

Il mondo dello scrivere e del dover scrivere sono pieni di grandi parole e concetti che hanno perduto i loro oggetti : i restauri di Carlo Scarpa : una nuova valutazione

Autor(en): **Grimoldi, Alberto**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Werk, Bauen + Wohnen**

Band (Jahr): **87 (2000)**

Heft 5: **Umnutzen = Réaffecter = New Uses**

PDF erstellt am: **13.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-65119>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Il mondo dello scrivere e del dover scrivere sono pieni di grandi parole e concetti che hanno perduto i loro oggetti*

I restauri di Carlo Scarpa – una nuova valutazione

I musei italiani del dopoguerra realizzati dagli architetti della seconda generazione del Movimento Moderno sono spesso citati come modelli per l'intervento sull'esistente, in cui si contemperano comprensione della testimonianza storica e libera espressione contemporanea. Ma si può sostenere agevolmente anche l'opposto, che cioè taluni di essi si fondano sulla radicale indifferenza alla complessità del costruito, ai saperi e alle tecniche che permettono di comprenderlo, alla sua dimensione di fonte e di risorsa. Non è naturalmente in gioco la qualità dei progetti una tesi tanto iconoclasta investe piuttosto le categorie consuete con le quali ancora se ne parla.

È il momento di uscire dalla critica operativa, di costruire il contesto agli edifici ed ai loro autori. Solo la percezione della loro distanza nel tempo ne può assicurare la comprensione. È urgente: questi capisaldi di un'epoca sono più o meno gravemente minacciati. Gli atteggiamenti antimoderni non sono mai scomparsi e i musei sono visti da molti come imprese di intrattenimento, e non come istituzioni educative. La manutenzione figura nei bilanci come uno spreco e si cerca di evitarla, mentre si impongono pesanti lavori, che invece sono classificati fra gli investimenti. Così, fin dal 1968 è stata smembrata la sala più significativa del Palazzo Bianco a Genova, di Franco Albini, e talune comprensibili esigenze funzionali potrebbero comportare la trasformazione di Palazzo Rosso, sul lato opposto di Strada Nuova. A Milano, i Musei Civici del Castello Sforzesco sono apparsi una ghiotta commessa a qualche allestitore, e non è mancata la proposta di ricostruire la celebre ambientazione della Pietà Rondanini, poiché essa non corrisponde più alla percezione attuale dell'arte. Pur commossi (e preoccupati) dall'omaggio al *genius loci* – il famoso maresciallo è morto, si sa, sotto la vicina Pavia – ha senso, è moderno, difenderli come modelli attuali, cent'anni dopo Riegl? La loro presenza, nel progetto contemporaneo, si fonda proprio sulla continua revisione, sull'interpretazione, nella misura in cui si prestano a esprimere le esigenze di oggi. Da qui la necessità di separare la mutevole fortuna dell'opera dalla sua conservazione. È la sua sostanza materiale che ne permette l'esperienza e innesca quindi la riflessione.

La valutazione dell'opera d'arte

L'opera di Carlo Scarpa meno di altre è parsa *filia temporis* ed è quindi più efficace ricostruirne e capirne i limiti, per impostarne una solida difesa: nemmeno il Museo veronese di Castelvechio è sfuggito ad attacchi, particolarmente sgangherati. Proprio partendo da Verona Marisa Dalai ha spiegato lo stretto rapporto fra concezioni neoidealiste della storia dell'arte e musei «moderni»¹. Si istituisce una gerarchia tra ciò che è arte, e ciò che non lo è, e quindi non necessariamente oggetto di conservazione. Una discriminazione fondata sul giudizio critico, soggettivo e «creativo», formulato dallo storico dell'arte. Il valore universale dell'opera, la sua essenza, risiede nella sua immagine. Il supporto materiale dell'immagine stessa è puramente strumentale, le tecniche di realizzazione sono marginali in rapporto alla concezione. L'opera non si spiega attraverso il suo contesto e la sua fortuna, ma attraverso la sua dimensione atemporale, la sua capacità di trascendere circostanze ed epoche. «*Nicht weil etwas alt ist, geht es uns an, sondern obwohl es alt ist*»² ha scritto Hans Tietze. Si conserva perciò prioritariamente ciò che esprime le tendenze dell'arte contemporanea.

Funzione prioritaria dell'allestimento era isolare gli oggetti avvicinandoli, si credeva, al pubblico, alla sua intuizione immediata, che prescindeva dalle nozioni e dalle conoscenze. Era un concetto velleitario ma generoso, ben altrimenti colto della divulgazione oggi in voga, con antologie sommarie come il museo del diciannovesimo secolo nella parigina Gare d'Orsay.

*Robert Musil, *L'uomo senza qualità*, II, 77

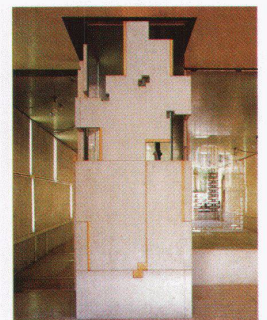
¹ Marisa Dalai Emiliani «Musei della ricostruzione in Italia, fra disfatta e rivincita della storia» in Carlo Scarpa a Castelvechio, Comunità, Milano, 1982, pp. 149–170.

² *Vierzehnter Tag für Denkmalpflege*. Münster i.W., 22./23. September 1921. Stenographischer Bericht, Berlin, ohne Jahr, p. 59

Deutsche Übersetzung ab Seite 74
English translation from page 74



Carlo Scarpa: Fondazione
Querini-Stampalia, Venezia,
1961–1963



Castelvecchio a Verona

Il restauro del Castelvecchio (1923/1926)³ era l'opera prima di Antonio Avena, direttore del Museo, inventore dei più biechi feticci del ventennio nero o, se si preferisce, pioniere della promozione turistica odierna. Si sopralzarono e merlarono mura e torri, a cancellare le distruzioni compiute durante l'occupazione francese fra il 1797 e il 1806. Si demolì invece, eccetto i muri di spina e la fronte sull'Adige, la caserma neoclassica sulla piazza d'armi. Le volte furono sostituite da solai lignei, la facciata venne composta con i frammenti lapidei provenienti dai palazzi demoliti per costruire i Lungadigi dopo la piena del 1882. Il modello non era la trasformazione del Castello di Milano in Museo Civico, attuata da Luca Beltrami quarant'anni prima⁴. A Verona, si puntava sulla rapidità, soli tre anni, non si indugiava nella ricerca storica e filologica cara al positivismo tardo. Il Soprintendente Giuseppe Gerola era impegnato nel restauro del castello del Buon Consiglio, anch'esso largo di reintegrazioni, ma sorretto da una ricerca ben altrimenti vasta, se non rigorosa⁵. Il responsabile dell'ufficio veronese, il marchese Da Lisca, si era ostentatamente tenuto lontano. Ferdinando Forlati, giovane architetto della Soprintendenza, era stato costretto a fornire un supporto tecnico ma aveva sempre sottolineato la sua estraneità alle scelte di fondo. La grottesca storia della casa veronese allestita nelle sale fu messa in crisi dal bombardamento del 1944 e sommariamente ricostruita entro il 1947.

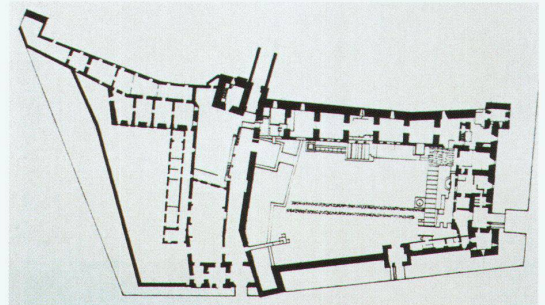
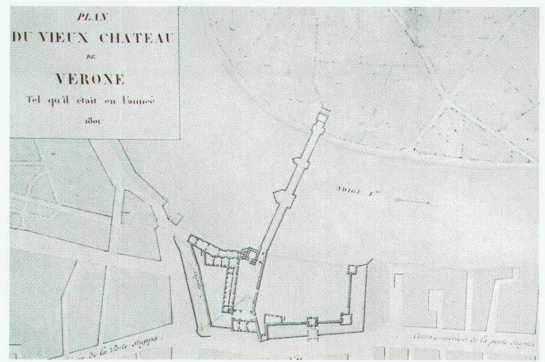
Al pensionamento di Avena, nel 1955, il ribrezzo davanti a un'eredità indecorosa aveva unito il nuovo direttore del Museo, Licisco Magagnato e il Soprintendente ai Monumenti, Pietro Gazzola, futuro regista del congresso internazionale sul restauro, tenutosi a Venezia nel 1964,⁶ da cui uscì la celebre carta. Il Castelvecchio era in fondo un monumento a perdere, ormai inautentico, tranne qualche lacerto murario. Il gran gesto di demolire la rampa ottocentesca che consentiva un facile accesso ai cammini ronda, la riapertura della medioevale porta del Morbio, è una rottura solo apparente: si ricolloca nel filone della arbitraria selezione della stratificazione storica (si pensi alle demolizioni del barocco) per riscoprire resti dell'amato medioevo. La concezione neoidealista del restauro non aveva nei fatti superato la pratica del tardo Ottocento a cui pure sosteneva di opporsi. Il riconoscimento della personalità artistica riscopriva l'opposizione cara al neoromanticismo fra la «sapienza infeconda» degli eruditi e l'«ignoranza prolifica» del progetto, dell'invenzione. Rispetto al positivismo tardo, esso si differenziava per una netta divisione dei compiti: all'architetto si concedeva un rapporto con l'esistente meramente intuitivo, formale, lo storico dell'arte si arrogava la funzione del controllore e quella del mecenate, e passava dalla faticosa acribia del filologo alla più spedita attività del conoscitore.

Concezione museale e restauro in Carlo Scarpa

«Carlo Scarpa indagava il singolo caso concreto, nella particolare situazione storica obiettivamente esplorata, e ripulendo il brano fino allo strato autentico ... lavorava intorno a queste preesistenze con accostamenti di elementi modulari e graduati, secondo una sintassi neoplasticista che

³ Sergio Marinelli «Il Castello, le collezioni» ibidem, pp. 133-148
⁴ Come invece sostiene Licisco Magagnato ne «Il Museo di Castelvecchio» in Carlo Scarpa. Opera completa a cura di Francesco Dal Co e Giuseppe Mazzariol, Milano, Electa 1984 p. 159
⁵ Gian Maria Varanini Giuseppe Gerola e il Castello del Buon Consiglio. Il documento e il monumento in Il Castello del Buonconsiglio Dimora dei Principi vescovi di Trento Persone nei tempi di una storia. Secondo vo-

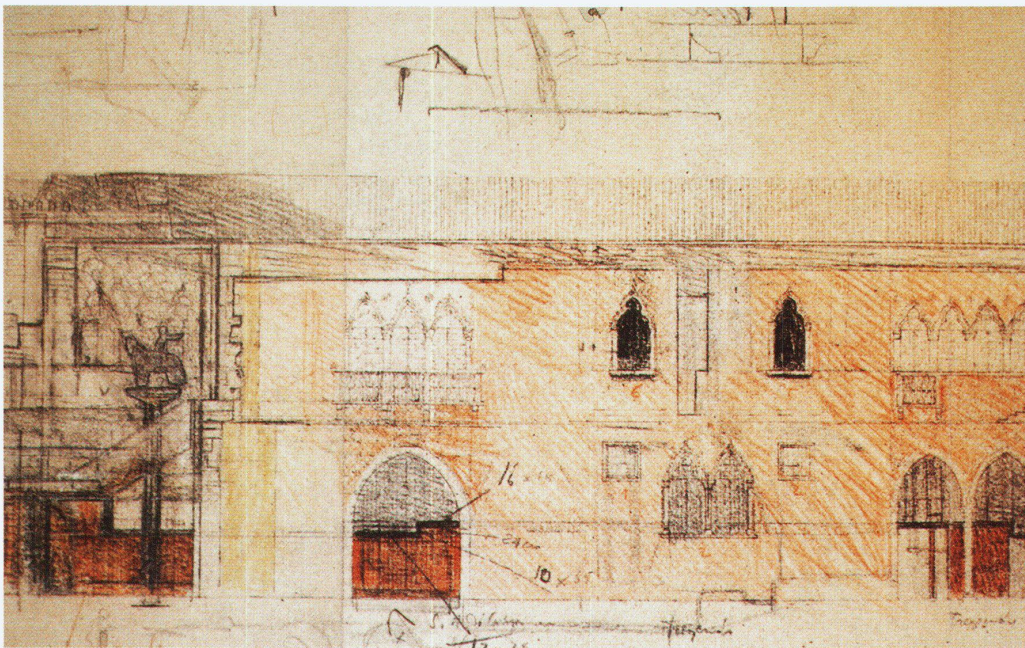
lume a cura di Enrico Castelnuovo, Temi, Trento, 1996 pp. 321-331
⁶ Come Presidente del Comitato organizzatore del secondo Congresso Internazionale degli architetti e tecnici dei monumenti. Il testo della Carta, proposto in collaborazione con Roberto Pane e la presentazione degli autori in Restauro 40/1978 Norme ed orientamenti per la tutela dei beni culturali in Italia I, a cura di Roberto di Stefano, Giuseppe Fiengo, pp. 22-29



Verona 1801 (estratto)

Castelvecchio, Verona: pianta dopo l'intervento di Scarpa
 ▷ Grundriss nach dem Eingriff von Scarpa
 ▷ Ground plan after Scarpa's intervention

Carlo Scarpa: posizionamento della statua di Cangrande, cortile Castelvecchio, Verona
 ▷ Inszenierung der Statue Cangrande im Hof des Castelvecchio
 ▷ Setting of the Statue Cangrande in the Castelvecchio courtyard



Castelvecchio 1923:
trasformazione della classici-
stica caserma in museo
▷ Umbau der klassizistischen
Kaserne zum Museum 1923
▷ The neo-classical barracks
converted into a museum,
1923

Carlo Scarpa: Castelvecchio
Verona, studio di facciata,
1956
▷ Fassadenstudie 1956
▷ Façade study, 1956

è sempre la base fondamentale della sua formazione culturale: né un procedimento per consonanze, né una contrapposizione secca e geometrica»⁷. Il vero Scarpa è ovviamente il secondo. Se si può concepire lo spazio moderno come dissoluzione dei vecchi linguaggi e dei vecchi tipi edilizi, sostituiti da essenziali principi tettonici, egli si situa al limite di questo processo, in cui anche questi ultimi si dissolvono: la condizione ottimale di tanto costruttiva distruzione è un contesto forte che esaspera il contrasto, la dissoluzione: più che i resti antichi scoperti in ossequio al conservatore giovane le tinte cariche dello storicismo. Dvorak ha dipinto con finezza anticipatrice un simile momento nel suo «Borromini als Restaurator»⁸ alle prese con San Giovanni in Laterano, che ingloba nel suo intervento i frammenti del medioevo, senza ricercare un'unità, a dissolvere i consolidati riferimenti tettonici degli elementi classici, ad accentuare la dimensione soggettiva della propria opera.

Anche a Palazzo Abatellis di Palermo, Scarpa ambienta il museo in un'ampia ricostruzione di fantasiosi ripristini degli Anni Venti, e⁹ si misura con un restauro postbellico ancora nel tardo e faticoso progetto per la chiesa e il monastero di Santa Caterina a Treviso. Qui si era demolito l'ottocentesco magazzino dei grani per recuperare i muri, in piccola parte affrescati, di una chiesa trecentesca.

Il massimo della coerenza si raggiunge a Palazzo Querini Stampalia, dove la struttura resta intatta e le aggiunte si sovrappongono all'esistente come tappezzerie preziose che rivestano ambienti per adattarli all'uso, in una singolare applicazione del principio della *Bekleidung*. Il pubblico ha amato in Scarpa il ritorno alle tecniche artigianali e ai materiali della tradizione, il recupero alla modernità dei marmi policromi e lavorati, dei riflessi dell'oro, dei fulgori del passato, in fondo della decorazione, anche se intesa nel senso settecentesco, razionalista, di trattamento accurato e sensibile delle superfici. E il senso della sua opera sta proprio nella capacità di celare il peso e il costo della materia¹⁰. Poco ha in comune con la tragicomica sfilata di imitazioni che ha flagellato le misere città troppo vicine alla facoltà di architettura di Venezia: i centri storici, via via che le superfici aumentavano di valore, vedevano sconvolgere le ormai troppo modeste case per ricevere, su proporzionate solette in calcestruzzo, marmi, ottoni, stucchi e mosaici, fino a somigliare a più o meno inabitabili, ipertrofici negozi Olivetti.

Sostituire il falso, proporre la qualità

L'intervento sull'esistente, il restauro, era ed è ancor visto come un problema di linguaggio, e Scarpa pareva offrire una soluzione capace di mascherare le velleità «creatrici» degli architetti, gli sprechi e le violenze inutili sul costruito. Dimenticando che la gran parte delle sue opere sono riuscite proprio perché quanto hanno sostituito era falso, e non soltanto più povero o più tardo secondo i comodi di progettisti, committenti e talvolta dei responsabili della tutela.

I particolari accuratissimi, le raffinate superfici di Scarpa rispondevano all'esigenza di superare lo squilibrio fra la qualità delle parti antiche conservate e l'anonimato spesso meschino dei «neutri». Gli scettici, negli anni Venti e Trenta, avevano limitato l'intervento sui vecchi edifi-

ci al solo costruttivo, con limitate e schematiche aggiunte che rimanesero in sottordine, quasi inosservate. Chi accordava all'arte contemporanea maggior fiducia era di diverso avviso. «Completiamo pure, ogniqualvolta necessità o verace convenienza lo richiedano, e completiamo dunque con una certa larghezza in modo che il restauro ridoni al monumento non soltanto le sue membra indispensabili, ma anche le sue caratteristiche fisionomiche essenziali di reciproco rapporto nella ricchezza e nel decoro delle singole parti»,¹¹ aveva scritto Giuseppe Gerola, fra i pochi difensori della presenza dell'arte contemporanea negli edifici e nei contesti storici, che da direttore del Museo di Verona aveva fatto dipingere nel 1908 eleganti fregi art nouveau in Palazzo Pompei.¹² Fra le due guerre, questo atteggiamento si diffonde. Ad esempio, non si pensi tanto a Joseph Plecnik, che al Castello di Praga modifica un insieme accuratamente definito, quanto a Pavel Janak, ben più vicino all'avanguardia, e al suo restauro di Palazzo Czernin sul Hradcin, sconvolto e manomesso da centocinquanta anni.¹³

Il costruito quale documento

Per chi ricordi pareti, pavimenti, porte, impianti – in altre parole, tutti gli elementi non antichi – di musei o di edifici monumentali privi dell'arredo del passato, e senta il fastidio per finestre grossolanamente «finto antiche», cotti padani o dell'Impruneta, interruttori o prese con grandi placche di plastica colorata poste con involontario umorismo nelle alcove da cui i letti sono scomparsi da secoli, non può non ammettere la fondatezza di queste posizioni. Ma alternativa altrettanto valida sarebbe stato lo sforzarsi di conservare finiture pur deteriorate e povere, puntando sulle integrazioni, al limite sulle sovrapposizioni.

Forse, un rapporto felice e rispettoso con la sostanza antica si trova nel particolare, nell'architettura degli interni. C'è un territorio dell'aggiunta, una ricchezza concettuale in oggetti che sono semplicemente posti in uno spazio e possono trasformarlo senza recar danno alla sostanza materiale in cui risiede il valore di testimonianza del costruito. Questo può, al limite, legittimare una separazione più dignitosa dei compiti, cancellare la subordinazione dell'architetto allo storico, anche perché le archeologie postclassiche e il rinnovamento delle scienze storiche hanno ricostituito e approfondito le conoscenze specialistiche. È comunque difficile pensare ad un disegno consapevole, avanzato, effettivamente contemporaneo, se non v'è almeno la coscienza di questo sapere più esteso, di una più vasta e complessa idea di patrimonio edilizio. La mitizzata conoscenza attraverso il progetto non basta più.

Lo spazio al nuovo, al progetto, comunque non manca. Né l'approccio neoidealista all'intervento, nel quale l'opera di Scarpa è stata – per la forza dei tempi e delle cose – coinvolta a coprirne le carenze, offre maggiori libertà. Anzi, un rapporto col passato molto più ricco, in grado di cogliere tutta la ricchezza del costruito in quanto documento materiale, fino agli elementi più poveri e trascurati, è in grado di produrre, dietro un'apparente rinuncia, soluzioni al tempo stesso più sottili e più stimolanti.

A.G.

7 Licisco Magagnato «Storia e genesi dell'intervento in «Carlo Scarpa...» 1982, cit. pp. 7–34 a p. 12

8 Francesco Borromini als Restaurator. Kunstgeschichtliches Jahrbuch der K.K. Zentral-Kommission für Erhaltung und Erforschung der Baudenkmale, Beiblatt für Denkmalpflege, Wien 1907, coll. 89–98

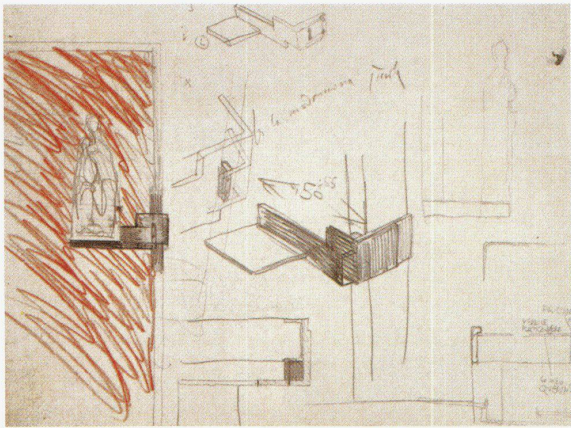
9 Carlo Scarpa – Il progetto per Santa Caterina a Treviso Vianello, Treviso 1984

10 Thomas Raff «Die Sprache der Materialien – Anleitung zu einer Ikonologie der Werkstoffe», DKV, München 1994

11 Giuseppe Gerola, Alcune osservazioni sul restauro di completamento Atti del R. Istituto veneto di scienze, lettere ed arti LXXXVI (1927) pp. 1319–1337 ora in Studi Trentini di Scienze Storiche sezione seconda LXVII–LXVIII 1988–1999 (ma Trento, 1996) Scritti di Giuseppe Gerola – Trentino – Alto Adige. pp. 775–787

12 Relazione sull'andamento del Museo durante l'anno 1908 «Madonna Verona» 1908, p. 193

13 Vilém Lorenc Karel Triska Cerninsky Palac v Praze, Panorama, Prag, 1980, pp. 144–150



Carlo Scarpa: galleria delle sculture Castelvecchio, Verona: studio e realizzazione dell'installazione «Madonna con bambino»; veduta della galleria al piano terreno con opere dal 12. al 15. secolo

▷ Studie und Ausführung der Installation der «Madonna mit Kind»; Blick in die Galerie im Erdgeschoss mit Werken des 12. bis 15. Jahrhunderts

▷ Study and realization of the "Madonna and Child" installation and view into the ground floor gallery showing works from the 12th to 15th centuries

«Die Welt des Schreibens und Schreibenmüssens ist voll von grossen Worten und Begriffen, die ihre Gegenstände verloren haben.»

Robert Musil, Der Mann ohne Eigenschaften, Zweiter Teil, Kapitel 77

Die Restaurierungen von Carlo Scarpa – eine Neubewertung

Alberto Grimoldi. Die italienischen Museen der Nachkriegszeit, die von der zweiten Generation der Architekten der Moderne erbaut worden sind, werden häufig als Modellfall für den Eingriff in bestehende Bausubstanz angeführt, weil sich in ihnen das Verständnis für das historische Zeugnis mit einem zeitgenössischen architektonischen Ausdruck verbindet. Man könnte allerdings auch leicht das Gegenteil behaupten, nämlich dass mancher dieser Umbauten der Komplexität des Bestehenden, seiner Bedeutung als Ausgangspunkt und Vorlage, dem Know-how und den Technologien, die zu dessen Verständnis beitragen könnten, völlig gleichgültig gegenübersteht. Die Qualität der Projekte steht hier natürlich nicht auf dem Spiel; eine so aussergewöhnliche These verwendet einfach die überholten Denkkategorien, die man noch heute heranzieht.

Wir müssen aber von einer strategischen Kritik Abstand nehmen, um diesen Bauten und ihren Autoren gerecht zu werden. Erst die Wahrnehmung aus zeitlicher Distanz ermöglicht ein Verständnis. Und die Zeit drängt, denn diese Meilensteine einer Epoche sind heute mehr oder weniger ernstlich bedroht. Die antimodernen Strömungen sind nie verschwunden, und Museen werden von vielen als Stätten der Zerstreuung und nicht als Bildungsinstitutionen angesehen. Die Unterhaltskosten erscheinen in den Jahresbilanzen als reine Verschwendung, die man zu vermeiden sucht, bis sich grössere Arbeiten aufdrängen, die dann als Investitionen klassifiziert werden.

Auf diese Weise wurde nach 1968 der historisch bedeutsamste Saal von Franco Albini im Palazzo Bianco in Genua verstümmelt, und, an sich verständliche, funktionale Bedürfnisse dürften auch den Umbau des Palazzo Rosso auf der anderen Seite der Strada Nuova nach sich ziehen. In Mailand haben die Musei Civici del Castello Sforzesco irgendeinem Dekorateur einen fetten Auftrag erteilt, und es

fehlt nicht an Vorschlägen, das berühmte Umfeld der Pietà Rondanini neu zu gestalten, weil es nicht mehr der heute aktuellen Kunst-Wahrnehmung entspreche. Selbst wenn einem die Hommage an den «genius loci» am Herzen liegt, muss man sich fragen, ob es heute noch Sinn mache und modern sei, diese Bauten als muster-gültige Vorbilder zu verteidigen, hundert Jahre nach Riegl. Ihre Präsenz im zeitgenössischen Kontext beruht ja gerade auf der fortwährenden Hinterfragung, der Interpretation, inwieweit sie sich noch dazu verwenden lassen, die heutigen Bedürfnisse zum Ausdruck zu bringen. Daher die Notwendigkeit, zwischen dem wechselhaften Geschick eines Bauwerks und seiner Erhaltung zu unterscheiden. Es ist dessen materielle Substanz, die einen das Kunstwerk erfahren lässt und Betrachtungen auslöst.

Die Bewertung des Kunstwerks

Das Werk von Carlo Scarpa erschien weniger als andere Werke als «Kind seiner Zeit»; es ist daher wirkungsvol-

ler, seine Grenzen aufzuzeigen und zu verstehen, um es überzeugend verteidigen zu können. Selbst das Museo di Castelvecchio in Verona musste sich Angriffe gefallen lassen, und zwar besonders vernichtende. Von eben diesem Beispiel ausgehend, hat Marisa Dalai den engen Zusammenhang zwischen den neoidealistischen Konzepten der Kunstgeschichte und «modernen» Museen erörtert.¹ Man schafft eine Hierarchie zwischen dem, was keine Kunst ist und folglich nicht erhaltenswürdig ist – eine Diskriminierung, die auf einem von den Kunsthistorikern formulierten kritischen, subjektiven und «kreativen» Urteil beruht. Der universelle Wert eines Werkes, seine Essenz, ist in seinem Bild zu suchen. Die materielle Beschaffenheit des Bildes selbst ist rein instrumenteller Natur, die Technik der Ausführung nebensächlich im Vergleich zur Konzeption. Das Werk erklärt sich nicht durch seinen Kontext, durch seine Geschichte, sondern durch seine Zeitlosigkeit, seine Fähigkeit, Umstände und Epochen zu überdauern. «Nicht weil etwas alt ist, geht es uns an, sondern obwohl es alt ist»,² schrieb Hans Tietze. Man erhält also in erster Linie das, was Tendenzen der zeitgenössischen Kunst entspricht.

Bei der Inszenierung von Kunstwerken ging es, so glaubte man, in erster Linie darum, die Objekte zu isolieren und sie dem Publikum näher zu bringen, seiner unmittelbaren, von Vorkenntnissen unbelasteten Intuition. Es war ein anmassendes, aber grosszügiges Konzept, das wenig gemein hat mit der Popularisierung, die heute in Mode ist, mit den summarischen Anthologien, wie wir sie aus dem Museum des 19. Jahrhunderts in der Pariser Gare d'Orsay kennen.

Das Castelvecchio in Verona

Die Restaurierung des Castelvecchio (1923/26)³ war das erste Werk von Antonio Avena, dem ersten Direktor des Museums, Erfinder der übelsten Fetische der schwarzen Zwanzigerjahre, oder, wenn man es vorzieht, ein Pionier des heutigen Museumstourismus.

Man erhöhte Mauern und ver-sah Türme mit Zinnen, um die durch

die französische Besatzung zwischen 1797 und 1806 angerichteten Schäden wettzumachen. Dafür zerstörte man, mit Ausnahme der rückwärtigen Mauer und der Fassade zur Etsch hin, die klassizistische Kaserne an der Piazza d'Armi. Die Gewölbe wurden durch Holzdecken ersetzt, und für die Fassaden verwendete man alte Steine: sie stammten von den Palazzi, die abgebrochen worden waren, um nach dem Hochwasser von 1882 der Etsch entlang eine Quaimauer zu errichten. Vorbild war nicht die Umgestaltung des Kastells von Mailand zum Museo Civico durch Luca Beltrami vierzig Jahre früher.⁴ In Verona setzte man auf Schnelligkeit (drei Jahre nur); man hielt sich nicht mit historischen und philologischen Untersuchungen auf, die dem späten Positivismus so sehr am Herzen gelegen hatten. Der Denkmalpfleger Giuseppe Gerola engagierte sich für die Restaurierung des Castello del Buon Consiglio; auch hier stand die Rekonstruktion im Vordergrund, hier allerdings gestützt durch eine umfangreiche und eingehende Recherche.⁵ Der für die Denkmalpflege in Verona verantwortliche Marchese Da Lisa hatte sich ostentativ der Sache fern gehalten. Ferdinando Forlati, ein junger bei der Denkmalpflege angestellter Architekt, der sich dazu gezwungen sah, das Vorhaben technisch zu unterstützen, hatte immer wieder seine Nichtbeteiligung an den grundsätzlichen Entscheidungen betont. Die in den Sälen inszenierte bizarre Geschichte des typischen Veroneser Hauses geriet durch die Bombardierungen von 1944 in Schwierigkeiten und wurde in einem summarischen Verfahren im Jahre 1947 rekonstruiert.

Nach der Pensionierung Avenas im Jahre 1955 hatte die Abneigung gegenüber einem ungebührlichen Erbe zwei Leute miteinander vereint: den neuen Direktor des Museums, Licisco Magagnato, und den Vorsteher der Denkmalpflege, Graf Pietro Gazzola. Letzterer führte 1964 in Venedig bei jenem internationalen Kongress über Restaurierungen Regie, dem die berühmte Charta entstammt.⁶ Das Castelvecchio war als historisches Zeugnis im Grunde uninteressant und

1 Marisa Dalai Emiliani, «Musei della ricostruzione in Italia, fra disfatta e rivincita della storia», in: Carlo Scarpa a Castelvecchio. Milano: Comunità 1982, S. 149–170.

2 Vierzehnter Tag für Denkmalpflege, Münster in Westfalen, 22./23. September 1921. Stenographischer Bericht, Berlin, o.J., S. 59.

3 Sergio Marinelli, «Il Castello, le collezioni», ibid., S. 133–148.

4 Wie Licisco Magagnato behauptet hat in «Il Museo di Castelvecchio»,

in: Carlo Scarpa. Opera completa a cura di Francesco Dal Co e Giuseppe Mazzariol, Milano: Electa 1984, S. 159.

5 Gian Maria Varanini, Giuseppe Gerola e il Castello del Buon Consiglio. Il documento e il monumento. Il Castello del Buonconsiglio Dimora dei Principi vescovi di Trento. Persone tempi di una storia. Band 2, hsg. von Enrico Castelnuovo. Trento: Temi 1996, S. 321–331.

6 Als Präsident des Organisationskomitees des Zweiten Internationa-

len Kongresses der Architekten und technischen Sachverständigen für Kunstdenkmäler. Der Text des Dokuments entstand in Zusammenarbeit mit Roberto Pane; Präsentation der Verfasser in: Restaura 40/1978, Norme ed orientamenti per la tutela dei beni culturali in Italia I., a cura di Roberto di Stefano, Giuseppe Fiengo, S. 22–29.

7 Licisco Magagnato, «Storia e genesi dell'intervento», in: Carlo Scarpa, op. cit. 1982, S. 7–34; S. 12.

8 «Francesco Borromini als Restau-

rators», in: Kunstgeschichtliches Jahrbuch der K.K. Zentral-Kommission für Erhaltung und Erforschung der Baudenkmäler, Beiblatt für Denkmalpflege, Wien 1907, Serie 89–98.

9 Carlo Scarpa, Il progetto per Santa Caterina a Treviso. Treviso: Vianello 1984.

10 Thomas Raff, «Die Sprache der Materialien. Anleitung zu einer Ikonologie der Werkstoffe». München: DKV 1994.

11 Giuseppe Gerola, Alcune osservazioni sul restauro di completamen-

to. Atti del R. Istituto veneto di scienze, lettere ed arti LXXXVI (1927), S. 1319–1337, auch in: Studi Trentini di Scienze Storiche, sezione seconda, LXVII–LXVIII (1988–1999) (Trento, 1996). Scritti di Giuseppe Gerola – Trentino – Alto Adige, S. 775–787.

12 Bericht zur Entwicklung des Museums im Jahre 1908: «Madonna Verona», 1908, S. 193.

13 Vilém Lorenz Karel Triska, Cerninsky Palac v Praze. Prag: Panorama 1980, S. 144–150.

mit Ausnahme von ein paar Mauerabschnitten nicht mehr original. Die grosse Geste des Abbruchs der Rampe aus dem 19. Jahrhundert, die einen leichten Zugang zu den Wehrgängen ermöglichte, und die Wiederöffnung der mittelalterlichen Porta del Morbio sind nur ein scheinbarer Bruch: sie reihen sich ein in die willkürliche Auswahl der historischen Schichten (man denke an die Abbrüche im Zeitalter des Barock), um ein paar Reste des geliebten Mittelalters wieder zu entdecken. Das neorealistische Restaurierungskonzept hatte die Praxis des späten 19. Jahrhunderts, der sie sich widersetzen wollte, nicht wirklich überwunden. Durch die Anerkennung der Künstlerpersönlichkeit entdeckte man wieder die der Neoromantik teure Gegenüberstellung von dem «unfruchtbaren Wissen» der Gelehrten und der «fruchtbaren Unwissenheit» des Entwurfs, der Erfindung. Vom späten Positivismus unterschied sich dies durch eine klare Aufgabentrennung: Dem Architekten gestand man eine rein intuitive, formale Beziehung zum Bestehenden zu; der Kunsthistoriker jedoch musste sich an, eine Kontrollfunktion auszuüben und den Mäzen zu spielen, und ging von der mühsam akribischen des Philologen zur speditiveren Tätigkeit des Kenners über.

Das museale Konzept und die Restaurierung durch Carlo Scarpa

«Carlo Scarpa untersuchte den konkreten Einzelfall in der objektiv erforschten besonderen historischen Situation; er legte die ursprüngliche Schicht frei... und arbeitete um dieses bereits Bestehende herum, stellte ihm modulare und hierarchisierte Elemente zur Seite, nach einer neoplastischen Syntax, die schon immer Grundlage seiner Bildung gewesen war: weder ein Vorgehen in Übereinstimmung noch eine trockene geometrische Gegenüberstellung.»⁷ Der wahre Scarpa ist offensichtlich der letztere. Wenn sich der moderne Raum als Auflösung früherer Architektursprachen und Gebäudetypen begreifen lässt, die durch wesentliche tektonische Prinzipien ersetzt werden, stösst er an eine Grenze, wo sich auch diese letzteren auflösen. Die optimale Bedingung von so viel konstruktiver Zerstörung ist ein starker Kontext, der den Gegensatz, die Auflösung verschärft: Mehr als die entdeckten alten Überreste empfehlen sich gemäss dem Konservator die grellen Farben des Historismus. Dvorak hat in seinem «Borromini als Restaurator»⁸ mit antizipatorischem Gespür im Zusammenhang mit San Giovanni in Laterano ein ähnliches Phänomen beschrieben; Borromini bezieht die mittelalterlichen Fragmente

in seinen Eingriff mit ein, ohne eine Einheit anzustreben, um die herkömmlichen tektonischen Verweise auf die klassischen Elemente auszuschalten und die Subjektivität des eigenen Werkes zu unterstreichen.

Auch beim Palazzo Abatelli in Palermo inszeniert Scarpa das Museum in fantasievollen Rekonstruktionen der Zwanzigerjahre, und er setzt sich mit einer Nachkriegs-Restaurierung auseinander, im späten und mühseligen Entwurf für die Kirche und das Kloster von Santa Caterina in Treviso.⁹ Hier hatte man ein Kornhaus aus dem 19. Jahrhundert abgebrochen, um die zu einem kleinen Teil mit Fresken geschmückten Mauern einer Kirche aus dem 14. Jahrhundert zu retten.

Am kohärentesten ist jedoch der Palazzo Querini Stampalia, dessen Struktur intakt bleibt und in dem das Neue das Bestehende überlagert wie eine kostbare Tapiserie, mit der man die Wände der Säle überzieht, um sie der neuen Nutzung zuzuführen, in einer einzigartigen Anwendung des Bekleidungs-Prinzips. Das Publikum hat an Scarpa geschätzt, dass er zum Handwerk und zu den traditionellen Materialien zurückkehrte, dass er die polychromen und bearbeiteten Marmore, die Vergoldung, den Glanz der Vergangenheit, das heisst im Grunde des Schmuckes – wenn auch im rationalistischen Sinne des 18. Jahrhunderts –, die sorgfältige Behandlung der Oberflächen wieder in Mode brachte. Und die Bedeutung seines Schaffens liegt in der Fähigkeit, Gewicht und Preis des Materials zu verschleiern.¹⁰ Dies hat wenig gemein mit den tragikomischen Imitationen, welche die bedauernswerten Städte heimsuchten, die der Architekturschule von Venedig zu nahe liegen: Diese historischen Zentren haben, mit zunehmender Aufwertung der Bodenpreise, zuschauen müssen, wie ihre allzu bescheidenen Häuser umgekrempelt wurden, damit auf massgeschneiderten Betonunterlagen Marmor, Messing, Stuck und Mosaik appliziert werden konnten, bis die Häuser mehr oder weniger unbewohnbaren, aufgeblähten Olivetti-Läden glichen.

Das Falsche ersetzen – Qualität schaffen

Der Eingriff am Bestehenden, die Restaurierung, wurde und wird heute noch als ein Problem der architektonischen Sprache angesehen, und Scarpa schien eine Lösung anzubieten, die die «kreativen» Anwendungen der Architekten zu vertuschen vermochte: unnützen Aufwand und gewalttätige Interventionen am Gebauten; einmal davon abgesehen, dass ein Grossteil seiner Werke gelang, weil das, was sie ersetzt haben, falsch war, und nicht nur einfacher oder später, entspre-

Schreineri und
Innenausbau AG
CH-8154 Oberglatt ZH
Bahnhofstrasse 54
Telefon 01-850 11 58
Fax 01-850 40 74

Verlangen Sie unsere
Prospekte und
besuchen Sie den Aus-
stellungsraum

Masse:
H 72, B 84, T 108 cm
H 72, B 108, T 84 cm

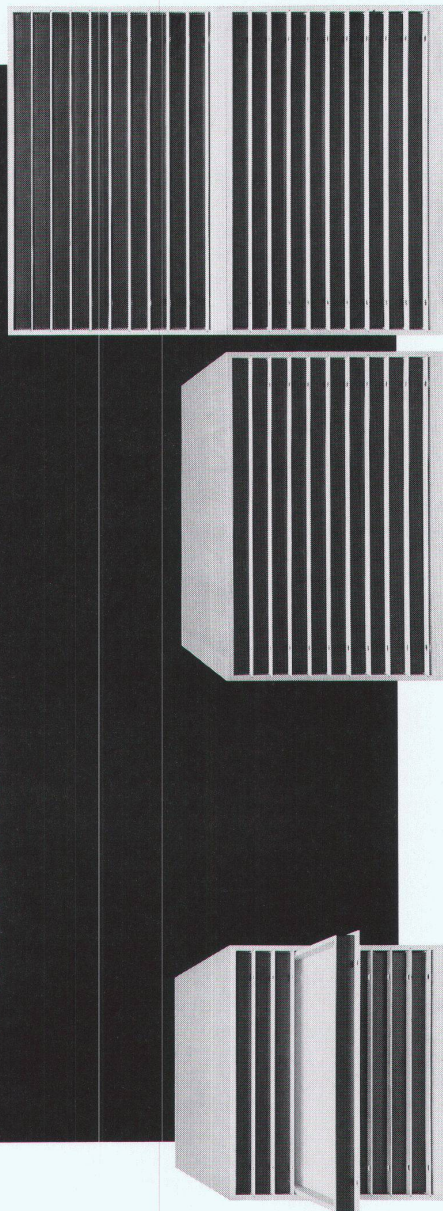
Der Planschrank ist
erhältlich in Holz
mit hellgrauen oder
schwarzen Fronten

Ein Planschrank
für Architekten,
Grafiker, Techniker,
Zeichner, Lehrer,
Sammler

Design:
Benedikt Rohrer SWB

Planschrank
mit unbeschränkten
Möglichkeiten

Oswald zeigt: Planschrank



chend dem Gutdünken der Planenden, der Auftraggeber und manchmal auch der Denkmalpfleger.

Scarpas sorgfältige Details, seine raffinierten Oberflächen erfüllten die Forderung, das Ungleichgewicht zwischen der Qualität der erhaltenen alten Teile und der oft dürftigen Anonymität der «neutralen» Teile zu überwinden. Die Skeptiker der Zwanziger- und Dreissigerjahre hatten ihre Eingriffe an alten Bauten auf das rein Konstruktive beschränkt: mit wenigen schematischen Massnahmen, die völlig untergeordnet waren, sodass sie quasi unbemerkt blieben. Wer der zeitgenössischen Kunst mehr vertraute, war anderer Ansicht: «Ergänzen wir, wo immer es notwendig und angemessen ist, und ergänzen wir dann mit einer gewissen Grosszügigkeit, sodass die Restaurierung dem Monument nicht nur seine unentbehrlichen Teile, sondern auch seinen charakteristischen Ausdruck wiedergibt, der wesentlich ist für die wechselseitige Beziehung der einzelnen Teile in ihrem Reichtum und ihrer Schönheit»,¹¹ hatte Giuseppe Gerola geschrieben, einer der

wenigen, der die Präsenz der zeitgenössischen Kunst in historischen Bauten und Kontexten verteidigte und der als Direktor des Museums von Verona 1908 den Palazzo Pompei mit eleganten gemalten Art Nouveau-Friesen ausschmücken liess.¹² In der Zwischenkriegszeit fand diese Haltung vermehrt Verbreitung. Zum Beispiel denkt man weniger an Joseph Plečnik, der im Schloss von Prag ein genau definiertes Ensemble umgestaltete, als an den der Avantgarde näher stehenden Pavel Janák und an seine Restaurierung des Czernin-Palais auf dem Hradschin, das während 150 Jahren immer wieder misshandelt und verschandelt worden war.¹³

Das Gebaute als Dokument

Wer an Wände, Böden, Türen, Einbauten – mit anderen Worten alle nicht alten Elemente – in Museen oder anderen Zeitzeugen ohne ihre ursprüngliche Ausstattung denkt und sich abgestossen fühlt von «antikisierenden» Fenstern, Terrakotten aus der Poebene oder der Gegend von Impruneta, Lichtschaltern oder Steckdosen

mit Abdeckungen aus farbigem Plastik, mit unfreiwilligem Humor in Alkoven montiert, in denen seit Jahrhunderten keine Betten mehr stehen, kann nicht umhin, solche Standpunkte für berechtigt anzusehen. Eine ebenfalls gültige Alternative wäre gewesen, dass man sich dazu gezwungen hätte, beschädigte oder weniger reiche Ausstattungsdetails zu erhalten, mit dem Ziel, sie zu integrieren oder schlimmstenfalls zu überlagern.

Vielleicht findet man ein glückliches und respektvolles Verhältnis zur alten Bausubstanz im Detail bei der Innenausstattung. Es gibt einen konzeptionellen Reichtum in Objekten, die einfach in einen Raum hineingestellt werden und ihn verändern können, ohne seine materielle Substanz zu schädigen, welche vom Wert des Gebauten Zeugnis ablegt. Dies könnte eine würdevollere Aufgabenteilung rechtfertigen, sodass sich der Architekt nicht mehr länger dem Historiker unterordnen muss, auch weil die postklassische Archäologie und die Erneuerung der Geschichtswissenschaft das spezialisierte Wissen verstärkt und

vertieft haben. Es ist trotzdem schwierig, sich einen kenntnisreichen, fortschrittlichen, wirklich zeitgemässen Entwurf vorzustellen, wenn nicht zumindest das Bewusstsein dieses ausgehenderen Wissens, einer umfassenderen, komplexeren Vorstellung von Denkmalpflege vorhanden ist. Die durch den Entwurf vermittelte mythisierte Erfahrung genügt da nicht mehr.

Es ist genug Raum da für Neues, für den Entwurf. Auch eine neoidealistische Annäherung an den Eingriff in historische Substanz, in die das Werk von Scarpa – durch Zeit und Umstände – hineingezogen wurde, um deren Mängel zu verbergen, bietet nicht mehr Freiheit. Im Gegenteil, nur eine reichere Beziehung zur Vergangenheit, welche die ganze Vielfalt des Gebauten als materielles Dokument begreifen kann, bis hin zu den bescheideneren und vernachlässigten Elementen, ist in der Lage, hinter einem scheinbaren Verzicht subtilere und gleichzeitig anregendere Lösungen hervorzubringen.

Übersetzung aus dem Italienischen:
Katharina Dobai, Christa Zeller

“The world of writing and having to write is full of great words and concepts that have lost their object”

Robert Musil, *The Man without Qualities*

Carlo Scarpa's Restorations – a Reassessment

Alberto Grimoldi. Italian museums, realized after war by the second generation of Modern architects, are frequently quoted as models for how to intervene in existing building stock. They are said to combine an understanding of historical architecture with contemporary artistic expression. But it would be very easy to suggest the opposite, and say that many of these converted buildings show absolutely no concern about the complexity of the existing stock, about its importance as a starting-point and model, and about the expertise and technologies that could help us to understand it. Of course the quality of the projects is not in question here: such an extraordinary thesis is simply clinging to threadbare thought categories that are still sometimes dragged in to make the point today.

But we must distance ourselves from strategic criticism if we are to do justice to these buildings. It is only by distancing ourselves from them in time that we can understand them. And time is pressing: these milestones of an epoch are in more or less serious danger today. Resistance to Modernism has never disappeared, and many people see museums as entertainment venues rather than educational institutions. Their maintenance figures in annual reports appear as

mere extravagance, and people try to avoid acting until major work has to be done – and this is then classified as an investment.

The historically most important room by Franco Albini in the Palazzo Bianco in Genoa was mutilated in this way from 1968 onwards, and essentially understandable functional requirements are bound to lead to reconstruction of the Palazzo Rosso, on the other side of Strada Nova, as well. In Milan, the Musei Civici in the

Castello Sforzesco have meant a juicy job for some decorator, and there is no lack of suggestions for redesigning the famous area around the Pietà Rondanini, as it no longer fits in with what we now hold to be art.

Even if people are keen on paying homage to the *genius loci*, we have to wonder whether it still makes sense and is modern to defend these buildings as exemplary models, a hundred years after Riegl. Their presence in the contemporary context is based on constant interrogation about, and constant interpretation of, the extent to which they are still suitable to be used for expressing the needs of today. This is why it is necessary to make a distinction between a building's changing fortunes, and a decision to preserve it. A work of art's material qualities are the element that allows us to experience it, and that trigger thoughts about it.

Assessing the work of art

Carlo Scarpa's work seemed to be a “child of its times” to a lesser extent than other works; it is thus more effective to indicate its limitations and to understand, so that it can be defended convincingly. Even the Museo di Castelvecchio in Verona has not escaped attack, some of it particularly annihilating. Marisa Dalai has discussed the close connection between neo-idealistic concepts in art history and “modern” museums, basing her-

self on the example of Verona, using this very example.¹ An hierarchy has been constructed to show what is not art and consequently not worth preserving – an act of discrimination based on a critical, subjective and “creative” judgement formulated by art historians. The universal value of a work, its essence, lies in its image. The material properties of the image itself are merely instrumental by nature; the technique used to realize it is marginal in comparison with the concept. The work is not understood through its context, through its history, but through its timelessness, its ability to transcend circumstances and epochs. “A thing does not matter to us because it is old, but although it is old,”² wrote Hans Tietze. Thus in the first place we conserve things that express trends in contemporary art.

It was thought that the most important thing to do when staging works of art was to isolate them and bring them closer to the public, closer to its direct intuition, unpolluted by prior knowledge. It was an arrogant but generous concept that has little in common with the popularization that is fashionable today, with the perfunctory anthologies familiar to us from the museum of 19th century art in the Gare d'Orsay in Paris.

The Castelvecchio in Verona

The restoration of the Castelvecchio (1923/26)³, was the first task taken on

by Antonio Avena, the first director of the museum and inventor of the most evil fetishes of the black twenties, or, if you prefer it, a pioneer of contemporary museum tourism. Walls were raised and towers provided with battlements to make good the damage caused by French occupation from 1797 to 1806. To do this, he destroyed the neoclassical barracks in the Piazza d'Armi, with the exception of the rear walls and the façade facing the river Adige. The vaults were replaced with timber ceilings, and old stones were used for the façades: they came from the palazzi that had been pulled down to build a quay along the Adige after the floods in 1882. This work did not follow the pattern of the conversion of the citadel in Milan for use as the Museo Civico by Luca Beltrami forty years earlier.⁴ In Verona they went all out for speed (three years only); no time was wasted on the scholarly investigations that would have been so dear to the heart of late Positivism. Monument preservation officer Giuseppe Gerola committed himself to restoring the Castello del Buon Consiglio; here too reconstruction was to the fore, but here it was supported by copious and detailed research.⁵ The Marchese Da Lissa, who was responsible for monument preservation in Verona, had made a great show of keeping out of things. Ferdinando Forlati, a young architect employed in monument preservation, was compelled to provide technical support for the project, but has always stressed that he was not involved in fundamental decisions. The bizarre story of the typical Verona house that was told in the rooms got into difficulties in the bombardment of 1944 and was reconstructed in a perfunctory operation in 1947.

After Avena retired in 1955, distaste for an unsuitable marriage brought two people together: the new director of the museum, Licisco Magagnato and the head of monument preservation, Count Pietro Gazzola. Gazzola staged the international restoration congress in Venice in 1964, which led to the famous charter.⁶ The Castelvecchio was fundamentally uninteresting as a historical

document, and not original, with the exception of a few sections of wall. The grand gesture of demolishing the 19th century ramp, which made it easy to get to the battlemented parapet, and the reopening of the medieval Porta del Morbio only seem to represent a break: they form part of the arbitrary selection of historical strata (think how much was pulled down in the baroque period), making it possible to discover a few remains of the beloved Middle Ages. The neo-idealistic restoration concept had not really overcome the 19th century practice that it wanted to oppose. Acknowledgement of the personality of the artist made it possible to rediscover the juxtaposition, so dear to neo-Romanticism, of the scholar's "barren knowledge" and the "fertile innocence" of design and invention. This was distinguished from late Positivism by a clear separation of roles: the architect was allotted a merely intuitive, formal relationship with existing stock; but art historians presumed to take on a controlling function and play the patron, shifting from the laborious meticulousness of the scholar to the freer approach of the connoisseur.

The museum concept and restoration by Carlo Scarpa

"Carlo Scarpa investigated concrete individual cases in objectively researched and particular historical situations; he revealed the original stratum ... and worked around this existing material, placing modular and hierarchical elements alongside it, using a neoplastic syntax that had always formed the basis of his cultural training: this was not a procedure in perfect harmony, nor was it a dry geometrical juxtaposition."⁷ The latter obviously identifies the real Scarpa. If modern space can be understood as breaking down earlier architectural languages and building types then replacing them with fundamental tectonic principles, he reaches a limit where even these principles break down as well: the optimum condition for dismantling so much structure is a strong context, which sharpens the contrast, the sense of things being broken down: the vivid colours of his-

toricism may well be more appealing to the conservator than the ancient remains he has discovered. In his "Borromini als Restaurator"⁸ Dvorak showed a keen anticipatory sense when he described a similar phenomenon in the context of San Giovanni in Laterano; Borromini included the medieval fragments in his work, but without trying to achieve unity. This meant that he could eliminate the traditional tectonic references to classical elements and underline the subjectivity of his own work.

In his work on the Palazzo Abatelli in Palermo Scarpa also presented the museum as an imaginative reconstruction of the twenties, and he addressed a post-war restoration in a late and laborious design for the church and monastery of Santa Caterina in Treviso.⁹ Here a 19th century granary was pulled down to rescue the walls of a 14th century church, which were partially decorated with frescoes.

But the most coherent piece of work is the Palazzo Querini Stampalia, whose structure remains intact and in which the new overlays the old like a costly tapestry used to cover the walls of rooms to make them suitable for a new use. This is a unique application of the *Bekleidungsprinzip*. What the public liked about Scarpa was that he returned to craftsmanship and traditional materials, that he brought polychrome and processed marble, gilding, the glow of the past, fundamentally, in other words, ornament – even though it was used in the rational spirit of the 18th century – and careful treatment of surfaces back into fashion. And the significance of his work lies in his ability to conceal the weight and cost of the material¹⁰. This has little in common with the tragicomic imitations inflicted on the unfortunate towns that are too close to the school of architecture in Venice: these historical centres had to watch, as land values increased, their all-too-modest buildings being completely changed so that marble, brass, stucco and mosaics could be applied to tailor-made concrete bases until the buildings looked like more or less uninhabitable, puffed-up Olivetti shops.

Replacing what is wrong – creating quality

Intervening in existing buildings, restoration, was and still is seen as a problem of architectural language, and Scarpa seemed to offer a solution that was able to keep architects' creative fits under wraps: unnecessary expenditure and violent interventions in the building stock; quite apart from the fact that a large part of his work was successful because what it replaced was fake, and not just more simply or later, to fit in with the judgement of planners, clients and sometimes monument preservation experts as well.

Scarpa's careful detailing, his refined surfaces met the demand of overcoming the imbalance between the quality of the surviving old parts and the often feeble anonymity of the "neutral" sections. The sceptics of the twenties and thirties had limited their interventions in old buildings to merely structural elements: they used a few schematic measures that were entirely subordinated, so that they remained unnoticed to all intents and purposes. Anyone who trusted contemporary art more, took a different view: "Let us complete and complement wherever it is necessary and appropriate, and then let us complete and complement with a certain generosity, so that the restoration does not just give the monument its essential parts back, but also its characteristic expression, which is crucial to the mutual relationship of the individual parts in their richness and beauty,"¹¹ wrote Giuseppe Gerola, one of the few people to defend the presence of contemporary art in historical buildings and contexts, and who had the Palazzo Pompei decorated with elegant, painted art-nouveau friezes when he was director of the museum in Verona in 1908.¹² This approach became more widespread between the wars. For example, we should consider less Joseph Plecnik, who redesigned a precisely defined ensemble in the castle in Prague, than Pavel Janak, who was closer to the avant-garde and who restored the Černín palace in the Hradčany, which had been ill-treated and spoiled for 150 years.¹³

1 Marisa Dalai Emiliani, "Musei della ricostruzione in Italia, fra disfatta e rivincita della storia," in: Carlo Scarpa a Castelvecchio. Milan: Comunità 1982, pp. 149–170.
2 Vierzehnter Tag für Denkmalpflege, Münster in Westfalen, 22./23. September 1921. Short-hand report, Berlin, no year, p. 59.
3 Sergio Marinelli, "Il Castello, le collezioni," *ibid.*, pp. 133–148.
4 As Licisco Magagnato asserted in: "Il Museo di Castelvecchio," in: Carlo Scarpa. Opera completa a

cura di Francesco dal Co e Giuseppe Mazzariol, Milan: Electa 1984, p. 159.
5 Gian Maria Varanini, Giuseppe Gerola e il Castello del Buon Consiglio. Il documento e il monumento. Il Castello del Buonconsiglio Dimora dei Principi vescovi di Trento. Persone tempi di una storia. Secondo volume a cura di Enrico Castelnuovo. Trento: Temi 1996, pp. 321–331.
6 As president of the organizing committee for the Second International Congress of Architects and

Technical Experts on Ancient Monuments. The text for the document was written with Roberto Pane; author's presentation in: *Restauro* 40/1978, Norme ed orientamenti per la tutela dei beni culturali in Italia I., a cura di Roberto di Stefano, Giuseppe Fiengo, pp. 22–29.
7 Licisco Magagnato, "Storia e genesi dell'intervento," in: Carlo Scarpa, *op. cit.* 1982, pp. 7–34; p. 12.
8 "Francesco Borromini als Restaurator," in: *Kunstgeschichtliches Jahrbuch der K.K. Zentral-Kommission*

für Erhaltung und Erforschung der Baudenkmäler, Beiblatt für Denkmalpflege, Vienna 1907, series 89–98.
9 Carlo Scarpa, Il progetto per Santa Caterina a Treviso. Treviso: Vianello 1984.
10 Thomas Raff, "Die Sprache der Materialien. Anleitung zu einer Ikonologie der Werkstoffe." Munich: DKV 1994.
11 Giuseppe Gerola, Alcune osservazioni sul restauro di completamento. Atti del R. Istituto veneto di scienze, lettere ed arti LXXXVI

(1927), pp. 1319–1337, also in: Studi Trentini di Scienze Storiche, sezione seconda, LXVII–LXVIII (1988–1999) (Trento, 1996). Scritti di Giuseppe Gerola – Trentino – Alto Adige, pp. 775–787.
12 Report on the development of the museum in 1908: "Madonna Verona," 1908, p. 193.
13 Vilém Lorenz Karel Triska, Cerninsky Palac v Praze. Prague: Panorama 1980, pp. 144–150.

Buildings as documents

Anyone who thinks of walls, floors, doors, fittings – in other words, all the elements that are not old – in museums or other old buildings without their original furnishings, and feels repelled by “antique-style” windows or terra cotta from the plain of the Po or the area around Impruneta, light switches or power points with coloured plastic covers, mounted with unintentional humour in alcoves that have not contained beds for centuries, cannot avoid feeling that this point of view is justified. It would have been an equally valid alternative to have forced

oneself to preserve damaged or less lavish details of the décor with the aim of integrating them or in the worst case of putting something on top of them.

Perhaps it is possible to relate happily and respectfully to old building stock in detail in terms of interior décor. There is a conceptual richness in objects that are simply put into a room and are able to change it without damaging its material substance, which is evidence of the value of the building. This could justify a more dignified allocation of responsibilities, so that the architect no longer has to

defer to the historian, also because post-classical archaeology and the renewal of academic history have reinforced and advanced specialist knowledge. It is nevertheless difficult to imagine an informed, progressive design that is really appropriate to its time without at least an awareness of this extended knowledge, of a more comprehensive, more complex idea of monument preservation. Experience made myth and conveyed by design is no longer sufficient here.

There is enough room for new things here, for design. Even a neo-idealistic approach to intervention in

the historical substance, in which Scarpa's work has been included – by dint of time and circumstance – to hide its inadequacies, no longer offers any freedom. On the contrary, only a richer relationship with the past that can understand the whole diversity of the building stock as a material document, right down to the more modest and neglected elements, is in a position to produce subtler and at the same time more exciting solutions under the cover of apparent renunciation.

Translation from German:
Michael Robinson

Die koreanische presbyterianische Kirche in New York

Mark Lee. Die koreanische presbyterianische Kirche in New York stellt dialektisch begründete architektonische Ansätze in Frage, indem sie bestehende Strukturen neu konfiguriert und programmiert. Ein vierteiliges Nebeneinander wird durch das Konglomerat ersetzt, sodass es im Umbauprozess keinerlei bewusste Differenzierungen zwischen Alt und Neu, keine *objets trouvés*, kein Palimpsest gibt. Als Alternativmodell tritt ein architektonischer Isomorphismus (Gleichmachen der Formen) auf, der Programm und Kontext zu einem neuen Zusammenhalt verarbeitet.

Die Kirche entstand durch Erweiterung und Umbau der aufgegebenen Wäschefabrik *Knickerbocker Laundry*. Sie reagiert auf das Industriegebäude, indem sie Altes und Neues mit Hilfe einer ununterbrochenen Aussenfläche und schmiegsamer Tentakel umschliesst und ein Profil erzeugt, das ihre Trennung überspielt. Will man den daraus resultierenden Isomorphismus diskutieren, muss man zunächst den Entwurf als Eingriff in eine historische Struktur beurteilen. Von den ersten Planungen an stand die Kirche im Mittelpunkt unterschiedlicher kritischer Beurteilungen. Ob es nun an den Schwierigkeiten der Zusammenarbeit zwischen drei Büros aus verschiedenen Städten lag, an den Beschränkungen eines Software-unterstützten Entwurfs oder den Auswirkungen einer Animationstheorie in der Architektur – die allgemeine Wahrnehmung des Konzepts mündet in eine Ansammlung von Problempunkten, die einer überzeugenden kritischen Auseinandersetzung im Wege stehen.

Konzentriert man sich primär auf Aspekte der Ergänzung und Rekonfiguration einer bestehenden Konstruktion, wirft dieser Entwurf einige Fragen zu Verfahren der architektonischen Kombinatorik auf. Erstens: Wie unterscheiden sich endogen generierte Entwurfsmethoden, die Kontinuität

und Rhythmus bevorzugen, von dialektischen Methoden, die Collage und Fragmentierung fördern? Zweitens: Können diese sich gegenseitig ausschliessenden Verfahren der Formfindung koexistieren und hybride Verfahren hervorbringen? Weiter: Wie führt man derartige Unterschiedlichkeit in zusammenhängende Gefüge ein, ohne sie auf ihre Eigenheiten zu reduzieren?

Versteckte Inkongruenz

Mit diesen Fragen kann man sich im historischen Kontext auseinandersetzen, zumal die Architektur der ursprünglichen *Knickerbocker Laundry* – 1932 nach einem Entwurf von Irving Fenichel errichtet – einen Bezugspunkt zum Verständnis der von Lynn, Garofalo und McInturf angewandten Strategien liefert. Die in der Gewerbezone von Sunnyside, Queens, gelegene Fabrik umfasst zwei im Grundriss vereinigte Zonen, die sich durch Umfang, Struktur und Vokabular unterscheiden. Die erste Zone, die Lewis Mumford wegen ihrer «unangebrachten Monumentalität» kritisierte, aber wegen ihrer «Plastizität von der Art eines Schneepalasts» bewunderte, präsentiert sich zu den nahe gelegenen Gleisanlagen hin mit einer vertikalen, stromlinienförmigen modernen Fassade mit durchgehenden horizontalen Simsen und Fensterbändern. Diese drei-

geschossige Zone war aus einem unregelmässigen Konstruktionsraster entwickelt, der sich sowohl in der Dimension wie der Orientierung unterschied. Dort war der Verwaltungstrakt der Fabrik untergebracht. Die weitaus grössere, aber stilistisch stumme zweite Zone im Hintergrund führt rechtwinklig von der ersten ab. Sie enthielt den zweigeschossigen Produktionsbereich und besitzt eine regelmässige hallenähnliche Struktur mit sich wiederholenden Abständen und grossen Spannweiten.

Die Inkongruenz dieser beiden getrennten Zonen entspricht dem «decorated shed» und dem «schwierigen Ganzen» von Robert Venturi, indem sich ihre unversöhnliche Beziehung in der ungleichgewichtigen Frontalität des Gebäudes ausdrückt. Dennoch erreicht jede Zone für sich auf unabhängige Weise einen Zusammenhalt – mittels verschiedener Methoden der räumlichen Kontinuität. Im vorderen Gebäude verdoppeln die stromlinienförmigen Simse die horizontale Dynamik der vorbeifahrenden Züge und erzeugen die sanfte Plastizität, auf die sich Mumford bezog. Sie setzen die ruhende Masse in Bewegung, indem sie den Übergang zwischen Flächen mildern und die Vertikalität ihrer internen Unterteilungen in den Hintergrund schieben. Im hinteren Gebäude erzeugt die Halle mittels Wiederholung und grosser Spannweiten eine räumliche Unbestimmtheit, die den Eindruck einer subtileren, aber grenzenlosen Offenheit vermittelt. Diese beiden entgegengesetzten Methoden im Umgang mit der Kontinuität – erstere durch die Nachahmung von Bewegung, letztere durch räumliche Neutralität – liefern gemeinsam einen Bezugspunkt für das Verständnis der Entwurfsverfahren des Zusammenhalts und der Absonderung in der neuen Kirche.

Die Intervention beginnt mit der Herausforderung, die existierende

Grundfläche zu verdoppeln. Gefordert waren Räume für soziokulturelle Zwecke zusätzlich zu den religiösen Funktionen. Statt die Fragmentierung des bestehenden Gebäudes durch eine Ausdehnung im Grundriss zu verstärken, entschlossen sich die Architekten, die verschiedenen Nutzungen im Vertikalschnitt zu verteilen. Im Ergebnis erhebt sich der neue Kirchenraum mit 2500 Sitzplätzen über der hinteren Industriehalle, die ihrerseits im unteren Bereich aufgeteilt wurde in Unterrichtsräume, Lagerflächen und Verwaltungsräume. Dazwischen eingefügt ist noch eine Etage, auf der eine Kapelle mit 600 Sitzplätzen, ein Raum für Chorproben und Räumlichkeiten für kirchenunspezifische Programme, nämlich Ausstellungssäle, eine Bibliothek und eine Cafeteria mit 800 Sitzplätzen untergebracht sind. Während das stromlinienförmige Gebäude Büros und kleineren Versammlungsräumen vorbehalten bleibt, verkeilt sich zwischen dem vorderen Gebäude und dem hinteren Hallenvolumen ein Durchgang, der die drei Ebenen miteinander verbindet. Dadurch orientiert sich der Haupteingang für die autoabhängige Kirchengemeinde neu zum Parkplatz hin.

Zwei Methoden der Vereinigung

Indem sie die interne Organisation am Vertikalschnitt orientierten, verstärkten die Architekten die im Grundriss bestehenden Brüche nicht weiter, sondern machten im neuen Entwurf den Weg für zwei grundsätzliche Verfahren des Zusammenbindens der Teile frei. Erstens führt die neue Hülle des Kirchenraums das Ensemble zusammen, indem sie hinter der ursprünglichen Fabrik eine wellenförmige Silhouette erzeugt. Während die *Knickerbocker Laundry* sich ihrer Umgebung mit einer abrupt vertikalen Fassade darbot, schafft die Kombination niedriger wellenförmiger Profile