

266

# PARAMETRO

rivista internazionale di architettura e urbanistica

il restauro del mo

ISSN  
0031-1731

# La situazione nel Nord America

di Simona Salvo

42

È corretto parlare di “restauro” in Nord America secondo l'accezione italiana del termine? Una prima indicazione circa le notevoli differenze che intercorrono fra l'approccio latino e l'approccio nord americano è dato dalla terminologia stessa: *restoration* non si traduce col nostro “restauro” ma con “ripristino” (così *period restoration* corrisponde al nostro “restauro stilistico”), mentre *preservation* corrisponde all'italiana “conservazione” e *conservation* ricorda il nostro “restauro” seppure con sostanziali differenze, sintomatiche della mancanza di un'effettiva corrispondenza nei concetti. Ancora incerto e immaturo, riflesso della natura pragmatica e opportunistica della società e della cultura locale, il restauro in America si dimostra come uno strumento di fruizione immediata, utile per fini contingenti, d'ordine commerciale, economico o, più semplicemente, funzionale. Generalmente orientata a riconquistare e a prediligere l'assetto primigenio, integro e perfetto dell'oggetto storico, rifiutandone la condizione storicizzata e, quindi, testimoniale, l'attività di *preservation* in Nord America si distingue nettamente da quella attitudine alla conservazione e alla trasmissione al futuro delle testimonianze materiali del passato che, almeno nella riflessione teoretica, costituisce una peculiarità culturale specificamente italiana.

Formatasi a fine Ottocento per iniziativa di associazioni private intese a preservare le testimonianze d'epoca coloniale che attestavano l'origine della nazione, la tutela dei monumenti in Nord America, divenuta istituzionale, si è poi estesa alle opere moderne e, man mano, a quelle di tutto il Novecento mostrando un definitivo distacco dalla teoria e dalla prassi del restauro “europeo” da cui aveva inizialmente tratto spunto. Di conseguenza oggi si può dire che *il restauro del moderno* in Nord America costituisce la parte più consistente dell'attività di tutela del giovane paese che s'identifica pienamente nel patrimonio dell'età contemporanea.

Sorto a margine della storiografia architettonica degli scorsi anni Sessanta, che segnò l'avvio del processo critico e, contestualmente, dall'attualizzazione di un patrimonio che minacciava di scomparire, l'interesse per la materia ha conosciuto una forte crescita all'inizio degli anni Novanta, stimolato dalle numerose esperienze applicative. La vasta letteratura specialistica formatasi negli ultimi dieci anni, quasi a suggerire lo statuto specifico che all'interno della tutela spetterebbe al Moderno, secondo una tendenza già manifestatasi anche in Europa e, parallelamente, gli esiti operativi, contribuiscono a delineare un atteggiamento decisamente retrospettivo, eclettico e pragmatico, che ondeggia fra la conoscenza scientifica e tecnicista e il ripristino, più o meno “filologico”, della forma primigenia.

Ed è proprio l'atteggiamento scientifico volto all'indagine materiale che ha indotto gli specialisti a decretare, *ab origine*, l'impossibilità di “restaurare il moderno”: la natura deperibile, transitoria, industriale e quindi seriale degli edifici del Novecento imporrebbe non di preservarne la consistenza materiale, finché possibile, ma di riprodurla, tal quale, con mezzi nuovi e attuali per salvare l'immagine, la forma, il significato: proprio nel dubbio se conservare materia o immagine (*original fabric* o *original design?*), si esplica il confronto e la differenza sostanziale fra Europa e Nord America e si attua il contrasto stridente fra l'istanza di trattenere la memoria di un passato anche molto recente e quello di attualizzarne i contenuti per assecondare esigenze contingenti, nuove e in continuo mutamento.

Se da un lato, quindi, l'attività di registrazione, catalogazione, rilievo e documentazione viene gestita con particolare capacità, profusione d'impegno e d'energie da storici e archeologi, quasi a costituire un “surrogato” dell'atto conservativo in sé (poiché l'oggetto, se esaurientemente documentato, è già “conservato”), dall'altro l'operatività è quasi sempre appannaggio dell'architetto, chiamato ad esprimere la propria autonoma espressività, piuttosto che a far riemergere i valori latenti nell'oggetto. Basta, ai fini legali e istituzionali, rispettare astratti standard procedurali (*Standards for the Identification, Evaluation, Registration, Preservation and Planning of Historic Properties*) e rientrare nell'applicazione di astratte categorie d'intervento (*preservation, rehabilitation, restoration, reconstruction*, in ordine decrescente di tenore conservativo) per garantire l'oggettività del metodo e, quindi, il risultato finale dell'intervento: siamo quindi ben lontani dal riconoscimento italiano della natura storico-critica del restauro.

Un saggio della distanza tra la fase scientifico-conoscitiva e l'intervento vero e proprio, sistematicamente teso al rifacimento migliorativo e non alla conservazione materiale, è

dato dall'attività di recupero delle facciate a *curtain wall*, che nelle città statunitensi assume un'intuibile importanza per vastità e varietà d'impiego. Da più di un decennio una metodica ricerca interdisciplinare si applica per conoscere, analizzare, classificare e documentare materiali, caratteri costruttivi e patologie dei *curtain wall*; gli studi, volti a documentare ma non a riconoscere per conservare, rivelano che di questo particolare sistema costruttivo non si apprezza il complessivo contributo alla cultura architettonica (notevole se si considerano le sue implicazioni col mondo dell'ingegneria, dell'industria, dell'imprenditoria, dell'urbanistica) ma per il suo mero valore formale. Ne sono prova le numerose sostituzioni ormai praticate ovunque (a volte graduali, a volte radicali), sia su edifici di valore riconosciuto, sia in modo diffuso e inconsapevole. Nel caso della Lever House a New York, opera di Skidmore Owings e Merrill del 1952, per riconquistare l'immagine originaria ormai offuscata dal progressivo degrado dei *curtain wall*, le note facciate dalle vetrate specchiate, un tempo modernissime, sono state integralmente ripristinate dopo lunghe ricerche, indagini e analisi. L'effetto dirompente raggiunto in origine, quando nel grattacielo si specchiavano gli edifici neogotici circostanti, rimpiazzati da grattacieli assai più avanguardisti della Lever House stessa era però irrimediabilmente perduto. La sostituzione dei *curtain wall*, evidentemente mossa dal prevalere di esigenze funzionali e prestazionali e dalla volontà di restituire all'edificio un assetto efficiente oltre che integro e perfettamente riconducibile al suo stadio primigenio, ha però decretato una doppia perdita, di testimonianza figurativa e materiale.

Neanche le architetture più note si salvano da questo tipo di approccio, come dimostra il recente ripristino della Yale Art Gallery di New Haven, opera del 1953 di Louis Kahn, dove, all'interno della revisione complessiva dell'edificio, la sostituzione della facciata vetrata, elemento portante della composizione architettonica, è stata liquidata come intervento "migliorativo". Ma l'ottica, dall'interno della cultura locale, è un'altra: sostituire, a volte rifacendo com'era e dov'era, a volte re-inventando l'immagine dell'edificio a seconda del valore storico riconosciuto al suo design, in Nord America è prassi giudicata "conservativa" se preceduta da una ricerca scientifica applicata ai materiali e alle tecniche costruttive. L'altro atteggiamento, volto al ripristino della forma originaria (o di un assetto prescelto del passato) esercita, anch'esso, un particolare appiglio sul patrimonio architettonico del Novecento per il valore di "icona" attribuito, in specie, alle opere del Modernismo. Ciò rivela l'attitudine a riconoscere solo il contenuto semantico dell'opera che dà corpo a un'idea che rappresenta un'istituzione o identifica un'epoca: icone, appunto, che si vorrebbe non mutassero mai nell'aspetto per non perdere il proprio contenuto simbolico e di riferimento socio-culturale.

Luogo di veri e propri pellegrinaggi di massa da parte di appassionati di architettura e turisti d'ogni genere (si parla di circa 140.000 visitatori l'anno), alla Casa sulla Cascata a Bear Run in Pennsylvania, opera di Frank Lloyd Wright del 1939, simbolo di architettura organica, viene perentoriamente richiesto di rimanere uguale a sé stessa e di non mutare in alcun modo l'assetto raggiunto non appena conclusa. Il recente intervento di consolidamento della struttura che sostiene, sospeso sulla cascata, il grande salone padronale, peraltro condotto con grande cautela e profusione di mezzi e accompagnato da un complessivo ripristino delle superfici e delle finiture, rivela l'intento di preservare la volontà artistica originale del Maestro senza intaccare l'immagine primigenia. Meno raffinato ma certamente più rappresentativo è il ripristino della casa di Wright a Oak Park, Chicago, costruita dal Maestro all'età di 22 anni, con aggiunte nel 1893, 1895, 1898, 1911 e di recente riportata allo stato del 1909 espungendo le modifiche apportate da Wright stesso in seguito alla sua separazione dalla moglie ma che segnavano la fine del rapporto diretto fra lui e quell'architettura, determinando una *minus valenza* rispetto all'assetto precedente. Nonostante quelle trasformazioni fossero "autografe", si è infatti preferito ricondurre la casa ad uno stato che, forse, la casa non conobbe mai, essendo stato ricavato da disegni che, probabilmente, Wright stesso non aveva rispettato in corso d'opera. L'importante, infatti, non è il rispetto della testimonianza storica quanto, invece, "ricreare l'atmosfera di un tempo" e illudere il visitatore che gli anni non siano passati, come se Wright e la sua famiglia fossero ancora lì come un tempo.

Questo è il miglior destino toccato alle opere del Maestro, come dimostra anche la casa Meyer May alle Grand Rapids, "purificata" dalle non insignificanti aggiunte successive alla costruzione risalente al 1909.

Lever House, New York; dettaglio delle facciate curtain wall dopo il ripristino.



WYER WYER HOUSE - GRAND RAPIDS, MICHIGAN



1895



1911



1898-1909



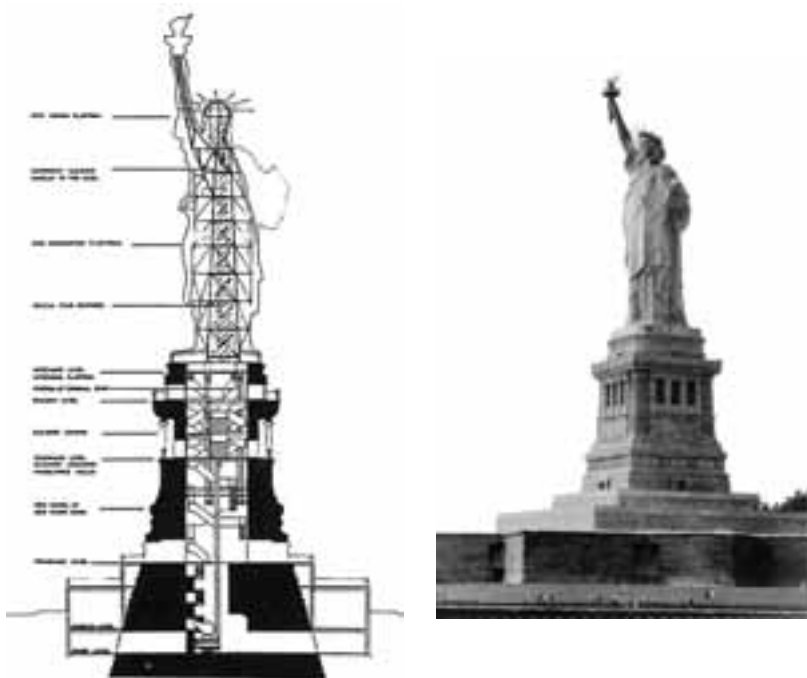
1909-1911

In questa pagina, Casa Wright, Oak Park, Chicago; le trasformazioni della casa che hanno assecondato la vita della famiglia Wright. L'ultima pianta rappresenta la fase cancellatasi col ripristino.

Nella pagina a fianco, Statua della Libertà, New York, sezione che illustra gli interventi di riorganizzazione dei percorsi di visita eseguiti nell'ambito del complessivo ripristino dell'opera e vista dopo i lavori per il centenario dalla realizzazione del 1986 (foto Migliozi 2003).



Frank Lloyd Wright, Casa Ennis Brown, Los Angeles; l'effettivo stato di degrado in cui oggi si trova l'opera



Entrambi gli atteggiamenti, "scientifico" e ripristinatorio, negano quindi la natura "storica" dell'oggetto e la condizione "storicizzata" della sua materia; ciò si traduce, come s'è visto, nella sistematica eliminazione delle fasi costruttive e delle patine del tempo e nella prassi inappellabile di ripristino di superfici e coloriture, di cui non si sopportano la perdita di novità, il degrado e il fisiologico invecchiamento. Il "restauro" della casa di Walter Gropius, da lui realizzata in America nel 1938, è consistito nel ripristino dell'assetto cromatico e delle finiture originari che erano inevitabilmente mutati nel tempo con esiti considerati *tout court* insopportabili e, addirittura "drammatici". Senza riferirsi direttamente al mondo nord-americano ma delineandone in modo acuto e attualissimo i tratti salienti, nel 1980 Liliana Grassi giudicava l'incapacità di accogliere ed elaborare la distanza fra passato e presente come un limite culturale, come incapacità di "ristabilire una continuità di fondo fra ieri, oggi e domani, realizzando una sintesi dialettica di progresso e continuità: e ciò non per un *revival* di evasione, o per una fuga dal giudizio, o per un diversivo o per una non politicità ambigua, o per una storicità totale incapace di 'situarsi nel proprio tempo' e di assumere in proprio responsabilità storiche".

Non v'è, dunque, differenza fra il ripristino della casa di Wright e la ricostruzione ideale del villaggio coloniale di Williamsburg, caso emblematico di restauro all'americana: entrambe le operazioni, prive di scrupoli filologici e basate su congetture storiche, mirano a restituire al grande pubblico un prodotto facilmente spendibile, d'impatto visivo e "spettacolare", in grado di soddisfare esigenze didattiche, di compensare il desiderio di identificazione storica e nazionalistica. Un atteggiamento criticato da Paul Philippot alla *North American International Regional Conference*, tenutasi proprio a Williamsburg nel settembre del 1972 (da cui poi il fondamentale contributo *Historic preservation: Philosophy, Criteria, Guidelines*, in Paul Philippot. *Saggi sul restauro e dintorni*, Scuola di Specializzazione per lo Studio e il Restauro dei Monumenti, Università "La Sapienza" di Roma, Bonsignori, Roma 1998, pp. 43-50) il quale ebbe a precisare che "il vivido contatto co[il] patrimonio... non può essere realizzato con *revival* -né, di conseguenza, con ricostruzioni basate sul valore simbolico attribuito dal nazionalismo romantico ad uno stile trascorso. Esso può essere raggiunto solamente tramite un atteggiamento nuovo, che riconoscerà insieme l'unicità di ogni creazione del passato e la distanza dalla quale essa viene apprezzata nel presente".

A nutrire l'approccio iconico e simbolico concorre anche l'esigenza di rendere "spettacolare" il patrimonio storico; la stessa attenzione pressoché esclusiva riservata a figure come Frank Lloyd Wright e Louis Kahn dimostra come nel passato recente si "scelga" ciò che viene più facilmente accolto e apprezzato dal grande pubblico, non l'organica complessità che lo contraddistingue, le sue differenze costitutive, la sua inafferrabile discontinuità. Ecco, quindi, che le architetture storiche divengono mezzi scenografici di comunicazione e di attrazione pubblicitaria, simboli tanto forti ed evocativi da non esigere decodificazioni poiché l'immagine rimanda, senza mediazioni, al concetto. Oggetti fortemente caratterizzati, come la casa Ennis Brown a Los Angeles, opera di Wright del 1924, nota più per essere stata il set del film *Blade Runner* di Ridley Scott che come prezioso e fragile monumento costruito con *textile blocks*, testimone di una fase chiave della produzione pseudoindustriale dell'architettura moderna, sono piegati ad una sorta di consumo commerciale e turistico in cui Ada Louise Huxtable aveva profeticamente intravisto, già negli anni Sessanta, il diffondersi di una pericolosa "sindrome da Disneyland". Nei fantasiosi *revival* a tutto tondo di Williamsburg al visitatore viene proposto di compiere un tuffo nell'America del passato con lo scopo populista d'istruirlo, divertirlo e ribadirgli l'identità storica della nazione: una fruizione didattica, "sociale", superficiale e veloce dei monumenti ("nella distrazione" direbbe Walter Benjamin) piuttosto che squisitamente culturale. Tutto ciò riduce complessivamente il ruolo del restauro tendendo, come scriveva Renato Bonelli (*Restauro anni '80: tra restauro critico e conservazione integrale*, in *Saggi in onore di Guglielmo De Angelis d'Ossat*, a cura di S. Benedetti e G. Miarelli Mariani, Multigrafica, Roma 1987, pp. 511-516) "a volgarizzarne concetti e metodi e a corromperne la qualità intellettuale, vanificandone e dissolvendone i risultati".

Ed è proprio lo spirito eclettico e opportunistico che guida la *preservation* in Nord America a privarla della guida di principi teorici e di metodologia: nonostante gli sforzi d'imbrigliare la prassi in *policy* comportamentali, la prassi risponde ad un cangiante adegua-

Il disegno del 1948 di Wright per il Museo Guggenheim, dove, sullo sfondo, compare l'ipotesi d'estensione e vista dalla Fifth Avenue dopo la realizzazione dell'ampliamento.



mento al "caso per caso" regolato dalle opportunità che offre l'oggetto. Accade così che quel processo organico che dovrebbe legare conoscenza, riconoscimento e intervento viene, invece, svilito e suddiviso fra competenze distinte annullando l'essenza conservativa e progettuale del restauro: lo storico studia e documenta l'oggetto, il *conservator* procede, laddove possibile, con la sua scientifica conservazione e l'architetto reinterpreta e adegua l'opera alle esigenze contemporanee.

Anche Corrado Gavinelli e Michael Sorkin, commentando i recenti progetti di ampliamento di celebri musei del Novecento, hanno notato come l'atteggiamento eclettico del progetto postmoderno, inteso come impiego storicistico di forme e archetipi del passato connaturato ad una sorta di "sufficienza" nei confronti della storia, connoti l'intervento sulle preesistenze del secolo scorso come progetto d'innovazione piuttosto che di conservazione. Nati dall'intenzione di alimentare le recenti politiche museali atte a muovere turisti da una meta all'altra, tali ampliamenti rivelano che la conservazione è vissuta come vincolo, non come stimolo, da aggirarsi appellandosi a vari espedienti per giustificare un gesto progettuale che, invece, è indipendente.

Una vera e propria riproduzione in serie è quanto polemicamente ha proposto Romaldo Giurgola per le celebri gallerie voltate realizzate da Kahn nel 1972 per il Kimbell Museum a Fort Worth in Texas (fortunatamente rifiutata e rimasta sulla carta in seguito alle proteste del pubblico specializzato e no), giustificando l'operazione col carattere "modulare" e "incrementabile" dell'originale suffragata anche dal fatto che l'estensione era "nelle intenzioni originarie" di Kahn.

Ancora più egocentrico e autoreferenziale si mostra il progetto di ampliamento di Michael Graves per il Whitney Museum of American Art a New York, opera di Marcel Breuer del 1966. Generalmente vissuto come nobilitante, tanto da legittimare l'autorità del progetto, in questo caso il rapporto fra il Maestro e l'architetto che oggi lavora all'ampliamento (al tempo allievo e collaboratore di Kahn) è invece di tale dissidio, da spingere Graves a incorporare l'opera in un edificio molto più grande e riducendola, in tal modo, ad un ruolo marginale. Altrettanto, se non più "anti-kahniana", è l'estensione del Salk Institute East Building a La Jolla del 1965, a firma degli architetti Anshen + Allen la cui aggiunta nega l'asse centrale dell'edificio e interrompe la poetica linea d'acqua che attraversa il complesso. Dunque, nonostante si tratti di veri e propri monumenti, siamo ben "oltre" qualsiasi intenzione di restauro.

L'ampliamento del Guggenheim newyorkese, opera di Wright del 1959, unica fra le estensioni ad essere realizzata, è un saggio di eclettismo dove, da un lato, si tende a sacralizzare l'icona mentre dall'altro si reinterpreta liberamente l'opera architettonica. Se, infatti, studi accurati e lunghe ricerche hanno preceduto l'intervento di ripristino delle superfici esterne della spirale bianca rivestite di gunita cementizia, con la costruzione del grande parallelepipedo alle sue spalle, progettato da Charles Gwathmey e Robert Siegel all'inizio degli anni Novanta, si è materialmente alterato il motivo plastico dell'edificio e l'ormai sedimentato rapporto di scala con i volumi e i vuoti circostanti: delle tre versioni d'un ipotetico ampliamento, disegnate da Wright fra il 1948 e il 1956, il progetto coglie solo mole e massa del volume suggerito, scartandone i suggerimenti compositivi e formali. Ponendosi come fondale "neutro" rispetto all'opera, il nuovo edificio ha di fatto tradito l'operazione di rottura attuata da Wright alla fine degli anni Cinquanta regolarizzando e riempiendo il vuoto che si avvolge nella spirale posta all'angolo fra i grattacieli della Fifth Avenue. Non si è trattato, allora, di non aver saputo riconoscere o rispettare ciò che v'era di "originale" (il progetto? L'edificio costruito? L'intenzione suggerita dall'autore?) come sterilmente rivendicato dall'accesso dibattito apertosi a margine dell'operazione, ma di aver posto la questione su di un piano errato, di convenienza pratica e progettuale, insensibile al reale significato del monumento.

Non meraviglia, dunque, che l'alibi culturale e mirate politiche fiscali in Nord America incoraggino il recupero economico e funzionale delle preesistenze. Soggetto a varie forme d'intervento, dall'*adaptive reuse* alla *rehabilitation*, dal *restyling* al "facciatismo", il tessuto edilizio viene trattato come vero e proprio palinsesto, da potersi "riscrivere" secondo necessità; d'altra parte, nelle metropoli nord americane ad altissima densità d'abitazione, l'area di sedime detiene un valore di mercato decisamente superiore a quello dell'edificio che v'insiste sopra, e non v'è scrupolo di natura storica che possa prevalere sull'interesse economico. Solo dietro l'appello d'intellettuali e di associazioni

internazionali si è riusciti a salvare dalla demolizione il Terminal TWA presso il JFK Airport di New York, opera del 1962 di Eero Saarinen che, a seguito del fallimento della compagnia aerea proprietaria, avrebbe dovuto essere soppiantato da un nuovo e più grande edificio in acciaio e vetro. Ma è difficile che un impegno altrettanto deciso venga profuso per salvare quello “spudorato manifesto di scenografismo post moderno” qual è la “Piazza d'Italia” a New Orleans, realizzata da Charles Moore nel 1979 per la comunità italiana della città. L'incuria intenzionale alla quale è stata abbandonata la piazza costituisce un modo per affrettare quei processi speculativi di sostituzione edilizia che tendono a soppiantare le presenze prive di una rendita commerciale: la piazza progettata come luogo d'incontro e in pochi anni sfigurata dal degrado materiale e sociale, non sembra poter sopravvivere senza la presenza economica di redditizie attività commerciali, già nell'aria insieme alla completa revisione cosmetica dell'opera. Persino sull'emblema del post-modernismo, il grattacielo newyorkese AT&T, opera di Philip Johnson & John Burgee del 1984, hanno pesato più la resa commerciale dei suoi spazi semiurbani che i suoi connotati architettonici. A soli dieci anni dalla sua ultimazione, col passaggio di proprietà alla Sony, i portici ai piedi dell'edificio sono stati ermeticamente chiusi da nuove grandi vetrate con l'intenzione di aumentare gli spazi commerciali della grande galleria, un tempo luogo di attraversamento, e proteggerli dal freddo. Pensato in origine come spazio allusivamente dedicato alle comunicazioni e allo scambio sociale (la AT & T era la prima compagnia statunitense di telecomunicazioni), luogo di passaggio aperto e occasionale, oggi il piano terreno risulta alterato nell'assetto architettonico e ridotto ad un banale centro commerciale.

Il costitutivo rapporto della cultura americana col consumismo e con le logiche di mercato rappresentano, certo, un'esasperazione. C'è tuttavia chi, come Robert Venturi, ha colto, con intelligenza e ironia, il contenuto socio-culturale di certi oggetti e di certi processi di trasformazione avviando un pensiero critico, originale e prezioso, a partire dalla riflessione sui “monumenti” di una città come Las Vegas. Forse inconsapevolmente, l'America offre in tal modo un contributo al *restauro del moderno* il cui nodo centrale sta nel limite storico-critico che la vicinanza cronologica impone al riconoscimento di valore. Culturalmente refrattari a considerare il dato storico come un vincolo e tipicamente liberi dai pregiudizi verso il nuovo, gli americani non sembrano opporre alcuna preclusione “critica” ad accogliere nell'alveo del restauro oggetti nuovi, considerati “anomali” e “difficili” nel vecchio continente, aprendo così la possibilità di un riconoscimento di valore a manufatti di qualsiasi età, tipo, forma ed espressione. La maggiore “leggerezza” storica, per molti versi controproducente nei confronti della tutela, si potrebbe tradurre in una sorta di “agilità storiografica” che agevola il benefico accoglimento di opere sempre diverse nell'alveo del patrimonio storico.

Ex grattacielo AT&T, New York (oggi Sony); il portico monumentale aperto e integrato con la Madison Avenue prima dei lavori di ristrutturazione.

