star system, da architetto a divo del cinema: Frank Lloyd Wright e Gary Cooper. Tratto da: Joseph Rykwert, *Convivere con il divismo*, in «Domus», n. 798, ottobre 1997, p. 5

paradossale, la tesi di Bernard Rudofsky oggetto dell'esposizione della sua mostra "Architecture Without Architects" organizzata al MOMA di New York nel 1964-65.

Questo il bivio che dà origine a due concezioni, di conseguenza anche patrimoniali, opposte. Di seguito si tenta di comprenderne una delle due oggetto e attributo della tesi: non quella che indaga i fenomeni *dis-sacratori* di una *strip* di Las Vegas – così come Robert Venturi pose su di essi la lente – quindi, ma *celebranti* «personaggi titanici e demiurgici [...] che rimanda all'isolamento dei maestri rispetto al lavoro di massa degli architetti»<sup>5</sup>.

\* \* \*

Il paradigma dell'*autorialità*, per quanto ampio e quindi in forme e ambiti diversi risulti un fenomeno consolidato in letteratura<sup>6</sup>, necessita di essere considerato a partire dalla verifica della scarsità di un «lavoro epistemologico, critico e anche politico su questo termine»<sup>7</sup> al fine di comprenderne la natura che sottende le ragioni specifiche del binomio "patrimonio autoriale" in architettura.

È possibile riconoscere l'istituzione del concetto di autore alla fine di quell'epoca e di quella civiltà premoderna in cui la paternità intellettuale di un'opera era ancora assoggettata «al valore collettivo della cultura sedimentata e resa trasmissibile da una comunità»<sup>8</sup>. Si evidenzia in questa prima dimensione collettiva, costituita da una pluralità di soggetti, le *masse autoriali*, l'assenza di uno statuto che esprimesse l'idea di autore in quanto entità singola. Come osserva Carlo Olmo:

«L'avvicinamento dell'opera all'autore avviene in

*maniera generale e non episodica nella seconda metà del Settecento. Ed è legata al precisarsi e al definirsi dell'individualismo borghese, della individualità che la società prima inglese e poi francese della seconda metà del Settecento cominciano a definire»<sup>9</sup>.*

L'autorialismo, oggi eclissato e mutato nel cosiddetto *star system*, in epoca contemporanea ha posto nel riconoscimento dell'autorevolezza dell'autore di un'opera il suo momento fondante, a partire da un ambito propriamente artistico ma con assonanze apprezzabili nel contesto proprio della storiografia architettonica. È quindi un meccanismo di trasmissione delle opere la cui applicazione è stata particolarmente evidente nel corso del Novecento: un fenomeno "moderno" in costante sviluppo e trasformazione perché tutte le pratiche, non solo progettuali ma estetiche, hanno, e probabilmente avranno nel prossimo futuro, al centro l'autore<sup>10</sup>:

«L'autorialismo è un particolare investimento sulla funzione autore che fa sì che un'opera d'arte non possa esistere se non in quanto prodotto di un autore. Non è semplicemente una questione di paternità dell'opera (sapere chi l'ha prodotta e quando), né della sua corretta comprensione (sapere cosa l'autore ha voluto dire), ma innanzitutto di sua valorizzazione artistica [...] Per poter attribuire statuto d'arte [...] abbiamo bisogno di considerarla come il frutto di un'intenzione artistica»<sup>11</sup>.

Una questione permanente oggi, dunque, che sussiste tanto in ambito artistico quanto in architettura e che istituisce una ipertrofia della figura autoriale innestata sull'attribuzione condivisa di valore all'opera.

Nel tempo presente si osserva come il concetto di autore permanga culturalmente ma con alcune importanti modificazioni e superamenti particolarmente evidenti nel *divismo* come esaltazione e conclamazione di un sistema composto da singoli individui-autore. Questo si

verifica quando l'insieme di protagonisti della contemporaneità si distingue per una qualità: la dimensione mediatica<sup>12</sup>.

Per avanzare alcune riflessioni, più specificatamente nel campo del progetto di architettura, ci si domanda quindi quali connessioni e differenze intercorrano tra *autorialità* e il più recente fenomeno dello *star system*<sup>13</sup> contemporaneo. Si tenta di rispondere alla questione ponendo in premessa un raffronto tra l'autore inteso come:

«personaggio moderno, prodotto dalla nostra società quando, alla fine del Medioevo, scopre grazie all'empirismo inglese, al razionalismo francese e alla fede individuale della Riforma il prestigio del singolo o, per dirla più nobilmente, della "persona umana"»<sup>14</sup>

e una possibile definizione critica dell'architetto oggi riconosciuto, massmediatico, comunemente noto attraverso il neologismo "archistar", ovvero un architetto di fama internazionale il cui ruolo attivo conclamato risulta affetto da una preponderante dimensione mediatica dovuta alla necessità esogena e capacità endogena nell'assecondare il mercato delle committenze e all'abilità di sviluppare strategie di comunicazione tese a costruire e alimentare la propria immagine, che diviene quindi riconoscibile anche al grande pubblico<sup>15</sup>: «il divismo è una garanzia per il committente che vuole il massimo della pubblicità e, a chi è socialmente o culturalmente insicuro, offre garanzie di statuto sociale assolutamente infallibili»<sup>16</sup>.

Questa categoria di architetti manifesta la crisi evidente nello sbilanciamento tra autonomia della cultura disciplinare e invadenza delle culture sociali, permettendo il prevalere di queste ultime, approvando e facendo emergere «le aspettative del pubblico, un pubblico da

assecondare poiché divenuto il vero "democratico" autore dell'opera tramite il suo potere di conferirle o meno il successo»<sup>17</sup>. Il potere di elezione di una élite di autori da parte di una critica operante riconosciuta entro i confini della disciplina architettonica si è trasformato nell'approvazione di figure che personificano il progetto architettonico contemporaneo in un consesso globale transdisciplinare.

Gli architetti di fama, succeduti alla categoria di autore, poco condividono con essa: gli architetti *globali* sono infatti prodotti da una diffusa strategia della notorietà e riconosciuti mediaticamente da un pubblico ampio, appartenente ad un panorama sovranazionale allargato e non specialista, afferente ad una società e cultura di massa. L'*archistar* è dunque il protagonista di un fenomeno associabile ad un simbolo, un'immagine mitizzata e persuasiva che si genera per necessità all'interno del sistema valoriale della società di massa. Esso può derivare ed essere parzialmente sovrapponibile al novecentesco fenomeno mitopoietico del "superuomo" e, insieme, commerciale così come in analogia, per quanto iperbolica, trattato da Umberto Eco in *Apocalittici e integrati*:

«un eroe superdotato [che] usa le sue vertiginose possibilità operative per realizzare un ideale di assoluta passività, rinunciando ad ogni progetto che non sia già omologato dai catasti del buon senso ufficiale, diventando l'esempio di una proba coscienza etica sprovvista di ogni dimensione politica»<sup>18</sup>.

Il ruolo dell'architetto riconosciuto dalla cultura di massa risulta parodico rispetto ai valori espressi invece da un autore la cui azione progettuale svolta è valida in primo luogo internamente alla disciplina, ovvero dalla critica architettonica e dalla storiografia. Da un

lato quindi l'architetto mediatico inverte il processo di riconoscimento, rispondendo con una generale passività alle richieste del pubblico e del mercato di massa, individuando in queste necessità una corrispondenza diretta con la propria comunicazione e immagine:

«Il talento e la professionalità possono essere utili a chi voglia diventare un divo, ma sono di importanza solo marginale. La determinazione e il carisma sono ciò che conta. [...] La riconoscibilità personale è tutto»<sup>19</sup>.

Dall'altro l'autore, ormai superato dalla diffusione mediatica della prima categoria, appartiene ad un'altra epoca, conclusasi nel XX secolo, e sussiste esclusivamente nell'ecosistema interno ai propri confini disciplinari:

«oggi, all'inizio del terzo millennio, la cultura architettonica sembra totalmente assorbita dalla ricezione passiva delle novità tecnologiche, dalla celebrazione dello sviluppo economico e della globalizzazione. Perduta la fiducia nella propria missione sociale l'architettura celebra stancamente i riti solipsistici della espressione personale e dell'autoreferenzialità dei suoi prodotti e si crogiola negli effimeri splendori delle 'grandi opere' spesso pensate non per dare coesione e organicità al tessuto delle città ma per riempire i vuoti creati dalla obsolescenza delle strutture produttive»<sup>20</sup>.

Tra i due fenomeni consequenziali e i relativi macro-processi storico-culturali su cui si innestano, alcuni critici francesi hanno ipotizzato e sostenuto a partire dagli anni sessanta del Novecento la «morte dell'autore» in quanto momento di cesura postmoderna tra il riconoscimento di «grandi autori» e la loro totale assenza. Il primato diviene quindi quello dell'opera, della sua struttura e dei suoi plurimi significati e non dell'autore e della sua volontà di trasmettere un univoco contenuto espressivo dell'intenzione originale. L'approccio

strutturalista di Roland Barthes<sup>21</sup> evidenzia nel ruolo dell'autore nella società moderna una negativa attitudine al soggettivismo, portandolo ad affermare dunque la «morte dell'autore» che significa per lui stabilire la fine di una concezione soggettivistica dell'esperienza. Per Barthes leggere un'opera, nel suo caso letteraria, significa partecipare all'opera stessa attraverso la pluralità delle sue interpretazioni: alla morte dell'autore corrisponde la nascita del lettore. In definitiva l'opera, tanto quella letteraria quanto quella architettonica, diviene quindi per questo schieramento del dibattito da considerarsi autonoma dall'autore-artefice che l'ha prodotta. Questo cambiamento interpretativo estremo offerto da Barthes alla fine degli anni sessanta, individuabile invertendo l'attenzione sull'opera piuttosto che sull'autore, mette così in discussione il significato stesso della parola autore «in una fase storica in cui l'anonimato prendeva il posto dell'autorialità, in cui le professioni liberali cominciarono a segnare la loro crisi e a prefigurare la loro fine»<sup>22</sup>.

Parallelamente al fenomeno celebrativo di alcuni soggetti e la sua successiva e contemporanea mutazione mediatica e apertura alla cultura di massa, si verifica una progressiva dilatazione del concetto di autore. L'invidualità irriducibile dell'autore può quindi essere messa in discussione, oggi forse più che in passato, dalla sussistenza di una pluralità di figure interdipendenti che concorrono alla produzione delle opere in:

«pratiche poligame dell'autorialità [in cui] all'architetto segue il gruppo di progettazione che l'ha affiancato, gli ingegneri che hanno partecipato al lavoro, il committente o l'ente pubblico responsabile del programma, talvolta i responsabili operativi del cantiere, costruttori, consulenti, taluni fornitori»<sup>23</sup>.

I numerosi soggetti partecipanti all'attività generativa dell'architettura acquisiscono quindi il diritto ad avere valenza autoriale nella concezione dell'opera, allargando semanticamente la nozione di «autore» ed escludendone la convergenza del riconoscimento in un solo soggetto. È il caso del co-autore, dell'intero gruppo di progettazione, della committenza, di ingegneri, responsabili di cantiere, costruttori o consulenti, di fornitori e operai, fino a giungere, per alcuni<sup>24</sup>, agli utenti e ai fruitori dell'opera. La posizione antinomica pone dunque la figura dell'architetto progettista entro un confine sfumato e aperto, proiettando questa tendenza verso la frammentarietà e pluralità dei ruoli insistenti nel progetto di architettura. Esemplicativo di questa prospettiva è il progressivo riconoscimento di valore nel panorama internazionale della struttura collegiale propria dei collettivi di architettura<sup>25</sup> nei quali si pratica la ricerca progettuale come risultato di un lavoro plurale e collaborativo, che supera l'idea dell'architetto-autore.

In estrema sintesi, quindi, la «questione autoriale» pone le radici nei due diversi fenomeni storiograficamente considerabili come uno consequenziale all'altro, riconoscendosi rispettivamente gli uni, ovvero gli autori attivi per tutto il Novecento individuati ed eletti da una critica attiva, operante e a sua volta riconosciuta all'interno di una cultura *disciplinare*, gli altri, nella cultura di massa. Allo stesso modo di quanto avviene per le categorie di Eco degli *apocalittici* e degli *integrati*.

Quali possono essere, quindi, le dinamiche che mettono in contatto l'autorialità, intesa come riconoscimento dell'*autorità*<sup>26</sup> e dell'*autorevolezza* di un autore da parte di un consesso critico, di genesi moderna con il sistema mediatico contemporaneo dello *star system*?

È lecito legittimare oggi la componente pubblicitaria e di ricerca nell'ambito della comunicazione che è resa preponderante nella costituzione della figura dell'*archistar*? Siamo sulla china discendente di questo modello di riferimento oppure no?

La complessità e l'estensione di queste domande rende difficile trovare in una prima fase analitica una risposta univoca per ciascuna delle questioni elencate. Sull'ultima posta in precedenza si riporta la assertiva e risoluta conclusione del saggio di Joseph Rykwert sullo *star system*: «Il divismo è un bene per l'architettura? Nell'insieme, no. Si può farne a meno? Certamente no. Non c'è che da conviverci. Fa parte a pieno titolo del modo insoddisfacente in cui è fatto il mondo»<sup>27</sup>. A concedere un parziale riconoscimento del fenomeno contemporaneo è invece François Burkhardt, sulle stesse pagine di Domus, quando afferma che:

«Bisogna riconoscere a questo circuito – ovviamente in funzione degli obiettivi culturali perseguiti – la capacità di dare un apporto positivo, in quanto esso fa nascere avvenimenti e prodotti che possono entrare nella storia, oppure rende possibili realizzazioni che senza questo specifico sostegno sarebbero impensabili»<sup>28</sup>.

La trattazione che segue tenta di trarre da questo dibattito sul tema dell'autorialità alcune premesse importanti affinché nella sua costante attualità si considerino sia le mutazioni del fenomeno sia gli aspetti storicizzati circoscrivibili al periodo del secondo Novecento. Questi ultimi contribuiscono significativamente a definire, avvalorare e motivare quindi le specificità del binomio «patrimonio autoriale» nell'architettura della seconda metà del XX secolo.

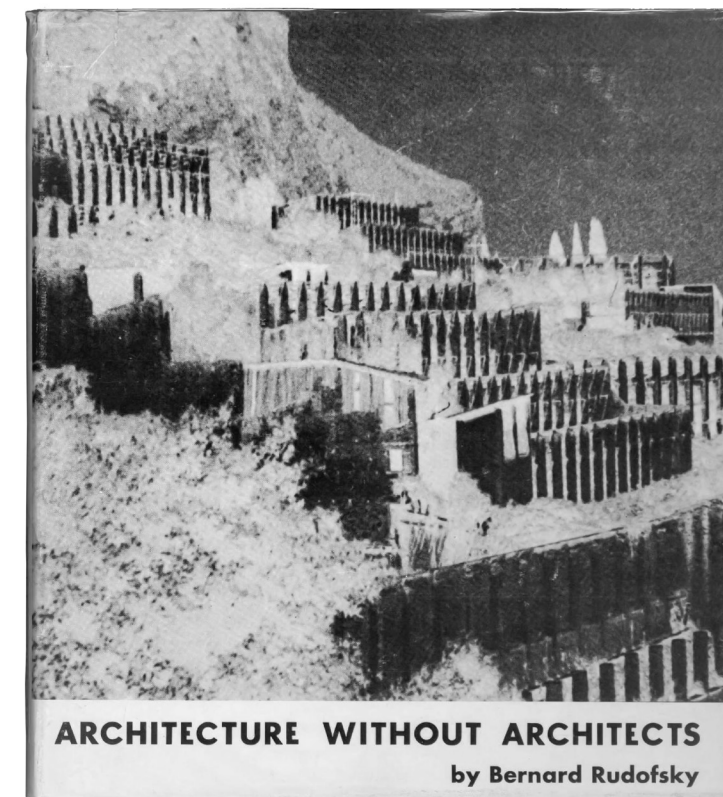
## Note

- 1 Cfr. BERNARD RUDOFKY, *Architecture Without Architects. An Introduction to Non-Pedigreed Architecture*, The Museum of Modern Art, Doubleday & Co., New York 1964
- 2 Ivi, p. 1
- 3 BRUNO ZEVI, *Storia e controscoria dell'architettura in Italia*, Newton & Compton, Roma 1997, p. 651
- 4 Ibid.
- 5 Ivi, p. 19
- 6 Si fa riferimento ad un apparato bibliografico esteso che include studi e saggi sul significato di autore all'interno di saperi differenti, quali l'arte, la filosofia, la letteratura, l'antropologia. Tra i numerosi contributi, a titolo di esempio si riportano: WALTER BENJAMIN, *L'autore come produttore*, in Id., *Avanguardia e rivoluzione*, Einaudi, Torino 1973; MICHAEL BAXANDALL, *Forme dell'intenzione*, Einaudi, Torino 2000; MICHEL FOUCAULT, *Cos'è un autore?*, in Id., *Scritti letterari*, Feltrinelli, Milano 1984; CARLA BENEDETTI, *L'ombra lunga dell'autore: indagine su una figura cancellata*, Feltrinelli, Milano 1999; CARLO SEVERI, *Autorialità senza autore. Forme dell'autorità nelle tradizioni orali*, in Id., *Loggetto-persona*, Einaudi, Torino 2018.
- 7 CARLO OLMO, *Il moderno non si conserva per legge*, in: GENTUCCA CANELLA, PAOLO MELLANO (a cura di), *Il diritto alla tutela. Architettura d'autore del secondo Novecento*, Franco Angeli, Milano 2019, p. 146.
- 8 BRUNO PEDRETTI, *Imita te stesso. Riflessioni sul culto contemporaneo dell'autore*, in: GIORGIO PIGAFETTA, *Storia dell'architettura moderna*, Bollati Boringhieri, Torino 2007, p. 845.
- 9 C. OLMO, *Il moderno non si conserva per legge*, cit., p. 147.

- 10 Cfr. BRUNO PEDRETTI, *Il culto dell'autore. Le arti al tempo della civiltà estetica*, Quodlibet, Macerata 2022.
- 11 C. BENEDETTI, *L'ombra lunga dell'autore*, cit., p. 17.
- 12 Di particolare interesse rispetto a questa trattazione il dibattito risultante dall'incontro *Autorialità/Starsystem*, Luigi Bartolomei dialoga con Sergio Pace, Bruno Pedretti e Cino Zucchi, Cult Lab, Torino 21 febbraio 2023 e dal convegno dal titolo *Il progetto sul patrimonio storico al tempo delle archistar*, organizzato dal Sottosegretario di Stato Vittorio Sgarbi, Roma 4 luglio 2023.
- 13 Risulta doverosa una precisazione su questa espressione, specificando che essa afferrisce al circuito degli attori *divinizzati* e *idolatrati* all'interno dell'industria del cinema e diventa, per analogia ma manifestando sostanziali differenze, sintagma del fenomeno produttivo ed elettivo evidente in architettura: "Qual è allora, in questi campi, il ruolo corrispondente a quello della star, se di corrispondenza si può parlare? Forse è il ruolo delle vedette, che nel mondo del cinema equivarrebbe all'attore di primo piano. La vedette fa semplicemente parte di una élite e diventa tale proprio attraverso il ruolo che le viene attribuito dalle istituzioni e dai media", in: FRANÇOIS BURKHARDT, *Star System*, in «Domus», n. 798, ottobre 1997, p. 2.
- 14 ROLAND BARTHES, *La morte dell'autore*, in Id., *Il brusio della lingua. Saggi critici IV*, Einaudi, Torino 1988, p. 51.
- 15 Cfr. KENNETH FRAMPTON, *Le Star System, Maître du jeu*, in «Le Moniteur d'Architecture», n. 44, settembre 1993; GABRIELLA LO RICCO, SILVIA MICHELI, *Lo spettacolo dell'architettura. Profilo dell'archistar*, Mondadori, Milano 2003.
- 16 JOSEPH RYKWERT, *Convivere con il divismo*, in «Domus», n. 798, ottobre 1997, p.

- 4.
- 17 B. PEDRETTI, *Imita te stesso. Riflessioni sul culto contemporaneo dell'autore*, cit., p. 848.
- 18 UMBERTO ECO, *Apocalittici e integrati. Comunicazioni di massa e teorie della cultura di massa*, Bompiani, Milano 1964, p. 5.
- 19 J. RYKWERT, *Convivere con il divismo*, cit., p. 4.
- 20 PAOLO PORTOGHESI, *Natura e architettura, abitare la terra*, Palombi, Roma 2005, p. 7.
- 21 In parallelo si evidenzia lo stesso decentramento e inversione nel lavoro sull'antropologia di Lévi-Strauss e nell'archeologia dei saperi di Foucault. Cfr. B. PEDRETTI, *Il culto dell'autore*, cit., 2022.
- 22 C. OLMO, *Il moderno non si conserva per legge*, cit., p. 146.
- 23 B. PEDRETTI, *Imita te stesso. Riflessioni sul culto contemporaneo dell'autore*, cit., pp. 846-847.
- 24 Il punto di vista estremo qui citato è oggetto del saggio: GIOVANNI DURBIANO, *Etiche dell'intenzione. Ideologia e linguaggi nell'architettura italiana*, Christian Marinotti Edizioni, Milano 2014.
- 25 Si fa qui riferimento, a titolo di esempio, al collettivo Fosbury Architecture e in particolare alla curatela del Padiglione Italia alla XXXVIII Mostra Internazionale di Architettura – La Biennale di Venezia, promosso dalla Direzione Generale Creatività Contemporanea del Ministero della Cultura. *Spaziale. Ognuno appartiene a tutti gli altri*. Everyone belongs to everyone else, Humboldt Books, Milano 2023.
- 26 Autorialità, *authorship*, e autorità, *authority*, secondo Peter Eisenman: "We need to re-establish the idea of authority in architecture [...] for example, Le Corbusier was an authority [...] there was an authority, but there was no authorship." *Peter Eisenman in conversation with Julian Rose*,

- in: ELLIE ABRONS, LUCIA ALLAIS (a cura di), *Authorship: Discourse. A Series on Architecture*, Princeton University School of Architecture, Princeton, New Jersey 2019, p. 107.
- 27 J. RYKWERT, *Convivere con il divismo*, cit., p. 5.
- 28 F. BURKHARDT, *Star System*, cit., p. 2.



Copertina del catalogo della mostra: BERNARD RUDOFKY, *Architecture Without Architects. An Introduction to Non-Pedigreed Architecture*, The Museum of Modern Art, Doubleday & Co., New York 1964

Lemma "autore" da OTTORINO PIANIGIANI, *Vocabolario etimologico della lingua italiana*, Società Editrice Dante Alighieri, Roma-Milano 1907

**autóre lat. AUCTORE(M) dallo stesso tema di AUCTUS p. p. di AUGEO accresco, faccio prosperare (v. Aumento). — Propr. Accrescitore, Promotore e indi Colui che inventa, che scrive cose nuove per forza del proprio ingegno, ovvero che è cagione principale di un fatto e simili.**

**Deriv. Autorévole; Autorità; Autorizzàre; Autrice. Comp. Disautoràre; Esautoràre.**

# I PROCESSI DI EREDITÀ



Le figure autoriali selezionate nella trattazione e, evidenziati in rosso, i soggetti differentemente coinvolti nei processi di conservazione o trasformazione del patrimonio d'autore. Da sinistra a destra, seguendo l'ordine delle colonne: Giulio De Luca, Álvaro Siza Vieira, Luciano Semerani e Gigetta Tamaro; Carlo Scarpa e Peter Eisenman, Giancarlo De Carlo e Monica Mazzolani con Antonio Troisi, Le Corbusier e Renzo Piano; Vittoriano Viganò, di Ricardo Porro, Vittorio Garatti e Roberto Gottardi, e di Aldo Rossi.

## Criteria e selezione per un'indagine attraverso casi studio nazionali e internazionali

Una possibile tripartizione dei temi di gestione, finanche acquisizione e rivendicazione, dell'eredità del patrimonio autoriale del secondo Novecento è quella che vede progressivamente eclissarsi la figura dell'autore-protagonista che lo ha determinato e generato. Un'eclissi che è occultazione parziale o totale delle intenzioni autoriali dovuta all'*interposizione* di un altro soggetto, evento, volontà o semplice attesa pur nella sua dichiarata e persistente *sussistenza*, anche se soggiacente e non più manifesta. Questi i tre approcci alla conservazione di tale patrimonio proposti in questa trattazione:

- l'autore in vita è il primo *mandante*, il primo soggetto che ha la facoltà di dimostrare l'interesse ad intervenire sulla propria opera, attraverso un approccio alla conservazione che può spaziare da un attento restauro filologico – che non muta le intenzioni iniziali del progetto originario – al desiderio di distruggere e rifare una propria opera. Qui, tra i tanti aspetti che la questione comporta, si innesta la controversia legislativa e etica che converge nel *diritto d'autore* con tutte le sue implicazioni;
- il valore del lascito della propria testimonianza ad un nuovo autore, individuando in esso diverse possibilità di connotazione: un autore a sua volta,

un allievo, un architetto di fama, un estimatore, ... che agisce sull'opera del "maestro";

– l'assenza di un *mandante* al cospetto del *mandatario*, ovvero l'*intenzione autoriale* espressa tanto dall'autore quanto dal progetto, di fronte a una condizione di non-finito, divisiva nell'interpretazione di un suo possibile invito latente al completamento o di una più ferma negazione alla sua *apertura* verso nuovi interventi *ipertestuali* costituiti o privi di legami di citazione o commento al *testo* originario.

La scelta delle figure e dei progetti a partire dai quali costruire l'analisi del fenomeno di *eredità* così suddivisa, viene qui condotta a partire dalla definizione di queste precise categorie tali da poter, meglio di altre, permettere di individuare mutamenti, differenziabili circostanze se non invariati nel processo di progressivo allontanamento dall'influsso autoriale di questo patrimonio specifico.

L'indagine si articola su nove casi di studio suddivisi equamente nelle tre famiglie di fenomeni di eredità e intervento prima sintetizzate. La loro scelta si basa sull'individuazione di esempi, anche ben noti e ampiamente dibattuti, nazionali o internazionali che hanno goduto di ampia fortuna critica e che potessero manifestare intrinseche specificità, nella volontà che la selezione proposta riflettesse un'eterogeneità nell'insieme delle vicende assunte a paradigma.

Puntualmente, quindi, i criteri considerati per questa selezione sono i seguenti:

– periodizzazione del "secondo Novecento" che rispetti i termini convenzionali che individuano il suo inizio nel secondo dopoguerra e il suo termine nel nono decennio del XX secolo,

– riconoscimento bibliografico e storiografico che rifletta vicende che hanno avuto ampia fortuna critica,

– eterogeneità che esprima l'emblematicità dei singoli casi studio.

Gli autori selezionati per la prima categoria "L'autore sull'autore" sono: Giulio De Luca, Álvaro Siza Vieira, Luciano Semerani e Gigetta Tamaro. La seconda, intitolata "L'eredità e intervento contemporaneo sull'opera d'autore", include il rapporto tra il progetto di Carlo Scarpa e l'allestimento di Peter Eisenman, tra Le Corbusier e Renzo Piano, tra Giancarlo De Carlo e lo studio MTA associati (Monica Mazzolani e Antonio Troisi). Per quanto riguarda l'ultima famiglia di *eredità*, sotto l'espressione "La poetica del «non-finito» (o dell'«opera aperta»)", i progetti incompiuti di Vittoriano Viganò, di Ricardo Porro, Vittorio Garatti e Roberto Gottardi, e di Aldo Rossi.

Nonostante sia evidente la possibilità di considerare ulteriori categorie oltre a quelle individuate per questa trattazione – come può essere, a titolo di esempio, l'estremo ulteriore espresso da quella categoria di opere progettate di cui il cantiere non è mai stato avviato, di progetti di concorso che non hanno vinto o che, pur vincendo, non sono stati realizzati – si reputa sufficiente al fine di perseguire gli obiettivi della dissertazione lo sviluppo del capitolo centrale della tesi secondo questa tripartizione di approcci alla conservazione del patrimonio autoriale del secondo Novecento.



# L'AUTORE SULL'AUTORE



Foto del cantiere di demolizione e ricostruzione dell'Arena Flegrea, 1997. Dall'Archivio storico della Mostra d'Oltremare.

*«[...] io credo che l'architetto vivo e operante abbia tutto il diritto di toccare la sua opera, proprio perché resta un'opera aperta»<sup>1</sup>.*

In questa prima categoria di “processi di eredità” si presentano e analizzano tre casi studio storiografici che consentono di indagare l'acquisizione o la rivendicazione operativa del diritto ad intervenire sulle proprie opere da parte del suo autore a distanza di un certo periodo di tempo dalla loro realizzazione.

Per questa prima parte del secondo capitolo, Giulio De Luca, Álvaro Siza e Luciano Semerani, con Gigetta Tamaro, sono i protagonisti selezionati che, nel periodo maturo della loro attività, sono stati chiamati a compiere delle azioni di modificazione, adeguamento o completamento di una loro opera. Vicende a diverso grado dibattute e note che nella loro singolarità si distinguono per le modalità di intervento attuate, presentando tra loro contrasti, assonanze o divergenze nelle strategie messe in atto.

Gli esiti di queste operazioni guidano verso considerazioni circoscrivibili al singolo episodio, pur risultando condividere tra loro il portato unico dato dall'eccezionalità e dal *surplus* di valore dell'azione progettuale quando è compiuta dallo stesso progettista originario.

La risultante di queste pratiche può essere considerata come “restauro” in modo ampio e inclusivo nella sua azione di “critica in atto”<sup>2</sup> in grado di superare l’interpretazione dell’opera attraverso una ferma e rivendicata piena appartenenza al progettista in un legame che si instaura a partire dal momento aurorale della sua concezione e ideazione per ripresentarsi – poi, in un secondo tempo – nel rifiuto della natura del progetto in quanto collettivamente aperto ai possibili suoi fruitori e destinatari:

«Nella vita di un edificio il progetto rappresenta solo la sua preistoria, il suo prologo rispetto alle peripezie, agli eventi culturali, alle difficoltà tecniche che la sua esecuzione incontrerà, una prova del fuoco attraverso la quale l’idea iniziale si trasforma e diventa opera collettiva, parte viva della città. Questo tipo di collaudo del cantiere rappresenta anche l’altra storia dell’edificio, quella che inizierà con i suoi utenti. Gli utenti passati e gli utenti che noi dobbiamo cominciare a prefigurare qui, i protagonisti veri cioè di uno spazio del quale i progettisti, più che gli autori dovrebbero accontentarsi di essere i suggeritori»<sup>3</sup>.

Si richiamano, tra le tante possibili, le parole di Tobia Scarpa che, ponendosi queste stesse questioni rispetto all’intervento di restauro sulle sue opere, si interroga su questioni più ampie di identità e di mancante sovrapposibilità di questa, mutante nel tempo, con il progetto costruito:

«mi hanno incaricato di restaurare una mia casa costruita negli anni 60 e io non so cosa fare, perché se la guardo così com’è e l’accetto io dico che non sono più il Tobia Scarpa di allora, sono cambiato; ma se decido di cambiarlo, io uccido quel Tobia che ero a quel tempo e sono letteralmente paralizzato»<sup>4</sup>.

Se da una parte può risultare opportuno trasmettere l’opera proponendosi tuttalpiù come privilegiati suggeritori di azioni da compiere su di essa – in quanto ascritta al nome del suo autore – si può tradurre, invece, in un solipsistico desiderio, o vera e propria espressione di un diritto, ad intervenire a distanza di anni in un revisionismo delle intenzioni disattese, opportune o arbitrarie, del suo primo protagonista.

Si riconoscono dunque, a premessa della presentazione dei tre casi studio selezionati, queste due posizioni polarizzanti la questione relativa alla natura del rapporto – di tipo *patrimoniale* sotteso quindi alla sua stessa etimologia – che l’autore/ideatore/esecutore/progettista ha instaurato con la sua opera. In questo tempo differito di riconsiderazione di un progetto già realizzato, necessitante di interventi conservativi, interessi manutentivi o di modificazione e aggiornamento, le mutazioni del pensiero e della visione dell’autore in vita in che modo concorrono e determinano il risultato dell’intervento?

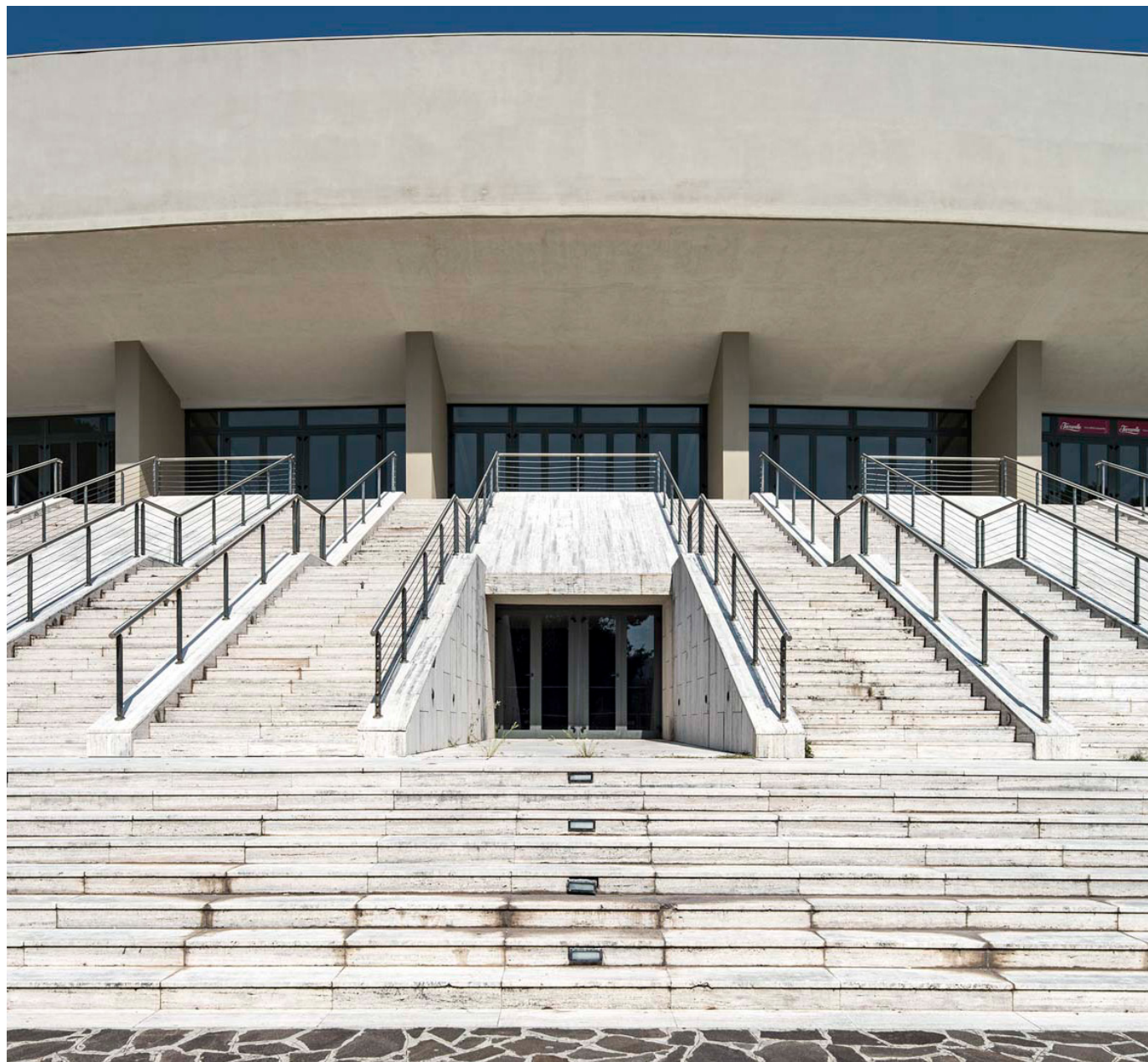
## Note

1 MARCO DEZZI BARDESCHI, *M. Moderno*, in: Id., *Restauro: due punti e a capo*, Franco Angeli, Milano 2004, p. 151

2 GIOVANNI CARBONARA, *Il restauro non è conservazione...*, Facoltà di Architettura, Sapienza Università di Roma, Roma 2013, p. 15

3 GIOVANNI MICHELUCCI, *La stazione di Firenze cinquant’anni dopo*, in MARCO DEZZI BARDESCHI, *Giovanni Michelucci il progetto continuo*, Alinea, Firenze 1992, p. 30

4 Dialogo riportato da Paolo Benito Torsello all’interno della trascrizione dell’incontro: *Una giornata di studi sul futuro della chiesa di Genova*, Facoltà di Architettura di Genova, 30 gennaio 2009 i cui atti sono pubblicati in *Eredità di Ludovico Quaroni. Per il futuro della Sacra Famiglia a Genova*, Quaderni di ‘Ananke, n. 3, 2011, p. 95



Giulio De Luca, *Arena Flegrea per la «Mostra Triennale delle Terre d'Oltremare»*, ingresso nella sua attuale versione ricostruita nel 2001. Foto di Alessandro Lanzetta (<https://atlantearchitetturacontemporanea.cultura.gov.it/arena-flegrea-della-mostra-doltremare/>, 18 aprile 2023)

## Giulio De Luca, *Arena Flegrea per la «Mostra Triennale delle Terre d'Oltremare»*, Napoli, 1938-52/2001

*«Il mio lavoro riscosse un notevole successo di critica, la rivista «Architettura» lo citò come migliore opera degli ultimi dieci anni. Giuseppe Pagano gli dedicò una copertina della rivista «Casabella» da lui diretta e una lunghissima recensione della quale mi sento ancora onorato»<sup>1</sup>.*

È così che Giulio De Luca (Napoli, 3 aprile 1912 – Napoli, 3 maggio 2004) inquadra il ricordo della sua opera prima, l'Arena Flegrea, a lui affidata nel 1937 a Napoli nell'ambito della “Prima Mostra Triennale delle Terre d'Oltremare” ad appena venticinque anni, da poco laureato, e inaugurata solamente nel Dopoguerra, nel 1952.

La Mostra d'Oltremare nasce con l'intenzione di documentare e celebrare l'intervento italiano relativo alle conquiste dei territori dell'Africa Orientale e il ruolo che, in particolare, Napoli e il suo porto hanno avuto nel corso dell'espansione politica ed economica del regime fascista.

La Mostra viene concepita come evento triennale così che, nelle sue edizioni successive, potesse presentare gli sviluppi dei rapporti commerciali e il progresso civile dei territori conquistati. Tuttavia, il secondo conflitto mondiale determinò l'impossibilità di una immediata ricezione e apprezzamento dell'intervento di

allestimento su scala urbana della Mostra da parte della cittadinanza.

L'area di Fuorigrotta su cui sorge, a sud-ovest di Napoli, ricade in una zona di trasformazione della città, in quegli anni oggetto di interventi relativi al Piano di Ampliamento dei Rioni Occidentali: «si estendeva per circa un milione di metri quadrati, e gran parte di quest'area fu destinata a Parco, che può ben dirsi l'unico parco pubblico sorto a Napoli, dopo la dipartita dei Borboni»<sup>2</sup>.

L'impianto del complesso fieristico è stato ideato da Marcello Canino e, attraverso concorsi nazionali e tramite incarichi diretti, sono stati coinvolti tanto nella pianificazione del parco quanto nella progettazione degli edifici, dei padiglioni e delle strutture per la Mostra giovani architetti come Carlo Cocchia, Stefania Filo Speciale, Giulio De Luca, Luigi Piccinato<sup>3</sup>. Nella fattispecie, Cocchia realizza per la Mostra il ristorante con piscina, l'Aquario tropicale, il ristorante del Boschetto e le Serre botaniche; Filo Speciale la porta nord e alcuni padiglioni; De Luca la grande Arena e il romano Piccinato si occupa del sistema del verde e degli spazi aperti.

L'entusiasmo di questi giovani architetti, che diventano successivamente protagonisti di una importante stagione della cultura architettonica, napoletana e non, del secondo Novecento, si scontra con un'inaugurazione, avvenuta il 9 maggio del 1940, ad un mese dall'entrata in guerra dell'Italia, come testimonia Carlo Cocchia:

*«la gioia di progettare e costruire, in quel tempo, produceva in noi l'effetto di una droga ed alimentava in noi le più sfrenate illusioni. Io non pensavo certamente in quel maggio del 1940 a quella ira di Dio che si*

*sarebbe scatenata di lì a poco e che avrebbe travolto noi le nostre opere, la nostra città e tutto il paese. Eppure la guerra già da un anno imperversava in Europa. Entro un mese la mostra fu chiusa e tutta la schiera operosa della quale avevamo fatto parte, venne in un baleno dispersa. La mostra rimase là, recinta più da muri che da cancellate; dopo qualche anno cambio destinazione d'uso, divenne preda dei Tedeschi prima e degli Alleati poi, infine abbandonata dalle mani dei Commissari governativi incapaci e non interessati»<sup>4</sup>.*

In stretto rapporto con gli eventi che hanno interessato l'intero complesso della Mostra, si intende occuparsi di seguito in particolare delle lunghe, controverse e alterne vicende<sup>5</sup> che hanno portato il più grande teatro all'aperto realizzato in Italia ad essere prima abbandonato e poi demolito e ricostruito dallo stesso autore. Il processo che riguarda tanto l'opera quanto il suo autore rappresenta un caso-limite che coinvolge diversi soggetti nell'arco di sessant'anni, pur mantenendo lungo tutta la vicenda un unico protagonista: Giulio De Luca.

Il progetto per l'arena si basa sull'idea di un teatro per grandi masse, un impianto all'aperto da destinare a rappresentazioni teatrali o musicali, prendendo a riferimento i pochi esempi europei e americani<sup>6</sup> che De Luca analizza ed illustra in una sua pubblicazione del 1939 coeva all'avvio del cantiere: *Problemi del teatro di massa*<sup>7</sup>, un testo utile per conoscere le ragioni di alcune scelte alla base della progettazione in particolare della prima versione dell'edificio di Fuorigrotta che presuppone lo studio tipologico per una funzione che fino a quel momento non aveva avuto precedenti in Italia:

*«Alla catena realizzativa è mancato un anello: il repertorio. Chi ha dovuto affrontare oggi questo problema, si è trovato nella strana contingenza di creare*

*un tipo di edificio che dovrebbe rispondere ad esigenze ancora indefinite, invertendo così il normale svolgimento dei tempi. Il teatro di massa, pur nascendo come prodotto di una sentita necessità, è determinato da una funzione sociale a cui non fa riscontro un corrispondente sviluppo dei repertori»<sup>8</sup>.*

L'architetto napoletano immagina sul limite settentrionale dell'area della Triennale un teatro capace di relazionarsi con il paesaggio circostante. Per questo modifica l'iniziale ipotesi insediativa della Mostra così come pianificata da Marcello Canino, che prevedeva l'orientamento est-ovest dell'arena, posizionando invece la platea verso sud così da avere come elemento di fondo la retrostante collina dei Camaldoli, annullando al pubblico la possibilità di abbagliamento dalla luce solare. L'edificio diverrà uno dei più rappresentativi della Mostra, insieme alla Fontana dell'Esedra di Luigi Piccinato e Carlo Cocchia, sia per ragioni estetiche e compositive, sia funzionali, ovvero per la sua capacità di accogliere un numero elevato di spettatori<sup>9</sup> e poter garantire allo stesso tempo una visuale *democratica* e ottime prestazioni acustiche.

L'edificio sorge in prossimità dell'ingresso nord della Mostra e si articola in cinque parti: il blocco con gli accessi e i due ordini superiori di gradinate per gli spettatori; la *cavea* inferiore parzialmente interrata; le due ali laterali e l'emiciclo a nord impernierato sulla scena. Come Giuseppe Pagano descrive nelle pagine di *Costruzioni Casabella*: «Il complesso, nella sua sostanziale semplicità e logicità, riesce ad assumere un valore volumetrico pieno di significato e ricco di ritmi grandiosamente corali»<sup>10</sup>.

L'arena, nel corso del secondo conflitto mondiale, viene danneggiata dai bombardamenti del 1943 ed è

a seguito dell'evento bellico che De Luca è chiamato da Luigi Tocchetti, presidente dell'Ente Mostra, per la prima volta ad intervenire sulla sua opera in modo da risanarla dai danneggiamenti subiti nel pieno rispetto dei caratteri originali dell'edificio. Solo a seguito di queste operazioni è stato possibile inaugurarla la sera del 7 luglio 1952 in occasione della "Prima Esposizione del Lavoro Italiano nel Mondo" con una messa in scena dell'Aida di Verdi a cui seguì negli anni successivi un intenso utilizzo dell'arena per ospitare un ciclo di rappresentazioni di alto livello, come evidenzia lo stesso De Luca:

*«Una breve ma intensa serie di stagioni estive che avvicinarono le masse popolari a opere e spettacoli di notevole contenuto culturale artistico ed estetico: un'operazione di penetrazione e diffusione della cultura che avrebbe meritato di svilupparsi, non di morire miseramente come è avvenuto. Poi il silenzio e l'abbandono»<sup>11</sup>.*

Ad interrompere lo svolgimento degli eventi al suo interno, sono stati in particolare i due incendi che hanno interessato la struttura nel 1972 e nel 1973. A sommarsi ai danni causati da questi episodi, hanno seguito anni di incuria e abbandono, ma soprattutto le conseguenze del terremoto del 23 novembre 1980 insieme agli atti di vandalismo e furto avvenuti dopo l'installazione di strutture temporanee al suo interno per ospitare gli sfollati del sisma. Anche i pannelli di ceramica posti sulle due pareti laterali e i grandi mosaici dell'artista napoletano Nicola Fabbricatore presenti sul grande frontone verranno rimossi<sup>12</sup>. Questi avvenimenti hanno sancito definitivamente la possibilità di ospitare spettacoli al suo interno a partire dall'inizio degli anni Ottanta.

Solamente nel 1988 De Luca viene coinvolto nuovamente dall'allora presidente dell'Ente Autonomo

Mostra d'Oltremare Camillo Federico per la redazione di un progetto di ripristino dell'arena insieme a quello per una sua copertura. I termini per presentare il progetto esecutivo dipendevano dai finanziamenti regionali messi a disposizione per gli interventi da realizzare nell'ambito delle opere per i Mondiali di calcio del 1990 secondo quanto stabilito dal primo Piano di attuazione della legge n. 64/86<sup>13</sup>. I saggi nelle fondazioni e l'esame sullo stato di conservazione delle strutture hanno rivelato in questa occasione la non rispondenza alle più aggiornate normative antisismiche a causa dello stato di avanzato degrado dovuto sia alla scarsa qualità dei materiali impiegati sia alla prolungata mancanza di manutenzione ordinaria. All'interno delle relazioni<sup>14</sup> redatte da De Luca nel corso dell'iter per accedere alle risorse economiche messe a disposizione, si evidenzia in più occasioni la necessità di coprire l'arena, dando pari importanza a questo progetto di copertura che all'adeguamento impiantistico e all'agibilità della struttura per rendere funzionale l'opera nel tempo. Si avverte in questo imperativo di De Luca per il progetto della copertura la condizione *sine qua non* che desidera trasformare un impianto per spettacoli attualizzandolo per un pubblico e per degli eventi mutati rispetto a quelli che hanno conformato il progetto originario, al fine di garantirne una continuità d'uso. Il progetto del 1988-89, rimasto sulla carta, è stato l'esito della giustapposizione dell'addizione della copertura con l'ipotesi di ricostruzione delle bocche d'accesso al teatro, in una singolare revisione morfologica di forte impatto tettonico e visivo.

Le compromesse condizioni statiche delle strutture spingono l'architetto nel 1990, a cinquant'anni dalla realizzazione, a prendere una decisione sofferta ed

estrema: la demolizione dell'Arena Flegrea.

Per comprendere le ragioni per cui l'autore ha disposto l'abbattimento delle strutture originarie, si riporta di seguito un estratto della relazione tecnica di Giulio De Luca, dal titolo, *Arena flegrea, motivi che hanno favorito la demolizione totale e ricostruzione rispetto a quella del restauro*, redatta a demolizione avvenuta ed oggi conservata nel suo archivio privato:

*«Nel periodo antecedente ai lavori, le strutture e le finiture dell'Arena si presentavano in uno stato tale, specie le strutture orizzontali, da fare temere crolli. Le armature dei solai erano completamente scoperte, in alcune zone i ferri erano addirittura staccati e pendenti e molti elementi di cotto mancavano. In una tale situazione non si poteva pensare a un recupero e inoltre, ammesso che si fosse riusciti a realizzarlo, sarebbe certamente costato più della demolizione e costruzione. In definitiva per le strutture orizzontali non sussisteva dubbio alcuno circa la necessità della integrale demolizione. Si rilevi, ad esempio, che con una situazione simile la scelta della demolizione integrale e ricostruzione delle strutture orizzontali è stata adottata recentemente nel lavoro di recupero delle abitazioni in tufo di Marianella e Piscinola, realizzato ai sensi della legge 219 del 1981. Per quanto concerne le strutture verticali, e cioè i setti portanti, le gradinate, si ricorda che essi erano composti da un calcestruzzo di pessima qualità e non armato; tale tipo di struttura poteva essere ammissibile per un edificio di un complesso destinato a Mostra e in un tempo in cui Napoli non era dichiarata zona sismica. Constatata quindi, la grave insufficienza originaria di tali strutture verticali e la necessità dell'adeguamento antisismico, occorre un complesso rinforzo di queste pareti, Si sarebbe potuto, ad esempio, inglobare dette pareti in una scatola di c.a. spiccata dall'estradosso della fondazione; tale scatola si doveva innestare nel blocco di fondazioni a sua volta rinforzati a mezzo di micropali per consentire l'assorbimento dei momenti ribaltanti dovuti al sisma. Attesa quindi la necessità di intervenire anche sul blocco di fondazione non si evitava però*

*l'inconveniente di dover raggiungere il blocco stesso con uno scavo di oltre quattro metri, asportando un terrapieno che avrebbe poi dovuto essere ricostruito. Per quanto concerne le opere accessorie dell'arena vera e propria, valgono le medesime osservazioni. Trattasi infatti, di opere in avanzato stato di degrado per le quali occorre complessi lavori di demolizione parziali e rinforzi di difficile esecuzione a elevato costo.*

*In definitiva che con il recupero delle sole strutture verticali (indiscutibile era la demolizione di quelle orizzontali) si sarebbe ottenuto un risultato mediocre, soprattutto per quanto riguarda la durata dell'opera nel tempo. Inoltre, il costo totale di tale restauro anche se fosse risultato inferiore a quello della demolizione lo sarebbe stato di poco. Per di più si sarebbe dovuto rinunciare ad alcuni vantaggi essenziali per il teatro moderno riguardanti la funzionalità dell'opera, ottenibili invece con una nuova progettazione architettonica eseguita con moderni criteri. Per tali motivi si è consigliata l'alternativa della demolizione e ricostruzione»<sup>15</sup>.*

Le motivazioni che De Luca esprime fermamente nella relazione scritta *ex post* rispetto alla demolizione dell'opera sono quindi di ordine giustificatorio, enfatizzanti lo stato di degrado delle strutture e il rischio di crollo che stava interessando diverse sue parti primariamente a causa della rapidità dell'esecuzione dei lavori in tempo di autarchia. Per motivare la scelta estrema fa quindi riferimento a situazioni analoghe in cui il giudizio sulla non sostenibilità dell'intervento di restauro ha prevalso rispetto al valore dell'opera. Il difficile equilibrio evidenziato tra le istanze della conservazione e quelle della trasformazione è stato considerato in definitiva spostando lo sguardo sulla volontà di riscrivere il proprio progetto giovanile e dare quindi vita ad una seconda Arena Flegrea di un De Luca più consapevole e maturo.

Il quadro giuridico-culturale di quegli anni, tanto

quanto quello attuale, non ha permesso di imporre vincoli conservativi<sup>16</sup> che si potessero contrapporre alla scelta autoriale<sup>17</sup>, riuscendo solamente ad innescare una polemica che ha reso la ricostruzione dell'arena un «crimine culturale, ovvero metaforico infanticidio commesso per abiura senile da Giulio De Luca»<sup>18</sup>. Il processo che interessa la tutela dell'opera originaria, quasi esclusivamente riponibile nell'alveo operativo ma equivoco della legge sul «diritto d'autore» (n. 633/1941), non consente di porre alcun vincolo nel momento in cui è l'autore stesso a dichiarare la volontà di demolizione della sua opera giovanile al fine di ottenere una nuova occasione di revisione attraverso la riscrittura del teatro all'aperto, ora aggiornato nel linguaggio. Il 26 luglio 2001 viene inaugurata la seconda Arena Flegrea con un concerto di Bob Dylan. Le finiture del nuovo teatro risultano scarse e prive di ornamenti. In questa ultima versione dell'arena, infatti, l'uso del calcestruzzo a faccia vista sostituisce le lastre di travertino, viene eliminato il mosaico a tessere policrome con raffigurazioni mitologiche di Nicola Fabbricatore sul fronte esterno d'accesso e viene apportata una revisione morfologica e distributiva interna:

*«Appare decisivo il confronto analitico tra le sezioni longitudinali della prima e dell'ultima versione. L'idea originaria è rappresentata con icastica chiarezza nello spaccato in lunghezza, che rivela la maestria del giovane architetto nel progettare il paesaggio. [...] Come in un gioco di riflessi speculari, la curva iperbolica della cavea rispecchiava idealmente il declivio della prospiciente altura di Monte Sant'Angelo»<sup>19</sup>.*

In questo nuovo capitolo nella vicenda, come afferma Benedetto Gravagnuolo, l'Arena «per un singolare gioco del destino si è trasformata da “prima” a “ultima”

opera di Giulio De Luca»<sup>20</sup>.

Quali riflessioni conclusive è possibile trarre quindi da questo episodio singolare? Le posizioni che polarizzano la questione sono due e riguardano la concezione di un primato dell'autore da una parte e dell'opera dall'altra. La legittimazione dell'uno in questo caso-limite preclude la difesa dell'altro. Ugo Carughi o Benedetto Gravagnuolo, tra gli altri, supportano l'istanza che riconosce il valore dell'opera a prescindere dalle volontà dell'autore ancora in vita, evidenziandone al contrario il giudizio critico ampiamente condiviso a cui è necessario che segua il vincolo di tutela apposto da un ente pubblico autorevole. I soggetti che supportano questa posizione si adoperano per una salvaguardia acritica dell'opera d'autore, scavalcando e non considerando le intenzioni dello stesso, quasi annullando la sua figura autoriale riconosciuta, in modo da slegarla così da ogni questione operativa che possa coinvolgere la propria opera. Risulta questo un atto che può dirsi politico, supportato da una generazione attuale di architetti che non produce i risultati raggiunti dai protagonisti del secondo Novecento, in particolare nel periodo compreso tra gli anni Sessanta e Ottanta.

La legge sul diritto d'autore a cui De Luca si è appellato permette invece di legittimare la propria facoltà di riscrittura e l'appartenenza a sé del progetto, anche contemplando l'atto estremo di demolire e intervenire nuovamente su di esso attraverso una nuova composizione. L'autore, che sembra mosso dal desiderio assimilabile ad una *damnatio memoriae*, tende quasi al superamento di ogni possibile ipotesi di salvaguardia dell'opera originaria per determinare un nuovo lascito,

per dichiarare e rendere *patrimonio* ciò che ancora appartiene al *pater* che lo ha generato.

## Note

1 GIULIO DE LUCA, *I Problemi urbanistici di Napoli, un progetto possibile*, STE, Napoli 1987, p. 134.

2 CARLO COCCHIA, *L'edilizia a Napoli dal 1918 al 1958*, vol. III, Società per risanamento di Napoli, Napoli 1961, p. 64.

3 Ciascuno di loro appartiene alla generazione nata tra la fine dell'Ottocento e la prima decade del Novecento (Luigi Piccinato, 1899, Carlo Cocchia, 1903, Stefania Filo Speciale, 1905 e Giulio De Luca, 1912) e che quindi nel 1937 riceve l'incarico per collaborare alla realizzazione della Mostra ad una età compresa tra i 25 e i 38 anni.

4 CARLO COCCHIA, *Da un vicolo di Napoli alla Mostra d'Oltremare*, in FRANCO CASSANO, MAURIZIO CONTE, DANIELA LEPORÉ (a cura di), *Lo spazio della città – trasformazioni urbane a Napoli nell'ultimo secolo*, Cooperativa Libreria Editrice, Napoli 1981, p. 25.

5 In questa breve trattazione si fa particolare riferimento alle due più recenti e complete monografie pubblicate in merito. La prima esplora biograficamente la figura di Giulio De Luca, le sue opere e i progetti, la seconda si concentra sulla vicenda dell'Arena Flegrea: BARBARA BERTOLI (a cura di), *Giulio de Luca 1912-2004: opere e progetti*, Clean, Napoli 2013; GIOVANNI MENNA, *L'Arena Flegrea della Mostra d'Oltremare di Napoli (1938-2001)*, Artstudiopaparo, Napoli 2013.

6 In particolare, studia criticamente e raffronta gli impianti progettati da Norman Bel Geddes negli Stati Uniti, i teatri sovietici e il *Total Theater* di Walter Gropius e Erwin Piscator alla fine degli anni Venti.

7 GIULIO DE LUCA, *Problemi del teatro di massa*, La Nuovissima, Napoli 1939

(ripubblicato in appendice del volume: G. MENNA, *L'Arena Flegrea...* cit.) suddiviso al suo interno in una *Premessa* e in quattro sezioni: *L'acustica; Il palcoscenico; La cavea; Il movimento del pubblico e lo sfollamento*.

8 GIULIO DE LUCA, *Problemi del teatro di massa*, La Nuovissima, Napoli 1939, p. 5.

9 Nella prima versione del progetto gli spettatori ipotizzati erano circa ventimila, per poi ridursi nella prima realizzazione a dodicimila.

10 GIUSEPPE PAGANO, *Il teatro all'aperto alla Triennale di Napoli*, in «Costruzioni Casabella», n. 12, novembre 1940, p. 26.

11 GIULIO DE LUCA, *L'Arena e il suo progetto di trasformazione*, in «Rivista annuale della Mostra d'Oltremare», XI, n. 1, 1952, p. 205.

12 Cfr. GERARDO MAZZIOTTI, *Napoli, la scandalosa vicenda dell'Arena Flegrea*, in: «Il Giornale dell'Architettura», giugno 2017.

13 Legge 1° marzo 1986, n. 64, *Obiettivi ed organizzazione del nuovo intervento straordinario nel Mezzogiorno*.

14 Cfr. GIULIO DE LUCA, *Programma progettuale*, e Id., *Progetto di ricostruzione e successiva copertura dell'Arena Flegrea*, in *Relazione generale di Progetto di ricostruzione dell'Arena Flegrea*, settembre 1989.

15 Tratto da B. BERTOLI (a cura di), *Giulio de Luca 1912-2004: opere e progetti*, cit., p. 194.

16 La demolizione è avvenuta nel 1990 allo scadere dei cinquant'anni di vita dell'edificio, periodo che all'epoca costituiva il limite per poter vincolare l'opera, prima che con la Legge n.106/2011 sostituisse il precedente termine introducendo quello dei settant'anni.

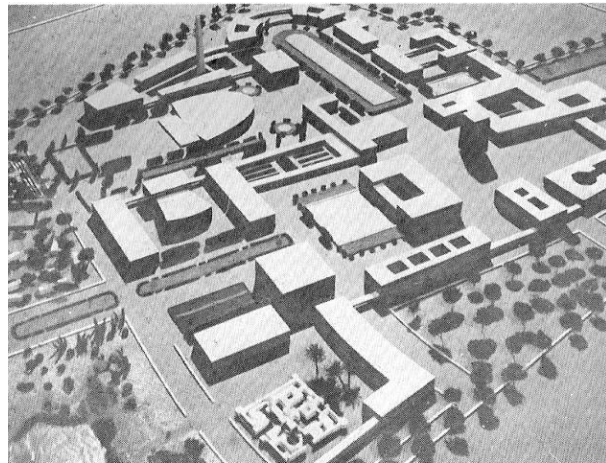
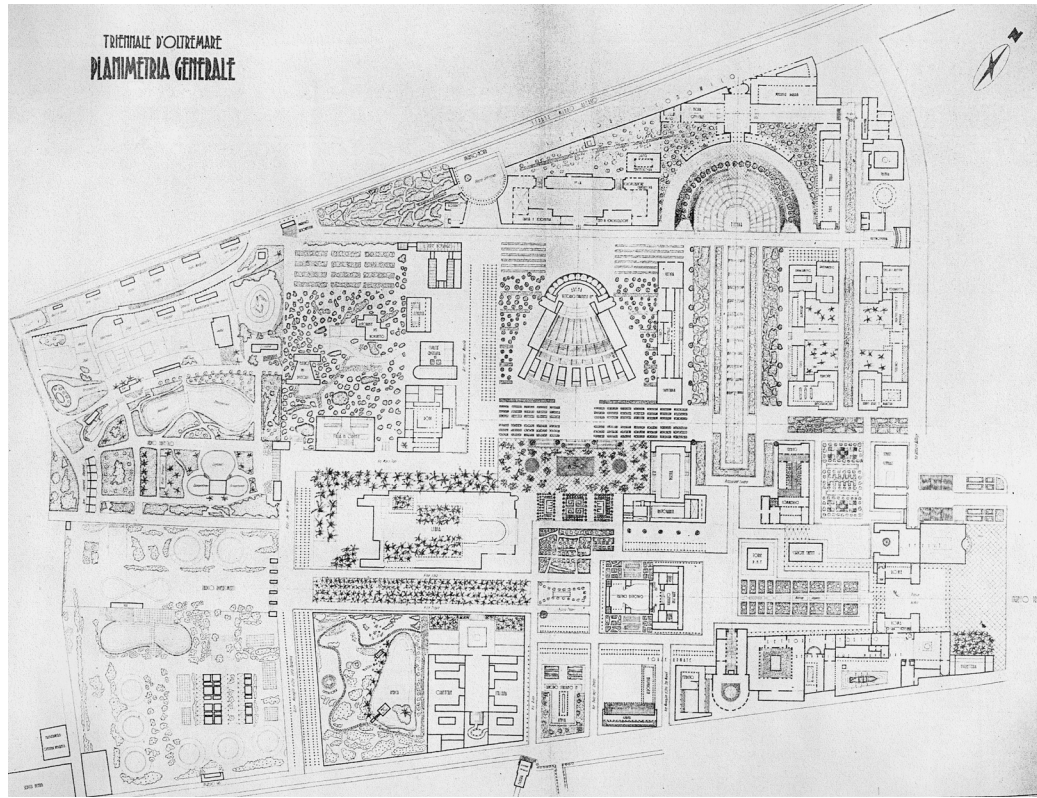
17 Invece sostenibile attraverso il “diritto d'autore”, previsto dalla Legge n. 633/1941, seppure presentando questa

normativa una serie di limiti e fraintendimenti interpretativi che «costituiscono una dubbia risorsa di salvaguardia», UGO CARUGHI, *Maledetti vincoli. La tutela dell'architettura contemporanea*, Allemandi, Torino 2013, p. 53.

18 BENEDETTO GRAVAGNUOLO, *Restauro del moderno. Aporie culturali e questioni di metodo*, in: *Confronti. Il restauro del moderno*, numero monografico dei «Quaderni di restauro architettonico», n. 1, 2012, p. 29.

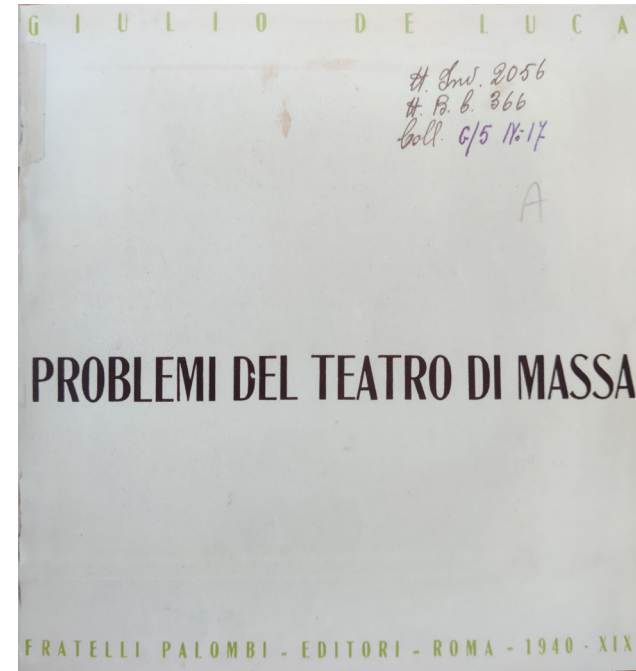
19 BENEDETTO GRAVAGNUOLO, *Fatta, disfatta e rifatta: l'Arena Flegrea di Giulio de Luca (1938-2001)*, in «ANANKE 'ANATKH – Cultura Storia e tecniche della conservazione», n. 48, 2006, p. 71.

20 *Ivi*, p. 68.

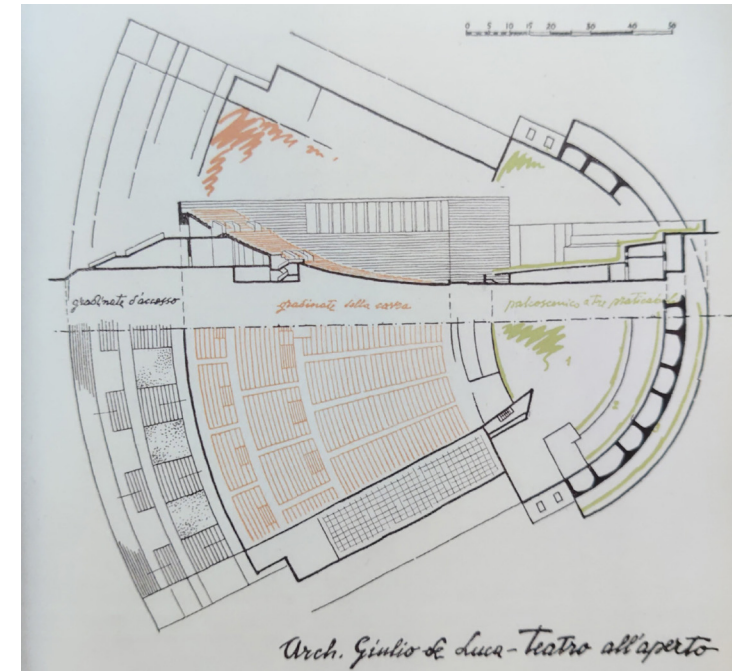


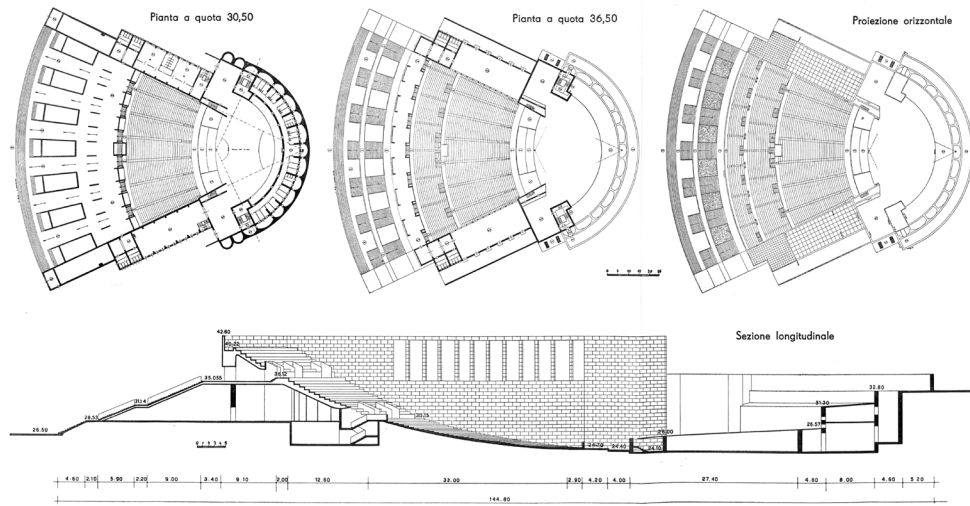
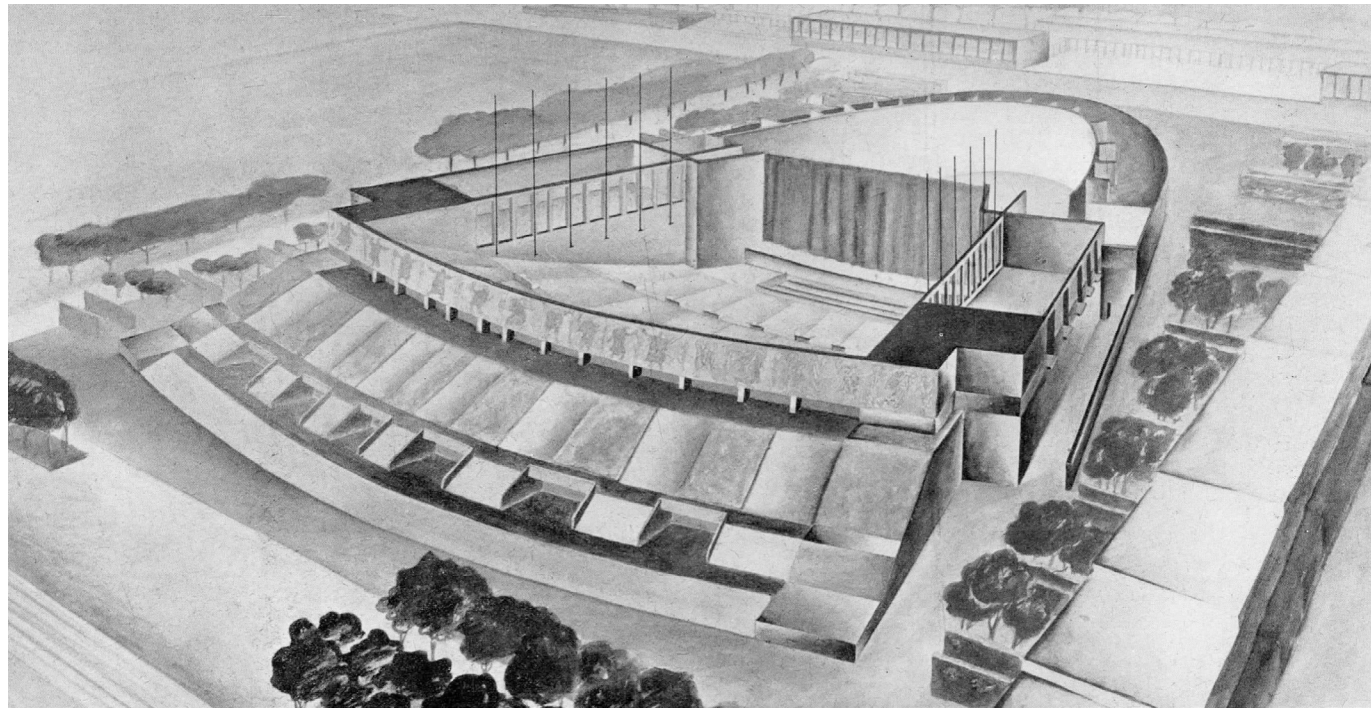
(In alto)  
 Marcello Canino, primo plastico di studio per il complesso della Mostra d'Oltremare, 1938. In GIOVANNI MENNA, *L'Arena Flegrea della Mostra d'Oltremare di Napoli (1938-2001)*, Artstudiopaparo, Napoli 2013.

(In basso)  
 Planimetria generale della "Prima Mostra Triennale delle Terre d'Oltremare", 1938. In G. MENNA, *L'Arena Flegrea...*, cit.



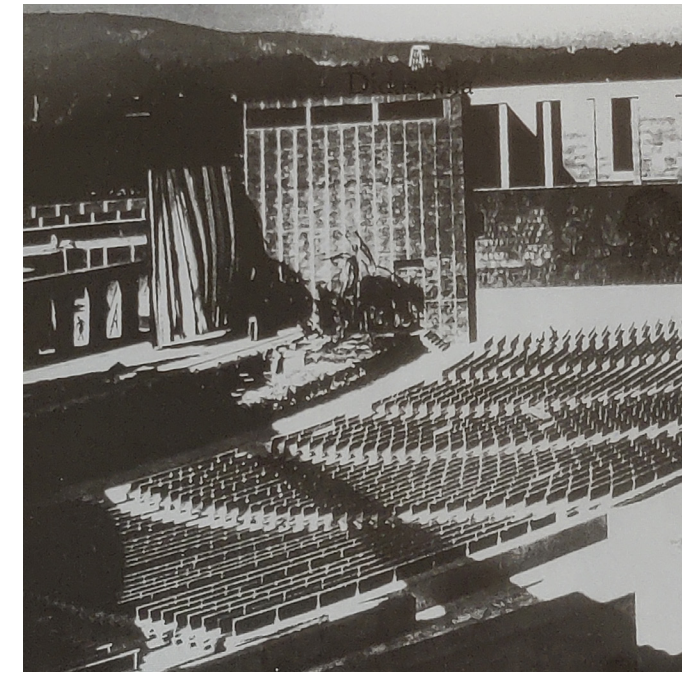
Giulio De Luca, *Problemi del teatro di massa*, La Nuovissima, Napoli 1939.





(In alto)  
Disegno acquerellato del primo progetto del teatro all'aperto. In GIUSEPPE PAGANO, *Il teatro all'aperto alla Triennale di Napoli*, «Costruzioni Casabella», n. 12, novembre 1940, p. 26.

(In basso)  
Piante e sezione longitudinale del primo progetto del teatro all'aperto. In G. PAGANO, *Il teatro all'aperto*, cit., p. 27.



Giulio De Luca, *Arena Flegrea*, cantiere di costruzione e arena terminata. Da GIUSEPPE PAGANO, *Il teatro all'aperto alla Triennale di Napoli*, «Costruzioni Casabella», n. 12, novembre 1940





**Álvaro Siza Vieira, Piscina das Marés a Leça da Palmeira, Porto, 1960-73/2018 e Case SAAL a Bouça, Porto, 1972-77/2006**

*«In recovery/conservation works there is a compulsory request which is [...] the absolute integrity. No changes should be performed unless in special or exceptional cases, [...] resisting to the tendency of leaving the 'signature' of the architect in his intervention»<sup>1</sup>.*

Le vicende progettuali di Álvaro Joaquim de Melo Siza Vieira (Matosinhos, Portogallo, 25 giugno 1933), in quanto fondamentale interprete di culture costruttive circoscritte e regionali, traggono in particolare le proprie ragioni e i propri metodi da una attenta e ispirata decodificazione di soluzioni linguistiche e di tecniche che si applicano a intorni territoriali limitati<sup>2</sup>. Per delineare la poetica e le specificità proprie del lavoro dell'autore si cita, tra le numerose possibili, il conciso profilo biografico del protagonista portoghese redatto da Cesare De Seta:

*“un architetto di gesti minimi che traggono la loro ragione dall'unicità dei luoghi, e dalla loro intelligenza, e non si fraintenda la sua poetica: la sua non è mai mimesi dell'esistente, sia luogo naturale o luogo storicamente connotato. La sua ricerca si fonda sulla lezione di Távora”<sup>3</sup>.*

Álvaro Siza Vieira, Case SAAL,  
Bouça, Porto.  
Foto di Maurizio Villata (2023)

Ed è nella Scuola di Porto<sup>4</sup>, fondata a partire dal lavoro

e dalla ricerca di Fernando Távora (1923-2005), che si può ricondurre l'aurorale rapporto fecondo in grado di mettere in relazione la pratica pedagogica di un istituto educativo con le idee e l'operatività architettonica dei suoi professori e allievi. Quest'ultima produce, trasmette e condivide un metodo di lavoro generante un'identitaria e riconoscibile connessione tra una pluralità di produzioni architettoniche differenti. Tali opere sono capaci di esprimere un dialogo comune e, al tempo stesso, una riflessione individuale sulle questioni di modernità e tradizione, di architettura e contesto, in esperienze locali e influenze internazionali.

All'interno del *corpus* delle opere di Álvaro Siza se ne vogliono di seguito analizzare due che, a distanza di anni dalla loro realizzazione iniziale sono state oggetto di un coinvolgimento attivo del loro autore: le piscine a Leça da Palmeira e le case SAAL a Bouça, Porto.

Centrali le prime nella ricerca sul rapporto architettura/paesaggio e le seconde, le case a basso costo per il programma nazionale di edilizia sociale SAAL (*Serviço de Apoio Ambulatório Local*) come esempio di esperienza degli anni Settanta, al termine della dittatura di António de Oliveira Salazar (1932-1968), per la realizzazione di residenze a basso costo.

Si intende quindi soffermarsi in particolare sull'interesse del maestro portoghese nell'intervenire sulle proprie opere, tanto per poterne garantire una corretta trasmissione e conservazione, quanto per portare a termine il progetto nel caso in cui questo non fosse stato interamente completato.

Il legame specifico tra l'autore ancora in vita e le sue opere fa registrare, nei processi sottesi a questi due casi studio, precisi orientamenti operativi in una duplice forma: in un frangente Siza predilige e applica un

restauro conservativo rivolto in particolare alle superfici e ai materiali, indirizzando l'azione del restauro verso la definizione di uno strumento, ovvero la redazione preliminare di un Piano di Conservazione; nel secondo, coglie l'occasione di completare l'opera, fino ad allora solo parzialmente realizzata. Due metodologie diverse che pongono una distanza notevole nella modalità di approccio alle tematiche comuni affrontate in questo secondo capitolo se raffrontate con l'unicità dell'esito proprio della vicenda dell'Arena Flegrea. Al disconoscimento dell'opera che ha portato De Luca ad essere responsabile di un gesto estremo di riscrittura, immediatamente dibattuta e criticata senza possibilità di porre ad esso alcun ostacolo, si contrappone l'operazione di Siza che insiste, al contrario, entro i confini del rispetto verso l'intenzione originaria del proprio progetto e quindi si adopera per il suo compimento. Non apporta sostanziali correzioni ai manufatti, dunque, ma in ogni specifica situazione calibra il suo *minimo* intervento a seconda delle esigenze di adeguamento, conservazione o attualizzazione espresse dalle necessità e contingenze presenti. L'azione erosiva causata dall'esposizione agli agenti atmosferici specifici di un ambiente costiero ha invitato l'autore ad interrogare quale potesse essere la corretta rispondenza del materiale nel tempo e a ricercare strategie per una sua conservazione; in modo analogo, le mutate ma sempre sussistenti esigenze sociali per le abitazioni a basso costo sollecitano un nuovo contributo di Siza, facendo confluire queste nuove urgenze nel programma di completamento delle residenze SAAL. Di seguito, viene quindi illustrata una sinossi di queste due vicende, rappresentando entrambe il positivo e fecondo rapporto contemporaneo di Siza con le sue opere.





**Piscina das Marés a Leça da Palmeira, Porto,  
1960-73/2018**

*«Qui l'architettura è principalmente composta da mura, rampe, gradini e piattaforme, realizzate con cemento gettato in opera. Tutto sembra essere parte, in un modo o nell'altro, di un sistema litico, con l'unica eccezione del tetto nero a falda unica, dei servizi (docce, bagni e spogliatoi) in legno impermeabilizzato, che divide la traiettoria della strada dal caos roccioso della scogliera»<sup>5</sup>.*

La *Piscina das Marés* è stata progettata da Álvaro Siza tra il 1960 e il 1966, con il proseguimento del cantiere fino al 1973, per la città costiera di Leça da Palmeira a circa dieci chilometri a nord di Porto. Questo lavoro del giovane maestro portoghese segna il cambiamento nell'espressività tettonica che si distacca da un'ispirazione regionalista e dall'influenza vernacolare che fino ad allora aveva guidato gran parte dei suoi progetti<sup>6</sup>. Nel 1959 il Comune di Matosinhos affida il progetto all'ingegnere Bernardo Ferrão che, constatata la complessità dell'intervento per le specificità paesaggistiche del sito, decide di coinvolgere il ventisettenne Álvaro Siza, in quel periodo impegnato nel progetto della Tea House poco distante<sup>7</sup>. Dal marzo del 1960 al 1973 la realizzazione delle strutture procede nella successione di quattro fasi che hanno previsto la realizzazione del complesso per parti, con l'aggiunta di un impianto di trattamento dell'acqua, di spogliatoi, servizi igienici e di un bar, fino all'ampliamento di quest'ultimo e alla realizzazione della terrazza e di un setto a protezione del vento proveniente da nord, nel corso della fase finale.

Álvaro Siza Vieira, *Piscina das Marés*, Leça da Palmeira, Porto.  
Foto di Maurizio Villata (2022 e 2023)

La reinterpretazione topografica del paesaggio rappresenta, insieme al legame con il contesto e all'integrazione fisica con il luogo, il principio su cui si è costruito il progetto delle Piscine, mettendo in connessione e facendo intersecare i setti murari in calcestruzzo faccia a vista con la roccia preesistente, incorporandola:

*«instead of making a conventional, closed, concrete pool, as the project foresaw at that time, I proposed the engineer that the rocks should be kept as the limit of the tank as much as possible. What existed there was a cove, a natural tank, which failed, in some points, due to the topography, as was not able to hold the water. So what I proposed it was that walls should be built where the rocks were not enough, as the project already foresaw. And so it was, the project began»<sup>8</sup>.*

Ventidue anni dopo la conclusione dell'ultima fase di realizzazione, nel 1995, viene dato avvio al primo cantiere di restauro dell'intero sito, affidando la direzione tecnica ad Álvaro Siza.

Questa non costituisce tuttavia la prima occasione di intervento di Siza su una propria opera. Nel 1992, infatti, è chiamato condurre una manutenzione della sua opera prima: la casa del tè e ristorante Boa Nova realizzata nel 1963 e localizzata a un chilometro e mezzo a nord dalle Piscine. L'intervento in questo caso ha previsto un limitato trattamento delle superfici degradate e l'aggiornamento di alcuni spazi tecnici. Purtroppo, successivamente all'iscrizione al registro dei Monumenti di interesse nazionale del 2011 e allo scadere del contratto di concessione con il Comune di Matosinhos, la Boa Nova è stata oggetto di furti e vandalismi che hanno pregiudicato il primo intervento di Siza che, nel 2011, è stato così chiamato nuovamente a dirigere il restauro di

questi spazi, seppur evidentemente scoraggiato:

*«Non mi piace ritornare sui posti oggetto di un mio intervento. Mi fa paura, ho il timore di rivederli trascurati, quando ritorno infatti è perché mi chiedono di ristrutturare la trascuratezza. Di rimediare alla mancanza di manutenzione. Preferisco ricordare i miei progetti così come sono stati pensati. Sembra che i diritti d'autore di un architetto si esauriscano al momento dell'inaugurazione del manufatto, e il progettista perda l'autorità a volte necessaria per evitare modifiche ai progetti originali»<sup>9</sup>.*

Il progetto ha previsto il recupero degli elementi originali e la realizzazione di repliche di alcuni mobili andati perduti, aggiornato impianti tecnologici, elementi di rivestimento e disegnato nuovi pluviali di rame aggettanti consentendo la fruizione di questi spazi, ora solamente destinati a ristorante, a partire dal 2014.

Anche le Piscine sono state classificate come Monumento di interesse nazionale nel 2011, inoltre, dal 2017 è stato incluso nella Tentative List del Patrimonio Mondiale dell'Umanità come sito seriale Unesco dalla denominazione: "Ensemble of Alvaro Siza Architectural Works in Portugal"<sup>10</sup>, in attesa quindi di essere iscritte alla World Heritage List.

Ci si vuole in particolare soffermare sulle recenti occasioni di studio e conseguenti operazioni di restauro che, dal 2018 al 2021, hanno interessato il sito, coinvolgendo sia l'Università di Porto che il suo autore. Questi programmi di intervento rientrano nel programma *Keeping It Modern*<sup>11</sup> della Getty Foundation, è quindi attraverso il *grant* ottenuto dalla fondazione americana che è stato possibile redigere il Piano di Conservazione

che ha guidato il restauro conservativo del manufatto. Gli interventi di restauro compiuti sulle strutture, sui setti e in generale negli spazi delle Piscine, hanno indirizzato l'azione conservativa verso il rispetto dei segni del tempo dei quali il cemento esposto alle intemperie è testimone, monitorando il deterioramento del materiale e conservando, non rifiutando quindi, l'evidenza dei segni di degrado delle superfici.

In definitiva, la strategia applicata da Siza alle Piscine mostra una possibile risposta alla questione che vede l'opera affetta da problemi conservativi e ne richiede la risoluzione con operazioni che rischiano di alterare la materia originaria e la sua immagine. Siza resiste alla tentazione di correggere il lavoro che lo ha preceduto, quindi il progetto originario, difendendo e rispettando l'integrità della sua opera e, insieme, ricercando e sperimentando strategie adatte da applicare per risolvere, quando richiesto, i necessari adeguamenti.

L'apporto attento e ponderato del suo autore ha consentito di avvalorare le scelte di minimo intervento sul manufatto "perché non è opportuno (e non sarebbe possibile), nascondere ciò che è determinato dal passare del tempo"<sup>12</sup>. Rinuncia inoltre ad attuare alcuni interventi di ricucitura e riparazione su fessurazioni evidenti, nella volontà di evitare ogni possibile alterazione delle strutture nel rispetto del materiale e dell'azione del tempo, in un'interazione tra ambiente e architettura che diviene parte integrante della storia del manufatto. Ripone, inoltre, nello strumento di conservazione preventiva e programmata la fiducia per la difficile gestione futura di un'opera complessa da salvaguardare, bisognosa di attenzioni costanti, pur evidenziandone con determinatezza la necessaria vocazione all'apertura

e al cambiamento:

*«I learnt that nothing is definitive in architecture, with realism, and that even projects that are subjected and respectful, as they have to be, of a program, must have a kind of vocation of openness to what time will bring. Therefore, not closed as a design but allowing for a certain openness, which had as a preamble a forced openness to changes»<sup>13</sup>.*



### Case SAAL a Bouça, Porto, 1977-78 / 2006

*«Il completamento del complesso abitativo del quartiere è stato per me quasi una sorpresa. Non avevo mai perso la speranza che ciò potesse accadere, soprattutto a causa della pressione continua esercitata dagli abitanti degli alloggi della prima fase, mai portati a termine»<sup>14</sup>.*

Le case SAAL a Bouça sono localizzate a nord-ovest del centro storico di Porto articolandosi con il tessuto urbano consolidato circostante, tra la linea ferroviaria e uno dei principali assi viari della città, Rua da Boavista, ai margini di una zona residenziale degradata.

Inizialmente i primi studi per il quartiere risalgono al 1973, ultimo anno della dittatura di António de Oliveira Salazar. In una prima fase, il progetto è stato incluso all'interno dell'iniziativa di politica sociale del *Fundo de Fomento de Habitação (FFH)*. A seguito della rivoluzione portoghese del 25 aprile 1974 vengono istituiti i programmi SAAL<sup>15</sup>, in cui il progetto di Bouça confluisce, come possibile risposta programmatica messa in atto dal nascente governo democratico per assolvere alle necessità delle residenze a basso costo. L'iter previsto dal programma SAAL prevede la formazione di squadre multidisciplinari di professionisti, quali architetti, ingegneri, geografi e sociologi, al fine di sviluppare progetti di case economiche da realizzare in poco tempo in dialogo con la popolazione.

La progettazione partecipata attiva costituisce dunque un aspetto centrale dei SAAL, consentendo di adeguare i riferimenti tipologici e le proposte degli architetti alle specifiche necessità degli abitanti, con la volontà

Álvaro Siza Vieira, *Casa SAAL*, Bouça, Porto. Vista dell'edificio in linea realizzato nel 1977-78 (in particolare le tre scansioni modulari sulla destra), il completamento del 2006 a sinistra (è riconoscibile il setto di spessore doppio) comprensivo della piazza sovrelevata con l'accesso in primo piano sulla sinistra. Foto di Maurizio Villata (2023)

di assistere una complessa auto-costruzione di un'idea di abitare attraverso le riflessioni degli utenti finali del progetto in dialogo e mediazione con i professionisti. Il SAAL, mosso dall'emergenza dei bisogni abitativi degli anni Settanta, in soli tre anni di attività si è adoperato per far ottenere il "diritto all'architettura" e il "diritto alla città" ai ceti sociali meno abbienti del Portogallo, riuscendo ad esprimere in modo efficace il portato etico del programma che diventa presto un riferimento importante nel contesto europeo.

Secondo il primo progetto definitivo redatto nel 1976, i 128 alloggi previsti risultano distribuiti su quattro corpi di fabbrica paralleli tra loro e di altezza costante di quattro piani, resi unitari grazie alla quinta muraria su cui i blocchi si attestano, funzionale in quanto protezione dalla ferrovia a nord e come galleria di collegamento distributivo. Le corti aperte appaiono figurativamente caratterizzate dalla scansione verticale delle singole unità abitative duplex con le ripide scale di accesso indipendente ai moduli-tipo del primo piano, poste in sequenza sul fronte di ogni blocco e dal ballatoio per la distribuzione e l'accesso agli alloggi del secondo piano. Questa proposta è l'esito di un lungo lavoro partecipativo complesso che ha portato all'adattamento del programma iniziale alle esigenze dell'associazione dei cittadini del quartiere:

*«Un processo di partecipazione [che] si muove tra conflitti, tensioni, choc, resa, salti, fermate; tende alla globalità [...] Non credo di distorcere la realtà, nell'affermare che questo periodo creativo partecipativo, di esteriorizzazione della città nascosta [...] quasi non ha avuto un seguito»<sup>16</sup>.*

Nel 1978, l'anno seguente il termine dei programmi SAAL, risultano realizzati solo 56 alloggi dei 128 progettati. Questi costituiscono, non interamente, i due blocchi a est di maggiori dimensioni. Assenti in questa fase anche il muro-galleria a nord, i parcheggi e i servizi collettivi previsti nelle testate a sud.

Per tre decenni il progetto rimane incompiuto: una scala esterna provvisoria per raggiungere il ballatoio del secondo piano dei duplex ha sopperito e ha testimoniato a lungo la forzata incompiutezza delle strutture.

Nel 1999, maturata nella municipalità di Porto la volontà politica necessaria per riprendere l'intervento, Álvaro Siza completa le restanti unità abitative nei blocchi mancanti, coinvolgendo nuovi attori nel processo partecipativo (proprietari dei terreni interessati, abitanti precedenti e nuovi, proprietari di un edificio da demolire...) pur non essendo più imposto questo tipo di attività consultiva da parte del programma SAAL, attivo fino alla fine del 1976.

Poche e puntuali le modifiche apportate da Siza al progetto originario, come l'introduzione del piano interrato dei parcheggi, il collegamento con la fermata della metropolitana, originariamente non esistente. Le costruzioni esistenti vengono restaurate e dotate di tecnologie e impianti aggiornati<sup>17</sup>.

In conclusione, il completamento del progetto a Bouça rappresenta per Siza l'occasione per ascoltare le nuove esigenze abitative e sociali del luogo e, attraverso il dialogo con la popolazione, cercare di tradurle assecondando, quando possibile, i disegni e la composizione originari e adeguarli nel caso risultasse funzionalmente necessario.

L'operazione reiterante le stesse condizioni metodologiche del 1974, ovvero il carattere partecipato proprio del programma SAAL, evidenzia come, seppur non sussista più l'obbligo normativo di sottostare entro i confini di un processo progettuale che include una comunità e una squadra di professionisti, l'autore desiderasse riprendere in mano l'opera nel modo più completo. La nuova partecipazione ha costituito il rispetto verso il suo lavoro originario, consentendo di adeguarlo alle necessità più attuali dei suoi nuovi abitanti nel rispetto del disegno originario. Contro ogni scenario *autoritario* di una possibile rivendicazione assoluta dell'opera da parte di un maturo e *consacrato* Álvaro Siza, si osserva nel corso della mediazione più recente la volontà di rimettere in discussione, in una rinnovata difficoltà, le sue idee con le istanze degli utenti. Elabora così i conflitti generati da questa e trova soluzioni per superare ogni ostacolo posto davanti alla sua opera *interrotta*:

*«My unfinished, interrupted, altered works have nothing to do with the aesthetics of the unfinished, nor with a belief in the open work. They have to do with the enervating impossibility of completion, with the obstacles I cannot manage to overcome»<sup>18</sup>.*



## Note

1 Álvaro Siza, *“Recuperação e Manutenção”, A intervenção no património. Práticas de conservação e reabilitação*, FEUP, Porto 2005, p. 21.

2 Cfr. KENNETH FRAMPTON, *Álvaro Siza. Tutte le opere*, Electa, Milano 1999; ANTONIO ANGELILLO (a cura di), *Álvaro Siza. Scritti di architettura*, Skira, Milano 1997; PEDRO DE LLANO, CARLOS CASTANHEIRA (a cura di), *Álvaro Siza. Opere e progetti*, Electa, Milano 1995.

3 CESARE DE SETA, *L'architettura della modernità tra crisi e rinascite*, Bollati Boringhieri, Torino 2002, p. 261.

4 Seppur essa sia una definizione che lo stesso Alvaro Siza ha rifiutato: “C’è stata una sorta di euforia sulla scuola di Porto, usata anche politicamente, che io mi sento obbligato a combattere perché finta, frutto di pura ipocrisia. Si può parlare di influenze personali, di apprendimento l’uno dall’altro, ma non di scuola, ci sono ricerche diverse in una architettura che oggi è plurale, con molte affinità, ma se si guarda la città, dire «scuola di Porto» significa dire una pessima definizione”. Da: Álvaro Siza, in : ANTONIO ESPOSITO, GIOVANNI LEONI (a cura di), *Eduardo Souto de Moura*, Electa, Milano 2003.

5 KENNETH FRAMPTON, *Álvaro Siza. Tutte le opere*, prefazione di FRANCESCO DAL CO, Electa, Milano 1999, p. 18.

6 Cfr. KENNETH FRAMPTON, *Álvaro Siza. Tutte le opere*, Electa, Milano 1999; ANTONIO ANGELILLO (a cura di), *Álvaro Siza. Scritti di architettura*, Skira, Milano 1997; PEDRO DE LLANO, CARLOS CASTANHEIRA (a cura di), *Álvaro Siza. Opere e progetti*, Electa, Milano 1995.

7 Nel 1956 viene commissionato il progetto a Fernando Távora che decide di

delegare al giovane allievo Álvaro Siza. V. Álvaro Siza, *Casa de Chá da Boa Nova, Leça de Palmeira, Portugal, 1958-1963*, Editorial Blau, Lisbona 1999.

8 Álvaro Siza, *Ocean Swimming Pool – Sharing memories*, in: TERESA CUNHA FERREIRA (a cura di), *Sharing memories. Álvaro Siza: Ocean Swimming Pool (1960-2021)*, Edições Afrontamento, Lda, Porto 2022, p. 6.

9 Dialogo di Álvaro Siza riportato in: ROBERTO CREMASCOLI, *Il maestro torna sui suoi passi*, in «Abitare», n. 545 (giugno 2015): 76-77.

10 <https://whc.unesco.org/en/tentativelists/6224/>

11 AA.VV., *For the preparation of a conservation management plan for Álvaro Siza's Swimming Pools in Leça, Portugal*, Università di Porto 2020.

12 Álvaro Siza, intervista a cura di TERESA CUNHA FERREIRA, in «Construção Magazine», n. 83 (gennaio-febbraio 2018): 4-8.

13 Álvaro Siza, *Ocean Swimming Pool – Sharing memories*, cit., p. 7.

14 Álvaro Siza, *Álvaro Siza abitazioni sociali SAAL di Bouça Porto: II “SAAL di Bouça”, trent’anni dopo*, in: «Casabella», n. 765, (aprile 2008): 29.

15 V. FRANCESCO MARCONI, *Portogallo: Operação SAAL*, in «Casabella», n. 419 (1976): 2-21.

16 Álvaro Siza, *Il 25 aprile e la trasformazione della città*, in ANTONIO ANGELILLO (a cura di), *Scritti di architettura*, Skira, Milano, 1997, p. 174.

17 V. MARCO MULAZZANI, *Imparare da Bouça*, in: «Casabella», 765, (aprile 2008): 33-40.

18 Álvaro Siza, *On my work*, in: KENNETH FRAMPTON, *Álvaro Siza. Tutte le opere*, Electa, Milano 1999, p. 72.

(Pagina precedente)

Álvaro Siza Vieira, *Case SAAL*, Bouça, Porto. Vista di una delle tre corti, ad ovest del complesso, con il muro-galleria sullo sfondo.

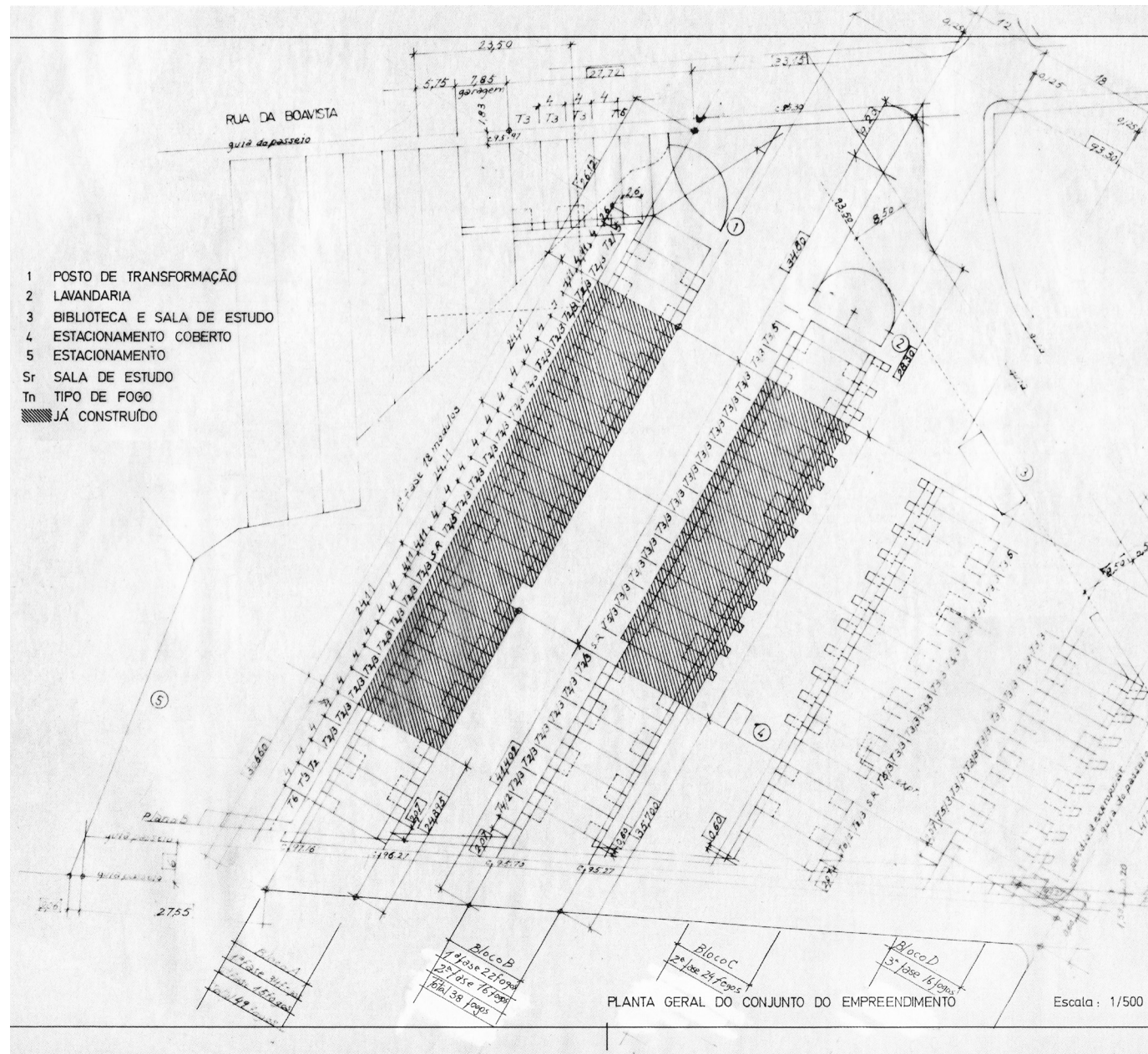
Foto di Maurizio Villata (2023)

(Pagina seguente)

Álvaro Siza Vieira, *Case SAAL*, Bouça, Porto. Vista del muro-galleria che separa il complesso abitativo dalla ferrovia, anch’esso parte del completamento del 2006.

Foto di Maurizio Villata (2023)





(Pagina a fianco).  
 Álvaro Siza Vieira, *Casa SAAL*,  
 Bouça, Porto. Impianto generale  
 del complesso: in evidenza le parti  
 effettivamente realizzate nel 1978.  
 Da ÁLVARO SIZA, *Álvaro Siza abita-  
 zioni sociali SAAL di Bouça Porto:  
 II "SAAL di Bouça", trent'anni  
 dopo*, in: «Casabella», n. 765, aprile  
 2008, p. 28

Álvaro Siza Vieira, *Casa SAAL*,  
 Bouça, Porto. Vedute delle abita-  
 zioni SAAL realizzate nel 1978.  
 Da MARCO MULAZZANI, *Imparare  
 da Bouça*, in: «Casabella», n. 765,  
 aprile 2008, p. 33







Álvaro Siza Vieira, *Case SAAL*,  
Bouça, Porto. Soluzione ad angolo  
per servizi collettivi con affaccio  
su rua da Boavista.  
Foto di Maurizio Villata (2023)

(Pagina seguente).  
Álvaro Siza Vieira, *Case SAAL*,  
Bouça, Porto. Dettaglio dei corpi  
di fabbrica realizzati nel 2006 e  
rampa per l'accesso al parcheggio  
interrato.  
Foto di Maurizio Villata (2023)





(Pagina a fianco).  
Álvaro Siza Vieira, *Casa SAAL*,  
Bouça, Porto. Dettaglio delle scale  
di accesso alle unità abitative.  
Foto di Maurizio Villata (2023)

Álvaro Siza Vieira, *Casa SAAL*,  
Bouça, Porto. Veduta della corte  
centrale, sulla destra l'edificio  
costruito nel 2006 e sulla sinistra le  
abitazioni restaurate e completate  
nella prima fase del 1977-78.  
Foto di Maurizio Villata (2023)





Luciano Semerani, Gigetta Tamaro, Ospedale dei SS. Giovanni e Paolo, Venezia. Dipartimento di Degenza e, sullo sfondo, la cupola della Basilica dei SS. Giovanni e Paolo.  
Archivio Progetti IUAV.

**Luciano Semerani, Gigetta Tamaro,  
Dipartimento d'Urgenza e di  
Degenza per l'area ospedaliera  
dei SS. Giovanni e Paolo, Venezia,  
1978-98/2006**

*«A proposito poi di Venezia, un centro storico così prezioso, [...] più che altrove, l'astinenza non è d'obbligo?»<sup>1</sup>.*

In esergo al paragrafo l'interrogativo che, in forme diverse, la cultura architettonica contemporanea ha posto all'interno di un dibattito che è alimentato dal dubbio circa la possibilità di intervento entro i confini di un palinsesto urbano unico come quello della città di Venezia, esito della sua storia e cultura che si sono densamente stratificate nel rapporto continuo tra il costruito e la laguna veneta.

Il quadro complesso entro cui si inscrivono le posizioni di importanti protagonisti del secondo Novecento polarizza in estremo le istanze conservative e quelle più prossime all'apertura semantica verso espressioni architettoniche maggiormente incisive nel confronto con le preesistenze, pur riconoscendo una generale «condizione di impotenza progettuale urbana, oltre che architettonica»<sup>2</sup>. Questa città risulta perciò, in estrema sintesi, il prodotto di una crescita e una trasformazione che tuttavia non ha apportato profondi cambiamenti nella sua struttura, rendendo pressoché inalterata nel corso dei secoli la sua permanenza morfologica<sup>3</sup>.

A Venezia, soffermandosi sul contesto storico del

secondo dopoguerra, è possibile osservare come il panorama architettonico sia stato caratterizzato spesso negativamente da un'operatività che ha prodotto interventi talvolta a ridosso di contesti particolarmente sensibili, come avvenuto ad esempio con l'ampliamento dell'hotel Danieli di Virgilio Vallot (1946-48) o con la facciata dell'hotel Bauer di Marino Meo (1949-54). Allo stesso tempo è nota l'aspra opposizione che ha ripetutamente pregiudicato l'esecuzione di alcuni progetti dei maestri, protagonisti del XX secolo, come avvenuto per Frank Lloyd Wright e il *Masieri Memorial* sul Canal Grande (1953) o, più tardi, per il Palazzo dei Congressi di Louis Kahn (1968-69).

La stessa sorte di mancata realizzazione ha interessato anche il nuovo ospedale veneziano da insediare sul sito del macello di San Giobbe, all'estremità ovest del sestiere di Cannaregio, così come prospettato dal piano regolatore del 1959<sup>4</sup> e auspicato dal concorso indetto dall'amministrazione comunale nel 1963. Tuttavia, l'iter relativo a quest'ultimo non ha determinato un vincitore che potesse soddisfare i requisiti di bando<sup>5</sup>.

Le vicende che vedono l'amministrazione comunale interpellare Le Corbusier al fine di invitarlo a redigere un progetto per il nuovo ospedale, che coinciderà con il suo ultimo prima dell'improvvisa morte a Cap Martin nel 1965, esprimono un insieme di intenzioni che convergono nella volontà di risolvere le annose questioni relative alle strutture assistenziali all'interno del contesto urbano denso e stratificato di Venezia, nel tentativo quindi di offrire «una reinterpretazione dell'ambiente veneziano che avrebbe caratterizzato con grande vigore espressivo l'ormai principale accesso alla città, quello cioè dalla terraferma»<sup>6</sup>.

Prospetto sulla laguna nord, il nuovo ospedale di Le

Corbusier avrebbe dovuto assecondare il pianificato trasferimento dell'Ospedale Civile di Venezia dal complesso ospedaliero dei SS. Giovanni e Paolo, qui insediato nel corso dei secoli ad ovest del sestiere di Castello ed incluso nell'ormai funzionalmente obsoleta e inadeguata Scuola di San Marco, al fine di istituire una nuova struttura dotata di reparti specializzati funzionali e moderni a servizio di un più ampio contesto territoriale.

L'idea di Venezia – in quanto testimone di un diffuso rigore funzionale, «*Je prends Venise à témoin*»<sup>7</sup> – alimenta il progetto attraverso rimandi e riferimenti in una logica e coerenza fondata sull'attenzione e sul rispetto della funzione nosocomiale, sì moderna e aggiornata, ma pur sempre riconducibile anch'essa a «*maison de l'homme*».

Dalle occasioni mancate per Venezia, riferendosi in particolare al fallimento nell'attuazione delle strategie per assicurare il rinnovamento delle strutture assistenziali e ospedaliere della città, si vuole di seguito presentare il progetto, questo invece realizzato, di Luciano Semerani e Gigetta Tamaro per il nuovo Dipartimento d'Urgenza e Degenza nel complesso ospedaliero dei SS. Giovanni e Paolo.

A partire dal 1978 – quindi quindici anni più tardi rispetto al concorso e al conseguente progetto rimasto incompiuto di Le Corbusier – Luciano Semerani e Gigetta Tamaro si fanno protagonisti attivi della questione irrisolta precedentemente delineata. Affermando che «il miglior progetto di ospedale resta quello per Venezia di Le Corbusier»<sup>8</sup> viene dichiarata la continuità di intenzioni, politiche e progetti entro cui loro si collocano, anche in riferimento al progetto preliminare del 1963 dello stesso Semerani, redatto e presentato

insieme a Romano Chirivi, Costantino Dardi, Emilio Mattioni e Valeriano Pastor.

Come premessa ulteriore, si evidenzia come l'istituzione del Servizio Sanitario Nazionale sia avvenuta proprio nel 1978 in Italia. Il nuovo quadro legislativo promosso dalla riforma<sup>9</sup> determina un'ampia riorganizzazione delle strutture ospedaliere italiane<sup>10</sup>. Il progetto si forma quindi in questo alveo e vede nell'esperienza prodromica del concorso del 1963 e del progetto di Le Corbusier del 1964 per un ospedale unico i precedenti dell'ampio dibattito sulle moderne strutture sanitarie veneziane, confluendo quindi nell'abbandono di quella prima ipotesi e nella decisione di stabilire le nuove funzioni nel sito compreso tra il Campo dei SS. Giovanni e Paolo, il Rio dei Mercanti e il Canale del Pianto, ovvero all'interno di quell'area storicamente consolidata per la sua funzione civile e assistenziale presente in questa parte di città dal XVII secolo.

Se il concorso nazionale per il progetto preliminare di un nuovo organismo nosocomiale per la città aveva richiesto in particolare un'alta qualificazione tecnico-nosologica e specialistica, indicando questa attenzione come fortemente necessaria<sup>11</sup>, anche il progetto affidato a Semerani e Tamaro convalida questo assunto e orientamento fondamentale. Il recupero e la riorganizzazione del complesso ospedaliero accanto agli ospedali dei Mendicanti e della Pietà integra così l'antico con le nuove esigenze assistenziali, nella volontà di porsi in armonia all'interno di quel

*«pittoresco labirinto delle calli, quell'ambigua indeterminazione del limite terra-acqua, quell'inspiegabile complessità dei sempre diversi rapporti spaziali tra emergenze architettoniche e costruzioni seriali [che] vengono invocati per sostenere la continuità con l'ambiente stratificato preesistente»<sup>12</sup>.*

Il progetto prevede tre corpi di fabbrica e una dar-sena di accesso per le idroambulanze. Una struttura quadrilatera (46 metri di lato) a piastre sovrapposte ospita il primo gruppo di funzioni classificabili come Dipartimento d'Urgenza<sup>13</sup>, quindi pronto soccorso e spazi per le diagnosi e la terapia d'urgenza. Il volume presenta una corte interna che è diretto riferimento al Fondaco dei Turchi e alla tipologia a corte chiusa tipica di alcuni palazzi veneziani.

Connesso a questo, verso sud, il corpo di linea (23 per 66 metri) è il volume longitudinale del reparto degenze dell'ospedale in grado di ospitare 200 posti letto, concepito come iterazione di un modulo ripetibile coperto da volta a botte e coronamento a frontone semicircolare con oculi o riquadri centrali che richiama tanto il coronamento della Scuola Grande di San Marco (che occupa parte dello stesso complesso), quanto la copertura a botte della vicina chiesa dei Miracoli. Si osserva inoltre il recupero delle policromie contestuali nei marmi di rivestimento e attraverso l'impiego della pavimentazione in trachite – tradizionale della viabilità veneziana – nell'alto porticato aperto a inquadrare verso sud la veduta dell'abside e del transetto della vicina Basilica dei SS. Giovanni e Paolo.

Il sistema di evocazioni, citazioni storicistiche e rimandi fin qui espresso connota la pratica progettuale, che sviluppa, con forte valenza poetica, l'attenzione verso le *preesistenze ambientali*<sup>14</sup>, «ricordando semplicemente che il significato di una parola sta nel ruolo che essa svolge nel testo»<sup>15</sup>. L'interpretazione della città viene attuata attraverso un'analisi urbana e tipologica in una continua interlocuzione con il contesto storico, rendendo l'architettura prodotta una riconoscibile parte di esso per analogie e differenze, attraverso i suoi portati

lessicali, morfologici e simbolici, nella provocatoria asserzione che «è meglio dimenticare il passato, [ed] è importante sapere la storia»<sup>16</sup>.

Il primo lotto realizzato alla fine degli anni ottanta corrisponde al corpo di fabbrica posto sul limite delle Fondamenta Nuove, costituito da quattro moduli parallelepipedi principali collegati da volumi più arretrati: «Quattro volumi stretti e alti, equidistanti, si presentano come una “pattuglia” di quattro nuovi personaggi, la cui fisiognomica è basata sulla formula “tema e variazione”»<sup>17</sup>. I fabbricati, rivestiti in cocciopesto, ospitano ambienti specialistici per diagnosi e cura ed esprimono il tema della «variazione puntuale di una cortina continua di facciate sull’acqua»<sup>18</sup>.

Nel 2000 sono stati completati invece sia il Dipartimento di Urgenza, l’alto volume con corte interna, ovvero l’edificio-fondaco a corpo chiuso, di tre piani utili e tre tecnologici, sia il Dipartimento di Degenza, ovvero il volume longitudinale, prima descritti. Quest’ultimo è stato interessato da un intervento di adattamento a nuove esigenze funzionali nel 2006 dai suoi stessi autori, chiamati a risolvere la sopravanzata mancanza di spazi da destinare a reparto oculistico. È stato quindi inserito un nuovo volume all’interno del portico, definito da una parete di mattoni faccia a vista che si differenzia nettamente, per materiali e riferimenti stilistici, da quella preesistente e sovrastante, costituita da campate tripartite verticalmente e ripetute con regolarità:

«L’intervento di trasformazione-addizione operato dunque dagli stessi autori originari, in cui la fedeltà all’originale non è letterale, di forme, misure o materiali, ma condotto in coerenza sostanziale allo spirito dell’opera, [...] [esprimendo quindi] un’intima ricchezza»<sup>19</sup>.

Nel considerare l’ampia vicenda che ha interessato le questioni socio-assistenziali veneziane, in particolare nel corso del secondo Novecento ma, come si è visto, fino ai periodi più recenti, è stato possibile mettere in luce il ruolo attivo dell’architettura d’autore nell’apportare valore per mezzo di positive, colte e rispettose trasformazioni di un palinsesto e un paesaggio urbano tanto esemplare quanto complesso: «L’ambizione, nostra e del nostro committente, di saper reinterpretare la storia ed i suoi processi, le istituzioni e la città»<sup>20</sup>.

Questa traduzione o trascrizione posteriore di un’opera per mano dei suoi stessi autori è, in definitiva, espressione di un’esigenza

«[...] di interpretare, di saper rileggere e in qualche modo anche ri-attualizzare, e quindi di proiettare nel futuro, dentro a un processo, dentro a un divenire, le opere ritrovate. [...] Le opere d’architettura che incontriamo già costruite vanno rilette, capite, entro un loro divenire, dentro la vita delle loro forme, e soprattutto amate. Anche l’amore non lascia mai le cose intatte. Un poco dipende da quelle che sono le intenzioni»<sup>21</sup>.

## Note

1 LUCIANO SEMERANI, *La città e i progetti. Un ruolo per l’architettura*, in «Casabella», n. 436, vol. 42, 1978, p. 31

2 CARLO AYMONINO, *Il “caso” Venezia*, in «Casabella», n. 436, vol. 42, 1978, p. 10

3 ENNIO CONCINA, *Storia dell’architettura di Venezia dal VII al XX secolo*, Electa, Milano 1995

4 La motivazione della collocazione dell’area di trasformazione a nord-ovest della città risiede nell’intenzione di posizionare strategicamente la struttura ospedaliera in modo da poter essere facilmente accessibile tanto dall’acqua, quanto dalla terra ferma per mezzo del Ponte della Libertà.

5 Non vi è stato un vincitore ma la commissione giudicatrice, composta tra gli altri da Luigi Piccinato, Giuseppe Samonà e Carlo Scarpa, nel settembre del 1963 determina un secondo posto *ex-aequo* con il gruppo del progetto “Tadzio” (Romano Chirivi, Costantino Dardi, Emilio Mattioli, Valeriano Pastor e Luciano Semerani) e il progetto a firma degli Ospedali Civili Uniti (Daniele Calabi e Mario Dalla Costa).

6 E. CONCINA, *Storia dell’architettura di Venezia...*, op. cit., p. 330

7 LE CORBUSIER (Charles-Edouard Jeanneret-Gris), *Je prends Venise a témoin (préambule au plan d’Anvers)*, in «La Ville Radieuse», Éditions de l’Architecture d’Aujourd’hui, Collection de l’équipement de la civilisation machiniste, Boulogne-sur-Seine, 1935

8 LUCIANO SEMERANI, *Schede: 70. Ospedale: progettare le variabili contestuali*. 72 Trieste-Cattinara: nelle torri il direzionale della salute. 74. Venezia – SS. Giovanni e Paolo: dal convento al fondaco ospedaliero. 76. Venezia, SS. Giovanni e Paolo: approdo

al dipartimento d’urgenza, in «Hinterland», n.9-10, pp. 74

9 Ci si riferisce alla Legge n. 833 del 23 dicembre 1978 con la quale si sopprime il sistema mutualistico e si istituì il SSN - “Servizio sanitario nazionale”, con decorrenza dal 1° luglio 1980.

10 L. SEMERANI, *Schede...*, op. cit., pp. 70-81

11 AMEDEO PETRILLI, *Il testamento di Le Corbusier: il progetto per l’Ospedale di Venezia*, Marsilio, Venezia 1999

12 LUCIANO SEMERANI, *Dimenticare Venezia*, in «Zodiac», n. 20, 1999, p. 138

13 Nello specifico accoglie l’accettazione, il Pronto Soccorso, una zona per i Servizi Diagnostici, le sale operatorie e di sterilizzazione, il reparto di Cardiologia con relativa degenza, per un totale di 40 posti letto.

14 Il riferimento è al ben noto *problema del costruire nelle preesistenze ambientali* di Ernesto Nathan Rogers, che, insieme a Giuseppe Samonà, è stato maestro di Luciano Semerani. Risulta quindi evidente la volontà di citare ed esercitare un metodo funzionale atto a determinare la forma desumendola dalle determinanti dell’ambiente circostante (Rogers, 1957). È possibile osservare questo rapporto dialogico tra nuove e antiche emergenze e linguaggi figurativi attraverso le immagini da questo punto di vista eloquenti della Torre Velasca a Milano (BBPR: Belgiojoso, Peressutti, Rogers, 1958) e dell’Ospedale di Semerani e Tamaro nel contesto veneziano, attraverso, ad esempio, la foto di Luigi Ghirri.

15 LUCIANO SEMERANI, *Ospedale dei Santi Giovanni e Paolo, Venezia – Luciano Semerani, Gigetta Tamaro 1978-2000*, in *Identità dell’architettura italiana*, Diabasis, Reggio Emilia, p. 76

16 LUCIANO SEMERANI, *Dimenticare Venezia*, op. cit., p. 139

17 LUCIANO SEMERANI, GIGETTA TAMARO, *Padiglione specialistico e Dipartimento d’urgenza, Ospedale SS. Giovanni e Paolo, Venezia, Italia. 1978-96*, in «Zodiac», n. 15, 1999, p. 188

18 LUCIANO SEMERANI, GIGETTA TAMARO, *Luciano Semerani e Gigetta Tamaro: Ospedale a Venezia*, in «Domus», n. 688, 1987, p. 1

19 ENRICO BORDOGNA, *Costruire la tutela del secondo Novecento. Una questione generazionale*, in G. CANELLA, P. MELLANO (a cura di), *Il diritto alla tutela. Architettura d’autore del Secondo Novecento*, Franco Angeli, Milano 2019, p. 46

20 LUCIANO SEMERANI, *Ospedale dei Santi Giovanni e Paolo, Venezia – Luciano Semerani, Gigetta Tamaro 1978-2000*, in *Identità dell’architettura italiana*, Diabasis, Reggio Emilia 2003, p. 76

21 LUCIANO SEMERANI, *Le culture-contro*, in GENTUCCA CANELLA, PAOLO MELLANO (a cura di), *Il diritto alla tutela. Architettura d’autore del secondo Novecento*, Franco Angeli, Milano 2019, p. 191



Luciano Semerani, Gigetta Tamaro, *Ospedale dei SS. Giovanni e Paolo*, Dipartimento di Urgenza, ingresso nord sulla Fondamenta Nova.  
Foto di Maurizio Villata (2023)





Luciano Semerani, Gigetta Tamaro, *Ospedale dei SS. Giovanni e Paolo*, Venezia. Dipartimento di Urgenza e Unità Specialistiche, i quattro corpi di fabbrica insistono a nord sulla Fondamenta Nova e sono interamente rivestiti in cocciopesto.  
Foto di Maurizio Villata (2023)





Luciano Semerani, Gigetta Tamaro, *Ospedale dei SS. Giovanni e Paolo*, Venezia. Dipartimento di Degenza e la scala esterna che riprende la tipologia veneziana (lato fronte sud) e, sullo sfondo, l'abside e la cupola della Basilica dei SS. Giovanni e Paolo.  
Foto di Maurizio Villata (2023)

(Pagina seguente)  
Luciano Semerani, Gigetta Tamaro, *Ospedale dei SS. Giovanni e Paolo*, Venezia. Portico del Dipartimento di Degenza (lato fronte nord) e, sullo sfondo, la cupola della Basilica dei SS. Giovanni e Paolo.  
Foto di Maurizio Villata (2023)







Luciano Semerani, Gigeta Tamaro, *Ospedale dei SS. Giovanni e Paolo*, Venezia. Confronto del portico del Dipartimento di Degenza prima (a sinistra) dell'intervento di Semerani e Tamaro del 2006 (a destra).  
Archivio Progetti IUAV e foto di Maurizio Villata (2023)



# L'EREDITÀ E L'INTERVENTO CONTEMPORANEO SULL'OPERA D'AUTORE



Louis Kahn, *Kimbell Art Museum*, Fort Worth, Texas. Rapporto tra il *Kimbell Art Museum* di Louis Kahn (1972) e gli scavi del cantiere per la costruzione della sua espansione progettata dal RPBW – Renzo Piano Building Workshop Architects. (2007-2010).  
<https://www.rpbw.com/project/kimbell-art-museum-expansion>

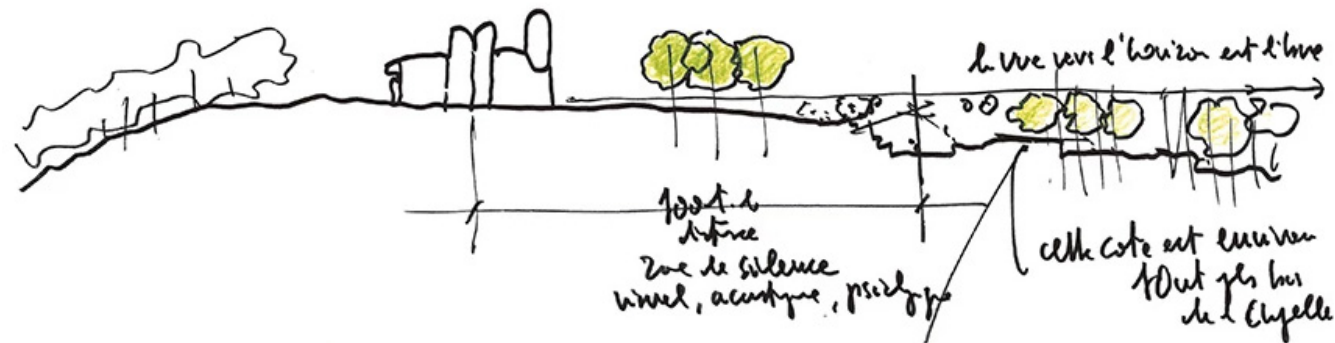
Nella seconda categoria considerata per descrivere alcuni processi significativi di eredità e trasmissione delle architetture – in quanto opera, progetto o intenzione – autoriali del secondo Novecento, si presenta l'ampia famiglia di interventi inscrivibili in un insieme di prassi differenti in cui risulti evidente il valore del lascito della testimonianza di un autore-protagonista una volta acquisito da un nuovo *autore* – qui con valenza più ampia e culturalmente “mutata” del termine – sia esso un suo allievo, un architetto *mediatico*, un co-autore o un estimatore.

Agire sull'opera autoriale, prodotta nel secondo Novecento e riconosciuta dalla critica, in epoca contemporanea significa innanzitutto comprendere i differenti statuti autoriali e relative gerarchie valoriali che li determinano: in un estremo si riconosce quel rapporto diretto e intimo intercorso tra le parti, se non addirittura una compresenza con l'autore nel momento del progetto e della realizzazione dell'opera da parte del soggetto ancora in vita e chiamato ad intervenire, o, al contrario, un'elezione da parte di una committenza, che ha ereditato i diritti per la gestione di questo patrimonio, orientata verso un sistema di *protagonismi* afferenti al panorama della cultura architettonica odierna.

Quali differenze è possibile riconoscere in queste eredità ingenerate da processi – diretti o indiretti – differenti? Quali sono i soggetti maggiormente attenti al rispetto e alla trasmissione della conoscenza del patrimonio, dal riconoscimento alla sua gestione e corretta conservazione? Vi sono atti di più libera interpretazione dell'eredità di un'opera autoriale del secondo Novecento che possono minare la corretta lettura del manufatto una volta modificato in un'ingerenza solipsistica?

Questi alcuni degli interrogativi che hanno guidato la selezione di tre diverse operatività di intervento nei confronti di opere e autori molto distanti tra loro, nel tentativo di porre maggiore rilievo al fenomeno e ai soggetti differientemente destinatari di un'eredità in grado di spaziare dalla necessità di articolare una libera attività di interpretazione ad una più controllata gestione della conoscenza trasmessa per via diretta. Nel primo caso si evidenzia l'allestimento di Peter Eisenman a Castelvecchio nel 2004 e la realizzazione del convento delle Clarisse e il centro visitatori ai piedi della collina di Ronchamp; nel secondo caso l'eredità così come raccontata dagli allievi di Giancarlo De Carlo, attraverso

un'intervista a Monica Mazzolani, Angela Mioni e Antonio Troisi dello studio MTA-associati.



(Pagina precedente)

Renzo Piano, disegno di studio per il monastero delle Clarisse e il centro visitatori sulla collina di Bourlémont con indicata la distanza da porre tra il suo intervento e la cappella di Notre-Dame du Haut. <https://www.rpbw.com/project/ronchamp-gatehouse-and-monastery> (23.04.2023)

Aimaro Isola e Flavio Bruna in dialogo nel corso dell'incontro "Narrazione di un'avventura architettonica: 70 anni", Laboratorio di Teoria del Progetto, prof. ssa Gentucca Canella, Castello del Valentino, 21 ottobre 2021



**Peter Eisenman (2004) -  
Carlo Scarpa, Museo di  
Castelvecchio, Verona, 1957-64**

Il giardino dei passi perduti (*The Garden of Lost Footsteps*) è un'installazione temporanea<sup>1</sup> progettata e realizzata da Peter Eisenman per il museo civico di Castelvecchio a Verona. L'opera si pone in dialogo sia con il complesso scaligero, sia con l'intervento di restauro e riallestimento condotto da Carlo Scarpa quarant'anni prima, tra il 1957 e il 1964.

In questo episodio progettuale, il confronto dell'architetto contemporaneo è risulta doppio: all'esterno, nel cortile, si confronta con l'architettura del castello, all'interno mette in discussione l'immagine ormai consolidata del celebre intervento di allestimento di Carlo Scarpa. L'architetto americano descrive le due componenti del progetto: «collocato come opera didascalica nel giardino e come opera frammentaria nell'interno»<sup>2</sup>. Il riferimento al primo volume di *À la recherche du temps perdu*<sup>3</sup>, in cui Marcel Proust narra di due percorsi che sembrano condurre in direzioni diverse, è insito nella scelta del titolo dell'opera. "Il giardino dei passi perduti" richiama sia l'area di intervento, il giardino concluso all'interno delle mura del castello, che i *passi perduti*, ovvero l'evocazione di quei passi di Carlo Scarpa, e quindi del suo percorso, come la eco di un passato che, in modo simultaneo e riscrivendo i rapporti temporali, si sovrappone al percorso costituito dai *passi* mossi in un presente in essere, quello di Eisenman. L'obiettivo dell'intervento è quello di presentare:

(Pagina precedente).  
Peter Eisenman, *The Garden of Lost Footsteps*, Museo di Castelvecchio, Verona. Vista dell'installazione. Foto Marco Zanta. Da FULVIO IRACE, *Il giardino dei passi perduti*, in: «Abitare», n. 442, settembre 2004, p. 144

«un modo di pensare l'architettura, così da esporre il conflitto e le metamorfosi di questi sentieri apparentemente divergenti come un'unica ricerca coerente di una logica interna alla disciplina [...] un "ipertesto", eccessivo, nel quale testi e oggetti si combinano al di là dei confini della loro testualità pregressa»<sup>4</sup>.

Decostruendo il progetto scarpiano del 1964, Eisenman è interessato a riflettere sullo spazio di Carlo Scarpa attraverso una sovrascrittura interpretativa che ponga in evidenza «delle caratteristiche che ne denunciano il carattere riflessivo e trasformativo oltre che di stabile creazione poetica»<sup>5</sup>.

Il confronto con la poetica di Scarpa si mostra quindi in sovrapposizione concettuale, attraverso un impianto ideale di "griglia", tracce e figure tridimensionali all'esterno, e nella sequenza degli spazi interni per mezzo di frammenti. Si genera in questo modo una risonanza tra i due progetti e quindi tra l'autore di un'importante opera storicizzata e l'allestimento effimero contemporaneo atto a rapportarsi criticamente e dialogicamente con questa:

«Se Scarpa si interessava al rapporto affettivo tra le parti, l'installazione fa diventare l'opera di Scarpa parte di un nuovo testo, instaurando un rapporto affettivo d'insieme nel quadro di una lettura delle singole parti»<sup>6</sup>.

## Note

1 La mostra è stata inaugurata il 26 giugno 2004 e si è conclusa il 3 ottobre dello stesso anno.

2 PETER EISENMAN, *Il giardino dei passi perduti*, in: *Peter Eisenman: il giardino dei passi perduti. The garden of lost footsteps: una installazione al Museo di Castelvecchio. An installation at the Museo di Castelvecchio*, catalogo della mostra tenuta a Verona, Museo di Castelvecchio dal 26 giugno al 3 ottobre 2004, Marsilio Editori, Venezia 2004, p. 80

3 MARCEL PROUST, *À la recherche du temps perdu*, vol. I, Grasset & Nrf, Parigi 1913

4 MARCO BIRAGHI, *Installazione per la mostra «Il giardino dei passi perduti»*, *Castelvecchio, Verona, Italia 2004-2005*, in PIER VITTORIO AURELI, MARCO BIRAGHI, FRANCO PURINI (a cura di), *Peter Eisenman. Tutte le opere*, Electa, Milano 2007, p. 338.

5 FULVIO IRACE, *Il giardino dei passi perduti*, in: «Abitare», 442 (settembre 2004): 144.

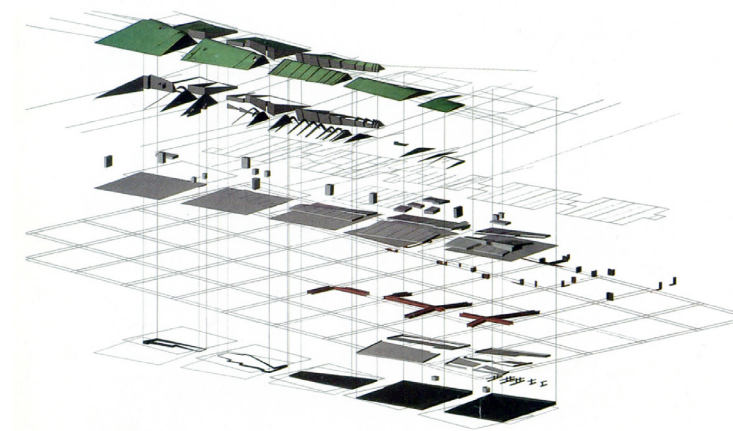
6 MARCO BIRAGHI, *Installazione per la mostra*, cit. p. 341.

(In basso).

Peter Eisenman, *Giardino dei passi perduti*, esploso assonometrico del progetto. Da *Peter Eisenman: il giardino dei passi perduti. The garden of lost footsteps: una installazione al Museo di Castelvecchio. An installation at the Museo di Castelvecchio*, catalogo della mostra tenuta a Verona, Museo di Castelvecchio dal 26 giugno al 3 ottobre 2004, Marsilio Editori, Venezia 2004, pp. 100-101

(A destra).

Peter Eisenman, *Giardino dei passi perduti*, vista dell'installazione. Foto Marco Zanta. Da FULVIO IRACE, *Il giardino dei passi perduti*, in: «Abitare», n. 442, settembre 2004, p. 146





Peter Eisenmann, *Giardino dei passi perduti*, esploso assonometrico del progetto.

Da <https://eisenmanarchitects.com/Il-Giardino-Dei-Passi-Perduti-2005>

(A destra)  
Peter Eisenmann, *Giardino dei passi perduti*, foto dell'inaugurazione.  
Da *Peter Eisenman: il giardino dei passi perduti...*, op. cit.





Renzo Piano, intervento di trasformazione nei pressi della Cappella di Notre-Dame du Haut di Le Corbusier, vista aerea della collina di Borlémont. Dalla copertina di «Domus», n. 951, ottobre 2011

## Renzo Piano (2011) - Le Corbusier, Cappella di Notre-Dame du Haut, Ronchamp, 1950-55

*«Ovviamente la prima reazione fu quella di chiedermi come avrei mai potuto costruire un edificio accanto alla cappella di Le Corbusier. [...] La chiave per progettare accanto a Le Corbusier non era competere, ma nemmeno rassegnarsi»<sup>1</sup>.*

La cappella di Ronchamp è visitata ogni anno da circa 100.000 persone, per questo la Œuvre Notre Dame du Haut affida nel 2006 a Renzo Piano, ovvero a cinquant'anni dalla consacrazione dell'edificio religioso di Le Corbusier, il progetto e l'esecuzione di una struttura per l'accoglienza dei visitatori, insieme ad un piccolo monastero per 12 suore Clarisse.

Il tema specifico che esprime questo caso studio è rappresentato dal contesto nel rapporto tra architettura e paesaggio, quindi dai confini entro i quali un'opera d'autore influenza con una propria aura i luoghi e ne interessa i possibili interventi. La collina di Borlémont, nei pressi di Ronchamp, su cui sorge la cappella, costituisce il sito su cui si sviluppa il dibattito circa la legittimità o meno di poter far entrare in rapporto dialogico un'opera contemporanea.

Renzo Piano evidenzia, in un'intervista presente nella sua principale pubblicazione su questo progetto, come il tema dell'eredità fosse centrale nell'iter progettuale del monastero. Infatti, si troverà ad interfacciarsi con gli eredi della committenza che originariamente aveva

dialogato con Le Corbusier negli anni Cinquanta.

Il progetto prevede di inserire dei volumi a circa cento metri di distanza dalla cappella, in direzione sud e lungo un pendio. Le polemiche non tardano ad arrivare, polarizzandosi tra la volontà di trasformare la collina di Borlémont, quindi invocando la “libertà creativa” di Piano e il punto di vista conservativo proprio della Fondazione Le Corbusier orientato a proteggere e tutelare la cappella e il suo intorno<sup>2</sup>.

Il 25 giugno 2008 alla *Cité de l'architecture e du patrimoine* di Parigi le argomentazioni delle due parti vengono messe a confronto.

Due tra gli esponenti, a supporto o detrattori del progetto di Piano, sono Fulvio Irace e Jean-Louis Choen che espongono le posizioni del dibattito di cui si fanno portavoce sulle prime pagine del numero 951 di *Domus*. Da una parte Fulvio Irace sottolinea la sacralità del monumento-icona così come concepito da Le Corbusier:

«A Ronchamp tutto è sacro nella maniera indicibile della rivelazione e il timore di vederlo trasformato in “una nuova Lourdes” dettò a Le Corbusier, ancora anni dopo la realizzazione, lettere di fuoco all'abate Bolle-Rédat, perché nulla fosse alterato nel tempo e si mantenesse invariata la vista originaria sulla valle»<sup>3</sup>.

Irace nonostante riporti la posizione di Le Corbusier sulla necessità di conservare le ragioni del suo progetto, appoggia la creatività di Piano, evidenziando come il timore di Le Corbusier nel vedere la sua opera alterata percettivamente è sovrapponibile alle motivazioni per cui una ridefinizione contemporanea dell'accesso al sito è in grado di equilibrare le due istanze tenendo in conto dei nuovi modi d'uso.

Cohen, invece, pur prendendo atto delle modifiche e mediazioni del progetto dopo il fervente dibattito

avvenuto tra il 2007 e il 2008, riflette ancora aspramente sui temi sollevati dalla controversia:

«Se c'è un insegnamento da trarre da questo episodio, le cui tracce sul territorio saranno durevoli, è proprio l'importanza del radicamento delle opere di Le Corbusier nel panorama naturale e l'improrogabilità di una riflessione informata e documentata di tutte le dimensioni di quelle architetture di cui s'impone la tutela»<sup>4</sup>.

Ma è con la pubblicazione del volume *Manière de penser Ronchamp*<sup>5</sup> che la Fondazione Le Corbusier chiarisce attraverso i contributi di diversi autori il valore del progetto della cappella di Ronchamp insieme ai temi dominanti, tra cui il sentiero in salita da percorrere a piedi e il bosco sui pendii della collina, quindi la mediazione con l'orizzonte.

A seguito della petizione presentata al Ministero della Cultura firmata dalla Fondazione Le Corbusier al fine di fermare l'iniziativa di Piano, nel 2007 la Commissione nazionale per i monumenti storici dà il via libera al cantiere che durerà diciotto mesi e terminerà nel 2011.

Dopo la realizzazione di Piano il sito prende la denominazione di: «Colline di Notre-Dame du Haut»<sup>6</sup> e, se l'8 novembre 1967 la Cappella di Notre-Dame du Haut è registrata come monumento nazionale francese, nel 2016 viene iscritta nel sito seriale Unesco “The Architectural Work of Le Corbusier, an Outstanding Contribution to the Modern Movement”, insieme ad altre sedici architetture di Le Corbusier presenti in sette nazioni differenti.

In conclusione, un intervento che chiede di essere invisibile e ignorato paesaggisticamente ha generato un contenzioso e ha dimostrato la mancanza di risposte univoche alla domanda sulla possibilità di intervento anche a margine di un'opera d'autore di secondo

Novocento seppur se avanzato da un architetto *mediatico* e riconosciuto internazionalmente.

L'attuale gestione del sito da parte di «Colline di Notre-Dame du Haut» riconosce e comunica il supposto valore della stratificazione di interventi sulla collina di Borlémont, a partire dalla realizzazione del campanile della cappella, progettato da Jean Prouvé 1975, gli edifici e nuovi percorsi di Renzo Piano, e fino all'intervento paesaggistico di Michel Corajoud chiamato innanzitutto a ridurre quegli alberi che crescendo nei decenni hanno modificato la percezione dell'orizzonte originaria.

Per tornare ai limiti spaziali e di contesto che costituiscono la premessa costante utile ad argomentare questo caso studio: possono i cento metri, stabiliti da Piano come fascia e distanza di rispetto dal monumento al nuovo convento, definire il confine ideale tra la conservazione di un'icona moderna e l'irreparabile alterazione di un luogo culturalmente sacro? La posizione netta di Francesco Bandarin, allora Vicedirettore generale dell'Unesco per la cultura, mostra tutta la frammentarietà tra le visioni possibili, affermando che:

«La decisione di inserire un piccolo convento di Clarisse nella collina ha avuto un significato particolare, di complemento alla natura sacra del luogo, e di espressione di una chiara volontà di preservazione delle sue qualità e della sua essenza. [...] per dare continuità a un progetto altrimenti incompleto o meramente monumentale»<sup>7</sup>.

La supposta incompletezza dell'opera di Le Corbusier è davvero risolta con un'aggiunta narrata come timida e rispettosa ma evidentemente risoluta e poco capace di interpretare correttamente l'opera lecorbuseriana?



## Note

1 RENZO PIANO et al. (a cura di), *Ronchamp: Ronchamp Monastery*, Fondazione Renzo Piano, Genova 2014, p. 184.

2 Di seguito la petizione online per la salvaguardia del sito: [www.ipetitions.com/petition/ronchamp/](http://www.ipetitions.com/petition/ronchamp/)

3 FULVIO IRACE, *Étant donnés. Piano a Ronchamp*, in: «Domus», 951 (ottobre 2011): p. II.

4 JEAN-LOUIS COHEN, *Manière de penser Ronchamp oggi*, in: «Domus», 951 (ottobre 2011): p. IV.

5 *Manière de penser Ronchamp*, Fondation Le Corbusier, Éditions de La Villette, Parigi 2011.

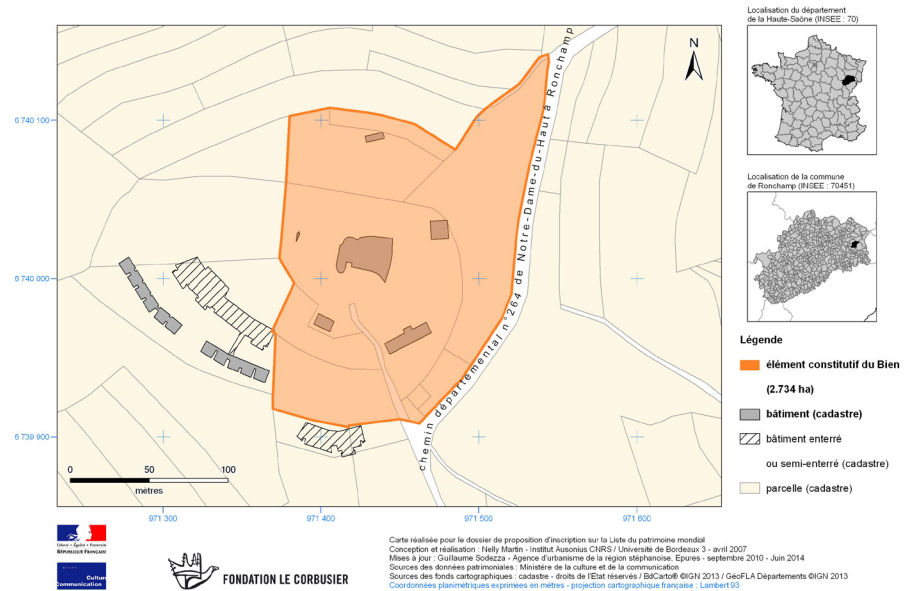
6 [www.collinenotredameduhaut.com](http://www.collinenotredameduhaut.com)

7 FRANCESCO BANDARIN, *Ronchamp: the Spirit of Place*, in: RENZO PIANO, *Ronchamp...*, cit., p. 8.

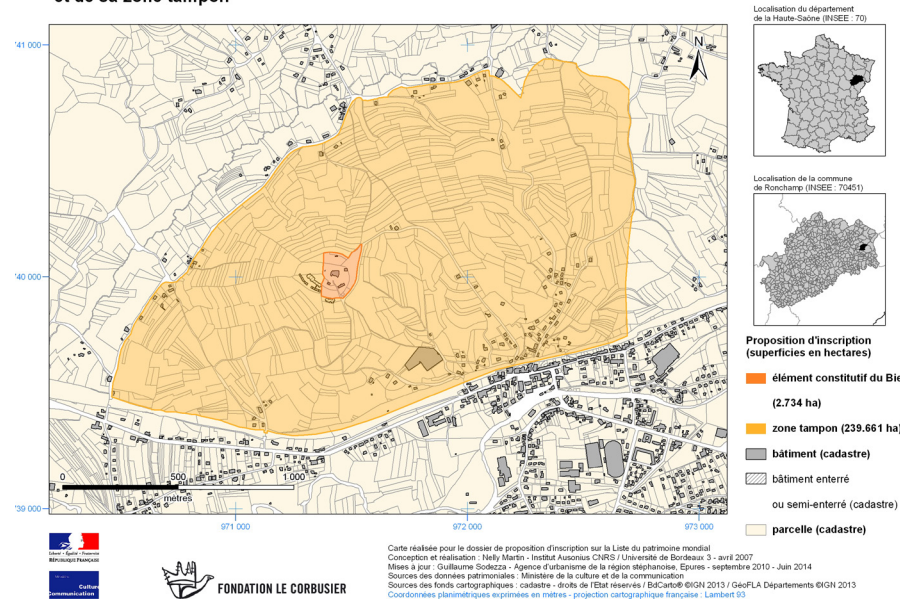


(Pagina successiva)  
Renzo Piano, visitor center  
presso la salita alla cappella di  
Notre-Dame-du\_Haut.  
Da <https://www.collinenotredameduhaut.com/> (23.04.2023)

12 a - Chapelle Notre-Dame-du-Haut de Ronchamp : délimitation de l'élément constitutif du Bien



12 b - Chapelle Notre-Dame-du-Haut de Ronchamp : délimitation de l'élément constitutif du Bien et de sa zone tampon



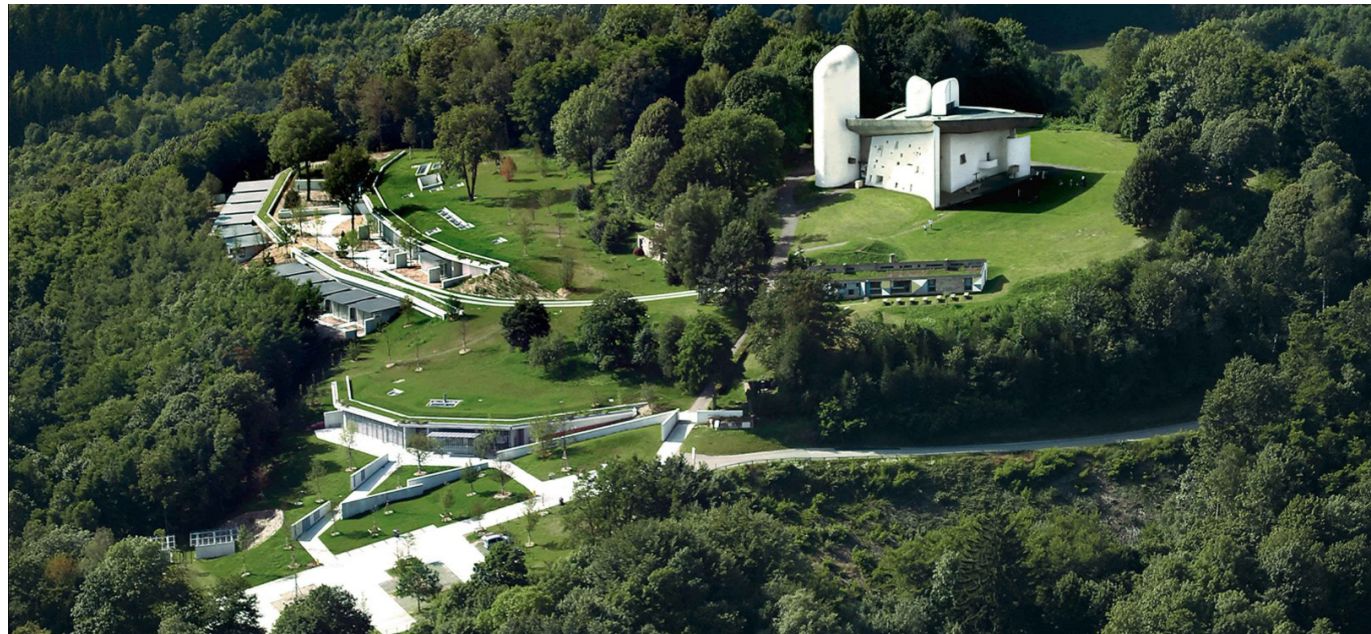
Tavole estratte dal dossier di candidatura Unesco del sito seriale denominato "The Architectural Work of Le Corbusier, an Outstanding Contribution to the Modern Movement", iscritto alla WHL nel 2016. Buffer zone (in alto) e core zone (in basso).  
 Da <https://whc.unesco.org/en/list/1321/> (23.04.2023)

(Pagina successiva)  
 Planimetria relativa all'inserimento del complesso monastico e dell'accoglienza visitatori nella collina di Borlémont.  
 Da «Domus», n. 951, ottobre 2011



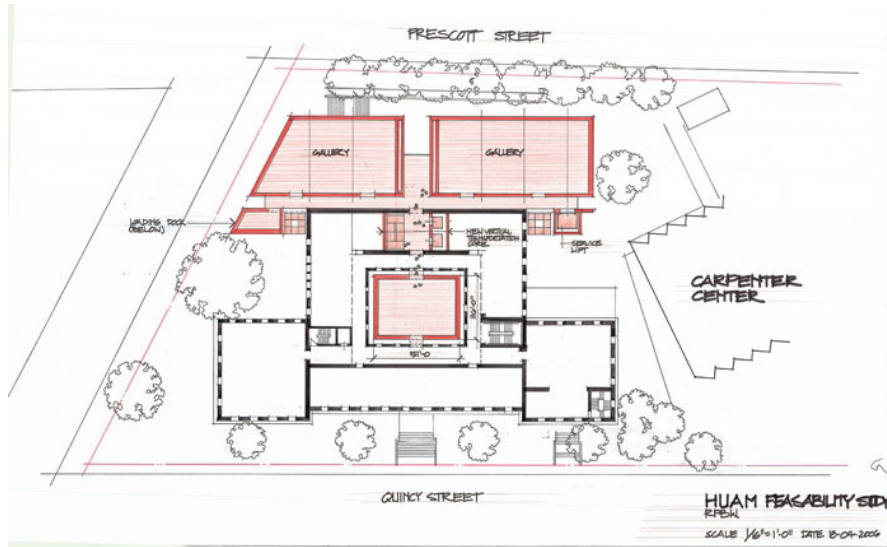


Collina di Borlémont, confronto  
tra il prima e il dopo dell'inter-  
vento di Renzo Piano.  
Da «Domus», n. 951, ottobre  
2011



Renzo Piano, visitor center  
presso la salita alla cappella di  
Notre-Dame-du\_Haut.  
Da [https://www.collinenotreda-  
meduhaut.com/](https://www.collinenotreda-<br/>meduhaut.com/) (23.04.2023)

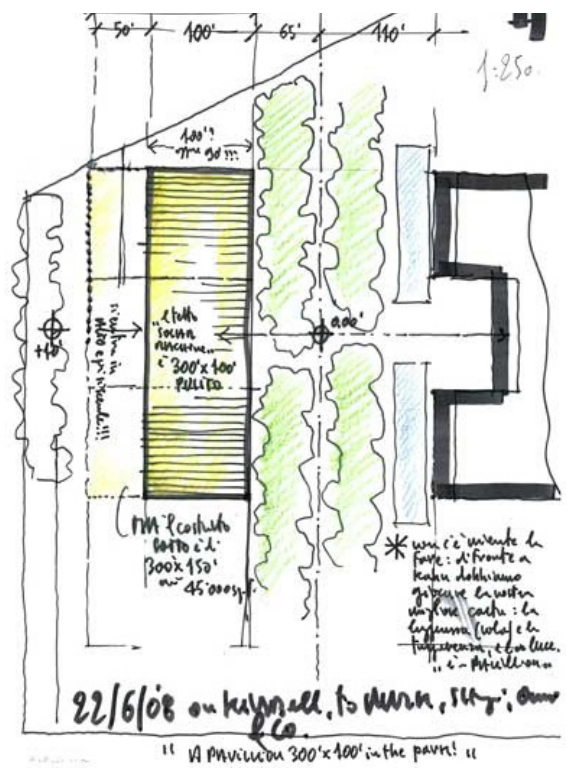




Planimetria e foto aerea del complesso degli Harvard Art Museums a Cambridge (MA) relativamente al progetto realizzato da Renzo Piano per l'ampliamento in aderenza all'edificio preesistente e in connessione con il Carpenter Center di Le Corbusier (1963).  
<https://www.rpbw.com/project/harvard-art-museums-renovation-and-expansion>

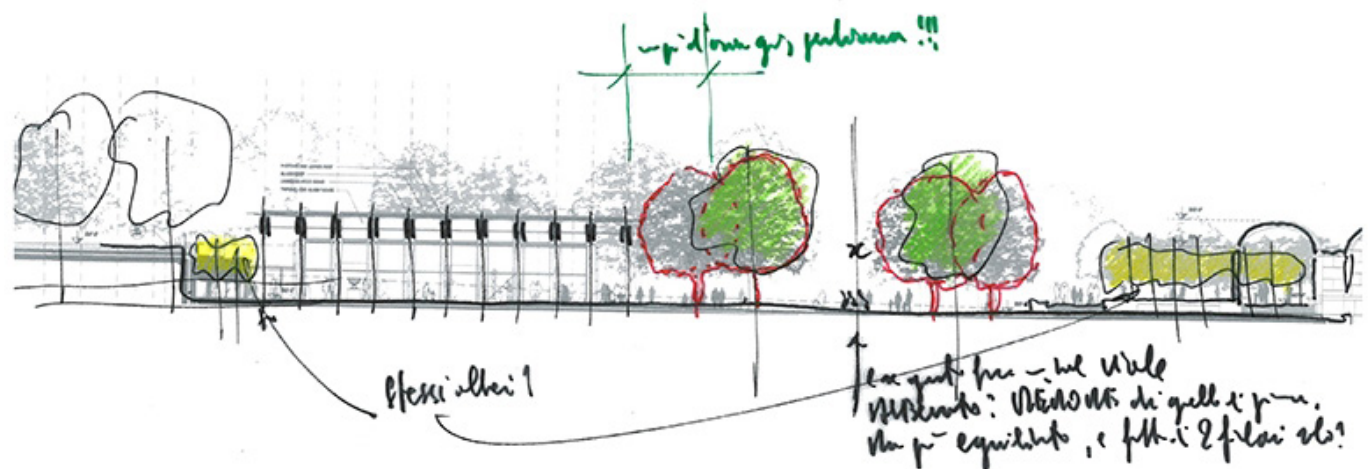
Rapporto tra il Carpenter Center e l'ampliamento di Renzo Piano per gli Harvard Art Museums a Cambridge (MA) attraverso il collegamento con la rampa preesistente del progetto di Le Corbusier.  
<https://www.rpbw.com/project/harvard-art-museums-renovation-and-expansion>





Disegni di studio per la realizzazione del "Renzo Piano Pavillion" (2007-2013), ovvero l'ampliamento del Kimbell Art Museum a Fort Worth, Texas, di Louis Kahn (1972).  
<https://www.rpbw.com/project/kimbell-art-museum-expansion>

Immagine aerea del "Renzo Piano Pavillion" (2007-2013) e del Kimbell Art Museum a Fort Worth, Texas, di Louis Kahn (1972).  
<https://www.rpbw.com/project/kimbell-art-museum-expansion>





L'arch. Monica Mazzolani, l'arch. Antonio Troisi e Angela Mioni. Fotogrammi della video-intervista realizzata da Maurizio Villata presso lo studio MTA Associati (2024)

## Monica Mazzolani, Angela Mioni e Antonio Troisi. Dalla lezione di Giancarlo De Carlo all'eredità degli allievi

I temi affrontati nel dialogo intercorso con gli architetti dello studio MTA Associati<sup>11</sup> - Monica Mazzolani e Antonio Troisi - e con Angela De Carlo Mioni sono stati sviluppati a partire da alcune sollecitazioni riguardanti il legame di Giancarlo De Carlo con le sue opere; la sua idea di eredità e di trasmissione del suo lascito; il rapporto con i suoi allievi e collaboratori; il ruolo degli enti istituzionali di tutela per la conservazione delle sue architetture; la complessità nella gestione dei lavori rimasti incompiuti – a livello tanto di progetto quanto di cantiere – del vasto patrimonio archivistico e documentario; i risultati attesi e le criticità del recente Piano di Conservazione per i Collegi di Urbino. L'intervista è stata introdotta dall'esposizione delle principali questioni sollevate dalla tesi, in particolare attraverso una breve descrizione dei casi studio considerati, tra gli altri, alcune opere di Álvaro Siza interessate da approcci alla conservazione differenti, o la singolare vicenda della Arena Flegrea di Giulio De Luca, incontrando un ricordo personale dell'architetto Antonio Troisi:

Antonio Troisi – AT

*Stavamo lavorando a un piano di coordinamento per il parco del Cilento, Giancarlo lo chiamava "progetto guida" e abbiamo incontrato Giulio De Luca in quell'occasione. Abbiamo parlato molto di Fuorigrotta e dell'Arena. Mi ha colpito moltissimo, era una persona*

*di una signorilità, di una gentilezza e di una affabilità singolari. Un atteggiamento che, secondo me, è scomparso: un'eleganza e una nobiltà che esisteva solo negli intellettuali napoletani di un tempo. Non che adesso non ci siano figure straordinarie a Napoli, città che resta uno dei luoghi più affascinanti ed effervescenti d'Italia.*

Esponendo il tema, tra quelli centrali della dissertazione, della trasmissibilità dell'opera autoriale – in tutte le sue componenti, tangibili e non – nell'attualità, si sono ipotizzate alcune ragioni che potrebbero contribuire a rendere ancora irrisolto questo complesso fenomeno:

AT

*Credo ci sia un problema fondamentale di carattere culturale: non riguarda solo la consapevolezza del valore. Pensando alla mia esperienza lavorativa con Giancarlo sono convinto che gli edifici possano e debbano cambiare nel tempo; così come mutavano gli edifici storici, si trasformeranno anche quelli moderni: fa parte della storia della trasformazione della città che si basa sulla stratificazione. È necessario però capire dove e come cambiare; per quanto riguarda gli edifici di De Carlo, ci troviamo spesso a confrontarci con questi problemi, adesso per esempio col Magistero [la Facoltà di Magistero, 1968-76, attualmente Polo Volponi n.d.r.] dove abbiamo proposto il restauro degli arredi al posto della loro sostituzione. Si tratta di una parte significativa del progetto perché la gran parte degli arredi sono stati disegnati su misura e per quel contesto specifico.*

Monica Mazzolani – MM

*Tornando sul fatto che questo sia primariamente riconducibile a questioni culturali, l'aula di Magistero è l'aula più grande dell'Università, dove ha luogo l'inaugurazione dell'anno accademico. Qui si svolgono le manifestazioni accademiche più importanti, è uno spazio delimitato da pareti di cemento armato, senza alcuna decorazione, e con una difficoltà ulteriore: per essere raggiunta si deve scendere attraverso una rampa,*

*perché l'aula è tre piani sotto il livello dell'accesso. Anche l'arredo si potrebbe definire monastico perché è in linea con l'edificio, disegnato apposta con un rigore etico. L'Università però non lo comprende fino in fondo e temo che un po' se ne vergogni perché pare di non aver voluto investire in ammodernamenti. Il direttore, per esempio ci ha proposto di sostituire le poltrone con arredi in produzione, funzionali eleganti e comodi. Perché sostanzialmente non attribuiscono un valore a queste cose. Fare capire che gli arredi disegnati da De Carlo apposta e conservati fino ad oggi costituiscono un valore inestimabile che non può essere sostituito da niente – quindi aiutarli a guardare le cose con un altro occhio – è un lavoro. Per fortuna alla fine, dopo un lungo dibattito, avendo anche coinvolto la figlia di De Carlo, Anna, che ha esposto in maniera diretta e definitiva la sua contrarietà alla sostituzione ha convinto tutti che questo valore non fosse qualcosa di personale nostro, ma oggettivo. Ecco, il riconoscimento di questo valore non è per niente automatico, nemmeno da parte di chi dovrebbe essere il soggetto designato alla sua tutela e conservazione. Chi ce l'ha in custodia è l'attuale Rettore, in una continua eredità iniziata con Carlo Bo.*

AT

*Un altro tema molto difficile da condividere è l'unicità del progetto. Oggi gli edifici sono assemblati e non progettati in tutti i singoli componenti, come si faceva una volta. In quegli anni i serramenti, le lampade, gli arredi, persino i posacenere, insomma ogni singolo componente, faceva parte di un progetto unitario. Per questo, quando si sostituisce una parte di questi componenti si perde una buona parte del progetto originario. E' una grande perdita ed è drammatico non riuscire, ad esempio, a conservare i serramenti in legno che erano stati disegnati su misura, ma che non corrispondono più agli standard attuali oltre a essere molto spesso compromessi in modo definitivo. Parlavamo prima del ristorante di Siza [Álvaro Siza, Boa Nova Tea House, 1953-63, recentemente restaurato da Siza con attenzione filologica per i dettagli progettati e oggi ben conservati, n.d.r.]. Cosa resterebbe di quell'opera senza queste componenti? Bisogna però dire che in*

*certi casi è anche necessario operare dei cambiamenti o dei restauri. E adesso mi viene in mente, parlando dei Collegi di Urbino e del Piano di Conservazione, dell'unico intervento di restauro realizzato, Giancarlo in vita, quando il Collegio del Colle aveva dimostrato dei problemi sui calcestruzzi. Alcuni elementi strutturali, i parapetti e le travi in calata sono sottilissimi, hanno spessori inferiori ai 10 cm e copriferri minimi. I calcestruzzi faccia a vista avevano dunque delle lesioni localizzate e De Carlo ha dovuto affrontare il tema del restauro non essendo neanche lui tanto sicuro di quale strada prendere. Alla fine, dopo una serie di prove, decise di realizzare dei rappezzi di forma generalmente rettangolare evidenziando i restauri con una finitura bocciardata. Il risultato è che si vedono questi inserti, presenti in porzioni circoscritte ma ben definite, che sono molto belli e ormai sono diventati parte dell'opera. Un'altra parte del progetto.*

Maurizio Villata – MV

*Come è stata presa in considerazione questa modalità e metodologia di restauro di Giancarlo De Carlo all'interno del Piano di Conservazione e quindi dei nuovi interventi compiuti nel cantiere pilota?*

AT

*È stato preso in considerazione e utilizzato lo stesso metodo per quelle porzioni di superficie meno estese che necessitavano di intervento<sup>2</sup>. Quando, invece, le aree erano più ampie – e spesso era così – il problema è più complesso, perché reiterare quella metodologia avrebbe compromesso la lettura della tessitura originaria delle casseforme. È un tema difficilissimo da risolvere tecnicamente e che richiede un consistente impegno economico. Alla fine abbiamo considerato che nelle grandi partizioni fosse prioritario recuperare l'originaria tessitura delle tavole delle casseforme in legno, con un intervento più integrato.*

MM

*Abbiamo comunque prescritto tre modalità di intervento, diverse a seconda dell'estensione del degrado,*

*ma sempre con l'idea che risultasse visibile e che fosse quindi un intervento identificabile (non complanare, segnato...).*

*Aggiungo che una parte del lavoro del Piano di Conservazione è stata quella di identificare esattamente la miscela con la quale era stato fatto il calcestruzzo, iniziando a comprendere le differenze e le tipologie impiegate nel cantiere di costruzione, con l'idea che la parte statica venisse ripristinata con una malta strutturale e, solamente l'ultima parte venisse invece realizzata con la ricetta di finitura ovvero il centimetro e mezzo esterno. In questo modo è stato possibile mantenere il colore e la continuità, anche nel riquadrare la parte dove si è intervenuti, così da far capire che è stato un intervento successivo.*

*La conservazione del moderno dipende molto dal contesto culturale, il restauro dei manufatti del Novecento eseguito in Italia, per esempio, è molto diverso da quello che si fa all'estero. Ad esempio, il lavoro di conservazione che è stato portato a termine per il National Theatre di Lasdun [Royal National Theatre di Londra, progettato dall'architetto Sir Denys Lasdun nel 1963-76 e restaurato in due occasioni: dall'architetto Stanton Williams nel 1998 e dall'architetto Haworth Tompkins dopo la morte di Lasdun nel 2001<sup>3</sup>, n.d.r.] perché è un lavoro meraviglioso.*

*Noi non riusciremmo neanche a concepire un lavoro così, nel quale quasi non si vedono quali sono le parti modificate radicalmente anche nella funzione e tutto appare naturalmente in continuità col passato, attualizzato ma senza forzature. Il senso di inclusione e di accoglienza e apertura al "pubblico" che il teatro aveva nel suo DNA originario e che non funzionava più per via di cambiamenti occorsi nella società, quando è stato portato a termine questo lavoro di restauro e riorganizzazione degli spazi, è stato mantenuto, potenziato e reinterpretato. L'intervento ha tradotto le intenzioni autoriali in un gesto contemporaneo. Nello specifico sono state compiute recentemente delle azioni di valorizzazione per rendere, ad esempio, visitabile, pur senza interferenze che interrompano il lavoro degli operatori, tutta la parte che non è mai stata visibile: come i laboratori in cui costruiscono le scene, la falegnameria, lo*

spazio dei costumisti. E non solo. La terrazza sul Tamigi viene utilizzata anche per proiettare all'interno di un tendone temporaneo le opere teatrali che hanno luogo nel teatro vero e proprio, quindi in chiave cinematografica, in modo che, pagando il biglietto a un costo irrilevante, fosse possibile far rientrare anche questi nuovi spazi nel circolo di alimentazione del teatro. Sono cose che da noi non potremmo immaginare in questo modo, perché c'è un'abitudine, un senso di cura e un livello di civiltà nell'uso dello spazio pubblico che non è lo stesso. Quindi, per tornare ai temi di eredità e intervento sulle opere di De Carlo, le sue intenzioni e volontà sono sempre state smisurate rispetto ai Collegi. Il fatto è che rappresentavano un *unicum* nel panorama nazionale: non c'erano altri collegi, non c'erano molti dormitori a dotazione dell'università, e non c'era un'idea di college in Italia che fosse fatto sul modello dei college americani. Il termine stesso college viene adoperato in maniera impropria perché si tratta in effetti di uno studentato, ma il termine viene usato per sottolineare la sua origine e il fatto che si ispira a modelli anglosassoni. Gli studenti che avevano la possibilità di stare ai Collegi erano quelli che normalmente sarebbero stati negli studentati dell'opera universitaria, quindi in edifici completamente diversi da questi.

In aggiunta, ricordo che ai Collegi di Urbino non sono mai state attivate le aule perché per i professori era scomodo fare lezione lì, preferivano rimanere in città all'interno dell'Università. Lo stesso vale per i negozi che erano concepiti al loro interno, ma i negozianti del centro storico non hanno mai accettato la loro presenza, né c'è mai stato un vero accordo con il Comune.

AT

Poi sono anche subentrati i regolamenti che hanno ulteriormente sancito il non utilizzo degli spazi comuni destinati agli studenti: il teatro del Tridente negli anni '60 e '70 era usato dagli studenti liberamente per fare concerti, per suonare. Oggi alle otto di sera il teatro è chiuso, per ragioni di sicurezza non si può più entrare e le porte antincendio inserite per delimitare lo spazio in compartimenti sono diventate i diaframmi di chiusura. Nelle indagini realizzate durante il Piano

di Conservazione con i sociologi dell'Università di Urbino, avevo notato, parlando con gli studenti, un atteggiamento che allora mi aveva colpito molto: si era creata una forte ammirazione per l'architetto che aveva pensato a tutte le possibili esigenze degli studenti traducendole in spazi di attività e socializzazione, ma a questi con l'introduzione delle nuove regole non era concesso di utilizzarli. Avevo constatato dunque che erano proprio gli studenti che avevano compreso meglio le intenzioni del progetto e del suo autore. Ad esempio, si legge in un murales realizzato diversi anni fa nel Polo Volponi (quello che un tempo era chiamato la facoltà di Magistero), da un gruppo di studenti che si chiama "Libera biblioteca De Carlo", una frase nota di De Carlo: «La verità è che nell'ordine c'è la noia frustrante dell'imposizione, mentre nel disordine c'è la fantasia esaltante della partecipazione»<sup>4</sup>.

È una cosa molto particolare, forse unica e il murales non è mai stato rimosso.

MM

Tutto questo implica che gli stakeholders debbano essere capaci di prendersi le proprie responsabilità perché, all'epoca, De Carlo considerava che ci potesse essere – anche che ci dovesse essere – un'integrazione tra la città e l'Università che, tuttavia, non hanno mai dialogato tra loro a Urbino, sono sempre state due entità assolutamente separate, se non addirittura una contro l'altra. Allora il lavoro dovrebbe essere quello di riprendere questi tavoli di concertazione tra l'Università e la città e provare a far funzionare quello che non aveva funzionato, perché senza questa parte il progetto rimarrà sempre incompleto. L'esperienza dei Collegi non sarà mai la città degli studenti: sarà sempre e solo il dormitorio degli studenti.

Quindi, non è necessaria soltanto un'azione sull'architettura, ma serve un'azione politica. E il Piano di Conservazione, in particolare nella sua sezione riguardante gli stakeholders, è un possibile strumento in questo senso. Ad esempio, nelle linee guida del Piano sono stati evidenziati i problemi e i luoghi sensibili nei quali queste azioni andrebbero portate a termine.

AT

Sì, perché il fatto di coinvolgere proprio i sociologi dell'Università di Urbino all'interno del Piano di Conservazione<sup>5</sup> era stata una cosa interessante; si erano analizzati i nuovi modi d'uso e le necessità degli attuali studenti per suggerire le possibili trasformazioni. Le problematiche di un edificio di quel tipo – compreso magari il fatto che non fosse abbastanza confortevole – portano alla trasformazione dell'architettura nel tempo in un continuo processo che genera nuove esigenze. Si è dunque chiamati ad adattare queste esigenze a un edificio d'autore per garantirne la sopravvivenza.

Angela De Carlo Mioni – ADCM

Adesso la tendenza degli studenti è di concentrarsi nelle stanze invitando gli amici, cucinando lì – cosa non prevista e non concessa – stando estremamente compressi. Un uso quindi del tutto privato limitato alle stanze, concentrando al loro interno tutte le attività pur avendo a disposizione enormi spazi.

AT

Un esempio è la grande mensa del Tridente, molto meno utilizzata di un tempo perché oggi appunto gli studenti preferiscono portarsi il cibo in camera o cucinare nelle camere, dove per regolamento non potrebbero. Però mi veniva in mente una cosa prima, quando si parlava di De Luca, ovvero rispetto a quei progetti che sono durati a lungo, ovvero come un architetto abbia affrontato lo stesso progetto, per concluderlo o realizzarlo, dopo decenni. È il caso della Data [la Stalla Ducale di Urbino nel Complesso del Mercatale, recupero affidato a De Carlo nel 1998, mai terminato e poi acquisito in una variante realizzata dallo studio MTA - Associati dopo la sua morte, n.d.r.]: è stata riprogettata, nell'arco di cinquant'anni, almeno sei o sette volte con progetti anche molto diversi tra di loro. Erano espressione di programmi diversi, perché è comprensibile che un architetto non riproduca lo stesso progetto dopo vent'anni, dal momento che il progetto è legato a un tempo specifico, che è il suo tempo, ma anche al tempo della comunità e delle necessità

di quella comunità che sollecita la trasformazione, al tempo in cui le risorse diventano disponibili o cessano di essere disponibili. Queste variabili diverse negli anni hanno generato progetti diversi. Si potrebbe aggiungere che in questo caso la sequenza dei progetti era una sperimentazione, con un processo che De Carlo definiva "tentativo", per arrivare alla migliore soluzione. Questo atteggiamento di estrema libertà del progetto, che si esplicita nel cambiamento delle variabili del contesto, è un aspetto del suo approccio che ho sempre ammirato di più. Libertà ad esempio dimostrata nei suoi progetti nella mancanza di un "linguaggio" costante e riconoscibile.

MM

Sembravano molto diversi tanti anni fa, adesso, secondo me, se li si osserva sono tra loro molto più riconoscibili, sottendono un linguaggio comune. C'è anche da dire che nei progetti di riuso sicuramente si deve partire dall'edificio preesistente, quindi erano diversi per forza.

AT

Io, perlomeno, la vedo così e anche Renzo Piano in un testo scritto dopo la morte di De Carlo indicava che la grande lezione ereditata da lui era la libertà di fronte al progetto e io concordo: "Da lui ho imparato che non ci sono formule, non ci sono stili che ingabbino la tua libertà" [Renzo Piano da Giancarlo De Carlo, *Le ragioni dell'architettura*, Electa-opera DARC].

MV

Per tornare ad una delle sollecitazioni iniziali, ovvero se sussistesse un legame specifico di Giancarlo De Carlo con le proprie opere realizzate, qual era la sua idea di eredità e di trasmissione del suo lascito?

MM

De Carlo il tema della sua eredità se l'è posto. E se lo è posto per tempo: nel senso che per Urbino, per esempio, ha richiesto il vincolo per i suoi edifici ed è Angela [Angela De Carlo Mioni, n.d.r.] ad aver raccolto tutti i materiali.



ADCM

È una vicenda che è durata tanti anni, nei quali, in particolare negli anni Novanta, Giancarlo aveva espresso alla Soprintendenza il desiderio che su questi edifici fosse posto un vincolo, non perché rimanessero sempre uguali ma perché rimanessero coerenti con l'uso che gli inevitabili cambiamenti della società avrebbero reso necessario. La questione era burocraticamente molto complessa e per rafforzare la richiesta aveva chiesto ai suoi amici internazionali, oltre a quelli del Team X e dell'ILAUD, di esprimere – se fossero stati d'accordo – un parere sull'argomento. Tra le tante lettere arrivate alcune sono state inserite nella proposta ufficiale di Giancarlo.

La città di Urbino oggi ha un vincolo monumentale nella sua interezza, sia per le parti interne che per le visuali dall'esterno [vincolo relazionale, n.d.r.] a cui è seguita la Dichiarazione di importante carattere artistico per gli edifici di De Carlo [pur essendo la sola Dichiarazione di interesse culturale lo strumento di tutela operativamente valido, n.d.r.].

MM

De Carlo si era posto anche il problema del suo personale archivio. Inizia informandosi allo IUAV di Venezia su come funzionasse la gestione del loro Archivio Progetti<sup>6</sup> potendo questo permettere un facile accesso al suo apparato documentario. Dopodiché abbiamo avuto in studio da Venezia un archivistica che è stato due anni, Francesco Samassa, con una borsa di studio dell'Università per catalogare tutto il materiale cartaceo (lucidi e copie) e digitale che è stato successivamente ceduto tutto a Venezia in comodato d'uso gratuito. Quello che inizialmente era rimasto qui in studio è il materiale fotografico, le copie eliografiche e i modelli. Solo in una seconda fase [nel 2005, n.d.r.] anche questi vengono trasferiti definitivamente all'Archivio Progetti dello IUAV.

ADCM

La biblioteca è andata in parte a Urbino, in parte

all'Accademia di San Luca a Roma.

Dei materiali, qualcosa è rimasto al Beaubourg, perché alla chiusura di una mostra monografica che era stata fatta nel 2003 gli era stato chiesto se non volesse lasciare in dono alcune fra le cose esposte, ad esempio il primo modello, ormai storico, del Collegio del Colle e alcuni grandi lucidi del Magistero, e così fu fatto. Infatti a Venezia, all'Archivio Progetti, oggi di quei disegni ci sono solo le riproduzioni. Avevano anche insistito per acquistare dei mobili disegnati da Giancarlo ma lui ha preferito tenerli per sé essendo gli unici esemplari rimasti.

Al MAXXI invece, sempre a seguito di un'altra grande mostra monografica inaugurata il 1° giugno 2005 pochi giorni prima della sua morte, sono stati lasciati i modelli, i disegni e alcuni schizzi del progetto per Beirut.

MV

Sarei interessato del vostro racconto di come è nato e che tipo di rapporto è intercorso tra voi e Giancarlo De Carlo nel corso dei decenni.

MM

Noi abbiamo studiato con De Carlo, ci siamo laureati a Genova con lui... e poi abbiamo iniziato a lavorare da lui in studio facendo diverse esperienze: l'ILAUD come studenti, le collaborazioni per la rivista «Spazio e Società». In particolare, queste ultime riguardavano la scrittura di articoli e le recensioni dei libri. Ricordo che De Carlo ogni tanto metteva sul tavolo un libro e dovevi recensirlo. Erano pubblicazioni spesso in lingua originale, a me è stato dato un testo di Fai Otto in tedesco e uno si Torres Clave' in portoghese... Come dire, erano tanti aspetti diversi che confluivano nell'esperienza complessiva con lui, essendo lui molto articolato nei suoi interessi ti provocava anche su altre cose che non erano necessariamente il lavoro che si stava facendo in studio. Perché era umanamente interessato alle persone, infatti, se non c'era reciproco interesse, era difficile che una persona potesse restare a lungo in studio.

ADCM

A lui piaceva lavorare con i giovani, quindi c'era sempre una rotazione.

MM

Io, arrivando nel suo studio, non mi aspettavo di avere da subito una libertà di espressione. Noi siamo entrati facendo il lavoro di Lastra a Signa<sup>7</sup>, quindi abbiamo cominciato passando cinque giorni lì, il Comune ci aveva dato una stanza e De Carlo ci aveva organizzato diversi incontri con vari stakeholders locali, abbiamo fatto una Charrette di due giorni e poi abbiamo presentato il lavoro. Abbiamo lavorato in cinque o sei. Lui aveva questa capacità di capire cosa potesse funzionare e cosa no.

MV

Eravate allo stesso modo coinvolti durante la fase di cantiere?

MM

La fase di cantiere è venuta dopo, per quello che mi riguarda il battesimo è stato Palazzo Battiferri [Facoltà di economia, recupero e riconversione di Palazzo Battiferri<sup>8</sup>, 1986-99, n.d.r.] che è la facoltà di economia. È iniziata con un progetto che non era così tanto definito perché non avevamo un rilievo completo: una parte del rilievo si è potuto fare solo dopo aver demolito quello che c'era nelle corti, dovendo quindi adattare in un secondo tempo tutto quello che era stato disegnato. Era un cantiere di riuso e, ad esempio, nel corpo più grande è stato destrutturato completamente l'interno: i solai sono stati sostituiti da una struttura metallica, quindi esternamente non si vede nulla, ma internamente ci sono dei piani in più e tutte le aule erano su più livelli. Era un lavoro di ricucitura in cui era necessario capire come funzionava l'edificio originario e, solo successivamente si doveva integrarlo con una nuova struttura. Era un progetto che è stato sui tavoli dello studio per diversi anni. Prima di me ci aveva lavorato l'ILAUD, poi altre persone in studio e solo quando sono arrivata c'era un progetto di massima e su quello abbiamo

lavorato per, infine, iniziare la realizzazione. Il cantiere era immenso, dalle case delle monache medievali, il palazzo Brandani che era del Cinquecento, l'Oratorio di San Benedetto che era del Seicento... con i solai tutti diversi da far funzionare. Le leggi allora non erano così restrittive come adesso. È stato tutto scavato in profondità per ottenere un auditorium; quindi, anche staticamente era un lavoro complesso su quell'edificio. E se ci penso ora erano davvero in pochi in studio ad occuparsene.

AT

I progetti duravano molto più di adesso, e cambiavano molto da una fase all'altra, cambiavano molto anche in cantiere, in particolare nei progetti sugli edifici storici, seguendo le sollecitazioni del cantiere.

ADCM

Per quanto riguarda il Palazzo Battiferri, l'idea originale era sempre stata quella di realizzare due torri scala nel cortile per poter mettere in connessione i diversi livelli degli edifici che lo componevano ma all'origine erano in mattoni, poi in acciaio e, solamente alla fine, vetrate.

MM

Tra l'altro, lui, avendo redatto il Piano Regolatore, nelle prescrizioni aveva inserito che non si potesse usare l'acciaio e il vetro all'interno del centro storico. Per questa ragione era stata organizzata apposta una seduta della commissione edilizia nel cortile del Battiferri e De Carlo aveva spiegato le ragioni della richiesta di una deroga dal suo stesso piano.

AT

Questo capitava spesso. Mi ricordo quando abbiamo progettato i laboratori della Sogesta<sup>9</sup> [il progetto originario dei Nuovi Laboratori alla Sogesta fu redatto da Giancarlo De Carlo tra il 1992 e il 1998, n.d.r.] e dovevamo confrontarci con il Piano Regolatore redatto dallo stesso De Carlo; in quel caso avemmo grosse difficoltà. Le regole restrittive che lui aveva introdotto nel Piano per tutelare il paesaggio e ridurre l'impatto delle

nuove edificazioni furono condizionanti e ci costrinsero a trovare soluzioni complesse per gestire le volumetrie del programma richiesto dall'Università, limitando il più possibile i volumi.

#### ADCM

Bisogna dire che lui con le sezioni riusciva a portare la luce ovunque. Come poteva la Facoltà di Legge, ad esempio, avere la luce nelle splendide cantine a volta che sarebbero diventate biblioteca e aule? Quelle sezioni sono straordinarie.

Aggiungo che oggi la Facoltà di Magistero non si potrebbe costruire perché è stata fatta tutta in deroga, completamente, e con quella vetrata, immensa, che si vede però solo da lontano...

#### AT

Forse, pensando al tempo in cui lavoravamo insieme, sento forte la mancanza di quei momenti in cui andavamo per la prima volta a visitare un sito che sarebbe diventato il luogo del progetto. Era una fase di conoscenza reciproca, di scambio, ricchissima: una continua discussione sul luogo e sulle potenziali trasformazioni attraverso il progetto. Poi ho capito che solo attraverso il progetto si possono capire i luoghi e la lettura non si conclude iniziando la progettazione. Siamo stati nello studio quasi vent'anni, cominciando come studenti. Forse siamo stati privilegiati perché ci aveva scelto quando eravamo studenti all'Università, ma neanche più di tanto – c'erano giovani architetti in studio molto bravi, che erano considerati all'inizio anche molto più di noi. Con il tempo le cose sono cambiate, siamo diventati associati e il rapporto tra di noi si è rafforzato. C'è da dire che all'inizio è stato anche molto duro. Ricordo dei biglietti che mi lasciava Giancarlo la domenica, quando girava per i tavoli (perché lui girava per i tavoli per controllare tutti i disegni quando noi non c'eravamo) lasciando dei messaggi anche molto duri. Una volta mi ricordo che mi aveva scritto: «Sembra un prospetto di Grassi, o cambi il prospetto o cambi studio». E io ho cambiato il prospetto.

Negli ultimi progetti eravamo più vicini, è stato

straordinario l'ultimo lavoro fatto insieme, forse quello amo di più, una scuola realizzata, dopo aver vinto un concorso, a Ravenna. Purtroppo Giancarlo non l'ha mai vista finita<sup>10</sup>.

#### ADCM

Di solito negli studi c'era una figura che era lì da sempre, alla quale si scaricavano le cose minori che però contribuivano a far funzionare i processi interni. Questa figura nello studio De Carlo non è mai esistita. C'era una grande rotazione, sempre, d'altra parte a lui piaceva lavorare con i giovani e ce ne erano tanti che chiedevano di venire. In genere, secondo il loro periodo di permanenza, li faceva partecipare a un progetto dall'inizio alla fine in modo che fosse anche per loro un'esperienza conclusa. Quando Giancarlo costruiva un gruppo di lavoro, quello cominciava un lavoro e lo portava a termine.

#### AT

Sì, è vero, abbiamo cominciato subito a progettare. Eravamo arrivati in studio per lavorare al progetto guida di Lastra a Signa dove eravamo tutti giovani architetti, senza esperienza, sotto la sua guida. Fu un'esperienza molto intensa cominciata con una sessione di diversi giorni di lavoro in un ufficio approntato nel municipio del paese. Il progetto guida comprendeva tutto il centro storico circondato dalle mura e fu condiviso con la collettività locale con grande successo.

#### ADCM

Erano giovani che venivano da tutte le parti del mondo, dagli Stati Uniti, dall'Inghilterra, dal Belgio, dal Giappone... E non ha mai voluto superare un numero di persone che andasse oltre i 12/13 collaboratori, altrimenti non sarebbe riuscito a controllare tutti i lavori. Io credo di essere stata l'unica a lavorare in studio dall'inizio alla fine.

#### AT

Ti occupavi di tante cose in studio: dalle pubblicazioni alle mostre, dalle fotografie ai modelli, seguivi anche i

contratti per gli incarichi...

#### ADCM

Era un'atmosfera stimolante, sempre intensa e a tratti faticosa. Pensando a quegli anni, anche se mi domando «ma come ho fatto», non ho un ricordo di fatica ma, al contrario, di molta energia. Comunque a volte mi domando come ho potuto resistere a lavorare nello stesso posto quasi cinquant'anni, tra l'altro avendo Giancarlo un carattere non facile...

Pensando a cosa mi ha trattenuto nel suo studio mi vengono in mente un paio di cose, oltre al rispetto che otteneva spontaneamente essendo lui stesso esemplare nei comportamenti che pretendeva da chi lavorava con lui: la prima forse la coerenza che ha mantenuto costante nel corso di tutta la sua vita col principio che l'architettura dovesse servire a migliorare la società; la seconda è stata l'onestà, perché lui sapeva dire di no a un incarico nel caso in cui questo non fosse in sintonia con le sue convinzioni. Per esempio, aveva detto di no a un importante incarico proposto dalla Fiat per Firenze nell'area di Novoli. Lui come sempre è andato a vedere il sito – non prendeva mai un incarico senza farlo – si è trattenuto un po' più del solito e quando è tornato ha ringraziato per la proposta ma ha rifiutato l'incarico spiegando che la densità che si intendeva realizzare in quell'area non sarebbe stata un bene per la città! Me ne viene in mente un'altra e l'aggiungerei perché mi corrisponde per carattere: il fatto che in tutti i suoi progetti poneva sempre un obiettivo che andava al di là di quello che gli era stato chiesto; si può obiettare che fosse un'utopia e spesso purtroppo non si verificava, ma qualche volta è accaduto e questo dava e dà una spinta molto forte... anche tutto questo dopotutto fa parte dell'eredità... Tra l'altro non si poteva denigrare un sito dove lui stava lavorando perché questo lo irritava tantissimo, per lui tutti i siti erano interessanti.

#### AT

E questa è una cosa che, sì, ho imparato molto da lui: c'è sempre un qualcosa di straordinario in ogni luogo, sta

a te comprenderlo. Non esistono luoghi privilegiati, la natura, la storia, le preesistenze, la cultura delle comunità locali esistono sempre, forse in alcuni casi è più difficile percepirla, ma è solo questione di sensibilità. Per quanto difficile, questo approccio è appagante perché le trasformazioni seguono la ricerca e la indirizzano verso una possibile continuità, dove l'evento architettonico, se significativo, diventa il risarcimento di quanto perso. Poi va detto che De Carlo era molto critico – ma questo l'ho scoperto dopo la sua morte leggendo parte dei suoi diari – verso le sue opere. Si interrogava, spesso criticamente, sul risultato, le osservava. Quando gli è stato commissionato il progetto di espansione dei Collegi, scrive molto criticamente del Collegio del Colle, ribalta la strategia e configura gruppi di residenze con spazi comuni per favorire la socialità tra gli studenti. [Cfr. Dennis Lasdun, *Architecture in an age of scepticism: a practitioners' anthology*, Oxford University Press, Oxford 1985].

#### ADCM

Ci sono due casi di cui lui stesso ha scritto che mi vengono in mente adesso. Uno è quello di Sesto San Giovanni [Giancarlo De Carlo, Quartiere Fratelli di Dio, Sesto San Giovanni, 1950-53, n.d.r.], quando lui, una domenica, va lì a osservare questa sua opera già abitata per vedere come viene utilizzata e si rende conto di un errore fondamentale: aveva orientato al sole i soggiorni per incoraggiarne l'uso e aveva scoraggiato la frequentazione della parte a nord stringendo i ballatoi, accorgendosi invece che le persone preferivano stare lì, sia pure scomodi, pur di potersi incontrare e stare insieme<sup>11</sup>.

L'altro è riportato in un pezzo che Giancarlo scrive durante la lunga sosta a Urbino per un corso dell'ILA&UD: lui vive nel Collegio del Colle, si siede su uno dei sedili che sono distribuiti lungo i sentieri e guarda la sua opera con occhio esterno, osserva i licheni che sono cresciuti sul cemento, la graniglia ormai un po' consumata che lascia emergere i sassi... e si interroga sulla sua capacità di architetto. Non so perché ma ho sempre considerato quello scritto un po' malinconico anche se mi pare che finisca col dirsi che forse il tempo

*l'ha migliorata...<sup>12</sup>.*

MM

*L'aspetto sicuramente più complicato per noi oggi è di ricevere il compito di completare alcuni suoi progetti che sono rimasti incompleti. In particolare, quello della Scuola del Libro<sup>13</sup> [Giancarlo De Carlo, Istituto d'Arte, ex-Scuola del Libro, 1970-82, n.d.r.], un edificio secondo me ispirato dalla Facoltà di Architettura di Sert ad Harvard<sup>14</sup> [Josep Lluís Sert, Harvard University Science Center, 1972-73, n.d.r.] ha queste coperture inclinate vetrate. È stato costruito solo per metà: erano quattro moduli nel progetto e ne sono stati costruiti solo due. Perciò la Provincia, per poter ottenere questi finanziamenti del PNRR, ci aveva chiesto due o tre anni fa di completarlo. Abbiamo dovuto riprendere in mano il progetto che lui aveva fatto e poi modificato. L'abbiamo dovuto in parte cambiare a seguito dell'incontro con i professori e con chi lavora lì dentro, e sono venuti fuori tutta una serie di difetti che questa struttura presentava nell'adattamento all'uso nel tempo, ad esempio nella poca separazione tra certe attività polverose – essendo un istituto d'arte con laboratori anche di scultura – e non. In più l'uso dei computer e dei software che ha mutato notevolmente le esigenze di certi spazi.*

MV

Quindi non è stato applicato un metodo lineare che replicasse i moduli esistenti – espressione del progetto e del cantiere originario – ma è stata prevista una modifica e attualizzazione del suo lavoro rimasto incompiuto.

MM

*No, non si è proceduto con una replica acritica anche per quello che diceva Angela prima, De Carlo non era vincolato in maniera filologica alla sua idea o al suo progetto, ma era fedele al dovere di rispondere ad una necessità in un modo che lui riteneva coerente. Quindi, se la necessità cambia, l'importanza risiede ora nel mantenere una coerenza con la prima parte già costruita, ma senza negare, in virtù di una ricostruzione filologica, le*

*necessità che si sono manifestate successivamente.*

AT

*Ovviamente lui sarebbe molto più libero di noi se oggi dovesse mettere mano a un suo progetto, ma nel nostro caso trovo più importante rispettare il suo pensiero verso l'architettura, la città e le comunità che le abitano. Nello specifico lo sviluppo di un processo progettuale coerente con le finalità che lo hanno generato.*

MM

*La difficoltà sta, per noi suoi allievi, nel collocarsi in una posizione e impostazione che da un lato tuteli e ricerchi una coerenza con ciò che esiste, ma dall'altra possa anche modificarlo rispondendo alla centralità che rivestiva per il suo autore l'idea di lavorare sulla funzione. È una situazione non priva di imbarazzo per noi.*

MV

Forse voi, mi viene da aggiungere, metodologicamente – tanto moralmente quanto in una visione deontologica vostra personale – sapete di aver ricevuto da De Carlo un mandato che vi consente di operare secondo queste modalità altrove, forse, compromettenti, anche quindi attraverso una ridiscussione del suo progetto capace di non ricalcare pedissequamente le intenzioni originarie.

MM

*Sì, superiamo in un certo senso l'operatività di un estraneo che dovesse intervenire su una sua opera, perché possiamo ricalcare più che le intenzioni dell'opera, il metodo che l'ha generata.*

AT

*Questo è il discorso, per esempio, che facevamo prima a proposito del Piano di Conservazione dei Collegi, quando abbiamo coinvolto i sociologi: abbiamo rimesso in moto un progetto di partecipazione degli studenti e, loro, per certi versi, ci hanno dato delle indicazioni che noi abbiamo seguito o, perlomeno, ne abbiamo tenuto conto. Abbiamo avviato il progetto pensando che non*

*poteva trattarsi solo di restauro, ma interrogandoci su tutte le problematiche che riguardavano il complesso e non trascurando la comprensione dei nuovi abitanti e delle loro esigenze.*

MM

*Si torna a quanto detto prima rispetto alle linee guida che abbiamo inserito nel Piano di Conservazione dei Collegi: il metodo ha incluso una sorta di prosecuzione della progettazione che si era interrotta quando è finito il progetto, come se fosse continuata con lo stesso spirito. Allo stesso modo avviene per quanto riguarda il completamento di quelle parti non finite, non per mancanza di volontà, ma per mancanza delle condizioni al contorno. Sono le condizioni al contorno che cambiano a determinare una maggiore libertà nell'intervento.*

AT

*In fondo c'è una coerenza in tutto questo processo, ovvero nel capire che le soluzioni possono mutare da quelle originali, sia dal punto di vista spaziale che formale.*

MM

*De Carlo è sempre stato un solitario. Quindi l'idea di fare uno studio associato non era nelle sue corde, ma è proprio nella volontà dello studio associato a innestarsi quest'idea dell'eredità: «che fine faranno i miei edifici che non sono completati?», o «come verranno protetti i Collegi quando io non ci sarò più?». Quindi è stata come l'idea di fare una cosa della quale non era proprio pienamente convinto, perché di sicuro non era nelle sue corde di essere sostituito da altre persone. Penso in tutta onestà che fosse così per lui: i dubbi se li è coltivati fino alla fine.*

ADCM

*Secondo me invece ha prevalso l'intenzione di dare a voi un riconoscimento importante dopo tanti anni di lavoro insieme...*

MM

*Può essere, ma non credo che quello fosse il suo movente.*

MV

Invece, per tornare al Piano di Conservazione, avete riscontrato delle criticità rispetto alla sua formalizzazione, dei limiti, oppure indicare se qualcosa sarebbe stato da fare diversamente in modo da ottenere oggi esiti differenti?

MM

*Vedendo quello che hanno fatto gli altri [gli altri Grant vinti nell'alveo del programma del Getty, Keeping It Modern, con la finalità di produrre i Piani di conservazione, n.d.r.] – ricollegandomi a quanto ho detto del teatro di Londra – vengono da un contesto in cui il Piano di Conservazione è un valore riconosciuto. In Italia non esiste questo approccio alla conservazione che passa attraverso un Piano. L'Università l'ha fatto pensando che questo poi gli avrebbe dato più facilmente accesso ai finanziamenti, che però in Italia non abbiamo. Non ci sono cantieri di heritage, infatti gli stranieri si sorprendono, chiedono: «voi li avete fatti come cantiere di restauro o come cantiere di heritage?». Per noi, in Italia, rientrano in una generica categoria di cantiere.*

AT

*In parte è stato usato correttamente come strumento per ottenere finanziamenti che in parte sono arrivati. Va detto però che i progetti sviluppati in questa fase da parte dell'Università riguardavano solo gli adeguamenti normativi; la visione più generale del Piano è ben lontano dall'attuarsi.*

*La cosa molto positiva del Conservation Plan, riconosciuta anche dalla giuria della Getty Foundation che ci aveva assegnato il Grant, era proprio l'interdisciplinarietà. Intendo l'intenzione di produrre un piano che non si occupasse solo del degrado dei calcestruzzi ma di tutti gli aspetti riguardanti l'uso, gli abitanti, gli arredi, la manutenzione futura, la sostenibilità. Quest'ultimo un tema molto importante, perché riguarda l'impegno*

costante di risorse necessario alla gestione. Tutti questi aspetti considerati in un unico contesto danno e danno una completezza necessaria per garantire il futuro di questo complesso: vederli trasformati, ma in una prospettiva di pieno utilizzo, di gestione sostenibile e anche di restauro.

MM

L'unica cosa, appunto, è la frustrazione di non avere un approccio strutturato alla conservazione del moderno. Sono problemi che nascono su piani così diversi... da noi non c'è l'idea di riunire questi livelli di interesse innescando un "processo" che metta in campo buone pratiche, in grado mantenere il bene come patrimonio di tutti. È frustrante ogni volta dover convincere l'interlocutore, per quanto ci si sforzi a dare una veste strutturata a quello che si fa, lavorando con il CNR, il Politecnico di Milano, l'Università degli Studi di Urbino...

AT

Una delle attività di questo settore del piano che indagava la sostenibilità energetica degli edifici contemplava il monitoraggio di alcune stanze nel Collegio dell'Aquilone e la realizzazione di un cantiere pilota dove sono state realizzate delle opere di miglioramento dei diaframmi esterni. Questa porzione di edificio è stata monitorata con sensori per un anno e mezzo, prima e dopo la realizzazione delle opere, ottenendo dati preziosi per avviare operazioni simili su tutto il complesso.

MM

Abbiamo anche nominato e catalogato tutto quello che c'era nei Collegi: le finestre, le porte... dando una descrizione ad ogni elemento, collezionando i dati in un software per la manutenzione del complesso<sup>15</sup>. Quindi l'Università avrebbe dovuto solamente utilizzare questo software attraverso cui programmare la manutenzione sulla base di un lavoro enorme fatto a monte. Ma non hanno mai designato un responsabile che, sapendo utilizzare questo strumento operativo, potesse iniziare un processo di manutenzione programmata solida nei

presupposti.

Manca la sensibilità – e le responsabilità – che renda evidente il valore di questo processo: cioè di mantenere quest'opera in vita.

AT

L'attenzione verso questi problemi non riguarda solo gli architetti, forse più sensibili a comprendere il valore indiscusso di questi edifici, ma dovrebbe essere veicolata alle comunità o agli enti amministrativi che spesso non li riconoscono come tali. A Urbino sono convinto che, nonostante ci siano voci dissonanti, esista una condivisione di questo valore e che questo sia riconosciuto sia alle opere di De Carlo che al contributo che il suo lavoro ha dato alla salvaguardia del patrimonio dell'architettura storica e del paesaggio e alla transizione economica avvenuta negli anni '50-'60.

MM

Non sono d'accordo, è difficile riscontrare questo ad Urbino.

Sono invece sicura che la sensibilità, in generale, debba crescere. Così come ho visto crescere la consapevolezza a Catania. De Carlo aveva fatto la ristrutturazione del Monastero dei Benedettini chiamato all'Università, per poi ricevere, sempre dall'Università, altri due incarichi: uno per il Polo della Purità<sup>16</sup> e l'altro per il Polo di Roccaromana<sup>17</sup>. Naturalmente in quel periodo stava cambiando il clima politico, Bianco [Enzo Bianco, sindaco di Catania (mandato 1988-89, 1993-2000, 2013-18), n.d.r.] è stato l'ultimo sindaco di Catania a dare credito a De Carlo, poi la situazione è cambiata, la sua figura è diventata scomoda.

Il cantiere della Purità è stato interrotto perché hanno trovato resti archeologici e di Roccaromana noi non abbiamo completato il progetto definitivo – è andato in appalto – e la realizzazione risultante è stata molto povera rispetto al progetto originale. Però questi dibattiti, nati con i centri sociali della Purità quando ancora si doveva cominciare il progetto, hanno avuto un'evoluzione lunga, tanto da far mutare le sensibilità anche dopo la morte di De Carlo. È il caso delle Officine

Culturali<sup>18</sup>, sorte a partire dallo stesso centro sociale che aveva frainteso le intenzioni del progetto di De Carlo muovendosi come antagonista poiché si sentiva estromesso dalla sua sede. Le Officine Culturali sono un'associazione che è nata per comunicare tutto il patrimonio documentale che è che è stato raccolto durante la lunga gestazione del progetto dei Benedettini, ovvero quando la Commissione che De Carlo ha istituito – formata da storici, restauratori... – ha raccontato per la prima volta la storia di questo complesso. Le Officine Culturali organizzano visite al Monastero per i gruppi specializzati, per i bambini, attivano l'auditorium per fare concerti (hanno fatto anche il Premio Strega recentemente...) e loro sono dei veicoli, dei facilitatori culturali che hanno dato vita al complesso dei Benedettini. Quindi non è solo una Facoltà universitaria ma è un bene a servizio della città e di questo bisogna ringraziare loro perché sono stati dei divulgatori eccezionali, cioè capaci di introdurre una comunità allargata (cittadini, visitatori...) in un edificio – che nasce come Facoltà universitaria – normalmente non fruibile da tutti.

Mi sembra un fatto emblematico: un ruolo di mediatore culturale è spesso necessario nel processo del riconoscimento.

MV

Siamo così tornati al tema iniziale del nostro incontro, il riconoscimento di un patrimonio autoriale ancora privo di una definizione univoca. Questo patrimonio – specifico prodotto di un autore riconosciuto del secondo Novecento italiano, Giancarlo De Carlo – è stato in grado di generare un senso di eredità marcato, orientando in particolare verso di voi, in quanto allievi e storici collaboratori di De Carlo, un lascito che state portando avanti nelle vostre attività di studio di architettura, tra il completamento di opere non finite, la redazione di documenti programmatici per la conservazione di alcune sue architetture e la corretta divulgazione del suo pensiero e della sua visione.



## Note

- 1 L'intervista ha avuto luogo nello studio MTA Associati a Milano il 7 maggio 2024.
- 2 I cementi, in MARIA PAOLA BORGARINO, MONICA MAZZOLANI, ANTONIO TROISI et alii, I Collegi di Giancarlo De Carlo a Urbino. Piano di Conservazione e Gestione, Mimesis, Milano 2019, pp. 235-265
- 3 <https://www.ribaj.com/buildings/and-now-the-encore>
- 4 PATRICK DILLON, Concrete Reality: Building the National Theatre, National Theatre Publishing, Londra 2015
- 5 GIANCARLO DE CARLO, L'architettura della partecipazione, in «L'architettura degli anni 70», Il Saggiatore, Milano 1973; SARA MARINI (a cura di), Giancarlo De Carlo. L'architettura della partecipazione, Quodlibet, Macerata 2015
- 6 Spazi e usi, in MARIA PAOLA BORGARINO, MONICA MAZZOLANI, ANTONIO TROISI et alii, I Collegi di Giancarlo De Carlo a Urbino. Piano di Conservazione e Gestione, Mimesis, Milano 2019, pp. 113-135
- 7 <https://siusa.archivi.beniculturali.it/cgi-bin/siusa/pagina.pl?TipoPag=comparc&Chiave=350191>
- 8 GIANCARLO DE CARLO, Il recupero del centro storico di Lastra a Signa. Catalogo della mostra, Electa, Milano 1989
- 9 <https://censimentoarchitetturacontemporanee.cultura.gov.it/scheda-opera?id=2818>
- 10 Il progetto di riorganizzazione del complesso della Sogesta (Società Gestione Studi e Tecnologie Avanzate), oggi Campus Scientifico Enrico Mattei, è assegnato a MTA Associati nel 2015 dall'Università di Urbino: «l'edificio, che ospitava laboratori di chimica e fisica oltre a spazi didattici e servizi, poteva essere considerato come un ampliamento del complesso Sogesta, già

attivo per la Facoltà scientifiche dell'Università di Urbino. Il progetto è stato preceduto da un piano che, come previsto dal Piano Regolatore della Città, indicava volumi e modalità di sviluppo. Purtroppo l'edificio non è stato realizzato per mancanza di fondi, ma l'Università di Urbino ha avanzato la richiesta di uno studio di fattibilità, sulla base di quanto previsto dal piano De Carlo, per ospitare i laboratori di chimica e fisica. La riorganizzazione del complesso esistente della Sogesta consente la destinazione di nuovi spazi didattici. Sono state esaminate diverse soluzioni con l'obiettivo di proporre un edificio che, mantenendo lo spirito dell'edificio originario, dovrà essere più economico nella costruzione e più efficiente dal punto di vista energetico» da: <https://www.mtaa.it/projects/urbino2019s-university-sogesta2019s-chemical-laboratories-urbino-italy/index.html>

- 10 <https://censimentoarchitetturacontemporanee.cultura.gov.it/scheda-opera?id=792>; ANGELA MIONI (a cura di), *Cominciare da bambini. Asilo Nido e scuola materna a Ravenna. Un progetto di Giancarlo De Carlo e Associati*, Skira editore, Milano 2009
- 11 «Il progetto aveva un cardine che mi pareva sicuro: fornire a ogni alloggio le migliori condizioni di abitabilità assicurando a ogni nucleo familiare la più elevata possibilità di isolamento. Così i soggiorni e le camere da letto e le logge erano state portate verso il sole e il verde, i servizi e i ballatoi a nord sulla strada. I ballatoi stessi, perché fosse sgradevole sostarvi e perché il passaggio della gente non disturbasse gli alloggi, erano stati ridotti a nastri distaccati dalla facciata. Ho passato qualche ora di domenica, in primavera, ad osservare da un caffè di fronte il moto degli abitanti della mia casa; ho subito la violenza che mettevano

nell'aggrederla per farla diventare la loro casa; ho verificato l'inesattezza dei miei calcoli. Le logge al sole erano colme di panni stesi e la gente era a nord, tutta sui ballatoi, davanti a ogni porta, con sedie a sdraio e sgabelli, per partecipare da attori e spettatori al teatro di loro stessi e della strada. [...] Ho capito allora quanto poco sicuro era stato il mio cardine, malgrado l'apparenza razionale» da GIANCARLO DE CARLO, Casa d'abitazione a Baveno, in «Casabella Continuità», n. 201, maggio-giugno 1954, p. 29

- 12 «Durante le cinque settimane di questo Corso i miei contatti con l'edificio sono stati quotidiani, quindi frequenti e costanti, e la mia trepidazione intensa. I miei dubbi hanno cominciato a spostarsi dai dettagli all'insieme; quindi dalla configurazione architettonica a me stesso – trent'anni dopo, con più esperienza e forse meno freschezza di allora. Così è successo che durante le ultime settimane ho continuato a spiare l'edificio, per veder come era invecchiato, per capire se si era sciupato, per controllare la sua capacità di resistenza all'uso delle persone e al consumo del tempo. E sicuramente mentre spiavo l'edificio, stavo spiando me stesso. Ora mostrerò, in una serie di diapositive, come è diventato l'edificio: mufte rosse, rosa e viola si sono depositate sul calcestruzzo rendendolo vivo; i rampicanti che hanno coperto i muri li hanno inseriti nel corso delle stagioni e li hanno resi organici; le graniglie dei pavimenti si sono consumate e hanno portato alla luce le loro componenti vivaci, etc. Dopotutto, mi pare che il tempo abbia migliorato le qualità dell'edificio» trad. it. in ANGELA MIONI, ETRA CONNIE OCCHIALINI (a cura di), Giancarlo De Carlo. Immagini e frammenti, Electa, Milano 1995, p. 46; testo originale in GIANCARLO DE CARLO, The Tree of Life, in «Reading and Design of the Physical

Environment», ILAUD, QuattroVenti, Urbino 1993, p. 130

- 13 <https://censimentoarchitetturacontemporanee.cultura.gov.it/scheda-opera?id=3298>
- 14 <https://scictr.fas.harvard.edu/history>
- 15 La gestione dei dati attraverso uno strumento informatico: la sperimentazione sui Collegi, in MARIA PAOLA BORGARINO, MONICA MAZZOLANI, ANTONIO TROISI et alii, I Collegi di Giancarlo De Carlo a Urbino. Piano di Conservazione e Gestione, Mimesis, Milano 2019, pp. 297-303
- 16 <https://www.mtaa.it/projects/005/index.html>
- 17 <https://www.mtaa.it/projects/004/index.html>
- 18 «Officine Culturali è un'associazione nata nel 2009 e impegnata nella valorizzazione del patrimonio culturale (tangibile e intangibile). L'idea di sviluppare professionalità nel campo delle attività legate alla gestione e valorizzazione del patrimonio culturale è alla base del lavoro di questi anni, che sono stati impiegati a stimolare e a diffondere la conoscenza della storia e dell'identità del territorio per trasmetterla alle generazioni future» da: <https://www.officineculturali.net/>

Giancarlo De Carlo, terrazze delle "residenze dell'Aquilone", Collegi di Urbino. Da MARIA PAOLA BORGARINO, MONICA MAZZOLANI, ANTONIO TROISI et alii, *I Collegi di Giancarlo De Carlo a Urbino. Piano di Conservazione e Gestione*, Mimesis, Milano 2019, p. 315



\* \* \*

L'intervista a Monica Mazzolani, Antonio Troisi e Angela De Carlo Mioni esplora la complessità dei temi riguardanti la conservazione delle opere di Giancarlo De Carlo e la trasmissione dell'opera autoriale, intesa non solo come conservazione fisica degli edifici, ma anche come conoscenza dell'esperienza progettuale che li ha generati. De Carlo concepiva l'architettura come un processo in continua evoluzione, in cui le opere dovevano trasformarsi nel tempo, pur mantenendo coerenza con l'intenzione originaria. Un esempio discusso è la proposta di sostituire gli arredi su misura progettati da De Carlo per la Facoltà di Magistero a Urbino, sollevando questioni di autenticità e di conservazione. Il restauro degli edifici di De Carlo, come i Collegi di Urbino, ha richiesto un approccio attento, che non solo rispettasse i materiali originali, ma che tenesse conto delle trasformazioni sociali e delle nuove necessità degli studenti. Tuttavia, Mazzolani e Troisi osservano la mancanza di una cultura della conservazione strutturata in Italia, che spesso si affida a interventi occasionali piuttosto che a piani di lungo termine, come avviene in altri paesi, citando il restauro del National Theatre di Londra come esempio virtuoso.

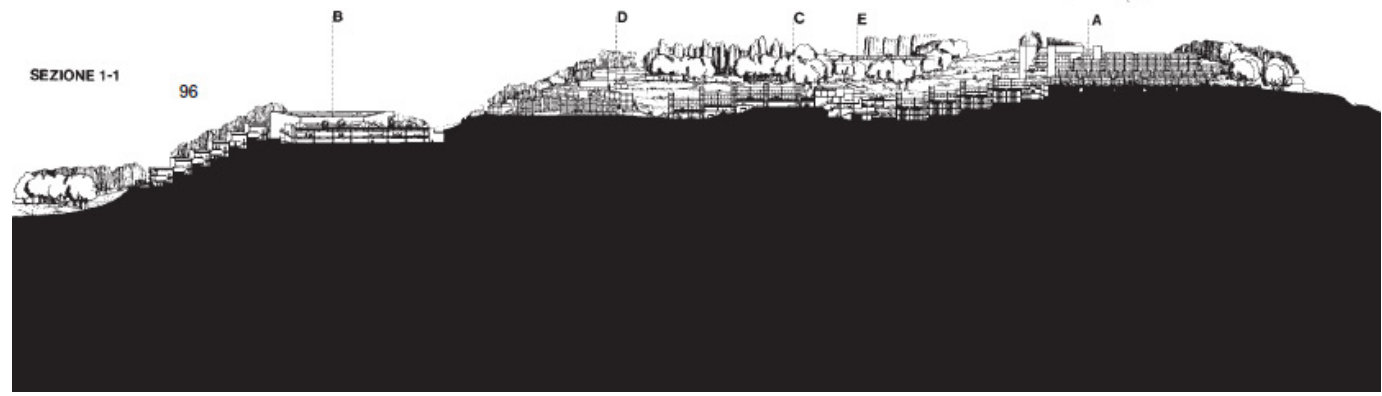
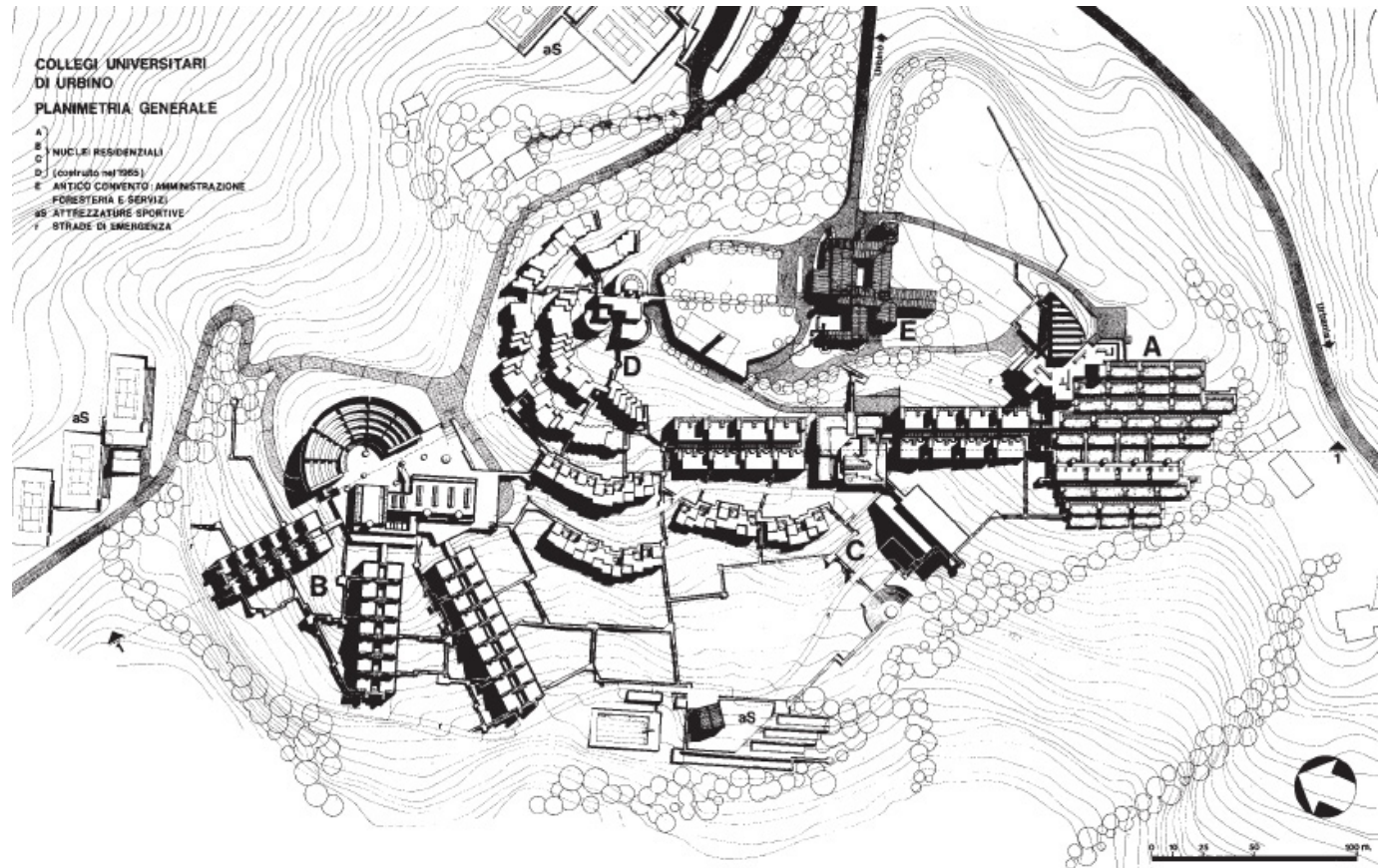
Il rapporto tra architettura e società è un altro tema centrale. De Carlo progettava spazi per favorire la socializzazione e la partecipazione, ma molti di questi spazi, come il teatro del Tridente a Urbino, sono stati dismessi o sottoutilizzati nel corso degli anni, privando gli studenti della possibilità di usufruirne. Paradossalmente, sono proprio gli studenti a riconoscere il valore degli spazi progettati per loro.

L'intervista si sofferma anche sul concetto di libertà progettuale, che De Carlo considerava fondamentale. Non era vincolato a uno stile riconoscibile, ma adattava ogni progetto alle esigenze del momento. Un esempio è il Palazzo Battiferri, il cui progetto è stato modificato più volte durante la fase di cantiere, a causa della complessità del sito e delle modifiche in itinere necessarie nel corso dei lavori. Questo approccio dinamico riflette la convinzione che l'architettura debba rispondere alle mutevoli esigenze della comunità.

Infine, l'intervista affronta l'ampia questione dell'eredità di De Carlo. Negli anni '90, l'architetto stesso aveva iniziato a preoccuparsi della conservazione delle sue opere e del suo archivio, richiedendo il vincolo per i suoi edifici e organizzando la catalogazione dei suoi materiali documentali. Il lascito di De Carlo va quindi oltre alla dimensione fisica delle sue opere: i suoi ex collaboratori, oggi impegnati nel completamento di alcuni dei suoi progetti incompiuti, si trovano a dover bilanciare il rispetto per le intenzioni originarie con la necessità di rispondere a nuove funzioni e contesti. Questo processo riflette la continua tensione tra la fedeltà alle intenzioni autoriali originarie e l'adattamento alle esigenze contemporanee, che caratterizza il difficile compito di chi oggi porta avanti il suo pensiero e la sua visione.

Giancarlo De Carlo, *Collegio universitario del Colle di Urbino*, 1962-1965. Fotografia scattata da uno studente durante un laboratorio tenutosi a Urbino nel 1965. The Archive of the Zurich University of the Arts (ZHdK)





(Pagina precedente)  
 Giancarlo De Carlo, *Collegi di Urbino*, planimetria e sezione territoriale.

Giancarlo De Carlo, *Collegi di Urbino*, alcuni interventi di conservazione e restauro del cemento faccia a vista delle residenze del "Colle".

Da MARIA PAOLA BORGARINO, MONICA MAZZOLANI, ANTONIO TROISI et alii, *I Collegi di Giancarlo De Carlo a Urbino. Piano di Conservazione e Gestione*, Mimesis, Milano 2019, pp. 96 e 179

UNIVERSITY OF CALIFORNIA, BERKELEY

BERKELEY • DAVIS • IRVINE • LOS ANGELES • RIVERSIDE • SAN DIEGO • SAN FRANCISCO



SANTA BARBARA • SANTA CRUZ

COLLEGE OF ENVIRONMENTAL DESIGN  
DEPARTMENT OF ARCHITECTURE  
133 WURSTEN HALL # 1803  
BERKELEY, CA 94720-1803

(510) 642-4942  
(510) 643-5607 FAX

May 5, 1999

Arch. Renzo Mancini  
Soprintendente ai Beni Ambientali  
e Architettonici delle Marche  
Piazza Senato 15  
60100 Ancona  
ITALY

Dear Mr. Mancini,

The University buildings designed by Giancarlo De Carlo at Urbino are known world-wide as among the very finest examples of architecture. They are an extraordinary group of buildings that show both genuine invention and great architectural maturity. While developed over time and in response to varying programs and conditions, they are nevertheless thoroughly consistent and deeply related to their place. The integrity of thought they reflect and the skill and imagination that they demonstrate through their careful fit to the landscape make them examples that the world can admire. Together they offer great lessons that my colleagues and I have used with our students in many universities and their enduring value will make them serve as models for many subsequent generations.

The complex of University buildings at Urbino bring credit to Italian architecture and culture and we believe that their preservation and care deserves your most generous attention. This is a matter of great international significance.

Sincerely,

Donlyn Lyndon  
Chair and Chancellor's Professor

University of California, Berkeley  
College of Environmental Design,  
Departement of Architecture

5 maggio 1999

Caro Sig. Mancini,

*Gli edifici universitari progettati da Giancarlo De Carlo a Urbino sono noti in tutto il mondo come tra i migliori esempi di architettura. Si tratta di uno straordinario insieme di edifici che mostrano sia una genuina invenzione che una grande maturità architettonica. Anche se sviluppati nel tempo e in risposta a diversi programmi e condizioni, sono comunque completamente coerenti e profondamente legati al loro posto. L'integrità del pensiero che riflettono e l'abilità e l'immaginazione che dimostrano attraverso la loro attenta adattamento al paesaggio li rendono esempi che il mondo può ammirare. Insieme offrono grandi lezioni che io e i miei colleghi abbiamo usato con i nostri studenti in molte università e il loro valore duraturo li renderà modelli per molte generazioni successive.*

*Il complesso di edifici universitari di Urbino fa onore all'architettura e alla cultura italiana e crediamo che la loro conservazione e cura meriti la vostra più generosa attenzione. Si tratta di una questione di grande rilevanza internazionale.*

Cordialmente,  
Donlyn Lyndon

Massachusetts Institute of Technology,  
School of Architecture and Planning,  
Departement of Architecture,

10 marzo 1999

Caro Dottore Mancini,

*Ho l'onore di rivolgermi a Lei a sostegno dell'inserimento dell'opera di Giancarlo De Carlo a Urbino nel Registro Nazionale Italiano dell'Architettura e dei Luoghi Storici.*

*Ho visitato Urbino più volte, in particolare per vedere l'opera di De Carlo e ho anche avuto il piacere di trascorrere qualche giorno nel Collegio. La prima cosa da dire, dunque, è che l'opera urbinata di De Carlo è di alta qualità, meritevole della vostra favorevole attenzione.*

*Altrettanto importante per la sua qualità ambientale è la sua posizione nella storia dell'architettura moderna e dell'urbanistica. In un momento in cui i leader dell'architettura moderna erano diffidenti nel lavorare in relazione sia all'ambiente naturale che a quello costruito, e persino ostili alla conservazione urbana, fu coraggioso e lungimirante per De Carlo lavorare in modo così solidale con il personaggio - la bellezza - di Urbino e il suo sito.*

*In quei primi anni, De Carlo era un membro del famoso Team Ten, ma anche all'interno di quel gruppo più giovane, critico dei suoi padri modernisti, De Carlo e il suo lavoro si distingueva per la sua notevole responsabilità urbana e ambientale. Raccomando queste opere, quindi, per l'eccellenza ambientale, la precedenza storica e la sostenibilità continua come modelli sia di processo che di prodotto.*

Cordialmente,  
Stanford Anderson

School of  
Architecture and  
Planning

Massachusetts  
Institute  
of Technology

Department  
of  
Architecture

77 Massachusetts  
Avenue  
Room 7-337

Cambridge  
Massachusetts  
02139-4307

Telephone  
617-253-7791  
FAX 617-253-8993

Office of the Head  
617 253-4411  
Fax 617 253-7530  
sca@MIT.EDU

10 March 1999

Dott. Arch. Renzo Mancini  
Soprintendente ai Monumenti e  
alle Antichità delle Marche  
Piazza Senato, 15  
60100 Ancona  
ITALY

Dear Dottore Mancini:

I have the honor to address you in support of the inclusion of the work of Giancarlo De Carlo in Urbino in the Italian National Registry of Architecture and Historic Places.

I visited Urbino several times, particularly to see De Carlo's work there and even had the pleasure of spending a few days living in the Collegio. The first thing to say, then, is that De Carlo's Urbino work is of a high quality, deserving of your favorable attention.

Equally important to its environmental quality is its position in the history of modern architecture and urbanism. At a time when the leaders of modern architecture were diffident about working in relation to both natural and built environment, and even hostile to urban preservation, it was courageous and far-sighted for De Carlo to work so sympathetically with the character — the beauty — of Urbino and its site.

In those early years, De Carlo was a member of the famed Team Ten, but even within that younger group, critical of its modernist fathers, De Carlo and his work stood out for its remarkable urban and environmental responsibility.

I commend these works to you, then, for environmental excellence, historic precedence, and continuing viability as models both of process and product.

Sincerely,

Stanford Anderson  
Head, Department of Architecture



Edinburgh  
COLLEGE of ART

HERIOT-WATT UNIVERSITY

Soprintendente ai Beni Ambientali  
e Architettonici delle Marche  
Arch. Renzo Mancini  
Piazza Senato 15  
60100 Ancona  
Italia

SCHOOL of ARCHITECTURE  
Lauriston Place, Edinburgh EH3 9DF  
TEL: 0131-221 6000 FAX: 0131-221 6006  
DIRECT LINE: 0131-221 6071 / 6072

RE/rjh/1  
22 January, 1999

Dear Sir

I understand that it is your function to consider the architectural merits of complexes for their preservation for their future enjoyment and their contribution to the cultural heritage of Italy and, indeed, of the world.

I wish to make a plea on behalf of the remarkable series of works undertaken by architect Professor Giancarlo de Carlo in the city of Urbino from the early 1970s onwards. I still remember vividly their illustration in the *Architectural Review* in that period when the name Giancarlo de Carlo was not known to me and recall the fundamental impact they had.

Since the, of course, these works have become recognised throughout the world as a landmark in the development of 20<sup>th</sup> century architecture and a regular stopping-off point for anyone with an interest in the subject. The integration of contemporary structures into an existing environment of strong and sustained character is an object lesson in itself irrespective of the very considerable merits of those structures themselves.

I would ask you to recommend that this complex by architect Professor Giancarlo de Carlo be given State protection from alteration or desecration in recognition of its fundamental cultural significance for Urbino, Italy and the world.

Yours faithfully



Roger Emmerson  
Design Tutor, Lecturer in Architectural History

Acting Head of School: ALEX D SOMERVILLE BA(ON)HONS) FRAS

Edinburgh College of Art  
School of Architecture

22 gennaio 1999

Egregio Signore,  
Comprendo che è vostro compito considerare i meriti architettonici dei complessi per la loro conservazione per il loro utilizzo futuro e il loro contributo al patrimonio culturale dell'Italia e, in effetti, del mondo.

Desidero fare un appello a nome della notevole serie di opere intraprese dall'architetto professor Giancarlo De Carlo nella città di Urbino a partire dai primi anni 1970. Ricordo ancora vividamente la loro illustrazione su *Architectural Review* in quel periodo in cui il nome Giancarlo de Carlo non mi era noto e ricordo l'impatto fondamentale che avevano avuto.

Dal momento che, naturalmente, queste opere sono state riconosciute in tutto il mondo come un punto di riferimento nello sviluppo dell'architettura del XX secolo e un punto di sosta regolare per chiunque abbia un interesse per l'argomento. L'integrazione delle strutture contemporanee in un ambiente esistente di carattere forte e sostenuto è di per sé una lezione oggettiva indipendentemente dai meriti molto considerevoli di quelle strutture stesse.

Le chiedo di raccomandare che questo complesso dell'architetto professor Giancarlo De Carlo sia protetto dallo Stato da alterazioni o profanazioni in riconoscimento del suo fondamentale significato culturale per Urbino, l'Italia e il mondo.

Distinti saluti,  
Roger Emmerson

L'OPERA DI GIANCARLO DE CARLO A URBINO.

L'opera di Giancarlo De Carlo a Urbino è preziosa soprattutto per la posizione che assume nei confronti della vita dei cittadini di Urbino e dei suoi studenti.

Questa posizione, unita a quella che può essere definita la sua visione topografica del paesaggio urbinato, rende l'opera speciale.

Non c'è altro posto al mondo dove un tale impegno avrebbe potuto essere sostenuto per un periodo così lungo.

È stato un evento unico per la cultura italiana.

Peter Smithson  
15 dicembre 1998

Soprintendente ai Beni  
Architettonici delle Marche,  
Arch. Renzo Mancini,  
Piazza Senato 15,  
60100 Ancona,  
ITALY.

GIANCARLO DE CARLO'S WORK IN URBINO.

Giancarlo De Carlo's work in Urbino is valuable above all else for the position he takes regarding the lives of Urbino's citizens and its students.

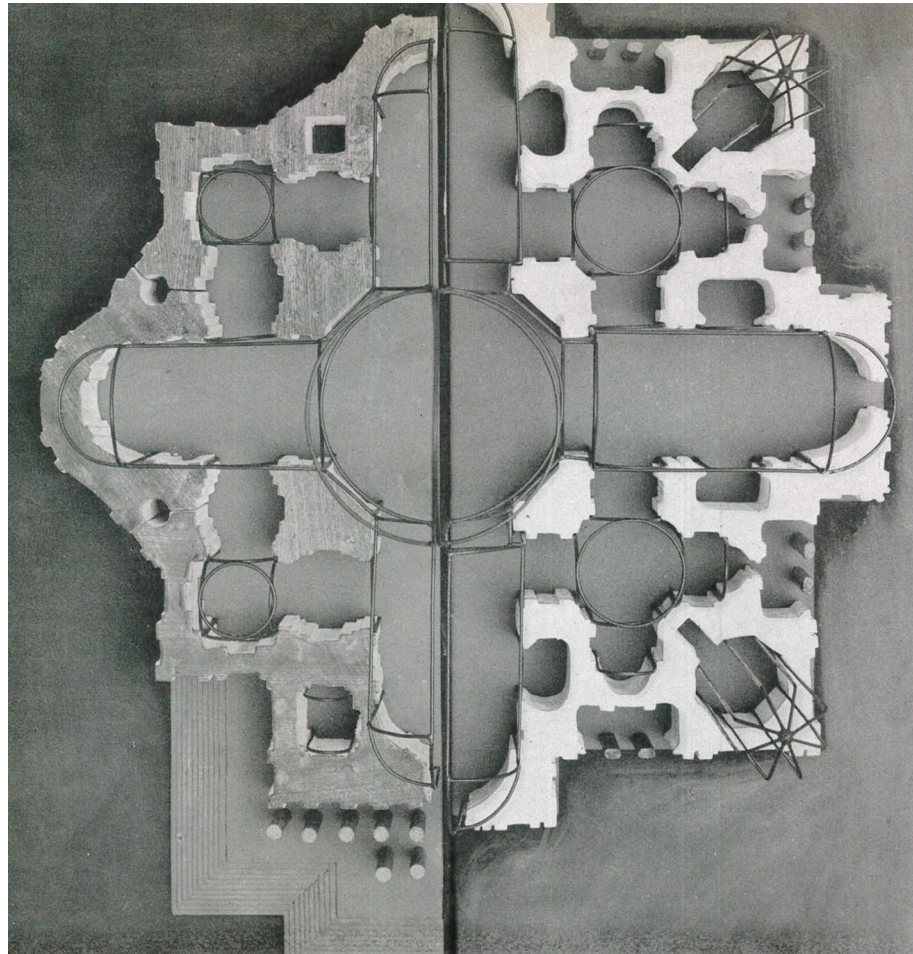
This position, combined with what may be called his topographical insights into Urbino's landscape, makes the work special.

There is not another place in the world where such an engagement could have been sustained over so long a period.

It has been a happening unique to the Italian culture.

Peter Smithson  
15th December 1998

# LA POETICA DEL «NON-FINITO» (O DELL'«OPERA APERTA»)



San Pietro a Roma. Modello degli studenti dello IUAV, 1964. Plastico in metallo con cristallo divisorio di V. Lazzarin, R. Pavanello, G. Susana.

In: *Mostra critica delle opere michelangiolesche* al Palazzo delle Esposizioni in Roma, 1964

*«[...] la poetica del non-finito, oggetto di molteplici interpretazioni nel campo della scultura, è tuttora da indagare sul terreno della fenomenologia architettonica. [...] Ed ecco ergersi il non-finito michelangiolesco, il metodo di una "formazione" che rifiuta di serrarsi entro una "forma" oggettiva, e s'affida alla crescita organica, ad una legge di sviluppo aperto di cui ha fornito la matrice»<sup>1</sup>.*

Nel tentativo di affrontare l'ampio quadro sull'eredità di un'opera architettonica autoriale del secondo Novecento attraverso categorie analitiche derivate da differenti apporti ciascuno riconducibile a specifici soggetti coinvolti e operanti, si desidera – in quest'ultimo sottoinsieme dei processi trasmissivi di una responsabilità culturale e morale nei confronti del lascito di un'architettura autoriale – estendere ulteriormente il campo di indagine all'individuazione, come possibile estremo ultimo da interrogare, della *vitalità travolgente* del "non-finito" in quanto espressione poetica<sup>2</sup> di una dimensione di sospensione, evocazione di quelle «contraddizioni [poste] nel loro divenire, ancora in tensione, lasciate aperte»<sup>3</sup>.

La volontà è quella di ampliare la trattazione ad un ambito costituito da vicende tuttora in essere di architetture solide nel progetto ma solo parzialmente realizzate e mai completate, in attesa quindi di una risposta

che possa scaturire da una presa di posizione su questi temi. La maturazione di quest'ultima è verificabile, in particolare, nel tentativo di risoluzione dell'antitesi che si pone nel voler superare la "tentazione del compimento": intervenire nel *modus hodiernus* per "liberare la vera forma" o "difendere il palinsesto"<sup>4</sup> dei segni lasciati nel tempo accumulatisi in *rovine contemporanee*<sup>5</sup>?

La questione, sottesa alle due categorie precedentemente analizzate, è ascrivibile, in sintesi, all'apertura dell'opera a destinatari *altri*. Se nel primo caso (v. Cap. "Autore sull'autore") è stata indagata e argomentata l'azione progettuale compiuta dallo stesso autore dell'opera a distanza di tempo dalla sua realizzazione prima – quasi come fosse un *altro* soggetto pur essendo lui stesso il conducente di un'azione di modifica, restauro o conservazione ma all'interno di un contesto mutato e traslato nel tempo – è stata successivamente orientata l'attenzione su quei soggetti, invece, differenzialmente legati all'autore o all'opera, in un rapporto di successione o alterità, ponendosi quindi entro una linea ereditaria, acquisita o rivendicata, in quanto successori *diretti* o *indiretti* (v. Cap. "L'eredità e l'intervento contemporaneo sull'opera d'autore").

Si considera, in quest'ultima sezione, un'apertura ulteriore che possa risultare più ampia possibile, entro una trama generata a partire dalla mancanza di un *discendente* eletto al fine di recepire questi lasciti così prossimi al tempo presente e, anche per questo, spesso generosi nel concedere a loro corredo una documentazione di progetto apparentemente risolutiva nel trasmettere compiutamente la volontà e le intenzioni dell'autore attraverso dati certi, documenti sicuri e autentici. Ed è quindi nella condizione di mancata ultimazione del progetto originario che si assiste alla definizione di un presupposto di attesa nella designazione – differenzialmente

necessaria – del mandante di un compimento, di un restauro filologico o di una volontà conservativa e divulgativa dei valori dell'opera. La natura di incompiutezza, determinando una tensione esemplare tra *ciò che è e ciò che avrebbe dovuto essere*, tra progetto come visione aurorale, autoriale e onirica e il doloroso ritorno cosciente ai limiti sussistenti alle condizioni del reale, fa eco allo statuto poetico di una «rappresentazione drammatica [...] che richiama la predilezione per la rovina e per il non finito [...] come luoghi del non detto e per ciò stesso capaci di accogliere nuove parole»<sup>6</sup>.

\* \* \*

Il problema e il tema – compresenti e sottesi a tutti i fenomeni circoscritti nelle tre categorie di questo secondo capitolo – delle «nuove parole» da accostare al prodotto autoriale (che è spesso testo composto da una complessa e stratificata rete di ipertesti che esprimono una spiccata intenzionalità autoriale più che rappresentare un luogo del *non detto*) convergono prima nell'*interpretazione*<sup>7</sup> dell'opera in quanto imprescindibile azione critica conoscitiva e premessa progettuale posta a legittimare o meno una prassi operativa di un nuovo *autore*.

Una riflessione che può essere d'ausilio all'argomentazione riguarda il processo semiotico che permea universalmente e trasversalmente la questione dell'apertura dell'opera, condizione che si discosta dal "non finito" per le stesse ragioni, o ipotesi, che la determinano: «[...] all'idea del non finito come parte mancante di una forma si associa quella di forma in fieri, "opera aperta" a infinite soluzioni»<sup>8</sup>. Questa permette di traslare per similitudini e contrasti alcune considerazioni sul fenomeno dell'incompiuto da un ambito propriamente artistico o letterario a quello architettonico<sup>9</sup>:

«La poetica dell'opera "aperta" tende, come dice Pousseur, a promuovere nell'interprete "atti di libertà cosciente", a porlo come centro attivo di una rete di relazioni inesauribili, tra le quali egli instaura la propria forma»<sup>10</sup> e, ancora, «qualsiasi forma d'arte [...] esige una risposta libera ed inventiva»<sup>11</sup>.

Umberto Eco promuove l'apertura dell'opera d'arte come condizione intimamente connessa alla sua esistenza dal momento del suo stesso atto di formazione. Essa si manifesta riconoscendo che nella genesi dell'opera è incluso il seme dell'incompiutezza e, insieme, l'invito a portarla a termine da parte di ciascun suo possibile destinatario, generando plurali – e dunque personali – esiti a diversi gradi di finitezza. Questo avviene nel momento in cui l'interprete la fruisce esteticamente o dialetticamente in autonomia, secondo le proprie sensibilità, senza però che questo processo «sfugga mai al controllo dell'autore»<sup>12</sup>.

La celebre costruzione della teoria dell'*opera aperta* di Eco, etichetta fortunatissima tra gli emblemi del fermento teorico e critico degli anni della *nouvelle critique*, può quindi risultare tangenziale a queste riflessioni: la descrizione delle opere come prodotti autoriali, posti in una determinata relazione o entro un patto con i propri *fruitori*, individua una struttura – ipotetica per quanto connessa a situazioni reali nel campo della letteratura e della musica – nel rapporto tra produzione, opera e fruizione. Questa è possibile trasportarla nel sistema relazionale di produzione dell'opera di architettura e la sua *interpretazione*, intendendo con *interpretazione* tutto ciò che diviene *eredità* e operatività progettuale. Non fruitori passivi, dunque, bensì soggetti che, in un "campo delle possibilità", operano in modo e forme diverse, divenendo testimoni attivi dell'opera *dischiusa* e, al tempo stesso, artefici di un suo restauro o trasformazione, finanche promotori di sue correzioni,

attualizzazioni o di un suo definitivo completamento.

Tuttavia, in questo avvicinamento del non-finito all'apertura dell'opera è necessario chiarire e riconoscere alcune loro specificità individuabili tra cause, circostanze e conseguenze che rendono differenti i due macro-fenomeni:

- il cantiere non concluso. In esso si manifesta in particolare la fascinazione per l'astrazione di una funzione che non ha ancora preso avvio al suo interno, come se la forma dell'opera si mostrasse pura solo nel momento in cui la funzione non è ancora intervenuta attivamente nel prendervi dimora e nella sua progressiva modificazione;
- la rovina. Espressione di un'«attrazione fatale»<sup>13</sup> determinata da quella intrusione e sottrazione operata dalla natura alla completezza formale di un'opera che diviene un invito a sognare e proiettare sui frammenti superstiti ancora visibili una visione onirica di ciò che invece è mancante: testimoniante un fallimento, un errore o l'incomprensione di una storia conclusa.
- la difficoltà di transizione tra idea e forma. Processo solitamente subito dal suo autore che, nell'iper-definire il progetto, ovvero un'entità strumentale e dispositivo ben governabile, riconosce gli ostacoli che si interpongono tra la concezione dell'idea e la sua realizzazione, tra astrazione e concretezza: «the unfinished revealed the difficult transaction that take place between the abstraction of thought and the material demands of brute matter»<sup>14</sup>.
- la forma non finita. Se esito di un'azione volontaria appartiene alla lettera a quell'"infinitezza"

che oltrepassa ciò che risulta semplicemente concluso. Ma è necessario porre questo statuto di infinitezza volontaria sotto l'influenza della domanda: quale punto di vista interviene nella definizione di non-finitezza di un'architettura? Un insieme ampio di soggetti (l'autore, il committente, un fruitore a distanza di anni,...) è in grado di mostrare come la nozione di forma non finita non escluda la sussistenza simultanea di un'unità architettonica percepita, pur in un'ambiguità latente della forma irrisolta e frammentata quando intesa «as a whole»<sup>15</sup>.

Ciascuna di queste condizioni esprime peculiarità proprie che trovano espressione comune in un'estetica considerata sotto lo stesso macro-presupposto di non-finitezza. L'estetica contemporanea ho molto insistito, come si è visto, sull'apertura dell'opera, su una *simmetria non speculare*, che sollecita tanto la finitezza quanto l'infinita in un continuo movimento o tensione così inquadabile:

*«il non finito è un finito di dimensione diversa, come una simmetria non speculare non è una dissimmetria ma una simmetria di grado diverso, che stabilisce rapporti metrici più sottili [...] deriva quindi dalla volontà di dare all'opera una tensione che supera il limite di "finitezza" formale e sollecita dal fruitore una partecipazione attiva, rifiutando una semplice adesione contemplativa. In questa straordinaria capacità di aggredire e modellare gli spazi, anche nelle superfici che li racchiudono [...], di dare ad essi una vitalità che rompe ogni rigidità stereometrica sta forse, più che nel disegno delle partiture architettoniche, la forza ancora attuale del linguaggio michelangiolo»<sup>16</sup>.*

Per rispondere alle sollecitazioni provenienti

prevalentemente da ambiti extra-disciplinari, risulta necessario entrare nel merito di alcune vicende specificamente architettoniche che si sono confrontate e accostate ai modi e alle ragioni di questa dimensione di fenomeno ampio e disciplinarmente trasversale.

La selezione presentata in questa sezione è rappresentativa di casi studio di non-finito architettonico autoriale del secondo Novecento particolarmente significativi per il loro elevato portato etico e culturale che oggi rischia di essere staticamente e acriticamente consacrato a rovina o ad icona per mezzo di un processo di rimozione: l'Istituto minorile «Marchiondi Spagliardi» a Baggio, Milano (1954-57) di Vittoriano Viganò; le Scuole d'Arte (ENA) a L'Avana, Cuba (1961-65) di Ricardo Porro, Vittorio Garatti e Roberto Gottardi; l'ampliamento del cimitero di San Cataldo, Modena (1971) di Aldo Rossi.

\* \* \*

In questa premessa ai casi selezionati, si è ritenuto utile richiamare alcune altre note vicende che hanno prodotto, ciascuna, attenzioni teoretiche e operative sul tema del non-finito in architettura. È il caso, ad esempio, dell'opera – poiché vero e attivo momento interpretativo che definisce un pensiero critico tradotto in segni e spazio più che in un semplice commento museografico e allestitivo – curata da Bruno Zevi e Paolo Portoghesi: la *Mostra Critica delle Opere Michelangiololesche*<sup>17</sup>, inaugurata al Palazzo delle Esposizioni di Roma il 23 febbraio 1964. L'iniziativa di riflessione, attualizzazione e divulgazione per mezzo di un'esposizione temporanea e della relativa pubblicazione del volume “Michelangiolo Architetto” da loro curato ed edito da Einaudi, si collocano all'interno delle celebrazioni per il IV centenario della morte di Michelangelo<sup>18</sup>. L'obiettivo della mostra

è quello di permettere ad un vasto pubblico «di riconoscere gli aspetti dell'eredità michelangiololesca più vicini alla sensibilità moderna, ancora attivi e vitali, come problemi, nella nostra cultura artistica»<sup>19</sup> e di colmare quindi la lacuna, evidente all'interno della vasta bibliografia prodotta sul *divin artista*, di uno studio specifico sulla sua opera architettonica: «resta un velo che impedisce di afferrarlo in pieno, di farlo proprio, di incontrare Michelangiolo architetto al modo degli architetti, cioè di ricostruire con penetrazione inerente il suo percorso ideativo e costruttivo»<sup>20</sup>. Ed è la riflessione di Zevi e Portoghesi, come riportato in esergo a questo testo, e l'applicazione del metodo zeviano per la critica operativa dell'architettura, che viene assecondata una lettura aniconica, non più iconologica, delle opere michelangiololesche atta a demistificare il *genio* attraverso l'analisi del suo linguaggio più che del testo da lui prodotto: «Il non finito si alimenta da questa condizione, esistenziale, biografica e storica. [...] Il non finito ha a che fare con tutto questo ed è il sintomo di una condizione intima di profondo tormento; è significativo che Michelangelo abbia lasciato incompiute tre quinti delle proprie opere»<sup>21</sup>. Il non-finito michelangiololesco, più proverbiale e paradigmatico che intenzione di metodo effettivamente verificata e dimostrata<sup>22</sup>, confluisce in quell'estetica del non-completo cara tanto a Bruno Zevi quanto a Paolo Portoghesi, i quali ne ripercorrono le ragioni in quanto rappresentative di uno dei motivi più discussi dalla critica storiografica del Novecento ma anche espressione di una sensibilità moderna di cui si fa in un certo senso precursore.

Da un non-finito come rilettura attualizzante di una categoria che è resa celebre dal fare arte di Michelangelo, ad un rimando sinottico e puntuale invece a completamenti avvenuti nel secondo Novecento per alcune

opere non finite di architettura moderna d'autore. Il caso forse più ambiguo, emblematico e paradossale che si vuole qui richiamare è quello della chiesa di Saint Pierre a Firminy<sup>23</sup> collocabile all'interno della più ampia trama dei “cantieri della patrimonializzazione” delle opere di Le Corbusier, avviati dopo la morte del maestro, avvenuta il 27 agosto 1965, e difesi più recentemente da politiche di tutela locale e internazionale. Il cantiere della chiesa, progettata da Le Corbusier nel 1964, è stato avviato postumo solamente negli anni settanta. Tra il 28 ottobre 1970 e il 1972 a dirigere i lavori per il solo basamento è il suo ex-collaboratore e allievo José Oubriere<sup>24</sup> – che aveva partecipato alla stesura del progetto originario – per poi interrompere nel 1978 la costruzione per più di vent'anni a causa della mancanza di fondi. La resa a patrimonio di quest'opera avviene però prima, con l'elezione a *monument historique* nel 1996, quando ancora la struttura in calcestruzzo armato non era stata completata: «impondeva la scelta singolare di limitare il vincolo alle sole parti realizzate (nel frattempo molto compromesse dal tempo e dall'assenza di manutenzione)»<sup>25</sup>. La chiesa sarà portata a termine solo nel 2006 grazie alla ripresa del cantiere avvenuta a partire dal 2003.

Questo esempio, certamente estremo, a ben vedere richiama più il tema della copia<sup>26</sup> che quello del completamento del non-finito, facendo eco ad una casistica di opere che «si configurano piuttosto come riproduzioni a scopo “didattico” che spiegano la natura esemplificativa del modello autoriale»<sup>27</sup>. L'intervento compiuto si fonda sul rapporto tra modelli e cantiere, tra progetto (sono cinque le versioni del progetto originario a firma di Le Corbusier) e interpretazione – o rivendicazione di una volontà autoriale – delle sue intenzioni: «un'appropriatezza ermeneutica di un percorso progettuale»<sup>28</sup>. Per questo, il punto di vista dell'allievo – che si è reso

erede di un progetto sofisticato, oneroso e dalle complesse implicazioni politiche e di metodo<sup>29</sup> – non può che risultare di carattere giustificatorio: «Il nodo del problema non era creare un edificio postumo né mettere in scena una ricostruzione storico-filologica di un passato, ma di mettere mano ad un edificio vivente, lavorando all'interpretazione di una partizione quasi musicale, tracciata inizialmente da Le Corbusier e fatta di notazioni, schizzi, mai interamente definiti»<sup>30</sup>. Tuttavia, circoscrivere l'attenzione alla sola interpretazione progettuale compiuta sulle orme del maestro limita quell'orizzonte ampio e altamente conflittuale messo in evidenza dalla critica e dalle polemiche nei confronti di un patrimonio iconico esemplare e della sua remise en état: «il complesso intreccio di saperi che si muove attorno ai conflitti di potere sul patrimonio [si avvicina] più ad un assemblaggio surrealista di codici e artefatti che a un restauro legittimato da una filologia o da una ricerca di identità»<sup>31</sup>.

Gli esempi di realizzazioni postume sono molteplici, si pensi al “Monona Terrace Convention and Community Center” in Madison, Wisconsin di Frank Lloyd Wright (1867-1959) progettato nel 1959 e realizzato nel 1994 dall'architetto Anthony Putnam di Taliesin Architects<sup>32</sup>. O al memoriale “Franklin D. Roosevelt Four Freedoms Park” di Louis Kahn (1901-1974) il cui cantiere è stato avviato dall'architetto Gina Pollara e dallo studio Mitchell | Giurgola Architects nel 2010 e concluso il 24 ottobre 2012<sup>33</sup>. Il repertorio di questi processi di eredità è ampio e, come premesso, investe questioni sovrapponibili al tema della *clonazione*<sup>34</sup> e della copia architettonica che tuttavia esula da questa trattazione che vuole invece enucleare il ruolo dell'*intentio auctoris* circoscrivendolo alla dimensione di attesa assunto dall'opera incompiuta.

Un'ultima breve menzione si riferisce ad un caso ampiamente discusso in un consesso disciplinare del restauro<sup>35</sup> riguardante “la tentazione del completamento” della chiesa della Sacra Famiglia di Ludovico Quaroni a Genova. Il cantiere prende avvio nel 1958 e un anno dopo la chiesa viene consacrata, tuttavia, l'apparato documentale mostra un'evoluzione continua del progetto, anche dopo tale evento inaugurale<sup>36</sup>. Il mancante rivestimento esterno ed interno in pietra previsto dal progetto, le numerose variazioni apportate al manufatto, le manomissioni agli spazi interni, gli adeguamenti liturgici post-conciliari necessari, le alterazioni compositive dei prospetti: in sintesi «una storia di modifiche sorde alla comprensione dell'opera»<sup>37</sup> – oltre all'inevitabile degrado accumulato dai materiali e dalle strutture messe alla prova del tempo – convergono in un incarico che si dice risolutivo. All'architetto Alessandro Braghieri viene commissionato il progetto di restauro presentato e dibattuto nel corso della giornata di studi del 2009, che è oggi ancora in essere. Il lungo cantiere è testimone di scelte metodologiche difficili, se non controverse, a partire dai materiali non più reperibili – come la pietra di Promontorio per i rivestimenti – alla sedimentazione di un'immagine ormai consolidata della chiesa incompiuta e modificata nei decenni per sopraggiunte necessità dei suoi testimoni e fruitori. Questo esempio mette in luce un certo spaesamento nella gestione operativa di monumenti contemporanei, in particolare se essa ricade in uno stato di indeterminatezza ulteriore dato dall'incompiutezza di un progetto originario. L'occorrenza di indirizzi di metodo validi – o perlomeno di una traccia metodologica – per un patrimonio complesso come quello contemporaneo scaturisce da domande all'apparenza semplici, come la liceità o meno di apporre un rivestimento lapideo originariamente pensato ma matericamente dissimile per

ragioni di inottenibile approvvigionamento della pietra. Problemi percettivi, di sedimentazione di immagini consolidate, di identità autoriale come di autenticità plurime, di correzione o alterazione di un'intenzionalità da preservare. Queste, e molte altre, sono le tematiche ricorrenti e comuni ai casi considerati.

\* \* \*

Nel seguito si tratterà di tre opere rappresentanti un “non-finito in attesa”: una sospensione di un processo di sublimazione che è perseguibile più sul piano di un compimento – come innesco progettuale finalizzato alla corretta conservazione delle intenzioni originarie dell'opera nel loro insieme – che nella perenne attesa generante frammentazione e disgregazione continua. Questa rappresenta infatti l'unico miope mandato di un'estetica ruinista traslata sulle opere contemporanee che erroneamente e, forse, inconsapevolmente dirige il suo agire nell'eleggere quelle incomprensioni di una vicina storia a prodotti di un fallimento:

*«Si dirà allora che quei grandi progetti [...] sono arrivati troppo presto in un mondo che non era pronto ad accoglierli, che non hanno superato la prova della storia, e che questo spiega i sentimenti misti di speranza, nostalgia e malinconia che ispirano a chi, scoprendoli oggi, si chiede [...] se prefigurano ancora qualcosa di un avvenire possibile o se sono soltanto i resti grandiosi di un sogno abbandonato»<sup>38</sup>.*

## Note

1 BRUNO ZEVI, *Michelangelo in prosa*, in «L'Architettura Cronache e Storia», 9 (gennaio 1964), p. 650.

2 La “poetica del non-finito” è una citazione di Bruno Zevi contenuta in: BRUNO ZEVI, *Saper vedere l'architettura*, Einaudi, Torino 1948, p. 163

3 MARIA CLARA GHIA, *Al modo degli architetti. Mostra critica delle opere michelangiolesche. 1964 e Roma interrotta 1978*, in «Storia dell'urbanistica», n. 13, 2021, p. 205

4 Cfr. STEFANO MUSSO, *La tentazione del compimento. Sul perché di un restauro*, in *Eredità di Ludovico Quaroni. Per il futuro della Sacra Famiglia a Genova*, Quaderni di 'Ananke, n. 3, 2011, pp. 6-10

5 Si fa qui riferimento a quelle argomentazioni che supportano il riconoscimento di questa categoria ambigua, epifenomeno di un *ruinismo* approdato su oggetti contemporanei, fino ad estendere il suo statuto nel riconoscimento di un “incompiuto architettonico” celebrato in quanto *stile*, pur senza legittimarlo, ma evidenziando in esso potenzialità latenti. Cfr. ALTERAZIONI VIDEO, FOSBURY ARCHITECTURE (a cura di), *Incompiuto. La nascita di uno stile*, Humboldt Books, Milano 2018; GIULIA MENZIETTI, *Amabili resti d'architettura. Frammenti e rovine della tarda modernità italiana*, Quodlibet Studio, Macerata 2017

6 CLAUDIO VARAGNOLI, Presentazione, in SARA DI RESTA, *Le «forme» della conservazione. Intenzioni e prassi dell'architettura contemporanea per il restauro*, Gangemi Editore, Roma 2016, p.

7 Così come suddivisa analiticamente in ricerca della: *intentio auctoris, intentio operis e intencio lectoris*, Cfr. UMBERTO ECO, *I limiti dell'interpretazione*, Bompiani,

Milano 1990.

8 ENZA BIAGINI, *Non finito e teorie dell'incompiutezza*, in ANNA DOLFI (a cura di), *Non finito, opera interrotta e modernità*, Firenze University Press, Firenze 2015, p. 21

9 Si specifica che le differenze sono sostanziali, a partire ad esempio dall'*utilitas* che può venire meno nel momento in cui l'opera versa, conseguentemente alla sua incompiutezza, in uno stato di abbandono o dal fatto che le cause del non-finito in architettura non sono generalmente da ricercare nella volontà del suo autore, piuttosto nelle condizioni endogene alla realizzazione del progetto (committenza, politica, situazione finanziaria,...) e quindi a lui esterne.

10 UMBERTO ECO, *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Bompiani, Milano 1962, p. 35

11 *Ivi*, p. 36

12 *Ivi*, p. 37

13 SALVATORE SETTIS, *Necessità delle rovine*, in ALTERAZIONI VIDEO, FOSBURY ARCHITECTURE (a cura di), *Incompiuto...*, op. cit., p. 75

14 NEIL LEVINE, *The architecture of the Unfinished and the example of Louis Kahn*, in BARRY BERGDOLL, WERNER OECHSLIN (a cura di), *Fragments: Architecture and the Unfinished*, Thames and Hudson, Londra 2006, p. 324

15 «However, the obligation towards the whole in an architecture of complexity and contradiction does not preclude the building which is unresolved. Poets and playwrights acknowledge dilemmas without solutions. [...] A building can also be more or less incomplete in the expression of its program and its form.» in ROBERT VENTURI, *Complexity and contradiction in architecture*, The Museum of Modern Art, New York, 1966, p. 20

16 IGNAZIO GARDELLA, *Michelangelo architetto*, in «Epoca», 127 (marzo 1975), p. 54.

17 PAOLO PORTOGHESI, BRUNO ZEVI (a cura di), *Michelangiolo architetto*, Einaudi, Torino 1964

18 Le iniziative sono plurime, tra queste emergono per importanza i restauri alla casa Buonarroti a Firenze e ai monumenti di Caprese, un convegno internazionale di studi, il rilievo degli edifici della piazza del Campidoglio, la pubblicazione del corpus completo dei disegni michelangioleschi, un film e una serie di trasmissioni celebrative in collaborazione con la RAI. Cfr. TERESA SACCHI LODISPOTO, SABRINA SPINAZZÈ (a cura di), *Oscar Savio. Michelangelo 1964*. Galleria Prencipe, Roma 2018

19 PAOLO PORTOGHESI, *Nota sull'allestimento*, in ID., BRUNO ZEVI (a cura di), *Michelangiolo architetto*, cit. p. 9

20 BRUNO ZEVI, *Introduzione: Attualità di Michelangiolo architetto*, in P. PORTOGHESI, B. ZEVI (a cura di), *Michelangiolo architetto*, cit. p. 16

21 CARMEN ANDRIANI, *Michelangelo nostro contemporaneo*, UniGe.life, 28 aprile 2021 (<https://life.unige.it/michelangelo-nostro-contemporaneo>)

22 Cfr. B. BERGDOLL, W. OECHSLIN (a cura di), *Fragments: Architecture and the Unfinished*, op. cit.

23 Si rimanda alla trattazione completa della vicenda pubblicata in SUSANNA CACCIA, CARLO OLMO, *Le Corbusier e il fantasma patrimoniale. Firminy-Vert: tra messa in scena dell'origine e restauro del non finito*, in «Quaderni storici», n. 2, 2015; SUSANNA CACCIA GHERARDINI, *Le Corbusier dopo Le Corbusier. Retoriche e pratiche nel restauro dell'opera architettonica*, Milano 2014.

24 Cfr. ANDREA VACCARI, LUCA MICOTTI (a cura di), *José Oubrière e Le Corbusier. Saint-Pierre de Firminy-Vert. Continuità o*

*tradimento?*, Milano 2014

25 GIULIANO GRESLERI, *Firminy e la storia compiuta*, in *Il restauro del moderno*, numero monografico di «Parametro», n. 266, ottobre/novembre 2006, p. 57

26 In particolare per la volontà di costruire una copia della chiesa a Bologna, riferendosi per questa occasione, poi naufragata, al progetto afferente all'*Oeuvre Complète*. Per Firminy invece il riferimento di Oubrière è alla seconda versione del progetto, cosiddetto di “compromesso”, dell'8 luglio 1964.

27 S. CACCIA GHERARDINI, *Le Corbusier dopo Le Corbusier*, op. cit. p. 15

28 S. CACCIA, CARLO OLMO, *Le Corbusier e il fantasma patrimoniale*, op. cit. p. 701

29 Si menziona anche l'inevitabile problema della paternità di quelle soluzioni tecniche e di dettaglio non previste dalle normative anteriori al 1965 con cui Oubrière si trova a doversi confrontare.

30 JOSÉ OUBRIERIE, AURELIO FERNANDEZ, *Construire sur un monument historique. Le témoignage de José Oubrière et Aurelio Fernandez*, in «Monumental», n. 2, 2007, p. 78, citazione tradotta in S. CACCIA, CARLO OLMO, *Le Corbusier e il fantasma patrimoniale*, op. cit. pp. 703-704

31 S. CACCIA, CARLO OLMO, *Le Corbusier e il fantasma patrimoniale*, op. cit. p. 713

32 Cfr. DAVID MOLLENHOFF, MARY JANE HAMILTON (a cura di), *Frank Lloyd Wright's Monona Terrace: The Enduring Power of a Civic Vision*, University of Wisconsin Press, 1999

33 Cfr. NEIL LEVINE, *Building the Unbuilt. Authenticity and the Archive*, in «Journal of the Society of Architectural Historians», vol. 67, n. 1, marzo 2008, pp. 14-17; NEIL LEVINE, *The architecture of the Unfinished...* op. cit., pp. 323-342.

34 Cfr. HERNANDEZ MARTINEZ ASCENSION, *La clonazione architettonica*, Jaca Book,

Milano 2010

35 *Una giornata di studi sul futuro della chiesa di Genova*, Facoltà di Architettura di Genova, 30 gennaio 2009 i cui atti sono pubblicati in *Eredità di Ludovico Quaroni. Per il futuro della Sacra Famiglia a Genova*, Quaderni di 'Ananke, n. 3, 2011

36 Cfr. ANDREA CANZIANI, *La costruzione del mito. Storia e progetto della realizzazione*, in *Eredità di Ludovico Quaroni...*, op. cit., pp. 11-24

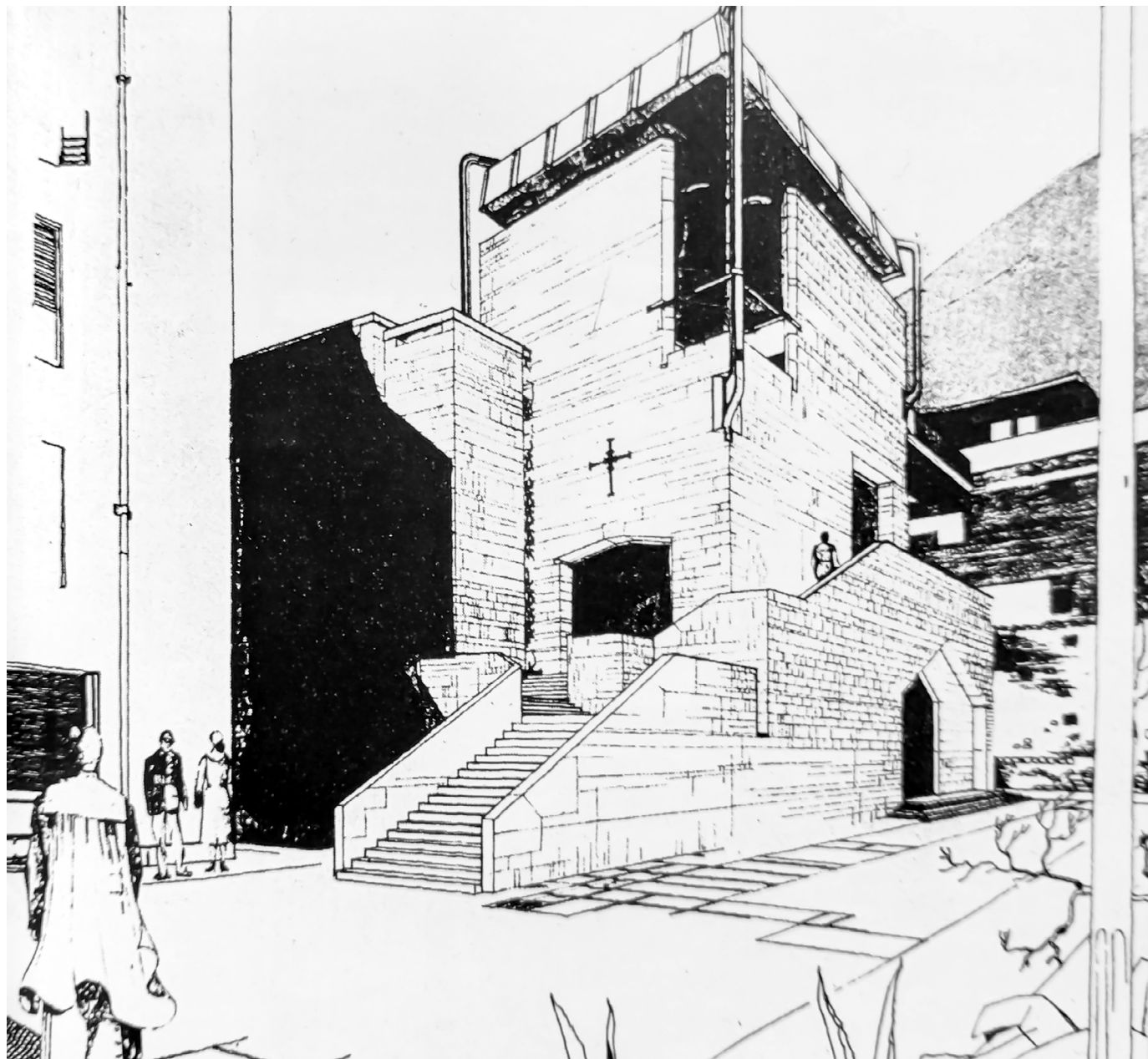
37 *Ibid.*, p. 23

38 MARC AUGÉ, *Incompiuto: nostalgia o promessa?*, in ALTERAZIONI VIDEO, FOSBURY ARCHITECTURE (a cura di), *Incompiuto...*, op. cit. p. 28

Modelli degli studenti dello IUAV, la Sacrestia  
Vecchia di San Lorenzo del Brunelleschi  
La Cappella Medicea di Michelangiolo  
Da: mostra Mostra Critica delle Opere Miche-  
langiolesche, Fondazione Bruno Zevi

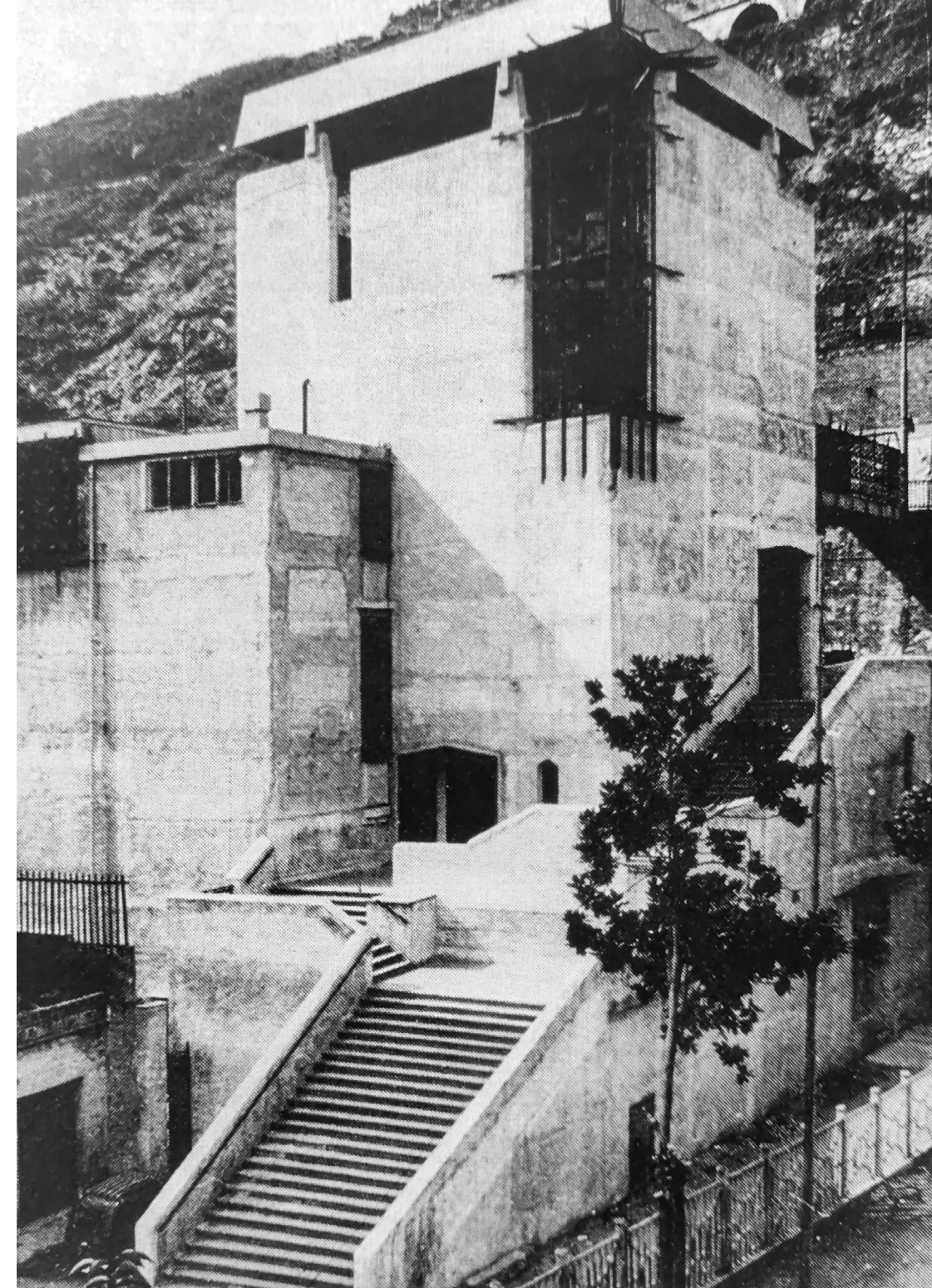


Il cantiere interrotto della chiesa di Firminy progetta-  
ta da Le Corbusier e poi completata da José Oubre-  
rie, suo allievo e ex-collaboratore.  
Da: ANDRÉ WOGENSCKY, *La transformation de l'Unité  
de Firminy*, in «Faces», n. 42-43, 1997-98, p. 6



(Nella pagina precedente)  
Ludovico Quaroni, *Chiesa della Sacra Famiglia*, disegno del progetto preliminare del 1956, prospettiva esterna della chiesa (AAG, Chiese Nuove, cart. Sacra Famiglia) pubblicato in: *Eredità di Ludovico Quaroni. Per il futuro della Sacra Famiglia a Genova*, Quaderni di 'Ananke, n. 3, 201, p. 119

Ludovico Quaroni, *Chiesa della Sacra Famiglia*, fotografia della chiesa appena ultimata nel 1959. Da PIPPO CIORRA, *Ludovico Quaroni 1911-1987. Opere e progetti*, Milano, 1989







Vittoriano Viganò, *Istituto Marchiondi-Spagliardi*, Baggio, Milano. Particolare del giunto trave-pilastro del padiglione convivito.

Foto di Maurizio Villata (2023)

**Vittoriano Viganò, *Istituto minorile «Marchiondi Spagliardi»*, Milano, 1954-57**

*«La soluzione fu così letta come una sorta di provocatoria ma necessaria cura omeopatica, come una architettura “grezza” ma liberatrice, un’aggressiva macchia spaziale e materica capace di ammonire, e così rieducare, i comportamenti devianti dei giovani ospiti»<sup>1</sup>.*

L’Istituto minorile “Marchiondi Spagliardi” di via Noale a Baggio milanese è un frammento del Moderno proiettato e disperso nel secondo Dopoguerra in un territorio allora ancora periferico ed extra-urbano a ovest di Milano: un’architettura in cui il protagonista indiscusso è lo *spazio*<sup>2</sup>. Uno spazio estremamente articolato e ricercato, dal momento che rappresenta l’espressione di un impegno etico tradotto in forma e materia in modo innovativo: dalle attenzioni agli aspetti psicologici all’intenzionalità didattica ed educativa del progetto, dall’innovazione tipologica (come espressa, tra gli altri spazi, nel convivito dalle camerate da dodici occupanti l’una, organizzate su due livelli, con blocchi servizi per ciascuna, servite da corridoi a cui si accede mediante una scala alla leonardesca) a quelle tecnologiche, dalle raffinatezze espressive del suo materiale costitutivo alla stessa concezione del complesso, che rinnega la denominazione di “riformatorio” o di “case di correzione” a favore di una meno consueta *scuola di vita*, «una città dei ragazzi»<sup>3</sup>, per circa trecento giovani “difficili e

caratteriali” compresi tra gli otto e i diciotto anni di età. L’autore di quest’opera e del suo programma innovativo è un giovane Vittoriano Viganò, trentacinquenne, che restituisce un tale ricco, inedito e fortunato esito compositivo ad appena dieci anni dalla sua laurea in architettura attraverso la partecipazione al concorso a inviti indetto dall’Opera Pia nel 1954<sup>4</sup>.

Quest’opera, se inizialmente si è dovuta giustificare nel prendere le distanze da un problema di carattere storiografico, ovvero la categorizzazione prescrittiva, stringente e limitante – l’epiteto “brutalista” di Banham<sup>5</sup> in quanto esito di un’orientata ricezione della “critica operativa”, poi accolto in una revisionata accezione positiva da Zevi<sup>6</sup> o Dorfles<sup>7</sup> – vede ora il suo antagonista nel tempo che ha accumulato, negli ultimi decenni – e in particolare a partire dallo sviluppo di aggiornate teorie pedagogiche e il conseguente formarsi di nuove normative rivolte al trattamento degli adolescenti “difficili”, oltre alla stessa estinzione degli Istituti Riuniti del 1975 – processi di abbandono entro una *querelle* di infruttuoso e alterno interesse celebrativo e operativo tali da rendere la memoria e il lascito del suo autore un’aporia divisa tra un’auspicata ridestinazione e attualizzazione funzionale e una – ormai quasi – inevitabile e passiva mutazione di ordinamento da icona indiscussa a rovina *contemporanea*.

Ma Vittoriano Viganò, che è innanzitutto interprete – di seconda generazione<sup>8</sup> – «dal vivace anticonformismo e dall’eleganza intellettuale»<sup>9</sup> della continuità del Moderno ed erede di quella prima generazione di *maestri* nati nei primi anni del XX secolo, si fa portavoce di quel «ruolo civile della forma»<sup>10</sup> capace di sviluppare in modo inedito il tema dell’incontro, emblema di una «esasperata volontà di riscatto dall’emarginazione

sociale dei giovani destinatari, fatta coincidere con la capacità di riscatto dall’emarginazione urbana nell’edificio»<sup>11</sup>. Questa ben esprime la cifra della sua etica progettuale: militante, sperimentata sul campo e testimoniata nell’insegnamento universitario.

Il caso del Marchiondi risulta quindi emblematico in particolare per quel contrasto risultante dalla sua *sacra* auraticità – data dalla fortuna critica e dall’acclamazione, più che nazionale, internazionale – e dal *brutale* e accorato destino che, nella seconda parte della sua vita, costringe Viganò a confrontarsi con una netta cesura determinata dall’obsolescenza – solo giuridico-amministrativa – della funzione originaria della sua opera.

In aggiunta a questa condizione – ed è questa la ragione più specifica per la quale la vicenda del Marchiondi è stata collocata in questa sezione della trattazione – l’organismo urbano autonomo formato da un nucleo per gli uffici di presidenza, di direzione ed amministrazione, da un centro residenziale (il convitto), da un centro scolastico (aule e servizi annessi) e da un centro residenziale per il corpo insegnante (del tipo foresteria), risulta ad oggi ancora incompleto. Il progetto originario prevedeva infatti altri corpi di fabbrica che non sono stati mai realizzati: il teatro-palestra, la chiesa, un ulteriore corpo didattico-tecnico e numerose attrezzature sportive. È quindi un non-finito d’autore in quanto il suo lascito tangibile, oggi in stato di avanzato degrado e abbandono, si riconosce complementare ad una sua, per quanto risulti una condizione di second’ordine, incompiutezza formale. Concomitante a questo aspetto, che può quindi risultare marginale, si aggiunge un principio di irrisolutezza che interessa anche la sua eredità storica: «l’assenza di un valido aggiornamento della critica [...] finisce per allontanare da sé l’oggetto della

sua riflessione ermeneutica [...] [lasciando] il discorso “aperto”»<sup>12</sup>.

In tale prospettiva di progressivo indebolimento tanto della forma quanto della ricezione culturale da parte di un consesso già alquanto elitario, si riporta il fatto che, tra il 1993 e il 1996<sup>13</sup>, Vittoriano Viganò è stato chiamato a occuparsi del «corpo del malato», ma il 5 gennaio del 1996 muore nella concomitanza quindi dell’avvio di questo processo da poco intrapreso al fine di far fronte ai problemi conservativi attraverso la sua partecipazione attiva al progetto di restauro<sup>14</sup>. Si evidenzia, anche in questo caso, come gli strumenti legislativi italiani siano stati – e risultino esserlo tutt’ora – particolarmente inefficaci nel tentativo di un’azione di salvaguardia attraverso la definizione di un diverso *status* giuridico: tanto l’emissione di un provvedimento di vincolo secondo la legge sul diritto d’autore (L. 633/1941) – decreto del 30 ottobre 1995 – quanto la dichiarazione di interesse storico-artistico riconosciuto al Marchiondi, ai sensi dell’art. 10 comma I D.Lgs n. 42 il 25 Aprile 2008, hanno contribuito a far accrescere l’inerzia nel promuovere un cambiamento per una struttura ormai gravemente danneggiata dall’azione del tempo e degli usi impropri.

Le numerose e alterne funzioni che ha ospitato il complesso una volta acquistato dal Comune di Milano nel 1982<sup>15</sup>, fino alla concessione a privati avvenuta a partire dal 2003 – a condizione che venisse mantenuta la vocazione didattica del sito – si esauriscono convergendo nella concreta possibilità di convertire la funzione in modo definitivo a studentato universitario<sup>16</sup>. I lavori, coordinati da Massimo Fortis, Politecnico di Milano, sono stati avviati nel 2011 ma appena due anni dopo sono stati interrotti per una sopraggiunta verifica di

insostenibilità economica del progetto<sup>17</sup>.

\* \* \*

Prendendo a prestito l’espressione posta in esergo – ovvero la *cura* dei ragazzi ospitati intesa come paradigma che concorre a generare l’opera – è possibile traslarla dall’enunciato della funzione originaria alle attuali domande conservative per salvaguardare tale bene. Per procedere percorrendo una direzione analogica si propone di distinguere due *terapie*, discordi nei relativi presupposti, che attualmente si configurano non più nei riguardi degli ospiti del Marchiondi – facenti parte del progetto stesso e oggi soggetti/utenti del tutto assenti – ma come *prescrizioni* in un approccio ontologico alla conservazione dell’opera, che ora versa in uno stato di completo abbandono.

La cura *allopatrica*, da un lato, si muove nel campo convenzionale della denuncia, degli appelli alla salvaguardia, della “somministrazione” di riconoscimenti legislativi – forieri di sconcertante stasi e inazione poiché mossi dal principio del *contraria contrariis curantur*<sup>18</sup> – o delle indagini diagnostiche o dei censimenti – come prassi *anamnestica* propedeutica alla cura ma priva di portati risolutori – dei casi di architetture a rischio. Dall’altra si prospetta un’attenzione alternativa – *omeopatica* appunto – che potrebbe ingenerare quei processi che insistono sugli equilibri fisiologici propri di un organismo che muta nel tempo e necessita di un riguardo specifico. Nell’analogia<sup>19</sup> – che come tale consente di evidenziare relazioni di somiglianza, pur afferendo a sistemi lontani tra loro, utili per descrivere un processo diversamente noto attraverso le evidenze dell’altro – il *similia similibus curantur*, relativo al secondo approccio, invita ad intervenire sul *corpo* dell’opera per mezzo

di strumenti e innesti fatti della sua stessa materia. È così che, a titolo di esempio, la «tentazione sculturale del Marchiondi»<sup>20</sup>, che da una parte alimenta le ragioni di quella parte che vede nel processo di rudereizzazione della materia l'unica soluzione possibile (di inazione, appunto), dall'altra suggerisce il dialogo-innesto sul piano scultoreo e monumentale: «al Marchiondi l'opera attende l'“esecuzione” [...] si può assimilare a un immenso altorilievo non figurativo, da godere secondo le modalità di una visione ravvicinata, “tattile” e cinetica e scorciata»<sup>21</sup>. Questa ipotesi di rilettura tra la figurazione architettonica e quella scultorea prende le mosse da alcune delle riflessioni sorte nell'alveo del concorso di progettazione “La forza evocatrice dell'architettura. Progetti per un Monumento-memoriale”<sup>22</sup> i cui esiti sono pubblicati nel n. 66-67 (2024) di «FAMagazine»<sup>23</sup>.

In particolare, qui si menzionano le intenzioni di quei lavori afferenti alla sezione “Un monumento-memoriale per il “non finito” d'autore. Milano. Baggio. L'Istituto minorile Marchiondi-Spagliardi, 1953-57, di Vittoriano Viganò” nella quale convergono alcune proposte: «da intendersi quindi prioritariamente nel [loro] rapporto tra segno e intenzione ideologica, tra elementi del comporre e tensione plastica delle arti e delle tecniche costruttive, fino a ipotizzarne un nuovo ruolo di condensatore collettivo interamente praticabile in tutta la sua estensione»<sup>24</sup>.

La natura di non-finito, insieme allo stato emergenziale odierno, possono quindi concorrere progettualmente alla costituzione di un memoriale “celebrativo” che divenga innesco, critica e proposta per un tema irrisolto e, allo stesso tempo, capace di esprimere e comunicare quel valore etico, testimoniale e anche plastico

dell'opera. Un progetto fatto di elementi del comporre e di tensione scultorea che possa essere quindi

*«esaltazione simbolica ed espressione evocativa di quelle parti dell'Istituto mai realizzate [...] [intendendo] in quest'ottica rileggere in particolare lo spazio incompiuto della cappella, posta in adiacenza con l'ingresso a sud-est del complesso, attraverso la ricerca di inedite relazioni tra i frammenti dell'opera e la sua fruizione da parte della comunità che oggi vive questi luoghi di abbandono»<sup>25</sup>.*

\* \* \*

In conclusione si evidenzia come la storia che consacra il Marchiondi a icona incompiuta è la stessa che la riproduce per immagini – come le celebri foto di Ugo Mulas o quelle di Ugo La Pietra – in una rassicurante, tuttavia fattualmente inefficace, replica fotografica della sua consistenza originaria. Pur risultando, in questo caso specifico, essere più conveniente appellarsi ad altre immagini, quelle attuali – come riportato da Marco Dezzi Bardeschi – che comunicano quel plusvalore indotto dallo stato di rovina: «La presenza sempre più esuberante della natura sta riassorbendo questa architettura, la sta in qualche modo rendendo più confidenziale, più rappacificata. La conseguenza è che la perdita d'uso, ormai, decennale, sta lentamente, ma fatalmente, spostando questa fabbrica verso lo statuto archeologico»<sup>26</sup>, è altrettanto vero che queste esprimono la fallimentare incapacità di costruire una risposta

Vittoriano Viganò scompare nel 1996 e Marco Dezzi Bardeschi un paio di anni prima, nel 1994, scrive:

*«Qui, in qualche modo, ci sono tutti gli estremi per invocare una nuova alleanza tra cultura della conservazione (non del restauro né del ripristino che sarebbero penalizzanti per il nuovo) e cultura del progetto. Il che vorrebbe dire minimizzare le sottrazioni, eliminare le cose incongrue, gli impianti invasivi, quelli aggiunti dall'ufficio tecnico, e aggiungere valore, riprogettare con qualità e con autenticità affidandosi all'autore»<sup>27</sup>.*

Pur dovendo rinunciare ad “affidarsi all'autore” per mezzo di un prezioso intervento sul Marchiondi promosso a partire da Viganò stesso, è possibile individuare quell'approccio alla conservazione che, nel prendere le distanze dalla sola contemplazione di “un corpo in stato di rovina” o dall'atto – talvolta riduzionistico – del mero ripristino inteso come riproduzione dell'archetipo originario cieco rispetto alla necessaria considerazione di una mutazione d'uso e accettazione di una condizione di compromesso, sia capace di accogliere una sovrapposizione ponderata e discreta di nuove funzioni compatibili in osmosi e dialogo diretto con il progetto originario.

Attraverso le parole di Paolo Portoghesi – che vengono in aiuto per segnare un collegamento possibile, e opportuno, tra i due casi consequenziali – si prosegue questa sezione relativa alla “poetica del non-finito” con un'altra nota vicenda di incompiutezza e, allo stesso tempo, di abbandono:

*«La carica simbolica di valore sociale [del Marchiondi] trova a mio parere un possibile paragone solo con le scuole d'arte di Porro e Garatti costruite a Cuba alla fine degli anni Cinquanta, nel primo periodo del regime di Castro nella speranza che il nuovo potere sposasse la causa del rinnovamento architettonico»<sup>28</sup>.*



## Note

1 MARCO DEZZI BARDESCHI, *“Brutalismo” e brutalisti: una lezione di stile dell’architetto al suo critico*, in VITTORIANO VIGANÒ, *A come architettura*, Electa, Milano 2004, p. 27

2 In questi termini viene introdotta la vicenda del Marchiondi da Paolo Portoghesi nella *lectio magistralis* dal titolo: *Vittoriano Viganò. S come Spazio*, video-conferenza a cura di Francesco Moschini, della serie “Maestri che raccontano altri Maestri”, Accademia Nazionale di San Luca, 19 maggio 2020

3 BRUNO ZEVI, *I ragazzi non scappano. Il nuovo Marchiondi di Milano-Baggio. Capolavoro del Brutalismo di Viganò*, in «L’Espresso», 2 marzo 1958. Ora in Id, *Cronache di Architettura*, III, Laterza, Roma 1971

4 La giuria era presieduta da Giovanni Muzio e composta dagli architetti Luigi Moretti e Renzo Gerla, dall’ingegner Franco Della Porta e dal medico Dino Origlia.

5 REYNER BANHAM, *The New Brutalism: ethic or aesthetic*, Reinhold Publishing Corporation, New York 1966

6 «L’Istituto Marchiondi di Vittoriano Viganò, l’unico autentico “brutalista” italiano», da BRUNO ZEVI, *Storia e contro-storia dell’architettura in Italia*, Newton & Compton, Roma 1997, p. 592; «Passaporto ufficiale dell’indirizzo brutalista italiano», da BRUNO ZEVI, *Storia dell’architettura moderna*, Einaudi, Torino 1950 (ed. 1975); «Si propone come il primo “brutalista” italiano», da BRUNO ZEVI, *I ragazzi non scappano. Il nuovo Marchiondi di Milano Baggio. Capolavoro del Brutalismo di Viganò*, in «L’Espresso», 2 marzo 1958, ora in *Cronache di Architettura*, vol. III, Laterza, Roma 1971

7 GILLO DORFLES, *L’istituto Marchiondi Spagliardi a Milano*, in «Edilizia moderna»,

n. 67, 1959

8 Se per “prima generazione” si intende quella dei *maestri*, quali Ignazio Gardella, Mario Ridolfi o Luigi Moretti, nati nei primi anni del Novecento, la seconda generazione è individuabile in quel gruppo di architetti-protagonisti e intellettuali nati intorno al 1920, a cui appartengono, tra gli altri, Bruno Zevi, Ettore Sottsass, Giancarlo De Carlo, Marco Zanuso. La terza è invece identificabile, ad esempio, da Paolo Portoghesi, Roberto Gabetti, Vittorio Gregotti, Carlo Aymonino, Aldo Rossi, Guido Canella, nati tutti intorno al 1930.

9 B. ZEVI, *I ragazzi non scappano...* op. cit.

10 MANFREDO TAFURI, *Storia dell’architettura italiana 1944–1985*, Einaudi, Torino 1986, p. 64

11 SERGIO CROTTI, *Attraverso l’architettura: testimonianza del moderno*, in V. VIGANÒ, *A come architettura*, op. cit., p. 13

12 LETIZIA TEDESCHI, *Il contributo italiano al Brutalismo: la ricezione critica dell’Istituto Marchiondi Spagliardi di Vittoriano Viganò. 1958-1968*, in FRANZ GRAF, LETIZIA TEDESCHI (a cura di), *L’Istituto Marchiondi Spagliardi di Vittoriano Viganò*, Mendrisio Academy Press, Mendrisio 2009, p. 50

13 Di seguito le principali fasi relative alla dismissione dell’Istituto Marchiondi: 1970, estinzione Istituti Riuniti Opera Pia; 1975, riforma IPAB (Istituti di Pubblica assistenza e beneficenza), dagli istituti alle Regioni; 1985, il Comune di Milano acquista l’Istituto; 1991, Mostra A come architettura, prima al Politecnico di Milano poi all’Accademia Nazionale di San Luca a Roma; 30.10.1995 vincolo diritto autore (ex legge 633/1941).

25.04.2008, viene dichiarato bene di interesse storico-artistico (art. 10 comma I D. Lgs n. 42)

14 Già negli anni Novanta Viganò

afferitava: «il Marchiondi è un malato grave da pronto soccorso. Non sento odore di medicinali ma di sepoltura, e la cosa mi rattrista». Da <https://www.domusweb.it/it/architettura/2023/04/17/storia-istituto-marchiondi-edificio-brutalista-riapre-milano-design-week.html>

15 Per un quadro completo e aggiornato, al 2017, relativo alla successione di funzioni diverse che hanno interessato il Marchiondi cfr. GIULIA MENZIETTI, *Amabili resti d’architettura. Frammenti e rovine della tarda modernità italiana*, Quodlibet Studio, Macerata 2017, pp. 40-45

16 A seguito di un accordo di programma tra Comune di Milano, Politecnico di Milano, Fondazione Cariplo e Consorzio delle Cooperative.

17 La valutazione economica del restauro delle strutture – assai compromesse a causa dell’avanzato degrado dei calcestruzzi e delle armature – indusse il Politecnico a rinunciare alla firma della convenzione con il Ministero poco prima dell’appalto, a maggio del 2012.

18 “Si curino i contrari con i contrari” è l’espressione che indica i principi di azione della medicina classica per la quale i rimedi utilizzati insistono su meccanismi che producono un’azione e quindi sintomi antagonisti alla malattia da curare.

19 Cfr. ADRIAN FORTY, *Metafore linguistiche*, in ID., *Parole e edifici. Un vocabolario per l’architettura moderna*, Pendragon, Bologna 2004, pp. 62-87

20 BRUNO REICHLIN, *Vittoriano Viganò, brutalista senza saperlo?*, in F. GRAF, L. TEDESCHI (a cura di), *L’Istituto Marchiondi Spagliardi...*, op. cit., p. 21

21 *Idem*

22 La *call*, a cura di Gentucca Canella, Politecnico di Torino, apre ai giovani studiosi dei dottorati in Architettura italiani e stranieri la possibilità di partecipare ad un

concorso per lo sviluppo di una proposta progettuale con la partecipazione vincolante di uno scultore. Le cinque sezioni di cui è composta articolano l’azione progettuale in contesti importanti e differenti tra loro: “Un monumento-memoriale per l’architettura dei “Tre mondi” L’Avana, Cuba. Dalla campagna di alfabetizzazione alle Scuole d’Arte (ENA), 1961-63, di Ricardo Porro, Vittorio Garatti, Roberto Gottardi”; “Un monumento-memoriale per le guerre di liberazione. Asmara. Eritrea. Indipendenza nazionale e ricostruzione del sistema sociale e dell’istruzione nella «Zero School», 1970”; “Un memoriale nel “Monumento” Algeri. Climat de France. La grande piazza delle “duecento colonne”, 1955-57, di Fernand Pouillon”; “Un monumento-memoriale per il “non finito” d’autore. Milano. Baggio. L’Istituto minorile Marchiondi-Spagliardi, 1953-57, di Vittoriano Viganò”; “Un monumento-memoriale nel Mediterraneo. Isola di Lampedusa. 3 ottobre 2013: la strage di 368 migranti”.

23 GENTUCCA CANELLA (a cura di), *La forza evocatrice dell’architettura. Progetti per un progetto di Monumento-memoriale*, numero monografico di «FAMagazine», n. 66-67, 2024 (in corso di pubblicazione)

24 Riportato nell’abstract del concorso.

25 MAURIZIO VILLATA, PAOLO DELLE MONACHE, *Un extra-luogo come monumento-memoriale per il non-finito d’autore*, in «FAMagazine», n. 66-67, 2024 (in corso di pubblicazione)

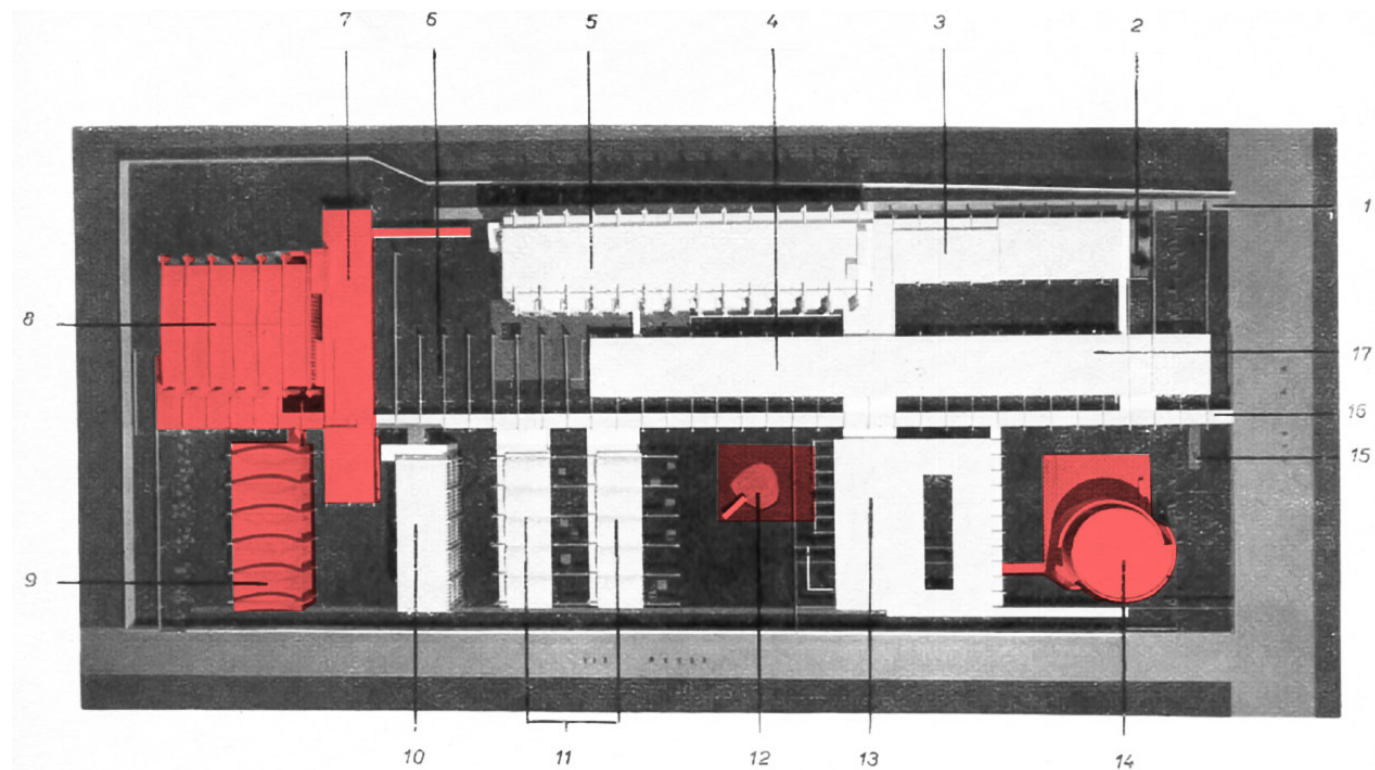
26 MARCO DEZZI BARDESCHI, *L’Istituto Marchiondi di Vittoriano Viganò: paradigma del Moderno*, in «Ananke», n. 7, 1994, p. 54

27 *Ivi*, p. 56

28 *Lectio magistralis* di Paolo Portoghesi, *Vittoriano Viganò. S come Spazio*, video-conferenza a cura di Francesco Moschini, della serie “Maestri che raccontano

altri Maestri”, Accademia Nazionale di San Luca, 19 maggio 2020

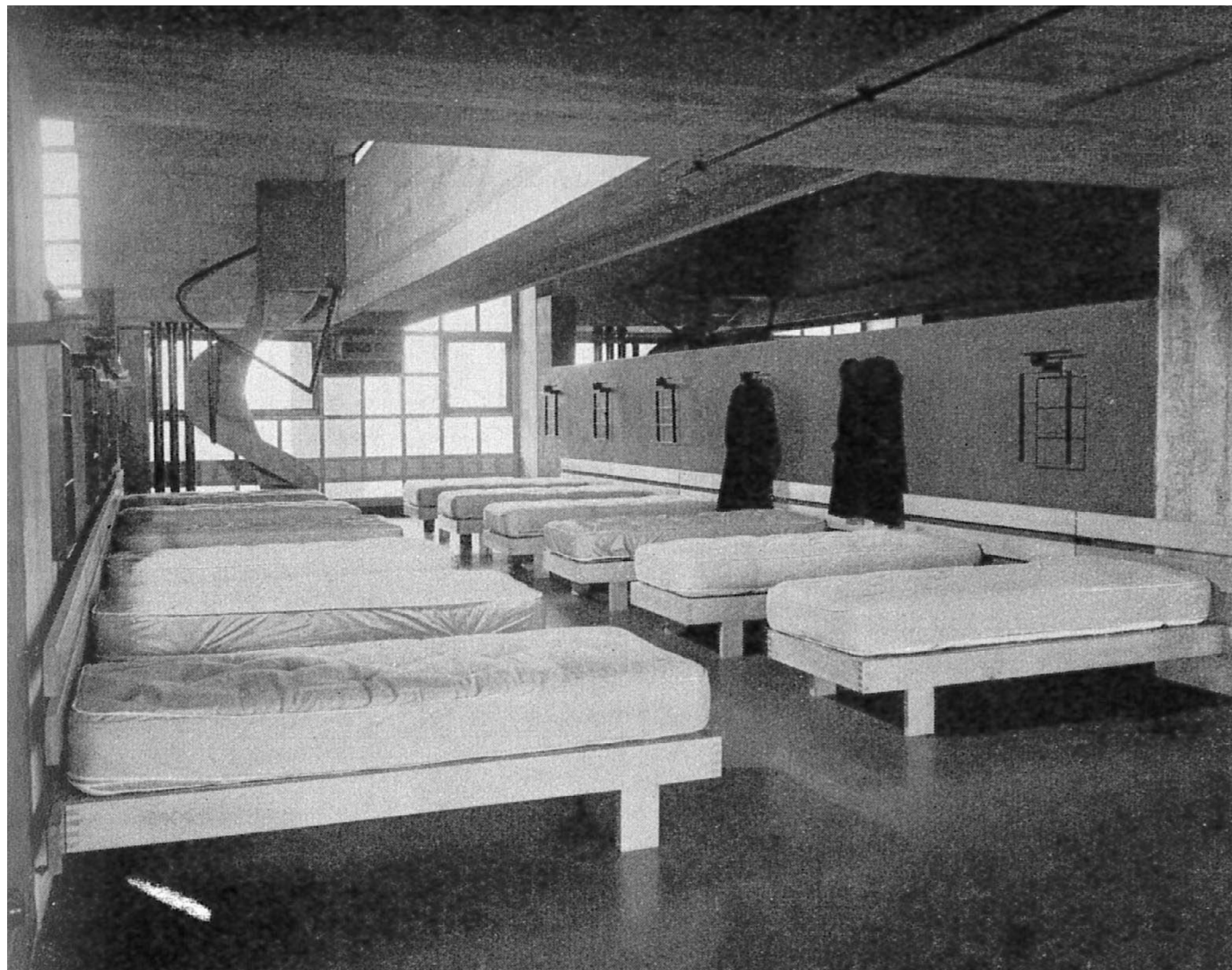
(Nella pagina precedente) Vittoriano Viganò, *Istituto Marchiondi-Spagliardi*, Baggio, Milano. Prospetto nord del padiglione convitto appena realizzato. Da «L’architettura. Cronache e storia», n. 40, giugno 1959



Vittoriano Viganò, *Istituto Marchiondi-Spagliardi*, Baggio, Milano. Modello planimetrico del complesso secondo il progetto originario con, evidenziate in rosso, le parti non realizzate: 1, ingresso strada di disimpegno e servizio; 2, Serra; 3, Servizi generali; 4, Hall e soggiorno collettivo; 5, Convitto e infermeria; 6, Soggiorno all'aperto; 7, Centri di interesse, soggiorni per gruppi, direzione scolastica; 8, Palestra-teatro; 9, Officine; 10, Scuole medie; 11, Scuole elementari; 12, Piscina di gioco; 13, Albergo degli istitutori, parlatorio e centro psicotecnico; 14, Chiesa; 15, Monumento a Giovanni Segantini; 16, Ingresso principale; 17, Assistenza, direzione, presidenza. Tutti gli spazi non costruiti costituiscono «stanze verdi» per il gioco all'aperto, differenziato per gruppi. Elaborazione dell'autore, foto del modello da «L'architettura. Cronache e storia», n. 40, giugno 1959

Vittoriano Viganò, *Istituto Marchiondi-Spagliardi*, Baggio, Milano. Facciata ovest del padiglione-convitto. Da «L'architettura. Cronache e storia», n. 40, giugno 1959





Vittoriano Viganò, *Istituto Marchiondi-Spagliardi*, Baggio, Milano.  
Stanza da letto per gruppo di 12 ragazzi con la scala a chiocciola di  
accesso ai servizi igienici e al guardaroba.  
Da «L'architettura. Cronache e storia», n. 40, giugno 1959



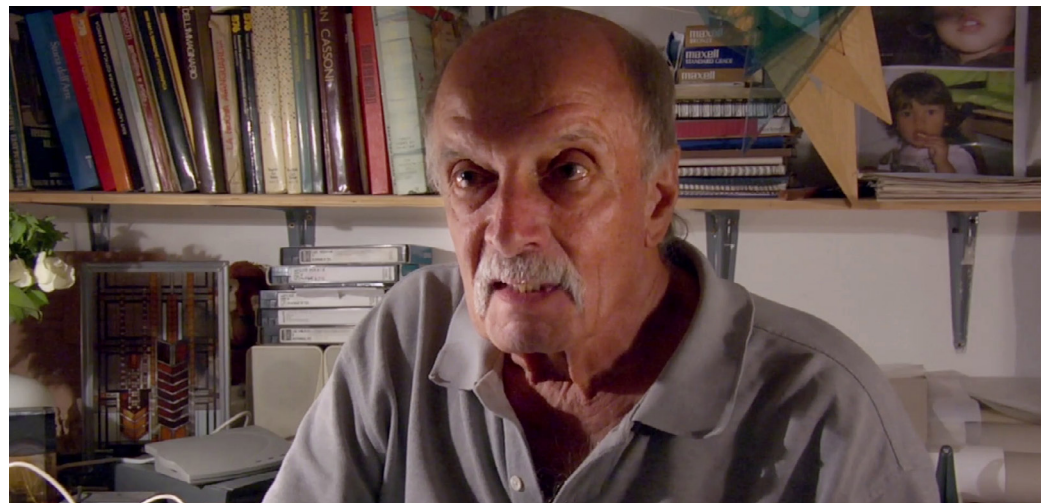
Vittoriano Viganò, *Istituto Marchiondi-Spagliardi*, Baggio, Milano. La stanza da letto nel padiglione-convitto vista dal piano superiore.  
Foto di Maurizio Villata (2023)



(Pagina precedente)  
Vittoriano Viganò, *Istituto Marchiondi-Spagliardi*, Baggio, Milano. Particolare del padiglione-convitto in avanzato stato di degrado.  
Foto di Maurizio Villata (2023)

Vittoriano Viganò, *Istituto Marchiondi-Spagliardi*, Baggio, Milano. Particolare della facciata sud del padiglione-convitto. Da «L'architettura. Cronache e storia», n. 40, giugno 1959





**Ricardo Porro, Vittorio Garatti e Roberto Gottardi, *Le scuole d'arte (ENA), L'Avana, Cuba, 1961-65***

*«In queste architetture, discusse, incompiute, almeno in parte ancora efficienti e utili, si ha infine la manifestazione concreta di alcune verità. La forza delle speranze e delle azioni degli uomini resta depositata nelle tracce archeologiche, nelle rovine, nelle opere incompiute o manomesse, nelle architetture fatte a più mani e in quelle in attesa di un restauro che forse non sarà mai fatto»<sup>1</sup>.*

In un'area residenziale a ovest di L'Avana, adiacente all'aeroporto militare, sorgeva l'Havana Biltmore Golf Club di Cubanacán su cui nel 1960 Fidel Castro<sup>2</sup> decise di edificare le Scuole d'Arte ENA (*Escuelas Nacional de Arte*), ovvero un centro di arte e cultura specificamente dedicato agli studenti di Cuba, America Latina, Africa e Asia, che applicasse il programma virtuoso – e per molti aspetti senza eguali – di lotta all'emancipazione del terzo mondo, in continuità con la campagna di alfabetizzazione compiuta a Cuba tra il 1960 e il 1961. Il progetto viene assegnato inizialmente all'architetto Selma Díaz, moglie di Osmany Cienfuegos, Ministro delle Costruzioni, per poi essere a sua volta affidato a Ricardo Porro<sup>3</sup>, architetto cubano.

Il processo a cui afferisce la vicenda – a partire dalla sua genesi ma anche nelle sue più recenti fasi chiamanti in causa un patrimonio ormai consolidato – è

Ricardo Porro, Vittorio Garatti e Roberto Gottardi in tre fotogrammi del documentario *Unfinished spaces*, diretto da Alys Nahmias and Benjamin Murray, 2011



quello *conflittuale* che si svolge nel campo della “ri-appropriazione simbolica” e volontà di riscrittura semantica dei luoghi emblematici del potere rovesciato dalla Rivoluzione del 1959: una *damnatio memoriae*, un «marchio militare di occupazione»<sup>4</sup>.

Considerata l’urgenza del progetto – erano concessi solamente due mesi al massimo prima dell’avvio del cantiere – e i tempi serrati richiesti per la sua realizzazione, Ricardo Porro (1925-2014) invita due giovani architetti di origine italiana conosciuti in Venezuela a condividere l’ingente ma straordinaria commessa appena ricevuta: Vittorio Garatti (1927-2023), milanese, e Roberto Gottardi (1927-2017), veneziano.

Alla prima ipotesi di voler concepire un unico edificio ospitante le scuole per le diverse arti, segue un positivo eccesso e desiderio<sup>5</sup>, dato dal dirompente «entusiasmo»<sup>6</sup> di quel momento, di considerarle separatamente all’interno dell’irregolare – e assai vasto – terreno del campo da golf attraversato nel mezzo dal rio Quibù. È così che Porro sceglierà di prendere in carico la Scuola delle Arti Plastiche e quella di Danza Moderna, Gottardi si occuperà della Scuola delle Arti Drammatiche e Garatti della Scuola di Danza Classica (“Balletto”) e quella di Musica:

«Le due scuole progettate da Porro, insieme a quelle progettate da Gottardi e da Garatti, esprimono di comune accordo la volontà di creare un microcosmo urbano le cui sale dei corsi formeranno l’intelaiatura di “isolotti” concentrati attorno a “piazze” circondate da portici mentre alcuni elementi straordinari come la biblioteca, il teatro, il museo, il refettorio superano la scala “domestica” diventando i suoi “monumenti”»<sup>7</sup>.

Le cinque scuole, da realizzarsi in breve tempo, costituiscono insieme un progetto unitario, politico e

culturale, di “città delle arti” permeato dal carattere rivoluzionario del regime castrista appena salito al potere. Il lavoro dei tre architetti diviene dunque uno strumento narrativo chiave per il periodo post-rivoluzionario che segue il 1959: in questo momento aurorale i progettisti appena designati e incaricati sono investiti della massima libertà stilistica, concedendogli, nell’urgenza di una gestazione rapida del progetto, di essere disimpegnati dal redigere uno studio preliminare. I principi comuni – spesso riportati dagli autori come vero e proprio “metodo” condiviso – possono essere sintetizzati in tre punti o temi principali:

- il paesaggio, ovvero il dialogo costante e ricercato con il *contesto*<sup>8</sup>, assecondando la morfologia del terreno, o imponendosi<sup>9</sup>, rispettando gli elementi naturali presenti nel sito;
- i materiali, facendo ricadere la scelta sul laterizio in luogo del cemento e dell’acciaio (questi ultimi da contenere nel loro uso) sia per la necessità contingente di impiegare una risorsa locale (a causa dell’embargo americano in atto a Cuba dal 19 ottobre 1960), sia in quanto parte ed espressione della cultura materiale propria di una tradizione latinoamericana esistente;
- il sistema costruttivo – strettamente connesso alla scelta del materiale – è, nello specifico, quello della “volta catalana” o *bóveda tabicada*<sup>10</sup> che caratterizzerà ciascun padiglione di ogni singola scuola<sup>11</sup> mostrando tutti i suoi vantaggi applicativi: leggerezza, rapidità di esecuzione, solidità e libertà formale.

La ricchezza espressiva e figurativa risultante da queste premesse accresce primariamente il valore complessivo

di consonanza del progetto con la ragione stessa per la quale l’opera era stata voluta e commissionata: farsi *monumento* per il momento storico di cesura rivoluzionaria che ha posto fine al regime filoamericano di Batista e la conseguente volontà di istituire sull’isola un ideale socialista, estremo, attraverso la costruzione della “più bella scuola delle arti del mondo intero”: «*I helped to make revolution but in a “soft way”, I never fought. I don’t think I’m a man able to fight with guns, I fight with ideas, that’s all*»<sup>12</sup>. L’avvenimento si è quindi tradotto in una profonda corrispondenza tra architettura e atto rivoluzionario, in una perpetua sfida di indipendenza dagli Stati Uniti fatta di eccessi e accettazione dei rischi:

«Le Scuole sono certamente la più grande realizzazione architettonica che la “rivoluzione” fidelista ha prodotto, certamente hanno avuto una rilevanza internazionale per la carica “politica” di cui sono state portatrici, ma anche per le qualità intrinseche dell’opera che segna la “rottura” con la cultura architettonica prerivoluzionaria»<sup>13</sup>.

Si evidenzia inoltre come l’apertura del progetto all’esterno del sito è sia di carattere concettuale, in connessione con quanto appena riportato: «*It was linked to the Revolution, which was a moment of great transformations. This has no pre-established boundaries. It has an open design. Open like the Revolution was*»<sup>14</sup> sia di ordine fattuale: l’idea di un giardino permeabile ai fruitori che lo percorrono senza percepire gerarchie nello svolgere le funzioni per cui è progettato. È così che gli studenti delle diverse arti non sono vincolati o guidati dalla presenza di accessi principali agli edifici, in un

invito a spostarsi liberamente tra le diverse scuole per interagire tra loro. L’assenza di “facciate” statiche e definite, che rifuggono da un linguaggio “classico” e dogmatico, contribuisce anch’essa ad accrescere questo intento di apertura organica sia con il paesaggio sia con gli studenti che ne percorrono gli spazi in continuità attraverso le corti, le coperture praticabili o le sequenze di gallerie e spazi aperti.

Solamente le scuole di Ricardo Porro furono terminate entro il limite posto, ovvero con l’inaugurazione del 26 luglio 1965 durante la quale vennero dichiarate tutte concluse nonostante gli altri cantieri fossero evidentemente rimasti incompiuti: «*I used to tell to other architects: don’t lose your time making small details, try to do things fast, because perhaps one day it’s going to be stopped*»<sup>15</sup>. Non ci fu una vera e propria inaugurazione ma un progressivo loro utilizzo a cui corrispose una diminuzione degli operai coinvolti nella costruzione delle altre scuole. Le ragioni dell’incompiutezza sono quindi da ricercare a partire dalla “crisi dei missili” dell’ottobre del 1962 che ridusse e fermò tutti quei cantieri non strettamente legati allo sviluppo produttivo o, in generale, all’economia di Cuba. Nel 1965 la Scuola di Balletto risulta quasi terminata per circa il 95% (a mancare erano le finiture finali, come il pavimento, dell’aula principale), la Scuola di Musica consiste nel realizzato volume sinuoso di circa 300 metri di lunghezza ospitante le sale di studio individuale, mentre figurano solamente le fondazioni delle sale concerti (una per la musica sinfonica, una per quella da camera, oltre alle sale per le prove); la Scuola di Arte Drammatica è stata costruita per circa un terzo dei volumi progettati, in questa, in particolare, il grande assente rimane

l'anfiteatro centrale.

Il non-finito diviene presto una condizione conflittuale di lotta compiuta in *primis* dai tre autori contro l'oblio delle loro opere. Una perdita progressiva e alterna di una memoria che prende la forma dell'abbandono di un *corpo* da tempo trascurato: ora questo *corpo* afferisce quasi completamente ad uno statuto archeologico in grado di esprimere la sua forza simbolica attraverso il solo processo evocativo di matrice piranesiana propria delle rovine, di un paesaggio che mostra la perdita di equilibrio tra le sue due forze partecipanti, facendo emergere e prevaricare il ruolo e il protagonismo di una natura indifferente:

«Gli edifici si corrompono e invecchiano meno in fretta degli uomini ma come loro sono imperfetti. Di questo siamo ormai certi, nel nuovo secolo, che le rovine, le incompiutezze, le stratificazioni e persino le imperfezioni degli edifici che sono stati generati dalla passione sono segni della dolce, calda vita, che abbiamo vissuto e viviamo»<sup>16</sup>.

Ma è una *amnesia* anche di ordine storiografico, dovuta inizialmente all'ingiusta alterazione di giudizio nei confronti delle ragioni di un'architettura epifanica tanto di valori etici e civili dirimpenti quanto di collettivi entusiasmi iniziali, come è avvenuto con Roberto Segre – uno dei più riconosciuti storici dell'architettura latinoamericana – che, occupandosi alla fine degli anni sessanta dell'architettura rivoluzionaria cubana<sup>17</sup>, indica le Scuole ENA come simbolo di una visione eccessivamente utopica: troppo onerose economicamente per il momento storico attraversato da Cuba e per le ingenti difficoltà su più fronti con cui si stava confrontando

nella gestione delle proprie risorse. Segre accusa in particolare i tre architetti fautori del progetto tacciandoli di immoralità e definendoli artisti borgesesi ed elitisti, promotori di ideali tradotti in sola espressione individuale. Il progetto, fuori scala e spropositato nelle intenzioni, non è consono al portato della Rivoluzione. Viene inoltre denunciato da Segre l'uso sociale minimo di questi spazi, evidenziando soprattutto la “chiusura” del progetto e le carenze nel rapporto tra l'utente e l'influsso – per lui spropositato – del linguaggio espressivo dell'opera:

«È lecito, allora, condizionare l'artista ad un messaggio ambientale che gli impedisca il rigore nell'adempimento della sua funzione oggettiva? Possono un pittore, un attore o un ballerino educarsi entro una cornice irrazionale, soggettiva, di contraddizione tra espressione formale e operatività tecnica? La personalità di un'artista in formazione deve subire l'influsso della monumentalità? [...] se il progetto è di forma aperta, trasformabile, aggregabile, funzionalmente e tecnicamente, l'opera vive non solo un momento storico, pensi tutto il processo, adeguandosi alle varie alternative, nel progressivo uso delle forme. Se invece è chiuso, limitato dal virtuosismo formale ottenuto con le risorse artigianali, l'opera vale solo nella sua totale concretizzazione: se questo non riesce, si produce l'abbandono e la rovina di quel che si è costruito»<sup>18</sup>.

Segre, in definitiva, individua un approccio troppo personale degli architetti, tendente al “monumentalismo” che è mosso da un “autoritarismo”. Le forme e la loro “esuberanza formale” – secondo questa corrente critica che ha permeato la questione a partire dal 1965 per diversi decenni a venire – non possono coincidere o alimentare i contenuti della Rivoluzione.

Con l'esilio di Ricardo Porro – in Francia nel 1966 – e di Vittorio Garatti – a Milano successivamente, nel 1974 – si conferma il cambio piuttosto repentino del clima culturale, le maggiori influenze e ingerenze politiche sovietiche e l'avvicinarsi di una stagione in cui lo *spolium*, la sottrazione e il reimpiego del materiale edilizio ricavato dalle scuole, è l'unico fenomeno antropico ad interessare i manufatti.

La letteratura storico-critica riconosce nel 1999 – tuttavia, un rinnovato interesse per i temi della cultura architettonica regionale del “latinoamerica” sono precedenti<sup>19</sup> – uno spartiacque tra quella ricezione ormai consolidata di rottura e di aspra polemica nei confronti delle *esquelas* e una rilettura che invece valuta nuovamente le ragioni di questa importante opera architettonica. In questo anno è infatti nota la pubblicazione dello storico dell'architettura John Loomis, “*Revolution of forms. Cuba's forgotten art schools*”<sup>20</sup>, che ripercorre nel volume i fatti avvenuti e sancisce un inedito interessamento internazionale per il lavoro di Porro, Garatti e Gottardi.

Prima dell'eco prodotto dal lavoro di Loomis si registra l'interessamento internazionale – nel 1998 quindi di poco antecedente – che ha determinato l'inclusione delle scuole nella lista del *World Monument Found*. Questo indurrà nel 2000 il governo cubano a riprendere la costruzione delle scuole, interrompendo però quasi immediatamente le attività di restauro – affidate all'architetto Mario Coyula – per la mancanza di fondi.

Nel 2006 si segnala la lettera di Guido Canella a Vittorio Garatti che testimonia – oltre la stima reciproca, le occasioni di incontro e le vicissitudini che li hanno legati rispetto a questo contesto culturale e geografico

specifico – come in quegli anni un certo fervore sembrasse guidare verso l'effettivo interesse nel completamento delle Scuole: «Un antico adagio sostiene che il tempo sia galantuomo e, poiché mi risulta avviato il completamento delle Scuole di Cubanacán, auguro a te, a Cuba e al patrimonio storico dell'architettura moderna che anche le tue due Scuole ottengano finalmente ciò che meritano»<sup>21</sup>. È di pochi mesi prima, infatti, uno scambio epistolare tra Guido Canella e l'arch. Pio Baldi – Direttore Generale del Ministero per i beni e le attività culturali (nel periodo compreso tra il 2000 e il 2009) – che sarà di supporto alla sollecitazione del governo cubano per avviare le urgenti procedure di tutela nei confronti delle Scuole d'Arte.

Oltre all'aspetto di salvaguardia e tutela, sono diverse in questi anni le occasioni in cui è stata avanzata la volontà di intervenire, restaurare o completare le opere<sup>22</sup>, ma non sempre coinvolgendo i tre loro progettisti. L'ultima, in ordine di tempo, è stata la proposta avanzata, nel 2011, da Carlos Acosta, ballerino cubano *etoile* del balletto internazionale, al fine di coinvolgere l'architetto britannico Norman Foster nel desiderio di far tornare in auge la Scuola di Balletto di Vittorio Garatti a partire da uno studio di fattibilità che prevedesse la costruzione di un nuovo edificio atto ad ospitare quelle funzioni che lì non potevano più avere luogo e la trasformazione dell'opera di Garatti al fine di ospitare la propria scuola privata<sup>23</sup>. Vittorio Garatti insorse nel dibattito che seguì a questo atto indiscreto, più che simbolico, di appropriazione di un diritto autoriale da parte di un architetto contemporaneo di fama internazionale che riceve – e accoglie – l'invito a intervenire su un'opera di questo rilievo nonostante il suo autore

fosse ancora in vita. Così scrive Garatti ai fratelli Fidel per esprimere il suo totale dissenso in merito a questa questione: «Chiedo in qualità di progettista di difendere l'integrità delle Scuole d'Arte Nazionali. Ogni cambiamento non può compromettere l'architettura originale»<sup>24</sup>. In aggiunta a ciò, si evidenzia come Vittorio Garatti si stesse prodigando almeno dal 2007 a definire, con impegno costante ma senza successo, il progetto di completamento e rinnovamento della Scuola di Balletto con la supervisione dell'architetto José Mosquera – allievo storico e assistente nel corso di tutta la vita di Garatti che partecipò anche alla costruzione delle Scuole Nazionali d'Arte – integrando al progetto sviluppato negli anni '60 alcune modifiche tecniche e funzionali per una necessaria sua attualizzazione:

«Non vorremmo che alle nostre creature fossero applicati innesti, correzioni, adeguamenti a nuove normative o a nuove esigenze che ne modificano la forma compiuta. Sappiamo che le Scuole di Vittorino corrono questo rischio e dopo essere state maltrattate, depredate, lasciate andare in rovina potrebbero forse, anzi "forster", ritrovare la vita come dei "Frankenstein", con trapianti che corrono il rischio di un "rigetto concettuale"»<sup>25</sup>.

La questione del completamento delle scuole richiede approcci diversi a seconda se si considerano quelle di Garatti o di Gottardi. Ad esempio, nel caso della scuola di Arte Drammatica

«era necessario sia provvedere al restauro e consolidamento della parte esistente, sia al completamento secondo il progetto originale di Gottardi, sia ampliare lo stesso per dar spazio alle nuove esigenze didattiche della riforma ed a una nuova maniera di intendere le fasi della progettazione di un

*opera di teatro*»<sup>26</sup>.

Se da una parte Garatti riferisce che «*the School, as a ruin like it is, is tremendously fascinating. When it's finished, it will be something else, like it used to be*»<sup>27</sup>, dall'altra Gottardi, rispetto a questa prospettiva di completamento, si oppone fortemente alla riproposizione del progetto originario, pur avendo disegni e documentazione esecutiva originale: «*I don't want this to look like architecture from the 60's. I like the fact that I have a different vision now, more mature with regards to Cuba, theatre, architecture, and all*»<sup>28</sup> aprendosi quindi alla possibilità di revisione del suo progetto del 1961.

Ad agosto 2018 la Getty Foundation, nell'ambito del programma "Keeping It Modern", – che sostiene, attraverso iniziative filantropiche, programmi di ricerca per la redazione di specifici piani di conservazione rivolti ad una progressiva selezione di opere di architettura del ventesimo secolo – ha finanziato un *grant* al gruppo di ricerca coordinato dalla "Fondazione Politecnico di Milano" finalizzata alla conservazione, valorizzazione e gestione delle Scuole Nazionali d'Arte<sup>29</sup>.

Il piano di conservazione<sup>30</sup> – articolato su cinque "azioni"<sup>31</sup> precedute da una sinossi della vicenda delle Scuole e seguite da un capitolo relativo alla divulgazione e comunicazione del piano – stabilisce la validità di quegli strumenti analitici dettagliatamente descritti nel documento. Questi sono messi in campo al fine di *iperdefinire* la consistenza materiale dei manufatti realizzati (attraverso campagne fotogrammetriche, rilievo geometrico, campionatura dei materiali, analisi termografiche, mappatura dei dissesti e dei degradi, analisi strutturale, analisi idrogeologiche, *energy performance*,...) mostrando l'ambiziosa volontà di rendere

operativamente in essere "linee guida" e "buone pratiche" per una *corretta* gestione del sito in modo da «sostenere il consolidamento del valore culturale dei beni e promuoverne la tutela dove gli strumenti di legge sono ancora incerti»<sup>32</sup>. Le criticità evidenti in questo tipo di approccio – che risponde ad una gestione centralizzata e limitata a finanziamenti privati – sono plurime, a partire dal rischio di una possibile egemonia culturale dell'attore-mecenate internazionale e l'imposizione soggiacente di una ricerca *omologante* e tendente a generare indirizzi *universali* alle politiche locali di tutela e conservazione del patrimonio costruito. Una modalità concettualmente non lontana dai principi di selezione e iscrizione del patrimonio *universale* alla *World Heritage List* dell'Unesco: un'esportazione – per alcuni salvifica, per altri difficilmente rispettosa delle specificità culturali locali – di un *modus operandi* rischioso a partire dai suoi stessi presupposti.

Infine si evidenzia come l'ultimo dei tre autori – solo inizialmente coinvolto nel programma del KIM – ancora vivente durante il periodo di gestazione del documento (2018-2020) era Vittorio Garatti (1927-2023): tuttavia la questione autoriale sembra essere stata considerata in misura minima nella redazione del dossier del piano di gestione pur costituendo lui, in quanto testimone primo e protagonista, una fondamentale convergenza di eredità utile a stabilire una salda e consapevole messa in prospettiva delle Scuole.

\* \* \*

L'ipertrofica produzione di *strumenti* e *indirizzi* entro un sistema sempre più globalizzato è, dunque, una strategia valida per avanzare culturalmente nei fitti intrecci

di conflittualità latenti – o ben evidenti – di questo patrimonio? La cifra poetica della sperimentazione e di un'autorialità forte, capace e determinata che ha dato origine alle *esquelas* e le rilevanti successive denunce, intenzionalità e visioni degli autori rispetto al loro completamento si confrontano però con una profonda cesura, nell'attualità di un tempo presente, ovvero l'assenza in vita dei tre protagonisti della vicenda.

In forma di conclusione "aperta" ad infinite possibili riflessioni sulla liceità o meno di un auspicato completamento filologico delle Scuole capace di celebrare il loro valore espressione del primato autoriale sull'opera, vengono in soccorso nuovamente le parole di Luciano Semerani, che hanno introdotto questa breve sezione e ne hanno accompagnato – attraverso la proposizione di stralci del suo testo "Vittorio Garatti architetto" pubblicato nel 2020 – lo svolgimento:

«l'architettura conserva come la statua, la tela, il fotogramma, pur con tutta la sua caducità, almeno una parte del lavoro e dell'energia che l'amore degli artefici le hanno impresso. Né la scultura né l'architettura sono lingue morte, le rivoluzioni e gli uomini passano e muoiono, ma per chi accetta l'incompletezza e l'imperfezione della vita le pietre sono parole»<sup>33</sup>.

## Note

1 LUCIANO SEMERANI, *Vittorio Garatti architetto*, in: LUIGI ALINI, *Vittorio Garatti. Opere e progetti*, Clean Edizioni, Napoli 2020, p. 215.

2 Celebri le immagini immortalate da Alberto Korda raffiguranti Fidel Castro e Che Guevara intenti a giocare una partita di golf al Country Club, incipit di una narrazione che vedrà quei campi, simbolo dell'alta borghesia cubana, divenire luogo su cui far sorgere le Scuole d'arte.

3 Cfr. GIORGIO FIORESE, *Architettura e istruzione a Cuba*, Clup, Milano 1980.

4 L. SEMERANI, *Vittorio Garatti architetto*, in: L. ALINI, *Vittorio Garatti...* op. cit., p. 214

5 «Le Scuole sono state concepite e progettate nel momento più intenso e promettente della Rivoluzione, dove l'attesa fiduciosa nel futuro si accompagnava con il massimo impegno sociale» da GENTUCCA CANELLA, *Architettura di retroguardia e laboratorio d'oltremare: per una scuola nazionale di architettura all'Asmara*, Clup, Milano 2006

6 «Se la cultura cubana, in qualsiasi manifestazione, aspira a riflettere la Rivoluzione, credo debba farlo con piena coscienza di un certo eccesso; voglio dire volontariamente indiscreta e esorbitante [...] da una parte la coscienza giubilante di un popolo che fiorisce nella creazione della propria nazionalità, libero dalle catene e dagli oltraggi del colonialismo imperialista; dall'altra parte l'angoscia, la minaccia permanente di distruzione da parte di questo stesso imperialismo» da HUGO CONSUEGRA, *Las Escuelas Nacionales de Arte*, 1965, p. 15

7 DAVID BIGELMAN, *Simbolo e concetto nell'architettura di Ricardo Porro*, in: «FA-Magazine», n. 29, 2014, p. 44.

8 L'attenzione al *contesto* deriva, così racconta Vittorio Garatti, dalla lezione impartita da Ernesto Nathan Rogers al Politecnico di Milano. Cfr. MICHELE PARADISO, *Las Escuelas Nacionales de Arte de L'Avana*, DiDA Press, Firenze, 2016

9 L'intenzionalità figurativa in rapporto al contesto naturale circostante è differenzialmente interpretata dagli autori: gli edifici di Porro mirano a risaltare, ad emergere e ad imporsi sull'ambiente naturale, così come per la Scuola di Arte drammatica di Gottardi, mentre le Scuole di Garatti risultano maggiormente assecondare la vegetazione e le pendenze del paesaggio.

10 La *bóveda tabicada* è un tipo di volta costruita con mattoni leggeri e intonaco rapido che permette di incollare i mattoni lungo i loro bordi seguendo una curvatura prestabilita fino ad ottenere una superficie autoportante e leggera. La tecnica della *bóveda* è pervenuta a Cuba attraverso la Spagna ma nel cantiere delle *escuelas* si è rivelato necessario formare gli operai per la corretta costruzione dei sistemi voltati.

11 Per quanto l'unico che utilizzerà la tecnica tradizionale sarà Roberto Gottardi poiché per tutti gli altri padiglioni presentano l'uso di tecnica mista, con tiranti, nervature o rinforzi in calcestruzzo armato.

12 Dialogo di Ricardo Porro tratto dal documentario *Unfinished spaces*, diretto da Alysa Nahmias and Benjamin Murray, 2011

13 LUIGI ALINI, *Il tempo unico dell'architettura*, in Id., *Vittorio Garatti. Opere e progetti*, Clean Edizioni, Napoli 2020, p. 21

14 Dialogo di Vittorio Garatti tratto dal documentario *Unfinished spaces*, op. cit.

15 Dialogo di Ricardo Porro tratto dal documentario *Unfinished spaces*, op. cit.

16 L. SEMERANI, *Vittorio Garatti architetto*, in: L. ALINI, *Vittorio Garatti...* op. cit., p. 216

17 Cfr. ROBERTO SEGRE, *Cuba*.

*L'Architettura della rivoluzione*, Marsilio, Venezia 1970; ROBERTO SEGRE, *Cuba: Architecture sous-developpment et revolution*, in «L'Architecture d' Aujourd'hui», n. 140, 1968

18 ROBERTO SEGRE, *Cuba, l'architettura della Rivoluzione*, op. cit., pp. 80-81

19 GUIDO CANELLA, *Laboratorio Latino-america*, in «Zodiac», nuova serie, n. 8, settembre 1992-febbraio 1993, pp. 6-13; SERGIO BARONI, in «Zodiac», nuova serie, n. 8, settembre 1992-febbraio 1993, pp. 160-188

20 JOHN LOOMIS, *Revolution of form: Cuba's forgotten Art Schools*, Princeton Architectural Press, New York 199921

GUIDO CANELLA, *Carta a Vittorio Garatti*, in «Arquitectura Cuba», n. 380, 2008, p. 49

22 Si menzionano, tra i diversi eventi registrati, i fondi del WMF stanziati per il restauro e il completamento delle scuole che vengono però bloccati dall'amministrazione Bush; il 28 febbraio 2003 il sito viene inserito nella *Tentative List* Unesco, ma da quel momento ad oggi non è ancora stato nominato Patrimonio mondiale dell'umanità e quindi iscritto alla WHL; dal 2007 al 2009 vengono sottoposte a restauro le scuole di Porro, la Scuola di Arti Plastiche e di Danza con la supervisione di tutti e tre gli architetti. Il sito diviene monumento nazionale nel 2011.

23 *The National Schools of Art of Cuba Conservation Management Plan*, Keeping It Modern, Davide Del Curto (coordinamento scientifico), Getty Foundation, 2020, p. 144

24 Dalla lettera di Garatti a Fidel, come riportata da L. ALINI, *Vittorio Garatti...*, op. cit., p. 24

25 L. SEMERANI, *Vittorio Garatti architetto*, in: L. ALINI, *Vittorio Garatti...* op. cit., p. 216

26 MICHELE PARADISO (a cura di), *Las escuelas nacionales de arte de La Habana. Pasado, presente y futuro*, Didapress, Firenze 2016.

27 Dialogo di Vittorio Garatti tratto dal documentario *Unfinished spaces*, op. cit.

28 Dialogo di Roberto Gottardi tratto dal documentario *Unfinished spaces*, op. cit.

29 <https://www.fondazionepolitecnico.it/progetti/keeping-it-modern/>

30 *The National Schools of Art of Cuba Conservation Management Plan*, op. cit.

31 *Action 1 - Analysis and documentation of the site and of the buildings; action 2 - Conservation and restoration activities; action 3 - Landscape management and flood risk assessment and mitigation; action 4 - Energy and environmental sustainability, Action 5 - Developing a management strategy and tools.*

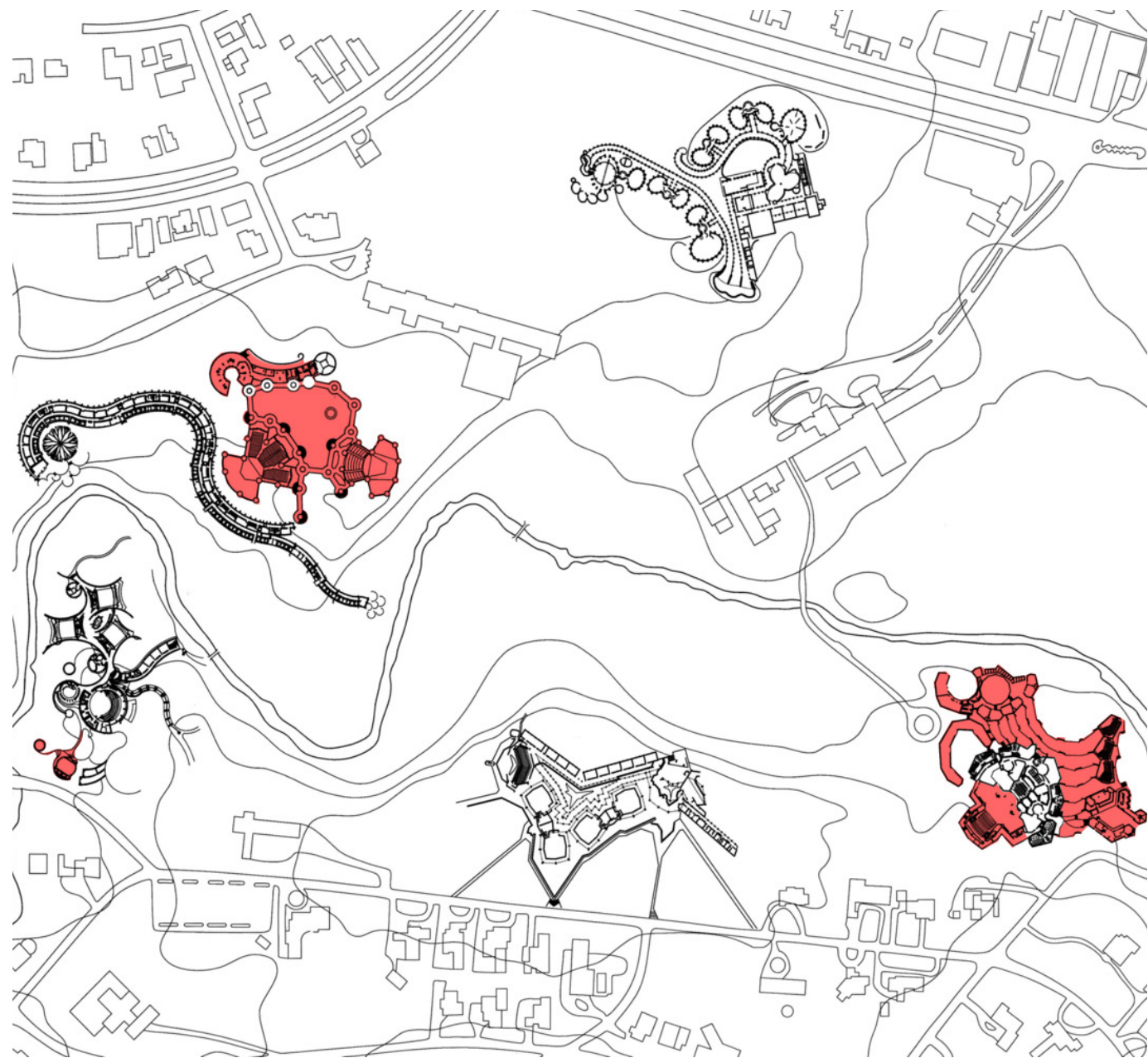
32 DAVIDE DEL CURTO, *Keeping it modern. Il Piano di Conservazione e Gestione per l'architettura del Ventesimo secolo*, in FRANCESCO MUSSO E MARCO PRETELLI (a cura di), *Restauro: Conoscenza, Progetto, Cantiere, Gestione*, Edizioni Quasar, Roma 2020, p. 339

33 L. SEMERANI, *Vittorio Garatti architetto*, in: L. ALINI, *Vittorio Garatti...* op. cit., p. 214

Vittorio Garatti, *Scuola di Musica*. Uno dei pilastri della struttura rimasta incompiuta.

Da JOHN LOOMIS, *Revolution of form: Cuba's forgotten Art Schools*, Princeton Architectural Press, New York 1999





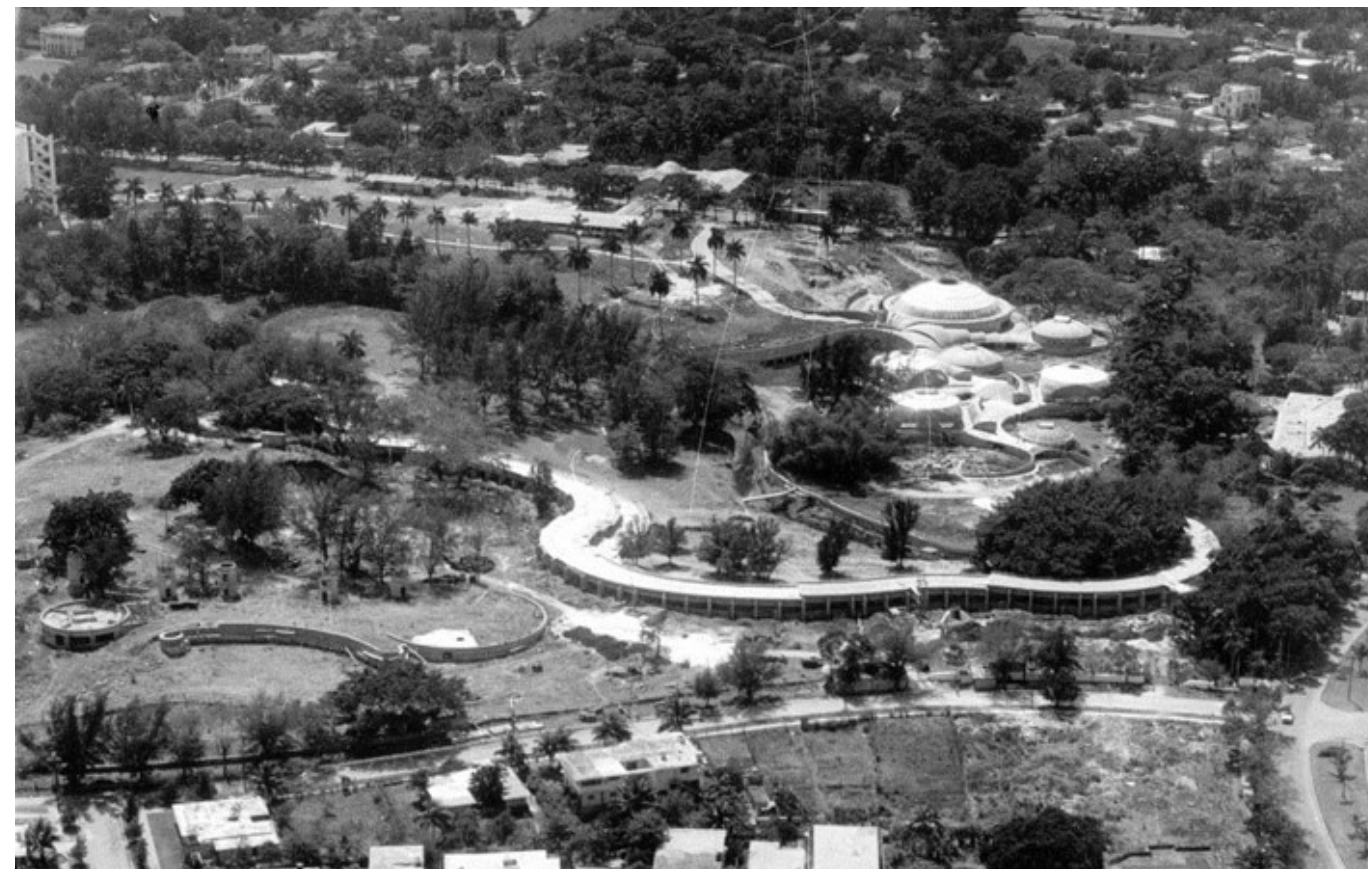
(Pagina precedente)  
Planimetria del sito su cui sorgono le cinque Scuole d'Arte a L'Avana (in rosso le parti non realizzate) dall'alto in senso orario: Ricardo Porro, Scuola di Arti Plastiche; Roberto Gottardi, Scuola di Arte Drammatica; Ricardo Porro, Scuola di Danza Moderna; Vittorio Garatti, Scuola di Balletto; Vittorio Garatti, Scuola di Musica

Roberto Gottardi, Scuola di Arte Drammatica, vista aerea del cantiere.  
Da *The National Schools of Art of Cuba Conservation Management Plan, Keeping It Modern*, Davide Del Curto (coordinamento scientifico), Getty Foundation, 2020





Vittorio Garatti, Scuola di Balletto, vista aerea, 1964.  
Da LUIGI ALINI, *Vittorio Garatti. Opere e progetti*, Clean Edizioni, Napoli 2020



Vittorio Garatti, Scuola di Musica, vista aerea ripresa da nord, 1964. In primo piano a sinistra le fondazioni delle sale da concerto e le sale di prova.  
Da LUIGI ALINI, *Vittorio Garatti. Opere e progetti*, Clean Edizioni, Napoli 2020



*Ministero  
per i Beni e le Attività Culturali*  
DIPARTIMENTO PER I BENI CULTURALI E PAESAGGISTICI  
DIREZIONE GENERALE PER L'ARCHITETTURA E L'ARTE CONTEMPORANEE

Prof. Guido Canella  
Via Revere, 7  
20123 Milano

MBAC\_DG-AACS01 2785 del 27/07/06

**OGGETTO: Cuba – La Habana – Scuole d'arte**  
edifici realizzati su progetto di Ricardo Porro, Roberto Gottardi e Vittorio Garatti

Caro Canella,

mi fa molto piacere la notizia che parte del complesso scolastico realizzato da Ricardo Porro e dai due architetti italiani Roberto Gottardi e Vittorio Garatti verrà recuperato perché, oltre a costituire una importante momento di promozione sociale e culturale, credo sia un notevole esempio di architettura che bene si inserisce nel contesto paesaggistico. L'iniziativa del Governo cubano di completare le strutture non ancora terminate e restaurare le esistenti è sicuramente lodevole e trova tutto il nostro sostegno. L'estensione del progetto anche alla scuola di Vittorio Garatti è assolutamente auspicabile.

Su questi edifici c'è stato un notevole interesse in Italia e molti periodici ne hanno parlato e fornito documentazione fotografica.

Sarà cura di questo Ministero appoggiare e favorire l'iniziativa del Governo Cubano presso le sedi e nei momenti opportuni.

Ti saluto cordialmente

IL DIRETTORE GENERALE  
Arch. Pio Baldi

CB

Ministerio de Bienes y Actividades Culturales

DEPARTAMENTO DE BIENES CULTURALES Y PAISAJISTICOS  
DIRECCION GENERAL POR LA ARQUITECTURA Y EL ARTE CONTEMPORANEO

Prof. Guido Canella  
Via Revere, 7  
20123 Milano

**OBJETO: Cuba – La Habana – Escuelas de Arte**  
Edificios realizados por Ricardo Porro, Roberto Gottardi e Vittorio Garatti

Estimado Canella,

me ha alegrado mucho saber que parte del complejo educacional realizado por Ricardo Porro junto con dos arquitectos italianos, Roberto Gottardi y Vittorio Garatti será recuperado, porque además de constituir una importante ocasión de difusión social y cultural, creo que representa un ejemplo relevante de una arquitectura que se inserta muy bien en el contexto paisajístico.

La iniciativa del Gobierno Cubano, de completar las estructuras aún sin terminar y de restaurar las existentes, es sin duda alguna loable y cuenta con nuestro apoyo categórico. La inclusión de la escuela de Garatti en el proyecto es sin duda alguna esperanzador.

Sobre estos edificios ha existido un interés notable en Italia; muchos periódicos han hablado sobre ellos proporcionando documentación fotográfica.

Será tarea de este Ministerio apoyar y favorecer la iniciativa del Gobierno Cubano en las sedes y en las instancias pertinentes.

Te doy mis cordiales saludos.

El Director General  
Arquitecto Pio Baldi

## Lettera di Guido Canella a Vittorio

Caro Vittorio,

con queste poche righe vorrei testimoniarti l'affetto, come amico, e la stima, come architetto, che da sempre mi legano a te e al tuo lavoro. Entrambi siamo stati allievi di Ernesto Rogers al Politecnico di Milano, dove oggi entrambi ci troviamo ad insegnare, ma allora, frequentando due corsi diversi, ci conoscevamo soltanto superficialmente.

Dopo la laurea tu partisti per il Venezuela, dove risiedeva tuo padre, e successivamente chiamato da Ricardo Porro, ti trasferisti all'Avana con Roberto Gottardi, raggiunti in seguito dal più giovane Sergio Baroni (unico ad assumervi la nazionalità e, purtroppo, a morirvi).

Nel tuo primo ritorno in Italia, era il 1964, ti rincontrai una sera a casa di Sasa Monzini e Fulvio Raboni, dove, con una serie di diapositive, ci informasti sui lavori in corso per le cinque Scuole d'Arte a Cubanacàn de L'Avana progettate e realizzate da te, Porro e Gottardi. Nell'occasione finalmente ci parlammo a lungo, tanto che ti invitai a illustrare quell'esperienza, che mi pareva straordinaria, ai colleghi del Politecnico. È da lì che hai acceso in me dapprima interesse, trasformato via via in vera e propria devozione per Cuba, la sua vita, la sua storia. Quando potei visitarla per la prima volta, era il 1984, fu Sergio Baroni ad accompagnarmi alle Scuole che, purtroppo, erano rimaste incompiute per la crisi economica seguita all'embargo imposto dagli Stati Uniti.

Da allora, nei numerosi soggiorni trascorsi a L'Avana, con e senza di te ma sempre con Sergio, che, risiedendovi, a me e ai colleghi di viaggio faceva da guida, mai ho mancato di visitarle, ogni volta rammaricandomi del loro stato di abbandono. Ricordo, per esempio, la volta che vi accompagnammo il nostro amico e collega Vittoriano Viganò, che ne rimase ammirato, così che la sera, invitati a cena dall'ambasciatore italiano Giovanni Ferrero, torinese con moglie statunitense veramente amabile, ci impegnammo nella descrizione delle Scuole. Tanto che il giorno seguente, mentre noi ritornavamo in Italia, l'ambasciatore accompagnato da Sergio le visitò, facendoci sapere di essemè rimasto entusiasta e promettendo che avrebbe sollecitato un intervento anche dall'Italia per il loro completamento.

Cuba, come dicevo, attraversava un periodo di crisi economica, per cui anche nel settore delle costruzioni si privilegiava la quantità a discapito della qualità, così che anche uno storico dell'architettura (in seguito pentito) accusò le Scuole d'Arte di essere "reazionarie". Ed io cercavo di consolare voi autori, ricordando che, da certi contemporanei opportunisti, tali erano stati definiti tra Settecento e Ottocento gli straordinari progetti dei cosiddetti "architetti rivoluzionari" francesi e tra gli anni Venti e Trenta del Novecento quelli degli architetti costruttivisti in Unione Sovietica.

Innumerevoli sono state anche le occasioni nelle quali, con la tua presenza (una volta insieme a Porro e Gottardi, più volte con Sergio Baroni in visita in Italia), ma anche in nostra assenza, sono state illustrate e prese ad esempio nelle facoltà di architettura italiane. Nel mio corso al Politecnico, per esempio, volta a volta ho invitato a commentarle anche importanti personalità della nostra cultura: oltre ai tanti architetti, storici, critici dell'arte, letterati come Cesare Cases e Giovanni Raboni, musicisti e critici musicali come Giacomo Manzoni e Luigi Pestalozza. Perché interpellare musicologi? In quanto, in particolare, tue sono la Scuola di Musica e quella di Balletto, e nell'insieme coerente del complesso, costruito valorizzando le risorse locali del laterizio, del cemento, del legno e della raffinata maestranza allora disponibile (pensando alla volta catalana per superare le

(Pagine precedenti)

Lettera di risposta dell'arch. Pio Boldi, Direttore Generale del Ministero per i beni e le attività culturali, a Guido Canella del 27 giugno 2006, a supporto dell'iniziativa di interesse alla tutela delle Scuole d'Arte a La Habana.

(Questa e pagina seguente)

Lettera di Guido Canella a Vittorio Garatti del 24 novembre 2006, pubblicata in GUIDO CANELLA, *Carta a Vittorio Garatti*, in «Arquitectura Cuba», n. 380, 2008, pp. 47-49; successivamente riportata in LUIGI ALINI, *Vittorio Garatti. Opere e progetti*, Cle-an Edizioni, Napoli 2020, pp. 212-213

notevoli luci delle sale di riunione, ai grigliati, ai grandi ventagli a *bris-soleil*) e nell'intento comune di fondare un nuovo, originale, rivoluzionario linguaggio, dalle altre si distinguono per certi caratteri personali significativi della differente estrazione di ognuno. Se nelle Scuole di Porro (Arti plastiche e Danza moderna) rivive il tumulto di certa sensualità *criolla* e in quella di Gottardi traspaiono certe rarefazioni e tonalità di Scuola veneziana, nelle tue a me pare di scorgere una liberatoria aggiunta di articolazione formale al rigore essenzialmente plastico-lineare di certo razionalismo lombardo. Del resto questa impressione mi pareva confermata anche in due tue opere del 1965 (Scuola Agraria a Güines de L'Avana e Padiglione "Cuba" all'Expo di Montreal) dove, costretto da materiali e tecniche più convenzionali, hai dovuto puntare figurativamente sulla scansione dei volumi.

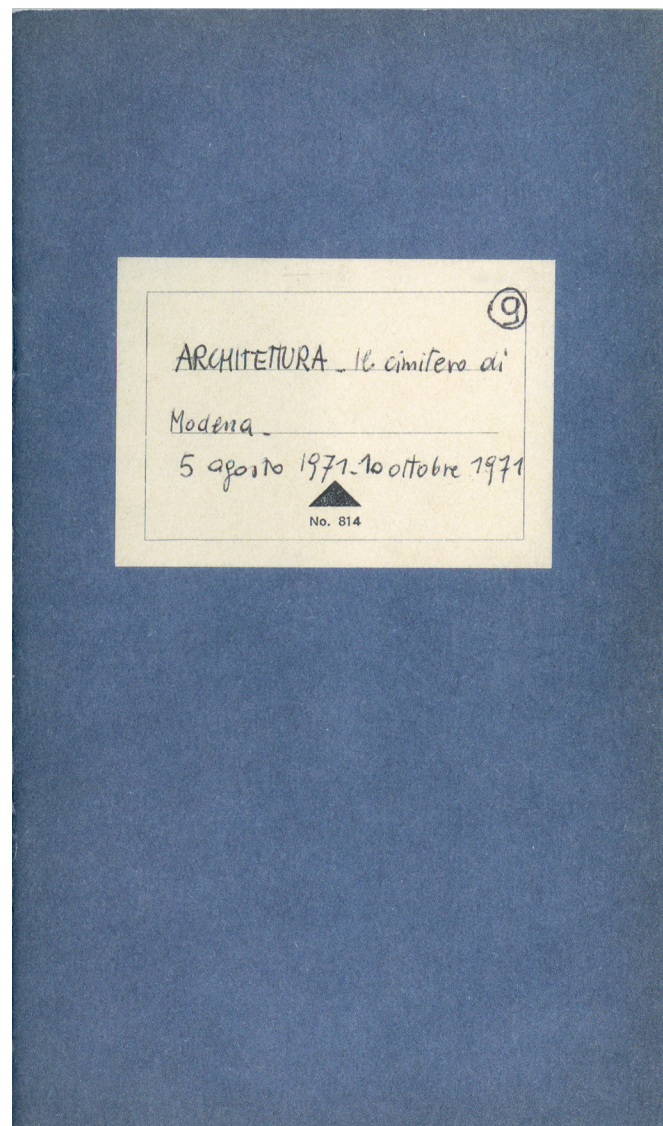
Dal tuo definitivo ritorno in Italia, dove ti sei trovato fatalmente *déraciné* e quindi privo di quelle occasioni professionali, che invece avresti meritato, ho seguito passo a passo la tua maestria di architetto in una serie di opere, magari non di grande dimensione, ma sempre di straordinaria originalità e coerenza poetica. Fra queste voglio ricordare soltanto la tua casa, di cui ho già avuto modo di scrivere, e, pure a Milano, la ristrutturazione del 1991 del famoso Hotel Gallia, che fiancheggia l'imponente Stazione Centrale, dove sei riuscito a temperare ambientalmente, con un timbro solare, il grigio eclettismo della piazza, dell'interno e dell'esterno dell'Hotel.

Un antico adagio sostiene che il tempo sia galantuomo e, poiché mi risulta avviato il completamento delle Scuole di Cubanacàn, auguro a te, a Cuba e al patrimonio storico dell'architettura moderna che anche le tue due Scuole ottengano finalmente ciò che meritano.

Con affetto

Milano, 24 novembre 2006





5 Agosto. 1971.

Modena - Ritirato il bando e ~~area~~ ritirato il cimitero - Il concorso per il nuovo cimitero scade il 2 novembre.

Il Cimitero attuale è composto da due parti / quella cristiana e quella ebraica. Il cimitero cristiano è tardo neoclassico, stanno costruendo ora l'ingresso secondo i disegni originali (ma togliendo la cupola, perché?) - Il cimitero israelitico ha una parte di tombe molto belle; sono lastre di marmo estremamente sottili poggiate per il cedimento del terreno e ~~sono~~ incurvate come i legni imbarcati - le più belle hanno semplicemente la stella di Davide e le scritte in ebraico.

Aldo Rossi, copertina del quaderno azzurro n. 9 e sua prima pagina.  
Da FRANCESCO DAL CO (a cura di), Aldo Rossi. I quaderni azzurri, vol. 9, Mondadori Electa, Milano 1999

## Aldo Rossi, Gianni Braghieri, Ampliamento del cimitero di San Cataldo, Modena, 1971

«Così devo forse ora vedere in successione i miei progetti nella luce del non finito e dell'abbandono o seguendo l'imprevisto di un altro avvenimento? [...] Di ogni progetto potremmo dire come di un amore incompiuto»<sup>1</sup>.

Il 6 maggio del 1971 l'amministrazione comunale di Modena bandisce un concorso nazionale per l'ampliamento del cimitero *extra-moenia* di Cesare Costa realizzato tra il 1858 e il 1876. Partecipano quasi 50 gruppi di progetto e la commissione, presieduta in particolare da Paolo Portoghesi, Glauco Gresleri e Carlo Aymonino, constatano la difficoltà nel definire un esito univoco: l'impegno profuso dal gran numero di gruppi partecipanti è elevato. Le diverse indicazioni metodologiche offerte dalle singole proposte progettuali sono confluite in un acceso dibattito all'interno della commissione che, tuttavia, decide di eleggere come progetto vincitore nel 1972 quello di Aldo Rossi – nel sodalizio con Gianni Braghieri in qualità di collaboratore – dal titolo “L'azzurro del cielo”:

«[...] l'accettazione del tipo tradizionale del campo racchiuso e la configurazione di un rapporto additivo analogico rispetto al cimitero ottocentesco del Costa diventano le premesse di un esemplare approfondimento

*architettonico sulle virtualità inedite di un tipo*<sup>2</sup>.

La relazione di progetto recita in apertura: «Il cimitero, come edificio, è la casa dei morti. All'origine la tipologia della casa e della tomba non si distinguevano. [...] Questo progetto di cimitero non si discosta dall'idea di cimitero che ognuno possiede»<sup>3</sup> evidenziando in prima battuta la questione tipologica centrale al progetto e, a seguire, gli aspetti semantici e analogici: «L'analogia con la morte si può cogliere con la ragione solo nelle cose finite, nella fine delle cose»<sup>4</sup>.

La decisione di premiare non un progetto di compromesso ma di “tendenza”, ovvero espressione di un portato collettivo e, quindi, sovraperonale, è anche motivata quindi dalla sua natura profondamente analogica, in connessione con il contesto, il paesaggio e la città

*«attraverso una serie di simboli, di citazioni, di richiami mentali diventa un vero e proprio teatro della vita che si spezza e quindi teatro della morte, spazio privilegiato della memoria collettiva, del compianto e della solitudine»*<sup>5</sup>.

Lo sforzo espresso dal progetto “L'azzurro del cielo” di Rossi e Braghieri rivendica un'architettura *alta*, dalla plurale valenza semantica che si propone di «emblemizzare in termini monumentali e definitivi il rapporto tra la città dei vivi e il recinto della città dei morti»<sup>6</sup>, queste le ragioni, in sintesi, che lo portano in conclusione a ricoprire il primo posto. Il secondo è invece assegnato a Costantino Dardi con *DOM*, il terzo è del gruppo composto da Fabio Lunelli, Beppe Cerutti, Federico Colombo, Roberto Giamberini con *Il Muro*. La commissione, non esprimendosi concorde all'unanimità rispetto a tale definizione della graduatoria, decide l'anno seguente di avviare un secondo livello del

concorso per i primi tre classificati.

Nella seconda fase, Rossi e Braghieri rielaborano il progetto, raddoppiando il recinto originario: «se ne deve riconoscere la maturità culturale, l'autenticità e quindi il pieno diritto a tradursi nella concretezza dello spazio»<sup>7</sup>.

Ma sarà solo quattro anni più tardi, nel 1976, che l'Amministrazione comunale di Modena consentirà loro di avviare, in una progressione per piccoli lotti, il cantiere relativo al progetto presentato nella seconda fase e ulteriormente modificato sulla base di modifiche di tipo funzionale richieste dal Comune e recepite dai suoi autori, oltre ad aver applicato un ridimensionamento dei volumi progettati seguendo le prime indicazioni concorsuali.

L'ampliamento del cimitero di San Cataldo è sicuramente uno degli esempi più noti di opera autoriale del secondo Novecento – particolare esito afferente sia ad una fortunata stagione di sperimentazione entro i concorsi d'architettura, sia ad un importante periodo di transizione biografica e professionale vissuta dal suo protagonista<sup>8</sup> – che non è ancora pervenuta al suo stato di completa integrità costruttiva<sup>9</sup>.

Risulta quindi un caso doppiamente emblematico per i due livelli di frammentarietà evidente, quella osteologica insita nella poetica rossiana, e quella propria del non-finito in architettura. Questa ambivalenza si osserva e riscontra in particolar modo nell'ossario:

*«La casa cubica abbandonata e i colombari sono lì a testimoniare la forza dell'idea compositiva ma manca lo scheletro degli ossari e la grande ciminiera, segnale*

*in scala urbana della fabbrica abbandonata e deserta, indispensabile integrazione della casa abbandonata»*<sup>10</sup>.

o, ancora, come esprime Rossi stesso nella sua *Autobiografia scientifica*:

*«La costruzione cubica con le sue finestre regolari ha la struttura di una casa senza piani e senza copertura, le finestre sono senza serramenti, tagli nel muro; essa è la casa dei morti, in architettura è una casa incompiuta e una casa abbandonata nel contempo»*<sup>11</sup>.

A questa non-finitezza, *abbandono*, dell'opera costruita si contrappone però uno statuto di forte vitalità e valenza ideologica del progetto, che sembra quasi risiedere più nei disegni e negli scritti (relazioni, testi, appunti sui «Quaderni azzurri»,...) del suo autore che nel farsi effettivo dell'opera. Questo prevaricamento e sbilanciamento nei confronti delle componenti *descrittive* del lavoro progettuale pone la sua incompiutezza formale quasi in secondo piano rispetto all'importanza simbolica e analogica delle forme – anch'esse partecipanti alla costruzione della sua “poetica del non-finito” – e del suo processo generativo, manifesto del suo pensiero e della sua idea compositiva.

Se da una parte si riconosce in atto un processo di *rimozione*, ovvero di non concessione al completamento, dall'altra il “valore di esponibilità” si rende diversamente evidente nella costruzione di un livello di lettura ulteriore, interpretativo dell'opera, che contribuisce a generare un immaginario parallelo a quello *autoriale* – dato dalla ampia diffusione dei celebri disegni e testi sulla “città futura” – costituente la forma primigenia della sua intenzionalità progettuale.

Ci si riferisce in particolare all'incontro di Rossi con il

fotografo modenese Luigi Ghirri (1943-1992) che ha indagato il progetto dell'ampliamento del cimitero di San Cataldo a partire dal 1983, con la pubblicazione delle sue fotografie commissionate dalla rivista *Lotus International*:

*«L'architettura di Rossi mi dà questa sensazione di meraviglia [...] Alla fine quello che mi affascina nella sua opera [...] sono le memorie, le storie, i nessi, le invenzioni e le apparenze che costituiscono i diversi strati del fare le cose e delle nostre percezioni»*<sup>12</sup>.

Per il cimitero di Modena, Ghirri interroga la non finitezza, l'apertura, la frammentazione evidente nell'opera che è espediente per legarsi al paesaggio delle periferie. Ghirri trova la chiave più interessante in questo: la capacità di legare l'opera incompiuta al paesaggio circostante in una soluzione di continuità, nonostante la sua natura sia quella di incompiutezza formale.

La fotografia (anch'essa d'autore) dell'architettura d'autore riveste un ruolo centrale nel corso del ventesimo secolo:

*«L'architettura può venire meditata nella sua evoluzione storica in più modi. Con parole [...]. Con fotografie [...] oppure con disegni. Questi consentono di prescindere dalla distinzione tra attuato e non attuato, conservando i pensieri architettonici e dando la possibilità di salvare molto di quel che altrimenti si perderebbe nel consumismo architettonico [...] la creatività vi si manifesta nella forma più pura [...] infine i disegni architettonici possono senz'altro esprimere di più che non l'architettura costruita [...] tutto illustra l'intenzione intellettuale dell'autore»*<sup>13</sup>.

Può quindi rendersi, così, strumento per “completare

l'incompletezza" e, nella libera interpretazione dell'osservatore-fotografo, corroborare un immaginario nuovo, diversamente celebrativo di un'icona, e sovrapponibile quindi a quello originario:

«Beyond descriptive and illustrative intentions, photography appears as a method to look at and depict places, objects, the faces of our time, not to catalog or define them, but to discover and build images which are also new possibilities of perception»<sup>14</sup>.

D'altro canto, come osserva Francesco Dal Co, il rischio nel validare il metodo che premette le fotografie di Ghirri, in questo caso specifico di opera non compiuta può delegare eccessivamente uno strumento critico, quale è la fotografia, nel "completare" idealmente l'opera «della quale si erano fotograficamente taciuti i madornali errori costruttivi, che rendono orripilante la sua "visione tattile"»<sup>15</sup>, in una riscrittura di un immaginario che avviene attraverso la produzione di un surrogato mediatico:

«non è affatto trascorsa la possibilità di vedere il cimitero completato in tutte le sue parti. Così accadesse, si potrebbero osservare insieme tutte le figure che Rossi e Braghieri hanno disegnato immaginandole protette da un vasto, unico recinto che per svolgere la funzione essenziale al quale era destinato [...] necessità di essere conchiuso. Soltanto questa cornice potrebbe riscattare le figure che dovrebbe accogliere dalla loro attuale condizione di lacerti, di feticci come Ghirri li ha pietosamente ritratti»<sup>16</sup>.

## Note

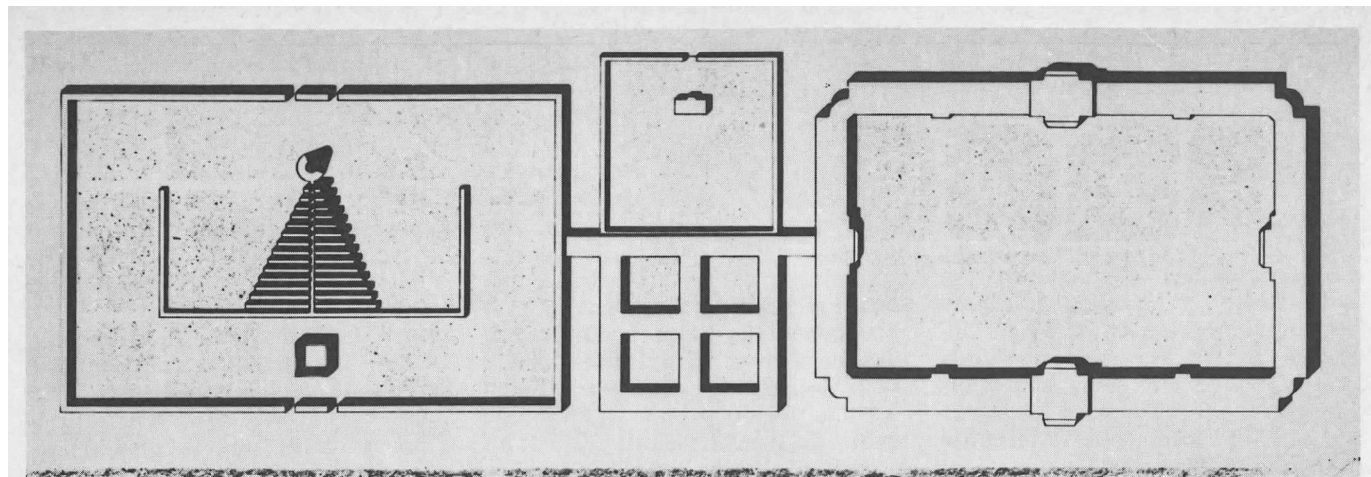
- 1 ALDO ROSSI, *Autobiografia scientifica*, Pratiche edizioni, Parma 1990, p. 81 e 112
- 2 PAOLO PORTOGHESI, *Concorso nazionale di idee per il nuovo Cimitero di Modena. Città dei vivi e città dei morti*, in «Controspazio», n. 10, ottobre 1972, p. 3.
- 3 ALDO ROSSI, *L'azzurro del cielo*, in: «Controspazio», n. 10, ottobre 1972, p. 4.
- 4 *Ibid*, p. 9.
- 5 PAOLO PORTOGHESI, *Aldo Rossi. Il teatro e la città*, Sagep, Genova 2021, p. 39
- 6 FRANCO RAGGI, *Alternative per un concetto di monumentalità*, in: «Casabella», vol. 36, n. 372, dicembre 1972, pp. 20-26
- 7 P. PORTOGHESI, *Concorso nazionale di idee per il nuovo Cimitero di Modena...*, op. cit., p. 3
- 8 «[Aldo Rossi] Lo considera un progetto particolare collocato tra la fine della giovinezza e l'inizio dell'età adulta» da ENRICO PRANDI, *Aldo Rossi, il "non finito" e la poetica dell'incompiuto. Il cimitero di Modena come monumento da tutelare nella sua integrità progettuale*, in GENTUCCA CANELLA, PAOLO MELLANO (a cura di), *Il diritto alla tutela. Architettura d'autore del secondo Novecento*, Franco Angeli, Milano 2019, p. 366
- 9 Cfr. E. PRANDI, *Aldo Rossi, il "non finito" e la poetica dell'incompiuto...*, op. cit. pp. 366-37
- 10 PAOLO PORTOGHESI, *Aldo Rossi. Il teatro e la città*, Sagep, Genova 2021, p. 42
- 11 A. ROSSI, *Autobiografia scientifica*, cit., p. 49.
- 12 LUIGI GHIRRI, *Per Aldo Rossi*, in PAOLO COSTANTINI, GIOVANNI CHIARAMONTE (a cura di), *Luigi Ghirri. Niente di antico sotto il sole. Scritti e immagini per un'autobiografia*, SEI, Torino 1997, pp. 200-201
- 13 VITTORIO MANGANO LAMPUGNAI, *La*

*realità dell'immagine. Disegni di architettura nel ventesimo secolo*, Edizioni di Comunità, Milano 1982, p. 6

14 LUIGI GHIRRI, *La fotografia: uno sguardo aperto*, in P. COSTANTINI, G. CHIARAMONTE (a cura di), *Luigi Ghirri...* op. cit.

15 GIOVANNI KLAUS KOENIG, *Note sul restauro dell'architettura contemporanea*, in FRANCESCO PEREGO (a cura di), *Anastilosi. L'antico, il restauro, la città*, Laterza, Roma-Bari 1987, p. 28.

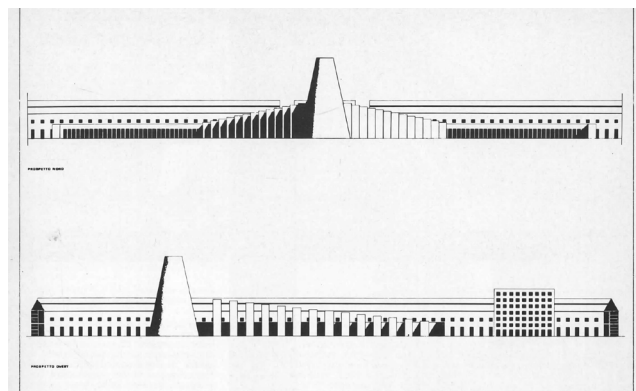
16 FRANCESCO DAL CO, *Editoriale*, in «Casabella», n. 890, ottobre 2018, p. 5



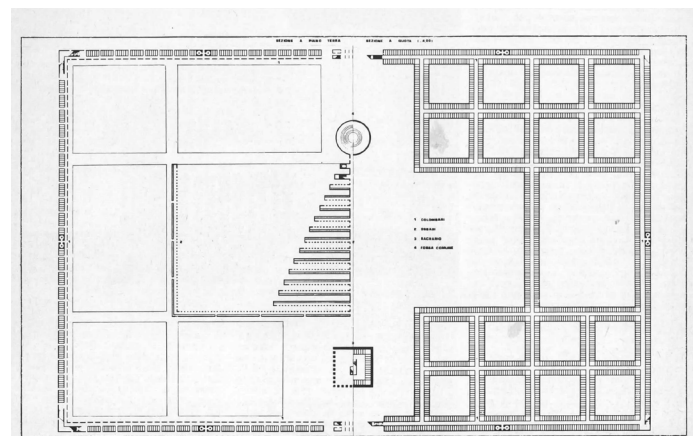
# L'azzurro del cielo

*Primo classificato*

*Aldo Rossi collaboratore: Gianni Braghieri*

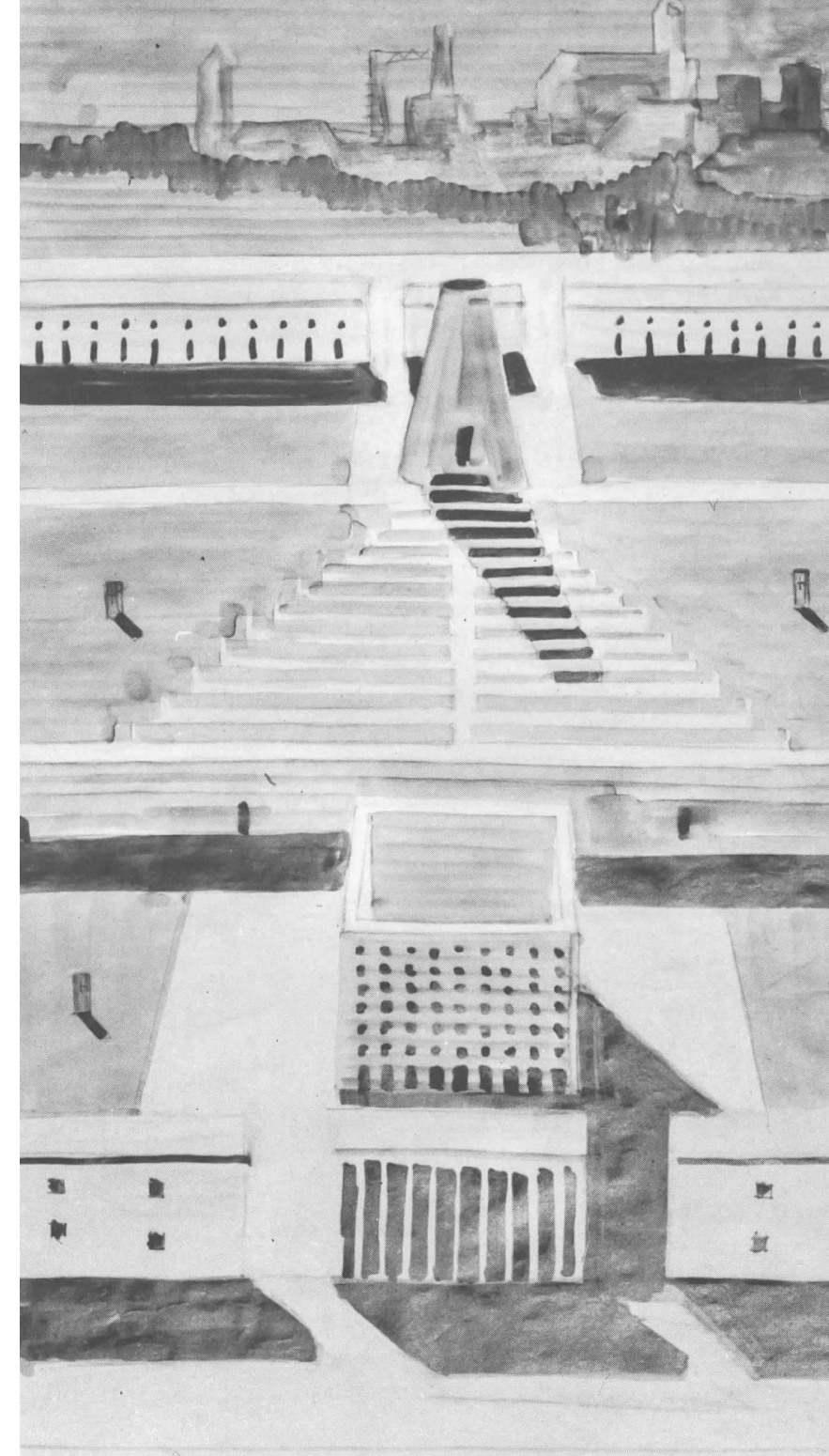


In alto: ossari, prospetto nord e prospetto ovest. Sotto: ossari, sacario, fossa comune.



Aldo Rossi, Gianni Braghieri, estratti della relazione di progetto del primo classificato del concorso di primo grado per l'ampliamento del cimitero di San Cataldo di Modena.

Da ALDO ROSSI, *L'azzurro del cielo*, in: «Controspazio», n. 10, ottobre 1972, pp. 4-9





Luigi Ghirri, fotografie del cimitero di San Cataldo progettato da Aldo Rossi, Modena, 1983.  
Da «Lotus international», n. 38, 1983



Luigi Ghirri, fotografie del cimitero di San Cataldo progettato da Aldo Rossi, Modena, 1983.  
Da «Lotus international», n. 38, 1983



Luigi Ghirri, *Modena, Cimitero di San Cataldo*, progetto di Aldo Rossi. Modena, 1983

Fotomontaggio di una ricostruzione virtuale realizzata da Claudia Borja, Universidad PUCP, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, 2018.

Da FRANCESCO DAL CO, *Restituzione virtuale di un'icona. Il cimitero di San Cataldo a Modena di Aldo Rossi e Gianni Braghieri*, in «Casabella», n. 890, ottobre 2018, pp. 6-7



# UNA CONVERGENZA: EREDITARE PAOLO SOLERI TRA PROGETTO E OPERA



Vista aerea della *south vault* terminata e del proseguimento del cantiere di Arcosanti, Arizona con la *ceramic* e la *foundry apse*, 1972.  
TCF, The Archives at Arcosanti

## Paolo Soleri: i progetti, le opere e i processi di patrimonializzazione

In questa terza e ultima parte, la ricerca si rivolge ad un singolo autore del secondo Novecento, Paolo Soleri che, da allievo di Frank Lloyd Wright, diventa committente di sé stesso, offrendo alla storiografia una produzione caratterizzata da opere – esigue in numero – che hanno raggiunto il loro compimento e, al contrario, un ampio apparato documentario composto da progetti mai – o parzialmente – realizzati.

La complessità della figura di Paolo Soleri può essere ricondotta all'immagine di un *homo faber* che, per mezzo della forma operativa del *laboratorio* e della sperimentazione aperta, tenta di costruire la sua visione del mondo – *Weltanschauung*<sup>1</sup> – al fine di rispondere ai grandi interrogativi del suo tempo, perlopiù ancora attuali, radicati a partire dalla crisi e dal fallimento della città moderna particolarmente evidente nel secondo dopoguerra.

La visione profetica di Patrick Geddes, gli ammonimenti di Lewis Mumford e gli insegnamenti di Teilhard de Chardin sono tra i riferimenti culturali sui quali Soleri edifica il suo pensiero critico volto ad individuare quale ruolo possa ricoprire la ricerca architettonica se posta come possibile risorsa strumentale risolutiva per le necessità della società contemporanea e futura: «tra pensiero universalizzante ed esperimento in laboratorio

del progetto di città [...] secondo un procedimento di carattere più induttivo che deduttivo»<sup>2</sup>.

Ad alimentare l'osmotico intreccio tra pensiero sociologico, urbanistico e teologico si somma la dichiarata riconoscenza al *fertile messaggio* e alla *percezione alata*<sup>3</sup> di Le Corbusier, oltre al rapporto diretto con Frank Lloyd Wright nell'apprendistato a Taliesin, tra iniziale affinità, successiva polemica e definitiva estromissione dalla lezione del celebre maestro.

*Visionario, utopico, "megastrutturista", genio, asceta, pioniere, profeta, artista:* sono alcuni degli epiteti associati nel tempo tanto alla sua persona quanto alla sua produzione. Il suo pensiero è complesso e coinvolge in un continuo scambio saperi diversi – filosofia, religione, scienza, tecnologia, letteratura – restituendo di ciascuno di questi una personale declinazione, un'elaborazione teorica e, quindi, una strategia per determinare un futuro alternativo: la *lean alternative*, ovvero l'insieme di nuovi e utili riferimenti per l'uomo che trovano espressione attraverso le sue *arcologie*.

Nonostante la cultura architettonica riconosca la valenza caleidoscopica delle sue visionarie elaborazioni teoriche, il giudizio storico-critico non è risultato unanime e concorde<sup>4</sup> nel tempo, perlopiù escludendo la sua figura e le sue proposte progettuali dal dibattito accademico o non dando loro sufficiente risalto. Il perentorio giudizio di Bruno Zevi delinea, ad esempio, ogni aspetto della sua produzione e della sua figura di uomo «magro, indurito dalla fatica fisica, chiuso in un'ostinata ricerca e segreta passione» che, aggiunge, esprime il «dramma di una personalità creatrice» poiché, «malgrado il coraggio, la tenacia, l'indubbia vocazione, non

riesce a reperire un committente»<sup>5</sup>. Diversamente da questo giudizio critico, pochi anni prima, sulle pagine di *Domus* si legge:

*«tutto il mondo degli architetti ne conosce il talento e la mano attraverso i progetti per la "Mesa City", la sua città ideale, progetti che egli traccia in straordinari disegni su lunghissimi fogli di carta imballaggio. Da anni Soleri lavora a questo fantastico progetto nella solitudine cui vive [...] messaggio che, se non si tradurrà in pratica direttamente, già agisce ed esiste come opera d'arte e di poesia, attraverso la potenza dei disegni ed il coraggio dell'idea»<sup>6</sup>.*

Il suo dinamismo intellettuale, riflesso in un programma ambizioso, è stato posto con più facilità all'interno della categoria delle utopie visionarie<sup>7</sup> piuttosto che in una più autonoma intenzionalità progettuale tesa a stimolare, proporre schemi innovativi e ideologie in divenire e mai immutabili.

Nella vocazione ad assumere il ruolo di direttore e operatore di un cantiere materiale e immateriale di immagini dall'alto valore simbolico e dimostrativo:

*«la sperimentazione aperta, che costituisce la sostanza del suo lavoro, il suo rifiuto di ogni determinismo aprioristico e la sua proclamata vocazione al non finito stabiliscono evidentemente un netto distacco dalle grandi utopie del passato e forse, più in profondità, dalla stessa arroganza progettuale della modernità in quanto projecting age. Il suo obiettivo è un cantiere»<sup>8</sup>.*

In questa trattazione si assume come fondamento conoscitivo – relativo alla vita e alle opere di Paolo Soleri – l'ampia produzione di studi e ricerche di matrice storica promosse e svolte da Antonietta Iolanda Lima e

pubblicate in particolare nel primo decennio degli anni Duemila<sup>9</sup>. Le esplorazioni critiche e costruzioni storiografiche da lei coordinate<sup>10</sup> hanno inserito e documentato in un ampio quadro conoscitivo l'architetto, in quel periodo ancora in vita.

In continuità quindi con la categoria del non-finito si configura in particolare l'interesse verso la sua opera più nota, Arcosanti, caso emblematico di "non-finito programmatico" che oggi, a distanza di dieci anni dalla scomparsa del suo autore interroga tanto la comunità che la vive quanto la Fondazione Cosanti circa le prospettive di quello che è nato come un "laboratorio urbano".

La volontà è quella di superare la visione di Soleri anti-conformista e abbracciare invece quella di una ricchezza verificabile nell'anomalia, nel rigore operativo e nei suoi saldi ideali, ricercandone gli assunti in un'indagine storiografica più attenta e profonda.

*«Il divenire è spazio che trasforma se stesso attraverso la continua successione di presenti l'essere e la registrazione nel passato di tali trasformazioni. Pertanto il divenire, spazio che si trasforma, processo creativo privo di soste che produce l'essere che insieme a memoria di questo processo spaziale (memoria minerale, genetica, culturale) e durata. Ehi non c'è un dualismo quindi divenire-essere perché c'è una sequenzialità, ovvero entrambi sono le due fasi di una realtà in continua auto creazione, ovvero spazio in metamorfosi che gioca infinite geometrie»<sup>13</sup>.*

\* \* \*

In questa sezione della trattazione si percorrono i temi convergenti diversamente nella sequenza di

casi e vicende analizzati sinotticamente nella tesi. L'esperienza, per quanto limitata, in Arizona ha permesso di avvicinarsi al corpus di disegni, scritti e alla consistenza materica stessa di alcune sue opere costruite (Cosanti, Arcosanti, la De Concini House a Cave Creek, il Glandele Community College Amphitheater, il Santa Fe Amphitheater, il Soleri Bridge a Scottsdale, la Dome House) più o meno difficilmente visitabili. L'intenzione prima era quella di comprensione di quell'intreccio inevitabile di istanze diverse per una conservazione o valorizzazione, finanche di un completamento dell'opera. Il caso studio si è rivelato un terreno fertile di indagine che necessita di ulteriori approfondimenti sia dal punto di vista del restauro che da quello del progetto e della sua ricezione e di come da questa scaturiscano differenti possibilità operative di politiche di tutela.

A seguire, due interviste significative pianificate e filmate al termine del periodo di studio ad Arcosanti, indicative per i temi sollecitati e riconducibili in parte anche alle tre opere di Soleri selezionate per una breve analisi puntuale e circostanziata alle questioni più cogenti e di interesse per la trattazione.

Questa esperienza di ricerca si configura come premessa per ulteriori ed auspicate occasioni di approfondimento future, pur risultando complementare allo sviluppo del percorso dottorale in una prospettiva aperta dei temi indagati.



## Note

- 1 «Weltanschauung», in Dizionario di Filosofia, Treccani, Roma 2009
- 2 MARIA ANTONIETTA CRIPPA, *Introduzione*, in KATHLEEN RYAN (a cura di), *Paolo Soleri. Itinerario di architettura. Antologia dagli scritti*, Jaka Book, Milano 2003, p. 10
- 3 PAOLO SOLERI, *In ricordo di Le Corbusier*, in «Architecture d'Aujord'hui», n. 51, novembre 1965
- 4 Cfr. ANTONIETTA IOLANDA LIMA (a cura di), *Soleri. Architettura come ecologia umana*, Jaka Book, Milano 2000, pp. 54-58; VERA COMOLI, *Sulla visione etica di Soleri*, in ANTONIETTA IOLANDA LIMA (a cura di), *Ri-pensare Soleri*, Jaka Book, Milano 2004, pp. 48-51
- 5 BRUNO ZEVI, *Cronache di architettura*, vol. VII, Laterza, Bari 1970, p. 314
- 6 *Disegni, e un'idea di Paolo Soleri, un italiano in Arizona*, in «Domus», n. 402, maggio 1963
- 7 In più occasioni la letteratura riporta il pensiero utopico di Paolo Soleri in analogie e differenze con movimenti afferenti all'utopismo-radical del secondo dopoguerra, come gli Archigram e i Metabolisti giapponesi: «l'utopia soleriana non costituisce una tentata fuga dalla realtà com'è nella maggioranza delle altre proposizioni di questo filone progettuale, ma si propone quale ipotesi di sviluppo possibile, alternativa e concretamente applicabile», in CORRADO GAVINELLI, *Introduzione*, in KATHLEEN RYAN (a cura di), *Paolo Soleri. Itinerario di architettura. Antologia dagli scritti*, op. cit., p. 19
- 8 ROBERTO GAMBINO, *L'eresia di Soleri*, in ANTONIETTA IOLANDA LIMA (a cura di), *Ri-pensare Soleri*, op. cit., p. 93
- 9 Si rimanda nello specifico alle seguenti monografie dell'autrice: ANTONIETTA

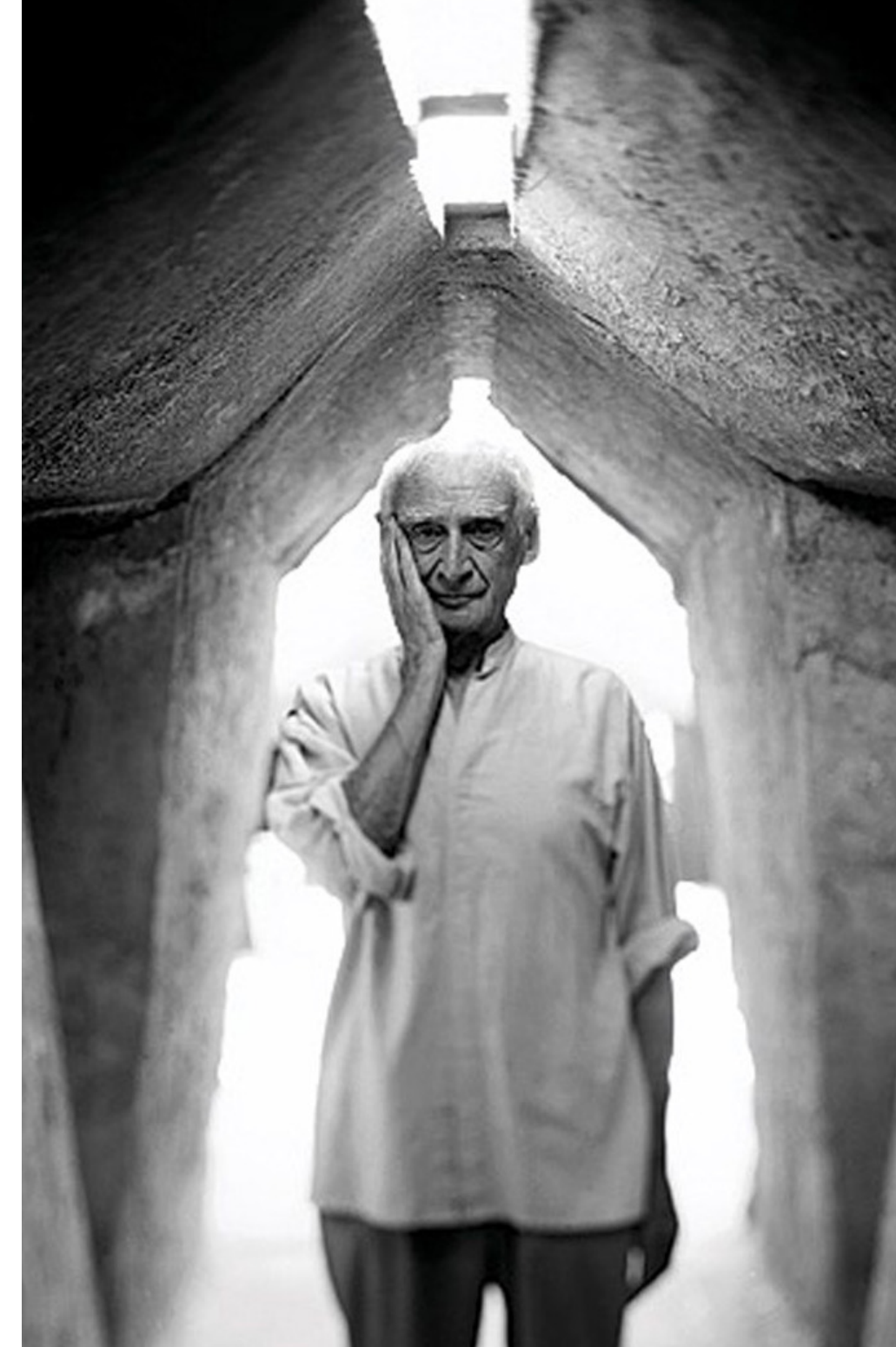
IOLANDA LIMA (a cura di), *Soleri. La formazione giovanile 1933-1946*, Dario Flaccovio Editore, Palermo 2009; ID., *Ri-pensare Soleri*, Jaka Book, Milano 2004; ID., *Per un'architettura come ecologia umana: studiosi a confronto: scritti in onore di Paolo Soleri*, Jaka book, Milano 2000; ID., *Soleri. Architettura come ecologia umana*, Jaka Book, Milano 2000 (Ed. ingl. *Soleri: Architecture as Human Ecology*, The Monacelli Press, New York 2003)

10 E supportate dall'interesse di ricerca e documentazione condotto da altri importanti studiosi che hanno contribuito all'approfondimento di questa figura autoriale. Si citano, tra gli altri, Vera Comoli, Maria Antonietta Crippa, Emanuele Piccardo, Micaela Viglino e Costanza Roggero

11 FRANCESCO RANOCCHI, *Paolo Soleri: 1919*, Officina Edizioni, Roma 1983

12 GIANLUCA FREDIANI, *Paolo Soleri e Vietri*, Officina Edizioni, Roma 2000

13 PAOLO SOLERI, *What If? Collected Writings*, Berkeley CA, Berkeley 2002



Paolo Soleri, fotoritratto presso Cosanti, Scottsdale, Arizona. TCF, The Archives at Arcosanti.

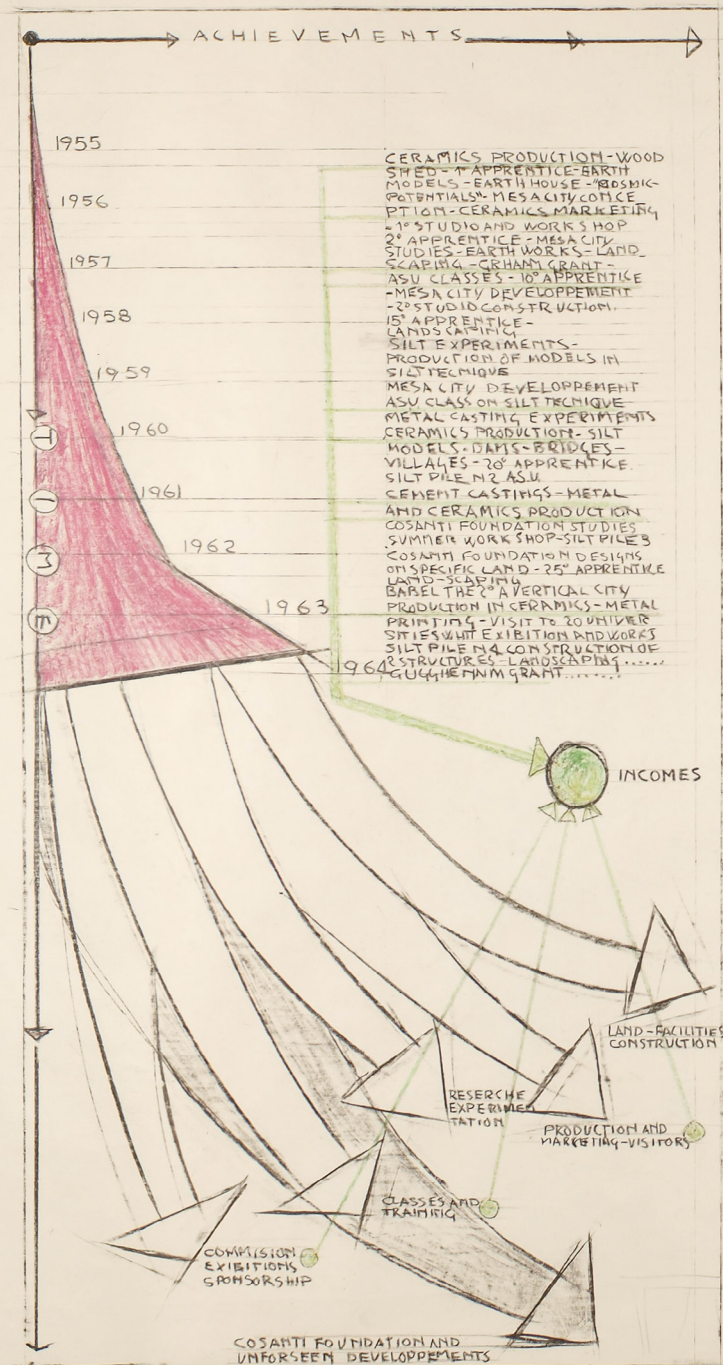


Diagramma relativo agli obiettivi e alle fasi di costruzione per il cantiere *in fieri* di Arcosanti. TCF, The Archives at Arcosanti.

(Pagina a fianco, dall'alto a sinistra a destra in basso) Fotogrammi delle interviste e delle riprese a:

Liz Martin-Malikian, *Cosanti Foundation Chief Operations Officer and Executive Director*; architetto Tomiaki Tamura, *Arcosanti resident*, collaboratore di Paolo Soleri dal 1970 (durante uno dei tour guidati per i visitatori di Arcosanti e, intervistato, nell'archivio); Sue Kirsch, *Director of the Archives*; Seth Winslow, volontario che ha prodotto nel 2020 la ricostruzione in realtà aumentata sia di Arcosanti che di diverse arcologie.

Fotogrammi da video-interviste, Maurizio Villata 2023





L'architetto Tomiaki Tamura, *Arcosanti resident*, collaboratore di Paolo Soleri dal 1970. Fotogramma dalla video-intervista, Maurizio Villata 2023

## Intervista a Tomiaki Tamura

Segue l'intervista all'architetto Tomiaki Tamura, *Arcosanti resident*, ex direttore degli *The Arcosanti Archives*, tra i collaboratori più fidati di Paolo Soleri fin dal 1970. A lui sono state poste, il 24 giugno 2023, alcune domande o questioni riguardanti l'eredità della figura di Paolo Soleri, in un dialogo intenso che ha riguardato tanto l'opera costruita in attesa di completamento quanto la complessità risultante dalla pluralità di soggetti interessati al processo di trasmissione dei valori tangibili e non del suo lavoro a dieci anni dalla sua scomparsa.

Maurizio Villata (MV)

I would start with your last lecture [Tomiaki Tamura è stato keynote speaker invitato al congresso BTES 2023 (Beyond the Artifact: Constructability, Complexity & Constraints), il 3 giugno 2023 ad Arcosanti] and then touch on our last meeting where I asked about Paolo Soleri's idea of "preservation". You mentioned that some of these "seeds" of preservation could be seen in the design activities at the Politecnico di Torino, particularly in the residential housing around the tower ruins. I'm interested in understanding the concept of preservation first and then moving on to the idea of "evolving architecture" for Paolo Soleri. What is his approach in dealing with constraints and how does he balance "preservation" with "innovation" in his philosophy and work?

Tomiaki Tamura (TT)

*So it's more fundamental kind of question about how architects approach the any kind of design or solutions for creating a built environment which is primarily a building design and built as a container for human activities in a context of the environment we live in. We often considered an expert in designing something that works within the parameters or conditions given to architect. So we are trained to come up with the solutions within that constraints. So very often we only see that given parameters to come up with the solutions and then if we can do the best we can, we have to satisfy ourselves doing the best job we do. So the question is, is that good enough? Just because we address the issue within that constraint and come up with the best possible solutions, is that good enough? But most architects need to satisfy themselves in that effort one can give, right? So, Soleri was basically asking question: is that good enough? There may be bigger pictures we may have to consider beyond what we see as a given, the conditions given to the architect. So that's to me is a kind of bigger discussion that needs to be had when we approach any kind of design, project or assignment or anything like that. So, going back to preservation, preservation is an another condition given to architect. It's*

usually very strict set of environmental and existing conditions and you still have to put the timescale into the parameters because of the history of the building that already exists, and also how far we have to look into the future, given the needs to redesign or to preserve whatever the assignment that is given to an architect. So we have to add another parameter of time scale for the future. The time scale of the past plus what we're going to use that space for, or how we're going to preserve it given the technologies we have. So that's the kind of parameters we have to consider. So in Soleri's case, he kind of approached it in a very traditional way, that say he was given a certain set of conditions. He probably had to deal with the old Roman architecture or towers or whatever the condition was. And then another added condition was to come up with solutions to provide containers for human activities moving forward. So sometimes it's a conflicting kind of ideas of preservation versus new functionality built into the assignment. But again, this is a profession of an architect that always have to deal with. So even without any preservation elements, and then given any new condition, you still have to see bigger picture. We're not just talking about a plot. But there's always surrounding environment. There may be a building next to it, or there may be a future building that needs to be considered in the future, and so on. So all those things are kind of unknown sometimes. Sometimes it's very clearly established. So all those conditions are part of the parameters architects need to deal with. So in case of Soleri, he considered all those things, but he also had his own approach, which is to give some meanings to the project. So very often, Soleri considered the issue of equity, aesthetics, and all other. Rather vague. Vaguely defined kind of ideas. So how could he inject the idea of equity into a project? How can he consider the idea of aesthetics, which is very, not personally, but it's very specific to Soleri's sense of beauty and so on. So when you see something different in Soleri, just because it's uniquely Soleri, or he had his own approach, it's maybe very intuitive, it's very difficult to explain, or could be traced into his history of his cultural tradition he lived through. Or something he learned through intellectual exercise,

reading the literatures during the period that he grew up. Or something that's very popular or faddish. So in other words, he was a product of the era. So it's, he always said that we are living in this vector. And the vectors cannot be reversed in a way. So he happens to be lived in that particular period and there is a, like a, irresistible or irreversible directions we seem to be heading when we look at the kind of historical history and so on. So obviously there are some movement, there is some historical learning, just as a human, for thousands of years, whatever the history we have. And then he learned, we as human beings, learn through those accumulative knowledge. And then we can experience those things. So he came up with his own solutions, in a way. So from that point of view, I think preservation has a room, has definitely a role to play in architects' life when it comes to expressing their desire to create a new environment. So new environment is the approach he basically took. It has to be something that considers the future of human beings, in a way. So what kind of containers that can be designed? So he has a very interesting approach about craftsmanship, for instance. When we talk about preservation, we are talking about very specific artifacts. So all those things are not in large scale, sometimes it's very small scale, and so on. So he had to deal with this, how those things were built, and he could not ignore the craftsmanship aspect of all these artifacts as a part of the preservation. But he also wrote a very good paper called "Craftsman and Obsolescence". What's our role as a craftsman, are we going to be perished as a craftsman? Maybe days of making spoons are over. Maybe all the machine can, or computer or AI could build those things, you know. So what is our role as a craftsman, as a human being? Do we have any role in those things? So he proposed, in that particular article, that maybe we may have a bigger role to play as a designer for the new environment, landscapes, architects, and so on. In other words, our role as a craftsman to make something small maybe over, but at the same time, if you push that same idea further, maybe are we going to become completely like an ephemeral kind of world thing, all mind things? So he thought that maybe we will be probably somewhere in between. So that

would be his kind of suggestions, you know, as a craftsman. So he put that craftsmanship in the possibility of having our role as a designer of the container for human activities. So he, it may be very self-serving just to say, well, architects or designer would be the one, only people that would probably play a big role in the future of the craftsmanship and so on. He was basically extending and pushing the envelope of the craftsmanship when he dealt with the preservations. And when he dealt with the artifacts that needs to be dealt with to create a new environment: that's the kind of approach, in a way, I think he took, when it comes to designing something with the possibility of injecting human desire and passions and compassions toward consideration for others and so on. In here [in the Sketchbook] he certainly approached the idea of the form and functionality, how the form contains the contents of the form, it could be architecture, contains the human compassion, for instance, equities, all other issues. Very often we consider form and functionality as a separate thing. And often he was even accused of being a "formalist". I mean he was just giving a form as a designer and then coming up with the functionality. But he was both, especially when he was working on this large craft called the Mesa City, for instance. In here there are wonderful descriptions of how city can be experienced. So through the very first page he described how the Mesa City is being organized and how it can be experienced. It's a story. So he was obviously thinking about more than the form. So yes, he's been often talked about form givers, like Frank Lloyd Wright was, but he certainly had a very experiential view, he felt that the built environment can be designed and then built. From that point of view, it is explained also how he approached the preservation because the preservation is not about just the building, preservation is about environment as well. I would really suggest to read through this book because it's a very dense text: each paragraph contains so much information. It's very poetic in a way, but it is very wonderful kind of source of materials that you could certainly see.

MV

You mentioned the image of the "vector", so I'm interested in this idea of the "future" from the Soleri's point of view. Quoting Soleri: «The future doesn't exist», this brings us to the main topic of Arcosanti as an urban laboratory, which raises some interesting questions. The term "laboratory" typically implies a place for experimentation and projects, something inherently forward-looking. But what does this mean for Arcosanti, especially considering Soleri's unique perspective on time? Of what sense of legacy is this place an expression? What possible connection does it have with its inhabitants or with the Foundation that inherits the management of its future?

TT

The idea of laboratory is to test something new in the facilities: Arcosanti is a physical facility to do the experiment within. In Soleri's mind, I think that to build laboratory is the probable primary concern or importance. That's why he put so much emphasis on the physical facilities and not just on the idea of Archology. So that you could actually do the experiment in the laboratory. For this reason he often used the analogy or metaphor about musical instrument: he was designing a piano to compose and play music using that instrument. But, we don't have that instrument built yet. What we have is only a few strings and a few keyboards and if you try to play music or compose music with just a few strings and a few keys probably your experiment will be very limited in terms of the possibilities to come up with beautiful music, it's bound to be limited in terms of the possibilities. So that's why it's very important to build that whole piano. That's the limitation of the laboratory we have here. It is excuse in a way, but nevertheless it is a very good analogy to describe his intentions to build Arcosanti as a laboratory. But over the years – yes we have already fifty years of "few strings and few keys" – we learnt something but not all because of that lack of facilities. That's how I see Arcosanti in the very incomplete state of it. But it is very important to record what we learn from those things, whatever

*the limited equipment may be. At the same time, I personally cannot help what if we had more stuff we may have learned probably mostly from failures of what we couldn't accomplish.*

MV

The laboratory, therefore, as an experimental tool, is an instrument that currently has only a few strings and keys. Soleri expressed a similar idea of process during the second “Minds for History” conference in 1989, in which he dialogued with Bruno Zevi. On this occasion, he explained the intentions behind this series of conferences, where he invited experts from various fields to discuss interdisciplinary connections: “a perennial program for the development of both knowledge and Arcosanti.” He differentiates between what is “mineral,” meaning inanimate matter, the built environment, and what is “mind,” immaterial knowledge that creates spaces and organizes “mineral” matter. Returning to the theme of the legacy and relevance of this “line of succession,” what directions exist today to continue this unfinished process of transforming “mind” into “mineral” and form through what Soleri called the “evolving document”? I would like to know if you are aware of Paolo Soleri’s will or desire regarding the future of his unfinished (or endless) work because I can see nowadays that there are several stakeholders (in included or excluded in this sort of “line of succession” that implies the future for all the material (all his built architectural works) and immaterial heritage (all his ideas and visions kept into the documents preserved in this huge archive) connected with Soleri’s life and production. Briefly, I’m just wondering if you have some idea for the next step for manage this legacy and heritage.

TT

*Well, it's a very interesting question, even though “future doesn't exist”, but it's still a question that needs to be asked. I don't know if Soleri had a “will” or not. He did not really use the term “will” at all, but he may have had a desire to do something but as often said he was*

*very optimistic in the long term. When I say long term, we are talking about beyond Soleri, beyond us maybe. All these, not negative, not even pessimistic, all the difficulties we all have experienced as people who are devoted to the project or even beyond as human beings. Many challenges we need to overcome, obviously. But at the same time, he mentioned about this “vectoral futures”, that we only have possibilities. So from that point of view, he could only be optimistic in a way, because of the direction we seem to be going has full of potentials. Even though his work, as you mentioned, was finished ten years ago when he passed away, but the future is still open. Maybe it's too optimistic but only possibility exists in the future (since it doesn't exist yet). So, yes, it is a collaborative process to work on a project like Arcosanti, it's not just one person's ideas or dreams that can drive everything. But at the same time, it's a process that gives us opportunity to commit ourselves to the future. Soleri, for instance, had many masterplans (five, six of them probably) I remember since the 70s, I worked with him. We went through many revisions after he passed away and there's still many possibilities. He also had his ideas, but it doesn't mean it's feasible. He never finished any one of them, right? He didn't even mind to have a different design, you know. Because he knew his own limitations, especially from the gravitational powers that dictated his design and so on (silk casting, all those beautiful buildings he built). And we're all touched by it but it's all designed within that gravitational limitations: two, three, four story at the most... His idea is much bigger than that. Over way beyond his gravitational domains, he dealt with. He did not even have the expertise to even pursue it. It's obviously in order to even get any closer to his idea, we need much bigger bank of knowledge to approach it, to get anyone of those ideas he outlined. He only lived for more than ninety years, that's not enough to even address the issue of the possibilities. Because we don't even have a proper technology or wisdom to even get closer to explore his idea in any form of laboratory he came up with. Because it's even though goal is to build an arcology, arcology itself is a laboratory. But we are so committed to this design for success model*

*of business approach, unless you can promise it's a successful project, you cannot even get the project started. You cannot get any funding or anything, right? So from my point of view, it is non-starter from get-go. No one's going to fund the Arcosanti unless we promise it's a successful project. We are challenging something that we don't even know what kind of tools we need to even finish it. What we could only do is the bricolage process that whatever we have, whatever we can, we can do it. But it is very interesting though speaking of bricolage: Levi Strauss, the French anthropologist (he was known for this structuralism) he certainly influenced Soleri in terms of idea of this, he wrote the famous book “Sad Tropics”, but his famous book was Savage Mind. Savage Mind is about bricolage. It's about something that we cannot escape, we have this almost invisible structures. In the tribe, he was giving the example of the tribe in South America, or even the Native Americans. It's just they have this own invisible structure, which is for the society to function, we seem to discount that structure that we seem to operate under. So why he was giving example of this, this marriage for instance, why this tribe is going outside of the tribes to find the bride or to get married and so on. There must be to avoid the incestuous kind of relationship that can result in the very undesirable thing. Or all those structures, they seem to know, or at least follow, without the so-called scientific and modern rationalist kind of ideas. We are dictated by that larger structure, much bigger than individual beings. So it's a very interesting approach, when you describe that societal forms, even in the very primitive forms. We are no different from that savage mind: we think we are so rational and logical and advanced, but... you know, he certainly threw this monkey wrench into this modern rationalist movement in the philosophical histories. All these existentialism, Jean-Paul Sartre and all other bigger names being basically debunked by Levi-Strauss by throwing this monkey wrench into this idea of savage mind in a way. So it's very interesting that he was attracted by this idea. I made a short video about Soleri's life: he started out with the admiring Tarzan, he was attracted by his savage mind: a man in the jungle... am I a human? Am*

*I a monk? Am I a monkey? You have to ask himself as a modern being with full of contradictions. It's very existential question: what am I? Am I so rational? Am I so advanced? Why am I attracted to this savage mind unconsciously? That was way before he came across the Levi-Strauss book probably in mid-sixties. It looks very irrational but at the same time it's very irresistible kind of idea that seems to dictate our life in a way. But anyway, when you go through his book and his idea, talking with him, the idea of bricolage is not just about being resourceful, being creative, being a person to utilize something, but also life is full of this accident and full of things. We have very little control when we seem to be dictated by this much bigger structure beyond individual because that completely go against the Cartesian idea of “we exist because we think, we think, therefore we exist”. That's more like a starting point of the existential approach: individualism is as important as it seems in the rationalist world, but it seems to be in the bigger societal scale, maybe, there may be much bigger mechanisms, a system, a structure in place than so on. So from that point of view, that his idea of ecology seems to be also running in that mold. We're not just designing one spoon or one cup or one building, but we're maybe designing much bigger structure. All these are just a suggestion of one guy. Really. So, there are hundreds more, thousands more possibilities that exist. In other words, it's not that big a deal. One can give so much to the project, you're talking about the prognosis of the project: how we're going to go about the project for the future. I don't know. I have pretty much retired from the project now, so I can only suggest what I thought of maybe a good approach. I've been currently working with Seth [Seth Winslow, volontario che ha prodotto nel 2020 la ricostruzione in realtà aumentata sia di Arcosanti che di diverse arcologie] about updating the idea of the masterplan, for instance. But it doesn't mean anything. No one probably listens to it. No one may be interested in the idea.*

MV

And regarding this idea of continuing the project and its intentions, he writes “Oh, well, even if I go

tomorrow morning things will go on. There is a group that has been working with me for many years". Has Soleri ever thought of establishing a "school" that could continue and thus "inherit" his work?

TT

*That was a time when he came up with the idea of "Minds for history". He wanted to test his ideas by challenging all those "minds" he invited. "Minds" considered to be one of those great minds out there tested by or gauged by many standards. Many of them are Nobel Prize kind of caliber of the minds so every time we had a conference "Minds for History" he challenged. His personal interest was to basically get all those great minds in one place and challenge. Test his ideas and throwing ideas was very selfish in a way: he has an idea of this great "ecumenical" ideas being tested but probably in his mind his idea was the best of all those things. "Minds for History" is to bring in all these different "schools of thought" into one place and as a matter of fact in the later maybe last ten years of his life his effort was focused in the "ecumene" that means different type of school of thought, religions or theological schools. He designed each "silos" that contains different belief and philosophical systems or theological systems in one place. This research lab project contained all these different school of thought. That's how he thought "schools" in a way: it's a collection different thoughts but he thought his idea was the best! That's how I observed when I was attending the "Minds for history" conference each time, he was always challenging each one of those participants to test his idea and he developed some confidence through that process not so much the validity but the strength and potentials of his ideas. He never believe in "absolute" things. Once someone throws in the idea of some theologies, it becomes dogma and becomes very rigid and that never evolve: when the idea is established as a dogma, a principle, it becomes dogmatic. And the principle very often never develops or evolves into anything. So from that point of view, he thought arcology may also have that fate to become dogmatic. That's why it has to be open for*

*growth or adapting to the new realities. He knew very well the danger of believing in something. That's why he called our weekly meeting "School of Thought". It was a testing ground of his idea, we all had a question like you have today. We throw that question against him and then just he has come up with the answer. We have tapes and hours and hours of "School of Thought" digital recordings. Probably from that point of view, he wanted to have his idea being tested more, that's an interest process in a way.*

MV

This seems to be more related to a sort of "testing phase" than a real institution of a "school"...

TT

*All right, the "School of thought" was a platform to explore the possibilities. So there's nothing wrong with being confident through debating process to make your idea more viable, to deal with the reality. He was probably satisfied to the degree that his idea was on the right track. So that's the way to come up with the new idea or explore new possibilities. It's always in the form of a question mark that interests him too. That gave him motivation and gave him some reason to form a "School of thought".*

MV

I come to the deeper issues related to the legacy of Paolo Soleri: today, several potential stakeholders can be identified within this process of transmitting design intentions, as well as managing the complex evolving architectures that require precise choices and directions for their maintenance, restoration, and enhancement... The difficult situation involving his daughters, the Foundation, the departments into which the management of Arcosanti and Cosanti is divided, historical collaborators like you, the dynamic community that lives here, researchers like me, the establishment of the archive, tourists or visitors... There are a lot of stakeholders, each one is capable of influencing the overall vision of this legacy. How do

you position yourself within this network of subjects?

TT

*I would start to say that the visitors are one of the most important subject for Arcosanti. It is probably the main mission of the project, to demonstrate the meaning and purpose of laboratory demonstrations, through example. So to gain more visitors to Arcosanti means vitalize the activities... sell more bells, sell more meals... If we can sell more meals from the cafe, we can justify the agricultural activities. So we can serve the product we make. For instance we can make a bigger greenhouse. By gaining the volume of the visitors, everything will improve. But how can we increase the volume? We have to look into the physical amenities or hospitality side of Arcosanti, improve the access road, improve the guest facilities... So it all makes sense, in terms of approaching. But we could not do all, obviously because we have very limited resources. We could not even do one single thing for the tomorrow, improving the new visitor center. We are now working on the old bakeries to become a welcome center. We could not even make fast enough progress to make it happen, to make a bathroom there... So all those ideas are a good thing we should do in order to increase the volume of visitors so that we can improve the whole activity and health of the organizations. I even have a much more ambitious project, a new visitor center. I have an idea in the computers, but how we can develop it and how can we make that into a business plan? I made a proposal to the board, to the previous CEO before Liz [Liz Martin-Malikian, CEO della The Cosanti Foundation]. This is a kind of the Arcosanti museum and Arcosanti visitor centers to really get the Arcosanti on the map in a way that no one can deny. But it requires \$20 million or \$30 million, that kind of price in order to do it. So I could only suggest a bigger picture, but when it comes to running this place, like what Liz is doing, what the Jean [Jean Tuller, n.d.r.] trying to do, it's something that I no longer deal with. So I was one of those cog in a way that trying to make this place float and work and so on. But I no longer do those things, I just don't have any idea what the future holds for me. So I think that*

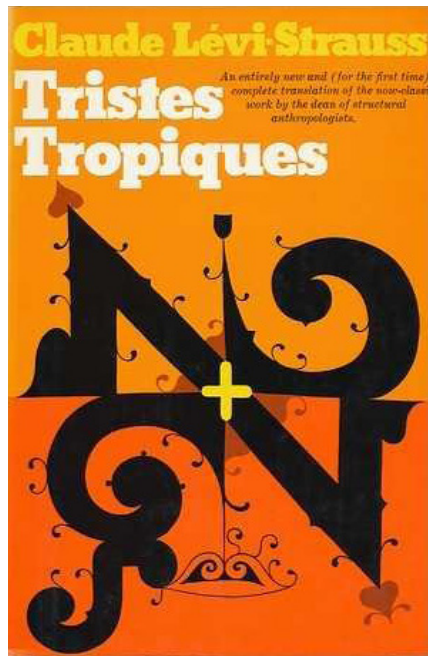
*there are no suggestions for that matters, to do which project we should do next because it's their thing now. So I feel I have done whatever I could do. And then, but at the same time, I like to see to come up with a bigger structure beyond, not his design necessarily. We have to look much more than just building a third floor [il terzo piano mancante nella East Crescent], or finishing up the new welcome center... those are just immediate thing. I have done all that already. I tried, not successfully, probably, but we have built this much over last 50 plus years. So from that point of view, I have my satisfactions from what we have done. Not enough, obviously, but the, probably Soleri felt the same way in a way that he could do as much as possibly, one could possibly do. So, if you're looking into the future, yes, we can have a much bigger vision versus we have to deal with day-to-day thing. But at least I don't have to do any of that anymore.*

MV

Thank you very much for this dialogue. In a few days, I will visit the Santa Fe amphitheater to closely understand the difficult preservation of that work. I faced many challenges in organizing the meeting and site visit within the Native American campus. It truly is a hard situation in terms of the legacy and transmission of the values of that work. Now I can say that I am more aware of the figure of Paolo Soleri both as a craftsman-thinker and as a builder of a great moral legacy even if partially corrupted in the outcome.

TT

*He was a quite craftsman, really. But, at the same time, I always said in the lectures he wasn't perfect, he was far from it, given all these problems with the daughters and stuff, he was, unfortunately, a human being that makes mistakes. But, I think we can get something good out of experience since working with Soleri, learning from his writing. I think he contributed to the community and societies in so many different levels, while he was also proving himself as a human being that who made mistakes and so on.*



Copertina della prima edizione di Claude Lévi-Strauss, *Tristes tropiques*, Librairie Plon, Parigi 1955; uno dei riferimenti di Paolo Soleri riportato nell'intervista a Tomiaki Tamura.

\*\*\*

Maurizio Villata (MV)

*Vorrei iniziare dalla sua ultima lezione [Tomiaki Tamura è stato keynote speaker invitato al congresso BTES 2023 (Beyond the Artifact: Constructability Complexity & Constraints) il 3 giugno 2023 ad Arcosanti] per poi ritornare al nostro successivo incontro, nel quale le ho domandato cosa significasse per Paolo Soleri il concetto di "preservation". Lei ha menzionato che alcuni di questi "seeds" di "preservation" potevano essere ricondotti a partire dal suo periodo di formazione presso il Politecnico di Torino, in particolare nel progetto relativo alle abitazioni residenziali attorno alle rovine di una torre. Sono dunque interessato a comprendere questo concetto di conservazione che si è poi trasformato in Soleri nell'idea di "architettura evolutiva". Qual è stato il suo approccio nel confrontarsi con i "vincoli" e come ha tentato di bilanciare la "conservazione" con l'"innovazione" nella filosofia che ha guidato il suo lavoro?*

Tomiaki Tamura (TT)

È una domanda fondamentale chiedersi come gli architetti affrontino qualsiasi tipo di progetto o soluzione per creare un ambiente costruito, che è principalmente un progetto edilizio concepito come contenitore per le attività umane, nel contesto dell'ambiente in cui viviamo. Spesso ci consideriamo esperti nel progettare qualcosa che funzioni all'interno dei parametri o delle condizioni date all'architetto. Quindi siamo formati per trovare soluzioni entro questi vincoli. Molto spesso vediamo solo i parametri dati per trovare soluzioni e, se riusciamo a fare del nostro meglio, dobbiamo accontentarci di aver svolto il miglior lavoro possibile. La domanda è:

è abbastanza? Solo perché affrontiamo la questione entro quei vincoli e troviamo le migliori soluzioni possibili, è sufficiente? Ma la maggior parte degli architetti deve accontentarsi dello sforzo che possono dare, giusto? Quindi Soleri si chiedeva: è abbastanza? Potrebbe esserci un quadro più ampio che dobbiamo considerare oltre ciò che vediamo come le condizioni date all'architetto. Per me questa è una discussione più ampia che deve essere fatta quando ci avviciniamo a qualsiasi tipo di progetto o incarico o altro.

Tornando al tema della "conservazione", questa è un'altra condizione data all'architetto. Di solito è un insieme molto rigido di condizioni ambientali esistenti, e dobbiamo anche considerare la scala temporale in questi parametri a causa della storia dell'edificio già esistente e anche di quanto e come vogliamo guardare al futuro, dato il bisogno di ridisegnare o preservare ciò che è stato affidato all'architetto. Per questo è necessario aggiungere un altro parametro, la scala temporale orientata al futuro: alla scala temporale del passato aggiungeremo il modo che immaginiamo per utilizzare quello spazio o come lo vogliamo conservare anche a seconda delle tecnologie che abbiamo. Questi sono i tipi di parametri che dobbiamo considerare. Nel caso di Soleri, lui ha affrontato la questione in modo molto tradizionale nel momento in cui gli venivano date un certo insieme di condizioni. Probabilmente lui ha dovuto confrontarsi con l'architettura romana antica o con le torri medievali o con altre condizioni date. Ma se ne aggiungeva sempre un'altra: quella di trovare soluzioni per fornire contenitori alle attività umane. Quindi a volte è un tipo di conflitto tra le idee di conservazione e nuove funzionalità incorporate nell'incarico. Ma, ancora una

volta, questa è la professione di un architetto che deve sempre confrontarsi con tutti questi aspetti. Anche senza elementi da conservare e date nuove condizioni è necessario comunque vedere il quadro più ampio. Non stiamo parlando solo di una trama. C'è sempre l'ambiente circostante. Ci potrebbe essere un edificio accanto o un edificio futuro che deve essere considerato in un secondo tempo, e così via. Quindi tutte queste cose sono a volte sconosciute, a volte molto chiaramente stabilite. Quindi tutte queste condizioni fanno parte dei parametri con cui gli architetti devono confrontarsi sempre.

Nel caso di Soleri, lui considerava tutte queste cose, ma aveva anche il suo approccio personale, che era quello di dare un significato al progetto. Molto spesso, Soleri considerava questioni come l'equità, l'estetica e altre questioni piuttosto vaghe, vagamente definite. Ad esempio, come poteva esprimere l'idea di equità in un progetto? Come poteva considerare l'idea di estetica, che non è personale ma molto specifica in Soleri? Quando vedi qualcosa di diverso in lui, è perché è unicamente Soleri o aveva il suo approccio; forse è molto intuitivo, difficile da spiegare o potrebbe essere ricondotto alla sua storia culturale, a qualcosa che ha imparato attraverso esercizi intellettuali, leggendo la letteratura del periodo in cui è cresciuto, o qualcosa di molto popolare o di tendenza. In altre parole, era un prodotto dell'epoca. Diceva sempre che viviamo in questo vettore, e i vettori in un certo senso non possono essere invertiti. Così, si è ritrovato a vivere in quel particolare periodo e ci sono direzioni irresistibili o irreversibili in cui sembriamo andare, guardando la storia. Quindi, ovviamente, ci sono stati dei movimenti, degli apprendimenti storici, come esseri umani, nel corso

di migliaia di anni, e poi ha imparato, noi come esseri umani abbiamo imparato attraverso quelle conoscenze cumulative. E poi possiamo sperimentare quelle cose, lui arrivando alle sue soluzioni, in un certo senso. Da questo punto di vista, penso che la conservazione abbia un ruolo, sicuramente, nella vita degli architetti quando si tratta di esprimere il loro desiderio di creare un nuovo ambiente. Così, l'approccio che ha sostanzialmente adottato è quello del nuovo ambiente che consideri il futuro degli esseri umani, in un certo senso. In questo senso, che tipo di "contenitori" possono essere progettati?

Ad esempio aveva un approccio molto interessante riguardo al suo mestiere. Quando parliamo di conservazione parliamo di artefatti molto specifici. Quindi tutte queste cose non sono su larga scala, a volte sono molto a piccola scala, e così via. Quindi doveva affrontare la questione di come quelle cose fossero costruite, e non poteva ignorare l'aspetto artigianale di tutti quegli artefatti come parte della conservazione. Ma ha anche scritto un buon articolo intitolato "Craftsman and Obsolescence" (L'artigiano e l'obsolescenza). Qual è il nostro ruolo come artigiani, stiamo per estinguerci? Forse i giorni in cui si fabbricano cucchiaini sono finiti. Forse tutte le macchine, i computer o l'AI potrebbero costruire quelle cose, sai. Quindi, qual è il nostro ruolo come artigiani, come esseri umani? Abbiamo un ruolo in quelle cose? Ha proposto, in quell'articolo specifico, che forse potremmo avere un ruolo più grande da svolgere come designer per il nuovo ambiente, paesaggi, architetti e così via.

In altre parole, il nostro ruolo come artigiani nel creare qualcosa di piccolo potrebbe essere finito, ma allo stesso tempo, se spingiamo la stessa idea oltre, forse diventeremo

completamente come una sorta di mondo effimero, tutto mentale? Soleri pensava che forse ci saremmo trovati da qualche parte nel mezzo. Sarebbe stata la sua proposta, come artigiano: ha inserito quell'artigianato nella possibilità di avere un ruolo come designer del contenitore per le attività umane.

Potrebbe sembrare egocentrico dire che architetti o designer sarebbero probabilmente gli unici a svolgere un ruolo importante nel futuro dell'artigianato, ma lui estendeva e spingeva i limiti dell'artigianato quando si confrontava con la conservazione e quando trattava gli artefatti che dovevano essere trattati per creare un nuovo ambiente. Questo è l'approccio che penso abbia adottato, quando si trattava di progettare qualcosa con la possibilità di iniettare desideri umani, passioni e compassione verso la considerazione degli altri.

MV

*Hai menzionato l'immagine del "vettore": mi interessa l'idea del "futuro" dal punto di vista di Soleri. Citando Soleri: «Il futuro non esiste», questo ci porta al tema principale di Arcosanti come laboratorio urbano, che solleva alcune domande interessanti. Il termine "laboratorio" implica tipicamente un luogo per la sperimentazione e i progetti, qualcosa intrinsecamente orientato verso il futuro. Ma cosa significa questo per Arcosanti, specialmente considerando la prospettiva unica di Soleri sul tempo? Qual è il senso di eredità di cui questo luogo è un'espressione? Che tipo di connessione ha con i suoi abitanti o con la Fondazione che eredita la gestione del suo futuro?*

TT

L'idea del laboratorio è quella di testare qualcosa di nuovo nelle strutture: Arcosanti

è una struttura fisica in cui condurre esperimenti. Penso che nella mente di Soleri costruire il laboratorio fosse probabilmente la sua preoccupazione di primaria importanza. Ecco perché ha posto così tanta enfasi sulle strutture fisiche e non solo sull'idea di "arcologia". In questo modo si poteva effettivamente compiere l'esperimento attraverso il laboratorio. Per questo motivo usava spesso l'analogia o la metafora di uno strumento musicale: stava progettando un pianoforte per comporre e suonare musica utilizzando quello strumento. Ma non abbiamo ancora costruito quello strumento: abbiamo solo poche corde e pochi tasti, e se provi a suonare o a comporre musica con solo alcune corde e pochi tasti, probabilmente il tuo esperimento sarà molto limitato in termini di possibilità di creare musica bella, con ovvie limitazioni. Ecco perché è molto importante costruire tutto il pianoforte. Questa è la limitazione del laboratorio che abbiamo qui. È una scusa, in un certo senso, ma comunque è un'ottima analogia per descrivere le sue intenzioni di costruire Arcosanti come un laboratorio. Tuttavia, nel corso degli anni – sì, abbiamo già cinquant'anni di "poche corde e pochi tasti" – abbiamo imparato qualcosa, ma non tutto a causa di quella mancanza di strutture. Questo è il modo in cui vedo Arcosanti nel suo stato molto incompleto. Ma è molto importante registrare ciò che impariamo da queste cose, qualunque siano le attrezzature limitate. Allo stesso tempo, personalmente non posso fare a meno di pensare che, se avessimo avuto più risorse, probabilmente avremmo imparato soprattutto dai fallimenti di ciò che non siamo riusciti a realizzare.

MV  
Il laboratorio, quindi, come strumento

*sperimentale, è un mezzo che attualmente ha solo poche corde e tasti. Soleri ha espresso un'idea simile di processualità durante la seconda conferenza "Minds for History" nel 1989, in cui era in dialogo con Bruno Zevi. In quell'occasione, spiegò le intenzioni dietro questa serie di conferenze, in cui invitava esperti di vari campi ad Arcosanti per discutere le connessioni interdisciplinari: "un programma perenne per lo sviluppo sia della conoscenza che di Arcosanti." Distinse tra ciò che è "minerale", ovvero la materia inanimata, l'ambiente costruito, e ciò che è "mente", la conoscenza immateriale che crea spazi e organizza la materia "minerale". Ritornando al tema dell'eredità e della rilevanza di questa "linea di successione", quali direzioni esistono oggi per continuare questo processo incompiuto di trasformazione della "mente" in "minerale" e forma, attraverso quello che Soleri chiamava "evolving document"? Vorrei sapere se lei è a conoscenza di un testamento, anche sottoforma di desiderio, di Paolo Soleri riguardo al futuro del suo lavoro incompiuto (o senza fine), perché oggi posso constatare che ci sono diversi attori coinvolti (inclusi o esclusi in questa sorta di "linea di successione") che sono implicati a gestire il futuro di questo patrimonio sia per quanto è materiale (tutte le sue opere architettoniche costruite) che immateriale (tutte le sue idee e visioni conservate nei documenti archiviati). In breve, mi chiedevo se avesse qualche idea in merito al prossimo passo da compiere per gestire questa eredità e questo patrimonio.*

TT  
Dunque, è una domanda molto interessante, anche se [citando Soleri, n.d.r.] "il futuro non esiste", ma è comunque una questione che deve essere posta. Non so se Soleri avesse un "testamento" o meno. Non ha mai usato realmente il termine

"testamento", ma potrebbe aver avuto il desiderio di fare qualcosa. Come spesso diceva, era molto ottimista a lungo termine. Quando dico lungo termine, parliamo di qualcosa che va oltre Soleri, forse oltre noi stessi. Tutte queste difficoltà, non negative, nemmeno pessimistiche, che tutti noi abbiamo sperimentato come persone devote al progetto o anche oltre, come esseri umani. Ci sono molte sfide che dobbiamo superare, ovviamente. Ma allo stesso tempo, parlava di questi "futuri vettoriali", dove abbiamo solo possibilità. Da questo punto di vista, poteva essere ottimista in un certo senso perché la direzione in cui sembra di andare è piena di potenziale. Anche se il suo lavoro, come lei ha ricordato, è terminato dieci anni fa, quando è morto. Il futuro quindi è ancora aperto. Forse è troppo ottimista, ma esistono solo possibilità nel futuro (dato che non esiste ancora). Quindi, sì, è un processo collaborativo lavorare a un progetto come Arcosanti, non sono solo le idee o i sogni di una persona a guidare tutto. Ma allo stesso tempo, è un processo che ci dà l'opportunità di impegnarci verso il futuro. Soleri, per esempio, aveva molti masterplan (cinque, sei forse) che ricordo dagli anni '70, quando lavoravo con lui. Abbiamo attraversato molte revisioni di questi dopo la sua morte, e ci sono ancora molte possibilità. Aveva anche le sue idee, ma ciò non significa che fossero fattibili. Non ha mai portato a termine nessuno di questi piani e non gli dispiaceva nemmeno che il progetto potesse cambiare. Questo perché conosceva i suoi limiti, soprattutto legati alle forze gravitazionali che influenzavano il suo design (attraverso la tecnica del silk casting utilizzata per tutti i bellissimi edifici che ha costruito). E tutti noi ne siamo stati colpiti, ma tutto è stato progettato entro

quei limiti gravitazionali: due, tre, quattro piani al massimo... La sua idea è molto più grande di questo, molto oltre i suoi domini gravitazionali. Non aveva nemmeno l'esperienza per perseguirla. Ovviamente, per avvicinarsi alla sua idea, avremmo bisogno di una base di conoscenze molto più ampia per affrontarla, per realizzare una delle sue visioni che aveva delineato. Ha vissuto per oltre novant'anni, e non è abbastanza nemmeno per affrontare il tema delle possibilità. Perché non abbiamo nemmeno la tecnologia o la saggezza adeguate per avvicinarci compiutamente all'esplorazione delle sue idee nonostante la forma laboratoriale che ha concepito. Anche se l'obiettivo è quello di costruire un'arcologia, l'arcologia stessa è un laboratorio. Ma siamo così impegnati in questo modello di successo progettuale tipico del business, che se non puoi garantire che il progetto avrà successo, non puoi nemmeno avviarlo. Non puoi ottenere finanziamenti o altro, giusto? Quindi, dal mio punto di vista, è una partenza fallita. Nessuno finanzia Arcosanti a meno che non garantiamo che sarà un progetto di successo. Stiamo sfidando qualcosa di cui non conosciamo nemmeno gli strumenti necessari per completarlo. Ciò che possiamo fare è solo un processo di bricolage, usando qualunque cosa abbiamo, qualunque cosa possiamo fare. Ma è molto interessante parlare di bricolage: Levi-Strauss, l'antropologo francese (conosciuto per il suo strutturalismo), ha certamente influenzato Soleri con questa idea. Ha scritto il famoso libro "Tristi Tropici", ma il suo libro più famoso è "La mente selvaggia". "La mente selvaggia" parla di bricolage. Si tratta di qualcosa da cui non possiamo sfuggire, abbiamo queste strutture quasi invisibili. Nelle tribù, parlava delle tribù in Sud America, o anche

dei nativi americani, hanno una struttura invisibile che permette alla società di funzionare, e noi tendiamo a ignorare quella struttura sotto cui sembriamo operare. Per esempio, parlava dei matrimoni: perché queste tribù vanno al di fuori del loro gruppo per trovare una sposa o per sposarsi? Probabilmente per evitare relazioni incestuose che possono portare a risultati molto indesiderati. Tutte queste strutture le conoscono o almeno le seguono, senza le idee scientifiche e razionaliste moderne. Siamo guidati da quella struttura più grande, molto più grande degli individui. È un approccio molto interessante quando si descrivono le forme sociali, anche in quelle più primitive. Non siamo diversi da quella "mente selvaggia": pensiamo di essere così razionali, logici e avanzati, ma... lui ha certamente lanciato una sfida a questo movimento razionalista moderno nella storia della filosofia. Tutto l'esistenzialismo, Jean-Paul Sartre e tutti gli altri grandi nomi, sono stati praticamente smentiti da Levi-Strauss con questa idea della "mente selvaggia". Soleri era molto attratto da questa idea. Ho realizzato un breve video sulla vita di Soleri: inizia con la sua ammirazione per Tarzan, era attratto dalla sua "mente selvaggia", un uomo nella giungla... «Sono un essere umano? Sono un monaco? Sono una scimmia?». Doveva chiederselo come essere moderno, pieno di contraddizioni. È una domanda esistenziale: «chi sono? Sono così razionale? Sono così avanzato? Perché sono attratto da questa "mente selvaggia" inconsciamente?» Questo molto prima di imbattersi nel libro di Levi-Strauss, probabilmente a metà degli anni Sessanta. Sembra molto irrazionale, ma allo stesso tempo è un'idea irresistibile che sembra governare la nostra vita in un certo senso.

Ma comunque, quando leggi il suo libro e parli con lui, l'idea di bricolage non è solo essere creativi e usare le risorse a disposizione, ma anche che la vita è piena di incidenti e imprevisti. Abbiamo poco controllo quando sembriamo essere governati da una struttura molto più grande di noi in quanto individui, perché questo va completamente contro l'idea cartesiana del "cogito ergo sum". È più un punto di partenza dell'approccio esistenzialista: l'individualismo sembra importante nel mondo razionalista, ma su una scala sociale più grande, forse esistono meccanismi molto più grandi, un sistema, una struttura. Da questo punto di vista, la sua idea di ecologia sembra seguire lo stesso schema. Non stiamo solo progettando un cucchiaino, una tazza o un edificio, ma forse stiamo progettando una struttura molto più grande. Tutto questo è solo un suggerimento di una persona. Davvero. Quindi ci sono centinaia, migliaia di altre possibilità che esistono. In altre parole, non è così importante. Uno può dare molto al progetto, stai parlando della prognosi del progetto: come lo porteremo avanti in futuro. Non lo so. Mi sono praticamente ritirato dal progetto ora, quindi posso solo suggerire quello che pensavo fosse un buon approccio. Attualmente sto lavorando con Seth [Seth Winslow, volontario che ha prodotto nel 2020 la ricostruzione in realtà aumentata sia di Arcosanti che di diverse arcologie, n.d.r.] sull'aggiornamento dell'idea del masterplan, per esempio. Ma non significa nulla. Nessuno probabilmente ne comprenderà l'importanza. Nessuno potrebbe essere interessato all'idea.

MV  
Riguardo a questa volontà di continuare il progetto e le sue intenzioni, Soleri scrisse:



«Oh, beh, anche se me ne andassi domattina, le cose andrebbero avanti. C'è un gruppo che lavora con me da molti anni». Soleri ha mai pensato di istituire una "Scuola" che potesse continuare e quindi "ereditare" il suo lavoro?

TT  
Quello fu il periodo in cui ebbe l'idea di "Minds for History". Voleva testare le sue idee mettendo alla prova tutte quelle "menti" che aveva invitato. "Menti" considerate tra le più grandi del mondo, valutate secondo molti standard. Molte di loro erano del calibro di un premio Nobel, quindi ogni volta che avevamo una conferenza "Minds for History", metteva alla prova queste menti. Il suo interesse personale era fondamentalmente quello di riunire tutte queste grandi personalità in un unico luogo e sfidarle. Testare le sue idee e lanciare proposte, era in un certo senso egoistico: aveva l'idea di testare queste grandi idee "ecumeniche", ma probabilmente nella sua mente la sua idea era la migliore di tutte. "Minds for History" doveva riunire tutte queste diverse "scuole di pensiero" in un unico posto e, in effetti, negli ultimi dieci anni della sua vita, il suo sforzo si concentrava sull'"ecumene", cioè diversi tipi di scuole di pensiero, religioni o scuole teologiche. Progettò ciascun "silos" per contenere sistemi di credenze e filosofie o teologie diverse in un unico luogo. Questo progetto di laboratorio di ricerca conteneva tutte queste diverse scuole di pensiero. Così immaginava le "scuole": una raccolta di pensieri diversi, ma pensava che la sua idea fosse la migliore! Questo è ciò che ho osservato partecipando alle conferenze "Minds for History" ogni volta: sfidava sempre ognuno di quei partecipanti a testare la sua idea e sviluppava una certa fiducia

attraverso quel processo, non tanto per la validità, ma per la forza e il potenziale delle sue idee. Non credeva mai in cose "assolute". Una volta che qualcuno introduceva un'idea teologica, questa diventava dogma e si irrigidiva, senza mai evolversi. Quando l'idea diventa un dogma, un principio, diventa dogmatica. E il principio molto spesso non si sviluppa o evolve in nulla. Da questo punto di vista, pensava che l'arcologia potesse avere lo stesso destino di diventare dogmatica. Ecco perché deve essere aperta alla crescita o all'adattamento alle nuove realtà. Conosceva bene il pericolo di credere fermamente in qualcosa. Ecco perché chiamava il nostro incontro settimanale "Scuola di pensiero". Era un terreno di prova per le sue idee: tutti noi avevamo domande, come sta facendo lei oggi. Gli ponevamo quelle domande e lui ci rispondeva. Abbiamo nastri e ore e ore di registrazioni digitali della "Scuola di pensiero". Probabilmente da quel punto di vista, voleva che le sue idee fossero testate di più, ed era un processo interessante, in un certo senso.

MV  
Quindi, questo sembra più legato a una sorta di "fase di test", piuttosto che a una vera istituzione di una "Scuola"...

TT  
Esatto, la "Scuola di pensiero" era una piattaforma per esplorare le possibilità. Non c'è nulla di male nell'acquisire fiducia attraverso il processo di dibattito, per rendere la tua idea più valida, per affrontare la realtà. Probabilmente era soddisfatto del fatto che la sua idea fosse sulla strada giusta. Quindi, questo era il modo per arrivare a nuove idee o esplorare nuove possibilità. Era sempre sotto forma di punto

interrogativo, e questo lo interessava. Questo gli dava motivazione e una ragione per formare una "Scuola di pensiero".

MV  
Arrivo alle questioni più profonde relative all'eredità di Paolo Soleri: oggi, diversi potenziali soggetti interessati possono essere identificati in questo processo di trasmissione delle intenzioni progettuali, così come nella gestione delle architetture complesse ed evolutive che richiedono scelte precise e direzioni per la loro manutenzione, restauro e valorizzazione... La situazione difficile che coinvolge le sue figlie, la Fondazione, i dipartimenti in cui è suddivisa l'organizzazione entro il complesso di Arcosanti e di Cosanti, i collaboratori storici come te, la comunità dinamica che vive qui, i ricercatori come me, l'istituzione dell'archivio, i turisti o i visitatori... Ci sono molti soggetti, ognuno dei quali è in grado di influenzare la visione complessiva di questa eredità. Come si posiziona all'interno di questa rete di soggetti?

TT  
Inizierei col dire che i visitatori sono uno dei soggetti più importanti per Arcosanti. Probabilmente è la missione principale del progetto, dimostrare il significato e lo scopo del laboratorio attraverso l'esempio. Quindi ottenere più visitatori ad Arcosanti significa vitalizzare le attività... vendere più campane, vendere più pasti... Se possiamo vendere più pasti al bar possiamo giustificare le attività agricole. Così possiamo servire i prodotti che produciamo. Ad esempio, possiamo realizzare una serra più grande. Aumentando il numero di visitatori, tutto migliorerà. Ma come possiamo aumentare questo numero? Dobbiamo esaminare i servizi o l'ospitalità ad Arcosanti,

migliorare la strada di accesso, migliorare le strutture per gli ospiti... Quindi ha tutto senso, in termini di approccio. Ma ovviamente non possiamo fare tutto, perché abbiamo risorse molto limitate. Non siamo nemmeno riusciti a fare una sola cosa per il domani, come migliorare il nuovo centro visitatori. Stiamo ora lavorando sulle vecchie panetterie per trasformarle in un centro di accoglienza. Non siamo riusciti nemmeno a fare progressi abbastanza rapidi per realizzare un bagno lì... Quindi tutte queste idee sono buone cose che dovremmo fare per aumentare il numero di visitatori, in modo che possiamo migliorare l'attività complessiva e la salute dell'organizzazione. Ho persino un progetto molto più ambizioso, un nuovo centro visitatori. Ho un'idea nei computer, ma come possiamo svilupparla e trasformarla in un piano aziendale? Ho fatto una proposta al consiglio, al precedente CEO, prima di Liz [Liz Martin-Malikian, CEO della The Cosanti Foundation]. Questo è una sorta di museo di Arcosanti e centro visitatori per portare davvero Arcosanti sulla mappa in un modo che nessuno ne possa rifiutare l'importanza. Ma servono 20 o 30 milioni di dollari, un finanziamento di questa consistenza, per realizzarlo. Quindi potevo solo suggerire un punto di vista più ampio, ma quando si tratta di gestire questo luogo, come sta facendo Liz o Jean [Jean Tuller, n.d.r.], è qualcosa di cui non mi occupo più. Quindi ero solo uno degli ingranaggi che cercavano di far funzionare e far sopravvivere questo posto, e così via. Ma ora non faccio più quelle cose, semplicemente non ho idea di cosa mi riservi il futuro. Penso che non ci siano suggerimenti per quanto riguarda quale progetto dovremmo fare dopo, perché ora è una cosa loro. Quindi sento di aver fatto tutto quello che potevo fare. E

allo stesso tempo mi piacerebbe assistere alla creazione di una struttura più ampia, non necessariamente legata al suo design originario. Dobbiamo guardare molto oltre alla semplice costruzione di un terzo piano [il terzo piano mancante nella East Crescent] o al completamento del nuovo centro di accoglienza... quelle sono solo cose immediate. Ho già fatto tutto questo. Ho provato, probabilmente non con successo, ma abbiamo costruito tutto questo negli ultimi 50 e più anni. Quindi, da questo punto di vista, sono soddisfatto di ciò che abbiamo fatto. Non abbastanza, ovviamente, ma probabilmente Soleri si sentiva allo stesso modo, in un certo senso: ha fatto tutto ciò che poteva fare. Quindi, se guardi al futuro, sì, possiamo avere una visione molto più grande, rispetto a dover affrontare le questioni quotidiane. Ma almeno non devo più occuparmene.

MV  
Grazie mille per questo dialogo. Tra pochi giorni visiterò l'anfiteatro di Santa Fe per comprendere più da vicino i difficili temi di conservazione che interessano quest'opera. Ho affrontato molte sfide nell'organizzare l'incontro e la visita al sito all'interno del campus dei Nativi Americani. È davvero una situazione difficile per quanto riguarda l'eredità e la trasmissione dei valori di quest'opera. Ora posso dire che sono più consapevole della figura di Paolo Soleri sia come artigiano-pensatore sia come costruttore di un grande lascito morale, anche se parzialmente corrotto nei risultati.

TT  
Era davvero un artigiano molto capace. Ma, allo stesso tempo, ho sempre detto nelle lezioni che non era perfetto, era lontano dalla perfezione, date tutte queste

problematiche con le figlie e altro. Era, sfortunatamente, un essere umano che fa errori. Però, penso che possiamo trarre qualcosa di buono dall'esperienza di lavorare con Soleri, imparando dai suoi scritti. Credo che abbia contribuito alla comunità e alle società su tanti livelli diversi, mentre si dimostrava anche un essere umano che ha fatto errori.



Paolo Soleri racconta a Tomiaki Tamura in una video-testimonianza gli elaborati della sua tesi di laurea discussa al Politecnico di Torino nel 1946. Arcosanti, 15 agosto 2002.

Fotogramma da videotape. TCF, The Archives at Arcosanti.

\* \* \*

L'intervista a Tomiaki Tamura offre una visione profonda e sfaccettata dell'approccio architettonico e filosofico di Paolo Soleri attraverso lo sguardo e le riflessioni di uno dei suoi collaboratori più fidati.

A partire dall'esplorazione delle considerazioni emerse inizialmente riguardo al concetto di "conservazione" e di "architettura come documento auto-evolvante", Tamura affronta l'idea del futuro secondo la visione di Soleri e quindi i temi propri della complessa eredità della figura del suo "maestro". Nonostante la sua affermazione che "il futuro non esiste", riporta come Soleri vedesse il futuro come un campo di possibilità illimitate. Arcosanti, di conseguenza, è l'opera che meglio descrive questa intenzionalità: un laboratorio urbano luogo di una sperimentazione continua.

A questa visione del tempo segue il suo impegno costante nel desiderare la creazione di spazi che possano adattarsi e crescere con le esigenze future della società. La forma "laboratoriale" di Arcosanti si presta infatti ad essere strumentale, ovvero un'opportunità per innovare continuamente e ricercare nuove forme e risposte ai problemi attuali.

In merito alla gestione dell'eredità – tanto della figura di Soleri quanto della sua opera – viene evidenziata da Tomiaki Tamura la complessità derivante dalla pluralità dei soggetti coinvolti oggi nella gestione del suo "lascito": le figlie Daniela e Kristine, la *The Cosanti Foundation*, i collaboratori storici, la comunità di Arcosanti (che conta, nel corso dei decenni, oltre 8000 volontari) e i visitatori. Ogni gruppo influenza in modo significativo e singolare la visione complessiva di Paolo Soleri. Alla domanda che interroga quale tra

questi portatori di interesse possa "prevaricare" nella definizione di una volontà specifica di "conservazione" o "trasformazione" dell'opera e del suo messaggio, Tamura sottolinea come la missione principale di Arcosanti rimanga primariamente quella di dimostrare il significato e lo scopo delle idee del suo autore attraverso l'esempio concreto delle sue opere – nonostante le risorse per il loro mantenimento siano limitate e le sfide continue – evidenziando dunque come il ruolo della comunicazione verso l'esterno rimanga essenziale e prioritario per preservare la vitalità del progetto e rispettarne così la volontà divulgativa di una consapevolezza e, al tempo stesso, di una prospettiva. Lo storico allievo di Soleri è quindi ottimista riguardo allo sviluppo del sito secondo le logiche della valorizzazione di tipo museale più che dell'effettivo completamento dell'opera secondo i progetti originali.

L'intervista esplora inoltre l'istituzione della "*School of Thought*" e della serie di conferenze "*Minds for history*", entrambe accolte come piattaforme utili per esplorare nuove possibilità attraverso il dibattito. In particolare la "*School of Thought*" non era un'istituzione formale, bensì un luogo di sperimentazione e verifica delle idee. Soleri era interessato a mettere alla prova le sue teorie contro le menti più brillanti, un processo che vedeva come un'opportunità per rafforzare e validare le sue convinzioni, nella consapevolezza dei pericoli insiti nel dogmatismo, preferendo mantenere le sue idee aperte all'evoluzione e all'adattamento. La metafora del "laboratorio" è quindi legata a questo aspetto, ed è centrale nella visione di Soleri per Arcosanti. Egli vedeva il progetto come un luogo per testare nuove idee in un contesto reale, sebbene le limitazioni infrastrutturali abbiano impedito di realizzare pienamente questa visione. Ed è per questo che

la costruzione incompleta di Arcosanti viene paragonata a un pianoforte "con poche corde e tasti", limitando le possibilità di creare una "musica" completa. Tamura constata che, nonostante queste limitazioni, Soleri considerasse essenziale documentare le lezioni apprese durante questo processo di sperimentazione più che giungere ad uno stato di compiutezza formale.

In conclusione, l'intervista offre uno sguardo approfondito sulla complessità della gestione e della perpetuazione dell'eredità di Paolo Soleri. Le sue idee innovative e la sua visione olistica dell'architettura e della società continuano a essere un punto di riferimento, perlomeno per quei testimoni a lui più vicini, nonostante le sfide pratiche e le divergenze tra i vari soggetti mandatarci di una difficile eredità.

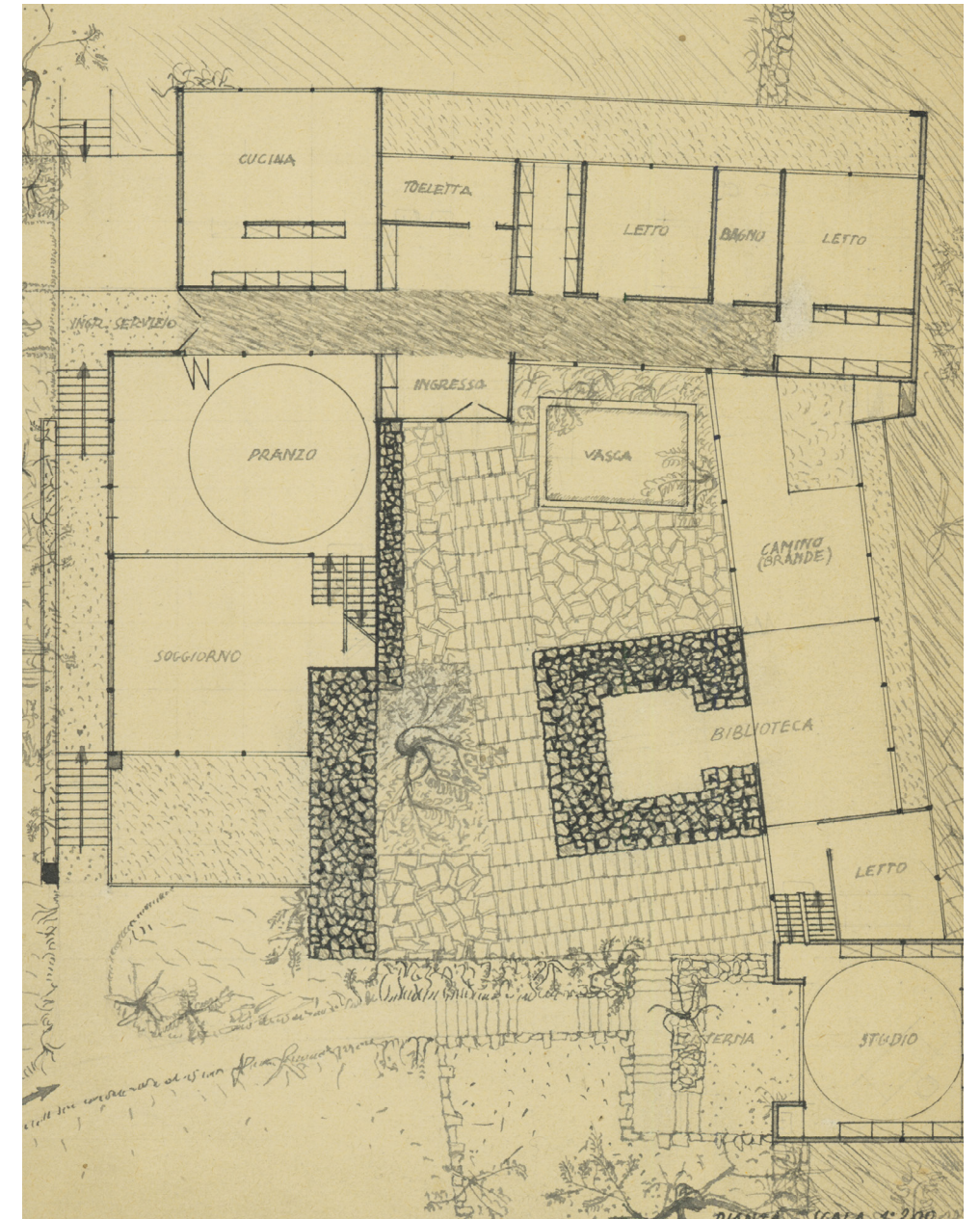
Il direttore dell'Archivio, Tomiaki Tamura esamina insieme a Paolo Soleri una collezione di disegni ad acquerello che risalgono al periodo in cui Soleri frequentava il Politecnico di Torino, dove si laureò nel 1946. L'incontro e l'intervista è stato filmato dalla troupe degli archivi nel luglio del 2008.

TCF, The Archives at Arcosanti.





Paolo Soleri, Casa per studiosi attorno a una torre in rovina, prospetto, scala 1:200, 1944. TCF, The Archives at Arcosanti.



Paolo Soleri, Casa per studiosi attorno a una torre in rovina, pianta, scala 1:200, 1944. TCF, The Archives at Arcosanti.



(In alto)  
I partecipanti al secondo incontro del ciclo di conferenze "Minds for history": Mary Catherine Bateson, John Cage, Salvador Minuchin, Raimondo Panikkar, Bruno Zevi. Arcosanti, 15-19 ottobre 1989. Fotogramma da videotape. TCF, The Archives at Arcosanti.

(In basso)  
Paolo Soleri in dialogo con Bruno Zevi in occasione del secondo incontro del ciclo di conferenze "Minds for history", Arcosanti, 15-19 ottobre 1989. Fotogramma da videotape. TCF, The Archives at Arcosanti.

(In alto)  
Paolo Soleri racconta a Tomiaki Tamura in una video-testimonianza gli elaborati della sua tesi di laurea (dal titolo "Progetto di sistemazione urbanistica attorno alle torri palatine della zona del Duomo di Torino" discussa al Politecnico di Torino nel giugno del 1947. Arcosanti, 15 agosto 2002. Fotogramma da videotape. TCF, The Archives at Arcosanti.

(In basso)  
Paolo Soleri racconta a Tomiaki Tamura e ad altri suoi collaboratori alcuni suoi progetti passati in una video-testimonianza. Arcosanti, 8 aprile 2009. Fotogramma da videotape. TCF, The Archives at Arcosanti.





Scott Riley, *Director of Site Management Department* in Arcosanti.  
Fotogramma dalla video-intervista.  
Maurizio Villata 2023

## Intervista a Scott Riley

Segue l'intervista Scott Riley, *Director of Site Management Department* ad Arcosanti. A lui sono state poste, il 6 luglio 2023, alcune domande o questioni riguardanti le sfide e le opportunità che Arcosanti affronta nel gestire la complessità di una comunità in continua evoluzione che vuole mantenere viva l'eredità di Paolo Soleri nell'adattare le strutture alle esigenze contemporanee.

Maurizio Villata (MV)

I would ask you something about your work in the design and planning within the Site Management Department. I am also interested in the projects that have never been realized – the “potential projects” –and therefore in the next implementation steps (La Loggia, West Crescent, Pizza Piazza,...).

Scott Riley (SR)

*I can give you a little bit of history on that from my understanding. When the Foundation purchased the property around about 1969, they had a generalized permit to do something novel here on the property but there was no specific design turned in to the county in terms of what that was going to be. So the initial buildings were completed with what's called a “use permit”: one at a time they designed the foundry and built the foundry, design the crafts three and built crafts three... and eventually in the mid-1980s the county suggested that it would be better to have a planned area development which is a typical approach for something of scale being proposed that you propose essentially what you're looking at least in the near future. That was put together within the “Planning Department”, Paul Moore was one of the primary people on that project and that's where the design for the West Crescent, the Pizza Piazza, Teilhard de Chardin Cloister, La Loggia and Energy Apron (the green house) came from. That's the genesis of those buildings. And there's very likely to be changes. Since that time other suggestions have been made for the same locations. Variations on the theme were suggested in 1985. And that's the new La Loggia – that you have there [tra i documenti sul tavolo] – that was done by an Italian architect that came on a workshop and had every Italian on site help him to put it together.*

MV

So, it turned into a different kind of project, no longer done by Paolo, but...

SR  
Right, yeah, a suggestion by a visiting architect.

MV  
And this happened when Paolo Soleri was still alive.

SR  
Yes. It's kind of an interesting story in terms of how to look toward the future. It was a variation, so it was in the same general location, same theme. It was designed a little more specifically with the idea of it being non-physical. Not just housing, but also for a visiting college, a college campus. And it was pretty interesting. There's reasons why that building needs to move a bit from the original design. So he had a novel approach to it and came up with it as a volunteer. And you can see these "loggia", which are open. In the original Soleri design, they're vaulted ceilings, essentially. And it's moved forward a bit.

MV  
And did Paolo Soleri approve of this project? What did he think about it?

SR  
You know, for certain projects we have three or four different suggestions over the years. And if we ever go to do something, we'll take a look at those and think about it. There's two significant designs, both by Soleri, for the West Crescent. Looking forward, there's the idea of the taller buildings, up to 20, 25 stories. So when you're doing that, there's a question of whether or not other buildings should match or contrast or how they would fit in. And when Paolo came up with the Arco 5000 era design, he altered the West Crescent design to fit into that design scheme. It's a nine-story building, as in the second proposal. I believe it's referred to as an apse exedra. So it's an apse that's lifted up. And the top

*it's truncated with a cone. There's designs in this book that you found of how he arrived upon that design: he took the apse raised it up and then brought a cone inside that opened up so when you're looking at it, it works I think as a concept.*

MV  
When discussing unfinished projects, I don't want to focus on seeking funding or money. Instead – as the head of the Site Management Department – what is your plan regarding the hierarchy of interventions or constructions to be completed?

SR  
Well, it's a little hard to talk without addressing the funds a certain extent but from the point of view of the county and working with the county and the logical step is to conclude the East Crescent. We've been working on the East Crescent because this is built by people that come here for the workshops and so the funds are limited and the East Crescent is a pretty substantial building: it's two sides to it, plus the Keystone, and then the theater. So it's substantial. So the completion of that, we were proceeding with it, with that building, when the Great Recession came along in 2008-2009. So that really stopped construction, which is why the east side does not have a third floor. But ideally, we would complete that floor, the next building of some kind of substance. And it's 3,000 square feet. It's doable. And then, possibly, the theater [il Keystone] which has different alternatives. Some are just for musical performance. One concept involves theatric endeavors, which needs a lot more staging and facilities to make that happen. So those are two different contrasting. And that would be a very expensive building. So one of the issues is, when will we fund the road, the entrance road? That's a big topic.

MV  
The topic of the road project [così anche il progetto

mai realizzato della "Via Deliziosa" che prevedeva, which is part of the hierarchy, was indeed included in the previous question...

SR  
Yeah, the road is not on our property. It's state land coming onto the property. They're under no obligation to pave a road for us, because we're the ones that want to develop Arcosanti. So it's kind of up to us to figure that out. In my estimation, it makes sense for the initial focus to be the completion of the East Crescent. You don't need the road for that particularly. These other larger buildings, like a nine-story building, for example, the West Crescent, no one would ever fund that, a bank, or no one's going to come in, a hotel or group or whatever. So it's a big deal. But the idea is to fund that without dealing with the road as part of that package.

MV  
Okay, so you mean that you can manage the Keystone and the third floor projects without the paved road?

SR  
The Keystone is a good question. First of all, to do a substantial theater, it's one thing to have our amphitheater, which is basically the seating. But to build an actual theater is quite expensive. And to do that without having a donor, a funder, an arts-at-the-ready idea of how to bring in music, what that program's going to be... we had this tendency to think that we just put it up and decide afterwards. But that building would be too expensive, I think, to use that approach. Also, it seems pretty clear that at this stage we'd be working with contractors on buildings and not attempting to build them on our own.

MV  
Returning to the first project you plan to undertake, the missing third floor of the East Crescent: do you

intend to construct it using the same lightweight structural system?

SR  
There's a couple of different questions in terms of what the layout would be. The west side has five sections, there's wedges, if you will, to the crescent working their way around. Each wedge at the top is about 600 square feet. On the west side, some of those are divided in half and the apartments are 300 square feet. Two of them were not divided and the apartments are 600 square feet. It depends on how people want to develop that area that is a total of 3,000 square foot level. There's a little decision making on how to open that up, how to develop it. That's kind of an issue. Then comes the construction technique as a separate question. As you notice the other side was done with metal framework. One of the reasons for that is that the building was originally designed to be a two-story building. The story goes that when they built the first wedge, EC1, we refer to it as, they finished up, they got to the top, and they thought, "well, this is really a great view", and decided to put in the "sky suite". If you walk around on the interior, you notice how unusual that interior is. You have to imagine the fact that that is sitting on something that was not actually designed to be an apartment. It makes it very interesting. Then the rest of it was done in a less elaborate scheme, and with relatively lightweight steel. On the other side, it might be possible to use what's called SIP panels (Structural Insulated Panels). They're pre-made. There's the question of the programming, what's it going to be used for, and how large are those units going to be. Then there's the question of the construction techniques afterward.

MV  
To return to the organization of Arcosanti by departments, what specifically does yours [il Planning Department] deal with?

SR

The layout of the departments has changed... For a number of years, there was what was called “Habitat”, which was essentially new construction and planning. We had a “Planning Department” and a “Construction Department”. Those were both under a single group called “Habitat”. Then there was the operations side, which was the use of the buildings once they’re done, and also the facilities maintenance. At this point, we still have the facilities maintenance group here, and we also have a planning person (Jorge Molina is taking the planning). We’re not doing large buildings, so we don’t have a lot of planning... We’re not designing those buildings particularly, we’ve got theoretical buildings lined up. So, the “Facilities Maintenance” is a department, and it’s overseen by Jene and the “Site Management” department is what I am, the director of site management, and with two people in the department. Jorge is planning, and Ana in land stewardship.

MV

What are the main activities and tasks performed by your department?

SR

Well, so, for example... on the planning side, there’s a number of renovations going on. There’s the ex-bakery space being converted for exhibitions, you’re aware. There’s some work in the gallery. There’s the first floor of the Crescent is going to be coming along of EC5. Right now, there’s also the camp is going to be some renovations in the camp kitchen coming up, and there’s a workshop starting at the end of the month. That was going to focus on the camp kitchen. So that’s a lot of design... So that’s the design side. I refer to as the built environment. Ana Catalina is working on having a relationship with the NRCS, which is a part of the USDA, the United States Department of Agriculture. We’re working on fence renovations and riparian renovation. They’re paying for us to do some planting for helping

species and such. There’s working with pollinator gardens and things like that. And then one of the focus, one of my focus has to do, with the larger site utilities and site infrastructure. So that’s essentially, as opposed to a building that has mechanical engineering, I’m more working on the civil engineering, for example: the wells, the delivery system, the public water system, water coming up the hill, the tanks, things like that.

MV

Moving on to the tools you use, do you usually use BIM for project management and maintenance?

SR

First of all, there’s a lot of the time we deal with the talent that comes by. And, for example, with the East Crescent, we had someone visit that had expertise in BIM modeling, for an energy study focusing on the third floor of the east side of the East Crescent. And, also, at the same time, in order to do that study, these two people, Yang-Soo Kim, who’s on the board, who was a design person, did a lot of the work on... on the renderings of the buildings... and Yasemin Esmali, both of them went to the University of Arizona. So, she visited, and the two of them built up a Revit model, 3D model of the building, which we did not have at the time. So, that was quite an effort. We needed to do the Revit model in order to do the energy study. So, there’s a phrase we used to use more often, “bricolage”... There’s always interesting things that could be worked on, and then when talent shows up. So, we’re doing that a little bit with ArcGIS, right now. There’s a professor, Warren Roberts, from California, who visits the site on occasion. And he’s a professor at the University of Arizona, and I met him, and he brought students from the college here and they used a horizontal drone with a one-meter wingspan, flying horizontally. And scanned about 300 acres of property and properly, and very high resolution. And so we’re trying to use that as a tool for what we do in the larger property, not the built environment so much, but the overall property.

MV

Does Seth’s work [Seth Winslow, volontario che ha prodotto nel 2020 la ricostruzione in realtà aumentata sia di Arcosanti che di diverse arcologie soleriane] also fall under this?

SR

So Seth is at a further level of imagination from Soleri, involving the eventual Arcosanti or eventual Arcologies, including Arcologies that Soleri envisioned in the 60s, the 70s, bringing them to life, if you will, in a 3D environment. And so there’s always the issue of which level to look at, right? What are the immediate, what are the objectives that are reasonable, and then what are aspirational. So even the buildings that I mentioned that were designed in the mid-80s, those are even aspirational. In our environment these days, I don’t know how likely a \$40 million West Crescent is in all honesty. In any case, what Seth has been working on is the more distant, the larger potential for Arcosanti, which has at least four major suggestions, if you will, for the future. Going back to the one that was in the MIT book. And from the late 60s and onward. So there’s different suggestions that are out there.

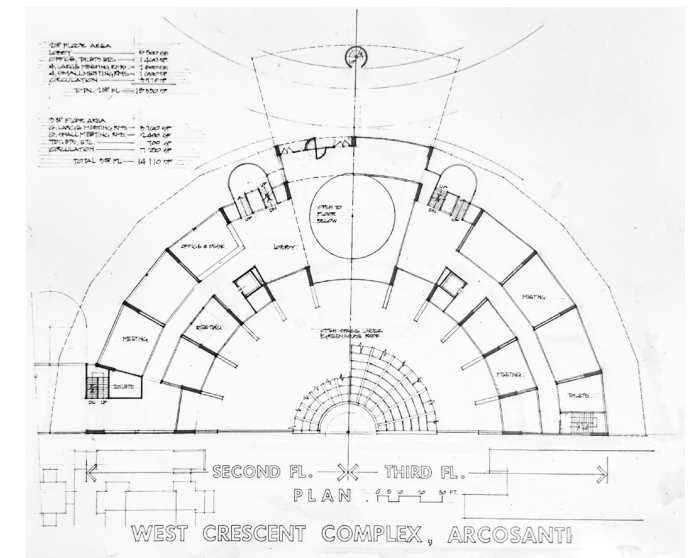
MV

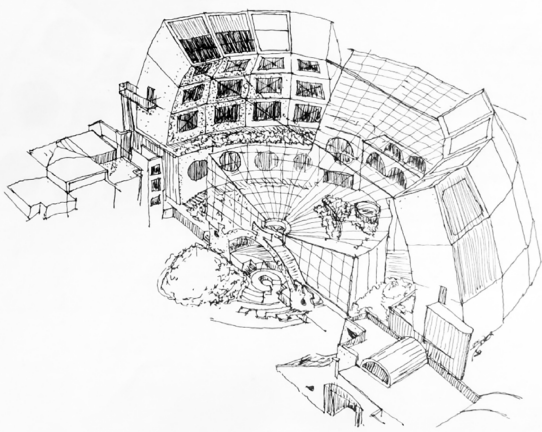
To conclude, I’d like to ask you the most broad and complex question, which concerns your personal perspective on the legacy of Paolo Soleri and the next steps for either preserving the current state or continuing his “dream.” As an outsider, I see this work’s legacy converging into: a large community living in these spaces, a Foundation directing funds towards more or less specific and forward-looking choices, the various departments that work continuously, and the tourists who are guided through Arcosanti in groups... What direction do you think should be taken? I see that the current effort is particularly directed towards visitors, with the aim of offering them the experience of understanding this place through the visitor center and new exhibitions. Do you agree with this

outward-focused approach rather than directing it towards the internal life of the people who live here?

SR

Well it is a very big question. Also on that list is things like The School Of Architecture (TSOA) in a kind of partnerships. I will say if you look at the different time frames but for example before the Great Recession – if you look at the period 2002 to 2008 – we had students coming from many different places, we had programs with schools in Italy, Roma Tre, Mendrisio... a lot of different programs and I think a pretty active environment also very active performance environment. So all of those between the Great Recession and COVID and then plus the issues with Soleri they’re all kind of teamed up to quell the energy level. I would say that it’s a real challenge and that challenge is independent of dual aspect I think.





(Pagina precedente e in alto)  
Progetto del West Crescent Hotel. Relazione di progetto.  
TCF, The Archives at Arcosanti.

Maurizio Villata (MV)  
Vorrei domandare in cosa consiste il suo lavoro di progettazione e pianificazione all'interno del "Site Management Department". Sono interessato nello specifico ai progetti che non sono mai stati realizzati – i "progetti potenziali" – e quindi ai prossimi passi di implementazione (La Loggia, West Crescent, Pizza Piazza,...).

Scott Riley (SR)  
Posso iniziare con il raccontarle un po' di storia, per quanto ne posso sapere io. Quando la Fondazione acquistò la proprietà intorno al 1969, aveva ottenuto un permesso generale per realizzare qualcosa di innovativo sul sito, ma non era stato presentato alcun progetto specifico alla Contea rispetto a cosa si sarebbe voluto costruire. Quindi, gli edifici iniziali furono realizzati uno alla volta con quello che viene chiamato "permesso d'uso": fu progettata la fonderia e la costruirono, fu progettato il Crafts Three e lo costruirono... e alla fine, a metà degli anni '80, la Contea suggerì che sarebbe stato meglio procedere con uno sviluppo pianificato dell'area, un approccio tipico qui negli Stati Uniti per progetti di una certa scala. In pratica, bisognava presentare almeno una visione per il futuro prossimo. Fu allora che all'interno del "Dipartimento di Pianificazione" si iniziò con la redazione di un progetto; Paul Moore fu una delle figure principali di quel lavoro, e da lì nacquerò i progetti per il West Crescent, la Pizza Piazza, il Chiostro di Teilhard de Chardin, La Loggia e l'Energy Apron (la serra). Questa è l'origine di quegli edifici. Ed è molto probabile che ci saranno dei cambiamenti. Da allora sono state avanzate altre proposte per gli stessi luoghi. Già nel 1985 furono suggerite variazioni sul tema. E quella è la nuova Loggia – che ha lì [tra

i documenti sul tavolo, n.d.r.] – progettata da un architetto italiano che partecipò a un workshop e coinvolse tutti gli italiani presenti nel sito al fine di contribuire alla sua ideazione.

MV  
Quindi, è diventato un progetto di tipo diverso, non più seguito da Paolo, ma...

SR  
Esatto, sì, una proposta fatta da un architetto in visita ad Arcosanti.

MV  
E questo è successo quando Paolo Soleri era ancora in vita.

SR  
Sì. È una storia interessante per capire come guardare al futuro. Era una variazione, quindi nella stessa area generale, con lo stesso tema. È stato progettato in modo un po' più specifico con l'idea che non fosse solo un edificio fisico. Non solo in quanto residenza, ma anche con altre funzioni come un college, un campus universitario. Ed era piuttosto interessante. Ci sono motivi per cui l'edificio deve essere modificato rispetto al progetto originale. L'architetto ha adottato un approccio innovativo e ha proposto l'idea volontariamente. Puoi vedere queste "logge", che sono aperte, mentre nel progetto originale di Soleri avevano essenzialmente soffitti a volta. Quindi si può dire che il progetto ha fatto dei progressi.

MV  
E Paolo Soleri ha approvato questo progetto? Cosa ne pensava?

SR

Sai, per alcuni progetti abbiamo avuto tre o quattro proposte diverse nel corso degli anni. E se mai dovessimo realizzare qualcosa le esamineremmo e rifletteremmo su di esse. Ci sono due progetti significativi, entrambi di Soleri, per il West Crescent. Guardando al futuro, c'è l'idea di edifici più alti, fino a 20, 25 piani. Quindi quando si fa questo ci si confronta con la questione se gli altri edifici dovrebbero configurarsi in continuità o contrastare: domandandosi come si inserirebbero nel contesto. Quando Paolo ha elaborato il design di Arco 5000, ha modificato il progetto del West Crescent per adattarlo a quel concetto. È un edificio di nove piani, come nella seconda proposta. Credo che venga chiamato "apse exedra". Quindi è un'abside sollevata. E in cima è troncata con un cono. In questo libro che lei ha trovato ci sono i disegni di come è arrivato a quel design: ha sollevato l'abside e poi ha inserito un cono all'interno, che si apre. Quando lo si guarda funziona bene, penso, almeno come concetto.

MV  
Quando si parla di progetti non completati sono interessato ma non voglio qui concentrarmi sul tema della ricerca di fondi o di finanziamenti. Invece, in quanto lei è a capo del Dipartimento di Gestione del Sito, qual è il suo piano riguardo alla gerarchia degli interventi o delle costruzioni da realizzare?

SR  
Beh, è un po' difficile non parlare di fondi, ma dal punto di vista della collaborazione con la Contea, il passo logico è completare l'East Crescent. Stiamo lavorando sull'East Crescent, poiché viene costruito da persone che partecipano ai workshop qui, quindi i fondi sono limitati, e l'East Crescent

è un edificio piuttosto imponente: ha due lati, più il Keystone, e poi il teatro. È un progetto sostanzioso. Abbiamo iniziato a lavorare su quell'edificio, ma la Grande Recessione del 2008-2009 ha fermato i lavori, motivo per cui il lato est non ha un terzo piano. Idealmente, dovremmo completare quel piano, il prossimo edificio di una certa importanza. Sono circa 300 metri quadrati. È fattibile. E poi, forse, il teatro [il Keystone, n.d.r.], che ha diverse alternative. Alcune sono solo per esibizioni musicali, un concetto coinvolge produzioni teatrali che richiedono molte più strutture e attrezzature di scena. Quindi ci sono due visioni contrastanti. E sarebbe un edificio molto costoso. Un'altra questione è: quando finanzieremo la strada d'accesso? Questo è un argomento importante.

MV  
Il tema del progetto stradale [così come il progetto mai realizzato della "Via Deliziosa", n.d.r.] era in effetti incluso nella domanda precedente...

SR  
Sì, la strada non si trova sulla nostra proprietà, è terreno statale che porta alla nostra proprietà. E loro non sono obbligati a pavimentare una strada per noi, perché siamo noi che vogliamo sviluppare Arcosanti in quel luogo. Quindi spetta a noi trovare una soluzione. A mio avviso ha senso concentrare inizialmente gli sforzi sul completamento del "East Crescent" perché non c'è un particolare bisogno della strada per questo. Per altri edifici più grandi, come un edificio di nove piani, ad esempio il "West Crescent" nessuno lo finanzerebbe, né una banca, né un gruppo alberghiero o chiunque altro. Quindi è un problema rilevante nel momento in cui per finanziare tutto ciò

si debba affrontare il problema della strada come parte della questione.

MV  
Okay, quindi intende dire che potete gestire i progetti del Keystone e del "third floor" senza avere la strada asfaltata?

SR  
Riguardo al Keystone, questa è una buona domanda. Prima di tutto, per fare un teatro di grandi dimensioni, una cosa è avere il nostro anfiteatro, che è fondamentalmente solo i posti a sedere, ma costruire un vero teatro è piuttosto costoso. E farlo senza avere un donatore, un finanziatore, o un'idea chiara su come portare concerti musicali, su quale sarà il programma artistico... Alla fine abbiamo avuto dall'inizio la tendenza a pensare prima di costruirlo e poi decidere dopo. Ma quell'edificio sarebbe troppo costoso, a mio parere, per utilizzare questo approccio. Inoltre, sembra piuttosto chiaro che, a questo punto, lavoreremmo con appaltatori esterni per la costruzione degli edifici e non tenteremmo più di costruirli da soli.

MV  
Tornando al primo progetto che prevedete di intraprendere, il terzo piano mancante dell'East Crescent: avete intenzione di costruirlo utilizzando lo stesso sistema strutturale leggero?

SR  
Ci sono un paio di questioni diverse in termini di layout. Il lato ovest ha cinque sezioni, delle "fette", se vogliamo, che formano il semicerchio. Ogni fetta al piano superiore misura circa 60 metri quadrati. Sul lato ovest, alcune di queste sono divise a metà e gli appartamenti sono di 30 metri quadrati.



Due di esse non sono state divise, e gli appartamenti sono di 60 metri quadrati. Dipende da come si vuole sviluppare quell'area che complessivamente ha un livello di circa 300 metri quadrati. C'è un po' di decisioni da prendere su come aprirla, su come svilupparla. Questa è una questione. Poi c'è la tecnica costruttiva come questione separata. Come lei ha notato l'altro lato è stato fatto con una struttura metallica. Uno dei motivi è che l'edificio era originariamente progettato per essere a due piani. La storia racconta che quando costruirono la prima fetta, "EC1" la chiamiamo, la finirono e, arrivando in cima, pensarono: "Beh, la vista è davvero fantastica", e decisero di aggiungere la "sky suite". Se si cammina all'interno si nota quanto è insolito quello spazio. Deve immaginare che tutto ciò si trova sopra una struttura che in realtà non era stata progettata per essere un appartamento. Questo lo rende molto interessante. Il resto è stato fatto in maniera meno elaborata e con acciaio relativamente leggero. Sull'altro lato, potrebbe essere possibile usare quelli che si chiamano pannelli SIP (Pannelli Isolanti Strutturali), questi sono prefabbricati. C'è poi la questione della programmazione, per cosa verrà utilizzato lo spazio e quanto grandi saranno quelle unità. Successivamente c'è la questione delle tecniche di costruzione.

MV  
Per tornare all'organizzazione di Arcosanti per dipartimenti, di cosa si occupa specificamente il suo [il Dipartimento di Pianificazione, n.d.r.]?

SR  
L'organizzazione dei dipartimenti è cambiata... Per diversi anni c'era quello che veniva chiamato "Habitat", che riguardava

essenzialmente la nuova costruzione e la pianificazione. Avevamo un "Dipartimento di Pianificazione" e un "Dipartimento di Costruzione". Entrambi facevano parte di un unico gruppo chiamato "Habitat". Poi c'era il lato operativo, che si occupava dell'uso degli edifici una volta completati, oltre alla manutenzione delle strutture. Al momento abbiamo ancora il gruppo della manutenzione delle strutture qui, e abbiamo anche una persona che si occupa della pianificazione [Jorge Molina, n.d.r.]. Non stiamo costruendo grandi edifici, quindi non abbiamo molto in atto dal punto di vista della pianificazione... Non stiamo progettando quegli edifici in particolare; abbiamo edifici su carta già pronti. Quindi il "Dipartimento di Manutenzione delle Strutture" è un dipartimento ed è supervisionato da Jene, mentre io mi occupo del "Dipartimento di Gestione del Sito" come direttore, e ci sono due persone nel dipartimento. Jorge si occupa della pianificazione, e Ana della gestione del territorio.

MV  
Quali sono le principali attività e compiti svolti dal suo Dipartimento?

SR  
Beh, per esempio... sul lato della pianificazione, ci sono una serie di ristrutturazioni in corso. Come lei sa, lo spazio dell'ex panificio è in fase di conversione così da diventare uno spazio espositivo. Ci sono dei lavori in corso nella galleria. Poi c'è il primo piano del Crescent che proseguirà con l'"EC5". In questo momento ci sono anche alcune ristrutturazioni nella cucina del campo, e a fine mese inizierà un workshop focalizzato proprio sulla cucina del campo. Quindi c'è molto lavoro di progettazione... Questo è il lato progettuale,

che io definisco come ambiente costruito. Ana Catalina sta lavorando per sviluppare una relazione con l'NRCS, che fa parte dell'USDA, il Dipartimento dell'Agricoltura degli Stati Uniti. Stiamo lavorando sulla ristrutturazione delle recinzioni e su interventi di ripristino delle aree ripariali. Loro ci finanziano per piantare alcune specie vegetali e simili. Stiamo lavorando su giardini per impollinatori e altre iniziative del genere. Uno dei miei obiettivi principali riguarda le infrastrutture e i servizi del sito su larga scala. Quindi, essenzialmente, anziché occuparmi dell'ingegneria meccanica degli edifici, mi concentro più sull'ingegneria civile, ad esempio: i pozzi, il sistema di distribuzione, il sistema idrico pubblico, l'acqua che arriva dalla collina, i serbatoi e cose del genere.

MV  
Passando agli strumenti che utilizzate, usate solitamente il BIM per la gestione dei progetti e la manutenzione?

SR  
Beh, molto spesso ci confrontiamo con alcune persone talentuose che ci capita di incontrare. Ad esempio, riguardo all'East Crescent, abbiamo avuto come visitatore un esperto in modellazione BIM che si è occupato di uno studio energetico per il terzo piano del lato est dell'East Crescent. Per poter realizzare quello studio, due persone hanno lavorato molto sulle renderizzazioni degli edifici... una era Yang-Soo Kim che fa parte del consiglio e che era un designer e l'altra era Yasemin Esmali, entrambi provenienti dall'Università dell'Arizona. Quindi i due hanno realizzato un modello 3D di Revit dell'edificio, che all'epoca non avevamo ancora. È stato un lavoro notevole, avevamo bisogno del modello Revit per

fare lo studio energetico. C'è un'espressione di Soleri che usavamo spesso, "bricolage"... Ci sono sempre cose interessanti su cui lavorare, e quando arriva il talento giusto, sfruttiamo l'occasione. Stiamo facendo qualcosa di simile con ArcGIS in questo momento. C'è un professore, Warren Roberts, dalla California, che visita il sito di tanto in tanto. È un professore all'Università dell'Arizona, l'ho incontrato e ha portato qui studenti del college. Loro hanno utilizzato un drone con un'apertura alare di un metro che vola in orizzontale. Hanno scansionato circa 300 acri della proprietà con una risoluzione molto alta. Stiamo cercando di usare quei dati come strumento per il lavoro su tutta la proprietà, non tanto sull'ambiente costruito, ma sul territorio complessivo.

MV  
Il lavoro di Seth [Seth Winslow, volontario che ha prodotto nel 2020 la ricostruzione in realtà aumentata di Arcosanti e di diverse arcologie soleriane, n.d.r.] rientra anche in questo contesto?

SR  
Seth è a un livello più avanzato di immaginazione rispetto a quella di Soleri, lui coinvolge l'Arcosanti futura o le Arcologie future, comprese quelle che Soleri aveva immaginato negli anni '60 e '70, portandole in vita, se vogliamo, in un ambiente 3D. C'è sempre la questione di quale livello considerare, giusto? Quali sono gli obiettivi immediati, quali sono quelli ragionevoli e poi quali sono quelli aspirazionali. Anche gli edifici che ho menzionato, progettati a metà degli anni '80, sono aspirazionali. Nell'ambiente attuale, onestamente non so quanto sia probabile un West Crescent da 40 milioni di dollari. In ogni caso, quello

su cui Seth sta lavorando è il potenziale più lontano e ampio per Arcosanti, che comprende almeno quattro grandi visioni per il futuro. A partire da quello presentato nel libro del MIT, dagli anni '60 in poi. Quindi ci sono diverse idee e proposte in gioco.

MV  
Per concludere, vorrei porre la domanda più ampia e complessa, che riguarda la sua prospettiva personale sull'eredità di Paolo Soleri e i prossimi passi per preservare lo stato attuale o continuare il suo "sogno". Dall'esterno vedo che l'eredità di questo lavoro converge in una grande comunità che vive in questi spazi, una Fondazione che dirige i fondi verso scelte più o meno specifiche e orientate al futuro, i vari dipartimenti che lavorano assiduamente e i turisti che vengono guidati in gruppi attraverso Arcosanti... Quale direzione pensa si dovrebbe prendere? Vedo che gli sforzi attuali sono particolarmente rivolti ai visitatori, con l'obiettivo di offrire loro l'esperienza di comprendere questo luogo attraverso il centro visitatori e nuove esposizioni. È d'accordo con questo approccio verso l'esterno rispetto al concentrarsi sulla vita delle persone che vivono qui?

SR  
Beh, è davvero una domanda molto ampia. Nella sua lista c'è anche la Scuola di Architettura (TSOA), con vari tipi di collaborazioni. Se si guarda ai diversi periodi, per esempio, prima della Grande Recessione – dal 2002 al 2008 – avevamo studenti provenienti da molti posti diversi, avevamo programmi con scuole in Italia, come Roma Tre, Mendrisio... tanti programmi diversi e un ambiente piuttosto attivo, anche in ambito performativo. Tra la Grande Recessione e il COVID, e poi con le questioni legate

a Soleri, tutto si è combinato per smorzare l'energia. Direi che è una vera sfida, e questa sfida è indipendente dall'aspetto duale della situazione, credo.



Foto di una delle attività di costruzione di "shelters" all'interno del programma del tipo "learning by doing" dello TSOA nel campus ospitato ad Arcosanti. <https://www.tsoa.edu/>

\* \* \*

L'intervista a Scott Riley, Direttore del Dipartimento di Gestione del Sito presso Arcosanti, affronta quei temi centrali per il futuro di Arcosanti e l'eredità della figura di Paolo Soleri, a partire dalle vicende legate ai progetti di Soleri rimasti tali, come il "West Crescent" e "La Loggia". Questi progetti, mai realizzati e iscritti entro il programma sperimentale di Arcosanti, sono mutati nel tempo. Riley sottolinea come molte delle idee iniziali di Soleri siano state adattate – generando numerose versioni dello stesso progetto – o del tutto abbandonate, oppure ancora trasformati e ridisegnati – parzialmente o interamente – da architetti *visitors* che hanno vissuto un periodo di tempo ad Arcosanti, collaborando così con l'autore ancora in vita nella ridefinizione progettuale delle opere.

Una delle questioni principali affrontate riguarda la gestione delle risorse rispetto alla diversa priorità dei progetti incompiuti o mai iniziati presenti nell'archivio. Riley descrive le difficoltà economiche che la Fondazione affronta oggi, soprattutto a seguito della Grande Recessione del 2008-2009 e poi al più recente periodo pandemico, che determinano il mancato completamento dell'East Crescent. La conclusione di questo edificio – ovvero del *third floor* della sua metà est – rientra, secondo Scott Riley, in una condizione prioritaria data la limitatezza delle superfici (rispetto ad altri progetti più onerosi) e dal fatto che non richiede modifiche infrastrutturali significative, come il rifacimento della strada di accesso. La pavimentazione dell'infrastruttura rappresenta sia a sua volta un progetto non realizzato – ovvero la "Via Deliziosa", una

pavimentazione realizzata per lotti da diversi artisti – sia lo spartiacque per avviare – nell'ipotesi di ricevere fondi o donazioni importanti – i cantieri più complessi, come "La Loggia", il "Teilhard De Chardin Cloister", il "Keystone" se non l'arcologia più visionaria tra quelle progettate per Arcosanti, ovvero "Arcosanti 5000".

La discussione ha riguardato anche le tecniche costruttive e la necessità di adattarsi alle risorse disponibili come alle capacità tecniche dei volontari e del personale, menzionando l'uso di modelli BIM e altre tecnologie moderne per migliorare l'efficienza dei progetti. L'organizzazione interna dei dipartimenti di Arcosanti vengono descritti proprio come propedeutici ad alimentare questa ricerca di efficienza nella gestione del sito (come il *Site Management Department* o il *Construction & Maintenance Department*) sottolineando come la manutenzione quotidiana dei manufatti sia un'attività fondamentale per mantenere funzionale l'intera struttura. Al termine dell'intervista Riley invita a riflettere sull'eredità di Paolo Soleri e sulla direzione futura di Arcosanti riconoscendo la necessità di bilanciare i progetti effettivamente realizzabili – una volta ottenuti i fondi necessari – e quelli più "aspirazionali". Non esclude che attrarre visitatori e studenti per sostenere economicamente e culturalmente la comunità possa essere un giusto *asset* percorribile dalla Fondazione.

Scott Riley, costruzione della scala in aderenza alla manica delle *guestrooms*, Arcosanti. Esempio di cantiere di manutenzione affidato al *Site Management Department*.

Foto di Maurizio Villata (2023)



Dear Friends,

We have exciting news from Arcosanti. We are starting major construction on a new building called **La Loggia** (Phase 1). This four story, 27 unit building will be used as a guest facility available to the public and friends of Arcosanti.

To help generate the necessary capital for construction, we are offering you the opportunity to pre-rent one or more rooms or suites through the **Arcosanti Guest Program** which entitles you to a 10% discount on rental rates available only during the pre-completion phase of **La Loggia**.

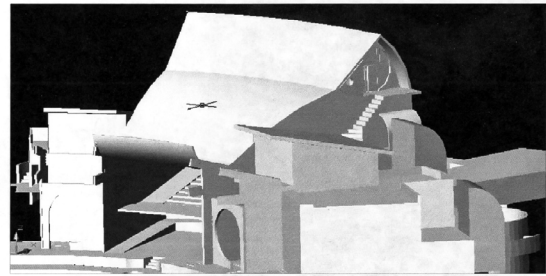
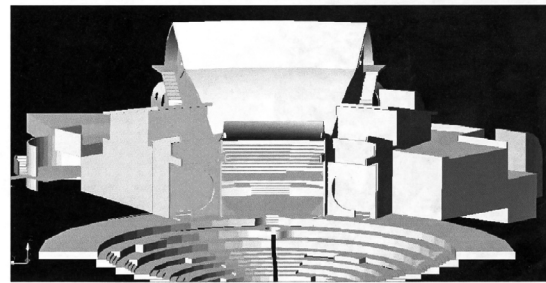
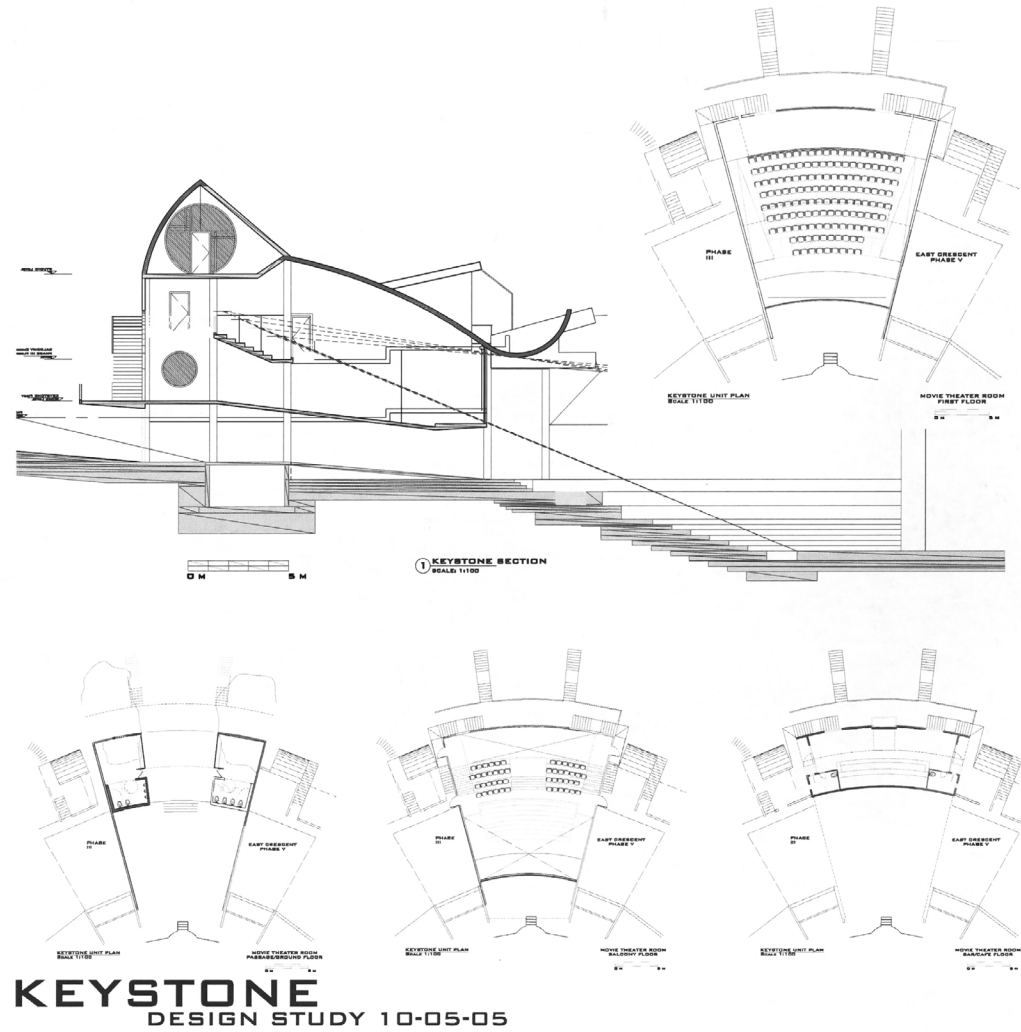
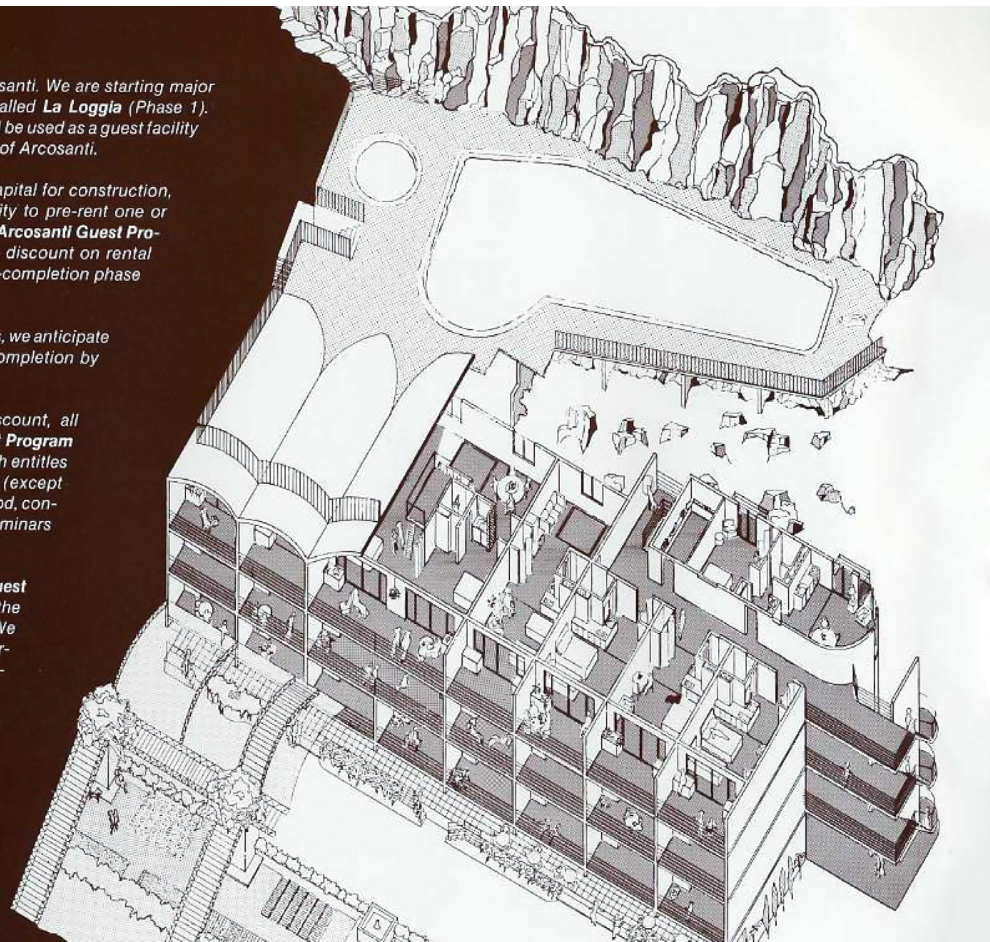
With the help of outside contractors, we anticipate groundbreaking in January and completion by September, 1988.

In addition to the 10% rental discount, all participants in the **Arcosanti Guest Program** will be given a **Cultural Share** which entitles you to a 20% discount on bells (except Cause Bells), books, sculptures, food, concerts, workshops and selected seminars during your stay.

Please consider the **Arcosanti Guest Program** as a way to participate in the continued growth of Arcosanti. We feel Arcosanti can offer you an alternative living experience which emphasizes the Environment, Arts and Education.

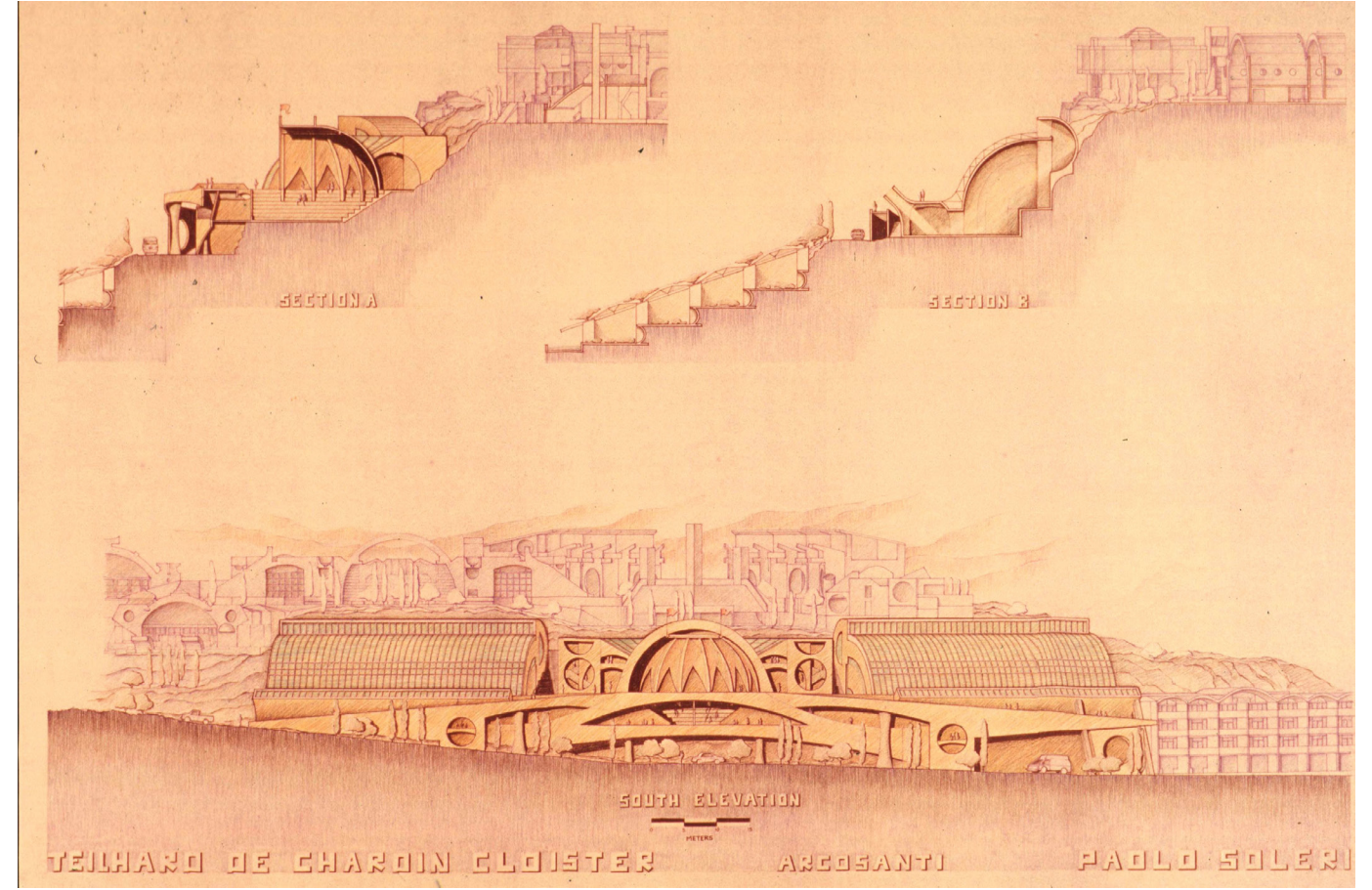
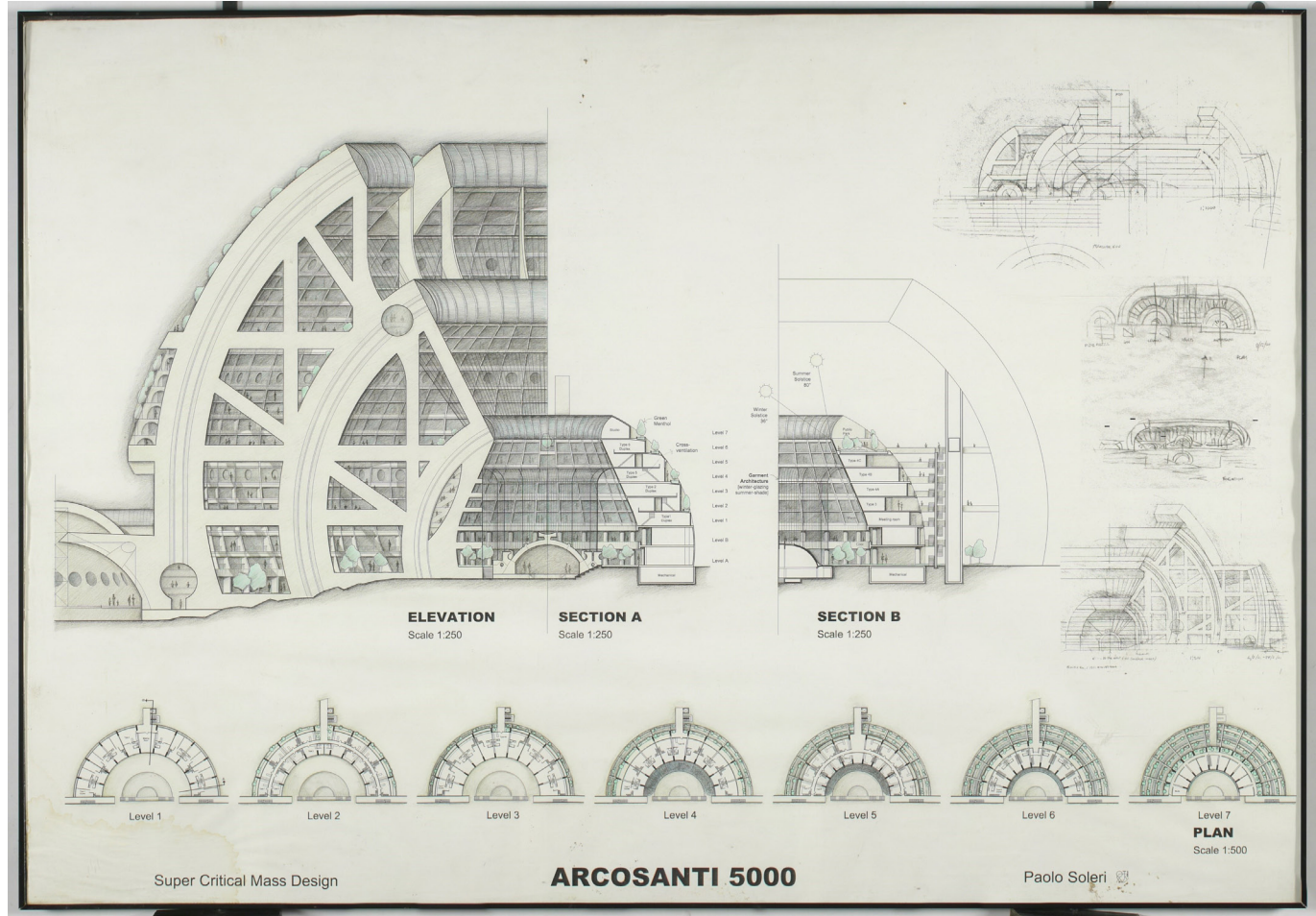
Come and join us for a stimulating vacation here at our growing cultural center in the rugged high desert of Arizona.

  
Paolo Soleri



Paolo Soleri, *La Loggia*, assonometria e descrizione in un documento stampato a scopo pubblicitario e divulgativo, Arcosanti. TCF, The Archives at Arcosanti.

Paolo Soleri, *Keystone*, studio di progetto per il completamento del teatro, Arcosanti, 2005. TCF, The Archives at Arcosanti.



Paolo Soleri, *Arcosanti 5000*, prospetto sud, sezioni e planimetrie, Arcosanti. TCF, The Archives at Arcosanti.

Paolo Soleri, *Teilhard De Chardin Cloister*, prospetto sud e sezioni, Arcosanti, 1976. TCF, The Archives at Arcosanti.



Paolo Soleri, Fabbrica di ceramica artistica Solimene, Vietri Sul Mare, 1952-56.  
TCF, The Archives at Arcosanti.

**Fabbrica di ceramica artistica  
Solimene, Vietri Sul Mare, 1952-56:  
un coinvolgimento operativo di  
Paolo Soleri**

*«Il progetto della fabbrica [...] non può che essere realizzato parzialmente e testimoniare, in frammento, un'idea astratta cui non è dato di compiersi. Né questo aspetto del suo lavoro, l'incompiutezza appunto, rimane confinato al solo caso della fabbrica: è l'intero corpus dei progetti vietresi che riflette l'immagine inquietante di un impulso creativo che non sembra conoscere né accettare limiti [...] [in una] innata propensione a lavorare per eccezioni e frammenti, come per sottolineare che l'incompiutezza delle opere e l'imprecisione del fare non è una, ma "la" condizione ineludibile, e forse irrinunciabile, del costruire»<sup>1</sup>.*

La fabbrica di ceramiche Solimene a Vietri Sul Mare è l'opera giovanile di Paolo Soleri che meglio può esprimere – in quanto premessa già matura – quel “fare”, che si riconoscerà nei suoi lavori successivi, esuberante nel progetto rappresentato e elevato nelle intenzionalità ideali di una visione tattile del costruire<sup>2</sup> di cui si fa manifesto. L'esperienza di Vietri aiuta infatti ad avvicinarsi compiutamente alla figura di Soleri poiché essa rappresenta il suo primo tentativo nella realizzazione di un ideale senza mostrarne ancora la durezza e la stravaganza posteriori: il paradigma è quello dell'*homo faber* che si interessa all'arte fittile, la pratica, ne assorbe le tecniche e sviluppa le forme.

Vincenzo Solimene, uno dei ceramisti di Vietri sul Mare più attivi, affida nel 1950 il progetto per la fabbrica prima ad un professionista locale e poi a Paolo Soleri nel periodo in cui aveva abbandonato l'Arizona e Frank Lloyd Wright per fare ritorno a Torino. Qui non trova un contesto lavorativo soddisfacente e, mentre nello stesso anno Wright è in Italia per inaugurare la mostra dei suoi lavori, Soleri viaggia da nord a sud con la moglie Corolyn, la figlia Kristine e l'amico Giorgio Boetto, manifestando la sua irrequietezza nel viaggio di fortuna, in un chiaro riferimento al nomadismo americano. Il suo desiderio di un contesto adatto a sperimentare liberamente lo trova a Vietri che in quegli anni rappresenta «quel luogo mitico che Soleri insegue nella sua fantasia»<sup>3</sup>.

I suoi primi disegni per la fabbrica sono firmati da lui e da Giorgio Boetto – a causa della sua mancata iscrizione all'ordine professionale – nel 1952:

*«Il lotto si trovava in un pendio abbastanza scosceso, sicché i proprietari ne avevano scavato una parte un lato della fabbrica quindi era necessariamente cieco, la luce doveva provenire dall'alto e dal lato, sulla strada punto è per questo che ho pensato al lucernaio e alle grandi vetrate. Le pareti esterne dell'edificio sono realizzate con piccoli vasi in ceramica; non hanno solo un valore decorativo ma sono le casseforme a perdere della struttura in cemento armato. In alto c'era una strada di servizio da cui i camion scaricavano la creta, e così ho pensato di creare gli spazi funzionali al processo di produzione in sequenza, dall'alto verso il basso. Si comincia da materiale grezzo, poi si passa al tornio, alla cottura, dalla cottura alla pittura, poi alla seconda cottura, al magazzino e infine alle spedizioni»<sup>4</sup>.*

Il cantiere si dimostrerà complesso nel suo avvio e nella

realizzazione alterna, in particolare a causa del vincolo di tutela paesistico insistente su quell'area che porterà l'architetto e il committente a confrontarsi attivamente con la Soprintendenza a Napoli e con il Ministero a Roma. L'approvazione definitiva avviene solamente nel febbraio del 1954, consentendo dunque di procedere allo sbancamento del costone roccioso e alla costruzione delle strutture in calcestruzzo armato. Il cantiere si sviluppa in tre lotti complessivi di cui solo il primo rispetterà il progetto originale di Soleri poiché i successivi due, dopo il 1958, vengono realizzati in assenza del suo progettista, una volta tornato negli Stati Uniti alla fine del 1954:

*«L'edificio presenta un'imponente struttura, rivestita da un involucro composto di otto corpi conoidali sporgenti, affusolate finestre triangolari, e bucatore circolari o a rombo. Prepotente nell'originale impianto e nella vistosa cromatica, l'opera acquista notevole risonanza. Ma serve soprattutto all'autore per imparare il mestiere di ceramista che gli servirà a mantenersi in America»<sup>5</sup>.*

Le difformità con il progetto originale – per quanto parziali e limitate – sono evidenti, tuttavia: «in alcune foto d'epoca si legge ancora chiaramente la differenza che al confine fra le parti realizzate nei diversi lotti, differenza che il tempo cominciato lentamente a cancellare»<sup>6</sup>.

Vincolata dalla Soprintendenza nel 2006, la fabbrica rappresenta un esempio unico nel panorama dell'architettura moderna italiana. Gli eredi Solimene hanno continuato a utilizzarla per la produzione e vendita di ceramiche, preservando così la funzione originale dell'edificio. Inoltre, hanno trasformato alcune aree per ospitare esposizioni pubbliche, accogliendo anche

eventi organizzati su richiesta del Mibact, durante i quali la rampa produttiva si è trasformata in una galleria-museo<sup>7</sup>.

L'edificio risulta ben conservato poiché interessato dall'intervento costante di manutenzione da parte dei proprietari. La struttura principale in cemento armato è in buone condizioni, alcuni elementi in terracotta della facciata sono stati sostituiti negli anni, mentre altri necessitano di sostituzione a causa del degrado: «grazie al design modulare e intelligente del progetto originale, questo intervento risulta essere semplice ed economico»<sup>8</sup>.

L'aggiunta recente di un ascensore è stata un'operazione complessa e realizzata nell'atrio interno, così come altre modifiche di minore impatto hanno interessato soprattutto le aree espositive e di vendita. Ad esempio, la doppia porta di servizio che dava accesso alle automobili ora ha la funzione di ingresso pedonale per i visitatori, rendendo l'edificio più accessibile e migliorando la visibilità dei prodotti esposti, aumentando, in definitiva, il flusso pedonale al piano terra.

Si evidenzia infine come siano diversi i progetti vietresi firmati da Soleri, anche dopo il suo improvviso ritorno in Arizona al termine del 1954<sup>9</sup>. Uno di questi è la pensilina *Gli Angeli* del 1953. Questo ponte pedonale si pone in continuità con le riflessioni emerse dal primo progetto di “The Beast” del 1948: la passerella pedonale viene progettata da Paolo Soleri per risolvere il quadrivio antistante la fabbrica. Il sistema scala-passerella include anche una seduta per la fermata del filobus e lo spazio per una edicola di modeste dimensioni: è uno straordinario collegamento-*mirador* pensato per la connessione organica tra il percorso semi-pubblico

interno dell'opificio e il belvedere pubblico della parte antica di Vietri alta. Un ponte-*promenade* multifunzionale che ambisce a collegare un ambito pubblico e quello privato, lo spazio della fabbrica e il paesaggio: una delicata scultura che unisce le esperienze progettuali dei macro ponti di Soleri purtroppo mai realizzati. Proprio a questo progetto l'architetto Diego Guarino nel 2000 si relaziona per la realizzazione della sistemazione della piazza antistante l'ingresso della fabbrica. In quel frangente è incaricato dagli eredi della famiglia Solimene anche del restauro della facciata dell'edificio. Per questa ragione entra in contatto in quegli anni con Paolo Soleri, attraverso uno scambio epistolare e una visita personale in Arizona: il suo interesse è rivolto ad aprirsi ad un confronto e un dialogo diretto con l'autore ancora in vita e a comprendere quindi quali fossero le sue intenzioni progettuali originarie così da acquisirle all'interno dell'intervento di restauro in procinto di essere realizzato.

La stagione dei progetti per Vietri è fondamentale dunque per mettere in una prospettiva di conoscenza la maturazione progressiva di Soleri espressa nelle sue realizzazioni e opere più tarde. Risponde inoltre ai temi dell'incompiuto, di parziale realizzazione secondo i principi del progetto originario, di una successione dei soggetti che acquisiscono quest'ultimo e con questo si raffrontano nelle diverse fasi successive di cantiere, fino al progetto di restauro che riconnette, cinquant'anni dopo, il suo autore ancora in vita con coloro che operano sul manufatto nel tentativo – riuscito – di garantire la conservazione nel rispetto dell'intenzionalità originaria dell'opera.

## Note

1 GIANLUCA FREDIANI, *Paolo Soleri e Vietri*, Officina Edizioni, Roma 2000, pp. 34-35

2 V. BENEDETTO GRAVAGNUOLO, *Sulla visione tattile del costruire*, in: ANTONIETTA IOLANDA LIMA (a cura di), *Ri-pensare Soleri*, Jaka Book, Milano 2004, pp. 104-109

3 G. FREDIANI, *Paolo Soleri e Vietri*, op. cit., p. 21

4 *Conversazione con Paolo Soleri. Palermo 25 e 30 novembre 1999*, in ANTONIETTA IOLANDA LIMA (a cura di), *Soleri. Architettura come ecologia umana*, Jaka Book, Milano 2000, p. 379

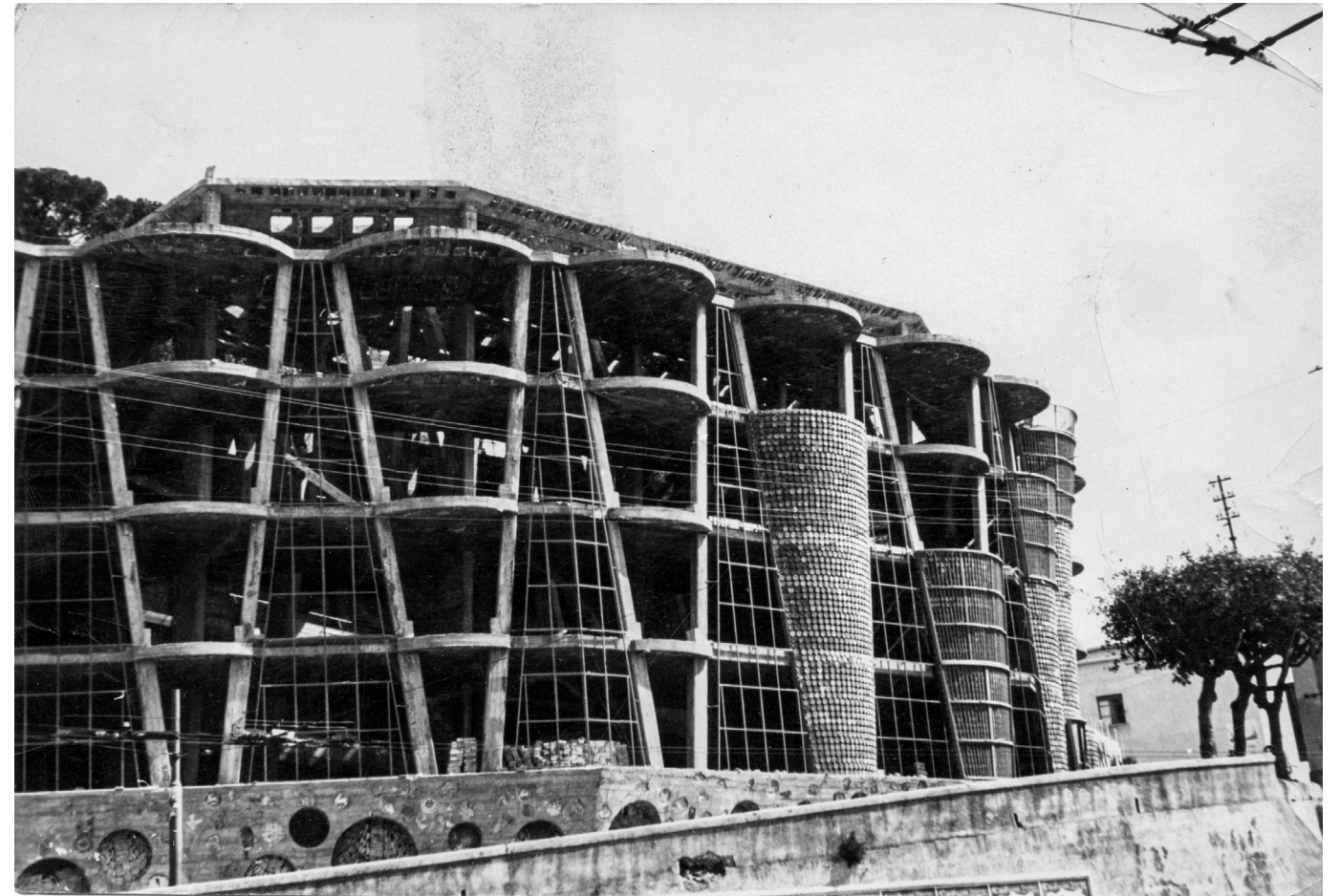
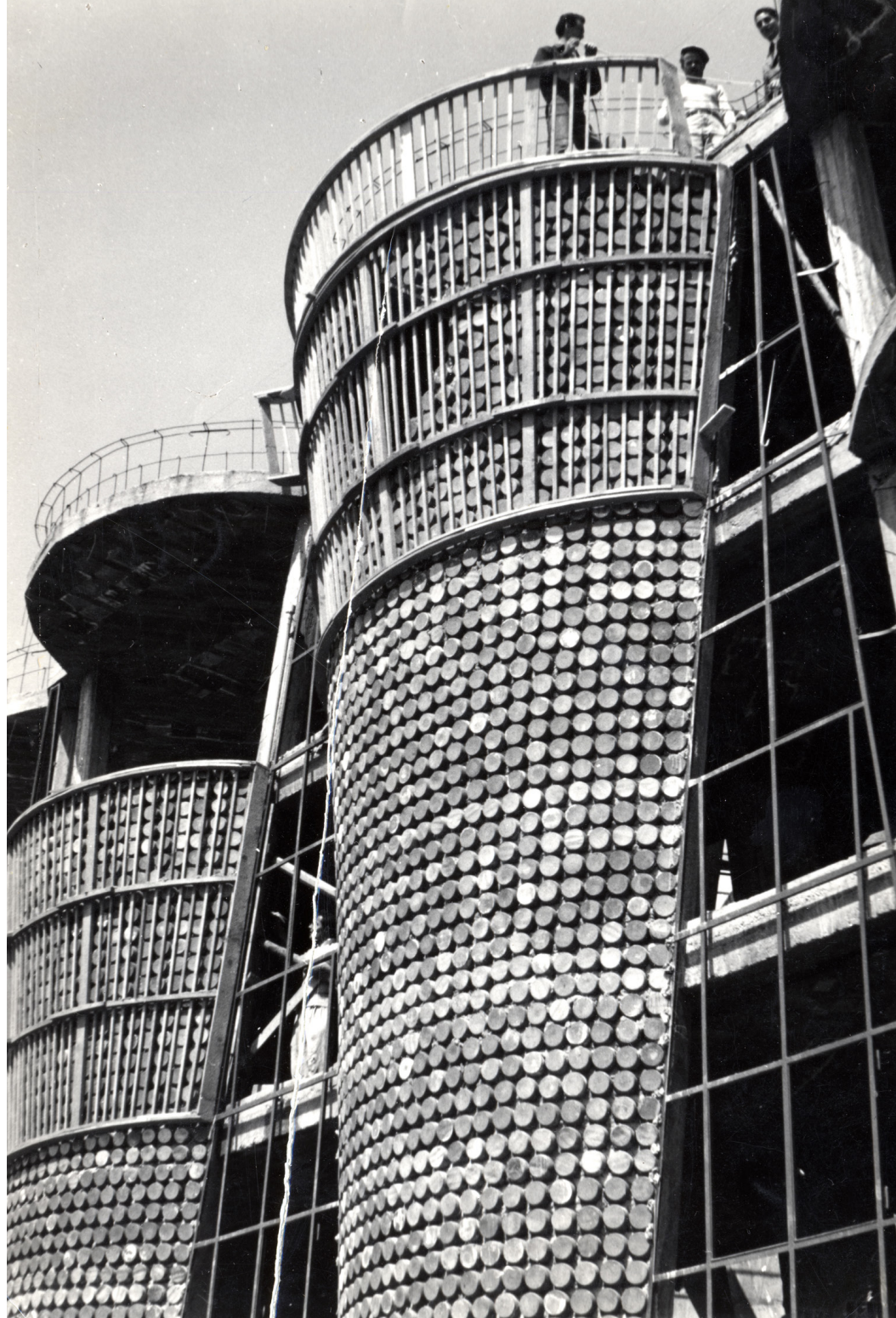
5 BRUNO ZEVI, *Cronache di architettura*, vol. VII, Laterza, Bari 1970, p. 314

6 G. FREDIANI, *Paolo Soleri e Vietri*, op. cit., p. 50

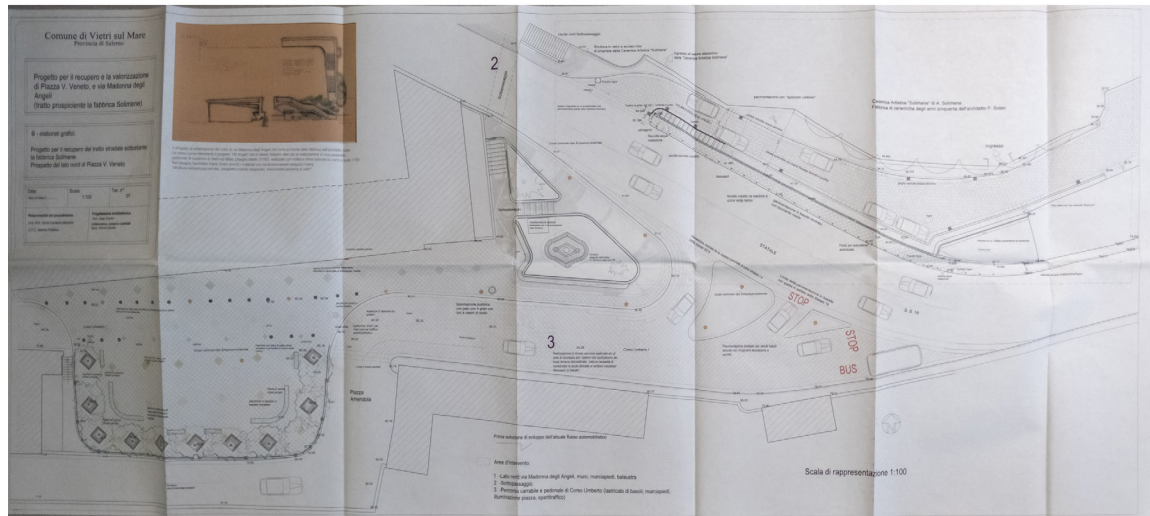
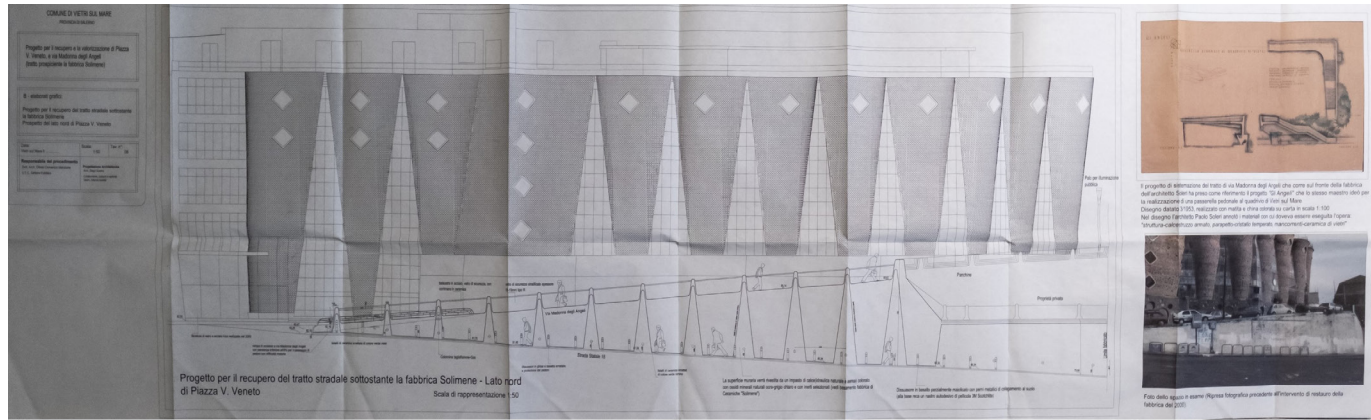
7 [https://ilgiornaledellarchitettura.com/2019/03/04/ri\\_visitati-la-fabbrica-solimene-attende-il-ponte-degli-angeli/](https://ilgiornaledellarchitettura.com/2019/03/04/ri_visitati-la-fabbrica-solimene-attende-il-ponte-degli-angeli/)

8 Cfr. RENATA PICONE, *La fabbrica di ceramiche Solimene a Vietri sul mare. L'utopia di Soleri tra sperimentazione e problematiche di restauro*, in «Rassegna ANIAI», 2016, pp. 126-129

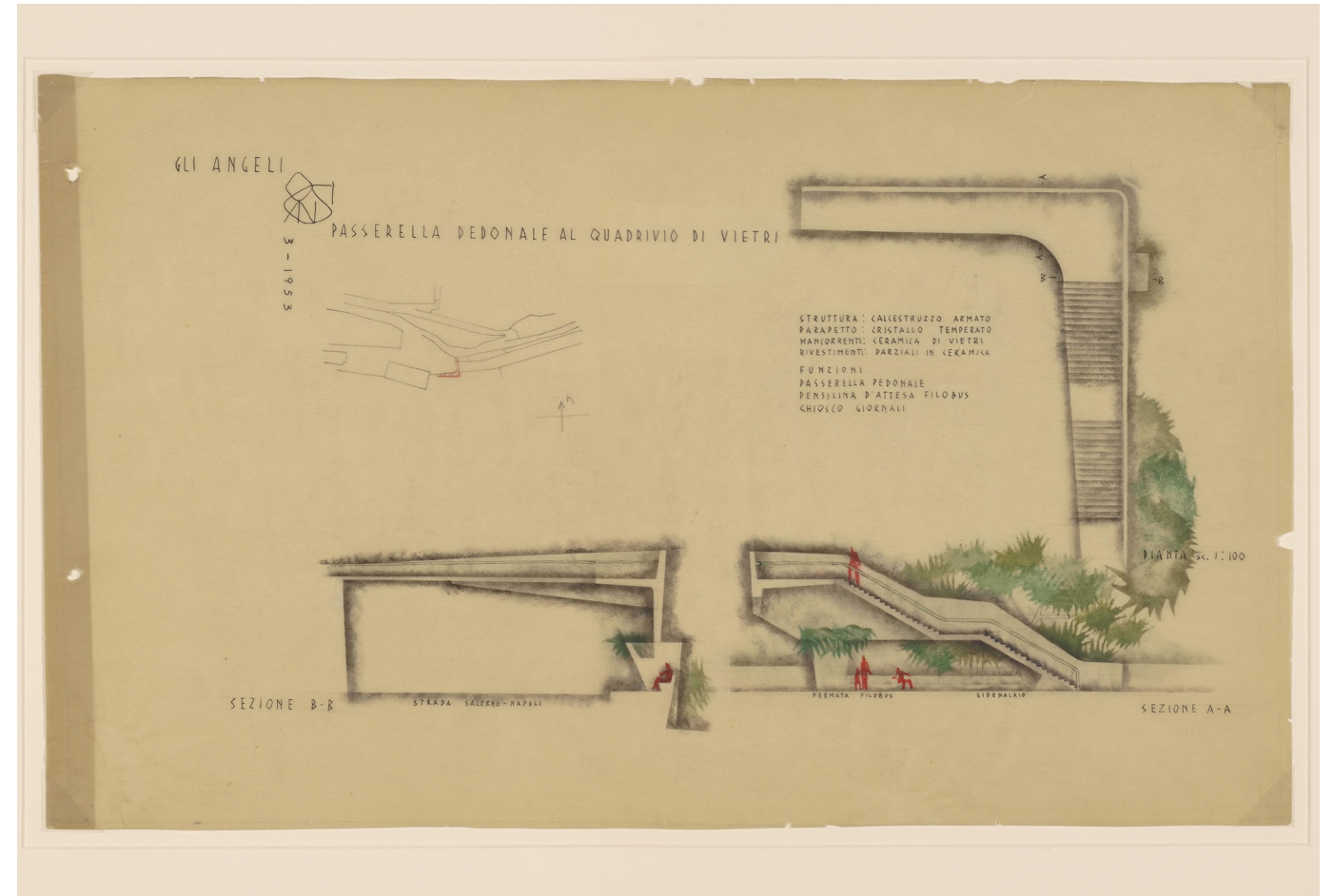
9 Si citano il “Convivium”, un albergo e centro turistico in continuità con una struttura alberghiera preesistente; la “Sciuschella”, la casa che Soleri progetta per sé ma che, nonostante la pratica edilizia presentata, non verrà mai realizzata; “Ondeombra”, la fabbrica di ceramiche con annesso albergo- ristorante per i fratelli Giordano del 1958.



Paolo Soleri, Fabbrica di ceramica artistica Solimene, 1954. Il cantiere è avviato quando Soleri torna definitivamente negli Stati Uniti nel 1954 dove si stabilirà su circa due ettari di terreno nella Paradise Valley in Arizona per cominciare a costruire il primo nucleo della futura Cosanti. TCF, The Archives at Arcosanti.



Prospetto e planimetria del progetto dell'arch. Diego Guardino (2000) per il restauro conservativo della fabbrica di ceramica artistica Solimene e la relizzazione della piazza antistante il suo ingresso.  
TCF, The Archives at Arcosanti.



Paolo Soleri, "Gli Angeli", passerella pedonale al quadrivio di Vietri.  
TCF, The Archives at Arcosanti.





(Pagina precedente)

Ripresa fotografica dello spazio antistante alla Fabbrica oggetto dell'intervento di restauro del 2000. Da relazione di progetto, arch. Diego Guarino. TCF Archives

Lettera dell'arch. Diego Guarino a Paolo Soleri per presentare le ipotesi di progetto di restauro conservativo per la Fabbrica di ceramica artistica Solimene, 25 novembre 2000.

TCF, The Archives at Arcosanti.

Arch. Diego Guarino  
 Studio, Via Raffaele Mauri n.°15, 84100 Salerno  
 Tel.089-712399  
 Cellulare 0335 6603737  
 Abitazione, Via G.B. Niccolini n.°9, 84100 Salerno  
 Tel.089-339098  
 C.F. GRNDG163S13A509U  
 P.IVA 03402960656  
 E-mail evvelg@tin.it

### All'Architetto Paolo Soleri

A un mese dal graditissimo incontro di Venezia, le rinnovo i miei più sentiti saluti, nonché il piacere e l'onore di vivere quest'esperienza professionale che mi permette di confrontarmi con una sua straordinaria invenzione architettonica quale la fabbrica di Ceramiche Artistiche Solimene di Vietri sul Mare.

Oggi le scrivo per chiederle delle opinioni su alcuni interventi di restauro che, come potrà lei stesso osservare dalla documentazione fotografica allegata, si sono resi necessari per una decorosa conservazione della sua superlativa architettura.

L'intervento che si vuole realizzare consta principalmente delle seguenti opere:

-restauro delle ceramiche in facciata;  
-ripristino dell'intonaco fessurato e decoeso del basamento e delle parti interne ai locali;

-integrazione dei coppi in ceramica smaltata dell'estremità alta;

-demolizione della struttura in cemento armato che si sovrappone all'ultimo cono della struttura originaria (vedi foto n.1-7);

-costruzione di una nuova struttura in grado di delimitare lo spazio precedentemente chiuso dalla suindicata opera in c.a. (le invio n.°2 ipotesi progettuali);

-sostituzione dei vetri delle attuali vetrate di facciata con il tipo antisfondamento da 7 mm e da 20 mm per le aperture circolari del basamento.

Tutte le operazioni di sostituzione e/o di ripristino degli elementi ceramici, metallici ecc. verranno condotte nel rispetto dei materiali, delle forme, delle dimensioni e delle cromie originarie.

In merito alla fabbrica l'adeguamento del Piano Regolatore Generale al Piano Urbanistico Territoriale dell'area sorrentino amalfitana recita quanto segue: "Lo stabilimento per la produzione di ceramiche Vincenzo Solimene costruito su progetto dell'arch. Paolo Soleri è vincolato ad interventi di restauro conservativo per la parte visibile dalla strada statale e a risanamento conservativo per le parti restanti".

L'area oggetto del nostro intervento è posta principalmente nella parte più bassa che a partire dall'uscita nord del sottopassaggio sale lungo la via Madonna degli Angeli per i primi tre con. L'obiettivo è di migliorare l'aspetto e la fruibilità dell'estremità sinistra della fabbrica, attualmente coperta per l'altezza di circa 4 mt da una struttura in cemento armato che versa in pessime condizioni a causa dei danni alle superfici interne ed esterne (decoesione delle malte, cadute di colore) nonché alle strutture (rigonfiamento dei ferri di armatura tanto negli orizzontamenti che nei pilastri). A tal

proposito sono state elaborate due ipotesi d'intervento che qui le trasmetto. In entrambi i casi si vuole realizzare un solaio con una piastra di c.a. (arretrata di circa un metro dalla struttura conica che ora riceve, come si desume dalle foto, la struttura in cemento armato e i profili metallici del solaio) e una parete esterna in vetro e acciaio. La nuova struttura, senza scostarsi dall'attuale perimetro, dovrà ricucire l'andamento rettilineo del fronte con l'ultimo cono mediante una curva di pari diametro della stessa struttura conica, sulla quale verrà adagiato il profilo metallico che dovrà ricevere il vetro antisfondamento da mm20. Ambedue le soluzioni intendono realizzare una chiusura verticale in vetro stratificato sostenuto da esili profili metallici in acciaio (prima ipotesi progettuale) oppure dal sistema della Pilkington Planar (seconda ipotesi progettuale), tecnologia di superficie in vetro sospeso con delle staffe del tipo definito "Ragno".

**Tale soluzione è finalizzata alla perfetta fruizione dell'ultimo cono e alla comprensione del perimetro originario grazie alla trasparenza della parete in vetro** (vedi grafici). Trattasi di una struttura quasi completamente staccata dall'ultimo cono con il quale rimane collegata solo con una delimitazione in vetro antisfondamento, per una fascia di circa 1 m, sia con la parete verticale che con il solaio.

Naturalmente tale struttura corrisponde in modo estremamente soddisfacente all'uso commerciale di vendita dei prodotti ceramici che gli attuali proprietari già praticano per lo stesso spazio.

Le varianti tra le due ipotesi si individuano nella pendenza del fronte che nel primo caso segue quella della scarpa di cemento dell'adiacente roccione mentre nel secondo è perfettamente verticale. La presenza nella zona curva di un pilastro esterno a forma conica in cemento armato potrebbe essere un'alternativa al pilastro di sostegno (di diametro notevolmente inferiore) all'interno del locale (della seconda ipotesi progettuale). Ultimo elemento discriminante tra le due ipotesi è la lettura sul fronte dei profili metallici oppure l'assenza di altri segni o materiali al di fuori del vetro.

Oggi tanto la superficie esterna del basamento che quella interna presentano un intonaco che come appare dalle foto versa in pessimo stato di conservazione e risulta costituito da una malta spessa producente un effetto increspato (vedi foto n.°8-11).

Al di là della necessità di risanare la struttura del basamento, sia per il processo di rigonfiamento dei ferri di armatura che per il ripristino dell'intonaco, vorrei sapere se quello attuale corrisponde alla sua idea originaria e quindi come lo eseguirebbe oggi (superficie liscia o increspata/colore). Da alcune riprese fotografiche (vedi foto n.°12-14) dell'interno si può desumere un indicativo confronto tra un possibile intonaco liscio e quello increspato odierno.

**Gli attuali lavori di manutenzione potrebbero fornire l'occasione di ripristinare quanto è stato alterato nel tempo o quanto era previsto e che per motivi vari non fu eseguito secondo la sua volontà.**

Nell'ambito dei suddetti lavori si provvederà al rifacimento del marciapiede antistante l'edificio di proprietà dello stesso Sig. Vincenzo Solimene che, compatibilmente alla disponibilità dell'amministrazione comunale, verrà collegato alla parte di percorso pedonale presente all'uscita del sottopassaggio. La parte di

Lettera dell'arch. Diego Guarino a Paolo Soleri per presentare le ipotesi di progetto di restauro conservativo per la Fabbrica di ceramica artistica Solimene, 25 novembre 2000.

TCF, The Archives at Arcosanti.

marciapiede al momento caratterizzata dagli inserti ceramici in cotto e in maiolica locale verrà opportunamente recuperata e delimitata con un cordolo di basalto in sostituzione di quello esistente in cemento.

L'obiettivo dell'intervento è anche quello di restaurare l'ultimo cono mediante l'asportazione di quanto fu grossolanamente aggiunto sulla sua superficie.

Nell'attesa di sue cortesi comunicazioni sull'argomento le porgo i miei ringraziamenti dandole la mia disponibilità ad accogliere ogni sua eventuale decisione progettuale. **Aggiungo inoltre che se lei giudicasse proficuo un incontro personale per uno scambio diretto di idee e suggerimenti non esiterei a farle visita ad Arcosanti durante le prossime vacanze natalizie.**

Colgo l'occasione per salutare l'Arch. Antonio Fragiaco e per complimentarmi per l'entusiasmo con cui sta portando avanti la sua indimenticabile esperienza professionale.

Per eventuali comunicazioni seguono i miei seguenti recapiti:

Arch. Diego Guarino - abitazione via G.B. Niccolini n.° 9 Salerno 84100, tel. 089 339098 - studio via Raffaele Mauri n.°15 Salerno 84100, tel./Fax 089 712399 - cellulare 0335 6603737 - indirizzo posta elettronica E-mail evvclg@tin.it.

Salerno 25 novembre 2000

Arch. Diego Guarino



Dettaglio della recinzione presente all'interno del campus che limita l'accesso al *Santa Fe Amphitheater*, Santa Fe, New Mexico.

Foto di Maurizio Villata (2023)

## ***Santa Fe Amphitheatre, Santa Fe (NM), USA, 1964-70: un'architettura a rischio***

*«Era un teatro all'aperto, il committente era il direttore della scuola delle arti indiane a Santa Fe, era un amico nostro perché aveva un negozio a Scottsdale dove noi vendevamo campane».<sup>1</sup>*

Soleri viene incaricato nel 1964 da Lloyd Kiva New, presidente dell'Institute of American Indian Arts, di progettare un teatro all'aperto per 3000 spettatori a Santa Fe, New Mexico. Situato all'interno della Santa Fe Indian School, scuola per nativi americani edificata in quegli anni nell'attuale area a sud-ovest della città. Il progetto risponde alle richieste di uno spazio all'aperto per la messa in scena di spettacoli di teatro e concerti di musica organizzati dalla comunità della scuola.

Nel realizzare gli elementi in calcestruzzo armato, Soleri sperimenta nuovamente la tecnica di costruzione dell'*earth-casting* già impiegata nel precedente progetto di Cosanti a Scottsdale. L'espressionismo brutalista articola gli spazi per mezzo di elementi quali una volta rovesciata, un ponte sospeso, gradonate ed aggetti:

*«Speravamo che gli attori avrebbero usato non solo il palcoscenico, ma anche l'area sovrastante ad esso, e pertanto il ponte e le altre piattaforme che avevamo previsto nella struttura. Così sarebbe potuto diventare simile ad un teatro elisabettiano con azione su livelli differenti»<sup>2</sup>.*

Per quarant'anni, dal 1970 al 2010, la struttura ha ospitato sia numerosi spettacoli legati all'attività didattica del campus, sia concerti ed eventi aperti alla comunità esterna al sito.

Alla fine del 2000, attraverso l'*Omnibus Indian Advancement Act*, il sito di 115 acri su cui sorge la scuola diventano interamente sottoposti al governo delle 19 tribù dei Pueblo<sup>3</sup>. Questa legge, permettendo il controllo del complesso senza alcuna interferenza federale, ha consentito, a partire dal 2008, all'amministrazione della Santa Fe Indian School di interrompere la possibilità di utilizzare il teatro all'aperto per sopravvenuti problemi finanziari e di manutenzione:

*«After completing various assessments over the past five years, the Santa Fe Indian School exercised its sovereign authority and due diligence to take action by demolishing buildings to remove the imminent health, safety, and security threats to protect the students and staff of SFIS, including the general public»<sup>4</sup>.*

La decisione conseguente è stata la volontà di demolire il teatro dopo aver rimosso 18 edifici prospicienti il suo sedime di valore storico-documentario. Le comunicazioni circa le motivazioni di questa operazione risultano discordanti, ma rivendicano con forza la sovranità sulla proprietà esercitando l'autorità fino a vietare alle persone interessate alla loro conservazione di poterne rilevare lo stato di fatto prima della demolizione:

*«School officials did not allow preservation groups to document the historic buildings before they were demolished or salvage companies to save some of the wood, brick, and other materials»<sup>5</sup>.*

Paolo Soleri esprime, anche attraverso la Fondazione

Cosanti<sup>6</sup>, la preoccupazione per la demolizione della sua opera, rendendosi a disposizione per supportare la causa della sua conservazione: *«I am willing to do anything to support the preservation of the theater»<sup>7</sup>.*

Il contenzioso si apre nei confronti dell'amministrazione della SFIS per supportare il movimento che si stava formando intorno all'interesse verso il teatro all'aperto di Soleri, sia da parte sia di parte dai cittadini di Santa Fe che avevano vissuto quel luogo come pubblico, sia da parte di alcuni membri della comunità del campus particolarmente interessati a ciò che si sarebbe perso. Si forma così l'associazione "SOS - Save Our Soleri", istituita da una ex studentessa dell'Indian School, Abeya Frances, facendo proseguire il dibattito pubblico negli anni seguenti.

Emerge in particolare il ruolo e la figura dell'architetto Conrad Skinner che dal 2010 si è fatto promotore della salvaguardia di quest'opera. Insieme alla Fondazione Cosanti, ha curato la mostra "Much wider than a line" alla *SITE Santa Fe Biennial*: attraverso l'esposizione dei modelli, disegni, foto, video e documenti originali, Skinner si prodiga a comunicare il valore del teatro. Si impegna inoltre per iscrivere l'opera nel Registro nazionale dei luoghi storici pur non essendo questa designazione sufficiente a garantirne la sopravvivenza poiché l'opera insiste dal 2000 su un terreno fiduciario dei nativi americani e quindi non è soggetta alle normative cittadine, statali o federali sulla conservazione degli edifici di interesse storico.

Nel 2022 sono stati assegnati tre milioni di dollari di fondi dal senato del New Mexico per il rinnovo del sito al fine di recuperare le strutture di calcestruzzo armato, la messa in sicurezza del sito e la progettazione di alcuni spazi annessi alla cavea<sup>8</sup>.

## Note

1 *Conversazione con Paolo Soleri. Palermo 25 e 30 novembre 1999*, in ANTONIETTA IOLANDA LIMA (a cura di), *Soleri. Architettura come ecologia umana*, Jaka Book, Milano 2000, p. 385

2 *Ibid.*

3 *Omnibus Indian Advancement Act*, 27 dicembre 2000: «Santa Fe Indian School Act [...] Sec. 823. Transfer of certain lands for use as the Santa Fe Indian School [...] The land described in this subsection is the tract of land, located in the city and county of Santa Fe, New Mexico, upon which the Santa Fe Indian School is located and more particularly described as all that certain real property» <https://www.congress.gov/106/plaws/publ568/PLAW-106publ568.pdf>

4 <https://web.archive.org/web/20091002204725/http://www.preservationnation.org/magazine/2008/todays-news/demolitions-at-santa-fe.html>

5 ERIC WILLS, *Santa Fe Indian School Razes 18 Buildings*, in «Preservation Magazine», 15 dicembre 2008

6 *Ivi*, p. 6

7 «The Cosanti Foundation looks forward to supporting any effort to preserve, restore and maintain the Paolo Soleri Amphitheatre as a cultural and historic resource in Santa Fe to work with a variety of organizations to both prevent demolition and to raise funds to help the theatre continue to serve both the Santa Fe Indian School students and the Santa Fe community», in: STEVE TERRELL, *Pressure builds to save Paolo Soleri*, «The Santa Fe New Mexican», 12 giugno 2010, p. 1.

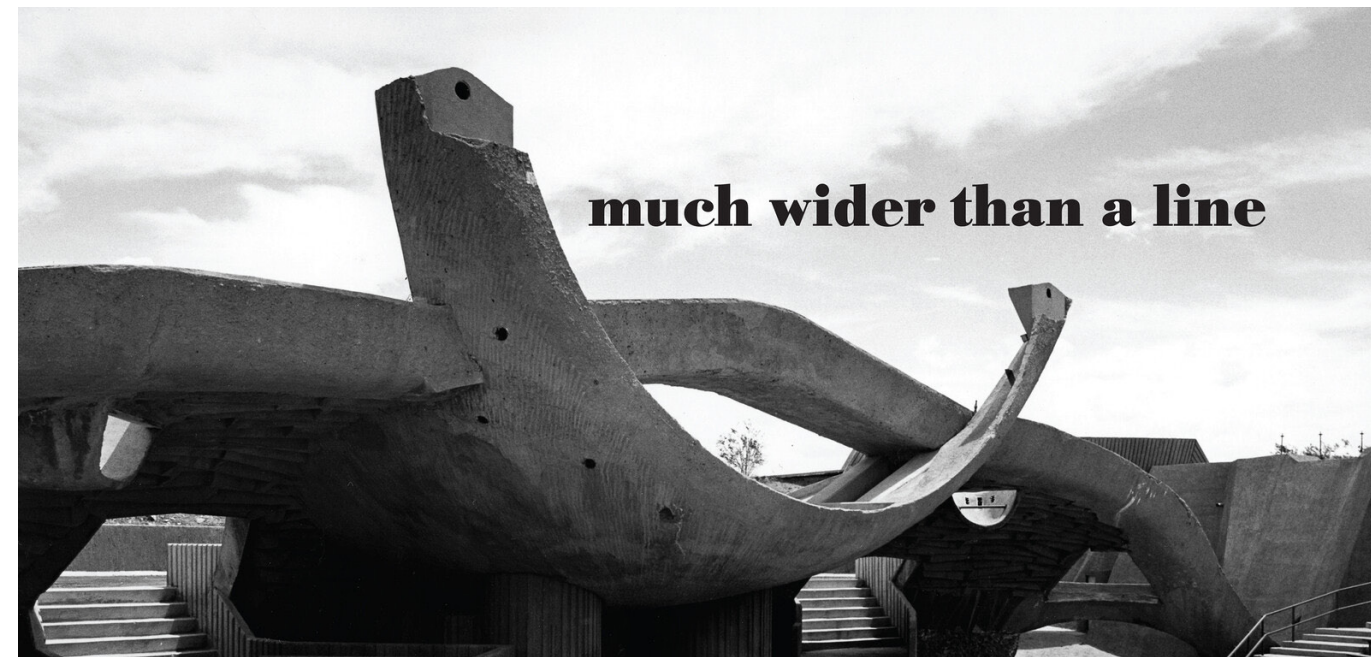
8 <https://www.nmlegis.gov/handouts/IAC%20111722%20Item%208%20SFIS%20Paolo%20Soleri%20Amphitheater%20maps.pdf>





(Pagina precedente)  
Il recinto, all'interno del campus  
della Santa Fe Indian School, che  
include il Santa Fe Amphiteater,  
ora in stato di abbandono.  
Foto di Maurizio Villata (2023)

(Questa pagina e la precedente)  
La cavea e le strutture degli am-  
bienti tecnici e servizi del Santa  
Fe Amphiteater, ora in stato di  
abbandono.  
Foto di Maurizio Villata (2023)

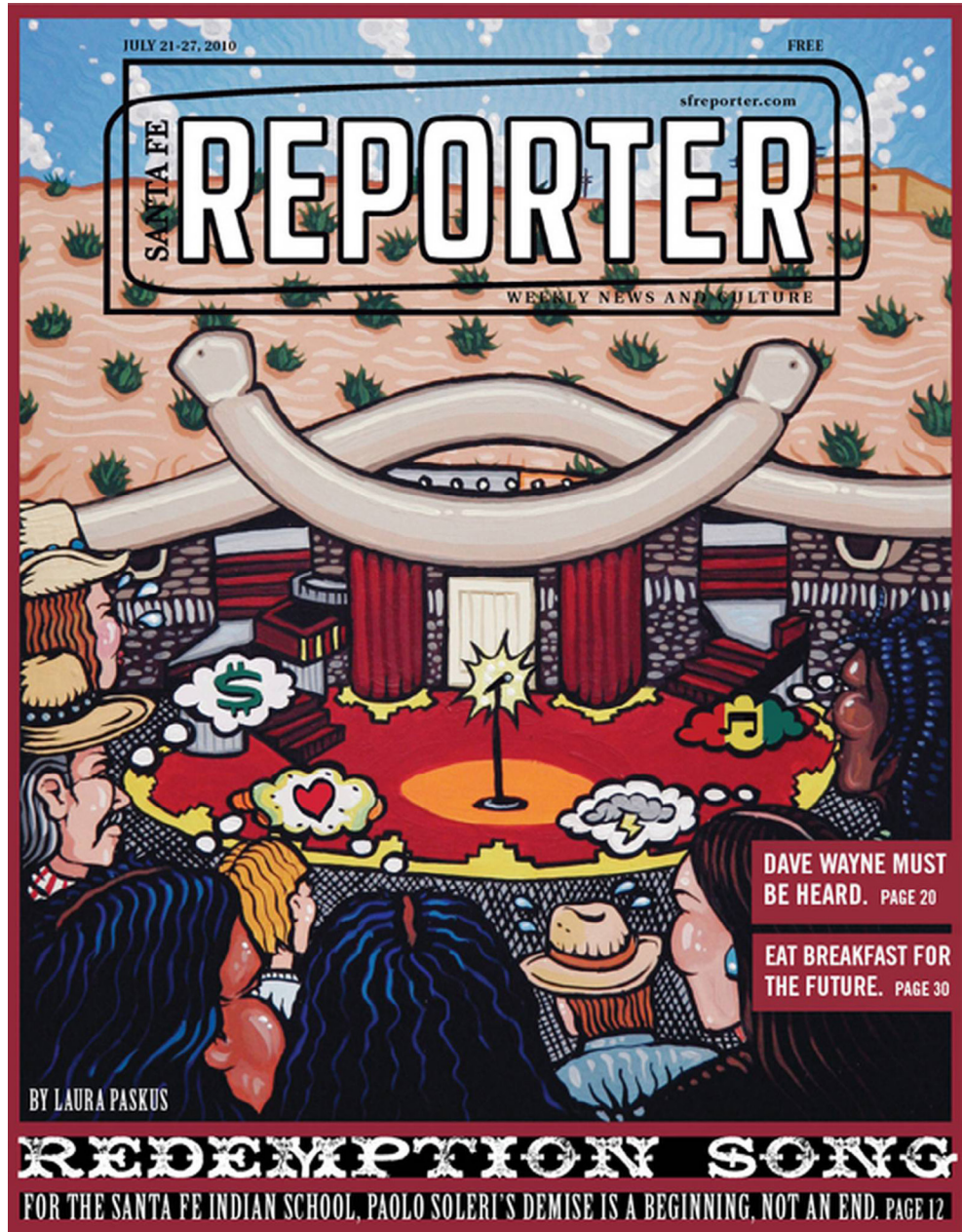


(Pagina precedente)  
Il Santa Fe Amphitheater appena realizzato (1970).  
TCF, The Archives at Arcosanti.

La mostra "Much wider than a line" (16 luglio 2016 - 8 gennaio 2017) compresa all'interno del programma della SITE, biennale d'arte di Santa Fe, 2016

L'arch. Conrad Skinner e Jeff Stein, Presidente of The Cosanti Foundation, all'inaugurazione della mostra "Much wider than a line", Santa Fe (NM), 2016





Copertina di una rivista di cronaca locale «Santa Fe Reporter», luglio 2010.

(A destra)  
 Talk dell'arch. Conrad Skinner al TEDx di Albuquerque (NM) dal titolo: *Architecture ahead of its time - The Paolo Soleri Amphitheater*, 9 giugno 2014.  
[https://www.youtube.com/watch?v=AYnP\\_29xjrk&t=323s](https://www.youtube.com/watch?v=AYnP_29xjrk&t=323s)



(In basso)  
 Progetto per la rifunzionalizzazione dell'Soleri Amphitheater (2020)  
<https://www.nmlegis.gov/paolo-soleriAmphitheater2020.pdf>



SANTA FE INDIAN SCHOOL  
 RENDER 4

SOURCE: DIPIS



Vista aerea (da sud) del sito su cui sorge Arcosanti. A sinistra della foto la strada di accesso che si collega al TCF, The Archives at Arcosanti.

## **Arcosanti, Cordes Junction (AZ), USA, 1970: opera aperta come scelta programmatica?**

*«Le nuove comunità saranno veramente nuove e veramente destinate al benessere soltanto se sono concrete e aiutano l'effetto urbano ad intensificare e creare una condizione trans-naturale. E su ciò si basa Arcosanti, tentativo di costruire un laboratorio urbano, prototipo di una comunità composta da circa 5000 persone in Arizona centrale»<sup>1</sup>.*

Il *laboratorio urbano* di Arcosanti rappresenta al meglio l'istanza della sperimentazione soleriana, aspirazione ad un modello operativo, e quindi anti-utopico perché appunto è ipotesi costruita, sperimentata e attuata poiché divenga nel tempo non esclusivamente prototipo di un'*arcologia* risultante da un processo additivo continuo, ma vera e propria premessa di città. La ricerca dell'effetto urbano nel corso di un esperimento lungo – «non finito per vocazione»<sup>2</sup> – ha inizio nel 1970 con l'acquisto di un terreno a 65 miglia a nord di Phoenix. In queste terre marginali dell'Arizona Paolo Soleri avvia il cantiere di Arcosanti, insieme alla comunità costituita a partire dalla realizzazione di Cosanti<sup>3</sup> a Paradise Valley (1955-67) e, quindi, con la Fondazione da lui istituita nel 1965. Aspetti questi – in particolare la convergenza delle arti in un fare comunitario – consonanti alla *fellowship* wrightiana di Taliesin West:



«Soleri non ha costruito un movimento, ha costruito una comunità d'immagini (e di persone). L'idea di Arcosanti come monastero? Sì, ma reso laico, luogo di preparazione e attesa»<sup>4</sup>.

Il territorio su cui sorge il sito è compreso nella valle scavata dal corso d'acqua dell'Agua Fria, in un'area di 223 ettari posta su un altopiano arido e brullo in prossimità della Cordes Junction, luogo in cui la *Interstate 17*, collegando Phoenix verso nord con Flagstaff, incontra la *State Route 69*, la quale prosegue verso Prescott Valley. Il desolato contesto desertico ben rappresenta la necessità di Soleri di ritirarsi in un proprio ambiente protetto, per sviluppare senza interferenze e ostacoli le proprie idee di *arcologia*:

«Le sue città sono un *living system* e seguono dinamiche della vita naturale con gli stessi processi di complessificazione e miniaturizzazione, [ma] non sono imbalsamate in una pretesa di perfezione che esclude il cambiamento»<sup>5</sup>.

Lo sviluppo del complesso per parti è stato guidato dai principi di *complessità*, *miniaturizzazione* e *frugalità*, così come espresso nei suoi scritti<sup>6</sup>. Inoltre è l'autocostruzione e la *partecipazione traslata* richiesta ai collaboratori e ai lavoratori della sua comunità a caratterizzare la realizzazione fisica del progetto arcosantiano.

Nel 1970, al fine di predisporre il cantiere vero e proprio, vengono costruiti a valle dell'altipiano gli alloggi temporanei per i volontari, costituiti da cubi prefabbricati in calcestruzzo armato da usare come cellule abitative. Il *Camp Site* così formato ha permesso agli apprendisti e agli operai di vivere in adiacenza del cantiere di

costruzione.

A partire dal 1971 le fasi di costruzione si susseguono alacremente, permettendo di terminare le seguenti parti del complesso, così realizzate in sequenza:

- 1972, *South Vault*;
- 1973, *East Housing, Ceramics Apse*;
- 1974, *West and East Housing, Foundry Apse*;
- 1976, *North Vault*;
- 1977, *Lab Building, Crafts III*;
- 1978, piscina;
- 1981, *Soleri Office and Drafting (SOD)*;
- 1989, *East Crescent Amphitheater*.

Per quanto, come già anticipato, siano molte le parti del progetto ancora oggi non realizzate, il rapporto dialettico che sussiste tra l'abitato e il paesaggio incontaminato rappresenta l'aspetto che maggiormente risulta apprezzabile, nonostante l'insediamento costruito corrisponda solamente ad una minima percentuale dell'immagine complessiva immaginata dal suo autore. Soleri vuole raggiungere quella che definisce *critical mass* – ovvero la massa critica che individua nell'insediare all'interno di Arcosanti almeno 2000 persone programmando inizialmente il suo raggiungimento per il periodo 1990-2000 – al fine di verificare le ipotesi iniziali del suo ampio progetto di *Arcosanti 2000*. In altre parole, questo tentativo ambito ma mai raggiunto di popolare il suo esperimento con due migliaia di "cittadini" è messo in atto al fine di comprendere se gli effetti della miniaturizzazione, della frugalità e della complessità fossero o meno in grado di generare un positivo effetto urbano tale per cui le funzioni intrecciate

in uno spazio compresso possano coadiuvare e catalizzare le attività e la vita dei suoi abitanti.

Per poter svilupparsi ed esprimersi negli spazi progettati per questa seconda fase, Arcosanti avrebbe dovuto completare altre strutture assai più ampie e volumetricamente importanti di quelle finora costruite. Tra queste, ad esempio, si citano il *Teilhard de Chardin Cloister*, la *West Crescent*, la *Loggia*, le *Greenhouses*, il *Keystone*, la *Triple Apse* e la *Via Deliziosa*: tutti progetti di cui sono conservati i disegni come anche gli opuscoli informativi e pubblicitari stampati per promuovere e attirare l'interesse di possibili finanziatori.

Come emerso nel corso delle interviste a Tomiaki Tamura e Scott Riley, questi progetti mai realizzati sono solo in parte oggetto oggi di un dibattito interno alla Fondazione per impiegare e dirigere i fondi e le risorse nella prosecuzione del cantiere, escludendo quegli edifici più visionari e complessi e considerando invece in modo più pragmatico quelli più facilmente realizzabili, come la *Keystone* a completamento dell'*East Crescent* e quindi dell'*Amphitheater* o una *West Crescent* rivisitata nelle dimensioni, capace, in quanto struttura prevalentemente ricettiva, di ospitare un elevato numero di visitatori occasionali utili per promuovere e accrescere nel futuro l'apprezzabilità del sito e del progetto soleriano di Arcosanti.

La successiva fase pianificata e progettata in tutte le sue parti da Paolo Soleri è quella di *Arcosanti 6000*, tentativo ulteriore di ampliare necessità, risorse ed effetti così da amplificare i fenomeni urbani in essa sussistenti. L'*ossessione* verso la forma absidata – risultante nei progetti che compongono *Arcosanti 2000* e *Arcosanti 6000* – viene portata all'estremo attraverso l'impiego

di mega strutture che sovrasterebbero – quasi a farle dissolvere – quelle oggi esistenti, di scala e proporzione del tutto differente.

A sommarsi ai diversi indirizzi e portatori di interesse che incidono nel complesso processo di patrimonializzazione di questo sito – vero e fondante nucleo di applicazione e sperimentazione delle visioni e riflessioni di Soleri – si evidenzia un ulteriore elemento di "conflitto" insistente in questo contesto. Si riporta infatti come nel passato e noto rapporto di dissociazione e allontanamento di Paolo Soleri rispetto al suo maestro Frank Lloyd Wright e alla sua scuola – che offriva il celebre programma di apprendistato con sede sia a Taliesin nel Wisconsin che nel suo avamposto di *Taliesin West* a Scottsdale, Arizona per il periodo invernale – si prende atto oggi<sup>7</sup> di un riavvicinamento e riconnessione delle due differenti *fellowships*. Entrambe sono accumulate dal principio del *learning by doing*, ovvero di quella tradizione nell'apprendimento pratico svolto a partire da un'attività di sperimentazione applicata attraverso un programma di progettazione e costruzione sul campo, contro quindi un concetto di scuola di architettura di tipo convenzionale<sup>8</sup>. Nonostante le differenti visioni e indirizzi, che si sono spesso riflesse in una *frosty connection* tra le fondazioni, nel 2020 le due realtà hanno iniziato a collaborare nella programmazione di workshop didattici che gettano le radici nella comune cultura dell'apprendimento immersivo e nelle similitudini apprezzabili nella modalità di esperire l'apprendimento nella vita e nel lavoro interna al campus. Tuttavia, sembra che la metodologia didattica indirizzata al "costruire" della *Frank Lloyd Wright Foundation* nella forma applicativa messa in atto dalla sua *The School Of*

*Architecture* ponga una distanza ideologica e assiomatica rispetto ai principi dei workshop organizzati dalla *The Cosanti Foundation* ad Arcosanti. Nella fattispecie la TSOA ospitata dalla TCF sviluppa intorno agli edifici compatti del prodotto sperimentale di Soleri – esito di una ricerca di quell’effetto urbano risultante dalla miniaturizzazione e concentrazione – un diffuso sistema di strutture effimere diffuse nel paesaggio: un’inversione quindi delle ragioni insite nelle premesse di questo luogo, invece votato all’inserimento nel paesaggio attraverso un rapporto dialettico e nella concentrazione e sviluppo controllato e ottimizzato come denuncia dello *sprawl urbano* incondizionato.

Come è emerso nelle interviste, i temi attuali dell’eredità di Soleri – qui largamente inteso sia in quanto figura autoriale che patrimonio costruito – sono numerosi e spesso in contrasto tra loro. Arcosanti è l’ultimo luogo in cui si verificano gli effetti di questo campo conflittuale, in cui si riconoscono in particolare i limiti di un lascito sproporzionato e ulteriormente corrotto da questioni biografiche recenti che hanno minato e ridiscusso l’immagine del suo protagonista. Il completamento dell’opera risulta quindi un processo difficilmente perseguibile e quindi, forse, da escludere, pur con i progetti esecutivi in mano all’allievo e collaboratore storico di Soleri, Tomiaki Tamura, e al direttore dello *Construction and Planning Department*, Scott Riley. L’orizzonte più prossimo per Arcosanti, la sua comunità residente, la Fondazione e i visitatori è sicuramente quello di una valorizzazione votata alla comunicazione dei valori del sito, al suo autosostentamento, alle sue attenzioni ambientali, energetiche e di sostenibilità che hanno radici profonde nel suo stesso progetto,

all’estremità e ricchezza della visione del suo autore e nell’accettazione di quello sbilanciamento tra ciò che è conservato con meticolosità e devozione nell’archivio della Fondazione – ossia la produzione feconda di disegni, scritti, foto e video nel corso della vita di Paolo Soleri – e i manufatti effettivamente realizzati e necessitanti di manutenzione crescente, di condivisione dei valori fondanti – come ad esempio nel caso della De Concini House a Phoenix, ora di proprietà di una coppia di giovani che si è interessata tramite la TCF alla conoscenza della genesi progettuale e delle sue ragioni per potela conservare nella sua integrità e nel rispetto – se non – come nel caso del Santa Fe Amphitheater – di tutela attiva e difesa dalla demolizione.

Lo “strumento” di Paolo Soleri è dunque – lungo tutta la sua attività progettuale, con evidenza particolare per Arcosanti – un prototipo di un’immagine e un desiderio decisamente più ampio della sola consistenza materiale dell’opera costruita. Soleri lo ha posto in una prospettiva diacronica “aperta” alle mutevoli possibilità di un “futuro che non esiste”:

*«Io dico: ho inventato il pianoforte, vorrei costruire il prototipo. Perché? Per offrire alla società e all’individuo uno strumento su cui comporre, eseguire ed ascoltare la musica; quindi, io sarei il costruttore dello strumento, gli abitanti sono i musicisti. È una metafora e perciò limitata, ma ha un elemento di verità. Non voglio fare un pianoforte dove possano suonare solo i grandi musicisti, ma dove possa suonare chiunque e qualsiasi tipo di musica. Il ragionamento è quindi: invece di costruire dieci palazzi, costruiamo un’aggregazione, complessa e miniaturizzata e vediamo cosa succede. Quello che cerchiamo di non costruire però è lo sviluppo suburbano»<sup>9</sup>.*

## Note

1 PAOLO SOLERI, *Arcosanti an urban laboratory?*, Avant Books, 1983, si riporta la trad. it. pubblicata in KATHLEEN RYAN (a cura di), *Paolo Soleri. Itinerario di architettura. Antologia dagli scritti*, Jaka Book, Milano 2003, p. 250.

2 ANTONIETTA IOLANDA LIMA (a cura di), *Soleri. Architettura come ecologia umana*, cit., p. 231.

3 Circa 500 gli apprendisti volontari che hanno partecipato alla costruzione di Cosanti nell’arco di dodici anni. Ancora, rispetto alla costruzione di Cosanti si cita Antonietta Iolanda Lima che evidenzia come la sua realizzazione fosse nata da disegni appena abbozzati e che l’opera risultante “anche ora, con gli attuali mezzi informatici, rifiuta di poter essere addomesticata dalla rappresentazione grafica. È aleatoria, modificabile. Sembra un non finito”, in ANTONIETTA IOLANDA LIMA (a cura di), *Soleri. Architettura come ecologia umana*, cit., p. 169.

4 LUIGI PELLEGRIN, *Ri-vedere Soleri*, in ANTONIETTA IOLANDA LIMA (a cura di), *Ri-pensare Soleri*, cit., p. 159.

5 PIERGIORGIO TOSONI, *Prefazione*, in CRISTINA DOGLIO, PIERGIORGIO TOSONI (a cura di), *Paolo Soleri. Paesaggi energetici. Arcologie in terre marginali*, Lettera Ventidue, Siracusa 2013, p. 16.

6 “Poiché l’ottusa reazione dell’architetto-pianificatore al paradigma complessità-miniaturizzazione è stata assolutamente costante, il paradigma, che dovrebbe essere talmente insito in ogni atto da essere quasi dimenticato, continua a insinuarsi nel mio pensiero e nei miei discorsi”, in PAOLO SOLERI, *Complessità, miniaturizzazione e durata*, in KATHLEEN RYAN (a cura di), *Paolo Soleri. Itinerario di architettura. Antologia*

*dagli scritti*, Jaka Book, Milano 2003, p. 217.

7 <https://www.architecturalrecord.com/articles/15634-former-taliesin-school-of-architecture-grows-new-roots-at-paolo-soleris-arcosanti>

8 Solamente la “The Frank Lloyd Wright School of Architecture” istituita nel 1932 ottiene un riconoscimento formale nel 1986 ricevendo l’accreditamento. <https://www.tsoa.edu/>

9 *Conversazione con Paolo Soleri. Palermo 25 e 30 novembre 1999*, in ANTONIETTA IOLANDA LIMA (a cura di), *Soleri. Architettura come ecologia umana*, Jaka Book, Milano 2000, p. 382.



Ingresso ad Arcosanti  
Foto di Maurizio Villata (2023)



Paolo Soleri, *South Vaults*, Arcosanti, Arizona.  
Foto di Maurizio Villata (2023)





(Pagina precedente)  
 Paolo Soleri, *East Crescent*, Arcosanti, Arizona.  
 Foto di Maurizio Villata (2023)

Paolo Soleri, *East Crescent*, Arcosanti, Arizona. A sinistra il *third floor* del complesso costruito e, sulla destra, ancora non realizzato. Al centro lo spazio in cui dovrebbe sorgere il *Keystone* a completamento della *East Crescent*.  
 Foto di Maurizio Villata (2023)



Paolo Soleri, *Amphitheater Roof*, Arcosanti, Arizona.  
 Foto di Maurizio Villata (2023)





Paolo Soleri, *Ceramics Apse*, Arcosanti, Arizona.  
Foto di Maurizio Villata (2023)

# CONCLUSIONI



Uno dei diversi container in cui sono archiviati modelli e disegni di Paolo Soleri in un'area inclusa nel perimetro del sito di Arcosanti, Arizona.

Foto di Maurizio Villata (2023)

La sussistente conflittualità dei temi affrontati in questa trattazione restituisce una condizione mutevole e irrisolta tale da concorrere a determinare una generale mancanza di orientamento comune per tutti quei soggetti, protagonisti operativi, eletti ad *intervenire* – accogliendo nel termine *intervento* la polarizzante e doppia accezione di attività di acquisizione e rivendicazione del diritto a *succedere* e di azione tesa ad esercitare un'*ingerenza* – su un patrimonio costruito autoriale *recente*. Il valore a questo sotteso – come messo in evidenza nel corso dello sviluppo della tesi – risulta infatti ancora spesso sensibile ad un processo di riconoscimento condiviso parziale, *in progress* o non ancora intrapreso. È inoltre passivo degli effetti propri dei complessi fenomeni di patrimonializzazione che lo investono, soffrendo una duplice condizione di irrisolutezza e negazione originata da un convalidante espressione dei suoi valori spesso limitata e circoscritta.

Tra le cause di questi sintomi, vi è sicuramente l'insufficiente distanza temporale – caratteristica evidentemente ancora connaturata all'architettura del secondo Novecento – che ostacola, in parte, la definizione di un'auspicabile visione storicizzata unitaria, prima concettuale e poi metodologica, necessaria per farsi premissa ad ogni operazione di progetto e di restauro.

In mancanza di questa convergenza di intenzionalità rivolte alla tutela e conservazione delle opere d' autore della seconda metà del XX secolo – particolarmente eclatante nell'inadeguata assimilazione e trasposizione legislativa e normativa di queste istanze – è stata posta l'attenzione su quei soggetti contemporanei recentemente e direttamente operanti in tale specifico contesto patrimoniale.

Lo studio, dopo aver ripercorso la “questione del moderno” – evidenziando le aporie e l'attualità delle tematiche ancora aperte – e il concetto di *autorialità* in architettura – riponendo in esso i confini di una stagione conclusa – si è sviluppato articolando la trattazione attraverso la proposta di un insieme eterogeneo e complesso di relazioni e sensibilità diverse, manifestate nei confronti di figure autoriali e delle relative opere nel momento di insorgenza di una loro necessaria, ma non inevitabile, *eredità*, anche di ordine morale.

Gli episodi – selezionati secondo una progressiva eclissi della figura autoriale per dare maggiore risalto all'intenzionalità originaria – hanno orientato l'interesse a partire dal rapporto degli autori stessi con la propria opera, per poi considerare l'apporto contemporaneo di architetti *mediatici* afferenti al controverso sistema elettivo dello *star system*. A seguire, è stata posta l'attenzione anche al ruolo più incisivo e *diretto* ricoperto dagli allievi di un autore, per poi, infine, aprire ulteriormente le considerazioni alla dimensione dell'attesa e della sospensione propria del non-finito in architettura, in quanto condizione di massima espressione delle intenzionalità autoriali latenti quando parzialmente inespresse e ancora scevre da esiti di interventi – eventualmente

compresi tra dogmatiche esasperazioni documentarie e pura esaltazione della potenza figurativa del frammento – con cui doversi primariamente confrontare.

\* \* \*

La domanda posta all'inizio del percorso di ricerca – interrogante la verifica di un *primato autoriale*, tuttalpiù di soggetti prossimi al processo ideativo del progetto o, al contrario, di un'autonomia dell'*intentio operis* dal suo ideatore – non ha prodotto una risposta univoca. Ha invece consentito di riscontrare, nell'eterogeneità dei casi di studio selezionati, indagati e analizzati, l'urgenza di suggerire una prospettiva culturale ampia sui fenomeni di eredità che interessano questa, più di altre, famiglia patrimoniale.

In tal senso, le sfide della conservazione o della trasformazione, della riscrittura o della sovrascrittura, dell'interpretazione o del rispristino emergono nella loro complessità in stretta relazione con i soggetti fautori e produttori di esiti distanti tra loro.

L'apporto originale della ricerca vuole essere ricondotto tanto alla selezione degli esempi paradigmatici – nella loro suddivisione per fenomeni e categorie di eredità distinte – quanto alle premesse iniziali, che criticamente scorporano e differenziano la figura autoriale di secondo Novecento da quella esclusivamente mediatica e pubblicitaria contemporanea.

In aggiunta, allo studio bibliografico delle vicende esemplari enucleate – approfondite specialmente per quanto riguarda le specifiche e singole questioni sollecitate e utili alla trattazione – si è spesso aggiunta una lettura diretta delle opere indagate. Analogo approccio è stato mantenuto per la raccolta sistematica di dati e

della letteratura effettuata precedentemente e nel corso del periodo di studio presso gli archivi ad Arcosanti, in una ricerca dei documenti lì conservati resa complementare alla conduzione di interviste dirette ai soggetti prossimi all'eredità del pensiero e delle opere di Paolo Soleri.

\* \* \*

È possibile quindi affermare, ripercorrendo i casi di studio, che, se Giulio De Luca rende legittima la propria facoltà di riscrittura e dichiara l'appartenenza a sé del progetto inteso come *aperto* e mai concluso, anche contemplando l'atto estremo di demolizione e di nuovo intervento su di esso generante una nuova composizione, un altro autore come Álvaro Siza Vieira ripone la fiducia, al contrario, nello strumento di conservazione preventiva e programmata. È consapevole infatti della difficoltà insita nella gestione futura di un'opera complessa da salvaguardare, bisognosa di attenzioni costanti, pur desiderando trasmettere con determinatezza la necessaria vocazione all'apertura e al cambiamento. Due atteggiamenti tra loro antitetici, quello di De Luca e di Siza, che è possibile individuare come espressione di un'attenzione e interesse per certi versi analoghi verso la propria opera, ma capaci di sottoporre questa a due processi di patrimonializzazione – quindi di *resa a patrimonio* – divergenti.

Se Álvaro Siza individua nella strada della conservazione e del completamento filologico della propria opera un personale e collaudato metodo di intervento, Luciano Semerani e Gigetta Tamaro esprimono invece la capacità trasformativa propria del progetto, capace a configurarsi nuovamente come atto di scrittura

attenta al contesto. Un contesto – questa volta allargato, comprendente l'opera originaria stessa – in grado di accogliere una sovrascrittura consonante e accettarne sincronicamente l'azione trasformativa operata dal proprio autore.

L'agire critico di Peter Eisenman concepisce un intervento di rilettura della celebre opera allestitiva di Carlo Scarpa a Castelvechio, sovrapponendosi ad essa ed esortando un rapporto dialogico attraverso un progetto di *ipertesto*. Per quanto opera effimera, essa rappresenta un utile esempio di desiderio sorto da un protagonista contemporaneo riconosciuto ad entrare in connessione e in dialogo con un Maestro, accostandosi rispettosamente ad egli attraverso la decostruzione e al ridisegno – per frammenti – della sua opera.

Il difficile bilancio registrabile nella prassi operativa dei protagonisti appartenenti ai due ecosistemi differenti di *autorialità* – quella propriamente detta in quanto stagione conclusasi nella seconda metà del XX secolo, e quella tradotta nel più recente *star system* contemporaneo – è generatore di esempi diversi e, talvolta, contrapposti di eredità e intervento.

Questi sono in grado quindi di avvicinarsi anche all'accezione di *ingerenza epigonale* su un'opera autoriale, ovvero di tendenza ad arrogarsi il diritto ad esercitare un'azione progettuale debole nei suoi presupposti. Questo il caso del complesso conventuale progettato da Renzo Piano sulla collina di Borlémont, ben inquadrabile a partire dal vivace dibattito mediatico e disciplinare che ne ha interessato il processo realizzativo. Qui il confronto, problematico e forzato, tra la cappella di Notre-Dame du Haut di Le Corbusier e la *chiosa* di Renzo Piano al *testo sacro* dell'architetto svizzero



dimostra un'evidente impossibilità ad istituire confini, rapporti e limiti all'interno del relativo contesto paesaggistico. Pertanto, il difficilmente contenibile riverbero del bene-monumento risulta in questa specifica vicenda interessare un intorno territoriale ampio: rapportarsi ad esso rappresenta una sfida tanto per l'architetto contemporaneo riconosciuto internazionalmente quanto per la committenza che ha dato avvio e adito a questa iniziativa. In definitiva, il progetto conflittuale realizzato da Piano ha dovuto superare l'ostacolo di un ambito, e controverso, diritto ad operare accanto ad un'opera che non solo ha concluso compiutamente il processo di riconoscimento e patrimonializzazione, ma lo ha addirittura superato, essendo stata *consacrata* ad icona moderna. Assecondare dunque le più attuali, e per certi versi indubbiamente legittime, richieste della committenza oggi detentrici della gestione di questa icona dell'architettura moderna, è un'azione propedeutica, più che alla risoluzione di un problema funzionale – l'accesso al sito da parte di un numero crescente di visitatori –, alla modificazione percettiva e irrimediabile di un *topos* che afferisce ad una sacralità inviolabile di un *sito*, di un *luogo* e di un *paesaggio*, trasformato da *monumento a memoriale*.

All'epigonismo può essere contrapposta la tendenza alla celebrazione, per così dire, agiografica del "maestro", individuando in questo modo la categoria di quei depositari della sua figura quali sono i suoi *allievi*.

La trasmissione della propria visione e del proprio fare ingenera nei collaboratori dell'autore una relazione di profonda deferenza e stima tale da orientare, una volta che l'autore non è più in vita, questi soggetti verso un'attitudine che vede l'azione di restauro delle sue opere particolarmente attenta alle sue intenzioni

originarie, così come sono state trasferite e comunicate nella circoscritta realtà di studio e di condivisione agli assistenti del proprio lavoro.

Si riportano – attraverso un'intervista a Angela De Carlo Mioni, all'architetto Monica Mazzolani e all'architetto Antonio Troisi dello studio MTA-Giancarlo De Carlo Associati – gli esiti e le considerazioni relative in particolare, ma non solo, al piano di conservazione e al restauro conservativo dei Collegi di Giancarlo De Carlo a Urbino. La possibilità di coinvolgere tanto lo studio di progettazione fondato da De Carlo, quanto il suo archivio personale, ha permesso di avvalorare il progetto di conoscenza e di conservazione in grado di favorire la proficua trasmissione delle autentiche intenzioni autoriali originarie attraverso i suoi soggetti più prossimi.

La poetica che eleva l'intenzione del progetto e ne pospone, subordinandola in un giudizio di valore, la sua compiutezza formale e materiale, mette in luce la volontà di estendere ulteriormente il campo di indagine nel considerare il non-finito in quanto condizione estrema e, al tempo stesso, fertile al fine di esortare l'attualità di alcune questioni rimaste ancora aperte. Ovvero quelle domande che riguardano la mancanza di un soggetto eletto ad operare su architetture d'autore che risultano in una situazione di incompletezza unita ad abbandono. È il caso tanto dell'Istituto minorile "Marchiondi-Spagliardi" di Vittoriano Viganò quanto delle scuole d'arte (ENA) a L'Avana di Ricardo Porro, Vittorio Garatti e Roberto Gottardi: in entrambe le vicende l'incompiuto e lo stato di rovina *moderna* richiamano i temi della denuncia e delle responsabilità culturali e morali, dei vincoli e delle azioni di conservazione,

della conoscenza del progetto e dell'attesa. Il celebre incompiuto rappresentato invece dall'ampliamento del cimitero di San Cataldo di Aldo Rossi diviene sintesi estrema di un interrogativo tra i più complessi, forse, riscontrabile nel campo del restauro dell'architettura del ventesimo secolo, rimasto per questa ragione ancora aperto: quale continuità o discontinuità promuovere e apportare alla tensione e al portato valoriale di un'opera autoriale non-finita in mancanza del suo autore?

\* \* \*

Le considerazioni finali prodotte nella seconda parte della tesi hanno potuto sommarsi a quelle sviluppate nel terzo e ultimo capitolo. A conclusione del percorso di ricerca, infatti, si è desiderato individuare un'opera che, a differenza delle altre indagate per mezzo di uno studio bibliografico, potesse presupporre la possibilità e arricchente necessità di essere esperita e studiata direttamente. È così che il pregresso interesse personale maturato nei confronti della figura di Paolo Soleri ha prevalso nella scelta di un autore di secondo Novecento, ben accostandosi alle tematiche di autorialità, eredità e operatività emerse fino a quel momento. In particolare, permettendo di porre il progetto e l'opera dell'architetto torinese in modo logico-consequenziale alla categoria del non-finito per l'esemplare condizione di incompletezza della sua opera più nota: Arcosanti. Queste, almeno, le premesse iniziali che hanno contribuito a costruire le domande con cui è stato intrapreso il periodo di ricerca nell'archivio della Fondazione Cosanti presso Arcosanti in Arizona. Quali sono i soggetti oggi coinvolti nella ricezione della visione personale di Soleri, nella conservazione dei manufatti e nel desiderio di

divulgarne le ragioni e il pensiero ad essi sotteso? La comunità, la Fondazione, le figlie e gli storici collaboratori: quali differenze di visione hanno questi portatori di interesse, in quanto diversamente testimoni e successori delle sue intenzioni?

La parziale indifferenza all'autore da parte della comunità che vive Arcosanti; la volontà di catalogare, conoscere e pubblicizzare il vasto materiale d'archivio; gli indirizzi operativi della Fondazione per la conservazione e valorizzazione dei siti di Cosanti, a Scottsdale e Arcosanti a nord di Phoenix; la negazione nella ricezione dell'eredità culturale da parte delle figlie e l'interesse attivo degli architetti, e non, che hanno collaborato a stretto contatto con Soleri nel corso degli ultimi decenni, sono tutte premesse di una possibile conclusione relativa all'esperienza circostanziata allo studio in archivio e alle interazioni con i soggetti attualmente operanti nel processo di eredità.

A queste si sono aggiunte alcune assonanze ai fenomeni descritti nella seconda parte della tesi per quanto riguarda due altre opere di Soleri: la fabbrica di ceramica artistica Solimene a Vietri sul Mare, in quanto sollecitante – limitatamente – il tema del coinvolgimento dell'autore a distanza di anni nel progetto di restauro conservativo dell'opera e il teatro all'aperto a Santa Fe, in New Mexico, poiché esprime il carattere dell'abbandono e della denuncia in atto per, innanzitutto, scongiurare la sua demolizione e per rendere consapevoli i detentori-detrattori del suo valore collettivo.

Il panorama risultante è quindi estremamente ricco e ampio, e ha contribuito ad aprire ulteriormente le riflessioni conclusive – non nella direzione ipotizzata come premessa all'esperienza presso Arcosanti, ovvero mossa dalla volontà di interrogare un interesse limitato

ad un caso di non-finito di un architetto torinese recentemente scomparso – consentendo di far accrescere la consapevolezza dell'importanza dello studio dei fenomeni di eredità che interessano oggi un autore il cui programma ambizioso e utopico risulta sospeso tra il desiderio di concretare un profetico modello di città sperimentale e la risultante conflittualità e tensione propria di un sogno infranto.

\* \* \*

In conclusione, la ricerca ha voluto misurarsi con problemi attualissimi, ancora aperti, nel tentativo di comprendere trasversalmente e in profondità in che modo e quali pratiche di restauro e valorizzazione – attraverso un intervento di natura conservativa o progettuale – possono accostarsi a quei fenomeni specifici di eredità che interessano il patrimonio autoriale del secondo Novecento.

Molteplici sono i limiti emersi lungo il percorso di ricerca dottorale, a partire dalla volontà di prendere le mosse attraverso la lettura critica di una personale selezione di episodi che considera solamente alcune vicende significative e paradigmatiche inquadrabili tutte nella seconda metà del XX secolo, fino alla decisione di allargare la ricerca ai processi di patrimonializzazione relativi alle opere, per certi versi atipiche e visionarie, prodotte da un autore quasi assente dalla ricezione ed elezione da parte della critica, ma non per questo meno interessante dal punto di vista patrimoniale e della sfera della conservazione.

Uno dei traguardi del lavoro condotto risiede forse nell'aver saputo avanzare entro il riconoscimento dei

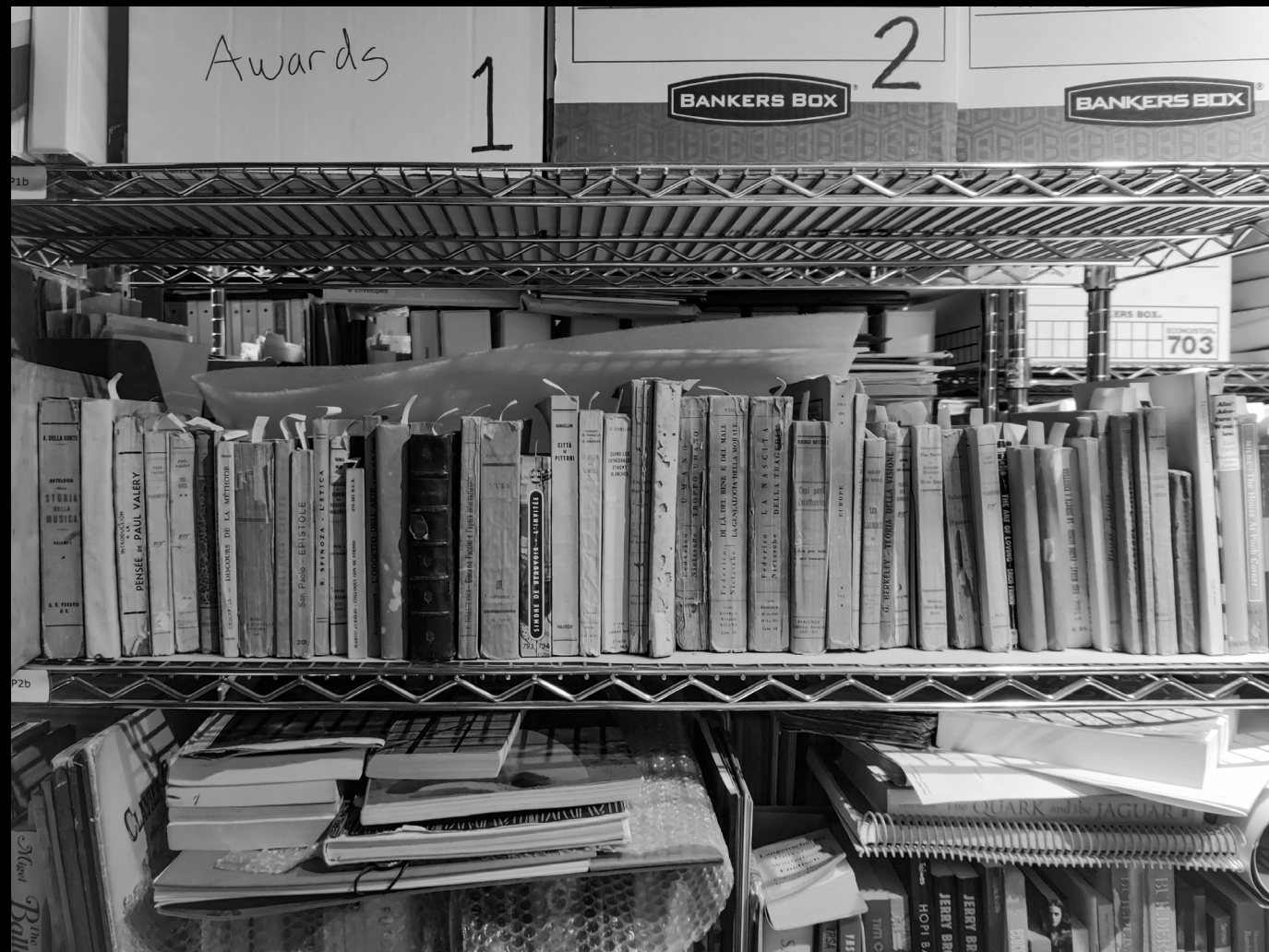
limiti posti dalle intenzioni dell'autore, comprendendo come il valore del primato autoriale sull'opera possa significativamente accrescere l'agire critico nel momento della risoluzione della sfida alla conservazione di una famiglia patrimoniale alla ricerca costante di uno suo "statuto" specifico. Accentrare l'attenzione verso il protagonista-autore – sostenendo fermamente il suo diritto ad intervenire sulla propria opera anche a distanza di anni dalla sua realizzazione – e, parimenti, nei confronti degli altri soggetti tra loro differentemente depositari della sua produzione e visione, ha fatto emergere una prospettiva capace di accogliere quel bisogno di identità latente in ogni opera – e in ogni fruitore – in attesa di riconoscimento, premessa ad ogni atto di conservazione e di restauro.

Nel complesso, la varietà delle sollecitazioni, derivate e sopraggiunte da direzioni diverse, ha generato più prospettive che considerazioni definitive sui temi trattati, facendo apparire il quadro tracciato utile a sostenere e ribadire la centralità delle intenzioni autoriali e delle attenzioni interpretative nel momento in cui si eredita il diritto ad operare sul patrimonio d'autore del secondo Novecento. Sebbene questa fase della ricerca possa dirsi conclusa, alcuni aspetti, debitamente supportati da ulteriori indagini e confronti, sono ancora da considerarsi un *work in progress*.

Dettaglio dell'imposta ovest dell'estradosso della *South Vault* ad Arcosanti: l'armatura della struttura in calcestruzzo rimane "a vista" in attesa del proseguimento del cantiere di costruzione.  
Foto Maurizio Villata (2023)



# BIBLIOGRAFIA



Raccolta di libri personali di Paolo Soleri provenienti dalla libreria del suo studio e ora conservati negli Arcosanti Archives.  
Foto Maurizio Villata (2023)

## BIBLIOGRAFIA GENERALE

- STEFANIA DE NOTARPIETRO et al. (a cura di), *Ereditare il presente. Conoscenza, tutela e valorizzazione dell'architettura italiana dal 1945 ad oggi*, Magonza, Arezzo 2024
- Spaziale. Ognuno appartiene a tutti gli altri. Everyone belongs to everyone else*, Humboldt Books, Milano 2023
- SUSANNA CACCIA GHERARDINI, *Le Corbusier e la villa Savoye: un caso di restauro autoriale*, Firenze University Press, Firenze 2023
- CHIARA OCCELLI, IRENE RUIZ BAZAN, *La parola e la cosa. Doppi sguardi sul progetto di restauro*, Altralinea, Firenze 2023
- BRUNO PEDRETTI, *Il culto dell'autore. Le arti al tempo della civiltà estetica*, Quodlibet, Macerata 2022
- MARIA CHIARA GHIA, *Al modo degli architetti. Mostra critica delle opere michelangiolesche 1964 e Roma interrotta 1978*, in «Storia dell'Urbanistica», n. 13, 2021, pp. 194-229
- ANNALISA MORELLI, SANDRA LOSI (a cura di), *Il restauro dell'architettura moderna. Dalla conoscenza all'intervento*, Nardini editore, Firenze 2021
- DAVIDE DEL CURTO, *Keeping it modern. Il Piano di Conservazione e Gestione per l'architettura del Ventesimo secolo*, in FRANCESCO MUSSO E MARCO PRETELLI (a cura di), *Restauro: Conoscenza, Progetto, Cantiere, Gestione*, Edizioni Quasar, Roma 2020
- ELLIE ABRONS, LUCIA ALLAIS (a cura di), *Authorship: Discourse. A Series on Architecture*, Princeton University School of Architecture, Princeton, New Jersey 2019
- SUSANNA CACCIA GHERARDINI, *L'eccezione come regola: il paradosso teorico del restauro*, Didapress, Firenze 2019
- GENTUCCA CANELLA, PAOLO MELLANO (a cura di), *Il diritto alla tutela. Architettura d'autore del secondo Novecento*, Franco Angeli, Milano 2019
- ALTERAZIONI VIDEO, FOSBURY ARCHITECTURE (a cura di), *Incompiuto. La nascita di uno stile*, Humboldt Books, Milano 2018

CARLA BARTOLOZZI, GENTUCCA CANELLA, *The "Right" to the quality of the "Preservation" for Italian architecture of the Second half of the 20<sup>th</sup> century*, in: *World Heritage and Knowledge, Representation/Restoration/Redesign /Resilience*, Atti di convegno Le Vie dei Mercanti, XVI International Forum, Gangemi, Roma 2018, pp. 1041-1050

ANNALISA MORELLI, SILVIA MORETTI (a cura di), *Il cantiere di restauro dell'architettura moderna*, Teoria e prassi, Nardini, Firenze 2018

CARLO SEVERI, *Autorialità senza autore. Forme dell'autorità nelle tradizioni orali*, in Id., *L'oggetto-persona*, Einaudi, Torino 2018

SUSANNA CACCIA GHERARDINI, *Contemporaneo*, in CHIARA DEZZI BARDESCHI, *Abbecedario Minimo. Cento voci per il Restauro*, Firenze 2017, pp. 43-46

PIERLUIGI PANZA, *Moderno*, in CHIARA DEZZI BARDESCHI, *Abbecedario Minimo. Cento voci per il Restauro*, Firenze 2017, pp. 122-124

GIULIA MENZIETTI, *Amabili resti d'architettura. Frammenti e rovine della tarda modernità italiana*, Quodlibet Studio, Macerata 2017

RICerca/REStauo, coordinamento di Donatella Fiorani, *Sezione 1B. Questioni teoriche: tematiche specifiche*, a cura di Maria Adriana Giusti, Quasar, Roma 2017

EMANUELE ROMEO, *Quale storia e quali teorie nell'era della globalizzazione*

*culturale?*, in: RICerca/REStauo, Quasar, Roma 2017, pp. 134-144

ANDREA LONGHI, EMANUELE ROMEO (a cura di), *Patrimonio e tutela in Italia. A cinquant'anni dall'istituzione della Commissione Franceschini (1964-1967)*, Ermes, Roma 2017

SUSANNA CACCIA, CARLO OLMO, *La villa Savoye. Icona, rovina, restauro 1948-1968*, Roma 2016

SARA DI RESTA, *Le «forme» della conservazione. Intenzioni e prassi dell'architettura contemporanea per il restauro*, Gangemi Editore, Roma 2016

SIMONA SALVO, *Restaurare il Novecento. Storia, esperienze e prospettive in architettura*, Quodlibet, Macerata 2016

SUSANNA CACCIA, CARLO OLMO, *Le Corbusier e il fantasma patrimoniale. Firminy-Vert: tra messa in scena dell'origine e restauro del non finito*, in «Quaderni storici», n. 2, 2015

ANNA DOLFI (a cura di), *Non finito, opera interrotta e modernità*, Firenze University Press, Firenze 2015

MARCO FRASCARI, *The Ambiguity of Non-Finito Architecture: The Deceiving of Time*, in «Amnesia», n. 48, 2015, pp. 104-107

AUGUSTO ROCA DE AMICIS, *Intentio Operis. Studi di storia nell'architettura*, Campisano Editore, Roma 2015

ANDREA VACCARI, LUCA MICOTTI (a cura di), *José Oubrierie e Le Corbusier*

*Saint-Pierre de Firminy-Vert. Continuità o tradimento?*, Milano 2014

SUSANNA CACCIA GHERARDINI, *Le Corbusier dopo Le Corbusier. Retoriche e pratiche nel restauro dell'opera architettonica*, Milano 2014

FRANCESCA ALBANI, CAROLINA DI BIASE (a cura di), *Architettura minore del XX secolo. Strategie di tutela e intervento*, Maggioli, Santarcangelo di Romagna (RN) 2013

UGO CARUGHI, *Maledetti vincoli. La tutela dell'architettura contemporanea*, Allemandi, Torino 2013

SUSAN MACDONALD, *Conserving Twentieth Century Built Heritage*, The Getty Conservation Institute, Los Angeles 2013

SUSANNA CACCIA GHERARDINI, *Elogio della cura. Il progetto di restauro: orientamenti critici ed esperienze*, Edizioni ETS, Pisa 2012

*Confronti. Il restauro del moderno*, numero monografico dei «Quaderni di restauro architettonico», n. 1, 2012

SUSAN MACDONALD, *Conserving the Modern in the Twenty-First Century*, in MARIATELLA CASCIATO, EMILIE D'ORGEIX (a cura di), *Modern Architecture. The rise of a Heritage*, Mardaga, Wavre 2012, pp. 149-156

GIOVANNI CARBONARA (a cura di), *Architettura d'oggi e restauro. Un confronto antico-nuovo*, Utet, Torino 2011

FRANZ GRAF, *Il restauro del patrimonio*

*del XX secolo. Per una storia materiale del costruito*, in «Riuso del patrimonio architettonico», Quaderni dell'Accademia di Architettura, Mendrisio, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2011, pp. 31-43

STEFANO MUSSO, *La tentazione del compito. Sul perché di un restauro*, in *Eredità di Ludovico Quaroni. Per il futuro della Sacra Famiglia a Genova*, Quaderni di 'Ananke, n. 3, 2011, pp. 6-10

EMANUELE PALAZZOTTO (a cura di), *Il restauro del moderno in Italia e in Europa*, Franco Angeli, Milano 2011

HERNÁNDEZ MARTINEZ ASCENSIÓN, *La clonazione architettonica*, Jaca Book, Milano 2010

ANDREA CANZIANI (a cura di), *Conservare l'architettura: conservazione programmata per il patrimonio architettonico del XX secolo*, Electa, Milano 2009

NEIL LEVINE, *Building the Unbuilt: Authenticity and the Archive*, in «Journal of the Society of Architectural Historians», vol. 67, n. 1, marzo 2008, pp. 14-17

THEODORE PRUDON, *Preservation of modern architecture*, New Jersey 2008

TIM ANSTEY, KATJA GRILLNER, ROLF HUGHES (a cura di), *Architecture and Authorship*, Black Dog Publishing, Londra 2007

SUSAN MACDONALD, KYLE NORMANDIN, BOB KINDRED (a cura di), *Conservation modern architecture*, Shaftesbury 2007

EMANUELE PALAZZOTTO (a cura di), *Il progetto nel restauro del moderno. Attività svolta nell'ambito del Dottorato di Ricerca in Progettazione Architettonica*, L'Epos, Palermo 2007

BRUNO PEDRETTI, *Imita te stesso. Riflessioni sul culto contemporaneo dell'autore*, in: GIORGIO PIGAFETTA, *Storia dell'architettura moderna*, Bollati Boringhieri, Torino 2007

ANGELA DE FAZIO, *A colloquio con Franco Purini. Angela De Fazio intervista Franco Purini sul tema: il restauro del Moderno e i nuovi metodi di abitare la città*, in «PresS/Tletter», n. 13, 2006

*Il restauro del moderno*, numero monografico di «Parametro», n. 266, ottobre/novembre 2006

BARRY BERGDOLL, WERNER, OECHSLIN (a cura di), *Fragments: Architecture and the Unfinished*, Thames and Hudson, Londra 2006

MARIA ANTONIETTA CRIPPA, *Il restauro del moderno, problemi e casi studio d'architettura*, in: «Arte Lombarda», n. 146/148, 2006, pp. 285-295

GIOVANNI CARBONARA, *Architettura e restauro oggi a confronto*, in «Palladio», n. 35, gennaio/giugno 2005, pp. 99-128

PAOLO PORTOGHESI, *Natura e architettura, abitare la terra*, Palombi, Roma 2005

GUIDO BISCONTIN, GUIDO DRIUSSI (a cura di), *Architettura e materiali del Novecento. Conservazione, Restauro, Manutenzione*, Atti del convegno di studi,

Bressanone 13-16 luglio 2004, Edizioni Arcadia Ricerche, Venezia 2004

MARCO DEZZI BARDESCHI, M. *Moderno*, in: *Restauro: due punti e a capo*, Franco Angeli, Milano 2004

ADRIAN FORTY, *Parole e edifici. Un vocabolario per l'architettura moderna*, Pendragon, Bologna 2004

MARGHERITA GUCCIONE, *Sguardi contemporanei. 50 anni di architettura italiana. Indagine sulle architetture italiane del secondo Novecento*, Metamorph, Roma 2004

MAURIZIO BORIANI (a cura di), *La sfida del moderno. L'architettura del XX secolo tra conservazione e innovazione*, Unicopli, Milano 2003

GABRIELLA LO RICCO, SILVIA MICHELI, *Lo spettacolo dell'architettura. Profilo dell'archistar*©, Mondadori, Milano 2003

PIER GIOVANNI BARDELLI, ELENA FILIPPI, EMILIA GARDA (a cura di), *Curare il moderno. I modi della tecnologia*, Marsilio, Venezia 2002

*Restauro fin de siècle (1995-2002)*, numero monografico di «Parametro», n. 239, maggio/giugno 2002

CESARE DE SETA, *L'architettura della modernità tra crisi e rinascite*, Bollati Boringhieri, Torino 2002

SCIPIONE GUARRACINO, *L'età della storia. I concetti di Antico, Medievale, Moderno e Contemporaneo*, Milano 2001

BRUNO PEDRETTI, *Se l'architettura diventa famosa. Intervista a Jean-Louis Cohen*, in «Il giornale dell'architettura», n. 1, novembre 2001, p. 4

SCIPIONE GUARRACINO, *L'età della storia. I concetti di Antico, Medievale, Moderno e Contemporaneo*, Mondadori, Milano 2001

MICHAEL BAXANDALL, *Forme dell'intenzione*, Einaudi, Torino 2000

MAURIZIO DE VITA (a cura di), *Il patrimonio architettonico del XX secolo fra documentazione e restauro*, Atti del secondo colloquio internazionale, Accademia delle Arti del Disegno, Firenze, 20 novembre 1998, Alinea Editrice, Firenze 2000

*La salvaguardia del patrimonio architettonico del XX secolo. Problemi, prospettive, strategie, atti del Convegno internazionale* (Torino, Facoltà di Architettura del Politecnico di Torino, 26-27 novembre 1998), a cura di MARIA LUISA BARELLI, TECLA LIVI, Milano 2000

CARLA BENEDETTI, *L'ombra lunga dell'autore: indagini su una figura cancellata*, Feltrinelli, Milano 1999

NULLO PIRAZZOLI, *Il restauro dell'architettura moderna*, Edizioni Essegi, Ravenna 1999

CLAUDIO VARAGNOLI, *Un restauro a parte?*, in «Palladio», n. 22, 1998, pp. 111-115

FRANÇOIS BURKHARDT, *Star System*, in «Domus», n. 798, ottobre 1997, pp. 2-3

FRANCESCO DAL CO (a cura di), *Storia dell'Architettura Italiana: il secondo Novecento*, Electa, Milano 1997

LUIGI GHIRRI, *La fotografia: uno sguardo aperto*, in PAOLO COSTANTINI, GIOVANNI CHIARAMONTE, (a cura di), *Luigi Ghirri. Niente di antico sotto il sole. Scritti e immagini per un'autobiografia*, SEI, Torino 1997

JOSEPH RYKWERT, *Convivere con il divismo*, in «Domus», n. 798, ottobre 1997, pp. 4-9

BRUNO ZEVI, «Architecture Without Architects», in ID., *Storia e controscoria dell'architettura in Italia*, Newton & Compton, Roma 1997, pp. 651-652

BRUNO ZEVI, *Storia e controscoria dell'architettura in Italia*, Newton & Compton, Roma 1997

GIOVANNI CARBONARA, *Teoria e metodi del restauro. Il restauro del Moderno*, in ID. (a cura di), *Trattato di restauro architettonico*, Utet, Torino 1996, pp. 77-84

SUSAN MACDONALD (a cura di), *Modern matters. Principles and practice in conserving recent architecture*, Donhead, Shaftesbury 1996

GIOVANNI KLAUS KOENIG, *Architettura del Novecento. Teoria, storia, pratica critica*, Marsilio, Venezia 1995

KENNETH FRAMPTON, *Le Star System, Maître du jeu*, in «Le Moniteur d'Architecture», n. 44, settembre 1993

MARIA GIUSEPPINA GIMMA (a cura di), *Il*

*restauro dell'architettura moderna*, BetaGamma, Viterbo 1993

LIDIA FIORINI, ALESSANDRO CONTI, 1946-1994. *La conservazione del moderno: teoria e pratica. Bibliografia di architettura e urbanistica*, Alinea, Firenze 1993

MARCO DEZZI BARDESCHI, *Conservare, non riprodurre il moderno*, in VITTORIO LOCATELLI (a cura di), *Restauro: punto e da capo. Frammenti per una (impossibile) teoria*, Franco Angeli, Milano 1991, pp. 263 e sgg.

*First International Docomomo Conference*, Atti del I convegno Docomomo International (Eindhoven, 12-15 settembre 1990), Docomomo, Eindhoven 1990

UMBERTO ECO, *I limiti dell'interpretazione*, Bompiani, Milano 1990

ROLAND BARTHES, *La morte dell'autore*, in ID., *Il brusio della lingua. Saggi critici IV*, Einaudi, Torino 1988

GIOVANNI KLAUS KOENIG, *Note sul restauro dell'architettura contemporanea*, in FRANCESCO PEREGO (a cura di), *Anastilosi. L'antico, il restauro, la città*, Laterza, Roma-Bari 1987, pp. 28-32

DANIELA PASTORE, LUIGI FERRARIO, *Riscoperta e restauro dell'architettura moderna: metodi operativi*, in «Controspazio», n. 4, 1985, pp. 85-89

MARCO DEZZI BARDESCHI, *Conservare. Non riprodurre il moderno*, in: «Domus», n. 649, aprile 1984, pp. 10-13

FULVIO IRACE, *La conservazione del*

*moderno*, in: «Domus», n. 649, 1984

KENNETH FRAMPTON, *Storia dell'architettura moderna*, Zanichelli, Bologna 1982 (tit. orig., *Modern Architecture, a critical History*, Thames and Hudson, London 1980)

VITTORIO MANGANO LAMPUGNAI, *La realtà dell'immagine. Disegni di architettura nel ventesimo secolo*, Edizioni di Comunità, Milano 1982

CESARE DE SETA, *Origini ed eclisse del Movimento Moderno*, Laterza, Roma-Bari 1980

IGNAZIO GARDELLA, *Michelangelo architetto*, in «Epoca», n. 127, marzo 1975

BRUNO ZEVI, *Il linguaggio moderno dell'architettura*, Einaudi, Torino 1973

MICHEL FOUCAULT, *Che cos'è un autore?*, in ID., *Il linguaggio moderno dell'architettura*, Feltrinelli, Milano 1971

ERNESTO NATHAN ROGERS, *Editoriali di architettura*, Einaudi, Torino 1968

ROBERT VENTURI, *Complexity and contradiction in architecture*, The Museum of Modern Art, New York, 1966

UMBERTO ECO, *Apocalittici e integrati. Comunicazioni di massa e teorie della cultura di massa*, Bompiani, Milano 1964

BERNARD RUDOLFSKY, *Architecture Without Architects. An Introduction to Non-Pedigreed Architecture*, The Museum of Modern Art, Doubleday & Co., New York 1964

BRUNO ZEVI, *Michelangelo in prosa*, in «L'Architettura Cronache e Storia», n. 9, gennaio 1964

UMBERTO ECO, *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Bompiani, Milano 1962

SIGFRIED GIEDION, *Spazio, tempo ed architettura: lo sviluppo di nuova tradizione*, Hoepli, Milano, 1954

BRUNO ZEVI, *Saper vedere l'architettura*, Einaudi, Torino 1948

NIKOLAUS PEVSNER, *I pionieri del movimento moderno: da William Morris a Walter Gropius*, Rosa e Ballo editori, Milano 1945 (edizione originale: NIKOLAUS PEVSNER, *Pionners of the Modern Movement from William Morris to Walter Gropius*, Faber & Faber, Londra 1936)

## CASI STUDIO

### Giulio De Luca, Arena Flegrea per la "Mostra Triennale delle Terre d'Oltremare", Napoli, 1938-52/2001

ALDO AVETA, ALESSANDRO CASTAGNARO, FABIO MANGONE (a cura di), *La Mostra d'Oltremare nella Napoli occidentale. Ricerche storiche e restauro del moderno*, FedOA - Federico II University Press, 2021

GERARDO MAZZIOTTI, *Napoli, la scandalosa vicenda dell'Arena Flegrea*, in: «Il Giornale dell'Architettura», giugno 2017

GIOVANNI MENNA, ANDREA PANE, *The weak memory. The destruction and reconstruction of the Arena Flegrea in Naples and its present issues of conservation*, in *Proceedings of the 9th International Conference on Structural Analysis of Historical Constructions*, a cura di F. Peña e M. Chávez, Mexico City 2014

BARBARA BERTOLI (a cura di), *Giulio de Luca 1912-2004: opere e progetti*, Clean, Napoli 2013

GIOVANNI MENNA, *L'Arena Flegrea della Mostra d'Oltremare di Napoli (1938-2001)*, Artstudiopaparo, Napoli 2013

BENEDETTO GRAVAGNUOLO, *Fatta, disfatta e rifatta: l'Arena Flegrea di Giulio de Luca (1938-2001)*, in: «ANANKE 'ANATKH – Cultura Storia e tecniche della conservazione», n. 48, 2006, pp. 68-72

*Alcuni casi di restauro dell'architettura moderna a Napoli*, in: «In-formazione» (rivista dell'Ordine degli Architetti della Provincia di Napoli), n. 1, marzo 1992

GIULIO DE LUCA, *I Problemi urbanistici di Napoli, un progetto possibile*, STE, Napoli 1987

CARLO COCCHIA, *Da un vicolo di Napoli alla Mostra d'Oltremare*, in AA. VV., *Lo spazio della città – trasformazioni urbane a Napoli nell'ultimo secolo*, Cooperativa Libreria Editrice, Napoli 1981

CARLO COCCHIA, *L'edilizia a Napoli dal 1918 al 1958*, vol. III, Società per risanamento di Napoli, Napoli 1961

GIULIO DE LUCA, *L'Arena e il suo progetto di trasformazione*, in «Rivista annuale della Mostra d'Oltremare», n. 1, vol. 11, 1952, pp. 204-207

GIUSEPPE PAGANO, *Il teatro all'aperto alla Triennale di Napoli*, in: «Costruzioni Casabella», n. 12, novembre 1940, pp. 26-29

GIULIO DE LUCA, *Problemi del teatro di massa*, La Nuovissima, Napoli 1939

### Álvaro Siza, Piscina das Marés, Leça da Palmeira, Porto 1961-73 / 2018

TERESA CUNHA FERREIRA (a cura di), *Sharing memories. Álvaro Siza: Ocean Swimming Pool (1960-2021)*, Edições Afrontamento, Lda, Porto 2022

TERESA CUNHA FERREIRA, LUÍS MARTINHO URBANO (a cura di), *No place is deserted. Álvaro Siza: Ocean Swimming Pool (1960-2021)*, Edições Afrontamento, Lda, Porto 2022

JUDITE MIRANDA, *Methodology for the Restoration of Heritage Built in Exposed Concrete. The Case Study of 'Piscina Das Marés', Portugal*, in: «Construction & building materials», n. 328, 2022

*For the preparation of a conservation management plan for Álvaro Siza's Swimming Pools in Leça, Portugal*, Università di Porto 2020

GAIA PICCAROLO, *Piscina de Marés: [Álvaro Siza, Lec , a da palmeira, porto]*, in: «Lotus International», n.156, gennaio 2015, pp. 120-127

Álvaro Siza, "Recuperação e Manutenção", *A intervenção no património. Práticas de conservação e reabilitação*, FEUP, Porto 2005

KENNETH FRAMPTON, *Álvaro Siza. Tutte le opere*, Electa, Milano 1999

ANTONIO ANGELILLO (a cura di), *Álvaro Siza. Scritti di architettura*, Skira, Milano 1997

PEDRO DE LLANO, CARLOS CASTANHEIRA (a cura di), *Álvaro Siza. Opere e progetti*, Electa, Milano 1995

MARIA BOTTERO, *Piscina a Le , ca de palmeira, 1961-66*, in: «Abitare», giugno 1990, pp. 122-123

EDUARDO SOUTO DE MOURA, *Piscina de Lec , a, matosinhos, 1961-66*, in: «Arquitectura», n. 261/67, 1986, pp. 42-46

### Álvaro Siza, Case SAAL, Bouça, Porto 1972-77 / 2006

JEAN-PHILIPPE HUGRON, *Participation et architecture, l'expérience du SAAL*, in: «Architecture d'Aujourd'Hui», n. 432, 2019, pp. 56-65

CLARA PIMENTA DO VALE, *The social rise of a housing intervention: Álvaro Siza project for Bouça neighbourhood*, in: atti del convegno, 42° IAHS World Congress «The housing for the dignity of

mankind», 10-13 aprile 2018, Napoli 2018

FABIOLA GORGERI, *Álvaro Siza Vieira Bairro da Bouça, Case Saal, Oporto. Necessità e aspirazione dell'abitare*, in: «Firenze Architettura», n. 1, 2016, pp. 82-87

BRIGITTE FLECK, WINIFRIED WANG (a cura di), *Bouça residents association housing: Porto 1972-77, 2005-06: Álvaro Siza*, Wasmuth, Tübingen-New York 2008

Álvaro Siza, *Álvaro Siza abitazioni sociali SAAL di Bouça Porto: Il "SAAL di Bouça", trent'anni dopo*, in: «Casabella», n. 765, aprile 2008, pp. 26-32

MARCO MULAZZANI, *Imparare da Bouça*, in: «Casabella», n. 765, aprile 2008, pp. 33-40

Álvaro Siza, "Recuperação e Manutenção", *A intervenção no património. Práticas de conservação e reabilitação*, FEUP, Porto 2005

### Luciano Semerani, Gigetta Tamaro, Dipartimento d'Urgenza e di Degenza per l'area ospedaliera dei SS. Giovanni e Paolo, Venezia, 1978-98/2006

ERNESTO NATHAN ROGERS, *Il problema del costruire nelle preesistenze ambientali*, in: «L'Architettura Cronache e storie», n. 22, 1957

CARLO AYMONINO, *Il "caso" Venezia*, in «Casabella», n. 436, vol. 42, 1978, pp. 10-11

LUCIANO SEMERANI, *La città e i progetti. Un ruolo per l'architettura*, in «Casabella», n. 436, vol. 42, 1978, p. 31

LUCIANO SEMERANI, *Schede: 70. Ospedale: progettare le variabili contestuali. 72 Trieste-Cattinara: nelle torri il direzionale della salute. 74. Venezia – SS. Giovanni e Paolo: dal convento al fondaco ospedaliero. 76. Venezia, SS. Giovanni e Paolo: approdo al dipartimento d'urgenza*, in «Hinterland», n.9-10, 1979, pp. 70-81

FRANCESCO DAL CO, *10 immagini per Venezia*, Officina Edizioni, Roma 1980

LUCIANO SEMERANI, GIGETTA TAMARO, *Luciano Semerani e Gigetta Tamaro: Ospedale a Venezia*, in «Domus», n. 688, 1987, p. 1

GIOVANNI FRAZIANO (a cura di), *Semerani Tamaro, Il Nuovo Ospedale di Venezia, in Galleria e Archivio Disegni di Architettura*, Fondazione A. Masieri, n. 5, Arsenale Editrice, Venezia 1988

LUCIANO SEMERANI, *Restauro creativo: restauro filologico*, in «Phalaris», n. 6, 1990, pp. 1-2

LUCIANO SEMERANI, *Passaggio a nord-est*, Electa, Milano 1991

ENNIO CONCINA, *Storia dell'architettura di Venezia dal VII al XX secolo*, Electa, Milano 1995

LUCIANO SEMERANI, GIGETTA TAMARO, *Padiglione specialistico e Dipartimento d'urgenza, Ospedale SS. Giovanni e Paolo, Venezia, Italia. 1978-96*, in «Zodiac», n. 15, 1996, pp. 188-201

AMEDEO PETRILLI, *Il testamento di Le Corbusier: il progetto per l' Ospedale di Venezia*, Marsilio, Venezia 1999

LUCIANO SEMERANI, in BORDOGNA E. (a cura di), *Composizione progettazione costruzione*, Laterza, Roma-Bari 1999

LUCIANO SEMERANI, *Dimenticare Venezia*, in «Zodiac», n. 20, 1999, p. 136

LUCIANO SEMERANI, GIGETTA TAMARO, *Nuova piastra di chirurgia ed emergenza – Ospedale Civile SS. Giovanni e Paolo, Venezia, Italia*, in «Zodiac», n. 21, 1999, p. 152

LUCIANO SEMERANI, GIGETTA TAMARO, *Architetture e progetti*, Skira, Milano 2000

SILVANO STUCCHI, *Nuovo padiglione dell'ospedale dei Santi Giovanni e Paolo a Venezia*, in «L'Industria delle costruzioni: rivista tecnica dell'ANCE», n. 344, 2000, p. 6

ROBERTO GAMBA, *Luciano Semerani, Gigetta Tamaro. Nuovo ampliamento per l'Ospedale di Venezia*, in «Costruire in Laterizio», n. 96, 2003, pp. 28-33

LUCIANO SEMERANI, *Ospedale dei Santi Giovanni e Paolo, Venezia – Luciano Semerani, Gigetta Tamaro 1978-2000*, in *Identità dell'architettura italiana*, Diabasis, Reggio Emilia 2003

LUCIANO SEMERANI, *Le culture - contro*, in CANELLA G., MELLANO P. (a cura di), *Il diritto alla tutela. Architettura d'autore del Secondo Novecento*, Franco Angeli, Milano 2019

ENRICO BORDOGNA, *Costruire la tutela del secondo Novecento. Una questione generazionale*, in CANELLA G., MELLANO P. (a cura di), *Il diritto alla tutela. Architettura d'autore del Secondo Novecento*, Franco Angeli, Milano 2019

**Peter Eisenman (2004) - Carlo Scarpa, Museo di Castelvecchio, Verona, 1957-64**

MARCO BIRAGHI, *Installazione per la mostra «Il giardino dei passi perduti», Castelvecchio, Verona, Italia 2004-2005*, in PIER VITTORIO AURELI, MARCO BIRAGHI, FRANCO PURINI (a cura di), *Peter Eisenman. Tutte le opere*, Electa, Milano 2007, pp. 338-341

*Peter Eisenman: il giardino dei passi perduti. The garden of lost footsteps: una installazione al Museo di Castelvecchio. An installation at the Museo di Castelvecchio*, catalogo della mostra tenuta a Verona, Museo di Castelvecchio dal 26 giugno al 3 ottobre 2004, Marsilio Editori, Venezia 2004

FULVIO IRACE, *Il giardino dei passi perduti*, in: «Abitare», n. 442, settembre 2004, pp. 144-149

OTTO WETZEL, *Peter Eisenmann: Il giardino dei passi perduti [exhibition review]*, in: «Casabella», vol. 68, n. 723, giugno 2004, pp. 16-21

MARCEL PROUST, *À la recherche du temps perdu*, vol. I, Grasset & Nrf, Parigi 1913

### **Renzo Piano (2011) - Le Corbusier, Cappella di Notre-Dame du Haut, Ronchamp, 1950-55**

SUSANNA CACCIA, *Trasformare una testimonianza in patrimonio universale*, in «Domus», n. 1006, 2016, pp. 30-33

MARIA ANTONIETTA CRIPPA, FRANÇOISE CAUSSÉ, *Le Corbusier, Ronchamp: la Cappella di Notre-Dame du Haut*, Jaka Book, Milano 2014

RENZO PIANO *et alii* (a cura di), *Ronchamp: Ronchamp Monastery*, Fondazione Renzo Piano, Genova 2014

ANDREA VACCARI, LUCA MICOTTI (a cura di), *José Oubrierie e Le Corbusier. Saint-Pierre de Firminy-Vert: continuità o tradimento?*, Skira, Milano 2014

KIM SEOKWON, *The second coming of Le Corbusier?: late realisation of Eglise Saint-Pierre Firminy-Vert*, «Space», n. 542, gennaio 2013, p. 31

*La battaglia di Ronchamp*, «Domus», n. 951, ottobre 2011

*Manière de penser Ronchamp*, Fondation Le Corbusier, éditions de La Villette, Parigi 2011

GRÉGOIRE ALLIX, *La bataille de Ronchamp*, in: «Le Monde», 20 maggio 2008

RENZO PIANO, *Ecco le mie ragioni*, in: «Il giornale dell'architettura», n. 63, giugno 2008

JOSÉ OUBRIERIE, AURELIO FERNANDEZ, *Construire sur un monument historique. Le témoignage de José Oubrière et Aurelio Fernandez*, in «Monumental», n. 2, 2007, p. 78

GIULIANO GRESLERI, *Firminy e la storia compiuta*, in: «Parametro», n. 266, ottobre/novembre 2006, p. 57

LUCA SAMPÒ, *Esecuzione differita e restauri lecorbuseriani: dati tecnici e problemi aperti*, in: «Materiali e strutture: problemi di conservazione», n. 3/4, 2004, pp. 140-163

ANDRÉ WOGENSCKY, *La transformation de l'Unité de Firminy*, «Faces», n. 42/43, 1997-1998, pp. 6-9

### **Monica Mazzolani, Angela Mioni e Antonio Troisi: dalla lezione di Giancarlo De Carlo all'eredità degli allievi**

MARIA PAOLA BORGARINO, DAVIDE DEL CURTO (a cura di), *Conserving 20th-Century Architecture. The Conservation Management Plan*, Springer, Cham (Svizzera) 2023

MARIA PAOLA BORGARINO, MONICA MAZZOLANI, ANTONIO TROISI *et alii*, *I Collegi di Giancarlo De Carlo a Urbino. Piano di Conservazione e Gestione*, Mimesis, Milano-Udine 2019

SARA MARINI (a cura di), *Giancarlo De Carlo. L'architettura della partecipazione*, Quodlibet, Macerata 2015

ANGELA MIONI, ETRA CONNIE OCCHIALINI (a cura di), *Giancarlo De Carlo. Immagini e frammenti*, Electa, Milano 1995

GIANCARLO DE CARLO, *The Tree of Life*, in «Reading and Design of the Physical Environment», ILAUD, QuattroVenti, Urbino 1993

GIANCARLO DE CARLO, *Il recupero del centro storico di Lastra a Signa. Catalogo della mostra*, Electa, Milano 1989

GIANCARLO DE CARLO, *L'architettura della partecipazione*, in *L'architettura degli anni 70*, Il Saggiatore, Milano 1973

GIANCARLO DE CARLO, *Casa d'abitazione a Baveno*, in «Casabella Continuità», n. 201, maggio-giugno 1954

### **Vittoriano Viganò, Istituto minorile "Marchiondi Spagliardi", Milano, 1954-57**

MAURIZIO VILLATA, PAOLO DELLE MONACHE, *Un extra-luogo come monumento-memoriale per il non-finito d'autore*, in «FAMagazine», n. 66-67, 2024 (in corso di pubblicazione)

GIULIA MENZIETTI, *Istituto Marchiondi Spagliardi. Vittoriano Viganò, Milano 1954-1957*, in Id., *Amabili resti d'architettura. Frammenti e rovine della tarda modernità italiana*, Quodlibet Studio, Macerata 2017, pp. 40-45

FRANK GRAF, LETIZIA TEDESCHI (a cura di), *L'Istituto Marchiondi Spagliardi di Vittoriano Viganò*, Mendrisio Academy Press, 2009

MARCO DEZZI BARDESCHI, *L'Istituto Marchiondi di Vittoriano Viganò: paradigma del Moderno*, in Id., *Restauro: due punti e da capo*, Franco Angeli, Milano 2004, pp. 168-175

ATTILIO STOCCHI, *Vittoriano Viganò. Etica brutalista*, Testo e immagine, Torino 1999

MARCO DEZZI BARDESCHI, *L'Istituto Marchiondi di Vittoriano Viganò: paradigma del Moderno*, in «Ananke», n. 7, 1994

VITTORIANO VIGANÒ, *A come architettura*, Electa, Milano 1992

BRUNO ZEVI, *I ragazzi non scappano. Il nuovo Marchiondi di Milano-Baggio. Capolavoro del Brutalismo di Viganò*, in «L'Espresso», (2 marzo 1958). Ora in

Id., *Cronache di Architettura*, III, Laterza, Roma 1971

REYNER BANHAM, *The New Brutalism: ethic or aesthetic*, Reinhold Publishing Corporation, New York 1966

*Concorso nazionale per il Monumento alla Resistenza a Cuneo. I dieci progetti ammessi al 2° grado*, in «L'architettura. Cronache e storia», n. 90, 1963

GILLO DORFLES, *L'Istituto Marchiondi Spagliardi a Milano*, in «Edilizia moderna», n. 67, 1959

RENATO PEDIO, «Brutalismo» *in funzione di libertà. Il nuovo Istituto Marchiondi a Milano, architetto Vittoriano Viganò*, in «L'architettura. Cronache e storia», n. 40, febbraio 1959, pp. 683-689

VITTORIANO VIGANÒ, *Un istituto per trecento ragazzi*, in «Domus», n. 318, maggio 1956, p. 4

VITTORIANO VIGANÒ, *Institution a Milan*, in «L'Architecture d'Aujourd'hui», n. 63, 1955, p. 101

VITTORIANO VIGANÒ, *L'internato per ragazzi difficili*, in «Comunità», n. 57, febbraio 1955, pp. 64-70

### **Ricardo Porro, Vittorio Garatti e Roberto Gottardi, Le scuole d'arte (ENA), L'Avana, Cuba, 1961-65**

LUIGI ALINI, *Vittorio Garatti. Opere e progetti*, Clean Edizioni, Napoli 2020

*The National Schools of Art of Cuba Conservation Management Plan*, Keeping It Modern, Davide Del Curto (coordinamento scientifico), Getty Foundation, 2020

DAVIDE DEL CURTO (a cura di), *Una rivoluzione di forme. Le Scuole Nazionali d'Arte di Cuba*, edizione italiana di: JOHN LOOMIS, *Revolution of Forms. Cuba's Forgotten Art Schools*, Mimesis, Milano 2019

LUIGI ALINI (a cura di), *Trentanove domande a Vittorio Garatti*, CLEAN, Napoli 2019

MICHELE PARADISO, *Las Escuelas Nacionales de Arte de L'Avana*, DiDA Press, Firenze, 2016

DAVID BIGELMAN, *Simbolo e concetto nell'architettura di Ricardo Porro*, in: «FAMagazine», n. 29, 2014

CLAUDIO MACHETTI, GIANLUCA MENGOCCHI, LUCA SPITONI (a cura di), *Cuba scuole nazionali d'arte*, Skira editore, Milano 2011

ROBERTO SEGRE, *Arquitectura y Urbanismo Modernos, capitalismo y socialismo*, Editorial Felix Varela, L'Avana, 2005

LUCIANO SEMERANI, *Per pura morfologia. Cuba Le scuole nazionali delle arti a L'Avana, Vittorio Garatti, Roberto Gottardi e Riccardo porro*, in «IUAV. Giornale di Istituto», n. 7, 2001

JOHN LOOMIS, *Revolution of form: Cuba's forgotten Art Schools*, Princeton Architectural Press, New York 1999

SERGIO BARONI, *Rapporto dall'Avana*, in: «Zodiac», n. 8, settembre 1992-febbraio 1993

GUIDO CANELLA, *Laboratorio Latinoamerica*, in: «Zodiac», n. 8, settembre 1992-febbraio 1993

GIORGIO FIORESE, *Due architettura di Vittorio Garatti a 9000 chilometri e 15 anni di distanza*, in «Modo», n. 46, 1982

GIORGIO FIORESE, *Architettura e istruzione a Cuba*, Clup, Milano 1980

ROBERTO SEGRE, *Cuba, l'architettura della Rivoluzione*, Marsilio, Padova 1970

ROBERTO SEGRE, *Cuba: Architecture sous-developpment et revolution*, in «L'Architecture d' Aujourd'hui», n. 140, 1968

RICARDO PORRO, *Ecolè d'Art à la Havane*, in «Architecture d' Aujourd'hui», n. 119, 1965

DIANA ROWNTREE, *The New Architecture of Castro's Cuba*, in «Architectural Forum», n. 4, aprile 1964

**Aldo Rossi, Gianni Braghieri, Ampliamento del cimitero di San Cataldo, Modena, 1971**

LUIGI GHIRRI, *Niente di antico sotto il sole. Scritti e interviste*, Quodlibet, Macerata 2021

PAOLO PORTOGHESI, *Aldo Rossi. Il teatro e la città*, Sagep Editori, Genova 2021

ENRICO PRANDI, *Aldo Rossi, il "non finito" e la poetica dell'incompiuto. Il cimitero di Modena come monumento da tutelare nella sua integrità progettuale*, in: GENTUCCA CANELLA, PAOLO MELLANO (a cura di), *Il diritto alla tutela. Architettura d'autore del secondo Novecento*, Franco Angeli, Milano 2019, pp. 366-373

LUIGI BARTOLOMEI, (a cura di) *Città dei morti/Città dei vivi*, atti del convegno internazionale, Ravenna 22-24 ottobre 2015

FRANCESCO DAL CO, *Editoriale*, in «Casabella», n. 890, ottobre 2018, pp. 4-5

FRANCESCO DAL CO (a cura di), *Aldo Rossi. I quaderni azzurri*, vol. 9, Mondadori Electa, Milano 1999

GUIDO CANELLA, *Aldo Rossi 1931-1997*, in «Domus», n. 797, ottobre 1997, p. 5

PAOLO COSTANTINI (a cura di), *Luigi Ghirri, Aldo Rossi. Cose che sono solo se stesse*, Electa, Milano 1996

ALDO ROSSI, *Autobiografia scientifica*, Pratiche edizioni, Parma 1990

PAOLO PORTOGHESI, *Concorso nazionale di idee per il nuovo Cimitero di Modena. Città dei vivi e città dei morti*, in «Controspazio», n. 10, ottobre 1972, pp. 2-3

ALDO ROSSI, *L'azzurro del cielo*, in: «Controspazio», n. 10, ottobre 1972, pp. 4-9

FRANCO RAGGI, *Alternative per un concetto di monumentalità*, in: «Casabella», vol. 36, n. 372, dicembre 1972, pp. 20-26

ALDO ROSSI, *Poesia contro retorica: il concorso per il nuovo cimitero di Modena*, in: «Casabella», vol. 36, n. 372, dicembre 1972, pp. 20-26

## Paolo Soleri

Una dettagliata bibliografia sul lavoro di Paolo Soleri è già stata pubblicata da ANTONIETTA IOLANDA LIMA (a cura di), *Per un'architettura come ecologia umana: studiosi a confronto: scritti in onore di Paolo Soleri*, Jaca book, Milano 2000 e, successivamente ampliata in ANTONIETTA IOLANDA LIMA (a cura di), *Soleri. La formazione giovanile 1933-1946*, Dario Flaccovio Editore, Palermo 2009.

Si rimanda dunque ad una selezione compendiarica di questi volumi o articoli risultata utile ai fini dello sviluppo della trattazione.

## Monografie

– *Arcology: the City in the Image of Man*, MIT Press, Cambridge (Mass.) 1970

– *The Sketchbooks of Paolo Soleri*, MIT Press, Cambridge (Mass.) 1971

– *The Bridge between Matter and Spirit is Matter becoming Spirit*, Anchor Press – Doubleday, New York 1973

– *Fragments: a Selection from the Sketchbooks of Paolo Soleri*, Harper and Row, New York 1981

– *The Omega Seed: an Escatological Hypothesis*, Anchor Press – Doubleday, Garden City, New York, 1981

– *Arcosanti: an Urban laboratory?*, Avant Books, 1983

– *Paolo Soleri's Earth Casting*, con Scott Davis, Peregrine Smith Books, Salt Lake City (Utah), 1984

– *Technology and Cosmogogenesis*, Paragon House Publisher, New York 1985

– *Space for Peace: a Matter of Mind*, Cosanti

Foundation, Scottsdale (Arizona) 1989

– *What If? Collected Writings*, Berkeley CA, Berkeley 1986-2002

– *Per la terra e oltre*, in: MARCELLO SÉSTITO (a cura di), *Architettura &*, Jason, Reggio Calabria 2004, p. 311

– , YOUNGSOO KIM, CHARLES ANDERSON, ADAM NORDFORS, SCOTT RILEY, TOMIAKI TAMURA, *Lean Linear City: Arterial Arcology*, The Cosanti Press, Scottsdale 2005

– *Arcology. City in the Image of Man*, The Cosanti Press, Scottsdale 2006

– , LISSA McCULLOUGH (a cura di), *Conversations with Paolo Soleri*, Princeton Architectural Press, New York 2012

– , SARDA MICHEL (a cura di), *The Mind Garden: Conversations with Paolo Soleri II*, Bridgewood Press, Phoenix 2007

## Articoli su rivista

– , *A Vietri sul mare*, in «Domus», n. 307, giugno 1955, p. 9

– , *Projet pour la Fondation Cosanti, Arizona*, Etats Unis, in «L'Architecture d' Aujourd'hui», marzo 1965, pp. 70-75

– , in «Domus», n. 474, maggio 1969, pp. 3-7

## SCRITTI SU PAOLO SOLERI

### Monografie

ANTONIETTA IOLANDA LIMA (a cura di), *Soleri oggi guardando al futuro. Quali i semi da far germogliare?*, Il Poligrafo, Roma 2020 (in corso di stampa)

ANGELA SICILIA, *Le architetture di Paolo Soleri. Un viaggio in Arizona*, Malcor D', Catania 2015

CRISTINA DOGLIO, PIERGIORGIO TOSONI (a cura di), *Paolo Soleri. Paesaggi energetici. Arcologie in terre marginali*, Lettera Ventidue, Siracusa 2013

LISSA McCULLOUGH (a cura di), *Conversations with Paolo Soleri*, Princeton Architectural Press, New York 2012

ANTONIETTA IOLANDA LIMA (a cura di), *Soleri. La formazione giovanile 1933-1946*, Dario Flaccovio Editore, Palermo 2009

EMANUELE PICCARDO, FILIPPO ROMANO (a cura di), *Soleritown, Plug\_in*, Genova 2007

LUIGI SPINELLI, *Paolo Soleri: paesaggi tridimensionali*, Marsilio Editori, Venezia 2006

SANDRA SUATONI (a cura di), *Paolo Soleri etica e invenzione urbana*, Palombi Editori, Roma 2005

ANTONIETTA IOLANDA LIMA (a cura di), *Ri-pensare Soleri*, Jaka Book, Milano 2004

KATHLEEN RYAN (a cura di), *Paolo Soleri. Itinerario di architettura. Antologia dagli scritti*, Jaka Book, Milano 2003

ANTONIETTA IOLANDA LIMA (a cura di), *Per un'architettura come ecologia umana: studiosi a confronto: scritti in onore di*



*Paolo Soleri*, Jaca book, Milano 2000

ANTONIETTA IOLANDA LIMA (a cura di), *Soleri. Architettura come ecologia umana*, Jaka Book, Milano 2000 (Ed. ingl. *Soleri: Architecture as Human Ecology*, The Monacelli Press, New York 2003)

GIANLUCA FREDIANI, *Paolo Soleri e Vietri*, Officina Edizioni, Roma 2000

ENRICA BISTAGNINO, MICAELA BANDETTINI, *Il disegno di un'utopia: Arcosanti di Paolo Soleri*, Edizioni del disegno, S.I. 1996

FRANCESCO RANOCCHI, *Paolo Soleri: 1919*, Officina Edizioni, Roma 1983

RICHARD FAUST REGISTER, *Another beginning*, Treehouse Books, Berkeley (CA) 1978

BRUNO ZEVI, *Cronache di architettura*, vol. VII, Laterza, Bari 1970, pp. 313-315

RALPH WILCOXEN, *Paolo Soleri: A bibliography*, College of Environmental Design, University of California, Berkeley 1969

in *laterizio* », n. 61, 1998, pp. 28-35

FRANCESCO RANOCCHI, *Da una casa a un brano di città*, in «L'Architettura», n. 422, dicembre 1990, p. 852

PIERLUIGI BONVICINI, LUIGI PELLEGRIN, FRANCESCO RANOCCHI, GIUSI RAPISARDA, LUCA ZEVI, *Dalla fucina di Paolo Soleri: progetti, edifici, scritti e memorie dell'architetto*, in: «L'architettura Cronache e Storia», n. 70, dicembre 1990

*Visita ad Arcosanti, una «utopia» in costruzione*, in: «Domus», n. 569, aprile 1977, p. 17

PAOLO PORTOGHESI, *Un architetto torinese costruisce nell'Arizona la città del sole*, in: «Bolaffi Arte», n. 56, gennaio-febbraio 1976, pp. 38-42

*Disegni, e un'idea di Paolo Soleri, un italiano in Arizona*, in «Domus», n. 402, maggio 1963

PETER BLAKE, *Paolo Soleri's Visionary City*, in: «Architectural Forum», marzo 1961, pp. 111-118

#### Articoli su rivista

ESTHER MCCOY, *Young architects in the USA*, in «Zodiac», n. 8, 1961, pp. 168-185

DAVID GRIERSON, *Arcology and Arcosanti: towards a sustainable built environment*, in «Electronic Green Journal», n. 18, 2003

VITTORIO CAFFI, *Hyper Building - Un'arcologia di Paolo Soleri per il nuovo millennio*, in «Ambiente Costruito», 2000

ENRICO SICIGNANO, *Paolo Soleri. Fabbrica di ceramica a Vietri sul mare*, in «Costruire

