

La tutela formale del patrimonio architettonico moderno: la Facultad de Arte Teatral della Universidad de Las Artes dell'Avana

Alessandro Merlo

DIDA | Dipartimento di Architettura, Università degli Studi di Firenze

Abstract

The international cooperation project between Italy and Cuba, ¡Que no baje el telón! is aimed at the restoration and functional recovery of the Facultad de Arte Teatral of the Universidad de las Artes in La Havana (Cuba). The project has made possible to address the delicate issue of relationship between the work of the conservator, the will of the author of the work and the artefact itself. Despite the existence of specific provisions of the law, the formal protection of modern and contemporary architecture (in the absence or in the presence of restrictions) is a delicate operation. Those people called to intervene must have the capability to manage an articulated set of premises, from the state of conservation of the building to the needs of the community that uses it.

Parole chiave

Facultad de Arte Teatral dell'ISA, tutela dell'architettura moderna e contemporanea, diritto di autore, restauro del moderno, opera d'arte.

Il conservatore di opere a noi coeve, accanto a conoscenze e abilità tecniche, deve spesso intervenire in assenza di una visione univoca dell'opera, gestirne o riattivarne il cambiamento: la sua azione deve quindi essere coordinata con quella di altri operatori al fine di salvaguardare i valori che consentono all'opera di essere trasmessa, fruita e di diventare patrimonio (C. Olmo, 2020).

Il Progetto di cooperazione internazionale Italia-Cuba *¡Que no baje el telón!*, finalizzato al restauro e al recupero funzionale della Facultad de Arte Teatral dell'odierna Universidad de las Artes dell'Avana (Cuba)¹, ha consentito di affrontare la delicata questione del rapporto tra l'operato del conservatore, le volontà dell'autore dell'opera e il manufatto stesso.

Nonostante l'esistenza di specifici dispositivi di legge, la tutela formale dell'architettura moderna e contemporanea (in assenza o in presenza di vincolo)² è un'operazione delicata, che richiede da parte di coloro che sono chiamati ad intervenire la capacità di gestire un articolato insieme di premesse, dallo stato di conservazione dell'edificio alle esigenze della comunità che ne usufruisce.



Roberto Gottardi, 2014
(per gentile concessione
dell'autore, Michele Paradiso)

I dispositivi di legge per la tutela dell'architettura moderna e contemporanea

È noto come a livello internazionale le opere dell'ingegno di carattere creativo di autore vivente o realizzate da meno di 50 anni (contraddistinte dai requisiti di unicità, originalità e autorialità), tra le quali rientra anche l'architettura, siano salvaguardate dalle leggi sul Diritto di Autore, mentre solo superato tale termine esse sono soggette, in genere, ad un vincolo preventivo da parte delle autorità governative competenti in materia di tutela dei Beni Culturali³.

Per ciò che concerne le leggi sul Diritto d'Autore il quadro normativo di riferimento è quello sancito dalla ancora vigente Convenzione di Berna per la protezione delle opere letterarie e artistiche⁴, altrimenti conosciuta come Convenzione Universale sul Diritto d'Autore (1866), il cui articolo 4 precisa che tale diritto tutela anche gli artefici di opere di architettura. La Repubblica di Cuba aderisce a tale Convenzione, i cui disposti sono stati recepiti da proprie leggi nazionali, tra le quali è opportuno ricordare la Ley n. 14 del Derecho de Autor del 28 dicembre 1977, che nell'articolo 7 specifica che sono tutelate da questo diritto anche "las obras de arquitectura", e la recente Ley n. 154 de los Derechos del Autor y del Artista Interprete approvata il 16 maggio del 2022, attraverso la quale vengono attualizzate ed ampliate le norme che regolano la materia. L'articolo 22-1, ad esempio, specifica che "el autor de una obra arquitectónica no puede oponerse a las modificaciones que sea imprescindible introducir a esta después de su construcción, pero tiene preferencia para el estudio y realización de dichas modificaciones"⁵.

Per quanto riguarda invece la protezione da parte del Governo, i riferimenti imprescindibili sono la Ley n. 2 de monumentos nacionales y locales del 6 agosto 1977 e il Decreto attuativo n. 55, Reglamento para la ejecución de la Ley de monumentos nacionales y locales del 29 novembre 1979, che prevedono la possibilità che la Comisión Nacional de Monumentos dichiari un bene Monumento Nacional o Monumento Local. Tale dichiarazione (cfr. articoli 29 e 30), che riconosce a questi beni l'interesse storico, artistico e architettonico, ambientale, naturale o sociale, consente la loro protezione attraverso un articolato apparato di norme (cfr. articolo 37) secondo il "grado de protección" che gli è stato assegnato (cfr. articolo 39). I beni sopra descritti sono elencati all'interno del Registro de Monumentos Nacionales y Locales.

Da quest'ultimo punto di vista la legislazione cubana, in relazione ai cosiddetti *monumentos* (Centros Históricos Urbanos, Construcciones, Sitios y Objetos), sembra garantire una più efficace protezione rispetto ad altri paesi occidentali, compresa l'Italia, poiché la tutela di un bene da parte dello Stato può prendere avvio in qualunque momento, senza alcuna restrizione temporale.

Le Escuelas Nacionales de Arte di Cubanacán

Il complesso delle Escuelas Nacionales de Arte di Cubanacán (fig. 1), realizzato tra il 1961 e il 1965, è stato dichiarato Monumento Nazionale solo alla fine del 2010 (Resolución n. 03 dell'8 novembre del 2010 della Comisión Nacional de Monumentos)⁶, assicurando ai manufatti la dovuta protezione da parte dello Stato.

L'idea di creare delle Scuole d'Arte nacque all'interno della *Campaña de Alfabetización* promossa dal neo governo post-rivoluzionario di Ernesto Che Guevara e Fidel Castro Ruz con il fine di pareggiare il deficit culturale del paese mediante una serie di iniziative in grado di innalzare e rafforzare il livello medio di istruzione.

L'occasione che si presentò ai tre architetti incaricati del progetto – Ricardo Porro Hidalgo (Camagüey, 1925-Parigi, 2014), Vittorio Garatti (Milano, 1927-2023) e Roberto

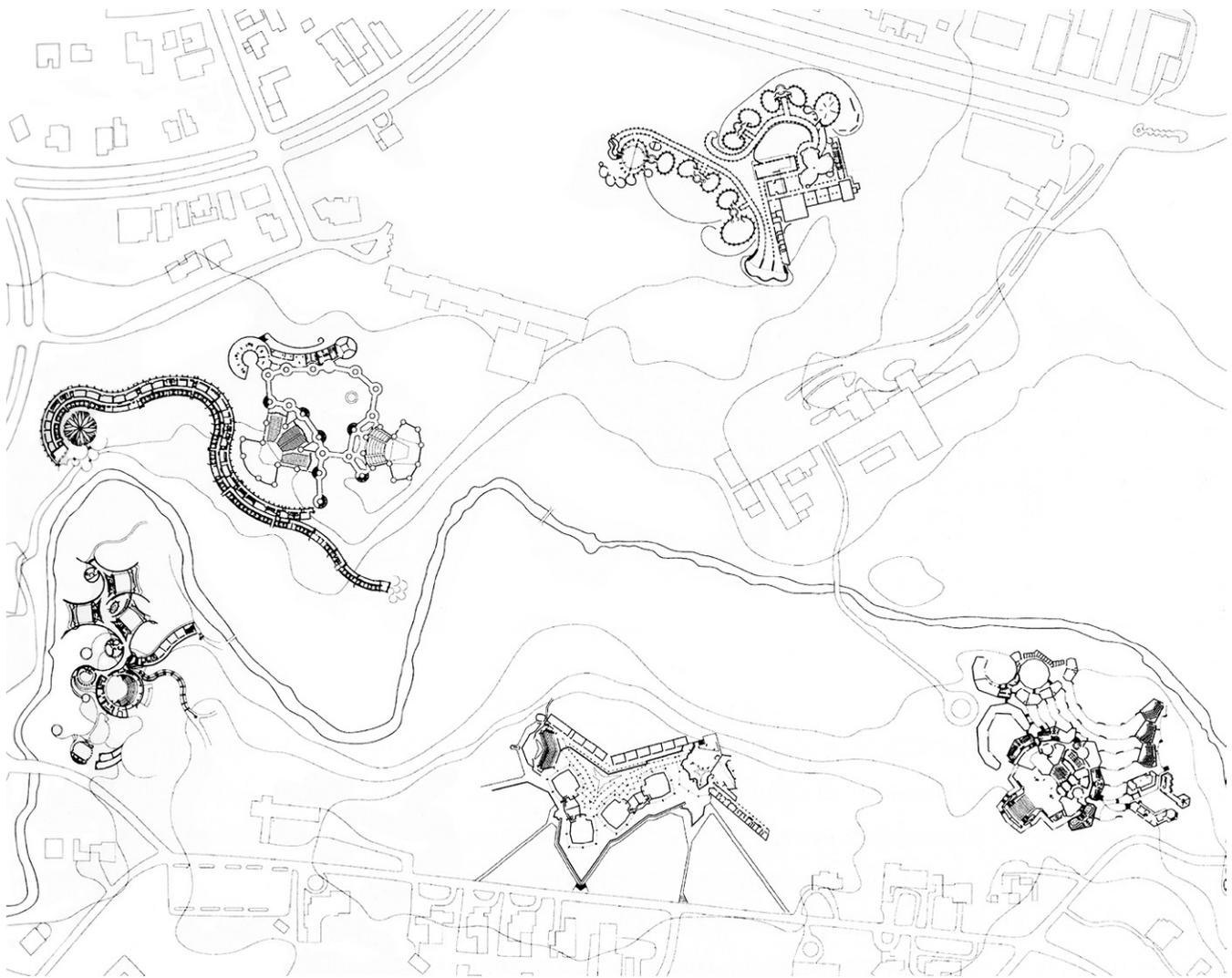


Fig. 1
 Il complesso delle Escuelas
 Nacionales de Arte di Cubanacán.
 Dall'alto in senso orario:
 Arti Plastiche, Arti Drammatiche,
 Danza Moderna, Balletto, Musica
 (Archivio Gottardi).



Gottardi (Venezia, 1927-L'Avana, 2017) – poco più che trentenni, fu di quelle che raramente occorrono nella vita professionale; per tutta la durata del loro mandato essi ebbero totale libertà creativa, senza nessun controllo da parte degli organi statali. Gli unici vincoli che vennero loro imposti erano dettati dai programmi e dai metodi di insegnamento previsti per ciascuna disciplina e dalla reperibilità nell'isola dei materiali da costruzione (in quel momento a Cuba vi era un'ampia disponibilità di prodotti in terracotta).

Seppur di fatto considerato un complesso scolastico unico, ai tre architetti venne chiesto di realizzare per ciascuna disciplina (danza moderna, balletto, musica, arti drammatiche e arti plastiche) un edificio autonomo (fig. 2). Anche la scelta del luogo non fu

esente da implicazioni ideologiche; il terreno messo a disposizione fu, infatti, quello dell'ex Country Club di Cubanacán, caratterizzato dalla presenza di un grande parco e frequentato fino a pochi anni prima dall'élite americana che viveva o soggiornava a La Habana. Gli edifici vennero ubicati marginalmente al parco, ognuno provvisto di un ingresso indipendente che si apriva direttamente sulle strade perimetrali, garantendo così a ciascun edificio una totale autonomia di utilizzo anche al di fuori degli orari di studio; l'area verde era di fatto il vero elemento connettivo del complesso. Quando nel 1965 le opere si fermarono (il cantiere non venne mai chiuso ufficialmente) il complesso contava allora solo due edifici conclusi e funzionanti (le scuole di Danza Moderna e Arti Plastiche di Porro) un edificio non completo ma parzialmente funzionante (la scuola di Arti Drammatiche di Gottardi) ed altri due edifici non terminati e non funzionanti (le scuole di Balletto e Musica di Garatti).

Negli anni a seguire le Scuole d'Arte godono di scarsa fama, sebbene indubbiamente dotate dei requisiti di unicità e originalità⁷ – molto meno di quello di autorialità, essendo i tre architetti ancora poco noti all'interno della stessa Cuba – restarono nell'oblio fino a quando l'architetto John Loomis, dopo averle visitate ed appreso della loro storia proprio da Gottardi, scrisse e pubblicò nel 1999 il volume *Revolution of Forms. Cuba's forgotten art schools*. Il libro ebbe il grande merito di riportare all'attenzione della critica internazionale il progetto delle ENA, dopo uno sfortunato periodo nel quale il giudizio sulle Scuole, in particolare da parte degli storici e dei critici dell'arte cubani come Roberto Segre, fu spesso impietoso (Segre, 1970). Oggi il complesso di Cubanacán è visitato da centinaia di persone ogni anno ed è oggetto di studi e ricerche da parte di esperti di tutto il mondo. Nel 2000 e nel 2016 è stato incluso nel *World Monument Watch List* e attualmente è candidato per l'immissione nella Lista del Patrimonio Mondiale dell'UNESCO tra i siti che possiedono un *Outstanding Universal Value – OUV*.

L'indifferenza

Il tema dell'indifferenza è solitamente legato a quello più generale che vede l'architettura sottoposta all'alternarsi dell'apprezzamento e dell'abbandono in relazione ad una serie di concause, che vanno dal valore economico attribuito al bene, al variare del gusto e delle mode, dalle politiche dei governi al sentire della collettività. Questi ultimi due aspetti hanno avuto per le Scuole d'Arte una particolare valenza, in quanto legati da una parte alle peculiari vicende politico-economiche di Cuba, dall'altra alle dinamiche sociali e culturali dei Municipi che circondano il complesso delle Scuole. Quando nel 1999 si decise di recuperare il complesso di Cubanacán, lo si fece all'interno di quella che venne definita la "Batallas de las ideas". La finalità di questa campagna politica era quella di attivare una serie di iniziative, gestite direttamente dal Consiglio di Stato, con l'obiettivo di costruire o ristrutturare gli edifici scolastici che erano in condizioni di degrado o abbandono, riformando ancora una volta il sistema di insegnamento. A soli 30 anni dalla loro realizzazione gli edifici presentavano gravi problemi di conservazione dovuti all'assenza di manutenzione e, in alcuni casi, al totale abbandono. Fu lo stesso Fidel Castro Ruz che il 6 ottobre del 1999, come esito di una riunione del Consejo Nacional de la UNEAC, si pronunciò affinché si avviassero i lavori di completamento e restauro del complesso delle Scuole. Le uniche strutture che furono effettivamente restaurate e che tutt'oggi sono sede di corsi di laurea sono quelle di Porro; nella Scuola di Gottardi le opere rimasero incompiute impedendo di fatto il loro utilizzo, mentre gli edifici di Garatti non furono interessati da alcun intervento.

pagina a fronte

Fig. 2

Dall'alto verso il basso:
le Scuole di Ricardo Porro
(Arti Plastiche, Danza
Moderna) e di Vittorio Garatti
(Balletto e Musica).



Il completamento

Nel periodo compreso tra il 2000 ed il 2009, in cui vennero realizzati i restauri degli edifici di Porro, cominciò anche l'iter per la formulazione dei progetti di completamento dei manufatti di Garatti e della scuola di Gottardi. Nonostante il vuoto normativo – le opere non erano ancora state dichiarate di interesse nazionale e gli autori erano in vita – è prevalso il buon senso: i tre architetti vennero effettivamente coinvolti nei progetti, ma l'ultima voce in capitolo sulle scelte da adottare spettò ad un soggetto terzo, incaricato a tale scopo dal Governo⁸. Il ruolo di Progettista Principale delle opere venne infatti affidato all'architetto Universo García Lorenzo, fatto che generò non pochi conflitti con Garatti, Gottardi e Porro per la mancanza di chiarezza su quale fossero le mansioni di ciascuno (García Lorenzo occupò le due cariche dal 2000 fino alla chiusura del cantiere della Facultad di Teatro nel 2011).

Facendo riferimento alla sola Facultad de Arte Teatral, tra il 2001 ed il 2011 Gottardi⁹ ebbe quattro incarichi per il completamento dell'edificio, che rispondevano a quattro differenti programmi funzionali e che, inevitabilmente, lo portarono a formulare altrettante ipotesi¹⁰ (fig. 3). A tale proposito Gottardi affermava, attestando la volontà di allinearsi con quanto era andato maturando nei decenni che lo separavano da quella esperienza giovanile:

Ho il diritto di esprimermi d'accordo al mio tempo e rispetto al fatto che sono passati 40 anni [...]. Considero la differenziazione e l'identificazione degli interventi con carattere di indipendenza un tema molto importante. Evidenzia i diversi momenti di intervento su un'opera senza che tutto si confonda, marcando chiaramente quando un intervento è stato fatto ecc. Identificare i differenti interventi e la coesistenza tra una parte e l'altra; le differenze le considero una valorizzazione reciproca. Nelle differenze sta la forza di un progetto, dove le diverse parti si valorizzano reciprocamente.

La deperibilità

Se è vero che il patrimonio architettonico, a qualunque epoca esso appartenga, è continuamente minacciato dall'ignoranza, dal tempo e da ogni forma di degrado, incuria ed abbandono, è altresì accertato che queste eventualità incombono, in modo ancor più pressante, sulle architetture del Novecento, che sono soggette anche alla rapida deperibilità dei materiali con cui sono state realizzate. Rapportato a quello della facile reperibilità di questi ultimi sul mercato, tale tema solleva un lecito interrogativo sulla liceità del fare rientrare nel novero delle opere di manutenzione anche la sostituzione programmatica di parti di un edificio.

Accettando pedissequamente l'idea che l'obiettivo principale del conservatore sia "quello di mantenere la leggibilità e la permanenza dei dati [e che] l'atteggiamento conservativo è l'unico filologicamente corretto perché si attiene al fatto e tende a perpetuare la presenza, consentendo in ogni momento l'analisi critica della fonte che è fondamento del giudizio" (Bellini, 1990, pp. 2-3), dovremmo escludere a priori la possibilità di sostituire i materiali degradati e rendere lecita esclusivamente la loro conservazione. In realtà il ragionamento è molto più complesso poiché quando né la prevenzione né la manutenzione sono più in grado di assicurare la salvaguardia del bene culturale è necessario intervenire con un restauro, che ne costituisce l'*extrema ratio*. Il restauratore, considerando ogni situazione come un caso a sé (Caccia Gherardini, 2022, pp. 164-165), una volta riconosciuto, ad esempio, che l'autenticità e l'unicità di un'opera sono garantite dall'insieme delle parti che la compongono e non dai singoli elementi potrebbe

pagina a fronte

Fig. 3

Roberto Gottardi, progetti per la Scuola di Arti Drammatiche:

a 1965

b 2001

c 2003

d 2007

(Archivio Gottardi)



optare per la loro sostituzione (in quota parte e unicamente per le porzioni estremamente degradate), al fine di trasmettere alle generazioni future i significati intrinseci ed estrinseci di cui il manufatto è portatore¹¹. Se pianificate nel tempo tali sostituzioni si configurerebbero, pertanto, come interventi di manutenzione. Questa è la soluzione adottata nel progetto di restauro della Facultad de Arte Teatral elaborato dal DIDA nel 2020, che prevede nelle murature perimetrali la messa in opera di nuovi laterizi al posto di quelli gravemente deteriorati (fig. 4).

Il primo cantiere di restauro della Scuola di Arti Drammatiche, divenuta nel frattempo Facultad de Arte Teatral, prese avvio nel 2008 e si interruppe bruscamente nel 2011 senza che i lavori fossero stati ultimati. Le scelte allora prese e in parte eseguite, i cui esiti sono ancora oggi visibili e talvolta discutibili, possono essere riassunte in un elenco di dieci voci¹², che si differenziano nel metodo e nelle soluzioni proposte, ma non nelle finalità, da quelle avanzate con il Progetto *¡Que no baje el telón!*:

1. Consolidamento delle volte danneggiate, anche al fine di evitare le infiltrazioni d'acqua. L'operazione ha previsto in alcuni casi l'iniezione di malta cementizia, in altri anche la demolizione del primo strato di rasillas sia nell'intradosso che nell'estradosso e la sostituzione con nuovi elementi di cotto¹³ previa stesura di una guaina idrorepellente.
2. Trattamento delle armature corrose.
3. Realizzazione di giunti di dilatazione termica, là dove necessario.
4. Stesura di una pellicola trasparente al sopra dei mattoni e delle rasillas al fine di evitare l'insorgenza di muffe.
5. Trattamento dell'umidità di risalita attraverso delle iniezioni di prodotti idrofuganti nelle pareti verticali.

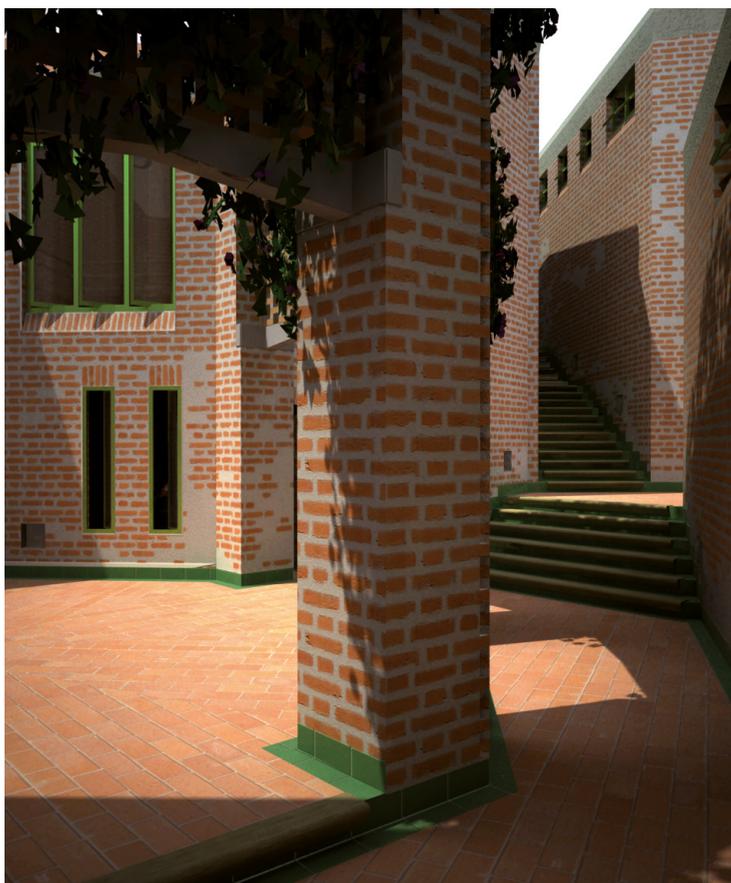


Fig. 5
Roberto Gottardi, soluzione
proposta per il restauro delle
murature verticali (Archivio
Gottardi).

6. Sistemazione di gronde e pluviali.
7. Messa in opera di nuovi infissi e lucernari.
8. Stilatura dei giunti con malta a base di cemento.
9. Rimozione di una vernice colorata su alcune superfici.
10. Messa in opera di battiscopa al piede delle pareti esterne al fine di evitare l'umidità di risalita in caso di piogge battenti.

L'aver lasciato le opere incompiute, soprattutto quelle relative alle coperture, così come l'aver attuato soluzioni rivelatesi nel tempo inefficaci, ha di fatto arrecato ulteriori danni alle strutture, che si sono sommati a quelli già subiti a causa del naturale trascorrere del tempo.

Dal canto suo Gottardi studiò e suggerì per i blocchi esistenti della Facultad de Arte Teatral alcune soluzioni originali sia per il restauro sia per il completamento. Per l'architetto era fondamentale conservare e rendere visibili i vari cambiamenti introdotti nel complesso, mantenendo il più possibile i segni che la storia aveva prodotto. Riconoscere il passato significava per Gottardi anche mettere in mostra il trascorrere del tempo sulla materia; questa visione, estremizzata, lo portava a non escludere di rendere visibile lo stato di deperimento dei mattoni. La soluzione da lui consigliata fu infatti quella di intonacare periodicamente le pareti (fig. 5), assecondando la continua ed inesorabile perdita di materia dovuta, oltre che agli agenti atmosferici, alle impurezze presenti nell'argilla utilizzata per la realizzazione degli elementi in cotto e all'errata temperatura di cottura:



Fig. 6
Roberto Gottardi, soluzione
proposta per gli elementi di
arredo (da *Paradiso*: 2016,
p. 108).

A diferencia de la restauración en las dos escuelas de Ricardo Porro, en la Escuela de Artes Escénicas – Facultad de Arte Teatral del ISA – se ejecutará el procedimiento propuesto por Roberto Gottardi, que pretende mostrar el “velado” con mortero de las partes dañadas, sin colocación de tabletas de barro. Esta solución fue analizada integralmente, su enfoque conceptual, viabilidad técnico – económica, y fue aprobada por consenso con las autoridades docentes y de inversión correspondientes.

Il rischio che avrebbe potuto comportare l’adozione di tale soluzione, testata in una delle pareti prospicienti l’accesso Est alla Facoltà, sarebbe stato quello di alterare l’immagine che nel tempo è andata consolidandosi sia negli esperti che nei comuni fruitori, che avrebbe contraddetto uno dei principi su cui si regge il concetto stesso di opera d’arte, ovvero l’apprezzamento che la società ha dell’opera¹⁴, in base al quale l’opera stessa diviene un prodotto artistico.

Un diverso discorso può essere invece fatto per ciò che concerne gli arredi e le finiture superficiali che l’architetto concepì *ex novo* con materiali già appartenenti al proprio lessico figurativo, quali il plexiglass, e con note di colore fino ad allora assenti¹⁵ (fig. 6).

Conclusioni

Nel restauro delle opere moderne alle quali è stato riconosciuto (o è in fase di riconoscimento) lo status di opera d’arte giocano un ruolo fondamentale il tempo, la presenza in vita dell’artista e la preparazione/sensibilità dei professionisti incaricati, oltre che, ovviamente, il quadro normativo all’interno del quale sia questi ultimi che le

istituzioni preposte alla tutela devono operare. Il tempo assicura il necessario distacco dal momento della realizzazione di un'opera, che è necessario per addivenire ad un giudizio critico scevro dalle contingenze del momento. Tale giudizio dovrà tenere in debito conto anche le istanze della collettività che fruisce di quel bene, contribuendo – assieme agli altri requisiti di unicità, originalità e autorialità – a renderlo un'opera d'arte. La presenza in vita dell'architetto nel momento in cui si decide di sottomettere un manufatto ad un restauro o ad un completamento se da un lato è da considerarsi, senza dubbio alcuno, auspicabile per l'apporto che questo può fornire, dall'altro potrebbe essere limitante qualora subentrino dei contrasti ingiustificati con la Committenza, di qualunque genere essa sia. In questo caso le norme alle quali si è fatto riferimento nel testo contribuiranno a dirimere tali contrasti, garantendo allo stesso tempo i diritti dell'artista così come quelli del Committente a vedere riconosciuto, ad esempio, il valore funzionale dell'opera¹⁶. Infine, come in ogni progetto, si rimette alla preparazione ed alla sensibilità dei professionisti incaricati, così come a quella del personale impiegato presso gli organi di tutela, la proposta (da parte dei primi) e l'approvazione (da parte dei secondi) dell'insieme degli interventi che dovranno consentire di restituire al bene la sua leggibilità, di trasmettere ai posteri i significati intrinseci ed estrinseci di cui il manufatto è portatore e, infine, di individuare le modalità di utilizzo più idonee, il tutto nel pieno rispetto della materia di cui il bene è costituito.

Bibliografia

- ACCETTA C. 2004-2005, *La conservazione del moderno nella cultura architettonica contemporanea*, Tesi di dottorato di ricerca, Università degli Studi di Napoli Federico II.
- BELLINI A. 1990, *La superficie registra il mutamento: perciò deve essere conservata*, in AA.VV., *Superfici dell'Architettura: Le finiture*, Atti del VII convegno internazionale Scienza e Beni Culturali, Venezia, pp. 2-3.
- BENJAMIN W. 2022, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Feltrinelli, Milano.
- CACCIA GHERARDINI S. 2022, *L'eccezione come regola: il paradosso teorico del restauro*, Didapress, Firenze.
- CAPUTO P. 1994, *Oltre la punta dell'iceberg: la salvaguardia del patrimonio del XX secolo*, in «ANAFKH», n. 5, pp. 6-8.
- FERRARI V. 2019, *Autorialità e resilienza dell'architettura industriale: tre casi italiani a confronto*, Franco Angeli Edizioni, Milano-Roma.
- MERLO A. 2020, *¡Que no baje el telón! Recupero e valorizzazione della Facultad de Arte Teatral dell'Universidad de las Artes de La Habana*, in AA.VV, *Connettere un disegno per annodare e tessere | Connecting drawing for weaving relationships*, Franco Angeli Editore, Milano-Roma, pp. 658-679.
- LORENZO PEREIRA M., QUILIANO-ROSALES J. 2018, *Patrimonio cultural y monumentos locales en Cuba*, «Roca» n. 3, Edición especial, Centro de Recursos para el Aprendizaje y la Investigación (CRAI), Universidad de Granma.
- LOOMIS J.A. 2019, *Una Rivoluzione di Forme, Le Scuole Nazionali d'Arte di Cuba*, Mimesis Edizioni, Milano.
- OLMO C. 2020, *Progetto e racconto. L'architettura e le sue storie*, Donzelli Editore, Roma.
- PALAZZOTTO E. (A CURA DI) 2013, *Esperienze nel restauro del moderno*, Franco Angeli Editore, Milano-Roma.
- PIZARRO JUANAS M.J. 2012, *En el límite de la arquitectura-paisaje. Las Escuelas de Arte de*

La Habana, Tesis de doctorado, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, Universidad Politécnica de Madrid.

PARADISO M. (A CURA DI) 2016, *Las escuelas nacionales de arte de La Habana*, Didapress, Firenze.

PICCHIONE M.G. 2004, *La tutela delle opere di architettura contemporanea*, «L'architetto italiano» n. 4, pp. 44-46.

MORELLI M.D. (A CURA DI) 2018, *Trentacinque domande a Franco Purini/Laura Thermes*, Clean Edizioni, Napoli.

RANALDI A. 2019, *Novecento da tutelare*, in G. CANELLA, P. MELLANO, *Il diritto alla tutela. Architettura d'autore del secondo Novecento*, Franco Angeli Edizioni, Milano-Roma.

RODRIGUEZ C., CHATELOIN F. (A CURA DI) 2016, *Roberto Gottardi, arquitecto. Sin dogmas y con muchas dudas*, Catalogo della mostra, Manfredi Edizioni, La Habana.

SEGRE R. 1970, *Cuba, Arquitectura de la Revolución*, Editorial Gustavo Gili, Barcellona.

VASSALLO E. 2003, *Tempo e memoria*, «d'Architettura» n. 2, pp. 44-47.

VARONA LÓPEZ J.L., GRAU PÍREZ M.E., SOLER DEL SOL A. 2020, *La Protección del Patrimonio Cultural. Una Visión Desde el Derecho Cubano*, «Consinter de direito» n. XI, Juruá Editorial, Porto, pp. 179-195.

Note

¹ Per la parte italiana l'iniziativa (cfr. Merlo, 2020) è coordinata dal Dipartimento di Architettura (DIDA) dell'Università degli Studi di Firenze, che opera per conto dell'Agenzia Italiana per la Cooperazione allo Sviluppo (AICS), mentre per quella cubana dal Ministero di Cultura (MinCult).

² Il vincolo è una particolare limitazione alla quale possono essere sottoposti beni mobili o immobili, pubblici o privati, a causa della loro rilevanza per il pubblico interesse. In Italia, il Codice dei Beni Culturali (D.Lgs. 42/2004 e successive modifiche e integrazioni) impone, con riferimento ai beni oggetto di vincoli culturali, che "opere e lavori di qualunque genere" e "mutamenti di destinazione d'uso" siano sottoposti ad autorizzazione del MiBACT, per il tramite della competente Soprintendenza.

³ Per l'Italia si veda il Decreto Legislativo 22 gennaio 2004, n. 42, titolo I, art. 10, comma 5: "Salvo quanto disposto dagli articoli 64 e 178, non sono soggette alla disciplina del presente titolo le cose indicate al comma 1 e al comma 3, lettere a) ed e), che siano opera di autore vivente o la cui esecuzione non risalga ad oltre settanta anni", mentre i cinquanta anni restano validi solo in presenza di un eccezionale interesse "per l'integrità e la completezza del patrimonio culturale della Nazione" (lettera d-bis, del comma 3, art. 10). Per i beni culturali pubblici il vincolo "automatico" preliminare (ovvero la presunzione di interesse culturale) è comunque sottoposto alla "verifica di sussistenza", che è effettuata su richiesta degli aventi titolo oppure d'ufficio dagli organi del Ministero, mentre per quelli appartenenti a privati o a chiunque appartenenti è necessario procedere con la "Dichiarazione di interesse culturale" su richiesta degli interessati.

⁴ I diritti di proprietà intellettuale, ovvero l'apparato di principi giuridici che mirano a tutelare i frutti dell'inventiva e dell'ingegno umano nel campo artistico, scientifico e industriale, non proteggono il bene fisico in cui la creazione o l'invenzione è contenuta, ma la creazione intellettuale in quanto tale.

⁵ In Italia un bene dotato dei requisiti di unicità, originalità e autorialità, che lo rendono un'opera d'arte, è tutelato dalla Legge 22 aprile 1941, n. 633, pubblicata sulla Gazzetta Ufficiale del 16 luglio 1941, n. 166 (aggiornata dal Decreto legislativo 8 novembre 2021, n. 181 e dal D.L. 9 agosto 2022, n. 115, convertito, con modificazioni, dalla L. 21 settembre 2022, n. 142). Nell'articolo 1 di tale dispositivo è specificato che sono protette ai sensi di questa legge le opere dell'ingegno di carattere creativo che appartengono alla letteratura, alla musica, alle arti figurative, all'architettura, al teatro ed alla cinematografia, qualunque ne sia il modo o la forma di espressione; al comma 5 dell'articolo 2 viene specificato che sono comprese nella protezione "i disegni e le opere dell'architettura". Anche il codice civile all'articolo 2575 sancisce che "formano oggetto del diritto d'autore le opere dell'ingegno di carattere creativo che appartengono alle scienze, alla letteratura, alla musica e alle arti". L'articolo 2576 si sofferma sull'acquisto del diritto d'autore, stabilendo che la condizione per la quale un'opera può essere protetta dal diritto d'autore è la presenza di un atto creativo manifestato in forma concreta, suscettibile di estrinsecazione nel mondo esteriore tra le quali rientra a pieno titolo l'architettura. In tutti i dispositivi fino ad ora citati la tutela dell'edificio riconosciuto come opera d'arte - che viene sempre concepito come un organismo, soggetto a uno o più cicli di vita - ma avente meno di 70 anni è di fatto delegata all'azione vigile del suo artefice o, in assenza di questo, dagli aventi diritto o dal Ministero competente.

⁶ Cfr. [https://www.ecured.cu/Monumentos_Nacionales_y_Locales_\(Cuba\)#La_Habana](https://www.ecured.cu/Monumentos_Nacionales_y_Locales_(Cuba)#La_Habana).

⁷ Sull'unicità e l'originalità delle Scuole sono state spese molte parole e non è questa la sede per un

ulteriore approfondimento; basti solo ricordare che l'architettura di Gottardi, ad esempio, è la risultante di un processo creativo organico, scevro da preconcetti, che per rispondere a determinate esigenze (luogo, clima, programma funzionale, etc.) non esclude nulla a priori e giunge per "approssimazioni successive" al prodotto finale. Per Gottardi non era importante operare secondo uno stile, al contrario sosteneva che l'architettura doveva semplicemente rappresentare il proprio tempo, doveva essere autentica, genuina, in accordo con l'economia del luogo e l'atmosfera culturale.

⁸ Per quanto concerne l'Italia, risulta di particolare interesse l'articolo 20 della Legge sul Diritto d'Autore, nel quale si legge: "Indipendentemente dai diritti esclusivi di utilizzazione economica dell'opera, previsti nelle disposizioni della sezione precedente, ed anche dopo la cessione dei diritti stessi, l'autore conserva il diritto di rivendicare la paternità dell'opera e di opporsi a qualsiasi deformazione, mutilazione od altra modificazione, ed a ogni atto a danno dell'opera stessa, che possano essere di pregiudizio al suo onore o alla sua reputazione. Tuttavia, nelle opere dell'architettura l'autore non può opporsi alle modificazioni che si rendessero necessarie nel corso della realizzazione. Del pari non potrà opporsi a quelle altre modificazioni che si rendesse necessario apportare all'opera già realizzata. Però, se all'opera sia riconosciuto dalla competente autorità statale importante carattere artistico [attraverso un apposito decreto emanato solo su richiesta dell'autore], spetteranno all'autore lo studio e l'attuazione di tali modificazioni". L'articolo 23 della stessa legge prevede che dopo la morte dell'autore il diritto previsto nell'art. 20 possa essere fatto valere, senza limite di tempo, dal coniuge e dai figli e, in loro mancanza, dai genitori e dagli altri ascendenti e dai discendenti diretti; mancando gli ascendenti e i discendenti, dai fratelli e dalle sorelle e dai loro discendenti. L'azione, qualora finalità pubbliche lo esigano, può altresì essere esercitata dal competente Ministero.

⁹ Il 24 ottobre del 2019, Luz Maria Collazo Reyes, vedova dell'Arch. Roberto Gottardi, ha sottoscritto un atto di donazione a favore dell'ISA inerente al materiale sulle Escuelas Nacionales de Arte ancora in suo possesso. Grazie all'interessamento dei Prof.ri Michele Paradiso e Alessandro Merlo (DIDA) e allora Rettore dell'ISA, prof. Alexis Seijo García, detto materiale è oggi conservato presso la Facultad de Arte de la Conservación del Patrimonio Cultural (FACPC).

¹⁰ Nel 1981 gli fu affidato informalmente il compito di pensare ad un possibile progetto di completamento della Scuola di Teatro; Gottardi elaborò solo alcuni schizzi che vennero poi ripresi nei progetti successivi.

¹¹ Allo stesso tempo, il restauratore, una volta individuate le modalità di utilizzo del bene in accordo con le proprie vocazioni, dovrà assicurare l'uso nel pieno rispetto della materia di cui il manufatto è costituito. "L'atto di consumo della fabbrica architettonica è legato all'uso, alla sua fruizione nel tempo da parte dei consecutivi utilizzatori. Le convenzioni sociali che regolano quest'utilizzo determinano di volta in volta le modalità di questo consumo. Pertanto, possiamo parlare di rifunzionalizzazione dei beni architettonici, dove il presupposto fondamentale è la scelta di una funzione adeguata all'opera e non viceversa, e di recupero per l'edilizia comune che viene reinserita nel circuito di mercificazione del valore fondiario degli immobili" (Accetta, 2004-2005, p. 72).

¹² Cfr. UNIVERSO GARCIA L. 2009, Memoria descrittiva. Escuelas de Arte Cubanacán. Facultad de ArteT. ISA. Proyecto de Restauración, La Habana, 23 de junio de 2009.

¹³ Il tejlar di produzione dei laterizi della zona di Pinar del Río rimase in funzione seppur con forti limitazioni fino al 2008 anno in cui in seguito al passaggio di due cicloni la fabbrica venne distrutta; In una intervista Gottardi cita questo episodio come una delle cause che portarono alla chiusura del cantiere di restauro nel 2011.

¹⁴ «Le opere sono dunque espressione delle capacità di chi le ha volute, di chi le ha progettate e realizzate, ma anche testimonianza del tempo che hanno vissuto, delle relazioni che intorno ad esse sono maturate, del ruolo che hanno svolto nel territorio e presso le comunità di appartenenza. Palinsesti che mostrano le tracce vive delle successive stratificazioni, esito delle alterne vicende del gusto e della critica: segni della storia. L'architettura costruita trascende l'architetto» (Vassallo, 2003, p. 44-47).

¹⁵ Gottardi ebbe il merito di avere una visione lungimirante quando ruppe il dogma del passato ripensando la sua scuola in chiave futura e da professionista ed artista quale era seppur capire che in fondo l'arte è rappresentazione del proprio tempo.

¹⁶ Secondo Franco Purini «l'architettura non è un'arte come le altre, essa è arte soprattutto attraverso la sua dimensione di utensile. Si costruisce un edificio perché serve a qualcosa e si sbaglia quando si pensa che questo sia un limite. Il destino utilitario non è solo la motivazione concreta del fare architettura, ma è anche ciò che essa trascende per diventare forma e senza il quale la forma non può darsi. Credo fortemente in una specie di neofunzionalismo imperfetto che superando la transitorietà della funzione ne esprima il sedime perenne (...) Sono convinto che l'architettura abbia un grande significato plastico, ma nei limiti propri di un'arte il cui fine è l'espressione dell'abitare dell'uomo sulla terra» (Morelli, 2018, p. 18).