

MAURIZIO
DE VITA

Architetture nel tempo

Dialoghi della materia, nel restauro

R





La collana **Ricerche di architettura, restauro, paesaggio, design, città e territorio**, ha l'obiettivo di diffondere i risultati della ricerca in architettura, restauro, paesaggio, design, città e territorio, condotta a livello nazionale e internazionale.

Ogni volume è soggetto ad una procedura di accettazione e valutazione qualitativa basata sul giudizio tra pari affidata al Comitato Scientifico Editoriale del Dipartimento di Architettura e dal consiglio editoriale della Firenze University Press. Tutte le pubblicazioni sono inoltre *open access* sul Web, favorendone non solo la diffusione ma anche una valutazione aperta a tutta la comunità scientifica internazionale.

Il Dipartimento di Architettura dell'Università di Firenze e la Firenze University Press promuovono e sostengono questa collana per offrire il loro contributo alla ricerca internazionale sul progetto sia sul piano teorico-critico che operativo

*The **Research on architecture, restoration, landscape, design, the city and the territory** series of scientific publications has the purpose of divulging the results of national and international research carried out on architecture, restoration, landscape, design, the city and the territory.*

The volumes are subject to a qualitative process of acceptance and evaluation based on peer review, which is entrusted to the Scientific Publications Committee of the Department of Architecture (DIDA) and to the Editorial Board of Firenze University Press. Furthermore, all publications are available on an open-access basis on the Internet, which not only favors their diffusion, but also fosters an effective evaluation from the entire international scientific community.

The Department of Architecture of the University of Florence and the Firenze University Press promote and support this series in order to offer a useful contribution to international research on architectural design, both at the theoretico-critical and operative levels.





Coordinatore | Scientific coordinator

Saverio Mecca | Università degli Studi di Firenze, Italy

Comitato scientifico | Editorial board

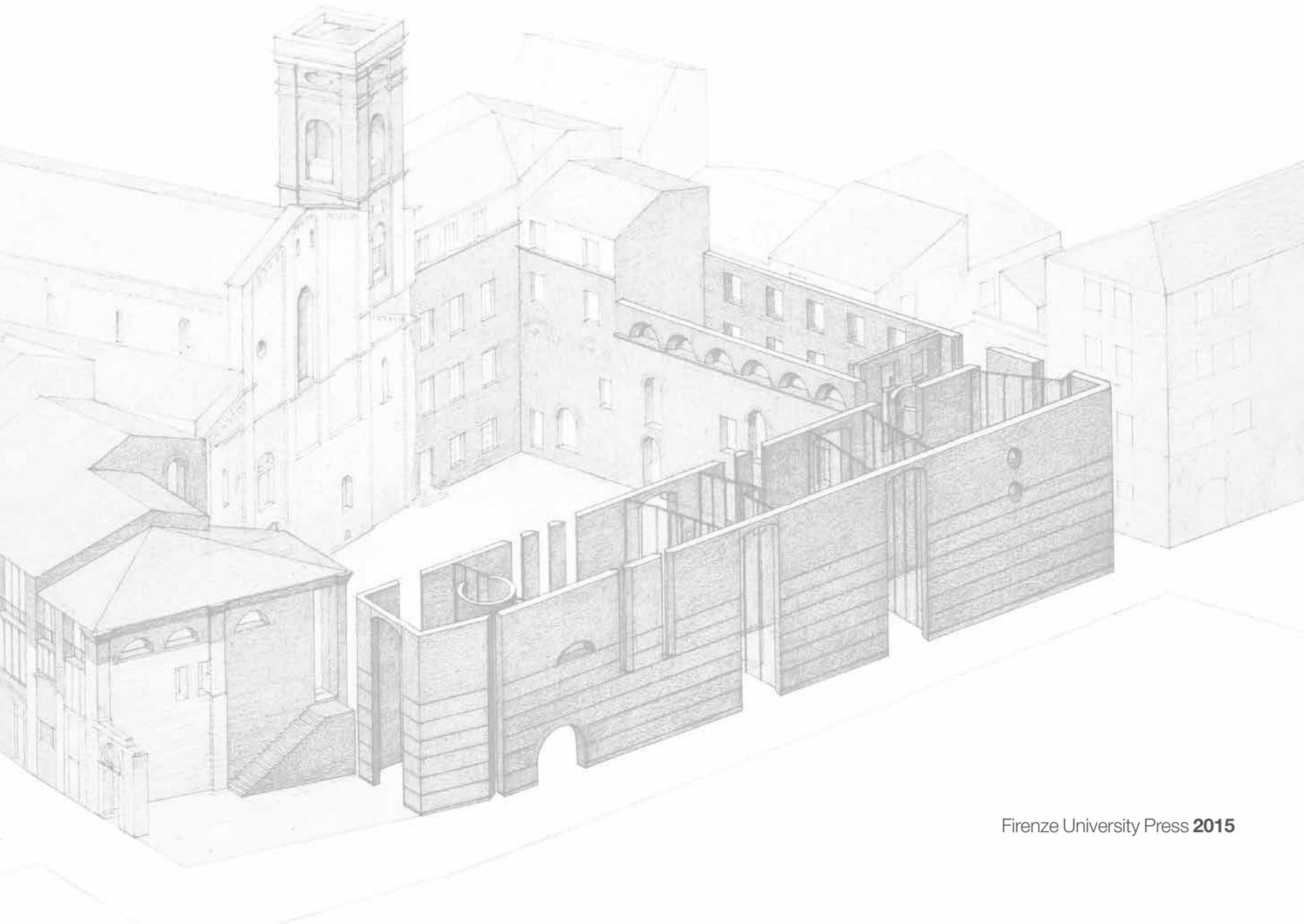
Elisabetta Benelli | Università degli Studi di Firenze, Italy; **Marta Berni** | Università degli Studi di Firenze, Italy; **Stefano Bertocci** | Università degli Studi di Firenze, Italy; **Antonio Borri** | Università di Perugia, Italy; **Molly Bourne** | Syracuse University, USA; **Andrea Campioli** | Politecnico di Milano, Italy; **Miquel Casals Casanova** | Universitat Politècnica de Catalunya, Spain; **Marguerite Crawford** | University of California at Berkeley, USA; **Rosa De Marco** | ENSA Paris-La-Villette, France; **Fabrizio Gai** | Istituto Universitario di Architettura di Venezia, Italy; **Javier Gallego Roja** | Universidad de Granada, Spain; **Giulio Giovannoni** | Università degli Studi di Firenze, Italy; **Robert Levy**, Ben-Gurion University of the Negev, Israel; **Fabio Lucchesi** | Università degli Studi di Firenze, Italy; **Pietro Matracchi** | Università degli Studi di Firenze, Italy; **Saverio Mecca** | Università degli Studi di Firenze, Italy; **Camilla Mileto** | Universidad Politécnica de Valencia, Spain | **Bernhard Mueller** | Leibniz Institut Ecological and Regional Development, Dresden, Germany; **Libby Porter** | Monash University in Melbourne, Australia; **Rosa Povedano i Serré** | Universitat de Barcelona, Spain; **Pablo Rodriguez-Navarro** | Universidad Politécnica de Valencia, Spain; **Luisa Rovero** | Università degli Studi di Firenze, Italy; **José-Carlos Salcedo Hernández** | Universidad de Extremadura, Spain; **Marco Tanganelli** | Università degli Studi di Firenze, Italy; **Maria Chiara Torricelli** | Università degli Studi di Firenze, Italy; **Ulisse Tramonti** | Università degli Studi di Firenze, Italy; **Andrea Vallicelli** | Università di Pescara, Italy; **Corinna Vasič** | Università degli Studi di Firenze, Italy; **Joan Lluís Zamora i Mestre** | Universitat Politècnica de Catalunya, Spain; **Mariella Zoppi** | Università degli Studi di Firenze, Italy



Architetture nel tempo

Dialoghi della materia, nel restauro

Maurizio De Vita



ARCHITETTURE NEL TEMPO : dialoghi della materia, nel restauro / Maurizio De Vita. - Firenze : Firenze University Press, 2015.
(Ricerche di architettura, restauro, paesaggio, design, città e territorio ; 1)

<http://digital.casalini.it/9788866557685>

ISBN 978-88-6655-767-8 (print)
ISBN 978-88-6655-768-5 (online)

Referenze fotografiche

Archivio Pica Ciamarra Associati (pp. 126-135)
A. Bartolozzi (pp. 33, 42, 43, 45, 54-61, 158-167)
L. Bellia (pp. 158-167)
M. Benedetti (pp. 93, 94, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103)
F. Castagna (pp. 85-90)
A. Ciampi (pp. 104, 105, 108-115)
M. Ciampi (pp. 10, 68-82, 87)
C. Consorti (pp. 158-167)
R. Dalla Negra (pp. 118-125)
M. De Vita (pp. 15, 18, 23, 62, 201)
D. Esposito (pp. 188-193)
N. Leuzzi (pp. 170-173, 175, 176)
L. Mingardi (p. 39)
A. Muciaccia (p. 92, 95, 96)
© Musei di Strada Nuova (p. 36)
V. Neri (pp. 46, 136, 139, 142-146, 148, 149, 151-157)
Officine fotografiche (p. 147)
A. Reiner (pp. 50, 51, 198)
V. Sedy (p. 91)
Studio COMES (pp. 178-185)
Studio Prof. Ing. Arch. M. Dezzi Bardeschi (pp. 63-67)
Studio SPIRA (pp. 158-167)
M. Tortoioli (pp. 168, 169, 172, 173)
D. Virdis (pp. 140, 141)

Un sincero ringraziamento ai progettisti che hanno messo a disposizione le immagini delle schede che compongono la seconda parte di questo volume e per aver fornito o visionato i testi relativi. Un ringraziamento anche agli estensori dei testi critici della terza parte del volume che hanno preso visione e dato assenso alla sintesi dei testi stessi. Un ringraziamento va, infine, a Susanna Cerri che ha seguito con attenzione, alta professionalità, disponibilità la progettazione ed in genere le scelte relative all'impostazione grafica del libro ed a Virginia Neri che l'ha coadiuvata verificando al contempo l'organizzazione dei testi e la loro corrispondenza con le norme editoriali.

progetto grafico



Certificazione scientifica delle Opere

Tutti i volumi pubblicati sono soggetti ad un processo di referaggio esterno di cui sono responsabili il Consiglio editoriale della FUP e il Consiglio scientifico della collana *Ricerche di architettura, restauro, paesaggio, design, città e territorio*, nominato dal dipartimento DIDA. Le opere pubblicate nel catalogo della FUP sono valutate e approvate dal Consiglio editoriale della casa editrice. Per una descrizione più analitica del processo di referaggio si rimanda ai documenti ufficiali pubblicati sul catalogo on-line della casa editrice (www.fupress.com).

Consiglio editoriale Firenze University Press

G. Nigro (Coordinatore), M.T. Bartoli, M. Boddi, R. Casalbuoni, C. Ciappei, R. Del Punta, A. Dolfi, V. Fargion, S. Ferrone, M. Garzaniti, P. Guarnieri, A. Mariani, M. Marini, A. Novelli, M. Verga, A. Zorzi.

La presente opera è rilasciata nei termini della licenza Creative Commons Attribuzione - Condividi allo stesso modo 4.0 Internazionale (CC BY-SA 4.0: <http://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/legalcode>).

CC 2015 Firenze University Press
Università degli Studi di Firenze
Firenze University Press
Borgo Albizi, 28, 50122 Firenze, Italy
www.fupress.com
Printed in Italy

Stampato su carta di pura cellulosa Fedrigoni X-Per

ELEMENTAL
CHLORINE
FREE
GUARANTEED



Maurizio De Vita

Architetture nel tempo

Dialoghi della materia, nel restauro



1986

Architetture nel tempo rappresenta la consapevolezza della durata, della permanenza, dell'autenticità dei luoghi attraverso i secoli e nella continua, loro, contemporaneità affidata alla conservazione che trasmette al futuro, al dialogo fra antica e nuova architettura, al progetto di restauro. Non solo quindi manufatti eccellenti ma anche architetture della quotidianità, manufatti della necessità oltre che della volontà simbolica e magniloquente, che comunque il tempo lo hanno attraversato per acquisire il diritto di essere memoria e futuro, per poter esibire una cittadinanza egualmente riconosciuta alle frontiere del tempo passato e di quello presente, materiale per la storia che attraverso la ricerca e l'indagine sul campo diventa storia anche esso. Era anche questo, in sostanza, il messaggio contenuto nella premessa ad un libro noto, che lo stesso titolo di questo volume rievoca; soprattutto era scritta ed era chiara l'indicazione, direi la prescrizione del continuo confronto fra concetti ed esperienze "per capire in quale misura i primi guidano le seconde e quanto queste contribuiscano a definire quelli". Sono le parole con le quali si apre quel *Monumenti nel tempo* che Gaetano Miarelli Mariani pubblicò nel 1979, indicando, non per la prima volta, la necessità della continua verifica critica delle premesse di metodo, sul terreno e appena fuori da esso, ponendo l'accento sulla feconda potenzialità della considerazione del valore del tempo compreso fra la durata del processo formativo dei monumenti e la contemporaneità propria dello studioso e, ag-

giungerei, dell'architetto incaricato del suo restauro. L'assoluta derivazione del titolo dal titolo vuole esser anche un ricordo, un omaggio ad una delle figure che per più decenni del secolo scorso, con i suoi scritti e le sue riflessioni, ha fornito tante e fondamentali chiavi di lettura delle premesse, del senso, della necessità e delle difficoltà del restauro. Il tempo passato permette peraltro anche una estensione critica della scala del campo di indagine, inclusiva delle architetture meno nobili e non per questo, anzi talvolta proprio per questo, non meno capaci di scrivere la Storia.

I passaggi, così ben delineati di quel libro, della *formatività chiamata restauro* dalla *maniera del tempo* alla *dialettica fra restauro vero e proprio e moderna costruzione architettonica*, conducono ad una concezione del problema presente nelle riflessioni dei nostri giorni e nelle stesse premesse di questo volume, nel formarsi del concetto di necessità dell'addizione e del dialogo fra architetture che questa ricerca ha inteso sviluppare "una concezione che non postula e non tollera contraffazioni ma vuole il ristabilimento critico dell'opera negli elementi autentici, e solo in essi, con i quali essa è sopravvissuta. Una posizione che distingue l'intervento di restauro vero e proprio da quello formativo ma, nel contempo, ammette in linea di principio ed in determinate condizioni la loro contemporanea partecipazione all'azione di conservazione del patrimonio architettonico" (G. Miarelli Mariani, 1979).

Antica e nuova architettura:
un confronto nel tempo



Antica e nuova architettura: un confronto nel tempo

pagina a fronte:
Castello dell'Acciaio, Scandicci, Firenze,
particolare degli infissi rivestiti in rame.

Il Restauro, un atto culturale sempre contemporaneo

Le tante questioni che compongono il quadro assolutamente aperto del rapporto fra l'esistente e l'addizione architettonica rappresentano la parte più complessa ed anche controversa sia delle elaborazioni teoriche e critiche che con questo tema si confrontano che della stessa redazione del progetto di restauro.

L'incontro, il dialogo, l'accostamento o la distanza programmatica fra materia e senso pervenutici dalla Storia e quanto oggi vogliamo o dobbiamo innestare non ammettono ambiguità, neutrali composizioni o fraseggi distratti. Per meglio dire, quando questo avviene o è avvenuto ne avranno sofferto, sicuramente, tanto l'antico quanto il nuovo. Affrontare la questione di cui sopra è infatti, ad ogni occasione, un impegno culturale di livello alto, sempre ed indipendentemente dalla scala o dalla considerazione dell'esistente in termini di importanza perché si tratta, sempre, di un incontro pluridisciplinare e pluriscalare sempre contemporaneo di modi e percorsi della conoscenza che nell'antico e nel nuovo devono scavare quanto più possibile, creando connessioni critiche sempre inedite, sempre consapevoli, sempre efficaci nel garantire conservazione e destino.

Come vedremo più avanti, tanto nelle considerazioni che seguono quanto nella esemplificazione di testi ed opere raccolte in questo volume, le elaborazioni più significative per il dibattito della questione del rapporto fra antico e nuovo hanno delineato prese di posizione e punti di vista inequivocabili e, per qualche osservatore particolarmente attento delle autentiche categorie nel panorama della cultura restaurativa ed architettonica in generale, in qualche modo anche delle cosiddette 'scuole di pensiero' non necessariamente coincidenti ed anzi in qualche caso contrapposte per premesse teoriche ed esiti operativi.

Val la pena però, prima di addentrarsi in tali percorsi, paralleli o contrapposti che siano, chiarire alcuni riferimenti che questo volume e questa ricerca hanno avuto per premessa e che di questi rappresentano la genesi e la chiave di lettura: l'analisi del problema e la scelta dei temi e dei progetti poggiano su tre argomentazioni critiche non

neutrali sulla natura della questione e nel merito del rapporto fra antico e nuovo e del progetto di architettura che lo comprende.

Le tre argomentazioni possono essere sintetizzate come segue:

- la questione del rapporto fra antico e nuovo ha una sua storia, una sua evoluzione, un suo percorso non privo di discontinuità ed accelerazioni ma non è un tema apparso recentemente sul palcoscenico dell'architettura; la questione è quindi tutt'altro che priva di riferimenti; una prima riflessione è quindi mirata a ricostruire alcuni passaggi, significativi di tale evoluzione, riconducibili tanto a posizioni teoriche e critiche di rilievo quanto ad enunciati di principio elaborati a partire dalla fine del XIX secolo come anche a ragioni tecniche e di autentico progresso tecnologico legato alla materia del nuovo per l'antico;
- la qualità, l'utilità, la permanenza significativa di esperienze teoriche e soprattutto pratiche di interrelazione di antico e nuovo è legata alla volontà (ma anche alla capacità) di capire l'antico e di conservarlo con l'uso sapiente ed immaginifico dell'addizione, non alla manifesta insofferenza per l'esistente, alla sua trasformazione incolta in pretesto per sopraffazioni culturali ed occasioni per autografare il territorio. Solo le legittime differenze e distanze fra esperienze del primo tipo qui ci interessano e rappresentano il criterio con il quale sono stati selezionati i progetti, su base territoriale, nelle schede presenti nella seconda parte di questo volume
- la cultura della conservazione e la cultura del progetto di architettura che muove dall'esistente operano a partire, come già accennato, dalla conoscenza pluridisciplinare profonda e continua, diretta ed indiretta dell'esistente e dei vincoli specifici che il progetto comprende; alla materia esistente l'addizione si deve affiancare nella altrettanto continua ricerca del perché si aggiunge, della ragione, della necessità vera dell'innesto. La considerazione personale, esposta in chiusura di questa parte del volume, si riferisce evidentemente ad un percorso e ad esperienze che hanno permesso ma anche imposto un punto di vista particolare, un insieme aperto di interrogativi non neutrali, particolarmente in merito al senso del progetto di architettura che opera sulla conservazione dell'antico e sul senso profondo e colto del con-

temporaneo nella continua ricerca, dai criteri generali al dettaglio costruttivo, della verità del pensiero tradotta in materia consegnataci dalla Storia e di quella che ad essa sarà riconsegnata.

Antico e nuovo, da secoli

L'aspetto temporale della questione del rapporto fra antico e nuovo rappresenta forse l'argomento più controverso del problema. Più precisamente sembra evidente che le vicende e soprattutto le considerazioni che si muovono intorno a tale rapporto sono per lo più ricondotte, nei tanti saggi che analizzano la questione, alla seconda metà del novecento e, ancor più, agli ultimi due decenni del secolo nonché alle esperienze del secolo in corso.

Nulla di male in questo ed è anzi assolutamente giusto e condivisibile considerare lo scenario architettonico degli ultimi quaranta o cinquant'anni come cruciali e soprattutto densi, per attività progettuali e teorico-critica, per quanto riguarda il formarsi di un quadro complesso e vasto di un tema in decisa espansione critica e geografica.

È utile allo stesso tempo però porre il problema della sedimentazione del problema, della sua storia, delle motivazioni e dei segnali avvenuti nel tempo, con le difficoltà che questa considerazione comporta. Più che voler delineare con precisione, infatti, i presupposti ed una improbabile successione lineare ed evoluzione del problema vorrei sollevare in questa sede il problema della necessità di tale ricerca, delle sue continuità quanto delle sue (spesso non meno luminose) discontinuità, condotta in profondità ed a partire dalle fonti originali, tanto per quanto riguarda la cultura e la storia del restauro quanto per le conoscenze acquisite ed acquisibili circa l'uso dei materiali antichi e moderni, le tecniche costruttive, l'evoluzione del progetto di architettura.

Le notazioni ed i rimandi che seguono in questo paragrafo vogliono essere di fatto una anticipazione di un lavoro più sistematico e completo su teorie ed esperienze riferibili al rapporto fra antico e nuovo nel tempo, stante la necessità di non dover solo affrontare la questione dal punto di vista delle enunciazioni di principio o delle teorie

tutte interne alla cultura restaurativa. Occorre infatti assolutamente ampliare l'indagine a quanto la tecnica e la tecnologia moderna hanno messo a servizio dell'architettura e quindi della conservazione e quando ciò è avvenuto, probabilmente alla stessa epifania del moderno o quantomeno ai modi della sua apparizione reale nel mondo dell'architettura e del restauro. Occorre analizzare con attenzione critica la natura stessa dei progetti e le caratteristiche dei progettisti del XIX secolo, le loro attenzioni ed esitazioni, le loro certezze e la loro stessa percezione della modernità e del rapporto di questa con quella decisamente più incombente della Storia e dell'antico. Occorre inoltre considerare la lenta maturazione dello stesso progetto di restauro, attuato da professionisti che sono stati anche teorici di primo piano nella cultura restaurativa italiana ed europea, che per molto tempo ha posto le scelte funzionali e formali in subordine acritico rispetto alla dimostrazione di integrità (o integralismo) disciplinare, staccandosi con fatica dalla pratica del ripristino e occultando, nella migliore delle ipotesi, i nuovi materiali dietro una pelle classica e rassicurante. La stessa, appena citata, pratica del ripristino merita sicuramente una attenzione addizionale e la considerazione che si deve ad una posizione culturale e tecnica lunga e ricca, radicata nella Storia e nella pratica restaurativa ottocentesca, peraltro certamente capace di inibire l'evoluzione dei temi dell'addizione, del contrasto, della sperimentazione linguistica nel dialogo fra antico e nuovo. Più in generale tanta cultura e pratica architettonica tardo-ottocentesca e novecentesca non sempre e non necessariamente si è rivelata pronta ad esprimere con schiettezza e pienezza di pensiero i valori del moderno con i materiali della modernità. Se le nuove costruzioni del secolo XIX e di buona parte del secolo XX hanno con difficoltà oltrepassato e vinto il richiamo della tradizione e dei materiali tradizionali, anche per manifesta difficoltà nel passaggio tecnico e tecnologico¹, figuriamoci quanto retaggio, quanto attrito ed anche quan-

¹ Si veda K. Frampton, *Storia dell'Architettura Moderna*, Bologna, 1982. Le questioni della lenta immissione dell'uso dei materiali moderni nell'architettura, della sperimentazione, dell'adozione di tecnologie derivanti dalle esperienze della Ri-

ta retorica dovette accompagnare molte teorizzazioni e tanta attività sul campo al cospetto dei monumenti e delle componenti storizzate della città e del territorio (ma anche dei colleghi e dell'aspettativa antiquariamente orientata della committenza e dell'opinione pubblica).

La permanenza, quindi, delle forme e delle tecniche costruttive della classicità anche nei primi decenni del novecento dovette inibire l'avvio di una vera riflessione critica e soprattutto di una attività restaurativa capace di inserti degni di cittadinanza nel moderno anche perché tale permanenza permeava la stessa attività progettuale dei teorici e delle figure di assoluto rilievo nel mondo del restauro.

Camillo Boito, "le aggiunte o rinnovazioni si devono compiere nella maniera nostra contemporanea"

La questione delle aggiunte e della distinguibilità viene in ogni caso posta sotto forma di conquista culturale da Camillo Boito le cui argomentazioni entrano a far parte del testo stilato in occasione del IV Congresso degli Ingegneri e degli Architetti italiani tenutosi a Roma nel 1883 laddove due questioni vengono chiaramente delineate: la necessità della conservazione del monumento in quanto documento e la legittimità del progetto e, appunto, dell'aggiunta, in quanto

voluzione industriale, delle nuove infrastrutture, delle fondamentali invenzioni di Hennebique in merito all'uso del cemento armato ed in genere della costruzione di un linguaggio a questi collegato sono ben spiegate da Frampton nel capitolo "Le trasformazioni tecniche: l'ingegneria strutturale 1775 - 1939". Questo capitolo si apre, significativamente, con una celebre riflessione di Walter Benjamin tratta da *Paris, die Hauptstadt des 19. Jahrhunderts* del 1935 (traduzione italiana di R. Solmi, in *Angelus Novus*, Torino 1962) laddove, parlando delle innovazioni della Rivoluzione industriale egli afferma "per la prima volta nella storia dell'architettura appare, col ferro, un materiale di costruzione artificiale. Esso subisce un'evoluzione il cui ritmo si accelera nel corso del secolo. Questa evoluzione riceve un impulso decisivo quando si vede che la locomotiva con cui si sono fatti esperimenti a partire dalla fine degli anni Venti, funziona solo su binari di ferro. Il binario diventa la prima parte montabile in ferro, l'antesignano del pilone. Si evita il ferro nelle case di abitazione e lo si impiega nei passaggi, nei padiglioni delle esposizioni, nelle stazioni ferroviarie - tutte costruzioni a scopi transitori. Nello stesso tempo si estende il campo di applicazione architettonica del vetro. Ma le premesse sociali di una sua più ampia utilizzazione come materiale edilizio si ritrovano solo cent'anni dopo. Ancora nell'architettura in vetro di Scheerbart (1914) essa appare in un quadro utopistico".

figlia del suo effettivo tempo quando si afferma, nel voto conclusivo che costituisce la prima Carta Italiana del Restauro del 1883,

"Nel caso che le dette aggiunte o rinnovazioni tornino assolutamente indispensabili per la solidità o per altre cause invincibili, e nel caso che riguardino parti non mai esistite o non più esistenti e per le quali manchi la conoscenza sicura della forma primitiva, le aggiunte o rinnovazioni si devono compiere nella maniera nostra contemporanea (divenuto poi nella sua antologia "Questioni pratiche di belle arti" del 1893 "con carattere diverso da quello del monumento"), avvertendo che, possibilmente, nell'apparenza prospettica le nuove forme non urtino troppo con il suo aspetto artistico.

Quando si tratti invece di compiere cose distrutte o non ultimate in origine per fortuite cagioni, oppure di rifare parti tanto deperite da non poter più durare in opera, e quando non di meno rimanga il tipo vecchio da riprodurre con precisione, allora converrà in ogni modo che i pezzi aggiunti o rinnovati, pure assumendo la forma primitiva, siano di materia evidentemente diversa, o portino un segno inciso o meglio la data del restauro, sicché neanche su ciò possa l'attento osservatore venire tratto in inganno. Nei monumenti dell'antichità o in altri, ove sia notevole la importanza propriamente archeologica, le parti di compimento indispensabili alla solidità e alla conservazione dovrebbero essere lasciate coi soli piani semplici e coi soli solidi geometrici dell'abbozzo, anche quando non appariscano altro che la continuazione od il sicuro riscontro di altre parti anche sagomate ed ornate".

La posizione di Boito, maturata nel tempo e dopo un esordio convinto ed attivo nel mondo del ripristino, è probabilmente la più decisa di quegli anni e del tempo che seguirà² ancorché, come appare chiaro,

² Si veda, a questo proposito, D.Lamberini, *Teorie e storia del restauro*, Firenze, 2003 p. 71-73, laddove si ricorda quanto segue: "La parte più incisiva delle boitiane *Questioni pratiche di Belle Arti*, quella che ebbe maggior seguito, influenzando, come s'è detto, le generazioni successive, è però indubbiamente il pacchetto di norme pratiche che vengono proposte ai restauratori per evitare *d'ingannare il prossimo e i posteri*. A questo scopo nel 1893, egli ribadisce e sintetizza il voto espresso un decennio prima; scrive infatti: *per mostrare che un'opera d'aggiunta o di compimento non è antica, voglio suggerire niente meno che otto modi di seguire secondo le circostanze: differenza di stile fra il nuovo e vecchio; differenza di materiali di fabbrica; soppressione di sagome e ornati; mostra dei vecchi pezzi rimossi*

estremamente cauta nel delineare uno scenario di alterità e men che meno di contrasto. La questione della distinguibilità peraltro è posta con riferimenti e suggerimenti ancora attuali, se solo si pensi alla questione del trattamento diversificato delle superfici ed alla verifica di necessità dell'aggiunta nei termini di un discrimine che deve essere allo stesso tempo inteso quale minimo intervento atto a garantire continuità e permanenza strutturale e discontinuità criticamente ricomposta del manufatto e delle sue parti.

Il riferimento per quanto riguarda le aggiunte, alla questione degli interventi strutturali e quindi all'inserimento di rinforzi, protesi, elementi atti a garantire la solidità del monumento chiarisce inoltre un processo di maturazione del pensiero relativo al rapporto fra antico e nuovo che non contempla ancora l'addizione architettonica in quanto progettazione del nuovo nell'antico; quanto sopra per non dire, soprattutto nei decenni successivi, della distanza voluta e praticata fra la nascente cultura moderna del restauro e le posizioni ideali ed operative che accompagnano l'irruzione del moderno nell'architettura.

Le Carte di Atene e l'ambientismo di Gustavo Giovannoni

Come è stato detto "Le due Carte di Atene - del 1931 e del 1933 - decretano di fatto il divorzio fra due componenti del fare architettonico e, in modo assolutamente inedito rispetto non soltanto al più remoto passato ma anche alla più vicina epoca della definizione disciplinare del restauro, legittimano l'idea di esistenza di due vie al progetto sugli edifici del passato: da una parte l'approccio oggettivante del re-

aperta accanto al monumento; incisione in ciascun pezzo rinnovato della data del restauro o di un segno convenzionale; epigrafe descrittiva incisa sul monumento; descrizione e fotografie dei diversi periodi del lavoro, deposte nell'edificio o in luogo prossimo ad esso, oppure descrizione pubblicata per stampe; notorietà.

Questa mozione del Boito, se ebbe scarsa applicazione ai suoi tempi, caratterizzata dagli sventramenti e dal massiccio intervento speculativo nei centri antichi delle città italiane, ebbe invece grande risonanza sul piano teorico, influenzando non poco le diverse Società di difesa dei monumenti che, sul modello della SPAB, si andavano organizzando proprio in quegli anni in numerose città d'Italia, dove si battevano per arginare il vandalismo dei restauri. La mozione raggiunse i suoi obiettivi alcuni decenni più tardi, quando le concezioni boitiane del restauro scientifico, sostenute ed approfondite dal suo più illustre e influente epigono, Gustavo Giovannoni, furono codificate a livello europeo nella prima Carta del Restauro³.

stauro, dall'altra la soggettività della progettazione, posizioni irriducibilmente contrapposte [...]"³.

Di diverso avviso Ignasi de Solà Morales che in un suo saggio sostiene la sostanziale coincidenza del mandato della Carta del 1931 e di quella del 1933 che "difende una concezione chiara del contrasto che si deve produrre fra l'edificio storico o protetto ed i nuovi interventi" e questo non solo raccomandando l'uso di materiali moderni ma "soprattutto per il criterio ripetutamente espresso secondo il quale la differenza si nota sulla diversa disposizione degli elementi aggiunti, nell'uso di materiali diversi, nell'assenza di decorazioni nelle costruzioni nuove, nella loro semplicità geometrica e tecnologica"⁴. Si tratterebbe quindi di un insieme di raccomandazioni e preoccupazioni comuni a tanta parte di architetti ed intellettuali del tempo per cui "Quando l'altra Carta di Atene, quella degli uomini del CIAM, nel 1933, insisteva anch'essa sulla impossibilità di accettare il pastiche storico e faceva appello allo Zeitgeist per giustificare l'esigenza che i nuovi interventi nelle zone storiche si facessero con il linguaggio dell'architettura attuale, in realtà non si era tanto lontani da quanto due anni prima era stato affermato da altri professionisti con i quali in apparenza avevano ben poche cose in comune"⁵.

Ai fini dell'approfondimento della questione del contrasto e della sua evidente apparizione concettuale e reale nella dialettica profondamente mutata fra tessuto storico e nuova architettura appare però condivisibile la notazione relativa al palesarsi di una distanza, pur nella condivisione di una temperie culturale che nessuno poteva far finta di non vedere o programmare di disattendere. Da qui la più chiara chiave di lettura della formazione e delle diverse modulazioni del concetto di distinguibilità nel tempo; la questione della prossimità assolutamente non osmotica per principio di quegli anni anticipa oltretutto la difficoltà del realizzarsi di più recenti convergenze, rea-

³ Si veda M.R. Vitale, *Contrasto, analogia e mimesi*, in *Antico e nuovo*, Architetture e architettura, Venezia 2007.

⁴ Si veda I. de Solà Morales, *Dal contrasto all'analogia. Trasformazioni nella concezione dell'intervento architettonico*, in «Lotus international» n. 46/1985.

⁵ Ivi.



li e potenziali, dell'attività architettonica, ancora lenta nello scrollarsi di torno separazioni artificiose ed anche di comodo fra *compositivi* e *restauratori*. Resta il fatto che la fondamentale differenza risiede nella diversa considerazione del rapporto con la Storia, dei luoghi e dello stesso ruolo dell'architettura, come anche dello scopo delle raccomandazioni.

La Carta del Restauro di Atene del 1931 riprende i temi ed anche le parole d'ordine della prima Carta del Restauro italiana del 1883, ponendo ancor più l'accento e l'attenzione sulle problematiche derivanti dalle aggiunte ed integrazioni dettate da necessità strutturali, da cui i punti che di seguito si riportano, soffermandosi indirettamente sulla possibilità, ancor più che necessità, di interventi atti a trasferire uso e destino dell'edificio antico all'uso della contemporaneità.

A questo proposito, al punto II si dice infatti:

“La Conferenza raccomanda di mantenere quando sia possibile, l'occupazione dei monumenti che ne assicura la continuità vitale, purché tuttavia la moderna destinazione sia tale da rispettarne il carattere storico ed artistico”.

Più specificatamente, come già accennato, le questioni delle aggiunte in chiave di intervento strutturale sono considerati nel punto V come segue: “Gli esperti hanno inteso varie comunicazioni relative all'impiego di materiali moderni per il consolidamento degli antichi edifici; ed approvano l'impiego giudizioso di tutte le risorse della tecnica moderna, e più specialmente del cemento armato.

Essi esprimono il parere che ordinariamente questi mezzi di rinforzo debbano essere dissimulati per non alterare l'aspetto ed il carattere dell'edificio da restaurare; e ne raccomandano l'impiego specialmente nei casi in cui essi permettono di conservare gli elementi in situ evitando i rischi della disfattura e della ricostruzione”.

Analogamente e contemporaneamente e con le medesime cautele la questione viene posta nei voti della Carta italiana del Restauro del 1932 ai seguenti punti: “7) che nelle aggiunte che si dimostrassero necessarie, o per raggiungere lo scopo di una reintegrazione totale o parziale, o per la pratica utilizzazione del monumento, il criterio es-

senziale da seguirsi debba essere, oltre a quello di limitare tali elementi nuovi al minimo possibile, anche quello di dare ad essi un carattere di nuda semplicità e di rispondenza allo schema costruttivo; e che solo possa ammettersi in stile simile la continuazione di linee esistenti nei casi in cui si tratti di espressioni geometriche prive di individualità decorativa;

8) che in ogni caso debbano siffatte aggiunte essere accuratamente ed evidentemente designate o con l'impiego di materiale diverso dal primitivo, o con l'adozione di cornici di involuppo, semplici e prive di intagli, o con l'applicazione di sigle o di epigrafi, per modo che mai un restauro eseguito possa trarre in inganno gli studiosi e rappresentare una falsificazione di un documento storico;

9) che allo scopo di rinforzare la compagine stanca di un monumento e di reintegrare la massa, tutti i mezzi costruttivi modernissimi possano recare ausili preziosi e sia opportuno valersene quando l'adozione di mezzi costruttivi analoghi agli antichi non raggiunga lo scopo; e che del pari, i sussidi sperimentali delle varie scienze debbano essere chiamati a contributo per tutti gli altri temi minuti e complessi di conservazione delle strutture fatiscenti, nei quali ormai i procedimenti empirici debbono cedere il campo a quelli rigidamente scientifici”.
La nutrita presenza di figure di spicco della cultura italiana del restauro nella redazione della Carta di Atene e della figura, anzi del Padre putativo della Carta Italiana del 1932 Gustavo Giovannoni spiegano ed indirizzano a comprendere questi importantissimi passaggi del mondo culturale del tempo quali momenti di definizione di una teoria condivisa, se non di un punto fermo sulla conservazione da far conoscere al mondo. Da auspicio e ferma convinzione accademica il rispetto per i monumenti e per l'ambiente che li ospita è ora culturalmente normato e pronto per una tutela attiva a scale diverse, con istruzioni ed avvertimenti che un robusto programma disciplinare andava a comporre per delineare, come detto in premessa, “un complesso di insegnamenti concreti a convalidare e precisare una teoria del restauro ormai stabilita con continuità nei deliberati del Consiglio superiore e nell'indirizzo seguito dalla maggior parte delle Sovrain-

tendenze alle Antichità e all'Arte medioevale e moderna; e di questa teoria controllata dalla pratica enuncia i principi essenziali”.

I riferimenti alla questione delle aggiunte sono presenti in modo sfumato, in un certo senso meno avvertibile che nelle esternazioni di Boito, molto probabilmente figli di una compagine già incline a difendere un punto di vista irrinunciabile da un lato quanto oggettivamente orientato di un tutto campo in costruzione versus una modernità arretrata perché anch'essa fragile.

Gustavo Giovannoni veicola le questioni della tutela verso argomentazioni e teorizzazioni che comprendono tutte le scale dell'intervento restaurativo e, ancor più, della tutela, segnando un distacco avvertibile da Boito e dalla relazione di continuità attribuitagli e per più aspetti riconoscibile con il maestro⁶ particolarmente per l'attenzione di Giovannoni verso il presente ed il futuro delle città e del rapporto fra città antica ed architettura moderna.

Nel volume “Vecchie città ed edilizia nuova” del 1931 Giovannoni al Capitolo quinto intitolato “I quesiti dei vecchi centri” relativamente alla questione delle aggiunte afferma “E quanto alle aggiunte moderne entro il quadro degli antichi monumenti, possiamo davvero asserire che la nostra Arte è matura [...] padrona del tempo e dell'ambiente? Le moderne tendenze cominciano ora ad avviarsi verso una qualche unità, ma ancora debbono molto elaborarsi prima di comporsi in uno stile unico, accettato universalmente, lontano dagli effimeri tentativi di una moda tratta dalle riviste, ispirato ad una severa continuità che non solo possa salvare dall'arbitrio le nuove manifestazioni architettoniche, ma anche ristabilire un'armonia col passato. Nel tema speciale, che ora consideriamo...la difficoltà maggiore consiste nell'anti-localismo, se non addirittura dall'internazionalismo [...] dalla rapida trasmissione dei concetti architettonici, dalla facilità dei trasporti che consente l'uso di materiali di altre regioni, dai procedimenti costruttivi nuovi che hanno moduli costanti. Molte

di queste condizioni sono essenziali ed inevitabili; ma molte altre sono portate di sciocche esagerazioni da provinciali, di cui converrà piano fare giustizia”.

Poco più avanti Giovannoni aggiunge “solo quando non riuscirà possibile evitare l'innesto fra vecchio e nuovo, sarà da seguire la via, non della invadenza, ma della subordinazione, del riserbo, della sobrietà, in una parola, della modestia” (citazione da lui tratta dallo scritto di Marcello Piacentini “Per la Restaurazione del centro di Bologna” del 1917). La questione dell'innesto del nuovo nell'antico, risolto con un richiamo ad un cauto ambientamento delle aggiunte appare chiaramente in subordine ad altri temi ed altre preoccupazioni derivanti dall'aprirsi di uno scenario, quello della tutela dei monumenti e dell'uso compatibile della città antica in pericolo, minacciata da isolamenti (dei complessi monumentali) sostituzioni, aperture incontrollate di varchi viari, speculazione edilizia.

Come è stato notato “La vecchia città giovannoniana è innanzitutto un oggetto di studio, in una duplice valenza, in quanto lezione di urbanistica e in quanto patrimonio urbano da rispettare nei suoi caratteri e – come si dice oggi – da riusare” e più avanti “L'ambientismo giovannoniano ha quindi una duplice valenza: conservazione del vecchio ambiente urbano e ambientamento dei nuovi eventuali inserimenti”⁷.

La dichiarata avversione di Giovannoni per l'architettura moderna italiana ed internazionale va in parte tenuta distinta dalla sostanziale diffidenza e l'innesto del nuovo per l'antico. A Le Corbusier Giovannoni rimprovera il possibile sacrificio dell'esistente a favore di un ordine nuovo che non lo comprenda, il possibile uso del moderno proclamato ed affermato per possibili attività speculative, in un certo senso lo stesso dualismo fra un centro storico che ritiene a giusto titolo anche moderno e vivo con le periferie che vede con acume già morte. *L'ambientismo* è più figlio dei suoi tempi e, come detto, di al-

⁶ Si veda, a questo proposito, A. Pane, *Da Boito a Giovannoni: una difficile eredità*, in «ANANKE», n. 57/2009.

⁷ Si veda F. Ventura, *Attualità e problemi dell'urbanistica giovannoniana*, nella seconda edizione di *Vecchie città ed edilizia nuova* di G. Giovannoni, a cura di F. Ventura, Milano 1995.



124

JC

JC
JACKY YVES LINE

JC



tre priorità che di una avversione effettivamente scavata criticamente e men che meno di una sperimentazione andata a male che ancora non aveva trovato nè spazio nè stimoli condivisi nella pratica non ineccepibile) degli stessi protagonisti del restauro come anche, con pochissime eccezioni (se tali si possono considerare l'intervento di Asplund per l'edificio annesso al Municipio di Göteborg o il progetto di Terragni per Casa Vietti a Como del 1939), da parte dei modernisti, a loro volta in tutt'altre faccende affaccendati, venendosi a disegnare così una contrapposizione fra passatisti e modernisti che in realtà non ha un riscontro concreto sul progetto per l'antico quanto per il nuovo.

È proprio la questione dell'aggiunta, dell'innesto del nuovo o della coesistenza di questo con l'antico che si muove con lentezza e la cui evoluzione sconta sicuramente il protrarsi di riferimenti, in architettura, legati alla classicità, alla longeva eredità degli insegnamenti di Viollet-Le-Duc ed all'applicazione soggettiva di questi da parte di riciclati epigoni, alla diffidenza per i materiali moderni ma anche alla lentezza con la quale tali materiali entrano a far parte dell'uso corrente e quindi della difficoltà nel mettere a fuoco lo stesso concetto di contrasto e quindi dei prodromi della distinguibilità criticamente intesa o almeno come ricerca. Il non apparire dell'aggiunta in quanto dettata da esigenze strutturali come da processualità *artistiche* del fare restauro, cercato e ribadito in più occasioni, ne impedisce l'emersione così come la sostanziale condivisione, da parte degli architetti impegnati nel restauro come dei protagonisti del moderno dell'idea di monumento come entità esaustiva della rappresentatività dell'antico impedisce di vedere le problematiche vere del patrimonio edilizio diffuso, considerato selettivamente da entrambe, cui aggiunte ed innesti si sarebbero potuti pionieristicamente ed utilmente collegare.

La conclamata emersione del problema nel secondo dopoguerra, stante l'urgenza e le problematiche poste dalla ricostruzione è assolutamente decisiva per l'aprirsi di varchi, crepe, di traumi veri, vasti e drammatici che aprono il successivo vero conflitto fra restauratori e

progettisti in una visione nuova del problema del rapporto fra antico e nuovo, solo in parte legato alle vicende ed alle posizioni teoriche dei primi trenta anni del secolo.

Fra Ricostruzione e Carta di Venezia

Le condizioni culturali e soprattutto quelle concrete delle necessità della ricostruzione aprono dunque un fronte nuovo del che fare estendendo la problematica del rapporto fra antico e nuovo, direi obbligatoriamente, all'operato degli architetti in genere, offrendo opportunità di riflessione e di azione tanto a coloro i quali un tempo sarebbero stati annoverati fra i 'passatisti' quanto a quelli che si sarebbero detti 'modernisti'. Gli uni e gli altri vedono dissolversi un fronte ideale di contrapposizione ed aprirsi un altro, posti di fronte alla distruzione, al carattere urbano e territoriale del problema, alla necessità di spostare, appunto, riflessione ed azione dai criteri di intervento al come intervenire, fisicamente, su più tessuti e manufatti diversi e diversamente storicizzati e feriti. Come ha fatto notare Amedeo Bellini in un suo saggio "La dimensione urbana del problema, la sua estensione, determinano un primo fatto, concettualmente marginale, ma rilevante nel fare emergere un problema. L'ambito di intervento non consente più la distinzione fra restauro e progetto del nuovo; non è più possibile immaginare un settore riservato quello dei monumenti, affidato ad una corporazione pubblica e a un numero limitato di specialisti. La contesa, sempre latente fra l'architetto restauratore perché progettista e l'architetto restauratore perché specificatamente preparato per quella operazione e perché storico, diviene inevitabile"⁸.

Tale contesa contiene probabilmente i prodromi di un fronteggiamento di lunga durata ma non è ancora quel confronto linguistico quanto spaziale che solo più tardi avrebbe caratterizzato la questio-

⁸ A. Bellini, *Antico-nuovo, uno sguardo al futuro*, in *Antico e Nuovo, Architettura e architettura*, a cura di A. Ferlenga, E. Vassallo, F. Schellino, Il Poligrafo, Padova 2007.

ne, ponendo al centro un uso diverso, materico e simbolico, del nuovo, ancora inesplorato e semplicemente poco usato in tutte le sue declinazioni produttive, per la sua capacità oggettiva di istituire relazioni inedite delle architetture nel tempo attraverso la capacità dell'architetto di maneggiare la forza evocativa quanto necessaria della materia del nuovo.

Non solo: l'idea stessa di "Restauro di innovazione" e quella di "Restauro in seguito a offese belliche"⁹ attraversano interpretazioni e

⁹ Si veda C. Perogalli, *La progettazione del restauro monumentale*, Milano 1955. La classificazione in Restauro di consolidamento, Restauro di liberazione, Restauro di reintegrazione, Restauro di ricostruzione, Restauro di innovazione, Restauro in seguito ad offese belliche è efficacemente sintetizzata dal Perogalli. Il problema dell'aggiunta, dell'integrazione di parti "perché il monumento appaia, fin che possibile, nella sua unitaria compiutezza architettonica" è considerato con attenzione nel capitolo dedicato al Restauro di reintegrazione, a commento di quanto elusivamente contenuto nei punti 7), 8), 9), della Carta del Restauro del 1931. Qui Perogalli pone, fra i primi, il problema della coerenza fra principio e realizzazione, della fattiva e concreta messa in opera delle raccomandazioni in merito al cambiamento dei materiali per le integrazioni, alle superfici di inviluppo da tenersi semplici e prive di decorazioni, alle difficoltà e possibili errori di interpretazione di tali azioni e al loro comportamento nel tempo. Al pur rievocato e plausibile uso di un "elemento amorfo, [...] difficilmente si può dire che sia veramente amorfo" e che "ben difficilmente potrebbe inserirsi con risultato del tutto suadente, se non forse per soddisfare un gusto transeunte e pseudo-moderno" antepone e preferisce una processualità diversa, tratta dalla Storia quanto declinata al tempo presente. Per questo (pag. 69) "A sostegno del metodo [...] favorevole all'inserimento di elementi nuovi decisamente improntati dal nostro tempo sta proprio la tradizione: salvo alcune poche eccezioni, sempre, in epoche precedenti - ad eccezione degli ultimi cento anni - quando si doveva inserire un elemento nuovo in un'architettura antica, ciò avveniva attraverso un processo creativo e non mediante un intento imitativo; in altre parole si introduceva nell'architettura antica un elemento caratterizzato schiettamente dall'epoca in cui il fatto avveniva". Il percorso di questo tipo, avverte il Perogalli, è particolarmente difficile dovendosi affidare per questo ad "autentici artisti" e perché "oggi così i mezzi di costruzione come i mezzi di espressione (la stessa cosa) sono generalmente molto cambiati". Il cambiamento in corso è evidente: anche se considerato in una apparente elencazione di possibilità di fronte le quali l'architetto si trova nel dover affrontare un progetto di restauro, quello del restauro di innovazione pone con forza l'appassionante dilemma, che è anche sfida, di descrivere l'architetto della seconda metà del secolo. Il tecnico nonché artista si deve confrontare con i tanti nuovi materiali che sono a sua disposizione, con le loro suggestioni, caratteristiche, vantaggi e limiti. Il nuovo non può essere anche antico ma assolutamente nuovo va maneggiato con cura ma anche con grande perizia e capacità di predizione.

I casi in cui si può presentare l'opportunità di un progetto di innovazione sono quelli del nuovo uso che esige trasformazioni e aggiunte che possono esser fatte, "purché nessuna parte che abbia reale importanza artistica o storica venga sacrificata"; altro caso è quello di un preventivo restauro di liberazione del monumento che dia la possibilità di ritornare all'uso precedente o di destinarlo a nuovo uso, ancora con aggiunte e modifiche; ancora vi si può ricorrere in caso di crollo che possa

compromessi non sempre e non necessariamente onorevoli. Valga per tutti il caso di 'innesto all'italiana' della ricostruzione, nel centro di Firenze, delle aree in testata del Ponte Vecchio rase al suolo dalle mine tedesche del 1944, passata attraverso la contrapposizione dei riferimenti indicati da Bernard Berenson da una parte, di Ranuccio Bianchi Bandinelli dall'altra e, occorre ricordare, dei modernisti fiorentini Michelucci, Detti, Ricci, Savioli, per poi materializzarsi in quel *pastiche* neotradionalista che fu non solo inchino prevedibile e smaccato alla speculazione, rinuncia ad una riflessione ed una conduzione del problema in modo esemplare ma anche veicolo di molta considerazione critica che, allora come oggi, plaude a quello come ad altri compromessi agitando lo spauracchio dell'intruso, del contemporaneo. Come è stato detto nell'affrontare e descrivere alcuni casi notevoli di interventi di ricostruzione in Italia: "Assai meno felice fu la decisione presa per i quartieri attorno a Ponte Vecchio a Firenze. Era questo un caso che si poneva ben diversamente dai due sopra citati: sia per la gravità delle distruzioni, sia per la natura stessa delle architetture distrutte o semplicemente colpite, che erano assai ineguali nella loro spontaneità irripetibile, nella accidentalità un po' casuale nella quale sorsero, prive insomma di quelle rigide leggi di simmetria, di ordine, di costante ripetizione degli elementi - quindi tanto più facilmente reintegrabili - che caratterizzano le fronti delle due

avviare un processo di crollo del monumento; altra ragione potrebbe essere quella del trovarsi, il monumento, di fronte ad un nuovo tracciato viario e quindi ponendosi l'esigenza di un nuovo fronte dotato di "architettonica dignità" o quando un edificio antico non sia stato del tutto terminato o "quando esso sia stato compiuto ma nuove esigenze d'uso richiedano inderogabilmente trasformazioni, o ampliamenti, o la costruzione di corpi del tutto nuovi".

Si può quindi redigere (pag. 87) un "elenco dei casi in cui più frequentemente si presenta l'opportunità di un restauro di innovazione: attenersi a precedenti progetti dell'epoca del monumento, concepire la parte nuova stilisticamente adeguandosi alla rimanente parte del monumento, rinunciare all'innovazione, intervenire nel modo più libero [...] con tutta la convinzione della supremazia dei propri mezzi - quella che appare a Perogalli la più promettente ed onesta è la modalità elencata con lettera, far vivere accanto o entro l'organismo antico un nuovo fatto architettonico, viva espressione del nostro tempo. Questa via è quella che più e meglio rappresenta quanto si vuol intendere con restauro di innovazione [...] così ad esempio Ignazio Gardella concepì la recente Galleria d'arte moderna nella Villa Reale di Milano, che è tipico oltretutto esemplare restauro di innovazione".

menzionate piazze di Milano e Torino. Ricostruire le testate di Ponte Vecchio modernamente, ma con sembianza volumetrica, persino con vaghi ricorsi stilistici all'architettura precedente costituì una delle più vistose gaffes nella pur alacre opera di restauro del patrimonio artistico nazionale"¹⁰.

Le osservazioni e le casistiche di Perogalli esemplificano come poche altre il passaggio di scala e di senso dell'attenzione verso l'antico, dell'incontro con il nuovo, della pratica restaurativa stessa. Se sempre o quasi sempre i monumenti sono al centro dell'attenzione, si intravede il passaggio e l'estensione del concetto di tutela all'edilizia storica diffusa; ancor di più al centro dell'attenzione è il nuovo uso degli edifici storici, ormai acquisito quale impegno tutto interno al restauro come sono quelli dell'aggiunta funzionale, architettonica, urbana.

L'idealismo della fase di ricerca delle coordinate del problema sta lasciando il posto ad un più diretto confronto con i problemi derivanti dalla ricostruzione, con la concreta reificazione dei principi del moderno, con la necessaria discesa in terra ed a contatto con la materia da parte di certa critica ma soprattutto di alcuni architetti che del mestiere fanno esercizio culturale, raffinato, aggiornato, come è per l'opera di Ignazio Gardella rammentata e presa ad esempio da Perogalli. La sensibilità e la capacità di alcuni protagonisti dell'architettura del secondo dopoguerra sta lentamente facendo affiorare le questioni più avanzate del rapporto fra antico e nuovo e le possibili soluzioni che nuovi linguaggi e soprattutto l'uso sapiente dei materiali contemporanei possono mettere a disposizione della città storica, in quanto integrazione architettonica e non unicamente strutturale, ancor prima che per il restauro di singoli edifici. Non a caso al *pastiche* fiorentino della ricostruzione postbellica si sottrae, con straordinaria capacità di lettura del contesto e del momento storico specifico, il progetto del 1956 di Giovanni Michelucci di via Guicciardini (*foto 1-2*) in angolo con via dello Sprone, nel cuore dunque della Firenze

rasa al suolo dalle mine tedesche, laddove l'uso del cemento armato e quello dei materiali della tradizione, giocati con sapienza e coerenza con la modulazione colta della aperture e delle gerarchie spaziali indica la via dell'inserimento dell'antico che è da percorrersi con la poetica di un moderno capace di evocazioni eleganti e di sorprese con chiare radici nella Storia. Le coeve realizzazioni di altri due progetti di Michelucci, la Borsa Merci di Pistoia (1950 ed il successivo ampliamento 1959-1962) e la Cassa di Risparmio di via Bufalini a Firenze (1954-1957) (*foto 3*) chiariscono ancor più un percorso di avvicinamento ai vincoli ed all'insegnamento della Storia con la costruzione di una grammatica architettonica moderna libera in quanto capace di maneggiare le tecniche moderne per dialogare con l'antico¹¹.

¹⁰ Si veda, a questo proposito, G.K. Koenig, *Architettura in Toscana 1931-1968*, Edizioni RAI, 1968.

Val la pena riportare quanto Koenig afferma in merito ad alcune opere di Michelucci realizzate nel dopoguerra in contesti storicizzati di particolare rilievo: "Analizziamo brevemente alcune opere di Michelucci. Le due case di via Guicciardini sono fra i pochi esempi positivi della ricostruzione del centro di Firenze [...]. Critici ed architetti, come Lodovico Quaroni, salutarono quest'opera dichiarandola totalmente riuscita in ogni suo aspetto; ma devo citare a questo punto una curiosa esperienza personale. Quando mi è capitato di accompagnare in via Guicciardini un architetto o un critico straniero (senza far nomi, dirò però che si trattava di persone famose), a cui facevo vedere con orgoglio uno dei rarissimi esempi in cui l'antico e il nuovo andavano d'accordo, mi son visto guardare con stupore, e talvolta con disappunto, come se non fosse valso la pena di arrivare fin lì per vedere una cosa così insignificante.

Il che fa indubbiamente riflettere. Delle due l'una: o le case di Michelucci sono un fenomeno puramente locale, che noi dilatiamo con gli occhi amorevoli del discepolo; oppure, il suo è un discorso così sottile da non poter essere capito da chi non conosce perfettamente l'ambiente architettonico toscano. Forse la verità, come spesso avviene, sta nel mezzo: è un'esperienza limitata, e che quindi non può aver risonanza al di fuori di coloro che sono a conoscenza del particolare codice architettonico che denota le cose fiorentine. Però, il valore di questa esperienza è tale da superare questi limiti e da imporsi nel mondo dell'arte; esattamente come le poesie del Belli, che chi non conosce il romanesco non potrà mai gustare veramente, ma che rientrano a pieno diritto nella storia della poesia italiana.

E infatti basterebbe un nonnulla – un diverso trattamento della pietra-forse, lavorata a macchina e non a scalpello, per esempio – per far spostare l'immagine o verso il compromesso dell'ambientazione mimetico-scenografica, o verso la sordità dell'opera del modernista insensibile. Basta dimenticare il rapporto (che non si legge nei disegni frontali) fra il fianco murato, con le piccole aperture disposte liberamente come nelle antiche torri, e il fronte, elaborato come uno spazio interno, in netto rapporto con la strada (di cui costituisce una parete), per togliere all'immagine globale, che è quella che percepiamo di scorcio, quell'equilibrio fra simmetria ed asimmetria, fra ordine e libertà, che abbiamo visto esser tipico dell'ambiente toscano. E ancora: sarebbe sufficiente che i pilastri del fronte, decrescenti in larghezza e leggermente disassati, fossero stati disegnati con me-

¹⁰ Carlo Perogalli, op. cit. pag. 102.

Per quanto riguarda il dibattito italiano ed internazionale tanto la questione del centro antico in quanto rapporto fra l'esistente e l'addizione, quanto le esperienze che possano mettere a disposizione l'emergere del tema del rapporto con l'antico attraverso l'addizione

no sensibilità – tutti diritti, per esempio – per trasformare la firma di Michelucci in quella di Ballio Morpurgo. È comprensibile perciò che chi è ancora legato alle grosse battaglie razionaliste per l'architettura moderna non possa né apprezzare queste sfumature, né ammettere che fra un capolavoro e una bruttura possano passare solo cinque centimetri, una grana di materiale, e poco d'altro. Ammettere questo significa riconoscere all'architettura il diritto di piena cittadinanza nel mondo dell'arte, dove fra un capolavoro e la sua copia corre una differenza infinitesima eppure grandissima; e non si vede perché queste finenze, di cui abbiamo visto l'importanza a proposito del Ponte a Santa Trinita, non debbono aver valore anche nella architettura moderna, che percepiamo come immagine della città, nello stesso modo dell'architettura del passato. D'accordo che prima vengono molte altre considerazioni: ma alla fine, quando si emette un giudizio di valore, sono queste le cose che contano, almeno fino a quando continuiamo a vivere ed a costruire nella città antica. La Borsa Merci di Pistoia, sia nella prima che nella seconda versione (caso eccezionale, quello di un architetto che deve abbattere una propria opera per edificarne un'altra, con eguale destinazione o quasi, sullo stesso terreno) risolve un rompicapo quasi impossibile a risolversi: ricucire uno spazio urbano polivalente, sia dal punto di vista stilistico che come scala degli edifici che vi prospettano. Sarebbe come dover completare una scena teatrale dove a sinistra abbiamo la soffitta della Bohème, e a destra il castello del Trovatore. E chi ci riuscirebbe? Perciò non si comprendono le Borse Merci di Michelucci se non si conoscono a fondo le preesistenze ambientali; e ciò che sembra modesto, rinunciario e persino sgrammaticato è invece un calcolo paziente e sottile per trovare le tessere mancanti del mosaico. Chi conosce quanti mai plastici abbia fatto Michelucci per questo lavoro, e quanti giorni abbia passato a modificarli, talvolta impercettibilmente, sa bene quanto l'immagine definitiva sia il frutto di una sensibilità tanto vigile quanto paziente nel galileiano sperimentalismo del *provando e riprovando*. All'interno, lo spazio sia della prima Borsa (1950) che della successiva Cassa di Risparmio, del 1962 (la Borsa Merci è stata posta in un salone sottostante alla banca) è ricco di sensazioni inedite; dal lasciare intatta la vecchia parete bugnata dell'edificio adiacente, divenuta interno del nuovo spazio, alle capriate con i ballatoi che le traversavano, fendendo lo spazio in modo fortissimo, come tante icnostasi.

Come spazio interno, la Cassa di Risparmio di Firenze, dal 1956, è la matrice della seconda Borsa pistoiese. All'esterno, essa doveva aprirsi su via Bufalini, ma il soprintendente ai monumenti di allora si oppose a che venisse demolito un insigne edificio ottocentesco (dopo aver approvato senza batter ciglio la demolizione delle opere migliori di Giovanni Michelazzi, maestro del suo quasi omonimo Giovanni Michelucci, strani criteri sovrintendenziali!). Michelucci considerò questa imposizione come gravemente limitativa del suo progetto; ma forse non è così. L'aver costretto l'edificio ad avere solo un fianco, visibile attraverso il portico buontalientiano, conservando a mo' di tampone una fetta del vecchio edificio su via Bufalini, ha permesso a Michelucci di concentrare l'attenzione compositiva su di un solo aspetto dell'edificio, che non risulta affatto mozzo, ma va benissimo così com'è. Anche se a Michelucci piace cimentarsi con i problemi difficili, come nelle Borse pistoiesi, a problemi più semplici può corrispondere una soluzione maggiormente soddisfacente – quasi perfetta – dal punto di vista dell'accordo con l'ambiente".

moderna non appaiono decisamente affrontate con la stesura della Carta di Venezia del 1964 che pure spalanca orizzonti non ancora visti per la cultura e l'operato nel campo del restauro e della tutela. I riferimenti della Carta di Venezia al problema sono prevalentemente contenuti negli articoli di chiusura della Carta, che così recitano:

"• Art. 9 Il restauro è un processo che deve mantenere un carattere eccezionale. Il suo scopo è di conservare e di rivelare i valori formali e storici del monumento e si fonda sul rispetto della sostanza antica e delle documentazioni autentiche. Il restauro deve fermarsi dove ha inizio l'ipotesi: sul piano della ricostruzione congetturale qualsiasi lavoro di completamento, riconosciuto indispensabile per ragioni estetiche e tecniche, deve distinguersi dalla progettazione architettonica e dovrà recare il segno della nostra epoca. Il restauro sarà sempre preceduto e accompagnato da uno studio storico e archeologico del monumento.

• Art. 10 Quando le tecniche tradizionali si rivelano inadeguate, il consolidamento di un monumento può essere assicurato mediante l'ausilio di tutti i più moderni mezzi di struttura e di conservazione, la cui efficienza sia stata dimostrata da dati scientifici e sia garantita dall'esperienza".

Roberto Pane e l'incontro fra antico e nuovo

Gli accenni alla questione del rapporto fra antico e nuovo presenti nella carta di Venezia vanno comunque ripresi tanto per le vicende che, subito prima e subito dopo, videro figure di primo piano della scena architettonica affrontare invece direttamente il problema tanto per l'incisività, sulla questione stessa, delle posizioni di alcune figure di spicco della cultura restaurativa ed architettonica in generale e particolarmente di Roberto Pane che, peraltro, fu protagonista delle giornate di lavoro che condussero alla stesura della carta di Venezia come del congresso nazionale *Gli Architetti moderni e l'incontro tra antico e nuovo* tenutosi allo IUAV di Venezia con la Collaborazione di Giuseppe Samonà ed Egle Trincanato nel 1965. È facile infatti ritrovare negli scritti, nei principi nell'opera di Roberto Pane, sia le matrici del problema che quei valori che ancora oggi consentono di rico-



noscere "oltre all'attualità del problema della conservazione anche la necessità di contestare la nuova barbarie, impersonata da quei poteri che governano l'economia dello standard e che tendono fatalmente a mortificare l'uomo e a far tacere le voci dell'anima, in nome di un materiale benessere che è fallito anche come tale".

Le considerazioni di cui sopra¹² partono dalle tante riflessioni e prese di posizione di Roberto Pane sulla questione del rapporto fra Città antica ed integrazione contemporanea, ma particolarmente dagli interventi e dagli scritti da lui proposti fra il 1963 ed il 1966, a cavallo dunque del varo della Carta di Venezia, che lo vide protagonista di un cambiamento epocale della cultura e della pratica restaurativa, in quanto sintesi e precisazione di un ventennio di contributi intellettuali e di messa a punto di un rigoroso sistema di analisi e di istanze propositive sulla questione dell'addizione architettonica.

Fin dagli anni quaranta dello scorso Secolo infatti Pane aveva impresso alla questione accelerazioni e svolte significative e destinate a creare nuovi varchi operativi nella cultura del restauro, proponendo la continuità critica fra passato e presente, con contrasti culturalmente significativi e non semplicemente esposti o fini a se stessi, mettendo in guardia dalle 'false imitazioni' e considerando favorevolmente la sostituzione delle fabbriche crollate con architetture contemporanee. Altra questione posta in più momenti ed occasioni (il convegno INU di Venezia del 1952, il Congresso nazionale di Urbanistica di Torino del 1956, il convegno Attualità urbanistica del monumento e dell'ambiente antico tenutosi a Milano nel 1957, il primo convegno dell'U.I.A. del 1958) fu quella dell'attualità dell'ambiente antico in quanto sommatoria di luoghi capaci di rispondere spazialmente, scalarmente e soprattutto culturalmente ai bisogni dell'uomo.

Si era quindi venuto a formare un corpus di riflessioni sempre più affinate e riferite all'attualità della ricostruzione che, collegandosi ai

temi del restauro e dei criteri di intervento nella città storica ridefiniva lo stesso concetto di tutela, o almeno ne allargava i confini verso l'assunzione di responsabilità vasta ed in continua evoluzione, anche dell'architettura moderna, fermo restando il ruolo determinante della cultura della conservazione.

Il secondo Congresso internazionale degli architetti e tecnici del Restauro tenutosi a Venezia nel 1964, il congresso nazionale "Gli Architetti moderni e l'incontro tra antico e nuovo" tenutosi allo IUAV di Venezia con la Collaborazione di Giuseppe Samonà ed Egle Trinacato nel 1965¹³, il secondo Congresso nazionale che con lo stesso titolo si svolse a Firenze dal 7 al 9 gennaio 1966, videro intervenire voci diverse sulle questioni menzionate, stante la figura centrale di Roberto Pane e la presenza però estremamente ridotta del mondo chiamato al confronto, ossia dei professionisti dell'architettura, degli operatori attivi nel campo della nuova edificazione.

Il pensiero di Pane e le posizioni decise e coraggiose assunte nella precisazione del rapporto fra le espressioni del passato e la modernità ribadiscono con crescente incisività il concetto di continuità critica della città storica, già espresso in precedenza. Se "non vive isolato un monumento", dunque "il patrimonio di arte e di storia [...] esige di essere integrato in un'autentica creatività", come ebbe a dire nel corso del congresso veneziano. La possibilità ed anzi la necessità di intervenire nel tessuto storico con la contemporaneità è posta senza mediazioni ed anzi contrastando apertamente la stessa visione di Bruno Zevi, che nella sua relazione nello stesso congresso, distingueva nettamente fra l'intoccabile città antica e l'antitetica e libera costruzione del nuovo.

Da un lato Pane ricordava le esperienze felici di Giovanni Michelucci – particolarmente la Borsa Merci di Pistoia – i progetti di F.L.Wright per il Masieri Memorial sul Canal Grande e la proposta di Le Corbusier

¹² Le riflessioni in merito all'operato di Roberto Pane sono in parte riprese dal saggio intitolato "L'antico e nuovo di Roberto Pane: un insegnamento senza tempo per il progetto di Restauro" pubblicato da chi scrive in *Roberto Pane fra Storia e Restauro. Architettura, Città, Paesaggio*, a cura di S. Casiello, A. Pane, V. Russo, Venezia 2010.

¹³ Gli atti del Convegno dal titolo *Gli architetti moderni e l'incontro fra l'antico e il nuovo*, pubblicati in «Archicollegio» 7-8/1965 sono stati ripubblicati a cura dell'Università IUAV di Venezia, introduzione di E. Vassallo, G. Cristinelli, G. Fiengo, in occasione del convegno *Antico e nuovo. Architetture e Architettura*, a cura di E. Vassallo e A. Ferlenga tenutosi a Venezia 31 marzo- 3 aprile 2004.

per l'Ospedale di Venezia, progetti di altissima qualità capaci di colloquiare con un esistente fragile, dall'altro invocava regole che definissero limiti volumetrici delle addizioni, concordemente con i caratteri dell'esistente, estendendo analoghe riflessioni alla sostituzione alle parti periferiche della città storica e condividendo con Piero Gazzola e Luigi Piccinato un percorso di indagine sulla continuità, sulle sue implicazioni progettuali, sulle regole delle addizioni.

La città storica è avvertita quale luogo di dialogo e continuità critica fra architettura antica ed architettura contemporanea. La liceità quindi dell'intervento moderno nel tessuto antico è a sua volta questione di dialogo, riflessione, misura ed interrelazioni culturali fra luoghi, spazi, membrature architettoniche, che sono governabili solo con il progetto di architettura.

La dialettica per confronto critico di Roberto Pane si oppone alla dialettica per contrasto di Bruno Zevi anticipando il senso pluriscalare del progetto di restauro, i temi dell'integrazione e dell'addizione architettonica e funzionale, intuendo i rischi dell'opposizione antitetica progettuale del moderno all'antico che, ben oltre le stesse esternazioni di Zevi, tanti errori ha prodotto e continua a produrre. Il pensiero di Pane dunque si allarga oltre i confini dei suoi stessi enunciati, verso scale diverse, che affrontano i destini della città storica come quello dell'integrazione o sostituzione di parti mancanti o perse di un edificio esistente quale che sia la scala dell'intervento. Il dato scalare infatti non allontana il problema, semmai lo rende più complesso ma ne conserva l'essenza: la continuità critica e quindi la presenza del moderno come chiara espressione dei nostri tempi che si misura con l'antico è presenza concettuale che conforta il principio della coerenza pluriscalare fra dettaglio ed insieme delle scelte del progetto di restauro. La posizione di Pane a tale riguardo infatti contrasta la posizione di Zevi al congresso di Venezia che, assicurando al centro antico la pura conservazione, veicola "le fantasie [...] verso l'ideazione della città nuova"; il carattere di pre-visione, di ideazione, di capacità immaginifiche è invece chiaramente presente per Roberto Pane nel progetto di restauro ed integra le tante azioni che mirano alla cono-

scenza scientifica ed agli interventi specialistici, restituendo un quadro veritiero e fortemente complesso del progetto di restauro stesso e del ruolo dell'architetto ai nostri giorni.

L'integrazione fra antico e nuovo è veicolo di tutela dell'esistente, ossia dell'intera città storica. Il concetto espresso rappresenta un'ulteriore affinamento di quello precedente, analogamente riferibile al nostro presente critico. La richiesta di continuità espressa da Pane è traducibile anche nella necessità dell'utilizzazione dell'esistente e della capacità di registrare le esigenze dell'oggi, a fronte di uno svuotamento progressivo dei centri antichi, in assenza di una continuità interna o esterna agli edifici storici, che richiami la presenza compatibile e rispettosa di una modernità espressivamente sincera, volumetricamente e funzionalmente coerente con il senso dei luoghi storizzati. La tutela, in altre parole, si esprime anche attraverso il programmatico nutrimento della filigrana dell'antico con la linfa della contemporaneità. Il delicato tema della sostituzione, affrontato da Pane con specifico riferimento ai «tuguri» ed oggi riconducibile alle addizioni improprie o comunque a più moderni ed altrettanto tristi tuguri di terzo millennio, si collegava nel pensiero di Pane alla ricostruzioni di parti perdute ma anche agli interventi da condursi all'interno di edifici storici, che vanno "molto oltre il restauro puro e semplice [...] un adattamento praticamente valido senza il quale l'opera cesserà di esistere anche se continuerà ad essere oggetto di tutela"¹⁴. L'addizione è una necessità culturale che afferrisce non solo alla contingenza strutturale o comunque funzionale ma è rappresentativa tanto della capacità e sensibilità dell'architetto di configurare in materia la continuità del tempo quanto le necessità reali ed esistenziali del fruitore, non necessariamente del critico militante¹⁵.

¹⁴ Cfr. R. Pane, *Teoria della conservazione e del restauro dei monumenti*, in *Attualità e dialettica del Restauro*, a cura di M. Civita, Chieti 1987.

¹⁵ Si veda al proposito A. Bellini, *op.cit.* il quale afferma: "Pane [...] indica che l'architetto che vuole operare nel contesto deve ritrovare e farne contenuto della propria opera, il tema del rapporto con l'antico. L'indicazione non è priva di conseguenze, perché ripropone l'esigenza di introdurre nell'architettura dati rappresentativi, non legati alla funzionalità: una connessione con la storia, tema tuttora irrisolto. È lo stesso processo che conduce Roberto Pane a superare il restauro critico inte-

Il restauro e la città storica come antitesi alla standardizzazione

Anche questo concetto, chiaramente espresso da Pane nei suoi scritti ed interventi, particolarmente riferito alla spiacevole ripetitività di modelli per l'architettura residenziale "antitetica ed inconciliabile"¹⁶, può essere estrapolato e scalato diversamente, sempre lasciandolo nel suo perimetro culturale di riferimento, ossia il restauro e la città storica, per leggere le difficoltà ed i pericoli da 'produzione standardizzata' per la città stessa, per gli edifici storici, per la cultura e la pratica architettonica, non solo restaurativa. Il confronto e l'osmosi fra antico e nuovo richiamati da Pane nel suo appello per la tutela della città storica rappresentano un forte richiamo alla compatibilità dell'integrazione contemporanea con l'esistente, al percorso eminentemente non standardizzabile o 'manualistico' o 'tipologico' del percorso architettonico nella città storica, quindi sia del restauro che dell'aggiunta contemporanea, intesa come edificio o come integrazione tecnologica o spaziale. Si tratta di un principio guida che richiama con forza la necessità del dialogo e della duttilità del nuovo rispetto alla fragilità ed ai caratteri dell'antico, fermo restando la palese appartenenza del nuovo al suo tempo. L'atteggiamento critico del *caso per caso* era peraltro espresso e praticato da Pane fin dai suoi interventi nel periodo della ricostruzione postbellica¹⁷, riferito al restauro ma evidentemente traslato, per opzione osmotica, al nuovo in continuità.

Le posizioni teoriche di quegli anni sono tutt'altro che univoche nel considerare la questione del rapporto fra antico e nuovo. Appare interessante però la costruzione sempre più ricca e vasta di un confronto di posizioni espresse sulla questione, per un dover esserci nel dibattito che segue la ricostruzione e pone le premesse di un fare re-

stauro che nell'antico e nuovo ha ormai riconosciuto un riferimento irrinunciabile, un passaggio obbligato di ogni costruzione di metodo, posizione di principio, anche e soprattutto di ogni restauro. Le ragioni teorico-critiche che fra un momento saranno ripercorse, appartengono sia all'evoluzione dei termini della questione fin qui esposti sia all'intensificarsi di interrogativi su aspetti compositivi, linguistici, filosofici che l'architettura in genere si pone quasi prioritariamente rispetto al suo farsi costruzione reale negli anni settanta ed ottanta e non solo da parte di teorici e docenti di Restauro. Le esperienze concrete di questi stessi anni pongono in essere approcci diversi che mettono in campo il contrasto, l'analogia, la mimesi ed altre categorie di intervento riconoscibili e riconosciute da più studiosi e critici in tempi recenti ma soprattutto mettono in campo un modo nuovo di progettare, una conoscenza ed una maestria ormai acquisite nel maneggiare i tanti materiali moderni, nel definirne il significato ed anche ad inventarne di nuovi nell'intervento sull'esistente, certo, con risultati anche qui molto diversi fra loro sia in termini quantitativi che qualitativi. Gli stessi materiali moderni, intendendo con questo la loro ideazione e produzione, vengono lentamente pensati o adattati al dialogo o al confronto con l'antico e la questione della distinguibilità diventa assai più complessa di prima, per non dire della quantomai controversa questione della reversibilità.

Alle posizioni e le riflessioni di Roberto Pane, presenti nei suoi scritti e nella sua partecipazione ad incontri fino a tutti gli anni ottanta si affiancano, anche in contrappunto, quelle di molti altri studiosi e 'caposcuola' o comunque figure di riferimento della cultura restaurativa in Italia. Sono note le posizioni di Cesare Brandi in proposito, che sembrano andare in direzione opposta rispetto a quelle di Roberto Pane. Brandi postula infatti l'incompatibilità dell'architettura moderna con quella antica ma appare interessante come tale contrapposizione, evidenziata alla scala urbana come in senso generale, possa aver contribuito a far crescere l'idea del contrasto, dell'accostamento critico, di una distanza altrettanto critica e perseguita in quanto progetto. Più ancora e più opportunamente occorrerebbe tener presente,

so come "braccio secolare della storia", strumento operativo delle sentenze della critica, per rilevare e tener conto della complessità che nasce dall'attenzione per le testimonianze storiche, per il mondo di relazione, per gli aspetti legati alla memoria, alle testimonianze dell'uso, alla psicologia del fruitore".

¹⁶ Cfr. R. Pane, *Città antiche edilizia nuova*, Napoli 1959 in *Attualità e dialettica del Restauro*, cit.

¹⁷ Cfr. S. Casiello, *Roberto Pane e il restauro nel dopoguerra*, in *Monumenti e ambienti, Protagonisti del Restauro del dopoguerra*, cit.

nell'immissione del nuovo nell'antico, quel "momento metodologico del riconoscimento" che è riconoscimento qualitativo e quantitativo del manufatto antico che fa e farà da discriminare nella considerazione dell'effettivo processo di conservazione dell'esistente se rapportato al senso profondo dell'assunto per cui "si restaura la materia dell'opera d'arte". La questione dell'indagine si sostanzia di una attenzione, anzi una prescrizione culturale, relativa ai danni che la mancata indagine conoscitiva della materia in quanto orizzonte di senso inevitabilmente comporta e dei pericolosi svolgimenti "analogici" di certi interventi di restauro, indicando la strada della sottile sottolineatura dell'addizione, del contrasto esplicito quanto controllato. "Molti errori funesti e distruttivi sono proprio discesi dal fatto che non si era indagata la materia dell'opera d'arte nella sua bipolarità di aspetto e di struttura. Così una radicata illusione, che, ai fini dell'arte, potrebbe dirsi illusione d'immanenza, ha fatto considerare come identici, ad esempio, il marmo ancora non resecato di una cava e quello che, della stessa cava, è divenuto statua [...]. Che dunque la materia possa essere la stessa, non è sufficiente per autorizzarci a completare un monumento incompiuto o manomesso, poiché la storizzazione che acquisterebbe la materia per la nuova utilizzazione non deve risultare retrodatata o si fa un falso storico oltreché estetico. È evidente che, in base a tale chiarificazione, l'aver ricostruito la stoà di Attalo ad Atene con lo stesso marmo con cui era stato edificato quello originario aggrava l'errore, mentre la ricostruzione ottocentesca di alcune campate del Colosseo in mattoni, solo per garantire la statica delle parti originali superstiti, testimonia un probato intervento, assolutamente legio all'istanza storica, ancorché, esteticamente, la diversità di colore sia troppo forte. Perfetta invece deve ritenersi la soluzione del Valadier per le parti mancanti dell'arco di Tito, cromaticamente accordato alle parti superstiti e variato nella materia impiegata (travertino invece che marmo)".

E ancora: "si viene a negare che si possa intervenire nell'opera d'arte mutilata e ridotta in frammenti 'per analogia' [...]. L'unico momento legittimo per l'azione di restauro è quello del presente stesso del-

la coscienza ricevente. Il restauro per rappresentare un'opera legittima, non dovrà presumere né il tempo come reversibile né l'abolizione della storia. L'azione di restauro inoltre, e per la medesima esigenza che impone il rispetto della complessa storicità che compete all'opera d'arte, non dovrà porsi come segreta e quasi fuori dal tempo, ma dare modo di essere puntualizzata come evento storico quale essa è, per il fatto di essere un'azione umana e di inserirsi nel processo di trasmissione dell'opera d'arte al futuro. Nell'attuazione pratica questa esigenza storica dovrà tradursi non solo nella differenza delle zone integrate, ma nel rispetto della patina e nella conservazione di campioni dello stato precedente al restauro"¹⁸.

Il restauro e le stesse modalità del come restaurare sono quindi poste in una prospettiva nuova, definitivamente legata alla contemporaneità, alla visione delle cose dell'operatore di quei giorni, in una visione estesa del tempo e della Storia che sembra voler definitivamente chiudere i conti con le spoliazioni di quanto ritenuto non originale come dei ripristini e con apertura alla questione dell'attualità espressiva, tema lasciato aperto per una possibile ed ancora attuale verifica del proprio operato in quanto dialogo con la Storia. Tale impostazione trova conferma, negli stessi anni, nelle considerazioni di Renato Bonelli ed in quanto egli riporta nella Voce Restauro da lui redatta per l'Enciclopedia Universale dell'Arte nel 1963 in cui si legge: "Il restauro architettonico è concezione tipicamente moderna che muove da un modo nuovo e diverso di considerare i monumenti del passato e di intervenire su di essi, modificando la forma visibile e l'organismo statico e strutturale [...]. Definito in tal modo, il restauro coincide con l'azione critica, dato che per l'intera durata dell'operazione la precisa coscienza dell'atto che si compie ed il completo controllo dei suoi risultati non devono mai venire meno. Ma quando il ripercorrimto della immagine condotto sulla forma figurata risulta interrotto da distruzioni o ingombri visivi, il processo critico è costretto a valersi della fantasia per ricomporre le parti mancanti o riprodurre

¹⁸ C. Brandi, *Teoria del Restauro*, Roma 1963.

quelle nascoste e ritrovare infine la compiuta unità dell'opera, anticipando la visione del monumento restaurato. In tal caso, la fantasia da revocatrice diventa produttrice...cosicché il restauratore si trovi a doverle sostituire con elementi nuovi, per ridare all'opera una propria unità e continuità formale, giovandosi di una libera scelta creatrice. Restauro come processo critico e restauro quale atto creativo sono dunque legati da un rapporto dialettico, in cui il primo definisce le condizioni che l'altro deve adottare come proprie intime premesse, e dove l'azione critica realizza la comprensione architettonica, che l'azione creatrice è chiamata a proseguire ed integrare"¹⁹.

Al succedersi di posizioni teoriche e di affermazioni di principio, come fu anche nel caso della Carta di Venezia, corrisponde peraltro una maturazione della cultura restaurativa quanto il progressivo divaricarsi dei punti di vista dei cosiddetti architetti-compositori e degli altrettanto cosiddetti restauratori, secondo uno schema classico delle condizioni di grave crisi, riferita all'architettura sul campo, che vuole che gli steccati si erigano in difesa di specificità ed autonomia disciplinare. Veniamo quindi al dunque, al conflitto a questo punto dichiarato ed in atto, ancora oggi, fra divise dello stesso colore tenacemente arroccate sui propri promontori ideali, resa cruenta da esternazioni, dichiarazioni, parole d'ordine che hanno attraversato libri, incontri, riviste importanti e blasonatissime²⁰. Non è solo in gioco il rapporto e la necessaria compresenza di competenze proprio nel momento in cui è più che mai necessario e chiaro il compito pluridisciplinare dell'intervento sull'esistente ma è in gioco e a repentaglio la cultura architettonica stessa, la formazione (e quindi la didattica e la ricerca nelle diverse sedi universitarie) in un clima culturale popolato da incertezze e contraddizioni insorte fuori e dentro la cultura ed il dibattito disciplinare propri del restauro, se solo si pensi a quella esigenza di dialogo fra integrazione contemporanea e preesistenza, presente nel pensiero e nelle esigenze dei decen-

ni successivi alla fase della ricostruzione e seccamente messa al bando dalla Carta Italiana del Restauro del 1972.

Ben lontani dall'idea della continuità teorica e materiale fra conservazione ed innovazione gli "architetti del progetto" non tardano ad assumere l'esistente come cavia da esperimenti (con alcune significative eccezioni di cui parleremo più avanti) e gli "architetti della conservazione" stentano a trovare, nella ricerca di quel delicato processo di mantenimento al futuro dell'esistente, una progettualità per la conservazione autenticamente contemporanea oltreché capace di affrancare la conservazione stessa dalle persecuzioni critiche di certe, tante sentinelle dei fortilizi della malintesa "cerchia dei restauratori" (con almeno altrettante significative eccezioni). Con questo non si vuol dire, ovviamente, che il restauro non abbia la sua specificità e le sue connotazioni tecniche e scientifiche ma anzi che proprio queste sono il miglior presupposto per l'innesto di capacità di ideazione e di proposizione progettuale che rendano l'innesto, l'aggiunta partecipativa effettiva del suo tempo contemperandone necessità e formatività inedita, proprio per quel restauro di quel manufatto da tramandare al futuro.

Le questioni relative all'esistenza ed al necessario superamento della contrapposizione è posto e dibattuto in vari incontri ed una sintesi quantomai lucida e diretta è offerta da Gaetano Miarelli Mariani in un suo intervento al convegno ICOMOS di Ravello del 1977²¹.

"Progettare significa ideare e studiare un'azione, un'opera in rapporto alle possibilità ed ai modi di attuazione e di esecuzione [...]. Si tratta cioè di comporre quello che c'è con quello che si fa ricostituendo, di volta in volta, l'equilibrio, nell'ambiente o nella singola opera architettonica. Non c'è alcun dubbio che, pur con modi molto diversificati fra loro, questa sia stata sempre l'operazione condotta dagli architetti sulle preesistenze; sia quando il rapporto con esse è stato caratterizzato da un legame di sostanziale continuità, sia dopo che

¹⁹ R. Bonelli, voce *Restauro*, Enciclopedia Universale dell'Arte, Firenze 1963.

²⁰ Basti ricordare un intervento di Manfredo Tafuri su Casabella: M. Tafuri, *Storia, conservazione, restauro*, in «Casabella», a. LV, n. 580, giugno 1991, pp. 23-26.

²¹ Si veda G. Miarelli Mariani, *Aspetti della conservazione fra restauro e progettazione*, in *Il restauro in Italia e la Carta di Venezia* - Atti del Convegno ICOMOS (Napoli-Ravello, 28 Settembre-1 Ottobre 1977), in «Restauro», VI, 33-34, 1977.

– spezzatosi questo legame, a partire dalla fine del XVIII secolo – gli interventi sulle preesistenze hanno imposto il possesso di una capacità critica consapevolmente fondato sulla storia e di procedure originali; ma pur sempre incluse come è naturale – in un processo formativo. Si tratta quindi di azioni che, all'interno del territorio dell'architettura, sono necessariamente comuni a tutte le sue articolazioni disciplinari. [...]. D'altra parte chiunque abbia condotto esperienze dirette sa bene che anche gli interventi di più pura e semplice conservazione impongono scelte che si basano – o dovrebbero basarsi – sul giudizio critico ma anche – al tempo stesso, ed indivisibilmente – sull'ideazione; vale a dire sopra operazioni di vera e propria progettazione. Ora a me sembra assolutamente necessario che, nelle operazioni di Restauro, lo svolgimento dell'operatività sia costantemente stimolata e guidata non soltanto dal pensiero interno ed essa, ma altresì da un parallelo ed inscindibile processo di comprensione e di giudizio storico-critico, tale da costituire una sorta di meccanismo di continua ed oggettiva commisurazione del 'da fare' al 'già fatto'. Infine, poiché nel nostro caso l'operatività non è altro che formatività, risulta evidente che il Restauro deve necessariamente avvalersi del contemporaneo e solidale apporto della formatività architettonica, cioè della progettazione architettonica e della riflessione critica cioè del Giudizio entrambi assunti come attività intenzionali e prevalenti". Analoga posizione sarà presa, con le cautele del caso, da Salvatore Boscarino che coerentemente con quanto accade nella realtà delle cose inserisce il problema nel punto giusto, ossia nel progetto di restauro, vero spazio reale di contatto con la materia reale, luogo di interrogativi autentici, di scelte rischiose, di segni determinanti. È il progetto che determina la conservazione e non viceversa, quindi la questione è relativa a quale progetto per la conservazione si debba redigere o meglio quali progetti per i tanti casi che ci si trovi a risolvere. Sicuramente il progetto di restauro differisce dal progetto per il nuovo perché il suo fine è quello della conservazione della preesistenza ma, nella prospettiva di una sua necessaria riutilizzazione, anche quello di una nuova utilizzazione attuale ma compatibile, una pro-

gettazione particolare, un processo, che discende da una indagine e verifica continua sul manufatto o artefatto da conservare e che parte dalla conoscenza alla materia presente in partenza del processo, della sua storia e delle sue stratificazioni, sui criteri del minimo intervento e su quello della sua assoluta necessità.

Boscarino individua e pone in risalto dunque uno dei termini fondamentali della questione, il nuovo uso o il necessario incremento delle qualità (e quantità) d'uso che richiama necessariamente e direi senza possibilità di eccezioni, l'inserimento del nuovo nell'antico. L'analisi critica da lui postulata come atto preliminare eppure compreso nell'azione progettuale deve individuare i limiti-guida da imporre alle nuove funzioni in termini spaziali e delle addizioni materiche, in modo da veicolare tali nuove funzioni all'interno dell'assetto storicizzato con segni distinguibili compatibili e reversibili propri dell'architettura del nostro tempo.

Quel che il progetto elabora è in primo luogo la materia del monumento come del manufatto storicizzato, la sua struttura, la sua posizione, il senso della sua presenza (e della sua assenza) e quindi la nuova materia, necessariamente inserita per ragioni di trasmissione utile e funzionale al futuro dell'esistente, da questo deve trarre le sue conseguenze e specifiche competenze in un quadro di corrispondenza della (minima) materia nuova stessa con il suo ruolo specifico. Non sfugge a Boscarino la complessità del quadro tecnico e soprattutto normativo che indirizza tanto il progetto del nuovo quanto il progetto di restauro, questione oggi ampiamente acclarata e dibattuta, ma che proprio a cavallo fra gli anni settanta ed ottanta intraprende il cammino del continuo adeguamento a norme e leggi locali, nazionali, europei, come anche a necessità prestazionali che nel bene e nel male condizionano pesantemente e sempre di più il progetto come il cantiere di restauro. Il mutevole e sempre più complesso (anche inutilmente complicato in non pochi casi) quadro normativo di riferimento, in ogni momento e ad ogni angolo dell'intervento prefigurato o in atto, richiama dunque capacità tecniche aggiornate quanto capacità inventive che in chiave di compatibilità si pongano

a difesa dell'esistente quanto a garanzia della sua cittadinanza nel presente e nel futuro del nostro pianeta.

Ancor più, portando ancora più avanti il ragionamento di Boscarino, le esigenze delle nuove funzioni cambiano con il cambiare delle funzioni assegnate o individuate nell'edificio storico e quindi il numero delle variabili e, di conseguenza, delle combinazioni possibili subisce e continua subire incrementi che mettono a dura prova la necessaria coerenza pluriscalarare del progetto di restauro configurando un "caso per caso" di straordinaria complessità in termini di controllo e di indirizzo delle scelte verso una autentica conservazione attiva dell'esistente.

Ecco quindi che "il progetto deve essere condotto in un dialogo continuo con le strutture fisiche da restaurare e, più avanti, Così pure lo statuto della funzione, che sta alla base della progettazione del nuovo, non può essere considerato nel nostro caso come l'ineludibile 'dato' assegnato a priori per l'architettura del nuovo, ma come un possibile 'risultato' da ricavare tramite il progetto di restauro [...]. Questo porta ad individuare un intimo legame tra il restauro architettonico e la composizione architettonica, quando quest'ultima è indirizzata verso la conservazione, che costituisce il nodo problematico più delicato della disciplina e della operatività nel settore sul quale si richiama l'attenzione degli studiosi [...]. A questa predominante finalità devono essere sottomesse le inevitabili modifiche aggiunte, rese necessarie da esigenze funzionali, che vanno perseguite, da necessità di sicurezza che non possono essere eluse e dai criteri di efficienza ed economia, che pure vanno perseguiti", da cui la sintesi è che "Si badi bene che lo schema della nuova utilizzazione dovrà trovare il suo assetto figurativo dentro la preesistenza, attraverso segni facilmente distinguibili, propri dell'architettura del nostro tempo, senza distruggere o liberare, completare o sostituire alcun segno pervenutoci di quella precedente. È condivisibile allora una creatività, attuale moderna ma non prevaricante e sicuramente di qualità nel senso che manifesti una 'cultura progettuale' ancorata saldamente alla meditazione storico-critica, che fa sì

che il restauro sia dentro l'architettura, che sia ricerca progettuale, ma nel limite minimo dei lavori indispensabili a conservare l'antico distinguendosi dalle operazioni compositive *tout-court*, invasive e totalizzanti"²².

Il "Discorso" di Sanpaolesi, un contributo di metodo al problema

Sulla scia di considerazioni che così chiaramente inquadrano il problema in un equilibrato orizzonte di alto impegno teorico critico e di realistica e qualitativa risposta in termini di progettualità responsabile e tecnicamente colta ed aggiornata una testimonianza, anzi una vita di testimonianze di assoluto livello, tanto sul piano della elaborazione teorica che, soprattutto, dell'azione sul campo e dei cantieri di restauro portati a termine è quella di Piero Sanpaolesi.

Vi sono, nel suo *Discorso sulla metodologia generale del restauro dei monumenti*²³, riflessioni e chiare prese di posizione in merito al rapporto fra materia esistente ed integrazioni architettoniche e funzionali, posizioni cui si farà cenno fra un attimo ma che sono solo in parte rappresentative dell'importantissimo ruolo del suo insegnamento per l'azione restaurativa e la concettualizzazione delle sue motivazioni e per il costante richiamo ai problemi della materia in quanto tale e, simultaneamente, in quanto documento. Piero Sanpaolesi rappresenta quella figura di restauratore-docente, fondatore, nel 1960, dell'Istituto di Restauro della facoltà di Architettura di Firenze²⁴, che tramandava l'esperienza con la più alta considerazione, ap-

²² Si veda S. Boscarino, *Il restauro architettonico ed il tema della rifunionalizzazione degli edifici*, in «Storia Architettura», XI, 1-2/1988 e anche S. Boscarino, *Sul Restauro Architettonico - saggi e note*, a cura di A. Cangelosi e R. Prescia, Milano 1999.

²³ P. Sanpaolesi, *Discorso sulla metodologia generale del restauro dei monumenti*, Firenze 1973.

²⁴ Si veda G. Cruciani Fabozzi, *La difficile eredità di Piero Sanpaolesi: appunti per un bilancio di quarantacinque anni di vita dell'Istituto di Restauro dei Monumenti dell'Università di Firenze*, in ANANKE n.50/2006 pp.208-223, laddove viene ripercorsa criticamente non solo l'opera e l'insegnamento di Sanpaolesi ma la più vasta vicenda dell'insegnamento del Restauro a Firenze: "Non certo una 'Scuola' incentrata sulla catechesi di assiomi e corollari di una impossibile 'ontologia' del restauro o rivolta a una omologazione di criteri e metodi di intervento - i quali invece, secondo Sanpaolesi, dovevano fondarsi sulla diretta confidenza con la fabbrica e su capacità di giudizio affatto personali - ma una Scuola intesa come addestra-

punto, metodologica, dell'insieme e del dettaglio, della città storica e della scaglia di pietra inclusa, irrinunciabilmente nel suo significato e nella sua Storia. Il senso costantemente tattile delle sue argomentazioni, documentazioni, risultanze, rappresenta quel passaggio quantomai convinto (ed esperito) e convincente dall'idea di restauro al restauro che determina idee e vera conservazione.

Il suo 'nuovo per l'antico' risiede proprio in questa attenzione multifocale al costruito, ai suoi problemi, ai materiali elencati uno per uno e così chiamati a raccolta per raccontarne e raccomandarne la cura, senza paura di riferire e documentare, degli interventi, principi ed effetti, essendo in gioco il monumento (che è da riferirsi ad edifici "che hanno importanza artistica, che può identificarsi con la loro storicità") e la stessa disciplina del restauro (foto 5). La sua posizione del tutto antitetica alla pratica dei ripristini come alle 'camicie di forza' delle Carte del Restauro ed il suo impegno quotidiano e totale per la conservazione dovevano formare una nuova generazione di restauratori presenti ed attivi sul terreno reale del restauro e doveva allo stesso tempo liberare teoria e prassi, almeno in ambito fiorentino, dai lacci dell'insofferenza per il nuovo ed anzi creando indirettamente le premesse per una pratica della attualità espressiva con "quell'atto che diviene pienamente creativo" che Sanpaolesi richiedeva. In tema di rapporto fra antico e nuovo, nel *Discorso* di Sanpaolesi, al capitolo intitolato "Che cosa è il restauro" si trova una riflessione sul ruolo dell'architetto restauratore che annulla le distinzioni di comodo e di convenienza di tanti colleghi vicini e lontani dandone defini-

mento a un'applicazione critica che negava ogni possibilità di rifugio in 'certezze' preconstituite e di appiattimento a routine dell'esercizio disciplinare.

Non a caso Sanpaolesi si astenne sempre dall'enunciare un 'metodo' troppo spesso destinato a tradursi in una 'ricetta', preferendo semmai – come farà per il titolo del volume, apparso nel 1973, che rappresenta la summa della sua didattica del restauro – parlare di 'metodologia'. Da tale impostazione – che obbligava a non dare mai per scontati i termini di una questione – è derivata una salutare spinta ad allargare l'orizzonte della disciplina, superandone le angustie e gli schematismi concettuali ed operativi, per indirizzarla a un più esteso ed incisivo impegno di tutela e di 'conservazione attiva' del patrimonio architettonico e ambientale attraverso lo sviluppo, in questo campo, di una professionalità più aggiornata e maggiormente consapevole dei propri compiti".

zione tanto serena e vera quanto, ancor oggi, di difficile metabolizzazione sia in ambito universitario che professionale:

“L'architetto restauratore è un architetto non diverso dagli altri. L'attività non è, come abbiamo visto, un'attività di applicazione di formule tecnologiche, è un'attività architettonica di fondamento critico ed è quindi una delle attività creative dell'architettura. Il restauro stesso prende più largamente una fisionomia caratteristica di opera creativa, là dove un edificio sia giunto mutilo e non esista nessuna... opposizione a che all'edificio stesso debbano essere associate parti nuove di forma e di struttura. [...] In questa eventualità l'opera creativa è più palese e consiste nell'inserito, in un tessuto antico, di opere nuove chiaramente identificabili come tali. In questo caso l'inserzione di un nuovo edificio, che è operazione lecita, in un tessuto vecchio, deve essere fatta con un atto che diviene pienamente creativo”²⁵.

Con assoluta coerenza con la natura antischematica ed antiprotocollare, esemplificativa ed analitica del *Discorso* e dei ragionamenti ivi contenuti la questione dell'aggiunta è presente nei diversi resoconti, casi studio, percorsi operativi svolti da Sanpaolesi che offre un topografia 'al vero' delle sue esperienze, dei territori e degli spazi attraversati per la loro conservazione, per un restauro che usa il microscopio ed il suo rovescio nella sua opera didattica e di ri-costruzione della disciplina; e la sua opera risulta evocativa quanto utilissima nel dispiegamento della metodologia quanto nell'analisi e finanche nella stessa elencazione dei materiali, protagonisti fragili e meravigliosi, della Storia e delle azioni restaurative²⁶. Conservazione ed attualità espressiva, conoscenza e rigore tecnico scientifico e poetica libera e colta sono termini di una eredità non facile da spendere ed ancor me-

²⁵ P. Sanpaolesi, op. cit. pag. 25.

²⁶ Val la pena riportare per esteso l'efficace ed attuale esemplificazione di possibili modalità di utilizzazione di elementi e materiali nuovi non solo per completezza documentaria ma anche per l'effettiva utilità, anche oggi, che tali esemplificazioni possono avere nella difficile attività di trasmissione dell'idea di restauro e di addizione, particolarmente nelle aule universitarie e soprattutto nell'attuale contesto internazionale, particolarmente disomogeneo e titubante più di quanto si pensi nell'allontanarsi dal ripristino, dal rifacimento analogico, dal progetto di liberazione.

no da estendere ed elaborare coerentemente con il passare del tempo e del senso stesso dell'architettura. Marco Dezzi Bardeschi, allievo di Sanpaolesi, docente ed operatore sul campo (e a tutto campo) anch'egli, ai punti 9 e 10 delle conclusioni nel capitolo significativamente intitolato *Delle difficoltà, ormai storiche, del restauro* del 1989, riformula, con senso di *opera aperta*²⁷, chiarificatorie definizioni sotto forma di "privato piccolo decalogo semiserio del buon restauratore", per cui: "1. Conservare, non sottrarre materia alla fabbrica è l'imperativo etico del restauratore. La verifica di questo assunto in ogni cantiere costituisce l'effettivo, impietoso banco di prova sul quale è possibile misurare, in ogni momento, la correttezza delle intenzioni dell'operatore e degli esiti concreti dell'intervento.

2. Per conservare occorre mantenere in uso e l'uso comporta comunque un consumo (da ridurre al minimo compatibile) di risorse, ma anche il necessario apporto di nuove presenze materiche e di nuovi livelli di scrittura... L'intero ambito delle aggiunte esprime l'orizzonte del progetto del nuovo: ogni nuovo contributo espresso in materia e sostanza figurale portata sulla fabbrica esistente è destinato a testimoniare, oltre il restauro, le insopprimibili esigenze del nostro tempo. Ogni aggiunta sarà giudicata per il grado di autonomia, compatibilità e minima conflittualità d'impatto fisico con la risorsa sulla quale, nella inevitabile processualità del divenire storico, è portata ad interferire. Anche il progetto del nuovo, se rispettoso, motivato e responsabile può legittimamente contribuire a produrre un incremento (e non una depauperazione) di risorsa complessiva disponibile. La storia continua [...]". È interessante notare come le caratteristiche che rendono il progetto del nuovo, inteso come necessario apporto contemporaneo di materia e linguaggio, accettabile ed anzi imprescindibile veicolo di uso e quindi conservazione siano in definitiva quelli della compatibilità, del minimo intervento, del rispetto. Le due attività, restauro e progetto del nuovo sembrano comunque riportate ad unità, di intento e di meto-

do, nella figura dell'architetto capace culturalmente e tecnicamente di indirizzare entrambe verso la trasmissione al futuro dell'esistente. Se la storia continua è la consapevolezza della presenza della Storia nel manufatto e del senso storico dell'operato dell'architetto che fa o può fare la differenza.

Della conservazione della materia e della materia del contendere

Le considerazioni e le testimonianze sulle posizioni teoriche di figure di rilievo della storia e della cultura del restauro devono necessariamente trovare complemento o anche sana e vivificante contraddizione in qualche riflessione e qualche testimonianza relativa al progetto ed alla realizzazione di interventi su manufatti di interesse storico ed artistico che abbiano lasciato il segno nella storia della pratica restaurativa, operando con la consapevolezza e la creatività che il restauro comporta.

La questione della effettiva permanenza, nella modificazione, dei manufatti e degli spazi storicizzati viene quindi al pettine insieme alla più realistica lettura, anche in chiave concettuale, del problema stesso dell'atto restaurativo, che è affidato alla ideazione e posa in opera della materia in presenza di materia, con il continuo controllo pluriscalare tecnico e culturale del passaggio dalla conoscenza critica alla realizzazione di dettaglio che la contiene ed esprime.

Il succedersi di elaborazioni teoriche parallele o contrapposte, accese o comunque determinate dal cambio di marcia del dibattito e dello stesso problema del perché si restaura nella seconda metà del dopoguerra non esaurisce quindi la questione dei mutati rapporti dei termini interni al rapporto fra antico e nuovo. Men che meno aiuta a capire le ragioni del progressivo, crescente dissidio disciplinare che nell'ultimo decennio del secolo trova ospitalità negli scritti, nei convegni, nelle aule universitarie facendo del progetto per l'esistente un problema di aprioristiche interdizioni di passaggio o di indebite invasioni di campo.

È proprio sul campo che bisogna cercare le notizie e gli spunti complementari a quelli provenienti dalla galassia dei principi per irro-

²⁷ M. Dezzi Bardeschi, *Restauro: punto e da capo*, Milano 1991, p. 428.



bustire la trama comunque interrotta ed incompleta di un racconto tutto italiano di straordinarie prove d'autore e di destini incrociati in tempo di dopoguerra seguiti da una dispersione di eredità in parte dovuta alla scarsità di informazioni ed in parte alla più interessante, evidentemente, dedizione ad appuntire gli steccati molto più delle matite nell'ultimo terzo del secolo scorso.

Non tutto in realtà è stato disperso ed anzi, per capire meglio certi interventi recenti e significativi dal punto di vista del rapporto fra materia esistente e materia aggiunta è opportuno ricordare alcune esperienze che hanno cambiato il corso delle cose per la conservazione e per l'architettura, ponendo progettisti di primissimo piano di fronte ad edifici storici con quesiti nuovi nel dopoguerra e particolarmente negli anni sessanta e settanta del novecento.

Il dibattito, le polemiche e soprattutto le realizzazioni che innestano opere nuove nel testo interrotto della città storica aprono la strada ad una visione più ampia del problema: la concettualizzazione del rapporto fra antico e nuovo sente la necessità di sperimentare complessità nuove e diviene materia capace di trapassare i confini dell'edificio esistente comprendendolo nelle sue diverse articolazioni spaziali. Di assoluto rilievo inoltre, per capire appieno la progressiva ma inesorabile evoluzione del senso e delle tecniche del rapporto fra antico è nuovo è la constatazione dell'avvenuto trapasso dalla consuetudine costruttiva alla sperimentazione tecnologica. Il vero nuovo è approdato, nel secondo dopoguerra, nel mondo dell'architettura e delle costruzioni con una miriade di proposte, soluzioni e promesse. La tecnologia entra nell'architettura nuova e, con il comprensibile attrito culturale del caso, anche in quella antica, dando al problema quella angolazione di ampio respiro che, nel tempo, ha determinato una straordinaria gamma di possibilità per l'intervento di integrazione ed innesto contemporaneo.

Dall'eredità del moderno e delle ricerche compositive e linguistiche degli anni trenta si staccano, nel dopoguerra, suggestioni ed insegnamenti che approdano a quelle figure segnatamente capaci, per sensibilità e propensione, che si avvicinano alla materia storicizzata con

quella straordinaria cultura artigiana che pretende la sospensione delle certezze tecnologiche e persegue la creatività che piega la materia per chiarire e porre in opera i modi dell'inserimento di nuove funzioni (particolarmente museali) all'interno di complessi monumentali.

Il contemporaneo dentro l'antico; gli architetti moderni e le possibilità della tecnica

I non pochi esempi di architetture nuove nella città resa "opera aperta" tanto dalla realtà postbellica quanto dalle teorizzazioni, dalle polemiche e dalle prese di posizione degli anni della ricostruzione, fecero compiere dei significativi passi avanti tanto alla consapevolezza del problema nel mondo dell'architettura e dell'arte quanto alla formazione di una sensibilità per lo stesso da parte delle persone in genere. La Casa alle Zattere a Venezia di Ignazio Gardella del 1957, La Rinascente di Piazza Fiume a Roma di Franco Albini e Franca Helg (1956-1961) e in qualche (diverso) modo la stessa Torre Velasca dei BBPR ridisegnano la percezione della città storica e quello del moderno al suo interno. Altri progetti ridisegnano e ricercano, invece la presenza del moderno dentro l'architettura storica, ripensando in un certo senso lo stesso progetto di architettura.

È ancora Franco Albini con il progetto di restauro della Fortezza di Savona, di cui "quantunque ci resti solo un plastico e qualche sbiadito disegno, pubblicato su «Stile» molti anni dopo, si può ben dire che anche in questa prima ipotesi d'intervento in una architettura preesistente Albini offre il segno di quello che diverrà negli anni seguenti il suo metodo d'intervento in simili casi. Dalle foto del plastico si leggono con estrema chiarezza gli elementi preesistenti della fortezza e le aggiunte che ne modificano l'uso²⁸". Sempre Albini si inserisce, questa volta con interventi portati a termine, nella città con la quale ebbe un rapporto forte, privilegiato e lo fa con la sistemazione museale di Palazzo Bianco (1951) e Palazzo Rosso (1961) a Genova, delineando un procedimento di chiarificazione della presenza del suo tem-

²⁸ In C. De Seta, *Architetti italiani del novecento*, Roma-Bari 1982, pag. 109.

po nello spazio storicizzato con l'uso raffinato e meticoloso della tecnologia dominata ed intesa come strumento da plasmare, piegare con artigianale distanza dalla tecnologia stessa (*foto 5*). Così a Genova "il più inesperto dei visitatori ha la possibilità di distinguere senza difficoltà dove finisce la stratificazione storica della fabbrica e dove inizia l'intervento creativo e interpretativo – ma pur sempre discreto e ineccepibilmente dichiarato – del restauro. È d'altra parte evidente che la più che decennale attività di allestitore e di arredatore – durante gli anni Trenta è l'attività professionale di gran lunga prevalente – gli consente di acquistare un tale patrimonio di esperienza nel mestiere che si rivelerà prezioso nel lavoro, certamente più impegnativo, del restauro²⁹".

Convien dunque osservare con attenzione quel trasferimento progressivo dell'attività e del progetto stesso dal tema dell'addizione a scala urbana a quello dell'inserimento del nuovo nel monumento e nel manufatto storicizzato facendo attenzione al fatto che questa metamorfosi del discorso architettonico avviene però anche in senso inverso, ossia dalla scala della microarchitettura a quella dell'edificio e del complesso monumentale. Il sapere, la tecnica, la stessa difficoltà artigiana per la serialità delle soluzioni è una costante dei progetti più interessanti e 'formativi', anche per i restauri che verranno, dei due primi decenni del dopoguerra. Il progetto si muove dunque, contemporaneamente, a scale diverse e con la capacità immaginifica che lo spazio, dato e denso, richiede.

Proprio in quegli anni prende forma un modo di intervenire sulle preesistenze tutto italiano – che è quello di Carlo Scarpa, Ignazio Gardella, Franco Albini, Banfi Belgioioso Rogers e Peressutti, Michelucci – che affronta contemporaneamente la sfida del ridisegno delle discontinuità nell'antico e quello del riuso.

A quella stessa sensibilità e capacità di gestione tecnica dei materiali corrisponde d'altra parte, proprio in quegli anni di crescita economica, scambi commerciali, sperimentazioni e brevetti una reale dispo-

nibilità di materiali nuovi che integrano ed allargano il panorama del dialogo, del contrasto, della distinguibilità dalle esperienze e caratteristiche del cemento armato a quelle degli acciai, dei materiali metallici sperimentali in genere ed ai sistemi di assemblaggio di nuova generazione (sistemi tridimensionali spaziali come per la nuova copertura del Castello di Gioia del Colle vicino Bari progettata da R. De Vita), alle superfici trasparenti come fu per le varie versioni delle lastre in polimetimetacrilato (già presente sul mercato negli anni Trenta ma entrato poi nell'uso più corrente negli anni Cinquanta e Sessanta e nel mondo del restauro anche grazie alle applicazioni di Franco Minissi a Piazza Armerina ed Eraclea Minoa), i vetri speciali con nuovi profili per telaio e metodi di montaggio.

Le possibilità del moderno, dei materiali moderni quindi, aprono anche, in quegli anni, la strada ad un ulteriore passaggio tecnico-critico, quello dell'uso dei materiali tradizionali lavorati in chiave di distinguibilità operando sulla pezzatura, disposizione, composizione, lavorazione, aggiornando peraltro una lezione ed una ricerca che Stern e Valadier avevano (in un'epoca ed in un clima culturale molto diverso) esperito e che erano pervenute al secondo novecento con i commenti e le indicazioni del tempo.

Il mancato incontro fra la migliore architettura italiana degli anni sessanta e settanta con il pensiero, le elaborazioni teoriche e critiche del mondo del restauro fu anche una delle 'occasioni perse' della cultura architettonica di far maturare un dialogo straordinariamente fecondo e di far irrobustire gli anticorpi necessari per combattere il radicarsi di fazioni contrapposte.

Altra considerazione che molto probabilmente può essere utile per comprendere il perché di un colloquio ed uno scambio mai nato fra 'restauratori' e 'compositivi' è nella diversa modalità di evoluzione, crescita anche personale, di figure che vollero sentirsi afferenti all'una o all'altra componente disciplinare secondo un malinteso senso della creatività intesa dagli uni come ingerenza incongrua e dagli altri quale liberazione di stimoli inediti o di neutralità intesa come rispetto da una parte e retrograda rinuncia alle idee dall'altra. La più obiettiva

²⁹ *ivi*.



considerazione del senso comunque e necessariamente creativo di ogni intervento di restauro e della non neutralità della conservazione sarebbe stato (e ancora oggi sarebbe) veicolo di un diverso corso del dibattito, dell'insegnamento e dello stesso progetto di architettura. Resta il fatto che qualche propaggine, forte ed importantissima e qualche rivolo di quel dialogo mancato sono all'origine di molti interventi, non solo italiani, che nel rapporto fra antico e nuovo hanno scavato modi inediti di lavorare lo spazio ed i concetti non meno del tempo, attraverso un progetto di architettura che ha voluto conoscere per conservare e, trasmettendo al futuro, spendere al meglio quella innegabile eredità culturale.

Non si vuole, con queste considerazioni, affidare tutto il peso o tutto il merito della traduzione in linguaggio effettivamente contemporaneo della questione del rapporto fra antico e nuovo solo a certa architettura italiana di certi Maestri riconosciuti; neanche si vuol pretendere di aver individuato il vero cordone ombelicale che lega le realizzazioni più recenti (e più interessanti) con l'attività degli architetti 'compositivi' degli anni cinquanta e sessanta. Esiste però uno spazio di ricerca, nella storia di dette relazioni che si rivela fruttuoso quando vi si immerga e probabilmente degno di ben altre e più profonde immersioni. Dalla realistica constatazione, ossia, della necessità di ricucire passaggi evidentemente collegati fra loro e che, certamente, servono a riconoscere indicazioni importanti e non prive di conseguenze deriva una ulteriore necessità: lo stesso tipo di valutazioni dovrebbero essere estese ad interventi sicuramente non sufficientemente studiati e nei confronti dei quali la ricerca e l'indagine critica appaiono ancora insufficienti. Quanta attività pubblica e privata e quanti restauri degli anni di Albini, Scarpa, Gardella, forse non pervenuti a notorietà se non a semplice cronaca possono chiarire ulteriormente l'evoluzione del problema e portare a conoscenza realizzazioni più direttamente ascrivibili al restauro e, oggi si può finalmente dire, alla valorizzazione dei monumenti e dell'architettura storica? Senza dubbio una considerazione onestamente ampia del tema dell'innesto del nuovo nell'antico a questa domanda deve ancora delle risposte.

Un restauro artigiano. Carlo Scarpa e la poetica del giunto

Per meglio chiarire la questione del nuovo corso del progetto di architettura effettivamente capace del più alto livello qualitativo concettuale ed operativo nel confronto con l'esistente ancora qualche riflessione sull'intervento che la generazione degli architetti che ha fatto seguito a quella dei maestri del dopoguerra ha probabilmente più attentamente studiato e percorso con irrinunciabile e ripetuto rito di pellegrinaggio culturale, ossia l'intervento di Carlo Scarpa a Castelvecchio a Verona (*foto 6*).

Lasciando in sospeso il quesito che chiede in più saggi ed incontri se sia o non sia questo un intervento di restauro si trovano, nella sistemazione museale di Castelvecchio, quasi tutti gli indizi del cambiamento di lunga durata, appena tratteggiato, nel considerare il rapporto fra antico e nuovo quale ricerca complessa, pluriscalare, concettuale e tattile allo stesso tempo, inventiva e rigorosa nel riconoscere e nel ridisegnare lo spazio e la sua storia, nel lavorare i materiali moderni coerentemente con i principi ispiratori del progetto, in tutte le parti del progetto, in tutte le parti del monumento.

Il restauro del complesso della fortezza scaligera di Castelvecchio, realizzato in più fasi dal 1958 al 1972 è un crocevia di competenze il cui apporto vale la pena indagare con particolare attenzione per l'apporto personale ed istituzionale che queste possono aver dato non solo al restauro ed alla sistemazione museale ma anche ad un processo più ampio di definizione di criteri restaurativi presenti in altre opere di Scarpa ed in momenti successivi dell'operatività restaurativa di livello in Italia.

Val la pena infatti ricordare la frequentazione e la collaborazione di Carlo Scarpa con Piero Gazzola il quale aveva redatto il progetto e seguito la realizzazione della ricostruzione del limitrofo Ponte di Castelvecchio e, in qualità di Soprintendente del Veneto occidentale, dovette conoscere, probabilmente discutere e sicuramente approvare il progetto scarpiano. Ma erano proprio gli anni in cui si preparava la Carta di Venezia per la quale Gazzola si prodigò lavorando e dibattendo in particolare con Roberto Pane che aveva già chiarito la

sua posizione di apertura nei confronti del nuovo e della necessità del monumento e del patrimonio storico di essere integrato “in una autentica creatività”.

Non può essere stata neutrale anche la presenza, a fianco di Carlo Scarpa, di Licisco Magagnato, Direttore del Museo di Castelvecchio, conoscitore dell'arte e dell'architettura antica, dell'opera di Palladio, delle problematiche museali (aveva fra l'altro lavorato con Ludovico Ragghianti alla prima mostra antologica su Pio Semeghini), delle criticità e delle tematiche legate alla conservazione di centri storici avendo fra l'altro organizzato nel 1962 un convegno per lo Sviluppo e la Difesa di Verona al quale parteciparono Edoardo Detti, Libero Cecchini ed Arrigo Rudi e lo stesso soprintendente Piero Gazzola.

Licisco Magagnato in apertura della pubblicazione³⁰ che rende conto del progetto e della realizzazione dell'intervento non ha dubbi in merito a come si debba definire l'opera di Scarpa: “Un restauro come quello di Castelvecchio, poiché di un restauro si tratta prima ancora che di un allestimento museografico, indica, per la sua durata nel tempo di esecuzione e l'ampiezza delle dimensioni dell'intervento, il largo respiro del metodo operativo scarpiano” e più avanti “si potrebbe dire che ogni occasione veniva sfruttata per ripulire i muri fino al genuino strato superstite (questo ben si capisce considerando il tipo di intonaci prescelto, le finiture in pietra, l'isolamento delle poche tracce rimaste dei vecchi affreschi decorativi e figurativi della Reggia) e ogni spunto veniva colto al volo per isolare e porre in evidenza le strutture successivamente cresciute intorno ai nuclei iniziali del Castello. Ne risulta una lettura del monumento che non sutura le ferite e gli stacchi, ma le rimargina e le pone in evidenza aprendo squarci di indagine nei punti di congiunzione [...]. Non si può capire l'operazione architettonica di Scarpa [...] senza far attenzione alla sua analisi del monumento da restaurare, in ogni articolazione; e qui va preso in considerazione l'apporto che al moderno criterio del restauro dei centri storici è stato offerto da questo tipo di interventi ar-

chitettonici e di museografia. Gli allestimenti museografici di Gardella, di Albini, dei BBPR, di Scarpa [...] nel porre la questione dell'accostamento, accanto al bene antico, di un supporto moderno, affrontavano già il tema del riuso del tessuto storico dei centri antichi, nelle loro parti maggiori e minori, in un momento in cui l'urbanistica razionalista non era ancora sensibilizzata al problema³¹”.

La lettura del processo progettuale è chiara e appare evidente la puntualizzazione fatta circa la necessità prima e la dimostrazione poi di approfondita conoscenza di un manufatto tutt'altro che omogeneo nelle sue parti e tutt'altro che integro. Conoscenza, rispetto dell'autenticità del monumento, narrazione colta di discontinuità insite nella storia del luogo, definizione di un piano altamente immaginifico di sottolineature di distanze e differenze del nuovo dall'antico sono gli strumenti di un ulteriore percorso, quello espositivo, museale, emotivo che riassume l'uno e l'altro aspetto nell'esperienza del visitatore. Il tema del contrasto sapiente ed elegante unito alla ricerca museografica nascono e si concretizzano quindi nell'analisi personale e ravvicinata della materia esistente e nell'uso dei materiali moderni e tradizionali volti però a svolgere un tema assolutamente contemporaneo, inedito e nutrito della inscindibilità della novità del restauro e della museologia di questa opera di Scarpa.

I disegni di Scarpa per Castelvecchio chiariscono il metodo della continua e costante tridimensionalità del pensiero pur della bidimensionalità dell'elaborato e raccontano la precisa volontà e la necessità di un controllo delle diverse scale del progetto con la meticolosa sovrapposizione dei livelli dell'edificio, delle notazioni sulle parti esistenti e la definizione dell'aggiunta risolta in dettaglio. Il tema del giunto, del distacco sapiente, delle interruzioni e dell'inserito che spiega la storia sono giocate, fin dall'inizio con la lavorazione mentale dei materiali e seguiti poi nella lavorazione reale, artigiana di questi facendo bene attenzione a farne ragione di indagine critica e mai, assolutamente mai, di decoro.

È con l'intarsio dei marmi veronesi che il sacello dei reperti alto-me-

³⁰ Si veda: Licisco Magagnato (a cura di), *Carlo Scarpa a Castelvecchio*, Milano, Edizioni di Comunità, 1982.

³¹ Ivi, pag. 12.



dievali racconta all'esterno del castello la sfida del tempo di quel museo in quel monumento; è con la leggera scanalatura nel nuovo pavimento lapideo che il percorso e la consapevolezza dell'antico riescono a farsi capire con elegante fermezza; è con la disposizione, la maglia, la dimensione degli infissi metallici o in legno che vengono definite le sequenze o discontinuità dello spazio antico ed il senso e le potenzialità delle aperture del complesso monumentale.

Come ancora fa notare Magagnato, "Da questo punto di vista, cioè dell'uso dei materiali con febbrile sapienza, sono in Castelvecchio di notevole interesse le profilature e le cornici di raccordo, il cui disegno non è mai in funzione decorativa, ma serve alla modulazione dei trapassi da piano a piano, da materia a materia. Ciò è puntualmente documentato dai più che cinquecento disegni di dettaglio in parte più innanzi illustrati, e in molti elementi strutturali di Castelvecchio: ed è particolarmente evidente negli zoccoli battiscopa in tufo vicentino nella parte originale della Reggia ove servono di raccordo tra le muraure irregolari medievali e la stesura geometrica dei pavimenti in legno africano Mansonia e arenaria di Clausetto, o in lastra sottile di Prun nell'ala della Galleria ove segnano i lievi trapassi sul piano dei raccordi con il cemento e con il cotto dei pavimenti. Il disegno di tutti questi elementi è stato concepito da Scarpa con la consueta finezza, ma con una cura particolare per rendere possibile l'esecuzione in piccola serie, con strumenti meccanici rudimentali e da maestranze esperte della strumentazione tecnica d'uso comune, senza mai indulgere né alla moda dell'esecuzione rustica di un artigianato anacronistico, né ad eccessive raffinatezze sconosciute alle botteghe locali del marmo, del ferro, del legno, e di costo sproporzionato per un'opera pubblica come questa di Castelvecchio. Accanto alla pietra, il cemento ha un ruolo di primo piano tra i materiali impiegati a Castelvecchio [...]. Per Scarpa, che non tollera di mascherare, di aggiungere, di correggere l'esigenza materica, il cemento è il mezzo ideale per esprimere le sue forme, mantenendosi fedele alla sua poetica"³².

³² Ivi, pag.30.

La definizione di un tema progettuale che svolga il ruolo di ricerca, prima, sulla effettiva consistenza materica e sulla posizione specifica (nel luogo come nella Storia) delle parti di manufatto storico da restaurare e di trasmissione al fruitore del suo senso e del suo uso nel momento storico dell'intervento si avverte nel lavoro di Scarpa fino a formare una traccia duratura nel tempo.

Ancor di più questo tema si sostanzia della capacità e sensibilità tecnica di trattenere il significato globale dell'intervento e del tema o dei temi che ne conseguono fin nelle pieghe del testo architettonico risultante, dando a queste una rilevanza culturale rivelata con la materia ed il suo trattamento.

Ecco quindi che il tema del giunto, della distanza critica fra antico e nuovo, viene indagato non solo come soluzione locale dell'accostamento far antico e nuovo ma anche per affrontare un significato più ampio del luogo stesso, affidando sia a tale significato che alla materia che lo interpreta la ricerca formale più alta e sinceramente moderna. A questo proposito Kenneth Frampton afferma: "L'opera di Carlo Scarpa (1906-1978) può essere vista come uno spartiacque nell'evoluzione dell'architettura del XX secolo, non soltanto per l'importanza che egli ha attribuito al giunto, ma anche per il suo uso particolare del montaggio, inteso come strategia per integrare elementi eterogenei. In tutta la sua opera, il giunto è trattato come una sorta di condensazione tettonica; come una intersezione che assorbe il tutto nella parte, indipendentemente dal fatto che la connessione in questione sia un'articolazione o un elemento portante o persino, tutto considerato, una componente complessiva più vasta di collegamento, quale potrebbe essere una scala o un ponte. Tutto questo appare immediatamente manifesto nella prima opera di Scarpa di una certa importanza, il restauro e la riorganizzazione della Fondazione Querini Stampalia a Venezia, portata a termine nel 1963. In questo caso, un basamento stereotomico, inserito nel sotterraneo di un palazzo del XVI secolo, è accessibile attraverso un ponte leggero, che funziona come una sorta di cerniera fissa fra la terraferma del campiello e la struttura trasformata del palazzo.

In contrasto con l'arco leggero e ribassato che poggia su piedritti in pietra, Scarpa interpreta il basamento come un ripiano-vassoio monolitico in calcestruzzo.

Separato dai muri esistenti, questo vassoio serve non soltanto a contenere, ma anche a rappresentare l'allagamento stagionale della città. Questo passaggio pedonale poco profondo in calcestruzzo, pavimentato in piastrelle, incarna le tradizioni di Venezia in più di un modo: in primo luogo contenendo l'acqua alta e, in secondo luogo, consentendo l'accesso diretto in gondola attraverso il portego esistente. La natura rituale di quest'ultimo è suggerita da una scala a rampa che scende fino al canale e da cancelli traforati, rifiniti in metallo, che chiudono le due aperture gemelle ad arco del portico. In questo modo, Scarpa predispone due entrate complementari: un passaggio quotidiano dal campiello tramite un ponte delicatamente articolato, nonché un approccio di carattere più rappresentativo dall'acqua, vale a dire un approccio che, nella sua obsolescenza simbolica, costituisce una raffinata testimonianza del modo originale di entrare in un palazzo. Come Maria Antonietta Crippa ha sottolineato, l'insieme di questa sequenza, nel suo complesso, è una sorta di intarsio tridimensionale. "Dalla saletta di ingresso, con un pavimento a mosaico memore di un disegno di Joseph Albers che, in una prima ipotesi, Scarpa voleva riprendere, si può accedere alla scala rivestita in marmo che porta alla biblioteca oppure, tramite una passerella perpendicolare alla zona di ingresso, passare nel grande salone al piano terreno di fronte al portego. La passerella in pietra d'Istria che lo attraversa è quasi un ponte dal quale ci si affaccia sulla laguna, dal quale si può godere l'afflusso o il deflusso delle acque nel gioco di vasche a diversi livelli che sono lì collocate. Una vetrata la separa dal grande salone, dove gli elementi radianti del termosifone sono nascosti in un parallelepipedo con profili dorati e vetro tagliato in riquadri fra loro incastrati, con una geometria simile a quella del mosaico di ingresso. Ovunque, isolati nitidamente dai nuovi interventi, appaiono modanature o tratti di muri seicenteschi³³".

³³ K. Frampton, *La tettonica in architettura*, Skira, Milano, 1999.

Eredità e pre-visioni della conservazione. Franco Minissi e la fiducia nella sperimentazione

Scarpa ed altre figure di rilievo della seconda metà del novecento ci fanno notare che esiste uno spazio dunque da indagare e restituire con soluzione non neutra, fra la materia antica e l'idea di modernità. Il giunto, il luogo della condivisione di un problema da parte di confini distinti e resi contigui è uno dei temi chiarificatori del compito dell'architetto che restaura. Altri temi, come quello della percorrenza come atto rivelatore delle stratificazioni, della trasparenza come segnatura colta delle aperture storicizzate o della considerazione critica di sequenze e sovrapposizioni, dell'addizione tettonica come complemento necessario alla comprensione ed all'uso del monumento degradato, della sospensione come complemento leggero dello spazio interrotto o della comunicazione negata, del distacco strutturale come elaborazione di una programmatica e didattica esplicitazione delle forze in gioco.

Non sempre e non necessariamente questi temi sono individuati e svolti in chiave di conservazione mentre non nascondono la possibile formazione di apparati formali. La loro appartenenza alla sfera del progetto di architettura effettivamente rivolto alla trasmissione al futuro di un bene è però frutto indiscutibile della necessità dell'intervento intesa come limite cui tende l'elaborazione del tema, della connotazione non decorativa della sua conformazione, della lavorazione coerente, contemporanea e creativa del tema specifico e della materia che lo rende possibile.

Nella logica ed anche nel proposito di percorrere dissonanze apparenti di profilo e di esperienze, di fatto legate dalla coincidenza cronologica e da una effettiva volontà di indagine, di conoscenza scientifica e critica allo stesso tempo dell'esistente, si consideri quanto, in altre parti di Italia, a partire dagli anni sessanta andava elaborando Franco Minissi in chiave teorica e, soprattutto, fattuale. Quella di Minissi e, particolarmente, l'intervento ad Eraclea Minoa in Sicilia è un'opera "nata dalla fiducia delle capacità didattiche del progetto, che accetta il rudere e ne agevola la rilettura utilizzando materia-





li moderni, secondo il principio della reversibilità dell'intervento, che guida lo stesso Minissi anche nelle mura di Gela, nella villa romana di Piazza Armerina (foto 7-8), nella Chiesa di S. Niccolò Reale a Maza-
ra del Vallo³⁴”.

La finalità di Minissi e della sua progettualità inedita è chiaramente quella di conservare, di proteggere una materia fragile, discontinua, aggredita ed aggredibile da agenti esogeni diversi ed inevitabili. La soluzione scientifica affidata ad un materiale moderno, sperimentale, affidabile dal punto di vista tematico (meno, come si vedrà dal punto di vista pratico), rappresentano la volontà di proiettare, nel mondo istituzionale della tutela diffidente e relativamente aperto alle novità, un dialogo fra antico e nuovo strutturato con le tematiche della necessità, della trasparenza, del distacco, della creatività commisurata alla natura dei materiali, antichi e soprattutto moderni. L'attività di Minissi rivela una preparazione specifica, una conoscenza analitica dell'esistente, un aggiornamento tecnico scientifico che sostengono in ogni momento dell'ideazione il problema della fattualità dell'opera, come anche l'evidente consapevolezza delle conseguenze figurative del progetto e delle potenzialità non solo didattiche ma anche di comunicazione e proliferazione del metodo.

Come è stato notato “Che poi le conoscenze di cinquant'anni fa, anche nell'avanzatissimo ambiente dell'Istituto Centrale del Restauro, fossero insufficienti ed il perspex di Eraclea Minoa o i cristalli di Gela (in assenza di qualunque seria manutenzione, va comunque detto) abbiano creato effetti indesiderati e dannosi è un'altra cosa. È bene aver provveduto a frenare il decadimento in atto ma, come ci si augurava almeno per Piazza Armerina, il problema doveva essere posto nuovamente in termini di conservazione, includendovi il lavoro minissiano, per la sua qualità e quale espressione di un momento molto significativo della storia del restauro, non solo italiano ma mondiale”.³⁵

³⁴ C. Varagnoli, *Edifici da edifici: la ricezione del passato nell'architettura italiana, 1990/2000*, in «L'Industria delle Costruzioni», 368/2002.

³⁵ G. Carbonara, *Architetture d'oggi e Restauro. Un confronto antico-nuovo*, Milano 2011, p. 141.

Complessità e contraddizioni di fine novecento

La cultura restaurativa del novecento post bellico si è nutrita dunque di posizioni diverse che hanno condiviso tematiche portanti del progetto e della sua realizzazione con finalità diverse, consapevoli di questo in molti casi, senza volerlo in altri, senza volerlo ammettere quasi sempre.

Una analisi critica comparativa di progetti realizzati afferenti ai due mondi separati in casa del restauro e della nuova architettura possono essere rivelatori di analoghe linee di ricerche, di condivise idiosincrasie e finanche di poetiche vicine. Non si tratta e soprattutto non vuole esser questa una sorta di ecumenica celebrazione di un abbraccio mai consumato e, ancora oggi, di difficile celebrazione, ma l'apertura di credito per ogni ricerca che possa approfondire le ragioni di un dissidio analizzando comparativamente l'operato di architetti di diversa estrazione ed 'appartenenza' nel campo del progetto di restauro, particolarmente nella fase disciplinarmente formativa degli anni sessanta e settanta. Molte ricerche sono già state svolte e molte considerazioni riportate in articoli, saggi, libri e la ricchezza dei temi, come anche la pericolosità di certe indebite incursioni è presente a tutti. Si tratta però di una condizione culturale unica nel panorama europeo e mondiale, sicuramente generata dalla convivenza di figure autorevoli e da stratificazioni storiche non comuni, nel tempo. Forse proprio la consapevolezza di questa convivenza, dell'imperativo culturale del patrimonio in pericolo, dell'esistenza di una lunga storia di elaborazioni teoriche e di attività e di legislazione di livello altissimo volte alla tutela degli edifici storici ha comunque indirizzato l'architettura italiana verso un panorama diversificato ma culturalmente alto e denso di riflessioni, dibattiti, prese di posizioni che hanno connotato la questione del rapporto fra antico e nuovo come opera naturalmente aperta ma in continua evoluzione.

Sempre quella consapevolezza e l'evidente coesistenza di lineamenti comuni e di distanze non banali, significative in quanto improntate ad alterità feconde per l'architettura e soprattutto per il futuro degli edifici storici, impongono l'auspicio di un confronto onesto e ma-





turo, assolutamente possibile e realizzabile a partire da alcune innegabili contiguità.

Se la prosecuzione delle considerazioni fin qui fatte, sia in termini di evoluzione concettuale che di operatività sul campo, viene strumentalmente più avanti proposta su un campione territorialmente e cronologicamente significativo di interventi di restauro che consentono una riflessione critica aperta quanto conseguente, occorre definire il campo di azione più ampio nel quale questa nostra indagine poggia, in conseguenza delle premesse, fino a motivare la stessa selezione ed altre possibili, significative realizzazioni

Strategie, classi, categorie

Le realistiche valutazioni che conseguono alle diverse posizioni e soprattutto a diverse modalità di svolgimento del progetto che coinvolge edifici di interesse storico ed artistico hanno dato luogo, negli ultimi anni, alla redazione critica di categorie di intervento divenute di riferimento per le distinzioni precise e condivisibili tanto degli approcci al problema quanto del risultato concreto.

Nel saggio, già citato di Claudio Varagnoli del 2002 i termini della ricerca perseguiti con creatività e consapevolezza storica dell'esistente da generica adesione alle strade dell'analogia, del contrasto, comunque di una forma di convivenza e reciprocità propone "un panorama che resta molto variegato, fra esperimenti isolati, tentativi, ipotesi, tale da rendere ardua l'individuazione di strategie consapevoli e decisamente orientate³⁶". La logica del 'contenitore' che svuota di significato o neutralizza la complessità interna dell'edificio storico è cara e ricorrente nell'alveo del progetto autoreferenziale indifferente o simil-rispettoso dell'antico che diviene veicolo immobile e reso silenzioso della contemporaneità nel tessuto storico della città. La strada della 'differenziazione dei linguaggi' è invece strada didattica, di commento al testo dell'antico a anche di necessaria articolazione di elementi contemporanei indispensabili per la sottoline-

atura delle stratificazioni e per l'uso compatibile degli spazi; la lezione di Carlo Scarpa forma e connota questa modalità 'classica' dell'architettura italiana e, in modo diverso, apre la strada "all'allusione ed al trompe l'oeil" come è per il restauro del Castello di Rivoli di Andrea Bruno (foto 9). Lo stesso percorso ideale ha declinazioni più flessibili come la riorganizzazione del Museo Nazionale Romano operata da Giovanni Bulian e nella "cura artigianale per il progetto" degli interventi di Riccardo d'Aquino e Luigi Franciosini nei Mercati Traianei a Roma (foto 10) o ancora con il "restauro leggero" che si muove nei percorsi didascalici ed elegantemente critici di Guido Canali nel restauro e sistemazione museale dello Spedale di Santa Maria della Scala a Siena. Con il dialogo con il frammento e la rovina prende forma e sostanza la logica della "ricostruzione", declinata in vari modi; la chiara riproposizione analogica e moderna del linguaggio della preesistenza, quindi come dialogo linguistico e figurativo fra canoni compositivi è feconda nel caso della realizzazione di un polo per servizi turistici ad Ortigia, Siracusa ad opera di Emanuele Fidone; il confronto con il rudere di Giorgio Grassi conduce invece ad una ricostruzione che vede nel rudere un progetto interrotto, innaturale se non riportato all'interno dell'identità dell'edificio e della sua componente tipologica, come è per l'intervento condotto al Teatro romano di Sagunto. La ricostruzione diventa 'restituzione' con l'intervento di Pier Luigi Cervellati nell'oratorio bolognese di san Filippo Neri e quindi con la rilettura tramite l'uso del legno lamellare dell'andamento delle volte distrutte attraverso il disegno schematico delle linee generatrici della volta stessa. La ricostruzione operata da Massimo Carmassi nell'area di San Michele in Borgo a Pisa su edifici abitativi ridotti a rudere dimostra invece "la possibilità di riprendere tecniche e tipologie esistenti senza cadere nella trappola dell'imitazione pedissequa. La conservazione del passo tipologico della casa pisana, la continuità con i ruderi murari esistenti, la riutilizzazione di tecniche tradizionali opportunamente miscelate alla tecnologia contemporanea consentono a Carmassi di mostrare come un intervento moderno, progettato a tavolino, possa restituire la complessità e la variazione dell'architettura

³⁶ C. Varagnoli, op. cit. p. 6.

ra tradizionale, frutto di sovrapposizioni, alterazioni, e mutamenti di secoli". Antico e nuovo interagiscono invece attraverso la "funzione straniante" del progetto contemporaneo nell'opera di Franco Purini a Poggio a Caiano laddove l'intervento sulle scuderie cinquecentesche della Villa medicea comprende l'inserimento, nella lacuna provocata da un crollo, di "un telaio in cemento armato con funzione di corpo scalare e di grande camera di luce capace di costituire un'inattesa aritmia nell'inflessibile serialità della fabbrica cinquecentesca. L'innaturalità della costruzione porta il progettista alla sua trascrizione e nel suo spostamento in un altro contesto architettonico che nella sua stessa identità di manufatto. L'inserito non provoca così rottura ma interpolazione, transito da un contesto ad un altro egualmente rigoroso e cristallino"³⁷.

La distinzione in classi operata invece da Giovanni Carbonara nel 2011 propone una serie "costruita secondo una progressione che dalla mera vicinanza fisica si muove verso una sorta di convivenza, di reciproca interazione formale [...] sino a modalità di autentica saldatura o più precisamente di fusione diacritica [...] per una specifica intenzione conservativa, quindi di restauro, pur sempre risolta in forma architettonica. Non una progressione in termini di qualità o di coerenza, dunque, perché in ogni classe si possono riscontrare soluzioni diversamente meritevoli, ma certamente un crescendo in termini di capacità di ascolto e di rispetto della preesistenza, tuttavia senza compromissione degli esiti formali dell'intervento"³⁸.

Ecco dunque che si susseguono le categorie in forma di riferimenti complementari.

Autonomia/dissonanza può articolarsi in *contrasto/opposizione* ad esempio di Giancarlo De Carlo nella sistemazione della Facoltà di Economia a Urbino (2002), in *distacco/indifferenza* come è per le Scuderie del Quirinale a Roma di Gae Aulenti (1999) e, sempre della Aulenti, della prima sistemazione di Palazzo Grassi a Venezia e del

Palavela di Torno; sempre di questa classe fa parte la coppia *distinzione/non assonanza* del Mercato Vecchio di Ortigia di Emanuele Fiddone e Giuseppe Barcio (1997), del Castello di Vigoleno di Marco Dezzi Bardeschi (1999), della Torre di Gallese a Viterbo di Riccardo D'Aquino e Luigi Franciosini (2003-2004).

Assimilazione/consonanza si può tradurre nella *mimesi/ripristino* della ricostruzione "filologica" del Duomo di Noto, della ricostruzione del Ponte di Mostar, della riproposizione 'turistica' del tempio di Artemide ad Efeso, delle ricostruzioni *a l'identique* ipocritamente tese a fini diversi da quelli restaurativi. Per la stessa classe la coppia *analogia/tradizione* propone invece riflessioni legate al "recupero dei principi compositivi e delle tecniche", come è per l'opera di Leòn e Robert Krier, l'ampliamento del Banco de España a Madrid di Rafael Moneo (1978-79 e 2006), il disegno per il Palazzo dei Congressi a Milano di Aldo Rossi (1989). A questa si affianca la tendenza alla *restituzione tipologica* di Giorgio Grassi e Manuel Portaceli nel Teatro romano di Sagunto, Valencia (1983-93) e della ricostruzione del tessuto antistante San Michele in Borgo a Pisa di Massimo Carmassi (1985-2002). Il *rapporto dialettico/reintegrazione dell'immagine* "svolge il tema, proprio del restauro, dell'esaltazione della preesistenza in termini di qualità figurativa e di rigore metodologico del nuovo, posto al servizio dell'antico". Una sua prima declinazione è quella della *dialettica critico-creativa/reinterpretazione* dell'Aula Ottagona delle Terme di Diocleziano a Roma di Giovanni Bulian, degli ingressi ai Musei Vaticani progettati da Lucio Passarelli, Sandro Benedetti, Angelo Molletta nel 2000, della torre Reichenberg a Tübingen, Bolzano restaurata da Werner Tscholl nel 2000 (foto 11, 12), del Castello di Rivoli a Torino (1978-86) e delle Mura di Tarragona in Spagna (1994-97) restaurati da Andrea Bruno, della sistemazione dei percorsi dei Mercati Traianei a Roma di Luigi Franciosini e Riccardo D'Aquino del 2000-2001. Nella stessa classe trova luogo la *filologia progettuale/coestensione*, in cui il "palinsesto storico [...] diviene guida del moderno progetto che si co-estende, quasi come un apparato di note, non privo tuttavia d'un proprio valore poetico, sul testo antico", come è per la siste-

³⁷ C. Varagnoli, op. cit. p. 13.

³⁸ C. Carbonara, op. cit., p. 111.







mazione museale dell'Ospedale di Santa Maria della Scala a Siena di Guido Canali cominciata nel 1999, degli interventi dello Studio Ottavio Di Blasi Associati nella Basilica di Aquileia, Udine (1997), della sistemazione della Villa romana del Casale a Piazza Armerina, Enna di Franco Minissi negli anni cinquanta, della ricostruzione "quasi virtuale" del Tempio di Apollo a Veio, Roma di Franco Ceschi (1992). Completa questa classe la coppia *reintegrazione dell'immagine/accompagnamento conservativo* che connota l'intervento di Pier Luigi Cervellati nell'Oratorio bolognese di san Filippo Neri (1997-99), la siste-

mazione del Cassero di Prato progettata da Riccardo Dalla Negra e Pietro Ruschi (2000), quella del Bastione delle Forche sempre a Prato di Giuseppe Cruciani Fabozzi e Carlo Blasi (1995-2001), la "ricostruzione critica" del castello di Koldinghus in Danimarca di Inga e Johannes Exner (1972-92), la sistemazione poi rimossa del Teatro di Eraclea Minoa presso Agrigento di Franco Minissi (1963), della Chiesa di San Salvatore a Palermo e di quella di San Nicolò Regale a Mazara del Vallo sempre di Minissi (1964), il restauro del Neues Museum sull'Isola dei Musei a Berlino di David Chipperfield (1997-2009).

Dal pensiero alla materia:
dodici progetti



Progetti per un itinerario critico nel restauro

Progetti (recenti) per un itinerario critico nel restauro

La selezione di progetti portati a compimento che compone la seconda parte di questo volume mette a confronto dodici progetti di restauro realizzati negli ultimi venti anni in Toscana. Le ragioni della scelta territoriale sono diverse e non solo ascrivibili ad una evidente prossimità alle opere del punto di partenza di chi scrive, cosa che comunque permette di usufruire dei pregi della visione ravvicinata e ripetuta delle opere; il dato territoriale perimetrato è comunque riferito ad un territorio vasto ma pur sempre percorribile in un possibile ed auspicabile itinerario di conoscenza e raffronti diretti che possano restituire un quadro aggiornato del problema e dello scenario dell'architettura contemporanea.

All'ambito regionale corrisponde infatti un quadro comunque composito per preesistenze, tematiche, provenienza dei progettisti; i percorsi delle diverse esperienze sono sempre e tutti diversi fra loro ma la loro prossimità, talvolta molto ravvicinata, può evidentemente facilitare ed incoraggiare quel necessario viaggio attraverso la materia del restauro che rivela l'effettiva consistenza e permanenza del pensiero e del tema, con quel "toccare con mano" che sostanzia la comparazione e considerazione critica dei principi e delle idee.

Le schede e, soprattutto, i dodici progetti rappresentano una selezione definita per far parlare l'architettura delle diverse modalità di affrontare e risolvere la questione della relazione fra antica e nuova architettura ovviamente nell'assunzione di responsabilità che questo comporta.

Alcuni dei progetti illustrati e commentati sono stati presi ad esempio e ricondotti alle classi e categorie già richiamate. In questo caso, nella diversità ed anche distanza tematica degli svolgimenti, i dodici progetti sono stati scelti in quanto appartenenti alla grande categoria degli interventi che nella conoscenza e nel rispetto della Storia e delle storie dei manufatti hanno fondato l'elaborazione dei principi, la progettazione e la traduzione in cantiere. È evidente infatti che il vero spartiacque culturale, nell'insieme indistinto dei progetti "di addizione", fra svolgimento rispettoso della complessità del rapporto fra antico e nuovo ed imposizione autografa della "novità" sulla preesistenza assunta a pretesto è quello dell'esistenza o meno del processo di conoscenza storica e di indagine tecnico-scientifica seria ed approfondita sulle preesistenze, sulle

stratificazioni, sul senso e soprattutto sulla materia da conservare e trasportare nella realtà presente e futura.

I progetti selezionati rappresentano quindi una molteplicità di elaborazioni del primo modo di intendere la questione posto in essere da progettisti e gruppi di progettisti cui non sono mancate la preparazione o le figure tecniche attente alle esigenze della conservazione se non autentici protagonisti della scena del restauro e, di conseguenza, costituiscono un reale, ricco insieme di riferimenti per una rilettura e riscrittura aggiornata dello stesso progetto di restauro. In qualche modo rappresentano anche una significativa chiave di lettura del senso più aggiornato e realistico del progetto di architettura e della sua necessaria capacità di lettura critica del presente.

In questo senso queste realizzazioni hanno anche voluto e dovuto coniugare le questioni di metodo con quelle che li posizionano fra le architetture civili, necessitate da una utilizzazione di tipo collettivo e quindi da una funzione sociale che affida all'architettura stessa o, in questo caso, alle architetture ed al loro rapporto diacronico la sua stessa ragion d'essere. Questa utilizzazione, è ulteriore svolgimento critico della comprensione spaziale dell'esistente e quindi ricerca delle funzioni nelle possibilità del luogo storicizzato svolto con l'aiuto insostituibile dell'addizione intelligente, compatibile, inedita. Più che in altre dimensioni disciplinari dell'architettura qui sembra di avvertire la presenza ed anche una forma di evoluzione dei modi e della densità culturale di quella "retroguardia critica" che veniva invocata, in piena crisi ideale e, appunto, disciplinare, alla metà degli anni ottanta da Kenneth Frampton nel suo appello ad una visione culturalmente alta della costruzione dell'architettura e dell'orizzonte di senso dei luoghi. La sua articolazione in punti dell'auspicio di una "architettura di resistenza" pone, attraverso il Regionalismo critico¹, le condizioni di una architettura praticata quale disciplina critica, elaborata in antitesi alla nuova architettura ridotta a "manipolazione di elementi predeterminati dagli imperativi della produzione o superficiale copertura per incoraggiare il commercio e il proseguimento del regime di controllo sociale", oltre che pratica arresa all'impossibilità del salutare rapporto dialettico fra civiltà

¹Si veda K. Frampton, *Anti-tabula rasa: verso un Regionalismo critico*, «Casabella», n. 500/1984.

e cultura. “Oggi l’architettura può sostenersi quale disciplina critica solo se assume un ruolo di retroguardia, cioè se si distanzia in egual misura sia dal mito del progresso dell’Illuminismo che dall’impulso reazionario ed irrealistico di un ritorno a forme architettoniche del passato pre-industriale. Una retroguardia critica deve staccarsi sia dall’ottimizzazione della tecnologia più avanzata, sia dalla continua tendenza a regredire in uno storicismo nostalgico e in un decorativismo spento. La mia opinione è che solo una retroguardia possieda le capacità per sviluppare una cultura forte e con identità, mantenendo tuttavia aperti i contatti con la tecnica universale. È necessario precisare il significato del termine di retroguardia per staccarlo da posizioni conservatrici quali il Populismo o il Regionalismo sentimentale ai quali è stato spesso paragonato. La basilare strategia del Regionalismo critico è invece quella l’impatto della civiltà universale con alcuni elementi derivati indirettamente dalle caratteristiche di un luogo particolare. Diventa così chiaro che il Regionalismo critico dipende da una forte coscienza critica. Potrebbe per esempio trarre ispirazione dal tipo e dalla qualità della luce, o dalla tettonica derivata da una particolare tecnica strutturale, o dalla topografia di un dato luogo”.

Il saggio, che invoca in genere una densità culturale dell’architettura e del progetto, si riferisce alla necessaria acquisizione, per una architettura della resistenza (alla tabula rasa come alla dimensione scenografica del progetto), di una sensibilità tattile e tettonica che individui nel luogo-forma la migliore antitesi alla distruzione operata dalla modernizzazione globale. Il pensiero, rivolto al luogo-forma progettato con la più rigorosa attenzione ai caratteri topografici, contestuali in genere, climatici del luogo, al senso costruttivo e tettonico degli edifici, alla sensibilità tattile che “restituisce l’architetto alla poetica della costruzione”, appare immediatamente percepibile come altrettanto ed assolutamente vero nel caso del luogo-forma formato dalla Storia, in una saldatura, se non del tutto disciplinare, sicuramente culturale.

L’articolazione di questo pensiero nelle esperienze del restauro sembra appartenere quindi a quella consapevole costruzione critica della trasformazione che, caso per caso, viene evidenziata nelle tematiche, nel testo di accompagnamento e nelle immagini che compongono i progetti selezionati nelle rispettive schede. Proprio quella densità culturale che caratterizza questi interventi porta ad

elaborare, volta per volta, relazioni complesse fra concetti e materia, per la redazione di progetti di architettura in presenza di particolari e numerosi vincoli storici, materici, normativi e legislativi, la cui consapevolezza, conoscenza, inclusione nel processo di trasformazione è la più chiara adesione ad un programma di radicamento dell’architettura nel processo di continua costruzione della dialettica fra civiltà e cultura.

Per una fenomenologia della Trasformazione critica

La densità culturale dell’approccio al problema, con le premesse della volontà di conoscenza già richiamate, deve oggi tendere alla realizzazione di una intelaiatura complessa di interrelazioni fra senso e materia degli edifici storici e delle addizioni che renda effettivamente possibile e duratura la trasmissione della conoscenza stessa, della materia, del senso vitale dell’esistente.

Tale complessità, nel rendere quanto più chiaro possibile il rapporto di autenticità che lega tutte le parti con la Storia, compresa evidentemente quella contemporanea, ha il suo esito ultimo e fondamentale nella concreta azione sulla materia, antica e nuova, secondo una catena di assunzioni di responsabilità che nutrono a loro volta la tensione stessa con la quale il progetto si fa realizzazione e la realizzazione si fa largo nel mondo e nella società.

Sulla base di alcune personali riflessioni, considerazioni, esperienze, vi sono alcuni punti fermi e chiari (cui corrispondono delle azioni) che sovrintendono la genesi di addizioni architettoniche che qualifichino il progetto di restauro come opera aperta culturalmente densa e responsabile.

La storia dell’esistente come fattore generatore dell’addizione. Alcuni nodi fondamentali per la costruzione di questa intelaiatura, nel processo di trasformazione critica dell’esistente, vengono generati proprio a partire dalla conoscenza e quindi dall’analisi storica diretta ed indiretta del luogo e del manufatto di interesse storico-artistico, che guida e consente l’inserimento dell’addizione. Continuità e discontinuità della materia esistente vengono interpretate con l’uso dell’addizione e del suo significato oltre che del suo linguaggio, attraverso lo svolgimento delle tematiche più diverse come quelli della bordatura, del giunto, della fuga, del diaframma, della distanza critica, dell’aderenza rivelatrice. Oltre a ciò è sempre l’analisi della storia dell’edificio, delle sua costruzione e delle sue li-

nee compositive a stabilire il terreno e le regole su cui poggia la più inattesa delle integrazioni contemporanee.

Il senso autenticamente contemporaneo dell'addizione rappresenta il superamento dell'ambiguità del rapporto fra spazio e tempo oltre che la manifesta volontà di non rinunciare al mandato culturale del contributo critico a tale rapporto ed al suo aggiornamento, fondamentale in architettura per le conseguenze sostanziali, formali, sociali, che essa ha in quanto bene collettivo a tutti gli effetti e per tutti gli effetti diretti ed indotti che tale ruolo induce nella percezione del mondo e nell'immaginario collettivo. L'addizione in quanto chiara espressione del suo tempo si riferisce al modo ancor prima che alla materia dell'addizione stessa, alla sua disposizione, composizione, espressione formale, al suo significato ed alla ragione della sua presenza ed in quanto riconsiderazione critica del mandato della distinguibilità e della sua forza concettuale capace di esprimersi con materiali tradizionali come di ultimissima generazione in ragione del pensiero che genera l'azione.

La necessità dell'addizione rappresenta la vera ragione del suo manifestarsi in quanto idea nella formulazione progettuale del problema come il riferimento che da concettuale diviene fattuale, per lo svolgimento in dettaglio e la sua realizzazione. L'aggiunta è infatti la relazione fra le necessità del manufatto esistente e le necessità legate alla sua nuova o estesa relazione con la collettività e questa relazione chiarisce il senso dell'apporto dell'addizione all'esistente sia in quanto sostegno che in quanto veicolo di nuovo e diverso uso. Altra forma di necessità è quella del senso della misura dell'intervento e quindi della sensibilità e del controllo tecnico riferibili al limite massimo dell'addizione con il quale senso e scopo dell'intervento sono raggiunti.

Ulteriore forma della necessità è quella riferibile al contributo, tramite il progetto di interrelazione fra antico e nuovo, alla necessaria verifica culturale del nostro tempo al problema per una sua crescita, per nuovi stimoli e considerazioni critiche sui temi della sperimentazione tecnologica, della figuratività della tecnica, dell'attualità espressiva.

L'addizione come veicolo di conservazione rappresenta la ragione prima della sua presenza intesa come rapporto fra ideazione e forma. La consistenza, la posizione, la spazialità, la materia ed il trattamento della materia dell'addizione si possono e si devono so-

stanziare della capacità di conferire apporto tecnologico liberando la materia dell'edificio o del luogo di interesse storico artistico dal peso innaturale, traumatico della tecnologia stessa o delle funzioni meno compatibili con l'esistente dovute al nuovo uso. Non si tratta di un concetto che si identifichi con quello della necessità ma è a questo complementare perché le sue conseguenze si trovano nella geometria, nelle misure, nel valore posizionale dell'addizione che contiene quindi le funzioni, i componenti, i pesi, gli ambienti, gli impianti, che la progettazione e la normativa introducono per la conservazione ma il cui differimento spaziale è condizione per la conservazione stessa.

L'addizione come portato della tecnica, artigianale ed antiprotocollo in continuità con l'insegnamento dei Maestri dell'architettura, con i protagonisti del restauro del novecento, con il senso più autenticamente critico del pensiero architettonico e del fare architettura. Particolarmente nel restauro non vi è e non vi può essere una ripetitività o un protocollo operativo e la stessa conservazione dell'esistente si affida alla capacità immaginifica di usare e, se necessario piegare e "formare" l'apporto tecnologico per porlo a servizio del pensiero critico che guida il restauro, alle necessità dell'edificio e del progetto. Restauro è progetto e capacità inventiva che si poggiano sulla conoscenza dell'esistenza e delle tecniche di intervento, con curiosità intellettuale per l'innovazione e con quella artigianale diffidenza che ne comprende la sperimentazione.

Durevolezza e manutenzione dell'aggiunta ed anche dell'esistente tramite l'aggiunta. La materia, la composizione, l'assemblaggio, il posizionamento, la previsione d'uso dell'addizione devono necessariamente rispondere alla domanda di durevolezza che l'investimento culturale ed economico pongono sia per coerenza con il mandato programmatico che per evidente efficacia di quello finanziario. Le stesse condizioni sono poste per la facilità di manutenzione dell'addizione, particolarmente in una prospettiva di rarefazione della stessa quanto dei manutentori. In estensione del concetto di necessità l'addizione può rendere possibile, facilitare, migliorare la manutenzione dell'esistente contribuendo quindi al realizzarsi della condizione fondamentale della conservazione, ossia quella della prevenzione del degrado e del monitoraggio delle fabbriche storiche e delle sue parti.

L'addizione come parte di un pensiero e di un progetto pluriscalare.

Come ho più volte avuto modo di sostenere il progetto di restauro è azione non sequenziale dal punto di vista della scala degli interventi e delle sue parti, particolarmente per quanto riguarda le addizioni. I concetti che le prime elaborazioni progettuali intendono esprimere e condividere necessitano di una immediata verifica di concreta realizzabilità, anzi esistono in quanto realizzabili perché generati dalla consapevolezza di una materia precisa con caratteristiche, misure, posizioni specifiche e precise. Il concetto ed il dettaglio

quindi si equivalgono o perlomeno si inseguono e si sostengono, a formare la sostanza della relazione individuata e ponendo così in essere ed in opera una effettiva trasformazione critica dell'esistente. In questa complessità pluriscalare è anche contenuta la capacità di coerenza fra le diverse scale di intervento e soprattutto quel processo di controllo tecnico e culturale del progetto che rende avvertibile nell'idea generale la necessità del dettaglio e nel dettaglio faccia trattenere l'essenza dell'idea e del luogo.

Temi, problemi, segni del dialogo fra antico e nuovo

Sul finire degli anni Novanta del secolo scorso il dibattito sui progetti di restauro e sul conseguente rapporto tra antichi edifici e nuova architettura si amplia, e il tema, fino ad allora affrontato in modo prevalentemente teorico su libri di testo, trattati o periodici specializzati, si allarga ad una pubblicistica di settore più vasta e particolarmente alle riviste di architettura.

Questo fenomeno, mostrando una nuova sensibilità verso questo tema fino ad allora indagato solo parzialmente dai periodici - almeno quelli non specializzati - favorisce un dibattito aperto e continuo che coinvolge accademici, progettisti, studenti di architettura.

L'approccio agli argomenti trattati permette ai progetti di restauro di entrare in quel mondo che da sempre ha avuto una predilezione per progetti di nuovi edifici e, da quel momento in poi, anche i temi così vicini al restauro - partendo dalle scelte progettuali che permettono la lettura dell'antico e lo sviluppo della nuova architettura, continuando con tutte le tematiche connesse al tema dell'addizione - diventano punti focali quanto mai protagonisti del dibattito, italiano e non. Diversi sono i numeri monotematici¹ sul restauro e numerosi sono gli articoli usciti su varie riviste come Casabella, Area, Controspazio, d'Architettura, Materia su progetti di restauro.

Il progetto della Manica Lunga del Castello di Rivoli di Andrea Bruno, ad esempio, è pubblicato su Area e Abitare nel 1999, il progetto di riuso della Bankside Power Station a Londra diventata la nuova sede della Tate Gallery of Modern Art ad opera di Herzog e De Meuron, è pubblicato dal 1998 in poi, su Casabella, Area, Controspazio. A poco a poco, queste tematiche assumono valori nuovi e diversi, grazie anche alla documentazione fotografica, analitica ed esauriente, spesso eseguita da professionisti, che contraddistingue le riviste di architettura. I temi del "giunto", il problema della "mimesi", della reinterpretazione di ruderi e dell'archeologia industriale iniziano ad avere, oltre che voce, anche immagini, colori, materiali, dettagli.

Questa breve considerazione sui modi di comunicare i progetti - proprio dei periodici ed in un certo senso degli strumenti più diretti del dibattito sulle questioni architettoniche - costituisce anche una premessa di metodo per la presentazione e la lettura delle dodici sche-

de degli altrettanti progetti di restauro riportati in questa parte di testo, qui indagati seguendo l'approccio di un articolo di rivista di architettura, con un breve testo introduttivo ed un corredo fotografico ampio.

Ogni testo riporta l'analisi di un progetto di restauro studiato sotto gli aspetti storici e geografici, oltre che da quelli progettuali, strutturali, impiantistici, senza tralasciare la descrizione dei materiali utilizzati e l'inserimento nel luogo.

Il corredo fotografico e i disegni di progetto vogliono fornire un quadro generale che aiuti a comprendere e a leggere l'opera in dettaglio, nel suo valore tecnico, estetico e funzionale.

Per ogni scheda di progetto sono evidenziate alcune "parole chiave" che sintetizzano gli aspetti principali di ogni intervento e che altro non sono che lo sviluppo di alcuni punti che da sempre sono stati i grandi temi del restauro, quali l'addizione, la risarcitura dei crolli, la ricucitura delle rovine, ma anche il ripristino di antiche connessioni, la conversione degli spazi aperti e la sostenibilità.

Il tema dell'addizione, senza dubbio uno dei grandi aspetti su cui il rapporto antico-nuovo si fonda, già evidenziato come "nodo fondamentale nel processo di trasformazione critica dell'esistente", è stato messo in luce nelle schede sotto forma di tematiche con cui si trova in diretta connessione come i collegamenti verticali, i percorsi (spesso conseguenza di adeguamenti alle normative sulle barriere architettoniche), gli adeguamenti impiantistici (conseguenza dell'adeguamento a nuove normative e nuove funzioni diverse dall'antico), i locali di servizio (anche questi conseguenti ad adeguamenti funzionali).

Riflettendo su questi temi e ricordando un passaggio della premessa che Frampton fa nella sua Storia dell'architettura moderna, è singolare pensare come, ancora una volta, parlando di Restauro, ci sia un collegamento ad elementi - allora definiti realtà tecniche del XX secolo - così cari all'architettura moderna come le componenti secondarie, cioè le rampe, i passaggi, le scale, gli ascensori, i camini, i condotti²: le addizioni, insomma.

Molti dei dodici progetti analizzati di seguito, presentano addizioni importanti, che spesso sono diventate il simbolo dell'intervento, co-

¹ «Area», n. 45, *Restauro*, 1999; «Area», n. 62, *Architettura e archeologia*, 2002; «D'A: d'architettura», n. 20, *Restauro e architettura*, 2003; «Casabella», 717/718, *Luoghi per la cultura: riusi, restauri, nuove costruzioni*, 2003-2004; «Materia», n. 49, *Riuso dell'architettura*, 2006; «D'A: d'Architettura», n. 33, *Nel tempo*, 2007.

² K. Frampton, *Storia dell'architettura moderna*, Zanichelli editore, Bologna, 1982, in *Introduzione*, pp. XI, XII.

me i percorsi in tavole da cantiere nell'Ex Ospedale di S. M. della Scala a Siena o il grande cubo di vetro del Castello dell'Acciaiole a Scandicci. E ancora, il volume aggiunto del vano scala rivestito in legno nel Corridore di Prato, le logge sui prospetti alle Murate e le addizioni impiantistiche all'interno delle sale della Biblioteca delle Oblate a Firenze. Il tema della risarcitura dei crolli è un altro aspetto tanto ricorrente quanto delicato, quando si parla di rapporto tra antico e nuovo. Le modalità di approccio al crollo sono qui messe in luce nei due progetti di Certaldo Alto, in cui il crollo di una copertura all'interno di un manufatto del centro storico ha creato uno spazio di distribuzione coperto da una struttura trasparente e delle ex Scuderie Medicee di Poggio a Caiano in cui il crollo di una porzione di copertura e di volte a crociera ha dato luogo ad una gabbia in cemento armato, con copertura vetrata.

Il tema della ricucitura delle rovine emerge nel complesso di S. Michele in Borgo a Pisa in cui fondazioni medievali sono state riutilizzate come base delle nuove murature in mattoni pieni, che creano un dialogo con gli antichi materiali.

Le tematiche fin qui descritte non toccano solo questioni inerenti l'edificio in sé: in molti casi, il progetto di restauro può assumere una funzione sociale e di connessione col paesaggio in cui si trova. Ridare "vita" ad un manufatto abbandonato, che sia al centro di una città o in periferia permette di "ricollegare" il manufatto all'intorno e nel caso in cui la nuova funzione abbia un valore collettivo, il nuovo collegamento con la città si allarga al coinvolgimento anche dei cittadini. Il tema del ripristino di antiche connessioni riguarda infatti quei progetti di restauro - in questo caso di antiche fortificazioni - come il Bastione delle Forche di Prato o il Corridore, sempre a Prato, che oltre a riconnettere relazioni visive e percorsi abbandonati da tempo, sono il veicolo per la valorizzazione di spazi aperti che vengono restituiti alla collettività. Anche per edifici da sempre chiusi ed "introversi" come ad esempio il castello dell'Acciaiole o l'ex Convento delle Oblate o l'ex Carcere delle Murate a Firenze, il progetto di restauro è stato il motivo di apertura degli spazi verso l'esterno. La riapertura ideale, ma spesso anche reale, di varchi, esistenti o meno, che permettano una nuova percorrenza, restituiscono, di fatto, antichi spazi alla comunità.

L'ultimo tema, taciuto nella quasi totalità delle schede è quello della sostenibilità.

Come già emerso dal Convegno tenuto a Firenze, a Palazzo Vecchio, nel 2009³, il tema della sostenibilità è un tema molto caro al restauro, a questo in tutto connaturato. L'attività restaurativa, per la sua intrinseca natura di mantenimento e valorizzazione dell'esistente, in opposizione all'inutile consumo di territorio ed all'abbandono o dismissione di materia esistente e vitale, possiede un valore comune sostenibile. Tutti i progetti di restauro in genere, compresi quindi i dodici presenti in questa pubblicazione, possono essere considerati altamente sostenibili, in quanto testimoni di un atteggiamento che implica consapevolezza e rispetto non solo per il patrimonio architettonico su cui si interviene, ma anche sul paesaggio.

Due tra i dodici progetti analizzati, hanno caratteristiche di *sostenibilità* anche dal punto di vista progettuale includendo dettagli tecnologici riferibili all'uso di energie alternative. L'ex Lanificio di Stia, nel Casentino, presenta al centro del piazzale d'ingresso una grande ruota azionata da un canale di scarico che ricorda la vecchia "grande ruota" della tintoria presente un tempo sul torrente e il progetto della biblioteca di S. Giorgio a Pistoia, nell'Ex area Breda, la sostituzione della vecchia copertura prevede "camini di sole" utili per l'illuminazione naturale e la ventilazione dell'intero edificio.

I dodici progetti sono quindi un racconto nel cui svolgimento emergono le modalità, tanto diverse tra loro quanto efficaci, di affrontare il delicato rapporto tra "antico e nuovo", dove una semplice congiunzione rappresenta almeno l'inizio di quel "contatto creativo" che anche Frampton auspicava per il futuro dell'architettura contemporanea.

³ Si veda M. De Vita (a cura di), *Città storica e sostenibilità*, Firenze University Press, Firenze, 2012 e inoltre, M. De Vita, V. Neri, *Restauro e sostenibilità*, in «Il progetto sostenibile», n. 22-23/2009, pp. 66-71.





Il recupero della città alta. Piano particolareggiato del centro storico

Certaldo Alto | Firenze, Italia

committente Comune di Certaldo (Fi)
cronologia progetto 1975-1977, direzione Lavori 1978-1981

parole chiave
addizione architettonica, collegamenti verticali, risarcitura crolli

progetto architettonico
Marco Dezzi Bardeschi

direzione lavori architettonica
Marco Dezzi Bardeschi

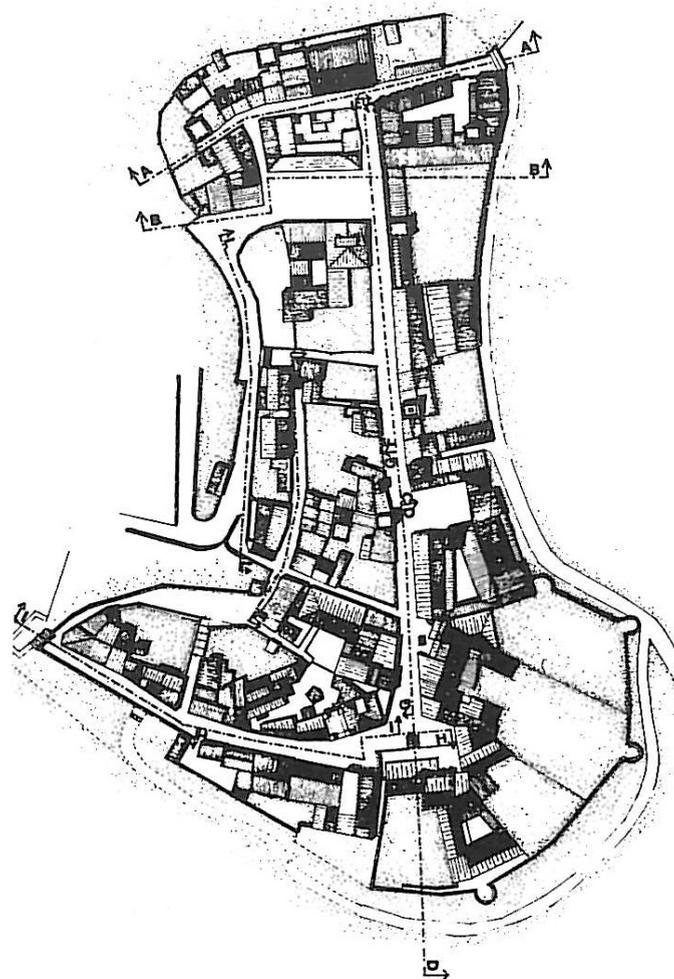
63

Il luogo. Certaldo alto è un piccolo paese arroccato sulle colline della Toscana, a sud di Firenze, tra Empoli e Siena.

La storia. Il sopravvissuto nucleo antico di Certaldo alto si trova nella parte più emergente, frequente vittima dei movimenti franosi del terreno, mentre quella bassa ai suoi piedi, l'edificato di fondo valle, ha visto svilupparsi un'espansione a macchia d'olio che, a partire dall'Ottocento, ha creato un isolamento crescente dell'antico borgo collinare. Il piano particolareggiato di restauro di Certaldo Alto individuava una delle principali cause dell'accelerato degrado del contesto edilizio nel progressivo svuotamento di funzioni residenziali e soprattutto socio-commerciali dal centro antico ma anche con il contemporaneo progressivo affollamento dei nuovi residenti (in gran parte ex terremotati del Belice) in alcuni comparti. Di qui l'esigenza prioritaria di contenere le tendenze di fuga e di ripartire i residenti in modo più equo intervenendo con carattere di assoluta priorità sugli immobili abbandonati, palazzo Giannozzi e casa Machiavelli in primis.

Al palazzo Giannozzi, un articolato complesso edilizio risultante dalla progressiva aggregazione di distinti corpi di fabbrica al di qua e al di là di un antico vicolo, successivamente inglobato, dove ancora diffuse e dominanti sono le presenze legate all'uso fattone dagli ultimi proprietari come fattoria agricola (con i ben conservati spazi produttivi col frantoio, i grandi tini, gli attrezzi agricoli), l'abbandono ultra decennale aveva prodotto danni ormai irreversibili. In particolare numerosi erano ormai i punti critici nella copertura attraverso i quali l'acqua piovana rudalizzava pesantemente l'interno, con le sue eleganti decorazioni neoclassiche, mentre il crollo totale del tetto di un vano centrale al primo piano (posto proprio in corrispondenza e sopra al cuore stesso più antico del complesso: una sala coperta a volte su peducci rinascimentali in pietra finemente scolpita) aveva fatto crescere un singolare giardino pensile spontaneo.

Il progetto. Il nuovo intervento è stato progettato intorno a due idee chiave interrelate: il vano a cielo aperto è stato assunto come atrio e spazio di distribuzione agli appartamenti del primo piano e gli è stato conservato l'effetto di "esterno" attraverso la realizzazione di



una copertura a grande lucernario trasparente. L'interspazio fra i due blocchi edilizi costituenti il palazzo sulla piazza SS. Annunziata (dove appunto un tempo si apriva quel vicolo lungo il quale ancora persistono, sui muri, tracce di aperture medioevali rimurate a livello degli scantinati) è stato sunto come vano di "cesura", riaperto a tutto volume da terra a tetto ed è stato coperto con una struttura trasparente in ferrovetro: lo spazio interno è stato occupato da una scala metallica volante, tre rampe in linea che dalla piazza conduce agli appartamenti al primo piano. Per quanto riguarda il contesto fisico degradato (strutture e materiali) il criterio assunto a base dell'intervento è stato quello di evitare ogni ulteriore spacializzazione e pretestuosa "selezione" di parti: si è perciò cercato di conservare al loro posto, in sito, tutti gli elementi materici anche fortemente degradati, evitando ogni volta che era possibile, sostituzioni di materia. In particolare per la copertura, fortemente deteriorata, è stato rimosso lo sconnesso manto di coppi all'estradosso; sul pianellato in cotto sottostante è stata poi stesa una rete metallica a maglie larghe, alla quale sono stati ancorati mediante opportune chiodature i travetti e tutta l'armatura secondaria, già fortemente sottodimensionata in fase di costruzione e pertanto in situazione critica (soprattutto agli appoggi). Per la grossa orditura è stata fatta qualche sostituzione (previa accurata puntellazione e mantenimento in sito del pianellato e dell'orditura secondaria) e qualche sporadico intervento di fasciatura e di staffatura agli appoggi. Sulla copertura così consolidata in loco si è poi tornati a stendere il manto di coppi rimosso all'inizio dei lavori. Questo alle coperture è stato l'intervento di consolidamento più rilevante: infatti per i solai in legno e pianellato in cotto dei vari piani che l'impresa in un primo tempo, per abitudine consolidata, tendeva a rimuovere, sono state eseguite puntuali prove di carico le quali hanno dato, anche in casi di notevole parzializzazione della sezione resistente, esito soddisfacente. I solai così collaudati sono pertanto rimasti al loro posto pur con il notevole avvallamento dei pavimenti (in alcune stanze anche di 8/10 cm), causa di molte appassionate discussioni con il consiglio di quartiere. Tutti gli intonaci esistenti sono stati conservati, con solo rari casi di integrazioni, laddove mancavano.

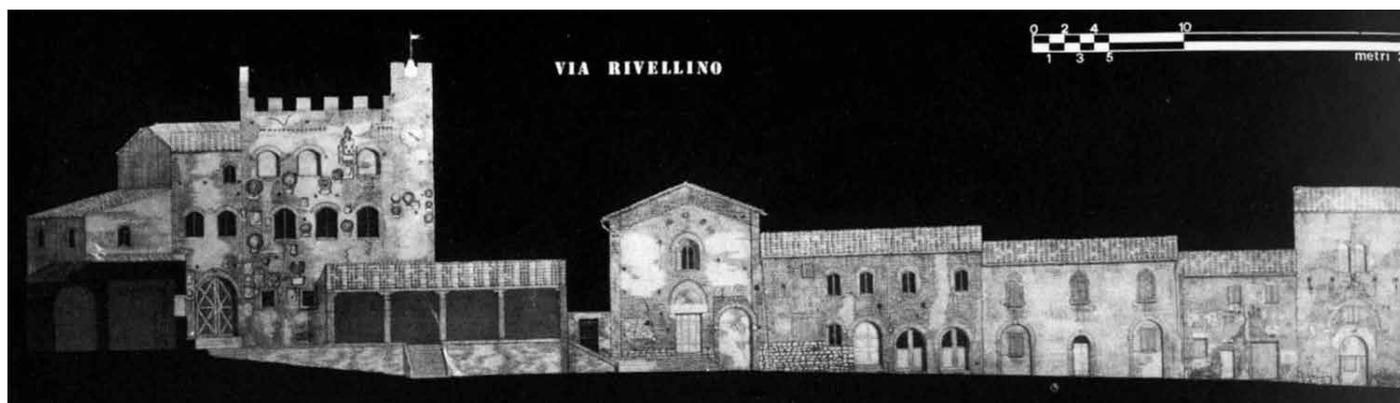
Sono stati ridotti al minimo i tamponamenti e la costruzione di nuovi tramezzi i "rossi", ossia le opere di costruzione ex novo. Tutto è sta-



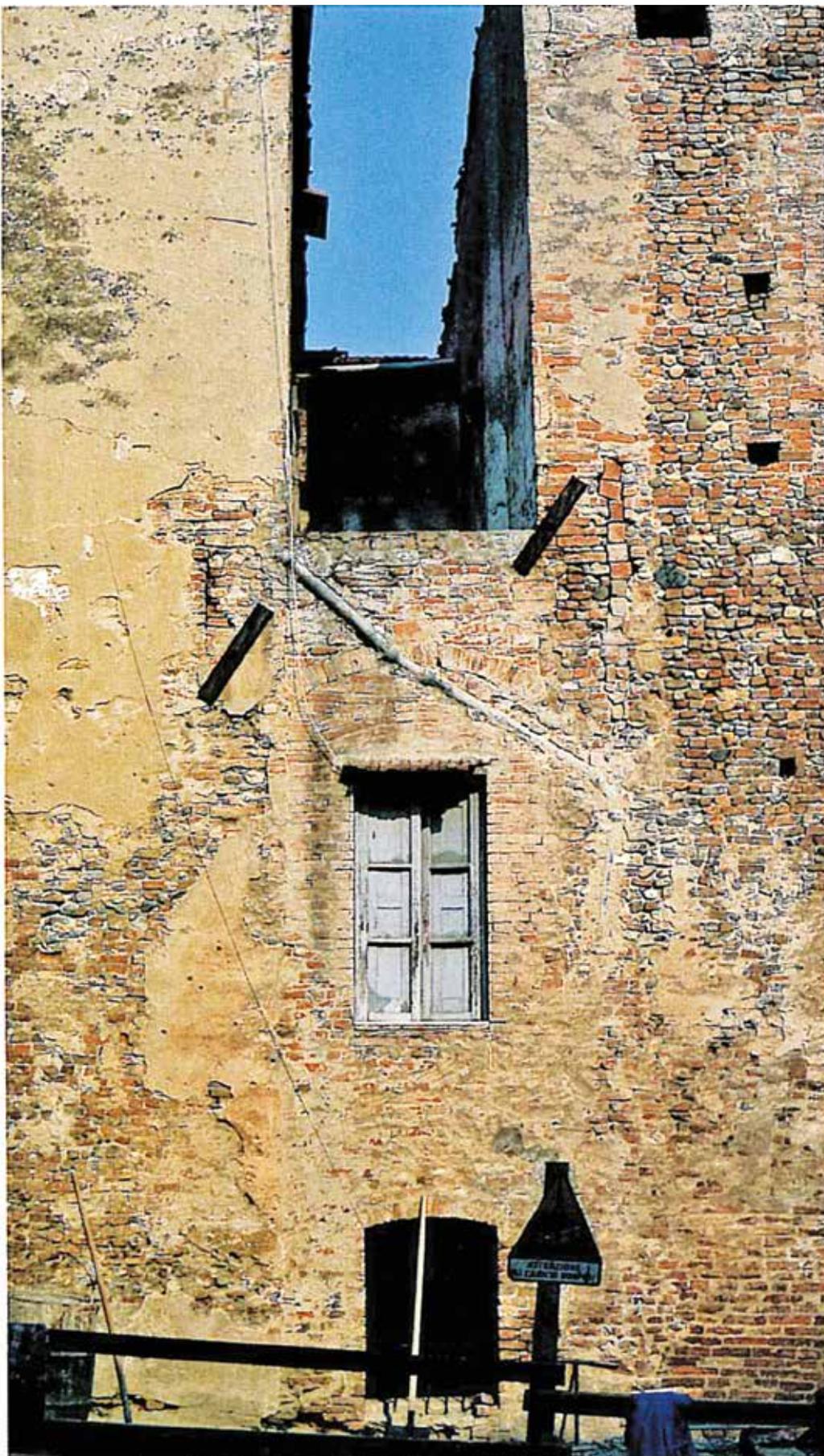
to ridotto ad aprire alcune porte per agevolare il nuovo uso abitativo degli spazi (ma gli infissi delle poche porte che, al contrario, sono state richiuse sono rimasti al loro posto: uno anche sul fronte lungo via Boccaccio). I divisori delle camere e delle nicchie-cucina sono stati realizzati in pannelli pre-fabbricati leggeri colorati a spruzzo. Gli impianti sono tutti esterni ai muri e fanno parte dell'arredo fisso degli alloggi. In particolare l'impianto termico è a metano, allacciato alla rete urbana, con caldaie singole (nelle cucine) mentre l'impianto elettrico corre a terra lungo il perimetro delle pareti inscatolato in barre attrezzate di pvc colorato (bianco con punti presa rossi).

Bibliografia

- G. Guarisco, V. Locatelli (a cura di), *M. Dezzi Bardeschi, Conservazione e metamorfosi cosmogonie, bestiari, architetture 1978-1988*, Firenze, Alinea, 1989.
- L. Baldrighi, M. Albini, *Architettura e Restauro*, Triennale di Milano edizioni, 1999, Milano.
- M. Dezzi Bardeschi, *Autenticità. Cari luoghi: un viaggio di 50 anni a Firenze e dintorni*, Grafiche Borgo, Firenze, 2013.



in alto
Prospetti su via del Rivellino
a lato e pagina a fronte
foto storiche



Vano presente su Piazza Santissima Annunziata, riaperto durante i lavori di restauro ed occupato da una scala in metallo che conduce agli appartamenti del primo piano





Da complesso conventuale a centro residenziale e commerciale

San Michele in Borgo | Pisa, Italia

pagina a fronte
Sovrapposizione della nuova muratura in mattoni pieni alla muratura esistente, nell'ala nord del cortile

committente Comune di Pisa
cronologia 1985-2002

parole chiave

ricucitura rovine, addizione collegamenti verticali, conversione spazi aperti

progetto architettonico
Massimo Carmassi

direzione lavori architettonica
Massimo Carmassi

69

Il luogo. Il complesso di S. Michele in Borgo si trova nel cuore del centro storico della città di Pisa, tra il lungarno, nei pressi di Ponte di Mezzo, Borgo Stretto e via degli Orafi.

La storia (da relazione di progetto). Il complesso conventuale di San Michele in Borgo, edificato intorno all'anno Mille, appartenne dapprima ai monaci Benedettini e poi ai Camaldolesi, che la mantennero fino alla fine del 1700, quando fu trasformata in Prioria.

L'edificio oggi è l'esito di secoli di stratificazioni, alcune delle quali considerevoli, come la trasformazione del campanile medievale, avvenuta nel 1676 e la ristrutturazione successiva al terremoto del 1846. Durante la Seconda guerra Mondiale, nel 1943, il complesso fu danneggiato da un bombardamento aereo. Le successive demolizioni, attuate dalla Soprintendenza, risparmiano solo alcune murature più antiche dei lati nord e sud, mentre l'abside della chiesa viene liberata dalle strutture del chiostro seicentesco e restaurata.

Dopo un lungo periodo di abbandono, nel 1974 il Comune decide di recuperare l'area con un intervento di ricostruzione e dopo varie proposte e confronti con la Soprintendenza, nel 1979 viene approvato un primo piano di recupero che prevede la ricostruzione dei lati nord e sud dell'area. La catalogazione imprevista della città come zona sismica, la cui normativa non consente di superare l'altezza di 10 metri da terra, data la vicinanza degli edifici esistenti, rende necessarie ulteriori e sostanziali modifiche.

Durante l'elaborazione del progetto definitivo, uno scavo imposto dalla Soprintendenza archeologica, pur ritardando ulteriormente i lavori, conferma le scelte adottate. Sotto lo strato superficiale di asfalto vengono infatti scoperte le fondazioni dell'edificio medievale che delimitava il lato est del complesso, costituito da due murature parallele in pietra, sulle quali il progetto prevedeva di ricostruire il nuovo edificio.

Il progetto (da relazione di progetto). Nell'estate del 1985 un finanziamento dello Stato, integrato da una partecipazione comunale, consente di iniziare i lavori per la realizzazione di residenze economiche e negozi nel complesso di S. Michele in Borgo. Da questo momento, diverse imprese si avvicenderanno fino al 2001 per completare due lati dell'isolato, mentre il terzo resta ancora in attesa delle finiture interne.

Il complesso residenziale è costituito da tre corpi a tre piani che insieme all'abside della chiesa adiacente delimitano una nuova piazza di forma quadrangolare. La muratura esistente del lato nord viene completata con una teoria di archi risegati mentre il lato est viene ricostruito sul tracciato delle fondazioni medioevali riportate in luce e riutilizzate come base delle nuove murature.

Le antiche fondazioni vengono utilizzate come base delle murature armate in laterizio a sacco di forte spessore che danno forma al nuovo edificio, sul lato est dell'isolato, così come si sarebbe fatto in passato. Queste murature uniformi -pressochè cieche verso la strada, ma tagliate da alte e larghe fenditure sceve da qualsiasi caratterizzazione stilistica- consentono di penetrare attraverso l'edificio per raggiungere la nuova piazza e di ammirare l'abside di San Michele in Borgo, che già prima dei lavori dominava la scena. Una sofisticata cerniera funzionale di collegamento tra questi due lati che formano una figura a "L" è costituita da una loggia a triplo volume, sulle quali si affacciano negozi e appartamenti, accogliendo anche la scala cilindrica e le passerelle di distribuzione ai vari piani.

Dalla loggia si entra nella piazza, dopo avere attraversato un antico arco liberato dal tamponamento. L'edificio nord accoglie due appartamenti a tre camere affacciati sui tre lati liberi, dotati di terrazzi. Il lotto est determina a piano terra un volume unitario destinato ad attività commerciali; i piani sovrastanti accolgono complessivamente 5 appartamenti. Qui i diaframmi che separano le fenditure dai tripli vo-

lumi sono disegnati secondo linee spezzate per ottenere la massima fluidità spaziale tra la strada perimetrale e la piazza e sono costruiti in ferro e vetro al piano terra in modo da ottenere una trasparenza completa da un capo all'altro; ai piani superiori sono invece costituiti da pannelli doppi di tavole di larice che assorbono anche le aperture e gli scuri a scomparsa.

Gli infissi in ferro e vetro insieme agli armadi a muro in larice, abbinati a pochi tramezzi, sono una componente essenziale della struttura distributiva e della qualità degli spazi interni.

Il tessuto diffuso di elementi strutturali in ferro, leggeri e disegnati pezzo per pezzo per adattarsi alla particolarità di ogni situazione, ha richiesto 150 disegni costruttivi di dettaglio, suggeriti anche questi dalla complessità del contesto.

Il lato sud della piazza è costituito da una serie di notevoli strutture preesistenti, in pietra e laterizio, che sono state restaurate e completate con una muratura di mattoni a più teste, secondo l'uso antico, fino all'altezza riconoscibile dalle tracce sui muri degli edifici confinanti.

A piano terra, alcune volte parzialmente rovinate sono state ricostruite con la stessa tecnica delle parti esistenti, mentre i solai in legno sono stati ristrutturati utilizzando i peducci sporgenti delle murature e le sedi delle travi medievali lasciate nella pietra.

Bibliografia

M. Carmassi, *Pisa. Ricostruzione di San Michele in Borgo*, Il Poligrafo, Padova, 2005.



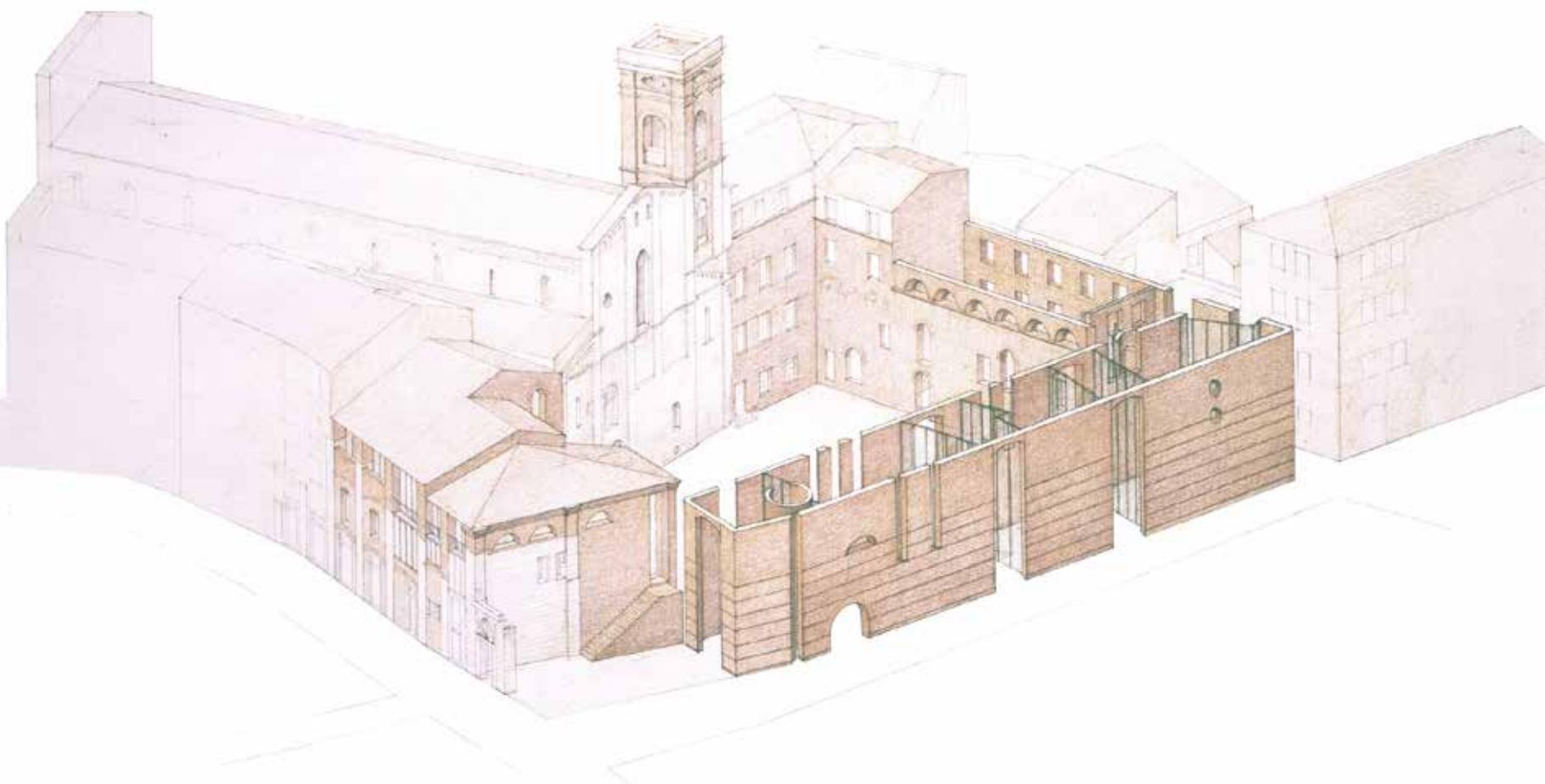
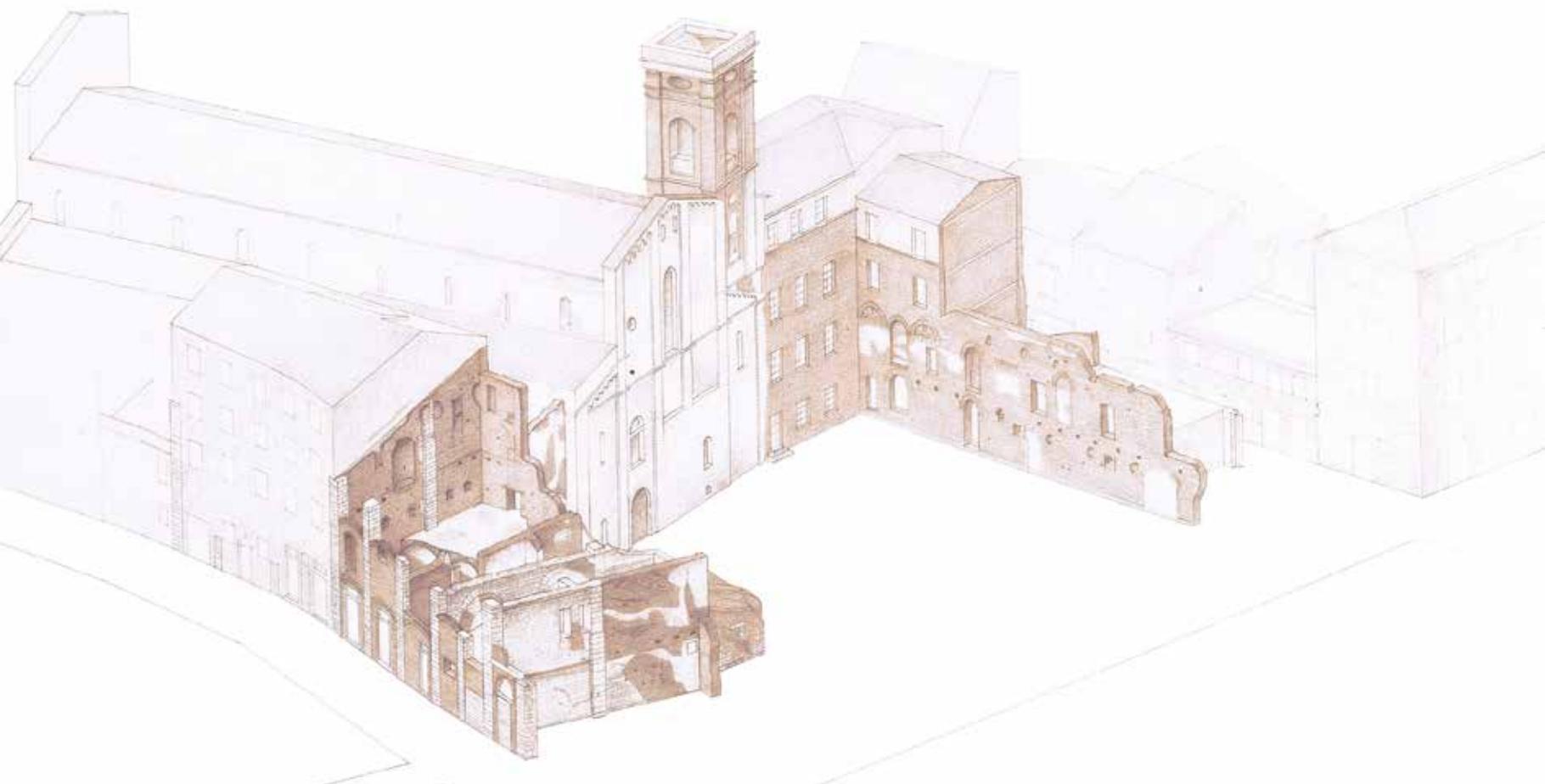
S. Michele in Borgo, immagine durante la fase di cantiere

pagina a fronte

Assonometria dello stato di fatto e dello stato di progetto del cortile di S. Michele in Borgo

pagg 72-73

Lato nord, dettaglio delle aperture sulla muratura antica con la soluzione per l'innesto ad angolo tra il corpo settentrionale preesistente e la nuova costruzione su via degli Orafi

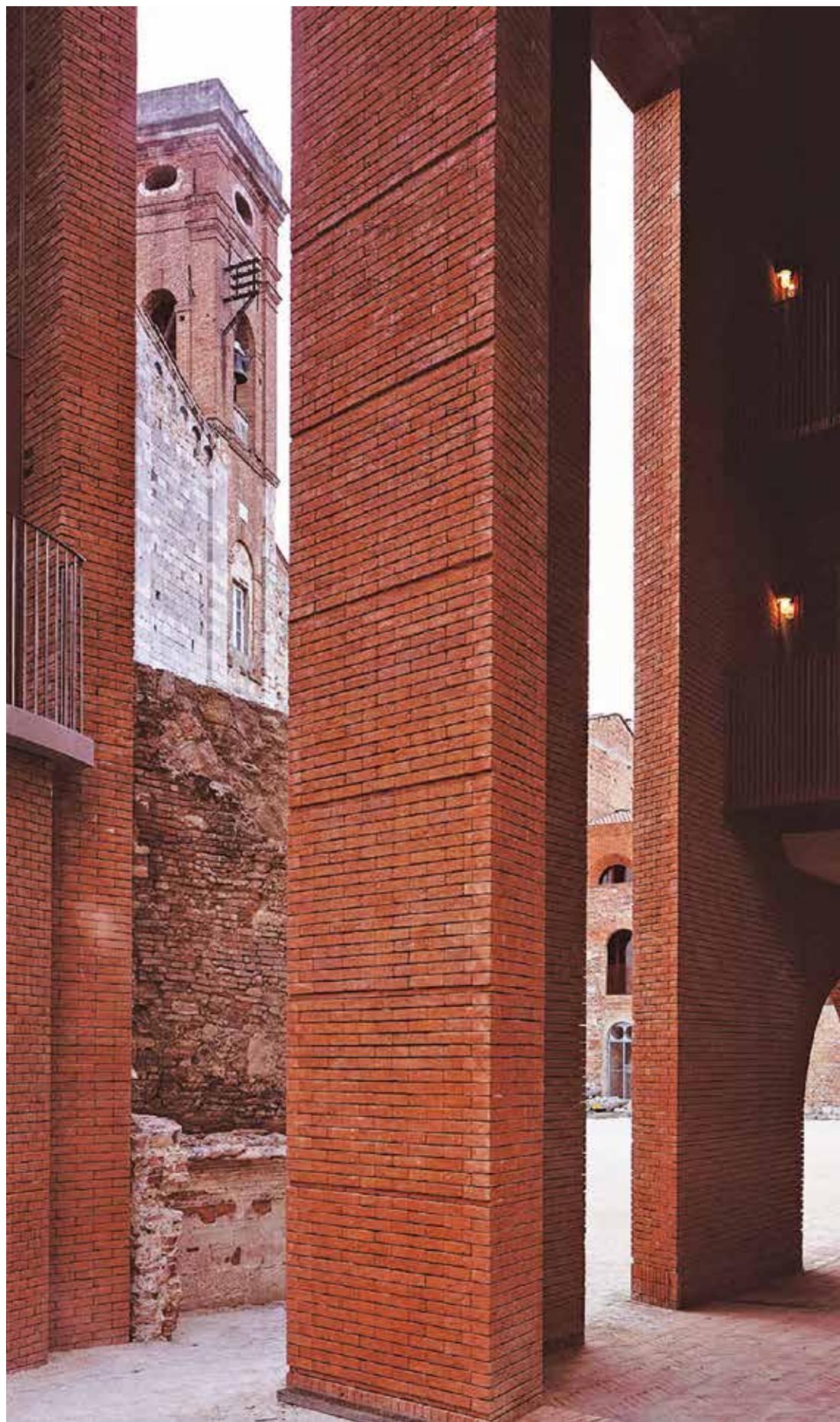








Vedute delle grandi aperture che
creano una continuità visiva tra via degli Orafi e
l'interno del cortile



pag. 76

Veduta della scala cilindrica che
distribuisce i tre piani dell'addizione

pag. 77

Veduta dei grandi infissi
in ferro e vetro

pag. 78

Dettaglio della colonna
d'angolo in metallo

pag. 79

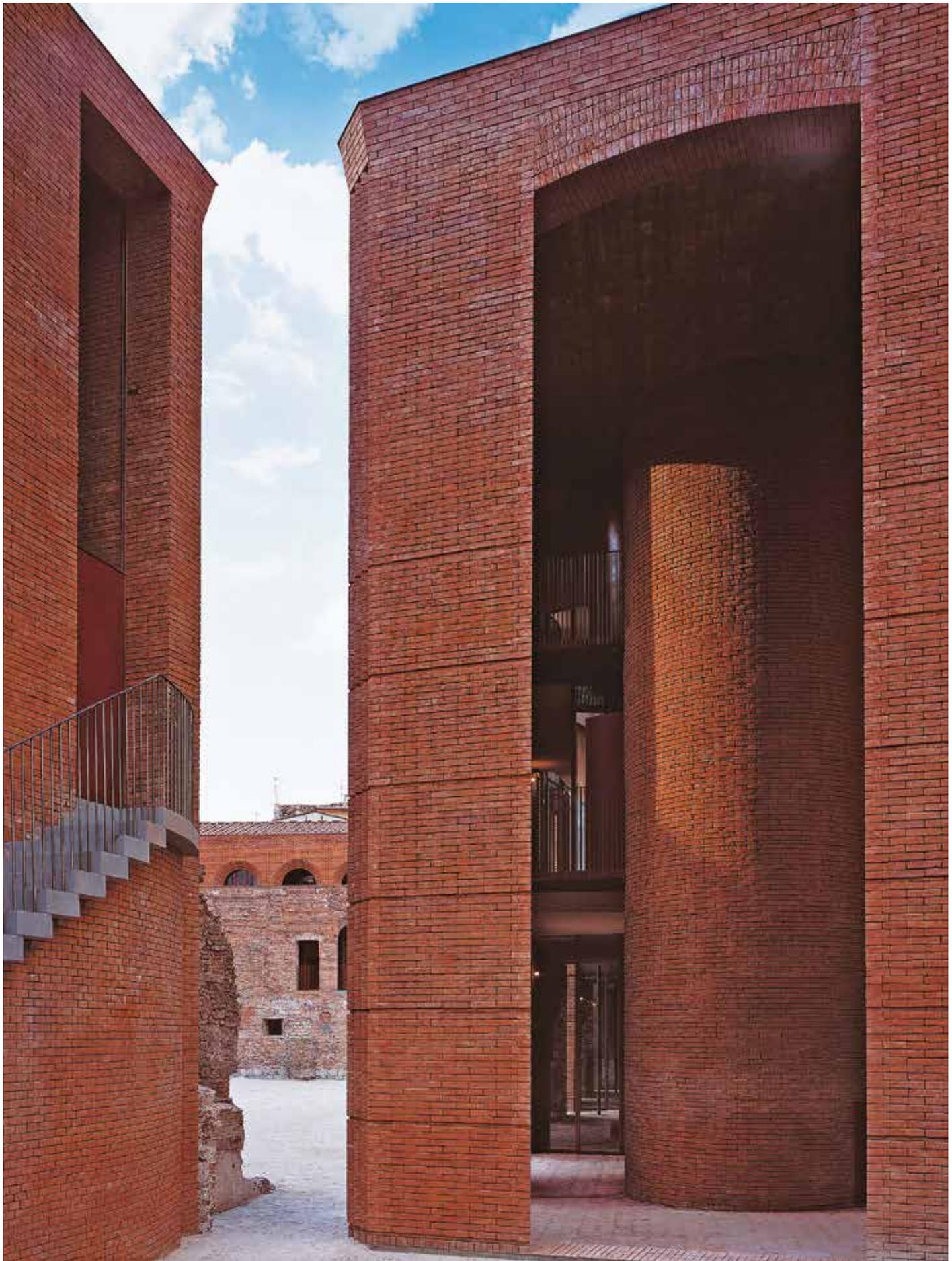
Pannelli in larice per il piano superiore
delle abitazioni

pag. 80

Dettaglio degli interni
con gli infissi in ferro e vetro e
gli armadi a muro in larice

pag. 81

Dialogo tra antiche e nuove murature

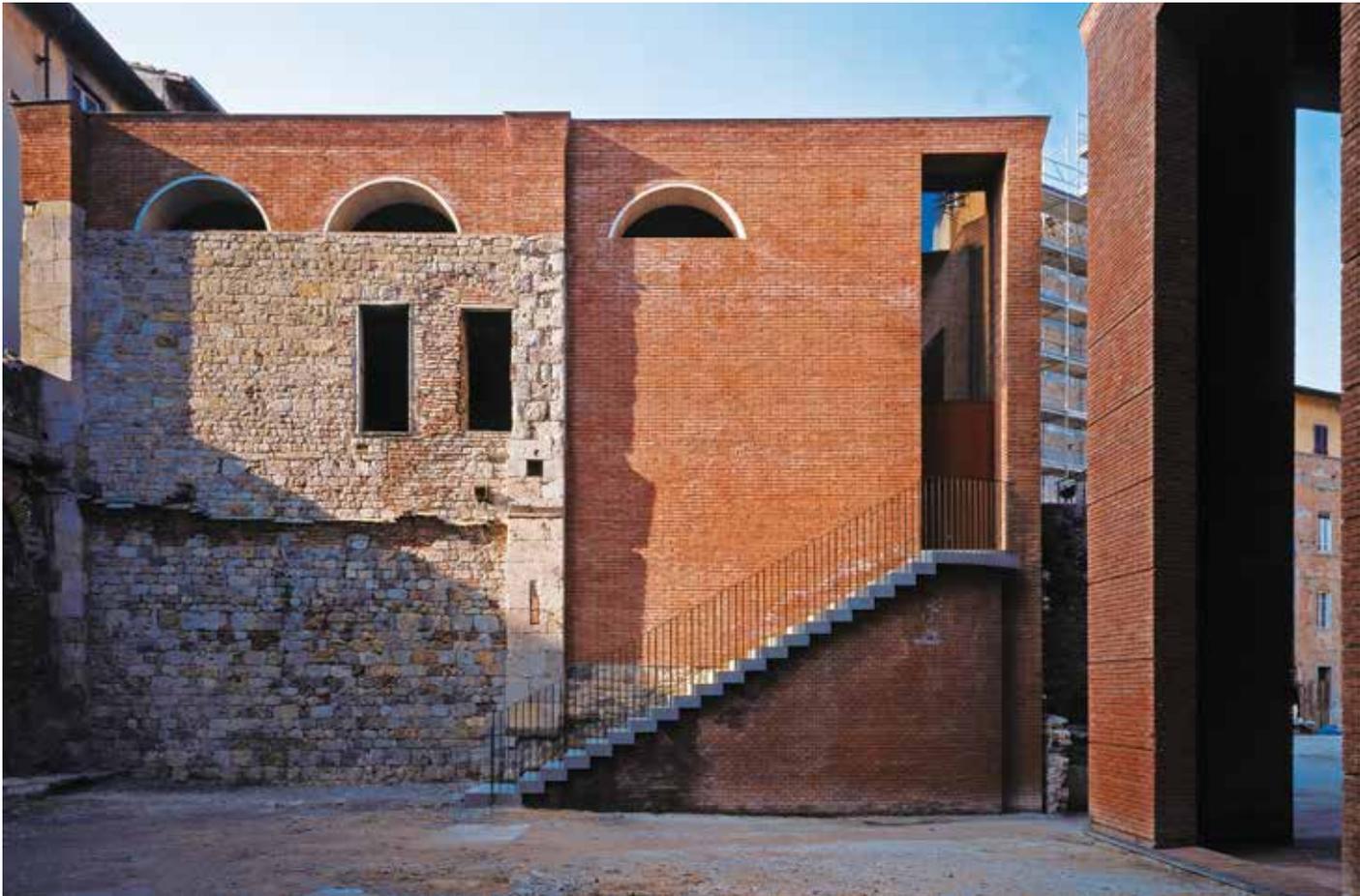














Da ospedale a sistema museale

Ospedale di S. Maria della Scala | Siena, Italia

pagina a fronte
S. Maria della Scala, veduta
dell'allestimento nell'antico granaio

in basso
Progetto dei percorsi,
schizzo di studio

committente Comune di Siena
cronologia 1998-1999 progetto, 1999-2000 realizzazione

parole chiave
addizione collegamenti verticali, addizione percorsi,
adeguamento impiantistico

progetto architettonico
Guido Canali, Mimma Caldarola, collaboratori,
Claudio Bernardi, Francesco Castagna, Roberta Ottolenghi

direzione lavori architettonica
Guido Canali, Mimma Caldarola, collaboratori,
Claudio Bernardi, Francesco Castagna, Roberta Ottolenghi

Il luogo. Il Santa Maria della Scala è una fabbrica imponente che delimita tutto il fronte sud-est di Piazza Duomo e costituisce una sorta di argine edificato poderoso, attestato saldamente sui terrazzi naturali di arenaria che delimitano Siena verso la campagna.

La storia (da relazione di progetto). Lo Spedale di Santa Maria della Scala fu eretto dai canonici del Duomo e deve il suo particolare nome proprio al fatto di essere situato di fronte alla scalinata della cattedrale senese. L'edificio, imponente, costituisce il fronte sud-est di Piazza Duomo; all'esterno conserva i caratteri di una costruzione della fine del XIII secolo con una lunga facciata in pietra e laterizio aperta da finestroni e bifore.

Nel 1992 l'Amministrazione Comunale di Siena promuove un concorso internazionale di idee per il restauro dello Spedale in vista del trasferimento in altra sede delle funzioni ospedaliere. Lo Spedale senese è in senso proprio una "parte di città": l'imponente mole di mattoni racchiude e custodisce i segni di mille anni di storia, depositati pazientemente dal tempo sulla fabbrica.

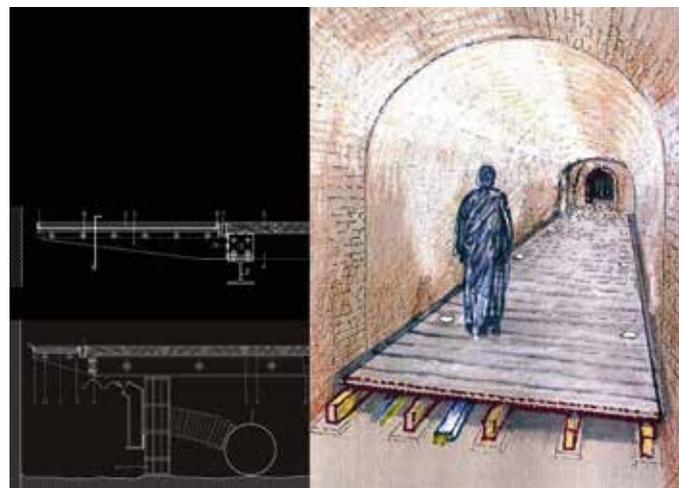
La complessità delle stratificazioni è il suo carattere più radicato, più profondo.

Il progetto (da relazione di progetto). Il progetto di restauro e riuso prevede la trasformazione del complesso – sino a tutti gli anni Novanta ospedale – in un sistema museale integrato che possa accogliere la Pinacoteca, il Museo Archeologico, spazi per esposizioni temporanee, un centro documentazione per il restauro, servizi integrati al Museo (bar, ristorante, self-service).

Il restauro è stato avviato nel 1998 con gli interventi preliminari di rimozione di tutte le ostruzioni novecentesche (tramezze, solai, intasamento delle corti interne) che avevano negli ultimi decenni reso illeggibili i caratteri spaziali del testo.

Primi interventi di "restauro leggero" sono stati poi realizzati nell'antico Granaio e nei magazzini della Corticella, per il loro recupero ad uso espositivo. Al fine di "riconquistare" in tempi brevi e a costi contenuti spazi particolarmente suggestivi dello Spedale, in vista di un possibile loro completo restauro in fase successiva.

L'intervento di recupero integrale ha preso avvio nel 1999 dagli spazi sotterranei del complesso, caratterizzati da una sequenza di ambienti voltati, databili intorno al XIII-XIV sec. Gli spazi si affacciano sulla Strada Interna, un percorso urbano progressivamente inglobato entro lo Spedale attraverso successivi ampliamenti ed edificazioni. Questa sequenza di spazi si dilata in una fitta serie di cunicoli scavati nel tufo, che si inoltrano profondamente fin sotto Piazza Duomo. Si tratta di spazi particolarmente suggestivi che si presentavano – prima dell'intervento di restauro – separati da significativi dislivelli, ingombri di materiali e costruzioni tecniche recenti, in alcune parti inaccessibili, non comunicanti fra di loro, taluni riempiti di tufo. Impiegati come magazzini, depositi, spazi tecnici, sono denominati



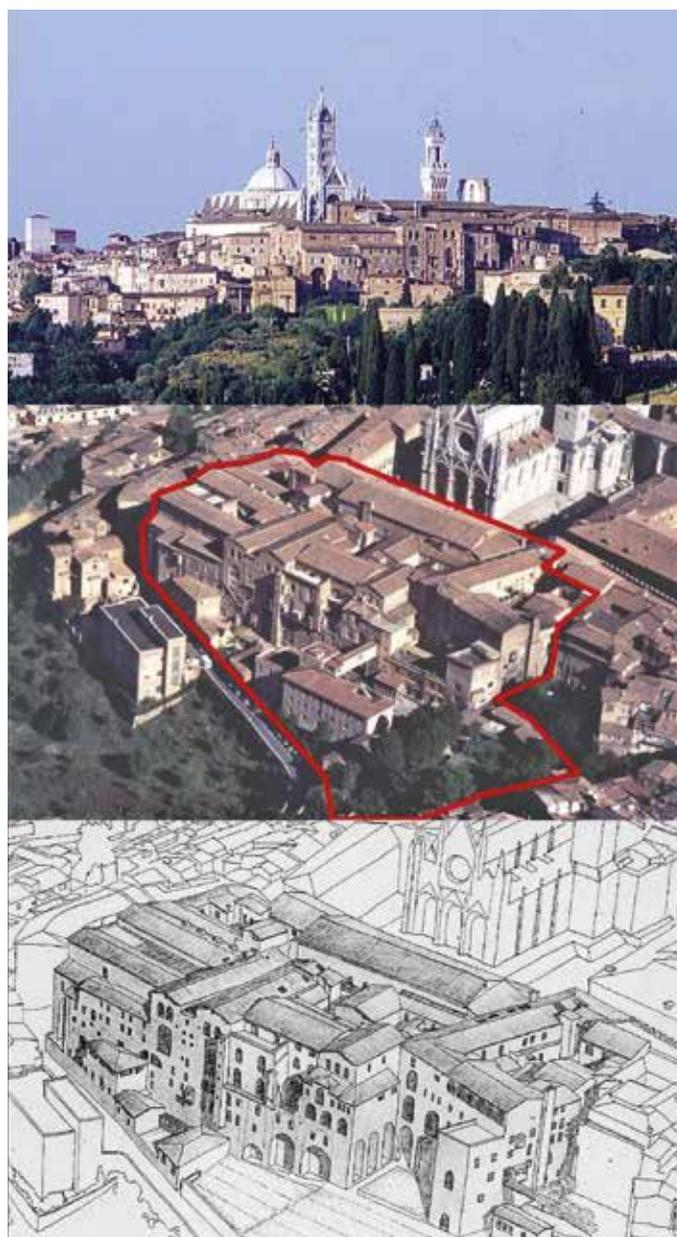
“grandi cantine e fondi” nelle piante del Mariani (1912). Addirittura un’ampia area – che è stata conservata – era interessata dalla presenza del “carnaio”, un deposito osseo risalente alla peste che colpì Siena nel corso del Seicento.

Il carattere di questi spazi ipogei è parso particolarmente consonante con l’allestimento di reperti archeologici: per esaltarne il carattere sacrale e rituale. Per sottrarre i reperti a un’astratta tassonomia. L’ipotesi di intervento ha preso avvio dall’idea di sequenza: ricostruire la leggibilità degli spazi attraverso la costruzione di un percorso percettivo e visuale in grado di mettere in risonanza i reperti con i singoli spazi.

Di qui, una strategia complessa di rarefazione e compressione, per cui il percorso museale si snoda attraverso una sequenza variabile, animata da improvvisi “vuoti” dove domina l’imponenza e il carattere degli spazi, e successive “compressioni” narrative: i reperti si giustappongono, quasi a mimare l’accumulo e l’iterazione che doveva essere propria delle tombe ipogee che originariamente li accoglievano. Si anima così il cunicolo delle urnette fittili, mentre “nudi” restano gli spazi devozionali ipogei riscoperti nello scavo.

Pozzi, antiche cisterne, canalette ipogee, silos scavati nel tufo contrappuntano il percorso. I piani narrativi si intersecano: tracce archeologiche da decifrare si giustappongono alla “narrazione” dei reperti. La complessità delle stratificazioni che caratterizza lo Spedale diventa flagrante proprio alla scala del dettaglio. Sotto le diffuse scialbature a calce – segno importante del più recente uso ospedaliero – si riscoprono i mattoni trecenteschi, con la superficie corrusca a spina pesce. E ancora, i paramenti duecenteschi a corsi alterni di pietra e mattone. Evidenti restano le tracce degli interventi novecenteschi: segni delle putrelle infisse a parete, lacerazioni murarie dovute al susseguirsi degli interventi, i morali lignei infissi nel tufo a reggere un tempo piani da magazzino, le tracce di tramezzature recenti rimosse: anche questo è stato salvaguardato e risulta leggibile all’interno degli spazi. Il pavimento, pensato come una passerella sospesa in tavole da cantiere, dichiara il suo essere giustapposto a superfici di scavo. Susseguirsi di tracce, che inducono a un rapporto ancor più serrato e problematico con il testo.

Scelte progettuali piegate ai caratteri propri di questa complessità, perché possa diventare tratto specifico dell’intervento di restauro, come lo era della gran fabbrica.



Ai piani soprastanti il restauro si è esteso alla porzione sud, nel blocco di Palazzo Squarcialupi, dove ampi spazi sono stati attrezzati per mostre temporanee, biblioteca, convegni, bar, e dove sono state realizzate le opere propedeutiche al trasferimento della Pinacoteca, alla realizzazione di punti ristoro e sedi per attività terziarie, e così via.



Il complesso dell'Ospedale di S. Maria della Scala

pagina a fronte
Locali sotterranei durante le fasi di cantiere

Bibliografia

E. Pieri, *Santa Maria della Scala a Siena, 1998-2000*, in «Costruire in Laterizio», n. 87/2002, pp. 24-35.

F. Irace, *Dalla terra al cielo*, in «Abitare», n. 434, 2003.

Restauro e recupero del santa Maria della Scala a Siena. Il Museo archeologico (dalla relazione di progetto), in «d'Architettura» 20/2003.

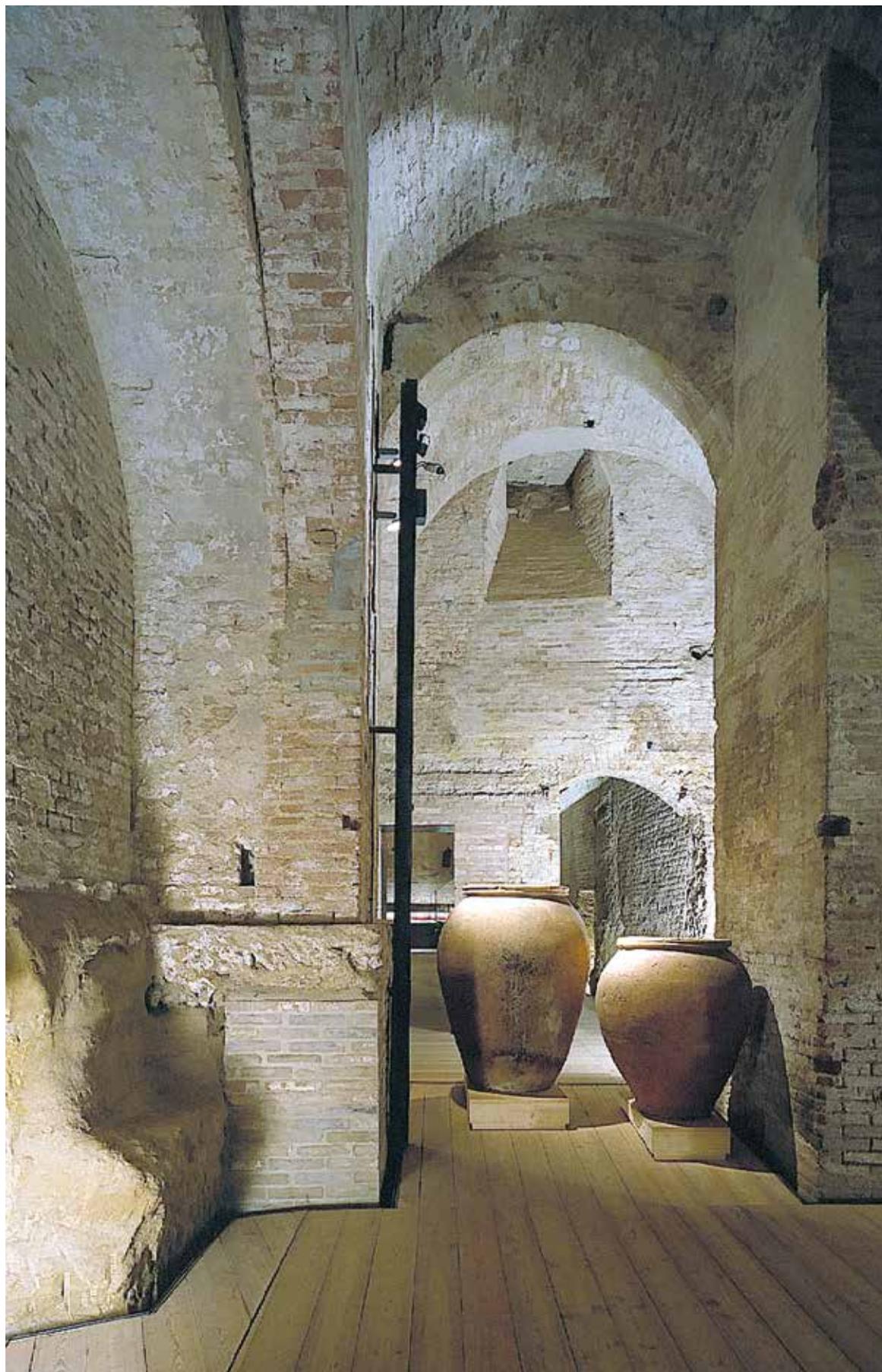
M. Calderola, *Recupero e restauro dell'ex ospedale di Santa Maria della Scala a Siena*, in «Opere, rivista toscana di architettura», n. 02/2003, p. 44-45.

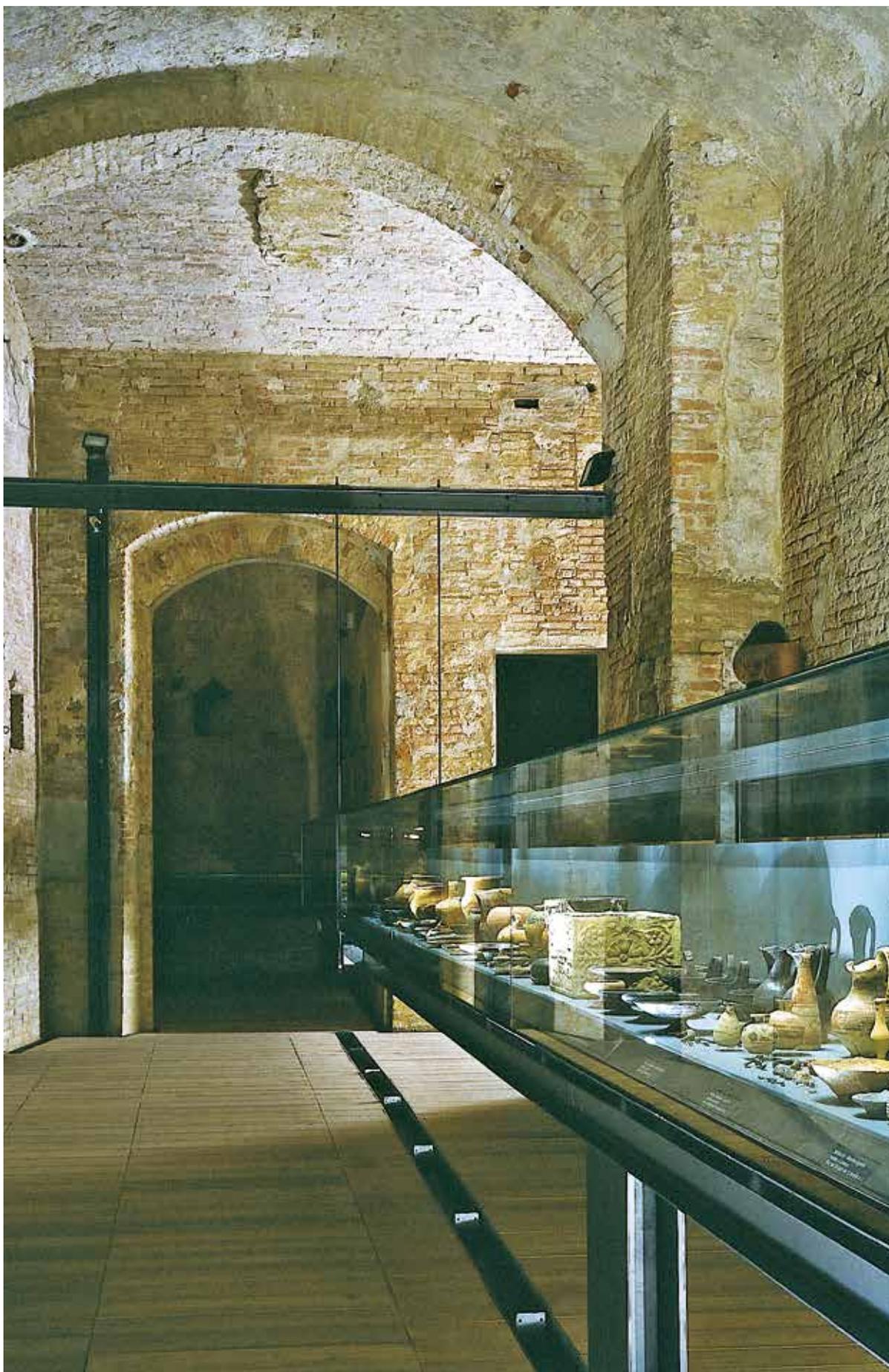


Particolare dell'allestimento museale

pagina a fronte
La cripta scavata nel tufo e una sala
espositiva del Museo Archeologico

Il dialogo tra antica struttura
e nuovi inserimenti





Sala espositiva del
Museo archeologico,
la collezione Chigi Zondadari

pagina a fronte
Veduta dei percorsi realizzate
con tavole di larice

pag. 90
Particolare delle teche appese
ad una nuova struttura in acciaio
Veduta della pavimentazione
sotto cui sono alloggiati i condotti
per gli impianti

pag 91
Particolari delle teche appoggiate
ad una sottostruttura in acciaio









Da scuderia a polo culturale

Ex Scuderie Medicee | Poggio a Caiano (PO), Italia

pagina a fronte
Scuderie medicee, veduta del prospetto
principale
in basso
Veduta dell'addizione esterna
del vano scale

committente Comune di Poggio a Caiano (Po)
cronologia 1998-2000 progetto, 2005-2008 realizzazione

parole chiave
addizione collegamenti verticali, risarcitura crolli,
adeguamento impiantistico.

progetto architettonico
Franco Purini, Francesco Barbagli,
Piero Baroni, Laura Thermes

direzione lavori architettonica
Franco Purini, Francesco Barbagli,
Piero Baroni, Laura Thermes

Il luogo. Le Scuderie sono un annesso della Villa Medicea di Poggio a Caiano. Sorgono ad est dei bastioni del giardino della villa, ad una quota inferiore, lungo la via Pratese, che dopo aver superato il torrente Ombrone, passa lungo un lato del manufatto e va ad innestarsi nella via Pistoiese.

La storia. Le Scuderie medicee sono un importante annesso di servizio della Villa Medicea di Poggio a Caiano, opera di Giuliano da San Gallo e commissionata verso la fine del XV secolo da Lorenzo il Magnifico. Le Scuderie furono costruite durante il granducato di Cosimo I, nella prima metà del secolo successivo, ad opera di Niccolò Tribolo, che le concepì sul modello delle stalle fiorentine di S. Marco. L'impianto è basilicale, di dimensioni non comuni, 108 metri di lunghezza, per una larghezza di 31 metri e un'altezza di colmo di 15,60 metri. Al tempo erano in grado di ospitare circa 200 cavalli. A piano terra si trovano due scuderie, di tre navate ciascuna, con volte a crociera e teoria di colonne di ordine toscano, che si concludono con un grande ambiente destinato inizialmente a ricovero per le carrozze. Al piano superiore, in cui si trovavano gli alloggi per gli addetti, si sviluppava un grande corridoio centrale su cui si affacciavano le cellule degli appartamenti.

Grazie all'impianto decisamente grandioso e non comune, le Scuderie medicee rivestirono un ruolo importante non solo per gli allora frequentatori della villa, ma per tutto il comparto mediceo che comprendeva anche la villa di Artimino e il Bargo Reale e anche per i viaggiatori di passaggio nell'importante arteria che univa Prato a Pistoia. Dalla lunetta di Giusto Utens, di fine Cinquecento, le Scuderie sono colte nel loro impianto simmetrico con la facciata a salienti, mentre nelle vedute dello Zocchi, di metà Settecento, si nota un nuovo corpo, più basso della navata minore, addossato all'edificio, sul lato della via Pratese, allora adibito a canile.

Già dalla fine del 1700 si evidenziarono problemi statici insieme ad una debole manutenzione, fino ad arrivare al 1918, in cui le Scuderie divennero di proprietà dello Stato. In questo momento le stalle furono trasformate in laboratori artigianali e le stanze al piano primo in abitazioni, ma le condizioni dell'edificio non migliorarono. Verso la fine degli anni 70, dopo il crollo di una porzione del solaio, causato da un incendio, la proprietà passa al Comune di Poggio a Caiano, che dopo un intervento di consolidamento non terminato, bandisce un concorso per il recupero dell'intero edificio.

Il progetto. Il concorso ad inviti, che prevedeva negli spazi delle Scuderie, un nuovo centro culturale e di servizi fu vinto dall'architetto Franco Purini. Le destinazioni attribuite a stalle, canili e galleria sono: un centro congressuale per le scuderie, locali tecnici e di servizio per i canili e residenze per la galleria al piano primo.

La progettazione ha affrontato vari problemi: preliminarmente il consolidamento di una struttura di grande rigore geometrico e spazialmen-



te affascinante, ma costruttivamente molto fragile. Sotto il profilo architettonico tre sono stati i temi affrontati: la riconversione di grandi spazi unitari per funzioni differenti senza tradire il carattere straordinario della fabbrica, l'inserimento di quei dispositivi impiantistici, funzionali e normativi, essenziali per la sicurezza e il funzionamento di un edificio contemporaneo con funzioni complesse, la risarcitura del crollo che coinvolgeva la copertura e tre moduli delle volte a crociera. Per il consolidamento dell'edificio sono stati privilegiati interventi con il minore impatto possibile sul comportamento strutturale dell'organismo. Il cemento armato è stato utilizzato per consolidare e legare le fondazioni. I cordoli di collegamento sul coronamento delle murature in pietrame sono stati realizzati in legno, come la struttura della copertura consolidata o sostituita. Gli appoggi delle volte a crociera sui capitelli, il componente più fragile dell'edificio, sono stati consolidati mediante fasciatura con fibre di carbonio intonacata poi con malta di calce. Al piano primo sono stati realizzati tiranti trasversali e longitudinali in acciaio sull'estradosso delle volte. Tra le addizioni, si può considerare la risarcitura del crollo all'interno dell'edificio. È stato aggiunto un nuovo volume in vetro che, al centro dell'edificio, stabilisce un dialogo con l'antica struttura, favorendo l'ingresso della luce nel cuore del corpo delle Scuderie. All'interno di questa gabbia vetrata sono contenute le scale che collegano i due livelli. Sempre a proposito di addizioni, questa volta legate ad adeguamenti impiantistici, a piano terra, nella sala delle esposizioni, sono stati posti diversi totem rivestiti con un carter metallico che nascondono, oltre che i condotti per la mandata dell'aria, anche le prese elettriche e prese dati. Oltre ad essere un'alternativa alle tracce nelle murature, queste torrette diventano un segno dal volume definito distribuiti in una griglia che si contrappone alle colonne.

Nell'ala del canile, sul lato est è stata eseguita una nuova addizione, dalle forme semplici, staccato dall'edificio e sospeso sul vecchio muro di cinta, in cui si trovano i servizi e le centrali degli impianti.

Citando le parole dell'arch. Franco Purini: "Un edificio è come un'astronave del significato che percorre orbite costantemente diverse lungo le quali raccoglie una moltitudine di materiali discorsivi, di alternative potenziali e di assetti formali paralleli che entrano a far parte della sua identità".



Bibliografia

- F. Purini, *Il restauro come interpretazione*, in «Opere, rivista toscana di architettura», n. 02/2003, p. 46-47.
- C. Conforti, *Recupero delle scuderie medicee di Poggio a Caiano*, in «Casabella», n.690/2001, pp.10-17.
- E. Pieri, *Ricostruire modificando le scuderie Medicee di Poggio a Caiano*, in «Costruire in laterizio», n. 77/2000, pp. 22-27.
- F. Barbagli, P. Baroni, C. Blasi, F. Purini, *Il progetto di recupero delle Scuderie Medicee di Poggio a Caiano*, in «Costruire in laterizio» n.77/2000, pp.32-37.





Il vano scala all'interno
della gabbia in
cemento e vetro

pagina a fronte
La navata delle
scuderie dopo
l'intervento di restauro

Dettaglio
dell'addizione
impiantistica con
totem metallico

Veduta della
sala convegni

pag. 98
Veduta della teca
in cemento e vetro
nel vuoto al centro
dell'edificio,
in seguito al crollo

pag 99
Particolari del telaio
strutturale a maglie
quadrate e della
volta crollata



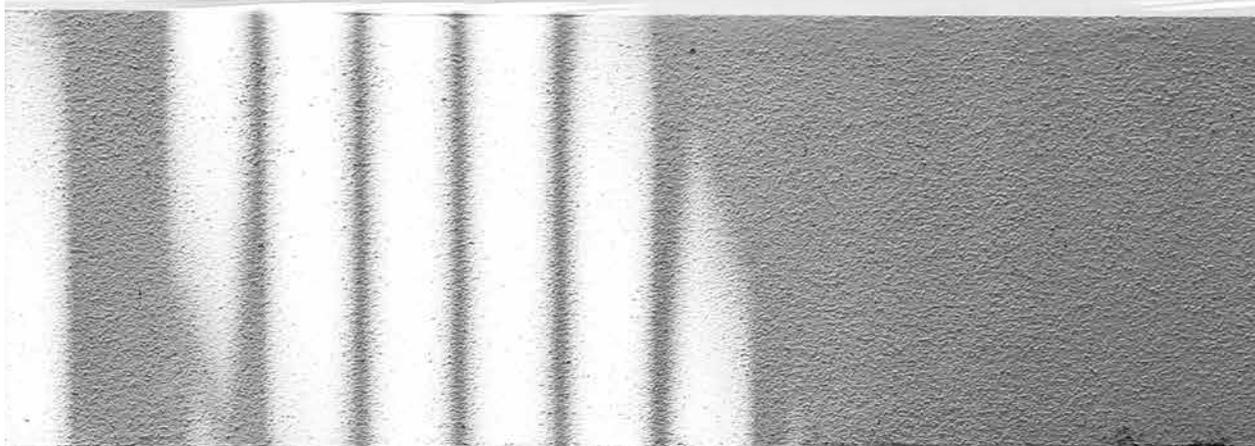






Dettaglio della colonna esistente e della nuova trave in cemento armato

pagina a fronte
Veduta della campata originale con il nuovo inserto



pagg. 102-103
Veduta del cuore dell'edificio illuminato da luce zenitale grazie alla nuova teca in vetro









Da Castello-fattoria a spazi per esposizioni, formazione, aggregazione sociale e spettacolo

Castello dell'Acciaiole | Scandicci (FI), Italia

pagina a fronte
Castello dell'Acciaiole, veduta della corte monumentale e del cubo di vetro

in basso
La corte monumentale, vista dall'ingresso

pagg. 106-107
Prospetto-sezione di progetto sulla corte

committente Comune di Scandicci (FI)
cronologia 2002-2007

parole chiave

aggiunta funzionale, adeguamento impiantistico, conversione spazi aperti.

progetto architettonico

Maurizio De Vita, Studio De Vita & Associati Architetti
(prima fase Studio Gurrieri De Vita Gurrieri)

direzione lavori architettonica

Maurizio De Vita

Il luogo. Il Castello sorge al centro del parco omonimo, nel centro della città di Scandicci, alle porte di Firenze.

La storia (da relazione di progetto). La villa di Carcherelli, oggi chiamata comunemente l'Acciaiole dal nome della famiglia che ne ebbe a lungo il possesso, conserva l'aspetto severo di castello tre-quattrocentesco. Presenta una cinta muraria di pietra e merli guelfi, tamponati con muratura in mattoni sul lato ad ovest, dominata a nord e a sud da due alte torri che nella parte terminale sono frutto di un evidente intervento di restauro. Dalla torre nord si accede al cortile rettangolare delimitato, a destra, da basse costruzioni ad uso agricolo, addossate al muro di cinta; a sinistra, per analoga lunghezza, si estende la casa padronale che anche nella facciata presenta tracce dei numerosi interventi subiti nel tempo. Nella zona centrale, verso destra, si individua il primo nucleo della costruzione, una casa-torre in pietra, cui sono state aggiunte le parti adiacenti. A sinistra della casa-torre sono ben leggibili, messe in luce dalla caduta dell'intonaco, alcune finestre tamponate con un'accurata apparecchiatura di conci in pietra e profilo a tutto sesto, le cui forme potrebbero essere riferite ad un periodo compreso tra la fine del XIII secolo e la prima metà del XV secolo.

La definitiva configurazione planivolumetrica del complesso e del bellissimo giardino monumentale - sviluppatosi, fino all'acquisto da parte di Roberto Acciaiole (1547), per progressive addizioni all'originario nucleo trecentesco - si deve soprattutto all'ampliamento compiuto prima del 1729 da Ottaviano di Donato Acciaiole

Il progetto (da relazione di progetto). L'intervento di restauro e di recupero funzionale del delicato ed importante complesso dell'Acciaiole mirava, nei programmi comunali come nel progetto intrapreso, alla conservazione ed alla riqualificazione di questo bene, di grandis-

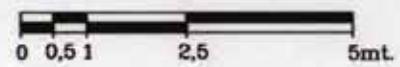
sima importanza per il territorio di Scandicci come a scala territoriale vasta.

Il progetto si è posto come obiettivo la restituzione all'uso pubblico, con nuove e prestigiose funzioni, sia dell'insieme castello-annessi racchiusi dalla cinta muraria ed uniti dalla particolare corte rettangolare fortemente allungata, che dei corpi di fabbrica presenti nella porzione di giardino, o pomario, immediatamente retrostante il castello propriamente detto.

I nuovi usi prevedono attività museali ed espositive, sale incontri e per piccoli convegni, sale ed aree dedicate alla formazione, un gran-







Veduta dell'interno del
salone centrale della villa

pagina a fronte
Veduta dell'ingresso alla
torre nord e la cappella

de spazio (l'antica " sala dei vasi") utilizzabile come sala per media o grande convegnistica come per mostre di livello di dimensioni medie e grandi. Sono previsti ed in parte attivi spazi per il ristoro e spazi di servizio collegati a questi ed all'impiantistica generale. Il giardino monumentale e la corte interna sono splendidi luoghi dedicati alla sosta, al passeggio, alla socializzazione "en plein air" ma anche luoghi attrezzati per lo spettacolo, gli eventi culturali, le attività stagionali più disparate.

L'inserimento delle nuove funzioni e in generale l'articolazione degli spazi di progetto ha teso ad integrarsi nel contesto nel pieno rispetto della redazione storicizzata. Tale assetto, leggibile nello stato di rilievo, risultava essere il frutto di una complessa serie di fasi e di successive modifiche ed integrazioni. Il progetto ne ha confermato gli accessi e l'articolazione, come la valorizzazione dei percorsi orizzontali che legano il Castello al giardino e al territorio. Per quanto riguarda gli spazi della parte nobile dell'edificio sono stati confermati gli ingressi dalle due estremità della corte ed i relativi collegamenti verticali. Si sono integrati i due blocchi scala esistenti nelle testate rispettivamente con un ascensore di dimensioni adeguate ai fini del superamento delle barriere architettoniche. Tale articolazione permette una gestione potenzialmente separata delle due parti della villa.

Molti gli interventi di restauro progettati, condotti e portati a termine, alcuni dei quali assolutamente innovativi e riconducibili a tecniche specialistiche avanzate. Fra questi i consolidamenti delle strutture orizzontali, effettuati con sistemi di sostegno metallici che hanno permesso di non smontare le strutture ed i manti di copertura, i restauri degli intonaci e delle tinteggiature antiche, i restauri delle bellissime decorazioni settecentesche della Villa, alcune delle quali ritrovate sotto scialbi che ne hanno occultato la vista ad interesse generazioni di studiosi e cittadini.

Inoltre ci sono stati i ritrovamenti ed i restauri attenti dei portoni, delle porte interne, dei controsoffitti lignei, degli scuri settecenteschi, i restauri delle parti in pietra, il recupero della splendida cappella settecentesca, raffinata e caratterizzata da preziose dipinture murali. Tanti interventi hanno portato a far colloquiare antico e nuovo per le esigenze di integrazione funzionale che le scelte progettuali e d'uso imponevano: i nuovi infissi in legno e metallici, le partizioni lignee e vetrate, i nuovi impianti elettrici e meccanici, per soddisfare le nuove esigenze d'uso e pensati e realizzati nel quadro della continua ricer-



ca delle compatibilità fra l'esistente ed i nuovi inserimenti architettonici e funzionali.

Fra questi il più avvertibile è il volume inserito nella corte rettangolare ed allungata posta fra le due torri e la Villa, realizzato con i materiali e la forma essenziale della contemporaneità (vetro, acciaio, a comporre un parallelepipedo), che fa sì che i locali degli annessi abbiano ritrovato una continuità, anche di percorso, che ne consente una migliore fruibilità, una autonomia d'uso e di gestione, un campo e tema di applicazione del dialogo fra antico e nuovo che è uno dei motivi ricorrenti dell'importante recupero di questo bene storico collettivo, consegnato al futuro.

Bibliografia

M. De Vita, *Il Castello dell'Acciaiole a Scandicci*, Alcion Edizioni, Trento, 2010.

M. De Vita, *Restauro del Castello dell'Acciaiole*, in «d'Architettura», n. 37/2008.

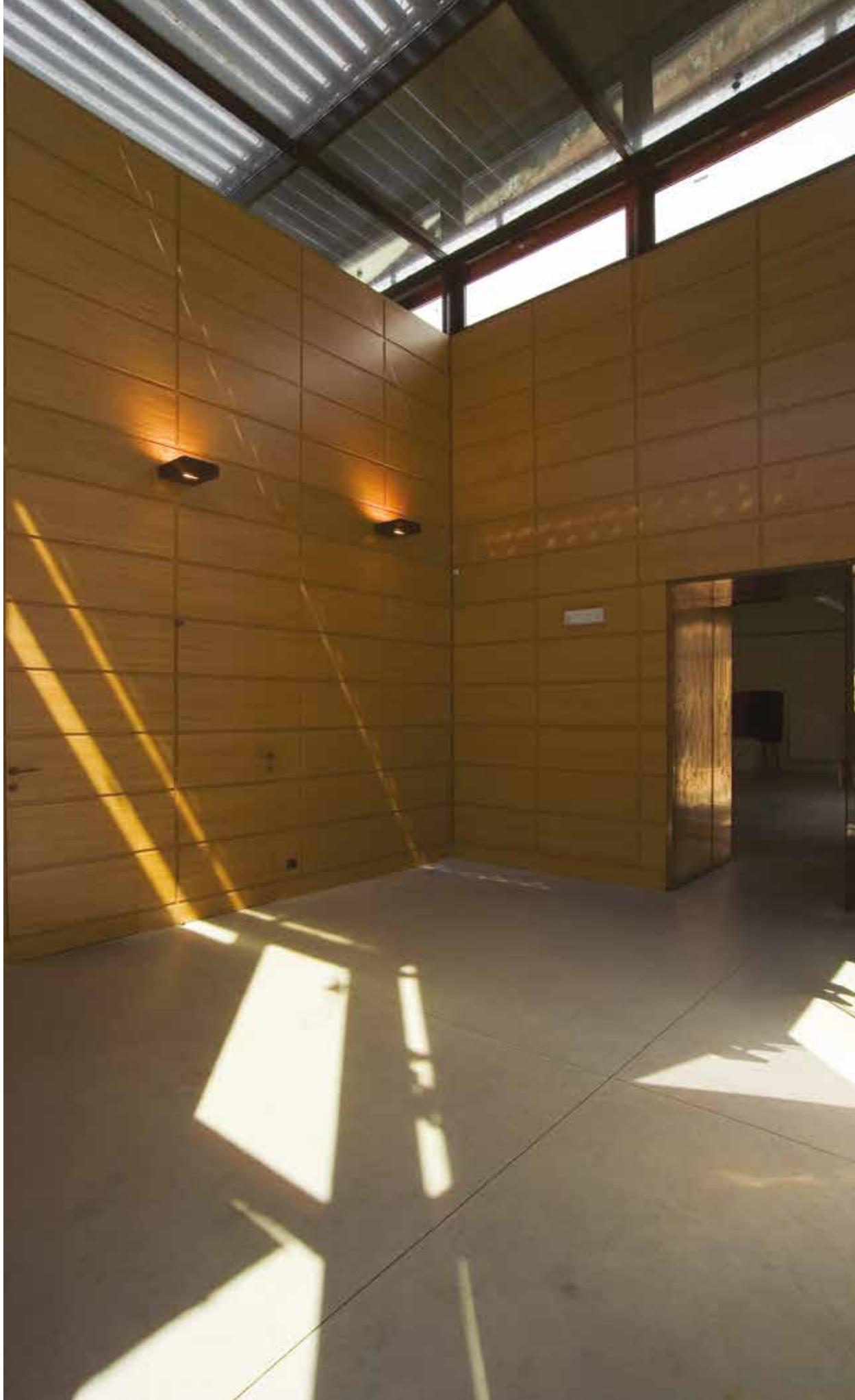




Veduta dell'interno
del cubo vetrato,
il dialogo con la luce

pagina a fronte
Veduta dell'addizione
in acciaio e vetro e
degli annessi su corte
con i nuovi infissi metallici
a bilico verticale

Veduta notturna del cubo
in acciaio e vetro



pag. 112
Dettaglio di un infisso
interno, in vetro e acciaio

pag. 113
Il cubo vetrato,
dialogo con la villa

pag. 114
Dettaglio dell'apertura a bilico
verticale eccentrico

pag. 115
Veduta del giardino e degli
annessi

Dettaglio del collegamento
vetrato col pomario















Da cassero a polo espositivo

Corridore | Prato, Italia

pagina a fronte
Corridore di Prato, veduta generale
della nuova testata d'ingresso con
l'evidenziazione del tracciato originario

in basso
Pianta delle mura di Prato del 1788

committente Comune di Prato
cronologia 2000

parole chiave

aggiunta collegamenti verticali, adeguamento impiantistico, ripristino antiche connessioni.

progetto architettonico

Riccardo Dalla Negra, Pietro Ruschi

direzione lavori architettonica

Riccardo Dalla Negra, Pietro Ruschi

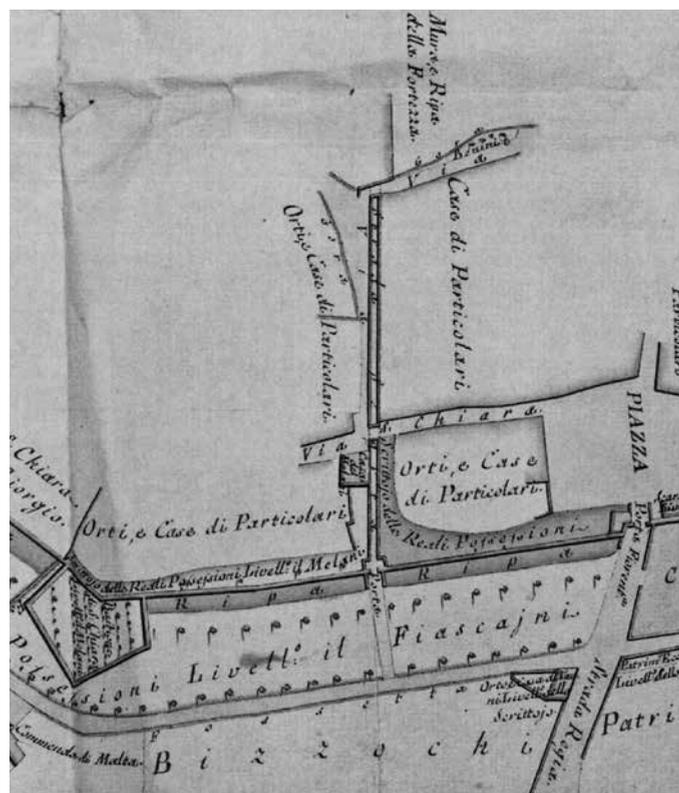
Il luogo. Il corridore o cassero di Prato sorge nel cuore del centro storico della città, a pochi passi dal Castello dell'Imperatore, di cui rappresenta l'ideale unione, tra la torre orientale e le mura civiche.

La storia. La costruzione del cassero risale alla metà del 1300, momento in cui Prato fu assoggettata da Firenze. Per permettere ai soldati fiorentini di entrare in città ed avere libero accesso al castello, senza essere visti né sentiti, fu fatto costruire questo corridore, in origine "corridore del cassero" (corridoio del castello) che univa la Porta fiorentina -una piccola fortificazione a ridosso delle mura- alla porta orientale dello stesso castello. Il camminamento interno era rialzato di 3 metri rispetto alla quota delle strade intorno e consisteva in una manica lunga, con copertura a botte e, ai lati, finestre a lunetta alternate a strette feritoie che davano luce al passaggio. C'era anche un camminamento superiore all'aperto, delimitato da merli, collegato al piano sotto attraverso botole. Il Corridore divideva in due la parte sud-orientale del centro storico e i cittadini potevano attraversarlo solo attraverso gli archi di S. Giovanni e di S. Chiara, posti l'uno verso il castello, l'altro verso le mura. Il corridore rimase pressoché invariato fino a tutto il 1800, quando ne fu demolita una porzione per la realizzazione di Viale Piave, che costeggia il castello nella sua parte meridionale e che divide diagonalmente l'intero isolato sul lato orientale del castello. Il vuoto che rimase tra Viale Piave e il corridore fu in seguito utilizzato per la costruzione di capannoni, attualmente ancora presenti.

Il progetto. Dopo un lungo periodo di abbandono, tra il 1980 e il 1990, il corridore fu sottoposto ad un primo intervento di consolidamento a cura della Soprintendenza dei Beni Ambientali ed Architettonici. Successivamente, fu realizzato un intervento conservativo e di completamento ad opera degli architetti Riccardo Dalla Negra e Pietro

Ruschi, che restituì il manufatto alla città, prevedendo che il cassero diventasse un percorso espositivo per mostre temporanee.

Tra gli interventi eseguiti, il principio è stato quello di ristabilire una connessione tra il corridore e il castello, un tempo uniti, prima degli sventramenti per la costruzione del viale. L'unione è stata pensata planimetricamente, creando una soluzione di continuità attraverso il viale, in cui l'asfalto è interrotto, lasciando spazio ad una pavimentazione in blocchetti in porfido. Percorrendo il Viale, incrociando la fascia che lo attraversa diagonalmente con un materiale diver-



L'evoluzione dell'assetto urbano

pagina a fronte
Veduta del nuovo ponte
di collegamento tra i due tratti
superstiti del Corridore

so che crea vibrazioni differenti da quelle dell'asfalto, la percezione che quello era un luogo "attraversato" è immediata. L'altro punto in cui il corridore era separato, dove un tempo si trovava l'antico arco di S. Chiara, la connessione è stata ricreata tramite un ponte pedonale totalmente nuovo, sempre in acciaio e legno che congiunge i due tratti di corridore, permettendo di avere una continuità del percorso espositivo.

Un altro aspetto che ha interessato il nuovo progetto è stato quello degli accessi al corridore, non tralasciando la questione dell'adeguamento normativo all'abbattimento delle barriere architettoniche.

L'ingresso da Viale Piave è segnalato da un'intelaiatura di ferro e legno, materiali utilizzati per tutti i nuovi interventi, compreso l'ingresso da via delle Mura, in cui è stata fatta un'addizione di un nuovo corpo scala a cui è stata data una copertura piana.

Sulle murature sono stati fatti degli interventi specialistici: sull'esterno sono stati stilati i giunti mentre all'interno è stata reintegrata la mancanza di intonaco, mantenendosi sotto grado. Anche le merlature, in alcuni tratti, sono state rinforzate con un reticolo armato.

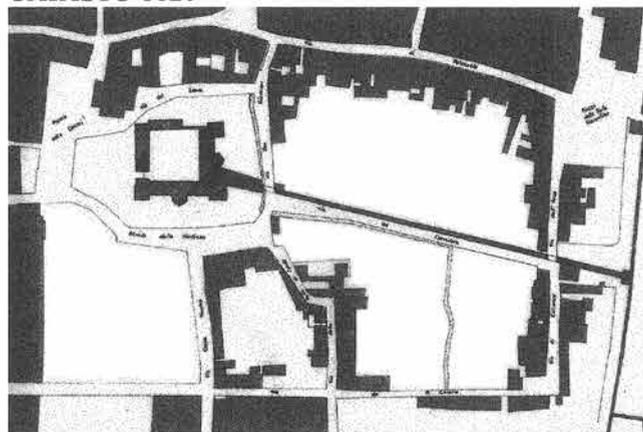
Ogni intervento eseguito sul cassero è stato eseguito in modo che il rapporto tra antico e nuovo fosse ben definito, come ci confermano le parole del progettista: "il processo di formatività architettonica che guiderà il progetto reintegrativo dovrà essere fortemente condizionato dalla preesistenza e anzi, dovrà essere indirizzato esplicitamente alla sua "rivelazione" e alla sua valorizzazione. In buona sostanza la creatività insita nel progetto architettonico reintegrativo non dovrà porre al centro dell'attenzione l'"addizione" stessa, assimilando la preesistenza a una suggestiva e antica cornice, bensì dovrà trarre da essa gli spunti per far sì che la mancanza venga riassorbita figurativamente dal monumento, pur utilizzando un linguaggio autenticamente moderno".

Bibliografia

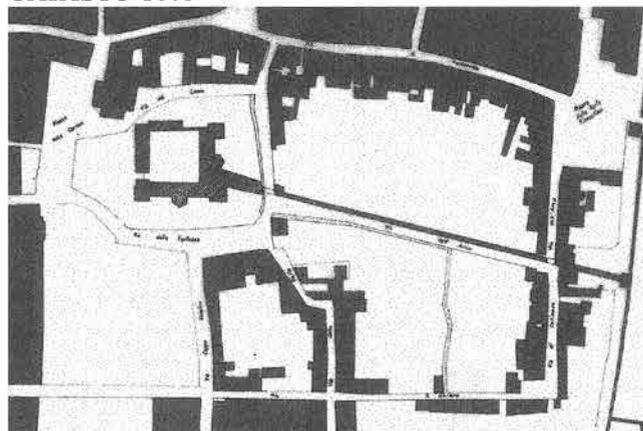
R. Dalla Negra, *Monumenti e "addizioni": una riflessione*, in «Opere, rivista toscana di architettura», n. 12/2006, p. 16-19.

R. Dalla Negra, P. Ruschi, *Il corridore di Prato. Una fortificazione medievale restaurata*, Edifir Edizioni Firenze, 2000.

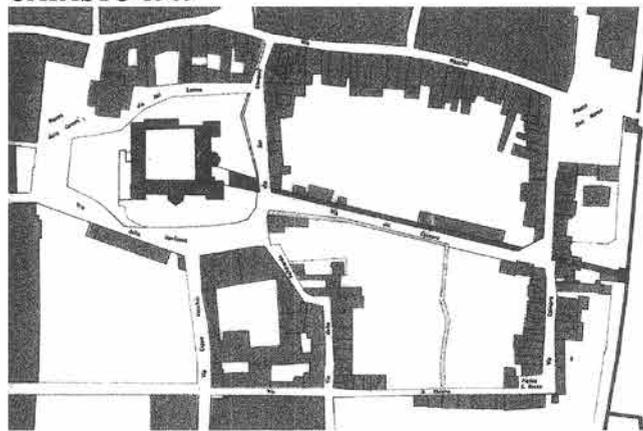
CATASTO 1820



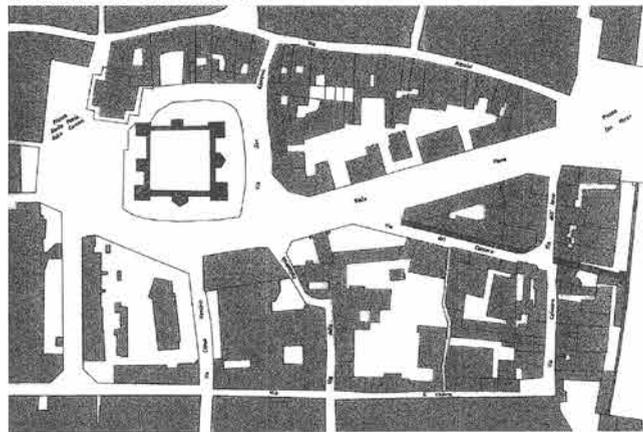
CATASTO 1873



CATASTO 1909



CATASTO ATTUALE

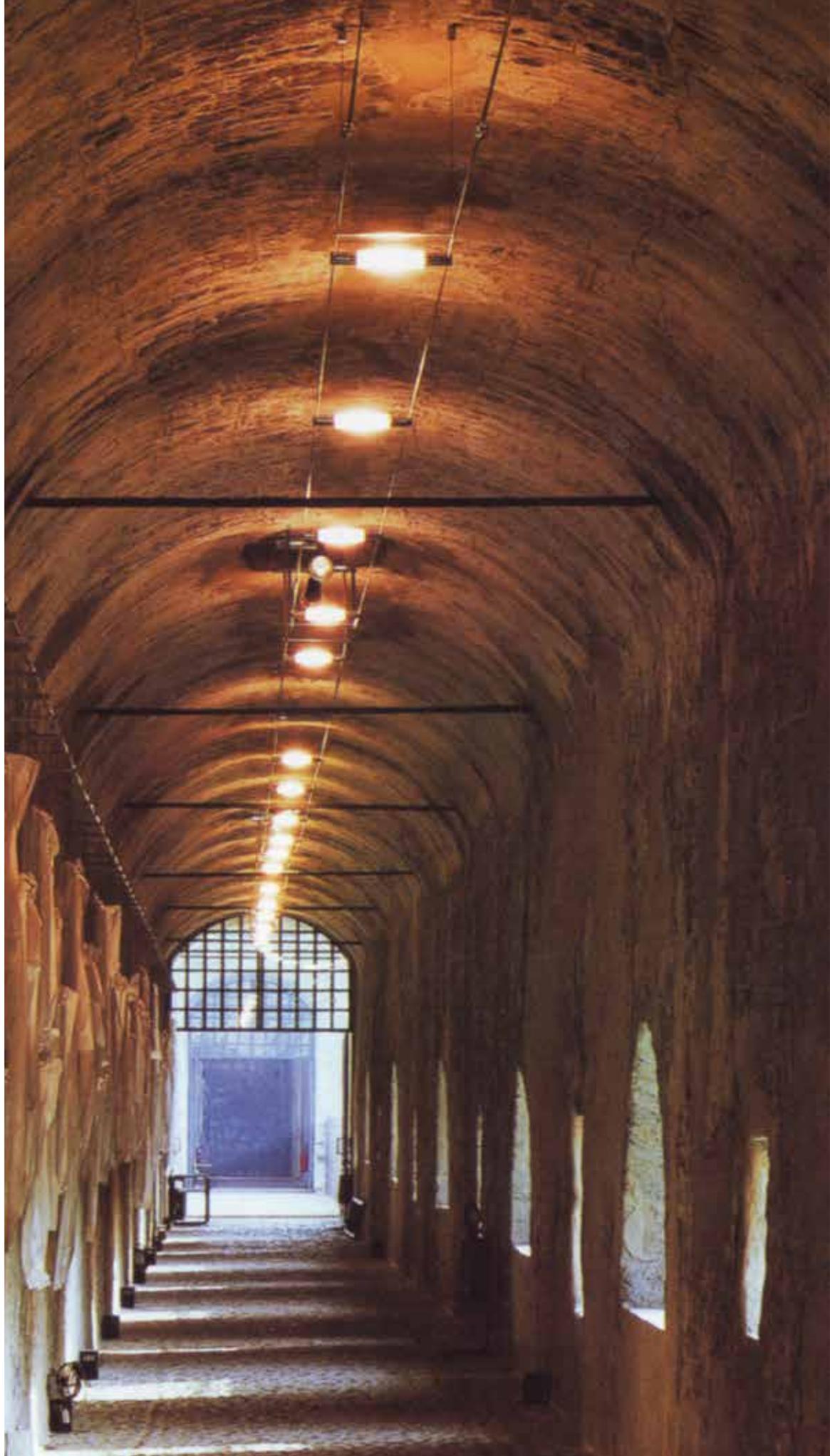


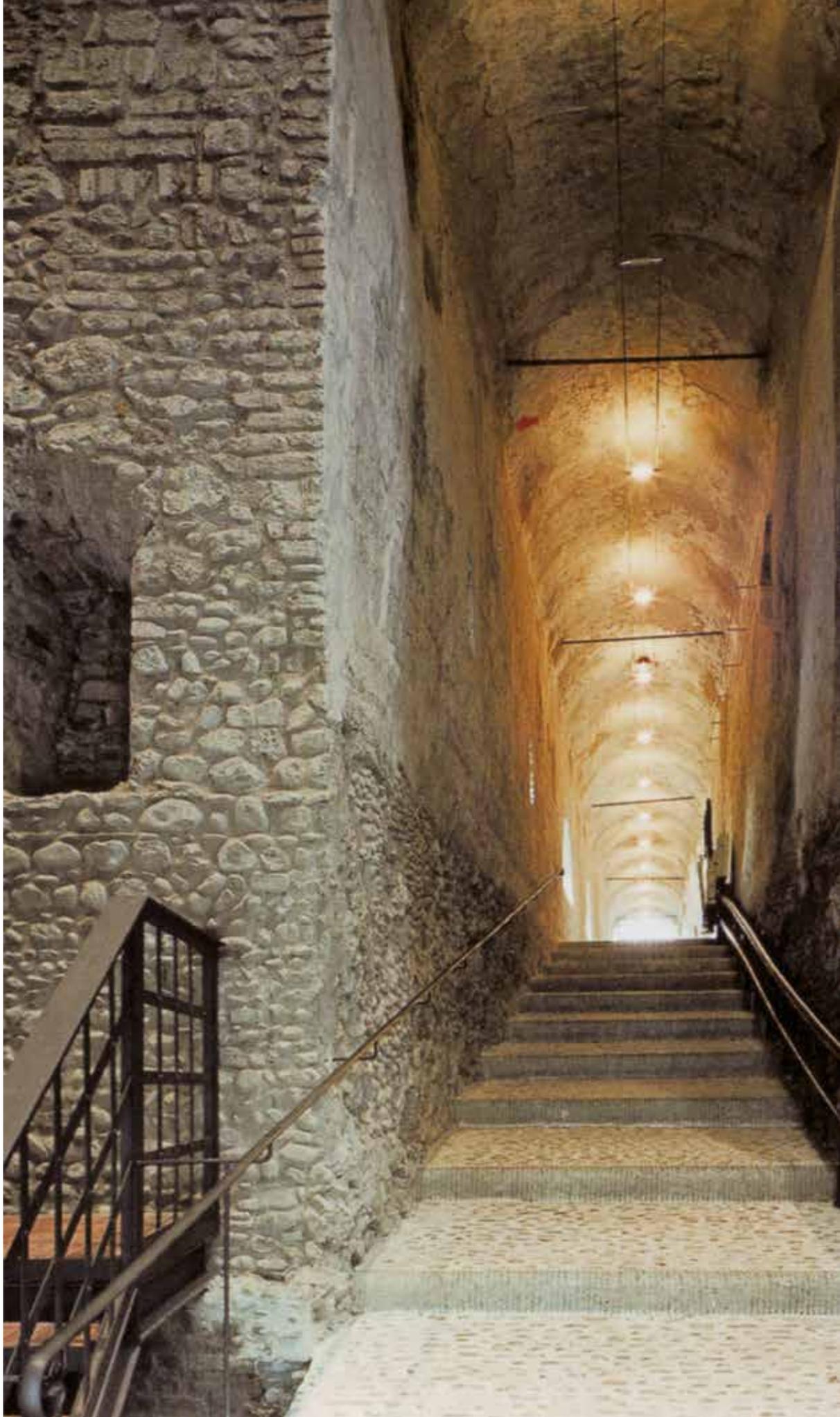




L'interno del Corridore, il
camminamento inferiore

pagina a fronte
Veduta della nuova testata
del corridore





Veduta della nuova scala
di collegamento tra i
camminamenti inferiore e
superiore

pagina a fronte
Veduta interna dell'ingresso
dal lato delle mura urbane





Un edificio industriale dismesso divenuto Biblioteca

Area Breda-Biblioteca San Giorgio | Pistoia, Italia

pagina a fronte
Biblioteca di S. Giorgio,
dettaglio del rivestimento in
mattoni pieni

committente Comune di Pistoia
cronologia 2000-2007

parole chiave

aggiunta per adeguamento impiantistico, adeguamento barriere architettoniche, sostenibilità.

progetto architettonico

Pica Ciamarra Associati con A. Verderosa, F. Calabrese,
F. Archidiacono

direzione lavori architettonica

Pica Ciamarra Associati con A. Verderosa, F. Calabrese,
F. Archidiacono

Il luogo. L'area Breda a Pistoia si trova in una vasta area adiacente al centro storico, compresa fra la linea ferroviaria che la delimita a sud e il nucleo storico a nord.

La storia (da relazione di progetto). L'area Breda si identifica a Pistoia con il lavoro industriale e da un secolo rappresenta le aspirazioni di sviluppo e progresso di questa città. Il primo insediamento nasce nel 1907 su iniziativa della società San Giorgio di Genova (l'ingresso principale viene realizzato da Coppedè) che dopo un generico avvio nel settore delle costruzioni meccaniche si sposta verso quello ferroviario contando anche sul fatto che Pistoia era posta all'epoca sull'importante snodo Firenze-Porretta-Bologna, Firenze-Lucca-Genova. Le costruzioni ferroviarie divengono così la principale attività industriale di Pistoia, trasformandosi nel 1949 in Officine Meccaniche Ferroviarie Pistoiesi e nel 1968 in Ferroviaria Breda Pistoiese. Nel 1971 la Breda si sposta in un nuovo stabilimento realizzato più a est, liberando tutta l'area dell'insediamento originario ormai circondata dall'espansione di Pistoia, e da allora inizia il dibattito sulle sorti di questo importante pezzo di città. Il progetto di Massimo Pica Ciamarra, deriva da un concorso in due gradi, concluso nel settembre 2000; riguarda il recupero di alcuni edifici con copertura a volta realizzati fra il 1914 e il 1942 e rappresenta la prima azione concreta dopo lunghi anni di riflessione sulle sorti della ex area Breda. Il progetto segue l'indirizzo del vigente piano di recupero elaborato da Lidia Cottini e Sandro Stilli nel 1998 tenendo conto del precedente piano di Giancarlo De Carlo del 1989; rispetto a quest'ultimo perde di unitarietà ma tenta senza dubbio un aggiornamento rispetto a un quadro di riferimento nuovo sia sul piano delle dinamiche economiche che delle esigenze amministrative. Il nuovo piano si propone infatti di realizzare un'area di raccordo fra la città e il territorio con varie destinazioni funzionali, anche eterogenee, ma con rilevanza provinciale.

La stessa nuova biblioteca che sottende un articolato programma biblioteconomico che va dalla conservazione di fondi archivistici alla realizzazione di nuovi sistemi di gestione e consultazione del sapere, si rivolge a un ambito non solo cittadino.

Il progetto (da relazione di progetto). L'intervento nell'area ex Breda - zona est di Pistoia - nuova sede della Biblioteca San Giorgio, è un intervento che vive di precisi limiti spaziali.

Il progetto tende a cogliere l'esigenza di immagine dell'opera pubblica, cioè non interpreta l'esistente per recuperarlo, ma per materializzare la visione politica, nel senso etimologico del termine, che è alla base della decisione di realizzare in quel contesto un intervento significativo della vita culturale della città. In questo quadro - poiché come dicevo prima l'architettura non si esaurisce nella funzione, che ne è soltanto pretesto - questione base di questo intervento era come, in quel contesto e potendo attivare solo modeste trasformazioni dell'esistente, introdurre ed esprimere valori della contemporaneità. Questione base non era solo soddisfare la funzione "biblioteca" (lo si sarebbe fatto in qualsiasi caso e in qualsiasi contesto), ma intrecciare nella nuova espressione architettonica la memoria della fabbrica e il senso di strumento di ricerca insito in una biblioteca. Una biblioteca cioè non "deposito", ma strumento di interazioni multimediali per legare memoria e futuro. Sotto il profilo architettonico, i temi progettuali tendono a rapportare costruito/non costruito; smaterializzare il volume costruito; determinare una spazialità interna diversificata e stimolante; risolvere la questione dello spessore dei corpi di fabbrica introducendo sistemi di captazione della luce e di ventilazione naturale degli spazi interni. La struttura si basa su tre navate voltate che coprono circa 4.000 mq con uno spessore minimo di 40 metri dei corpi di fabbrica. Il concorso ne chiedeva la trasformazione in spazi di 8.000 mq per una biblioteca con 350.000 volumi, 600 posti lettura,



100 punti multimediali, biblioteca dei ragazzi, sala conferenze, uffici, archivio comunale. Il progetto riutilizza le strutture verticali esistenti su maglia di 10 x 15 metri, introduce solai orizzontali di grande luce, ridisegna le coperture a volta con nervature in legno lamellare, propone sui fronti longitudinali una figura compatta che si arretra nei terminali nord e sud, si scarnifica anche su parte dei laterali definendo un'immagine d'insieme che riporta a scheletro trafilato i segni preesistenti, smaterializzandoli. Elemento portante del sistema spaziale interno è la galleria centrale a tutta altezza, contrapposta alle zone laterali a più piani. Sulle volte di copertura è introdotta una sequenza di "camini di sole" di grande diametro, a doppia pelle in acciaio inox. Questi camini, dotati di copertura in vetro basso-emissivo, assicurano l'illuminazione naturale degli ambienti più profondi e consentono la ventilazione nell'intero edificio.

In estrema sintesi l'intervento esprime alcuni principi ai quali diamo molta attenzione nel concepire ogni progetto: l'esigenza che la costruzione dialoghi con quanto esiste al suo intorno e con quanto potrà esistere, contribuendo a determinare nella città luoghi di condensazione sociale, identità riconosciute; l'esigenza che la costruzione agisca fra vincoli e regole, ma se ne affranchi rispettandoli; infine, che colga le questioni di fondo liberandosi dai pretesti funzionali.

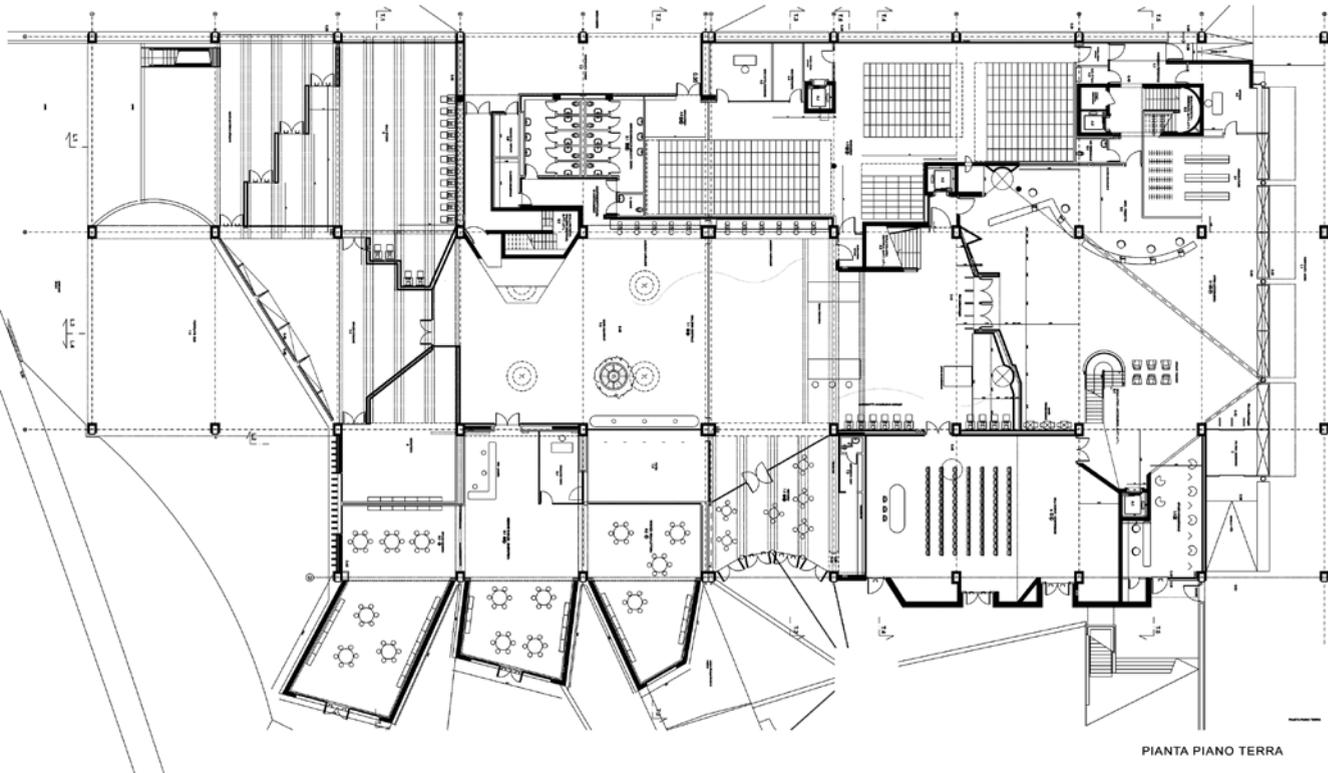
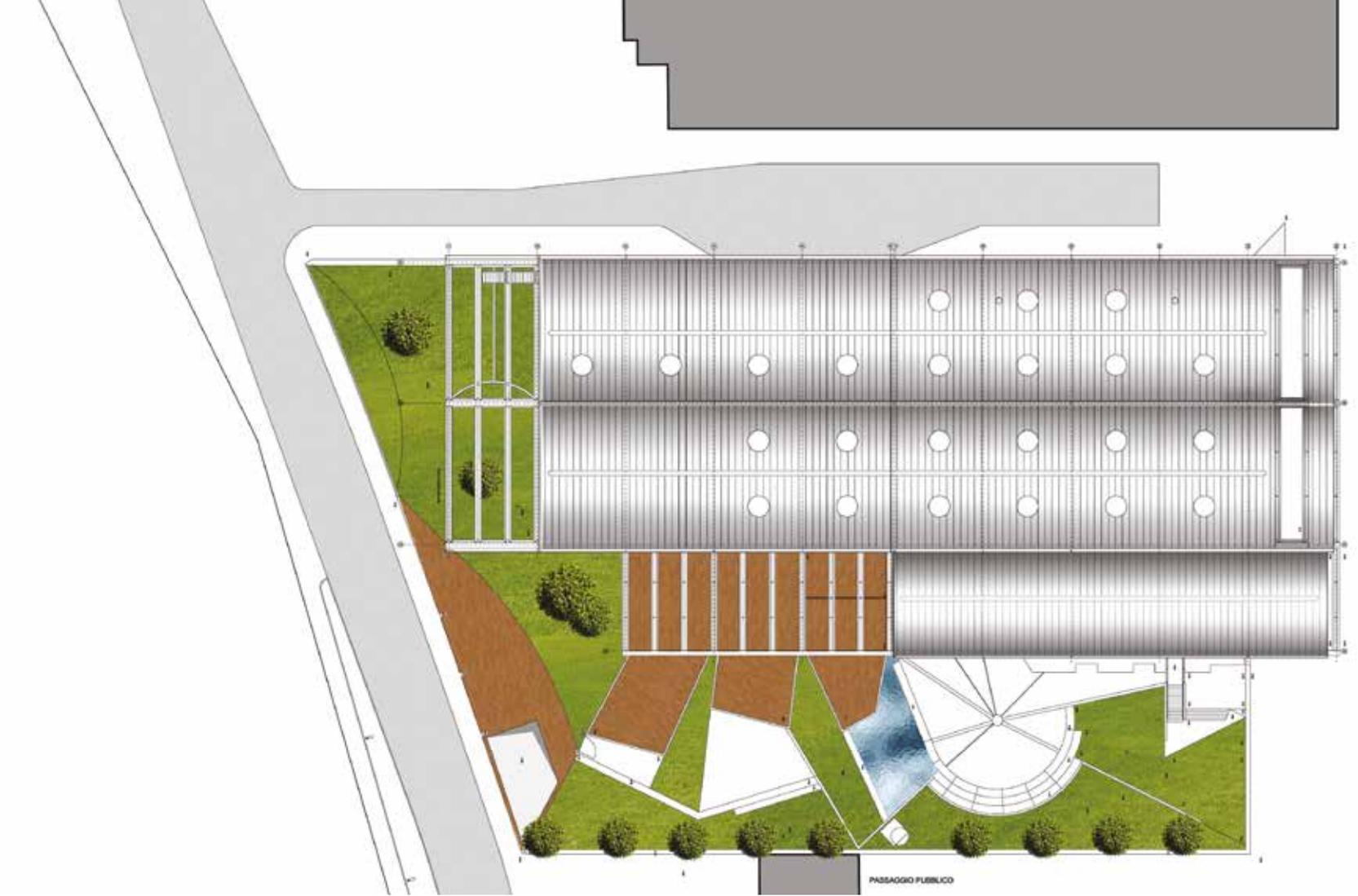
Bibliografia

- F. Verderosa (a cura di), *Pica Ciamarra Associati - Eteronomia dell'architettura*, in «Quaderni di architettura naturale», n. 05/2009, pp.16-19.
- A. Ferraresi, *Energia e Ambiente, Biblioteca Forteguerriana a Pistoia*, in «Costruire in Laterizio», n. 125/2008, pp.16-21.
- G. Gemmani, *La Biblioteca Sangiorgio, riqualificazione dell'edificio industriale ex Breda*, in «Paesaggio Urbano», n. 2/2008, p. 16-17.
- L. Longo, G. Vannetti, *Biblioteca Comunale San Giorgio a Pistoia*, in «Opere, rivista toscana di architettura», n. 02/2008, pp. 22-23.
- G. Bonelli, *Più sensi per l'architettura, intervista a M. Pica Ciamarra su opere d'arte e architettura*, in «d'Architettura», n. 32/2007, p. 55.
- M. Pica Ciamarra, *La nuova sede della Biblioteca Forteguerriana*, in «Opere, rivista toscana di architettura», n. 02/2003, p. 46-47.
- J. Della Fontana, *Pistoia, Biblioteca Forteguerriana*, in «L'Arca», n. 159/2001, pp. 72-77.

in alto
Sezioni trasversali di progetto

pagina a fronte
Planimetria generale e pianta del piano terra di progetto

pp. 130-131:
Veduta del piano primo illuminata naturalmente dai camini di sole e artificialmente da corpi illuminanti ramificati



PIANTA PIANO TERRA







Particolare della copertura
dell'ultimo piano

pagina a fronte
Veduta del prospetto
su via Pertini

Veduta della copertura
in legno lamellare
nella sala consultazioni





I nuovi
collegamenti verticali

pagina a fronte
Dettaglio dei camini di sole
Dettaglio della
struttura a voltine





Da monastero, poi carcere a residenza e spazi di socializzazione, culturali, commerciali

Le Murate | Firenze, Italia

Le Murate, veduta
del prospetto su Piazza
Madonna della Neve

in basso
Planimetrie di progetto della
Piazza Madonna della Neve

committente Comune di Firenze
cronologia 2002-2004

parole chiave

addizione collegamenti verticali, addizione funzionale, conversione spazi aperti

progetto architettonico

Mario Pittalis, Giuseppina Fantozzi, Roberto Melosi

direzione lavori architettonica

Mario Pittalis

Il luogo. Le Murate occupano un intero isolato, situato nella parte est del centro storico della città. Nel lato corto è delimitato dal viale della Giovine Italia, antico percorso della seconda cerchia muraria della città, e nei due lati lunghi, da via Ghibellina e via dell'Agnolo, dall'andamento praticamente parallelo.

La storia. Il Monastero della Santissima Annunziata alle Murate e Santa Caterina, nel quartiere di S. Croce, appariva già nella pianta del Buonsignori del 1584, completo di ampi cortili ed un orto. Sembra fu fatto costruire nella prima metà del 1400 per ospitare diverse consorelle, chiamate appunto "le murate" per la loro scelta di vivere recluso. Negli anni successivi, il convento, a ridosso delle mura cittadine, fu ampliato ed ospitò diverse donne illustri durante i periodi di assedio della città.

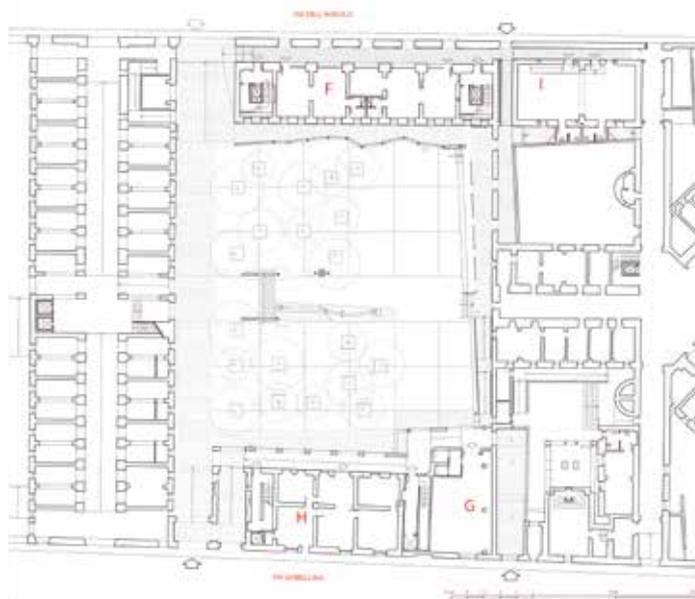
Dopo la soppressione dei conventi con l'editto napoleonico, il monastero fu adibito dapprima a carcere minorile ed in seguito, nel 1851, con un progetto di Domenico Girardi, a carcere, seguendo i modelli dei moderni penitenziari americani. Diverse porzioni del manufatto furono demolite, per dare spazio a celle seriali alle quali, con un ampliamento successivo, ne vennero aggiunte altre seguendo un impianto a Y, che consentiva un miglior isolamento. Di questo ampliamento, sempre opera dell'architetto Domenico Girardi, tra il 1860 e il 1870, rimangono solo due bracci: il centrale fu demolito successivamente. In seguito alla costruzione del nuovo carcere di Sollicciano, sia il carcere delle Murate, che quelli di S. Verdiana e S. Teresa, anch'essi nel quartiere di S. Croce, furono dismessi.

Nel 1983 il carcere fu definitivamente chiuso e da quel momento si aprirono una serie di concorsi di idee per dare una nuova funzione all'isolato.

Il progetto. Nel 1996 Le Murate vengono scelte per interventi di edilizia residenziale pubblica e per quell'occasione, fu attivato un gruppo di progettazione di cui uno dei consulenti fu Renzo Piano. Dopo un'analisi urbanistica, storica, funzionale e strutturale furono stese le linee guida.

Nel 2002 iniziarono i lavori di restauro dell'intero isolato, costituito da diversi blocchi di edifici completamente chiusi ed introversi rispetto alla città. L'area fu suddivisa in lotti che prevedevano diverse funzioni: il blocco delle celle intorno ai due grandi spazi aperti furono destinati ad edilizia residenziale pubblica, il blocco delle celle con pianta a Y all'Università e la parte restante ad uffici giudiziari.

Uno dei punti di partenza è stato quello di rendere l'isolato fruibile dalla comunità, organizzando spazi aperti comuni, ben connessi con



le strade intorno, destinando i piani terra a funzioni diverse: nelle due piazze si trovano spazi commerciali, artigianali ed espositivi.

Alle residenze sono invece destinati i piani superiori ed è stata probabilmente la sfida più grande quella di trasformare e riqualificare l'esistente con strumenti compatibili al complesso storicizzato. Gli spazi minimi delle celle di detenzione sono diventati appartamenti, seppur di tagli piccoli, inglobando più celle, grazie ad aperture con intelaiature in acciaio. L'affaccio sulle due piazze avviene tramite addizioni costituite da logge irregolari e grandi bow window, che rappresentano una prosecuzione dello spazio interno e creano sui prospetti un dialogo tra l'antica muratura ed il nuovo intervento, evidenziato dall'uso dell'acciaio per le logge e dall'alluminio verniciato per gli infissi. Gli ingressi agli appartamenti sono stati ricavati nel grande corridoio voltato a botte, dove un tempo si trovavano i ballatoi sui quali si affacciavano le celle. La volta a botte è stata aperta per avere più aria e luce, lasciando a vista i cosiddetti "arconi", costoloni sorretti da centinature in acciaio. In pianta questo diaframma rappresenta una sorta di ricucitura trasversale tra via Ghibellina e via dell'Agnolo, oltre che essere una cerniera tra le nuove Piazza delle Murate e Piazza della Madonna della Neve.

Dalle due piazze, è possibile osservare altre stratificazioni date dai segni che sono stati volutamente conservati, come il muro dell'orto del monastero, in piazza Madonna della Neve.

L'acciaio è il materiale utilizzato per la maggior parte delle addizioni e gli interventi di consolidamento. I nuovi collegamenti verticali hanno tutti una struttura autoportante in modo da non gravare sulle muraure esistenti, lo stesso per quanto riguarda la struttura delle logge che affacciano sulla piazza, realizzate con una struttura verticale in grandi tubolari inclinati.

Bibliografia

- G. Niccolini, *The Chronicle of Le Murate*, traduzione a cura di S. L. Weddle, Toronto, Iter, 2011.
- A. Marilli, *Il cantiere impossibile. Da carcere ad abitazione*, in «Opere, rivista toscana di architettura», 2006, pp. 14-19.
- M. Dambrosio, *Celle*, in «Opere, rivista toscana di architettura», n. 07/2004, pp. 44-51.
- G. Trotta, *Le Murate, un microcosmo nel cuore di Firenze*, Firenze, Edizioni Comune aperto, 1999.



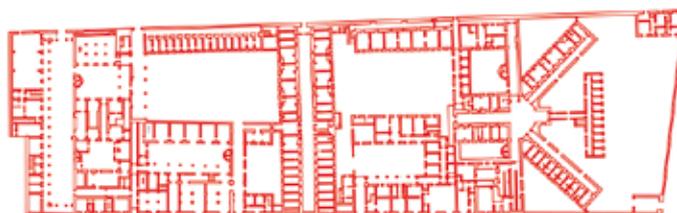
Fase 1 (1424-1832)



Fase 2 (1832-1851)



Fase 3 (1851-1898)



Fase 4 (1898-1983)

Schemi dell'evoluzione storica

pagina a fronte
Prospetto della chiesa Madonna della Neve

pp. 140-141
Veduta degli arconi della galleria
prima dell'intervento di restauro





00

φ. II

PORTE 1





Veduta degli arconi della galleria
dopo l'intervento di restauro

pagina a fronte
Veduta della Piazza delle Murate

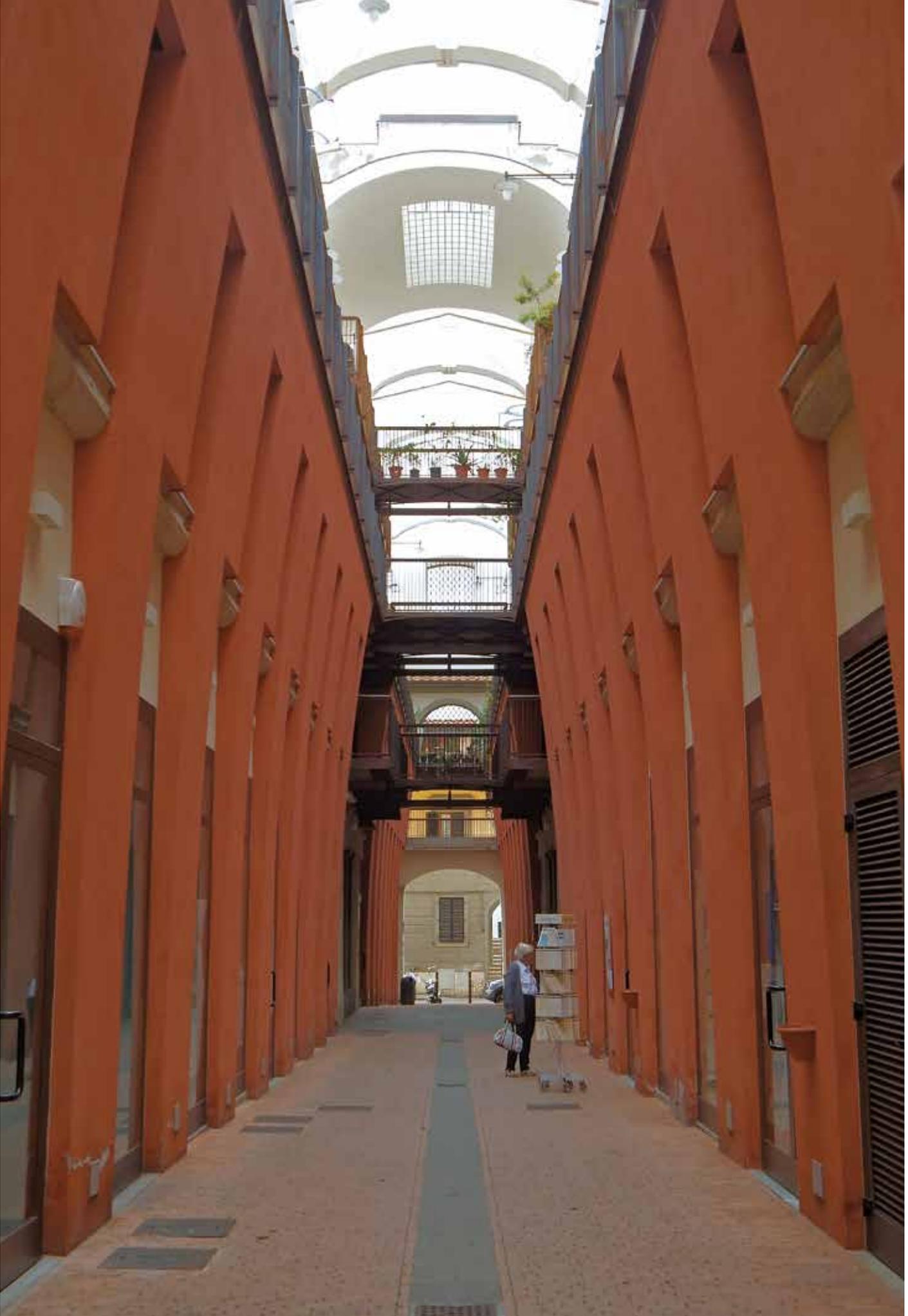


Veduta del prospetto
con l'addizione dei bow-window

pagina a fronte
L'addizione di un volume
su Piazza delle Murate







Veduta del taglio su
via Dell'Agnolo durante
la fase di cantiere

pagina a fronte
Veduta della galleria





Da convento a biblioteca e polo culturale

Ex Convento delle Oblate | Firenze, Italia

pagina a fronte
Biblioteca delle Oblate,
l'aggiunta della
scala d'emergenza

in basso
Veduta dello stenditoio
all'ultimo piano

committente Comune di Firenze

cronologia 2002-2007

parole chiave

accessibilità, collegamenti verticali, adeguamento barriere architettoniche, adeguamento impiantistico

progetto architettonico

Marco Baldini, Daniele Gualandi (biblioteca), Giuseppe Cini, Daniele Gualandi, Claudio Trimarco (entrata, caffetteria, ascensore)

direzione lavori architettonica

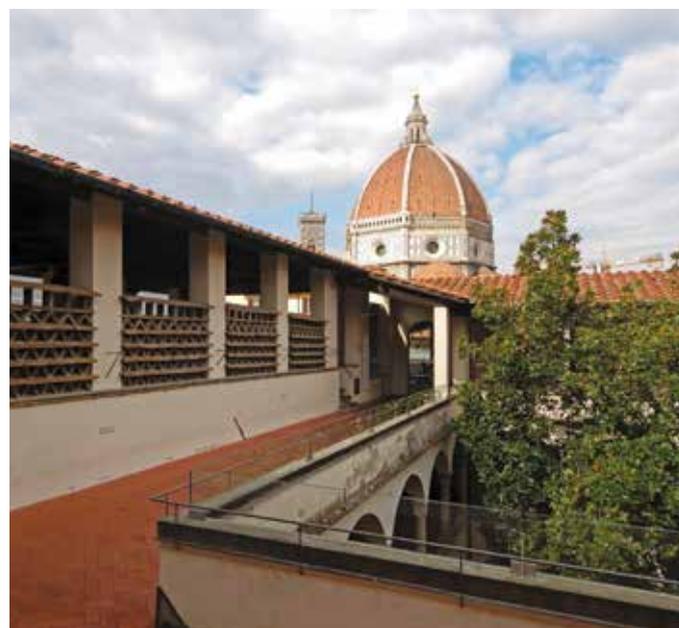
Marco Baldini, Daniele Gualandi

Il luogo. Il manufatto dell'ex Convento delle Oblate sorge in pieno centro storico, nell'isolato alle spalle dell'abside di S. Maria del Fiore, compreso tra via Folco Portinari, via Sant'Egidio e via dell'Oriuolo, di fronte al Complesso dell'Ospedale di S. Maria Nuova, di cui un tempo era un annesso.

La storia. Tra la fine del 1200 e gli inizi del 1300, fu costruito il Convento delle Oblate, in concomitanza con lo Spedale di S. Maria Nuova, di cui faceva parte. In origine fu sede del Conservatorio delle Oblate, donne che si offrivano di assistere i malati e che vivevano in una condizione semi-claustrale. L'edificio comprendeva anche la corsia ospedaliera femminile, che sorgeva lungo via Folco Portinari, allora via delle Pappe, e il convento si sviluppava attorno al chiostro trecentesco, dove si trovavano, distribuiti su tre piani, i locali delle Oblate: il refettorio, le cucine, la dispensa, i lavatoi e poi le celle e l'altana all'ultimo piano, usata come stenditoio. La corsia maschile, allora più importante e quindi più grande, si trovava nello Spedale di Maria Nuova, dall'altro lato della via. Fu proprio Folco Portinari, padre della Beatrice dantesca, che, proprietario di diversi fondi in via Sant'Egidio, fece costruire, su consiglio di Monna Tessa, istitutrice della comunità delle Oblate, il complesso dello Spedale. Negli anni successivi, con il carico di malati in aumento, fu redatto un grandioso progetto di ampliamento ad opera del Buontalenti che fu portato a compimento solo a metà del 1600, periodo in cui la corsia femminile fu spostata definitivamente a nord della piazza di S. Maria Nuova, in un ambiente a croce latina, simmetrico alla corsia maschile. Da quel momento, il locale della corsia di via delle Pappe fu venduto all'Archivio notarile di Firenze, mentre i locali del Convento delle Oblate, furono venduti nel 1936 al Comune di Firenze. In quel tempo le Oblate si trasferirono nel nuovo Ospedale di Careggi, costruito intorno agli anni '20. Dopo diversi lavori di restauro, i locali dell'ex Convento delle Oblate lasciarono il posto alla Biblioteca Comunale, all'Accademia di Scienze e Let-

tere La Colombaria, all'Istituto del Risorgimento, all'Istituto di Paleontologia e al museo di Preistoria, e al Museo di Firenze com'era.

Il progetto. Nel maggio del 2007 venne inaugurata la nuova sede della Biblioteca delle Oblate, che occupa solo 1/3 della superficie di tutto l'organismo architettonico delle Oblate. I lavori furono suddivisi in due blocchi: la prima serie di lavori interessava l'adeguamento relativo all'abbattimento delle barriere architettoniche e impiantistico, il secondo riguardava il nuovo ingresso alla Biblioteca e relativo nuovo allestimento. Durante il primo blocco di lavori, eseguiti dal 1999 al 2002 sono stati realizzati l'ascensore panoramico e un sistema di pedane mobili e montascale per rendere accessibili tutti i piani della Biblioteca. Uno dei presupposti è stato anche quello di adeguare lo



spazio alla nuova funzione di servizio culturale, volendo dare ai nuovi fruitori del polo, la possibilità di muoversi liberamente tra gli spazi chiusi e gli spazi aperti del chiostro e dei tenditoi con libri, riviste e giornali. Questo ha imposto, oltre che una revisione dei percorsi con conseguente inserimento di sistemi di controllo e sorveglianza, anche un miglior confort climatico. Il nuovo impianto di riscaldamento/raffrescamento è raccolto in carter verticali in cartongesso, che consentono di avere un impianto ispezionabile ed implementabile, oltre che aver evitato demolizioni nelle pareti esistenti. Altri carter in cartongesso sono utilizzati per il passaggio dell'impianto elettrico ed in entrambi i casi, questi manufatti sono diventati gli alloggi per i corpi illuminanti o, corredati da opportuni arredi, punti di sosta per la consultazione informatica.

Tra le addizioni, per favorire i collegamenti verticali tra gli spazi coperti e scoperti della biblioteca è stata realizzata una nuova scala in acciaio.

Nell'ultima fase dei lavori, le questioni affrontate riguardarono soprattutto l'organismo architettonico nel suo complesso. L'ingresso venne spostato da via Sant'Egidio a via Dell'Oriuolo nell'asse dell'an-

tica loggia: il vano ingresso è stato allargato, inserita una nuova cancellata in ferro e creata una piazza centrale raccordata da rampe con pavimentazione in pietra forte colombarino. Inoltre, con l'eliminazione della vecchia scala centrale, il raccordo tra il nuovo ingresso e il chiostro quattrocentesco è libero ed immediato, permettendo una trasparenza e una maggiore fruibilità degli spazi al piano terra, oltre che un accesso diretto al chiostro. Al secondo piano, è stata realizzata una caffetteria, aperte grandi finestre panoramiche a perimetro e restaurati gli antichi frangivento in cotto, che permettono una visuale non comune sulla cupola del Brunelleschi. L'apertura verso la città, sia dal punto di vista della fruibilità che delle visuali, rispetto alla chiusura dovuta alla funzione precedente, è uno degli altri punti chiave di questo riuso di manufatto storico.

Bibliografia

G. Sini, I. Zetti, *Biblioteca ex Convento delle Oblate*, in «Opere, rivista toscana di architettura», n. 24/2009, p. 40.

M. Barducci, F. Gaggini (a cura di), *Le Oblate di Firenze, 700 anni al servizio del corpo e della mente*, Il Bandino srl, Bagno a Ripoli, Firenze.

pagina a fronte

Dettaglio degli antichi frangivento in cotto dopo il restauro

pp. 152-153

Veduta dell'ingresso con la rampa d'accesso

pp. 154-155

Veduta interna della sala di consultazione, perimetralmente si distinguono i carter in cartongesso utilizzati per il passaggio degli impianti

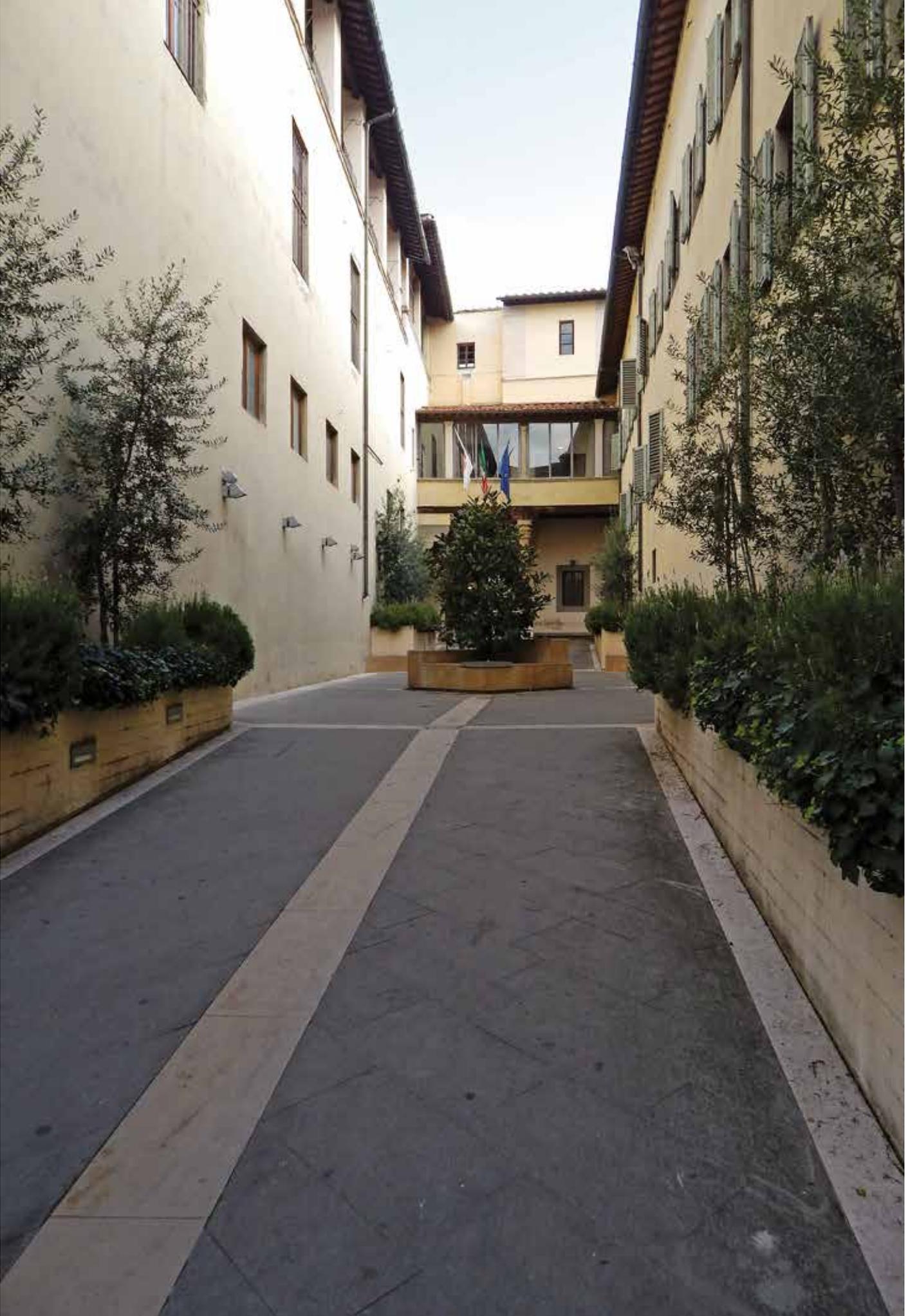
p. 156

Veduta dello spazio studio all'aperto, all'ultimo piano
Veduta della biblioteca dei piccoli

p. 157

Veduta della nuova scala in acciaio CorTen











Civiltà - Progresso









Da fortificazione a spazio pubblico

Bastione delle Forche | Prato, Italia

pagina a fronte
Bastione delle Forche
particolare della troniera

committente Comune di Prato

cronologia prima fase 2003-2004, ultima fase 2005-2014

parole chiave

aggiunta collegamenti verticali, conversione spazi aperti, ripristino antiche connessioni

progetto architettonico

Studio S.P.I.R.A.

direzione lavori architettonica

Studio S.P.I.R.A.

159

Il luogo. Eretto nel vertice sud-est della cinta urbana trecentesca inglobandone la 'rocchetta', il Bastione delle Forche fa parte del sistema di baluardi che Antonio da Sangallo il Giovane disegnò (1534) per l'adeguamento delle difese di Prato ai nuovi schemi di architettura militare.

La storia (da relazione di progetto). La fabbrica, ripresa nel 1551 per Cosimo I da G. B. Bellucci e ultimata da David Fortini subì continue riparazioni in conseguenza dei danni prodotti dalle piene del Bisenzio fra cui il cedimento (1618) dell'angolata nord con crollo della troniera. Dismesso nel '700 dal Governo lorenese fu adibito a orti e carbonaie, venendo infine sommerso da una congerie di superfetazioni. Il suolo a valle del lato sud, già luogo di sepoltura, fu concesso nel 1907 alla Società Valdarno per insediare una centrale elettrica (distrutta nel '44 dalle bombe), cui dopo il 1920 seguì l'addossamento al fianco ovest di altri volumi, ostruendone la postierla e colmando il fossato sottostante.

Il complesso presenta un'ampia sequenza (quasi 2.000 mq.) di cortine a scarpa con cantonali in macigno, sormontate da un muro di sassi e pietrame ove insiste, nel lato verso il fiume, il parapetto della piattaforma, ricoperta di terra e invasa dalla vegetazione, che confina a nord e sui lati interni con gli avanzi dei capannoni crollati e il corpo prospiciente il percorso per Piazza Mercatale, mentre con il ciglio ovest, privo di protezione, guarda a valle della 'rocchetta'. Il baluardo, notificato ai sensi del D.Lgs. 490/1999 e in zona a vincolo paesaggistico è stato oggetto, dopo l'acquisto (1992) da parte del Comune, di molteplici indagini per lo studio di un intervento che mirasse a riqualificare l'intero comparto urbano. Nel frattempo l'Ente locale, proseguendo la politica di valorizzazione intrapresa con il restauro del Casero (2000), liberava il bastione dagli avanzi delle fabbriche addossate al perimetro demolendo alcuni capannoni sovrastanti la piattaforma.

Il progetto (da relazione di progetto). Nel 2003, per la creazione di un collegamento pedonale fra viale Arcivescovo Martini e il centro storico, si è rimosso il cavidotto ENEL dal cunicolo contiguo alla postierla, con lo scavo del terrapieno a ridosso delle mura medievali. Lo svuotamento ha fatto emergere alcune parti dell'organismo medioevale (una fuciliera cui doveva corrispondere un vano interno, e un arco richiuso nel muro obliquo della "rocchetta", traccia di un'uscita di soccorso o di un passaggio agli ambienti della postazione), rivelando la presenza di un fossato alla base della scarpa, mentre quello lungo il fronte sud è venuto in luce con lo sterro dell'odierno piano di campagna. L'asportazione del materiale di riporto all'interno del perimetro murario ha rimesso in luce gli orecchioni di una superba troniera sangallescà al di là della bocca da fuoco a doppio strombo che difendeva la postierla. Pur non essendo emerse dallo scavo le volte dei locali ipogei retrostanti la testata verso il parcheggio - di cui fornivano indizio le prove geofisiche - se ne sono tuttavia individuati gli innesti nella parete che separa lo spazio a tergo della postierla da quello su cui affacciava l'interno della troniera. Rimaste senza esito le ipotesi di recupero e dovendosi provvedere d'urgenza alla bonifica degli affacci pericolanti, il Comune ne affidava la progettazione e D.L. al R.T.P. guidato da SPIRA S.r.l. Il progetto, approvato il 18/09/2012, contemplava anche il riordino del sistema di accesso alla terrazza superiore e del suo piano di calpestio con l'allestimento delle necessarie dotazioni impiantistiche, sostituendo la scala esistente, pressoché inservibile, con una nuova scala in c.a. incassata nel terrapieno e ortogonale ad essa. I saggi di scavo eseguiti a tal fine sulla piattaforma con l'assistenza archeologica dei Laboratori San Gallo, oltre ad accertare la fattibilità dell'intervento hanno permesso di acquisire ulteriori informazioni sulle preesistenze medievali, le 'fasi' e le tecniche costruttive del Baluardo, che rispecchiano l'evoluzione dell'ingegneria militare nel XVI secolo, evidenziando l'impiego della terra "armata",

come descritto dal Sanmarino. Il brusco aumento di spessore (180 cm. a 3 metri di profondità) della muraglia interna alla cortina lungo il Bisenzio è riferibile al cammino di guardia che faceva capo alla garitta sull'angolo con il fianco ovest. Liberando gli ambienti della zona sud-ovest, è affiorato un varco forse comunicante con una galleria di contromina attigua alla cannoniera.

Il compendio, in abbandono da vari anni ed esposto all'azione delle acque meteoriche ha subito un rapido degrado, causa soprattutto l'enorme sviluppo della vegetazione infestante le cui radici hanno scalzato e fatto crollare ampie zone dell'apparecchio murario. D'altronde la flora ruderale è parte integrante del valore d'immagine delle rovine, cosicché l'approccio alle problematiche di restauro non si è ristretto alla sola "bonifica" proponendosi di soddisfare esigenze sia conservative che di risanamento, con l'obiettivo di un riuso compatibile, volto ad accrescere il quoziente attrattivo del complesso.

Nel corso del restauro degli elevati, lo smontaggio (primavera/estate 2013) del tamponamento che occludeva la troniera sangallescica nel fianco ovest (riferibile alla prima fase della fabbrica) ha messo in luce, dietro il davanzale calcareo, un ammattonato a spinapesce perfettamente integro. Volendo conservare (a testimonianza delle modifiche pregresse dell'impianto difensivo) la 'bifora' inserita nello strombo curvilineo degli orecchioni, si è deciso di presidiarla con un telaio metallico di sostegno e di ritegno, posto a tergo del diaframma per impedirne la visione dall'esterno. Si è infine completato il restauro delle murature messe in luce dagli scavi del 2003.

Gli interventi conservativi e di riqualificazione del bastione consistono in estrema sintesi:

- nella riconfigurazione del sistema di accesso alla piattaforma superiore, creando una rampa di raccordo con il passaggio pedonale, con la modifica della scala esistente;
- nel ripristino del lastrico pavimentale rinvenuto sul terrapieno con l'inserimento di una ringhiera metallica dietro il parapetto odierno e lungo i lati liberi della terrazza;
- nella posa, ai fianchi dello sbarco sulla piattaforma, di due pali per l'illuminazione elettrica del belvedere.

Il nuovo sistema di percorrenza, sopra la fascia di terreno adiacente il tratto di passaggio pedonale lungo il fianco dell'ex collegio Cicognini, si compone di una serie di rampe a lieve pendenza, raccordate da pianerottoli, formando una spezzata aperta che nell'ultimo segmento

raggiunge l'entrata alla scala e alla piattaforma elevatrice. Nell'imbotte del varco d'ingresso, riportato alle dimensioni e alla forma di quello originario, è inserito un portale in profili di acciaio corten con doghe di abete russo completo di cancello, che riprende quello all'intradosso del cunicolo nel fianco ovest. Al di là del pianerottolo d'ingresso, la nuova scala è confinata verso il terrapieno della terrazza da un setto in c.a. rivestito da filari alterni di alberese e laterizi. Per la pavimentazione del belvedere si è provveduto al rifacimento del lastrico rinvenuto sotto l'odierno strato di terra e detriti, posandolo su soletta cementizia con interposta barriera impermeabile contro la penetrazione delle acque piovane nelle strutture sottostanti. Il perimetro del vano scala, i bordi della piattaforma e le aperture che affacciano sul vuoto si corredano di ringhiere e sbarramenti in acciaio corten antintrusione e per incolumità del pubblico.

Il collegamento meccanizzato, il cui vano corsa corrisponde all'ingombro della scala demolita, sbucca dal piano della terrazza con il solo volume della cabina, un prisma di 2,80 metri d'altezza con rivestimento in corsi alterni di alberese e laterizi, come quello della parete contro terra della nuova scala. Tale soluzione ottempera sia al requisito di minima invasività della struttura (che non interferisce con avanzi di strutture antiche) sia a quello di minimizzare l'impatto visivo sul contesto, assicurandone comunque la distinguibilità dalle superfici murarie preesistenti. Tutte le opere - date in consegna il 6/5/2013 alla Ditta appaltatrice - sono state ultimate il 6 giugno 2014.

Bibliografia

G. Cruciani Fabozzi, *Il restauro del complesso del Bastione delle Forche a Prato. Il nuovo collegamento pedonale fra Piazza Mercatale e Viale Arcivescovo Martini*, in «Recupero e Conservazione», 77/2007, pp.30-35.

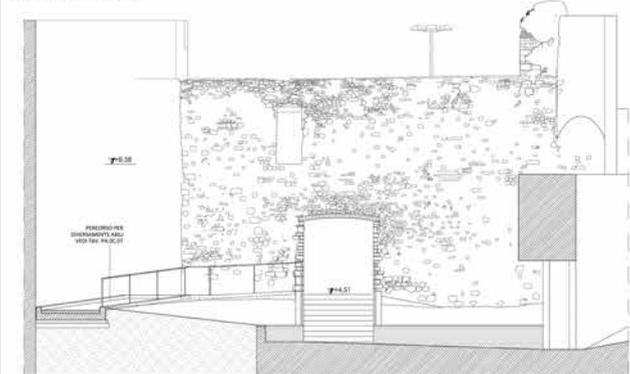
AA.VV., *S.P.I.R.A. Progetti e realizzazioni (1998-2008)*, Firenze, Ali-nea, 2009, pp. 55-60.

pagina a fronte
Veduta della piattaforma superiore
nello stato antecedente i lavori
Grafici di progetto del sistema di collegamento
con Piazza Mercatale

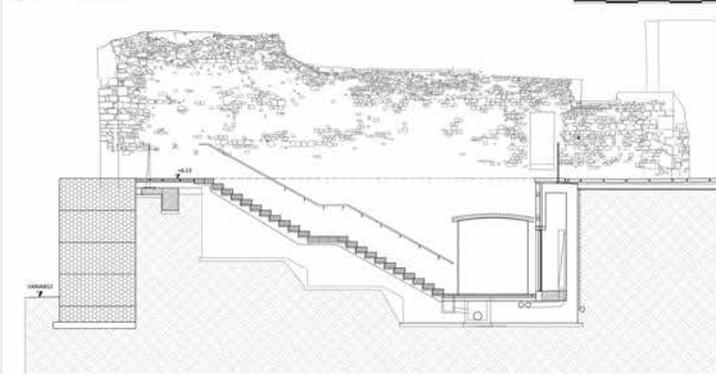
pp. 162-163
Simulazione fotografica del
progetto di belvedere sul fiume



PROGETTO - SEZIONE B-B'

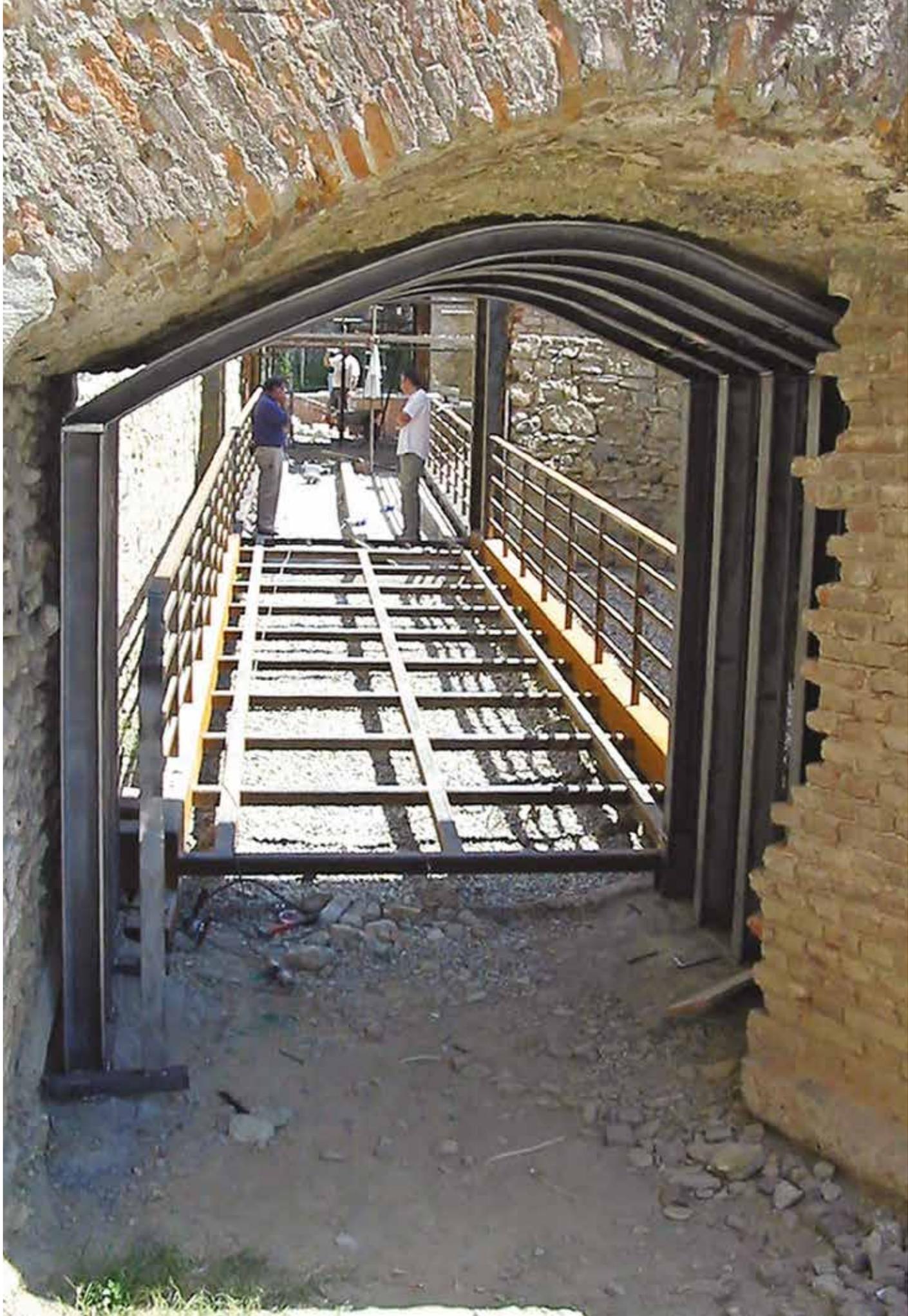


PROGETTO - SEZIONE C-C'









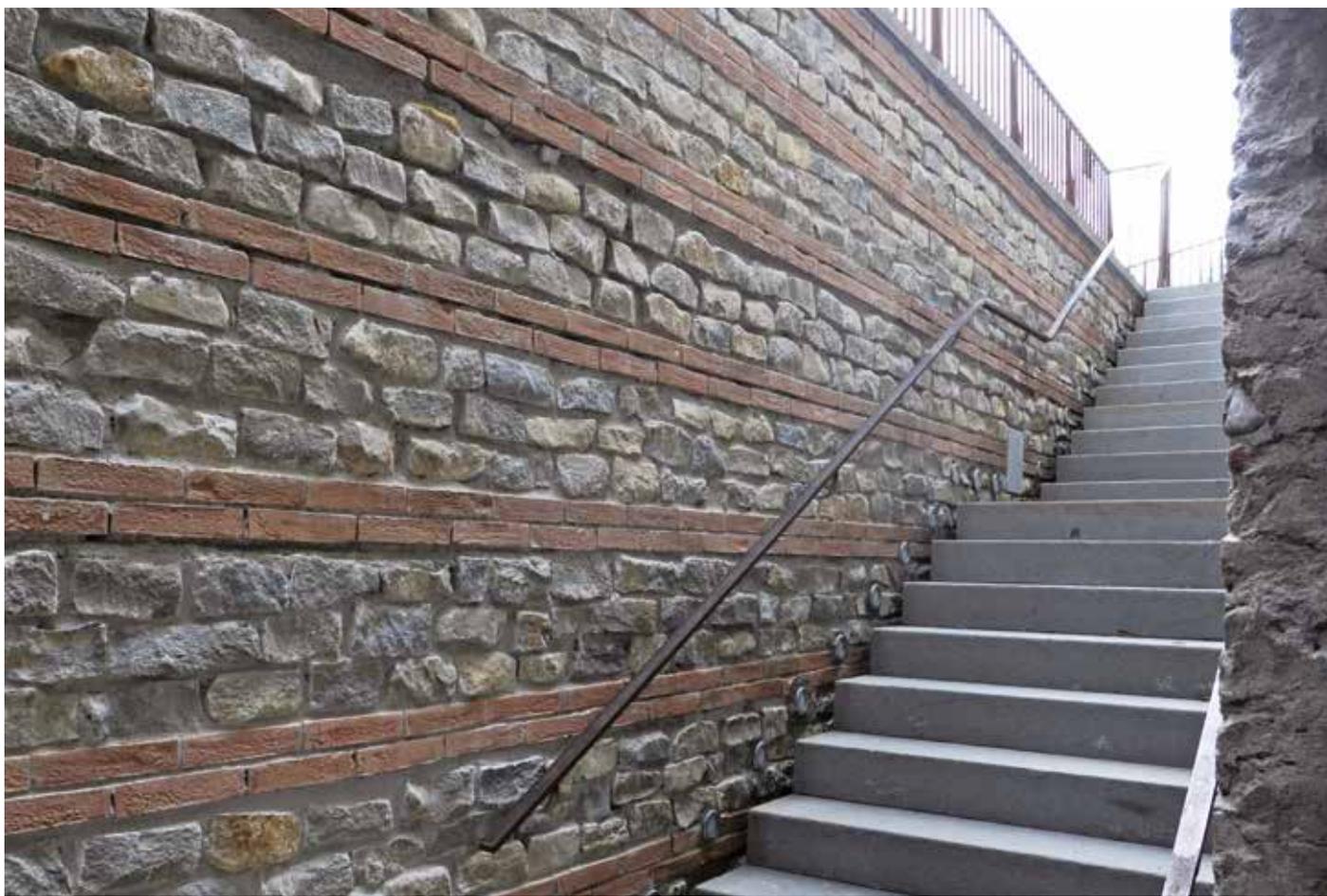
Veduta del passaggio
dall'entrata nel fianco ovest
dopo il cantiere

pagina a fronte
Veduta del passaggio
dall'entrata nel fianco ovest
durante il cantiere



p. 166
Veduta della nuova scala e
delle ringhiere di protezione

p. 167
Particolare delle ringhiere
di protezione verso il
vecchio parapetto
Veduta dell'area di sbarco
sulla terrazza dopo
l'intervento







Da délices granducali a cantieri dei linguaggi e del corpo

Saloncino Goldoni | Firenze, Italia

pagina a fronte
Saloncino Goldoni, veduta delle coperture restaurate

in basso
Veduta delle decorazioni ritrovate delle originali salette di conservazione e gioco

committente Assessorato alla Cultura del Comune di Firenze
cronologia 2001-2003

parole chiave

adeguamento barriere architettoniche,
adeguamento impiantistico

progetto architettonico

Patrizia Moreno, Sandro Useli

direzione lavori architettonica

Sandro Useli, coll. Natale Leuzzi

Il luogo. Il Saloncino sorge in prossimità del teatro Goldoni, nell'isolato compreso tra via S. Maria e Via dei Serragli, nei pressi di Porta Romana, nel centro storico di Firenze.

La storia. Nella Firenze post-napoleonica gli spazi della città si proponevano quali scene di un vivere associato che percorreva le strade, le piazze, i parchi e non solo i palazzi e le corti, con il desiderio e il bisogno di una esistenza più prossima al moderno – ed europeo – senso dell'urbano da vivere. La città per il divertimento, per l'accadimento culturale, per la mondanità festosa si apriva a un inedito mélange di nobiltà e borghesia mentre si producevano gli spazi di una civiltà esigente nei confronti del proprio intrattenimento e dei luoghi dell'apparire.

Fra il 1817 e il 1819 l'imprenditore Luigi Gargani, acquistati i terreni sui quali sorgevano i conventi di Annalena e Santa Chiara, realizzò in proprio – senza committenza di corte (diretta o indiretta che fosse) – ma proprio a due passi dal granduca Ferdinando III (che dal 1814 aveva stabilito la sua dimora a Palazzo Pitti) l'innovativo complesso delle Délices Goldoni, con il teatro, inaugurato nel 1817, l'arena diurna, il saloncino. Per il saloncino o "Goldonetta" fu prescelto l'architetto Rodolfo Castinelli, pisano, già noto per alcune realizzazioni di gusto neoclassico e che dette voce e forma al desiderio di uno spazio affatto nuovo, accessorio e complementare al teatro ma determinante nella definizione dei nuovi ruoli dei luoghi del divertimento. Uno spazio per le grandi serate danzanti, per le feste di nuovo corso, per un pubblico misto, non solo frequentatore di corte, non troppo vicino al popolo. Le Délices Goldoni furono attraversate da attività varie – sede di accademie teatrali, società per l'istruzione morale e scientifica, salotti culturali, veglioni e grandi feste di carnevale – fino agli ultimi giorni del granducato e anche negli anni di Firenze capitale. Qualche segnale di parziale riutilizzo del complesso – soprattutto del teatro –

si avverte fra la fine dell'Ottocento e con l'attività della scuola di recitazione di Gordon Craig, intorno al 1913 ma di fatto, con la requisizione della Goldonetta da parte delle autorità militari nel 1917 se ne avvia il declino, inevitabilmente collegato agli usi ignari dell'identità del luogo.

Il progetto. Gli anni Ottanta e Novanta, in più fasi, vedono i lavori procedere dalle indagini preliminari, i saggi pittorici e la diagnostica sulle strutture, il recupero delle spazialità originarie, l'impostazione dell'impiantistica, gli interventi di ripristino delle coperture, la messa a norma relativamente alla prevenzione incendi e all'abbattimento delle barriere architettoniche. Si prospetta un nuovo ballatoio sul colonnato, le vetrate divisorie sottostanti i due ballatoi, una nuova distribuzione degli ambienti di servizio. Si scava quindi nella natura dei luoghi, nella loro storia fermata in possibili cromatismi celati sotto gli scialbi, si predispongono la continuità efficacemente vitale se rispettata nelle necessità, nelle norme, nelle prime addizioni e nelle necessarie rinunce.



Con il 2001 si avvia il completamento del restauro e continua e si infittisce di rimandi e di quesiti il rapporto fra il fare tecnico e il senso del luogo che abita la Goldonetta, con le sue voci e le sue corde, con quelle che prolungheranno i suoni. L'uso di questi spazi è definito e vi è la possibilità di dialogare con il futuro utente – un centro per le arti contemporanee in relazione al linguaggio del corpo e della danza – e con le persone che lo avrebbero guidato.

Così da un lato si ricostruisce anima e corpo delle partizioni decorative, con ricoperture attente e velature che restituiscono i segni dello spazio (e inevitabilmente interpretano e prediligono con equilibrio) e uno spartito visivo che si rivela caratterizzato da sovrapposizioni di decori non lontani nel tempo fra di loro. Dall'altro si prepara la materia del destino ormai prossimo, con le addizioni che suggeriscono il nostro tempo e l'uso.

L'autenticità del luogo ha il colore del maturo ottocento, lo stesso del teatro Goldoni, con le partizioni geometriche e i decori ritrovati solo in parte e con discrezione ridefiniti: quanto basta per dare sommosa compiutezza al valore spaziale delle campiture e alle figure, ai monocromi come alle "architetture" o per i motivi fitomorfi, con coerenza documentaria e sapiente formulazione tecnica del procedimento restaurativo.

L'innovazione, avvertibile e rispettosa, è nelle pavimentazioni in legno e nelle diverse condizioni del sentire lo spazio che sono affidate all'esperienza corporea del luogo, nelle partizioni leggere, nelle vibrazioni del metallo che pronuncia scale e passaggi, nei macchinari teatrali e negli apparati scenotecnici, velati motori dell'invenzione e della trasformazione.

Bibliografia

M. De Vita, *Da délices granducali a cantieri dei linguaggi e del corpo*, in «Opere, rivista toscana di architettura», n. 09/2005, p. 40.

Veduta del saloncino da ballo,
prima dei restauri

pp. 172-173

Veduta dell'inserimento delle vetrate
e della scala in acciaio sullo sfondo











Veduta della scaletta
di accesso alla nicchia
dell'orchestra

pagina a fronte
Particolare della nuova
scala animata dalle canne
in acciaio



pp. 176-177
Veduta del ritrovato
saloncino della danza







Da lanificio a Museo della Lana

Ex Lanificio Lombard | Stia (Ar), Italia

pagina a fronte
Museo della lana di Stia,
veduta della passerella con
copertura trasparente

in basso
Planimetria generale di
progetto

committente Fondazione Luigi e Simonetta Lombard (Firenze)

cronologia 2005-2015

parole chiave

aggiunta percorsi, adeguamento impiantistico, sostenibilità

progetto architettonico

Studio COMES di Carlo Blasi, Susanna Carfagni, Francesca Blasi

direzione lavori architettonica

Susanna Carfagni

179

Il luogo. Il complesso del Lanificio di Stia, nel Casentino, comprende alcuni edifici, articolati intorno a due piazze, una lungo il torrente Staggia, che costituisce l'accesso principale, e un'altra posta ad un livello superiore, su cui si eleva la ciminiera.

La storia (da relazione di progetto). La Fabbrica di Stia, complessivamente di 4'600 mq, era suddivisa in vari edifici: il più antico di questi, detto "fabbrica Beni", con archi e volte, risale al XVIII secolo, mentre la maggior parte è stata costruita tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo, nel periodo di ristrutturazione dello stabilimento industriale. I principali edifici hanno una struttura perimetrale in muratura di pietrame decorata con gronde e archi in mattoni a vista. All'interno, per avere la massima fruibilità degli spazi, la struttura è realizzata con interessanti pilastri tubolari in ghisa, travi di ferro e volticchie in mattoni. C'è anche un'ampia volta a botte, in latero-cemento, realizzata negli anni '50. Tutti gli edifici sono caratterizzati da un'ottima qualità esecutiva, della quale sono un esempio evidente gli archi in mattoni a vista e, soprattutto, i capichave in ghisa con forma floreale che decorano le facciate di numerosi fabbricati con una felice sintesi tra funzione strutturale e funzione decorativa. Dalla seconda metà del Settecento, l'esercizio dell'arte della lana a Stia ebbe un particolare sviluppo, trasformandosi da attività artigianale ad imprenditoriale. Ciò si deve, tra gli altri, all'opera di Pietro Ricci che, acquistando alcuni opifici lungo il torrente Staggia, diede il primo sviluppo al futuro lanificio. Il Lanificio Ricci nel 1878 impiegava già 500 operai, aveva una superficie di 23.000 mq e disponeva di macchinari avanzati per la produzione di energia: turbine idrauliche alimentate dall'acqua del torrente Staggia per azionare le macchine tessili e per generare energia elettrica per l'illuminazione e caldaie e macchine a vapore destinate ai processi di produzione e ancora all'azionamento meccanico.

Nel 1924 gli impianti vennero modernizzati e dotati di turbine idrauliche più potenti, sempre utilizzando il salto d'acqua originario. La fabbrica creò la sua fortuna economica sulle forniture militari di panni di lana per le divise dell'esercito, ma la sua fama è legata anche al cosiddetto "panno del Casentino" (un tessuto di lana con "riccioli", derivato dall'antico ruvido panno rusticale) che, soprattutto nei colori arancio e verde, fu per lungo tempo di moda per cappotti, spesso orlati di pelliccia, e per "Montgomery". La fabbrica costituiva la principale fonte di lavoro dell'intero alto-Casentino, ma, con la vendita da parte della famiglia Lombard nel 1957, iniziò un rapido declino fino al 1979, anno in cui l'attività principale dello stabilimento venne definitivamente chiusa.

Il progetto (da relazione di progetto). L'obiettivo dell'intervento architettonico è stato quello di recuperare le principali costruzioni dell'Ex Lanificio, conservandone la realtà di edifici industriali dismessi, e di allestire al loro interno un museo che avesse non solo funzioni espositive e didattiche, ma che anche conservasse e trasmettesse





MUSEE

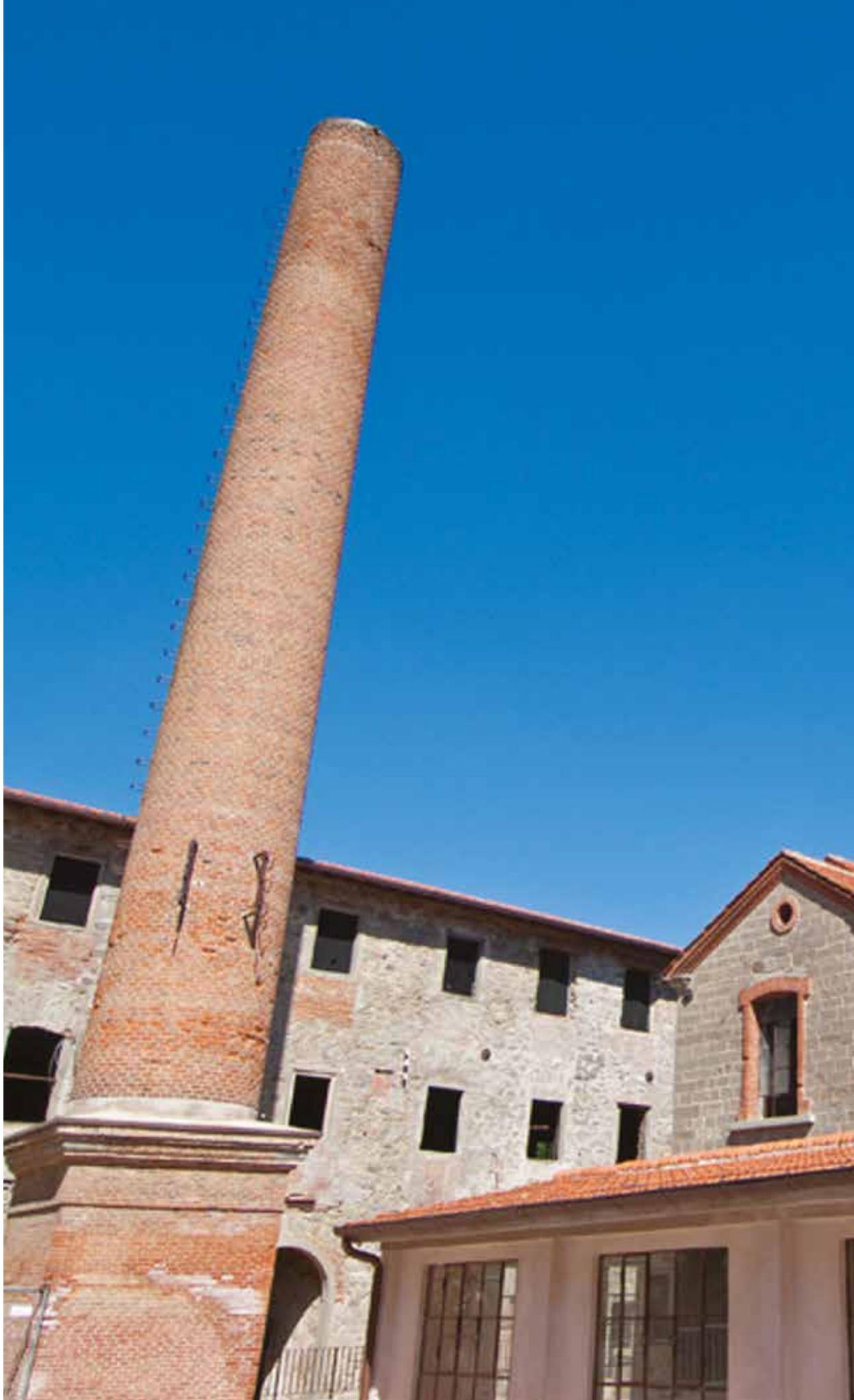
Projet de l'ère 4.0 et l'impact de la technologie sur la culture et l'éducation





Particolare della ciminiera

pagina a fronte
Veduta del prospetto principale
dell'edificio dell'orologio
Dettaglio della ruota



Dialoghi per autori
scritti e saggi critici



Una premessa alla selezione dei saggi critici

I saggi che seguono, riportati in successione cronologica, rappresentano una selezione di scritti tratti prevalentemente da riviste e in qualche caso, da monografie che, con taglio ed anche posizione critica diversa, rappresentano efficacemente il punto di vista di alcuni protagonisti della cultura restaurativa ed architettonica in generale degli ultimi decenni all'interno di un dibattito sulla questione del rapporto fra antico e nuovo che sempre più spesso e con frequenza ed intensità crescente accompagna la stessa evoluzione e l'osservazione critica dello stato dell'architettura italiana.

La questione del rapporto fra antico e nuovo si amplia, in queste riflessioni, anche alla necessaria considerazione del problema quale portato e fondamento, allo stesso tempo, dell'evoluzione del progetto di restauro e dei suoi caratteri formativi e, come evidenziato da Gaetano Miarelli Mariani, di una parte significativa del dibattito e, soprattutto del fare architettura. Il saggio anticipa altre posizioni critiche nei confronti di ogni perimetrazione disciplinare inutilmente aprioristica dell'intervento sull'antico, e delle indebite teoriche sottrazioni, al progetto di restauro, delle fondamentali azioni inventive, innovative, creative.

I cambiamenti, le scelte non solo lessicali ed anzi sostanziali, del dialogo e del rapporto fra modi e materia dell'architettura antica e nuova sono stati sempre seguiti dalla critica architettonica, con quella accelerazione e particolare attenzione che, come segnalato in altra parte di questo volume, caratterizza gli ultimi trent'anni del secolo scorso. Il saggio di Ignasi De Solà Morales rappresenta uno dei capisaldi di questa attenzione e di questo problema, come anche della sua apparizione sulle riviste di più alto profilo dell'orizzonte architettonico degli anni ottanta. Il suo punto di vista costituisce anche uno dei momenti più chiari di quegli anni dell'indagine critica sui modi del rapporto fra antico e nuovo, modi che, in questo caso, vengono ad identificarsi con l'analogia che supera il contrasto proponendo uno scenario nuovo dell'architettura di fine millennio.

La riflessione di Giorgio Grassi, depurata da possibili fraintendimenti del senso della 'disponibilità' dell'antico alla sua riutilizzazione pone

la questione del rapporto e del dialogo della materia nella prospettiva aperta della capacità di interagire dell'antico con il nuovo, inteso anche come nuove esigenze e ribaltando il punto di vista in chiave storica, ossia ricordandosi della necessaria capacità della materia e del senso dell'architettura antica di mutare uso e significato pur trattenendo la sua complessità e forza vitale nelle sue parti e nella sua stessa incompiutezza che reclama nuova ed ulteriore vitalità dal progetto di architettura. Sembra aprirsi dunque un confronto senza pregiudiziali ed incasellamenti, giocato essenzialmente nello svolgimento di un progetto di architettura, in cui l'antico è materiale vero e proprio del progetto e che dalla tradizione trae il suo futuro.

Il punto di vista di Paolo Marconi, riportato come estratto di una introduzione ad un suo libro particolarmente significativo, occupa indubbiamente una particolarissima posizione nel panorama critico ed anche operativo del restauro, un punto di vista controverso ma assolutamente significativo, oltretutto, per senso e tracciato didattico, che nell'esposizione e argomentazione coltissima del suo autore annovera criticità ed osservazioni polemiche nei confronti dell'aggiunta in chiave ed in lingua contemporanea, intesa come alea di alterità, preferendo a questa una possibile strada del rifacimento di senso e porzione identica, "di egual disegno e fattura, scolpita nella stessa pietra e applicata con analoghi accorgimenti".

Il saggio di Claudio Varagnoli è tratto da un articolo apparso nel 2002 già citato in altra parte di questo volume per alcune considerazioni in merito ai modi di intervenire sugli edifici di interesse storico-artistico e che qui si propone invece per le riflessioni sul carattere necessariamente creativo del progetto di restauro e sulla necessaria considerazione del superamento di barriere artificiali che determinano categorizzazioni solo nominali degli interventi, peraltro fra loro effettivamente separati e distinti sulla base della attenta, seria, scientifica lettura dell'esistente come parte fondativa del progetto.

Una posizione condivisa anche se diversamente articolata da Eugenio Vassallo, il cui scritto non pone centralmente la questione del rapporto fra antico e nuovo ma lo integra in una considerazione par-

ticolarmente interessante del senso del tempo e, soprattutto, dei tempi dell'architettura e delle sue parti, dell'appartenenza ad un determinato momento grazie alla materia ed ai tanti momenti della materia stessa. Il progetto quindi vede la Storia quale sua materia fondativa principale, matrice di autenticità costruita nel tempo attraverso rapporti diacronici il cui senso diventa valore nell'azione progettuale definita nel proprio tempo e nella consapevolezza di quelli giunti fino a noi.

Con il saggio di Paolo Portoghesi la fondamentale considerazione del rapporto con il tempo del progetto di restauro si nutre della considerazione e della citazione di esperienze del secondo dopoguerra che hanno reso esplicito il rapporto di compatibilità nel restauro del nuovo e dell'antico lasciando una eredità fatta di diverse e possibili soluzioni, non necessariamente affidate al dialogo, ma anche al contrasto, alla frattura, a quanto riesca a delineare una riconoscibilità densa del prima, del dopo, del plusvalore critico della scelta meditata e sofferta.

La complessità concettuale e culturale espressa dal progetto di restauro è evidenziata da Giovanni Carbonara quale attività artistica colta e consapevole dei valori legati alla figuratività e autenticità materiale dell'esistente, a fronte del quale il restauro è azione critica costante e leggibile nelle soluzioni e nelle scelte che portano alla definizione di rapporti fra materia antica e nuova, anche per quanto riguarda le modalità espressive delle scelte stesse. Il problema è posto dunque per le valenze culturali e critiche dell'intervento, anche qui senza preclusioni per forme di accostamento, saldatura. Contrasto o quanto possa sempre e comunque invernare il più alto rispetto per la conservazione della materia nel tempo presente.

La necessaria pratica della complessità, insita nel progetto di restauro e nel riconoscimento della densità del dialogo fra antico e nuovo è richiamata da Donatella Fiorani nel suo saggio che richiama con efficace e chiara connotazione alcuni passaggi della storia della disciplina e della cultura dei luoghi nella direzione del riconoscimento della funzione fondamentale della conoscenza critica e della stessa au-

tenticità dei luoghi, così come le criticità dovute alla perdita di vista di quella complessità, alla pratica premeditata degli eccessi, ai pericoli e ai paradossi di certa "cultura postmnemonica" esercitata nei confronti della materia storicizzata.

Le difficoltà dell'approccio al tema del rapporto fra antico e nuovo vengono considerate da Marco Dezzi Bardeschi anche nel quadro della rara e problematica accettazione del nuovo da parte di tante figure ed istituzioni che con acritici baluardi fatti di pregiudizio e sfiducia hanno negato nel secolo passato e tutt'ora negano cittadinanza alla presenza del contemporaneo, ancorché studiato, motivato. Proprio quell'apporto contemporaneo, aggiungo con personale puntualizzazione che, trascinando criticamente l'esistente verso il presente ed il futuro con la dovuta considerazione per la sua più razionale e realistica appartenenza alla collettività, assicura vita e conservazione al manufatto come alla città consegnatici dalla Storia.

Gli scritti originali, tratti da riviste, libri, atti di convegni sono stati in qualche caso ridotti per cogliere l'essenzialità del messaggio e per una certa uniformità di presentazione degli stessi. La lettura integrale è comunque possibile (ed assolutamente consigliata ed auspicabile) stante il rimando puntuale agli estremi della pubblicazione.

Piero Sanpaolesi, *Elementi nuovi*¹

Ogni intervento in un edificio di importante interesse artistico presume la scelta dei materiali da usare. Questa scelta è condizionata alle ragioni del tipo che sono state via via esposte ed illustrate e ad esse si dovrà attenersi, ad esempio per la scelta della pietra con la quale risarcire un paramento, del legno col quale sostituire una trave in vista, o il mattone per una operazione di cuci-scuci. In questa scelta è ammessa l'alternativa fra materiali originari e materiali moderni. Se nel recupero di una bifora, occultata da una muratura sovrapposta, si trova che il capitello della colonnetta è mancante e la particolare natura del monumento (Sant'Antioco di Bisarcio) non ci permette di stabilire che forma potesse avere questo capitello perché gli altri esistenti sono tutti diversi fra loro, si possono porre questi casi: 1) si utilizza un elemento schematico dello stesso materiale già usato in antico per quel monumento e lo si colloca al posto del capitello perduto; 2) si utilizza un blocco di materiale diverso da quello antico, sempre tenendosi ad una forma generica e non finita; 3) si colloca al posto del capitello un elemento portante, che può anche essere in metallo (ferro, bronzo) come è stato fatto nel caso nostro e quindi si introduce un elemento di materiale diverso e moderno. Questo ultimo caso è da considerare con prudenza perché noi, come ho già detto, ci illudiamo di avere introdotto una forma cosiddetta 'neutra' ma in verità abbiamo introdotto una forma che ha in certo aspetto dovuto al materiale nuovo e diverso. La forma introdotta in tal modo ha il solo pregio di distinguersi nettamente da quelle autentiche e non può dar luogo a confusioni. In questo caso si è scelto un materiale nuovo almeno nella forma e nell'uso. Altro esempio è quello delle chiusure con vetri di un edificio restaurato nel quale o non esistevano in passato o erano venute a mancare totalmente le vetrate antiche o gli sportelloni che, si sa, ne chiudevano le aperture. Le quali è possibile che in passato fossero chiuse anche con im-

pannate o con fogli di carta oleata. Noi abbiamo oggi la possibilità di usare il vetro in lastre. Qui la scelta è obbligata. Le impannate, siano esse di tela o di carta, dobbiamo escluderle. Solo il vetro possiamo scegliere: ma di che forma? Nelle forme antiche, cioè con tessuti a piombo di vario tipo oppure con un vetro solo per ogni anta, e con o senza affissi? È questa l'introduzione di una insopportabile nota di discordante modernità? Il giudizio conclusivo di un tal quesito non può essere espresso in queste note generiche, ma deve essere adeguato al caso che si presenta al singolo restauratore. Così per gli altri materiali attuali come il cemento armato che, usato come struttura di completamento e di rinforzo di un edificio antico, può essere in vista oppure ricoperto con rivestimenti di materiale affine a quello con cui è costruito l'antico edificio su cui si sta operando. Qui la scelta deve essere guidata dalla sensibilità e dalla sagacia del restauratore che può dosare l'importanza e la funzione dell'aggiunta adoperandosi anche, ad elaborare la materia moderna, fino a darle una pelle o un paramento atto alla funzione di quel luogo e di quel momento. Non sarà che attraverso la sua sensibilità formale che il restauratore riuscirà a superare bene o male questo momento della sua azione nel consolidare o completare un edificio con materiali moderni.

Questa scelta dei nuovi metalli, vetri o ceramiche o cementi non può però farsi in sostituzione di strutture antiche sia pure fatiscenti ma restaurabili, ma soltanto nel luogo di strutture e materiali perduti da tempo e lontani da ogni possibilità di ripristino nelle forme antiche o autentiche. Per questa ragione ho espresso la mia critica al recente rifacimento della cupola della moschea della Rocca a Gerusalemme in materiali moderni. Qualche volta può presentarsi il caso di strutture antiche andate distrutte, che non possono ricostruirsi per ragioni contingenti, di carattere statico soprattutto, con forme precedenti perché lo vietano ragioni di sicurezza, ad esempio leggi antisismiche. Allora la scelta del nuovo materiale dovrà essere palese, dichiarare la necessità nuova cui deve sottomettersi. Queste scelte hanno un valore storico notevole, perché la nostra azione incide molto o poco sul monumento e ne segna un passaggio attraverso una fase del-

¹ in *Discorso sulla metodologia generale del restauro dei monumenti*, Firenze 1973, pp. 269-271.

la evoluzione culturale e tecnologica, e come è possibile interpretare oggi e dare un giudizio sugli interventi che noi troviamo attuati negli edifici e nelle città, così il nostro intervento sarà sottoposto a giudizio dopo di noi e che il giudizio non sia negativo dobbiamo cercarlo con ogni mezzo.

Perché il giudizio sia positivo noi dobbiamo tramandare l'edificio in condizioni tali che lo studioso che verrà possa leggerne tutte le parti originali che erano pervenute fino a noi. Questo dovere della trasmissione di forme integre si concilia bene con la scelta di materiali moderni o attuali per il completamento ed il sostentamento di parti perdute e necessarie o fatiscenti e pericolanti. Così l'evidenza delle parti nuove dovrà essere totale e nello stesso tempo discreta, e per raggiungere questo scopo i mezzi sono i più svariati e sono quelli propri dell'architetto: colore, volume, superficie, differenza di materiali. I diversi trattamenti cui può essere sottoposto un materiale, come il mattone, la pietra, il legno, hanno tutti possibilità di uso e di sviluppo, anche se riferite alla ricomposizione o al restauro di complessi e quindi nell'inserzione di edifici totalmente nuovi e attuali in un contesto urbano o paesistico tradizionale. L'architetto restauratore dovrà giudicare se la sua opera altera con la prevalenza della massa, o delle forme, un già esistente complesso, se i rapporti originari fra le varie parti ed edifici vengono distrutti per essere sostituiti con altri e se questa modifica di una struttura dimensionale preesistente è lecita o no, oppure è semplicemente conveniente.

Gaetano Miarelli Mariani, *Aspetti della conservazione fra restauro e progettazione*²

Il rapporto fra restauro e progettazione, è un argomento che assume una particolare evidenza ogni qualvolta si abbia occasione di riflettere sulla natura, gli scopi e gli ambiti del Restauro, sia esso inteso come disciplina che come operazione determinata [...].

La tendenza degli architetti-compositori i quali pongono con tutta

evidenza il problema del restauro in termini di sostanziale unità con la 'Composizione architettonica', limitandone conseguentemente, ogni sua specificità disciplinare [...].

La posizione propria dei restauratori i quali, viceversa, mostrano una netta propensione a considerare le attività del Restauro come assolutamente distinte dalla progettazione architettonica giungendo così a sostenere -più o meno esplicitamente- la sua sostanziale e completa autonomia disciplinare. Ed è singolare dover constatare come la separazione fra Restauro e progettazione costituisca una sorta di costante comune anche a tendenze notevolmente diversificate fra loro. Questo diffusissimo atteggiamento trova un riscontro puntuale anche nella Carta di Venezia ove - pur con le sfumature diverse che si possono constatare nel testo traslato nelle varie lingue - si può leggere che i lavori di completamento, riconosciuti indispensabili per ragioni tecniche ed estetiche, devono distinguersi dalla progettazione architettonica e devono altresì recare il segno della nostra epoca, pur integrandosi armoniosamente nell'insieme [...].

I principi esposti nella Carta di Venezia si riferiscono, com'è ben noto, al monumento storico inteso in una accezione tanto vasta da comprendere - sia pure in modo non sempre, o non del tutto, naturale tanto la creazione architettonica isolata quanto l'ambiente urbano e paesistico (art. 1). Vale a dire, tanto il risultato singolare ed esemplare dell'operosità dell'uomo, cioè l'opera d'arte, quanto l'intero ambiente umanizzato [...].

La sostanziale identità fra Architettura e Restauro può essere facilmente rilevata in tutte indistintamente le formulazioni teoriche. Questo stretto legame emerge con evidenza anche nella pratica del tempo che vede numerosi esponenti della storia del Restauro operosi sia in questa attività che nella progettazione di nuove opere con uguale impegno e coerenza tanto che sarebbe abbastanza agevole -a patto di rinunciare a rozzi, quanto sterili determinismi- individuare con chiarezza, nell'attività di ogni protagonista, non soltanto una ovvia relazione fra le sue convinzioni storiografiche e le

² in «Restauro», n. 33-34/1977.



idee sul Restauro ma altresì fra queste concezioni e le sue predilezioni estetiche e linguistiche [...].

Se volessimo fissare, con tutte le cautele necessarie, alcuni capitali che hanno reso esplicito il distacco dal complesso ed esteso territorio disciplinare dell'architettura, del Restauro si potrebbero citare: – la legge del 1909, con la quale sono state istituite le soprintendenze – i due R. D. del 1919 e 1921, relativi alla costituzione delle Scuole Superiori di architettura ove, per la prima volta, il Restauro ha assunto la fisionomia di disciplina indipendente.

La tesi di una assoluta autonomia del Restauro, sottintesa soprattutto attraverso la sua postulata separazione dalla progettazione, cioè dall'attività propria e costitutiva dell'architettura, appare immediatamente forzata se si pensa che il Restauro prevede attività specifiche ed originali, per i fini e per carattere, rispetto a quelle più proprie di altre articolazioni dell'architettura, ma è altrettanto vero che esso postula anche operazioni che, non di rado, devono avvalersi di azioni caratteristiche di altri settori dell'architettura.

Se si accettano queste schematiche considerazioni che mirano ad escludere una vera e propria autonomia del Restauro e, conseguentemente, a considerarlo all'interno dell'architettura, si deve accettare fra le sue attività caratteristiche anche la progettazione.

D'altra parte chiunque abbia condotto esperienze dirette sa bene che anche gli interventi di più pura e semplice conservazione impongono scelte che si basano – o dovrebbero basarsi – sul giudizio critico ma anche – al tempo stesso, ed indivisibilmente – sull'ideazione, vale a dire sopra operazioni di vera e propria progettazione.

E questo non può non essere vero anche per quelle azioni cui si riferisce la Carta di Venezia, cioè ai lavori di completamento i quali dovranno sempre, e giustamente, recare il segno della nostra epoca [...].

Il Restauro possiede, all'interno dell'architettura, precisi caratteri distintivi che gli derivano dai suoi scopi originali, dai metodi che gli sono propri nonché dalla peculiarità dei suoi processi caratterizzati, soprattutto, da un continuo ed oggettivo riferimento dei dati esistenti con quelli di progetto.

I fini precipui del Restauro sono quelli – com'è noto – di garantire la tutela e la conservazione integrale dei valori, identificati dell'ambiente dell'uomo, in vista della loro trasmissione al futuro [...]. Affermata, sia pure molto schematicamente, l'originalità del Restauro e di tutte le azioni che gli sono proprie, resta da considerare il carattere precipuo del suo processo formativo sulla cui natura, a mio avviso, non si è meditato abbastanza ed, anche per questa ragione, non posso far altro che proporre alcune prime e rudimentali considerazioni.

Innanzitutto devo dire che la singolare scarsità di riflessioni relative al rapporto fra progettazione e Restauro dipende – almeno a me pare – dall'esistenza del relevantissimo problema che questo rapporto sottende: quello riguardante la legittimità, nel Restauro, degli aspetti creativi.

Devo francamente dire che su questo tema mi sembrerebbe più utile che la 'cultura del Restauro' definisse esattamente gli ambiti dei tratti innovativi piuttosto che impegnarsi a sostenere una loro impossibile soppressione [...].

Non si tratta quindi di sostenere una impossibile sintesi fra cose fondamentalmente diverse né di accettare, come lecito, l'atto creativo che investa opere d'altri e di altri tempi, sovrastandone e distruggendone l'autenticità.

Al contrario e più modestamente, si tratta di ammettere la legittimità, se ed in quanto indispensabile, di azioni innovative programmate attraverso una responsabilità collettiva, che riguardino parti ed aspetti limitati e che siano finalizzati agli esclusivi interessi dell'opera su cui si inseriscono, senza pretendere di darne interpretazioni personali e per di più definitive [...].

Infine, poiché nel nostro caso l'operatività non è altro che formatività, risulta evidente che il Restauro deve necessariamente avvalersi del contemporaneo e solidale apporto della formatività architettonica, cioè della progettazione architettonica e della riflessione critica cioè del Giudizio entrambi assunti come attività intenzionali e prevalenti. In altre parole il Restauro deve avvalersi -simultaneamente ed

in modo rigorosamente finalizzato- delle competenze che sono proprie dell'architetto e dello storico.

Questa circostanza ci permette di mettere in evidenza non soltanto il particolare carattere dell'attività progettuale propria del Restauro, ma credo serva anche a chiarire che la contrapposizione fra storici, restauratori ed architetti non ha, in realtà, nessuna ragione di esistere e, parimenti, non appare fondata l'eterna e spesso dura polemica fra architetti-restauratori e storici dell'arte se soltanto si sposta l'attenzione dalle figure professionali alle competenze che queste sottintendono le quali, nel caso specifico, possono o no coesistere nella stessa persona [...].

Ignasi De Solà Morales, *Dal contrasto all'analogia. Trasformazioni nella concezione dell'intervento architettonico*³

Il rapporto fra un intervento di architettura nuova e l'architettura già esistente è un fenomeno che cambia in funzione dei valori culturali attribuiti sia al significato dell'architettura storica che alle intenzioni del nuovo intervento [...].

Il progetto di una nuova architettura non solo si avvicina fisicamente a quella già esistente ed entra in rapporto con essa visivamente e spazialmente, ma stabilisce una vera e propria interpretazione del materiale storico con cui si misura, di modo che questo materiale è oggetto di una vera lettura che accompagna esplicitamente o implicitamente il nuovo intervento nel suo significato globale.

Quando Mies Van der Rohe presenta alle autorità di Berlino il suo progetto per i grattacieli della Friederichstrasse, nel 1918, la forma dei nuovi edifici non è estranea all'ambiente che li circonda [...].

Spesso si afferma che l'architettura di avanguardia del movimento moderno ignorò completamente l'architettura storica, tanto che questa ignoranza era l'espressione di una valutazione puramente negativa della stessa.

È vero che l'architettura era allora figlia di un sistema formale che

aveva la pretesa di essere autosufficiente, almeno nelle sue espressioni programmatiche, basato sulla grammatica astratta della forma e sulla geometria elementare dei corpi. Ma anche così questo atteggiamento non poteva non avere una sua interpretazione del materiale che la città e la storia gli offrivano, definendo in modo paradigmatico un tipo di rapporto che può essere caratterizzato con il predominio dell'effetto di contrasto su qualunque altro tipo di categoria formale.

Alois Riegl, agli inizi del secolo, aveva analizzato la sensibilità moderna in relazione ai problemi del patrimonio monumentale attraverso una serie di articoli penetranti e chiarificatori. In uno scritto del 1903, Riegl definisce una categoria caratteristica della nuova sensibilità nei confronti dei monumenti storici.

L'Alteswert, valore di antichità, vetustà, si differenzia dal Denkmalwert, valore monumentale o monumentalità e dal kunsthistorisches Wert, valore storico-artistico degli edifici come era stato espresso dalla cultura precedente al secolo XX [...].

La dicotomia fra valore monumentale e valore documentale si presenta con la cultura positivista del XIX secolo. Però per Riegl, che parte dalla crisi del positivismo e dell'obiettività del linguaggio propria della cultura nuova di fine secolo, la situazione che caratterizzerà l'inizio del XX secolo è un'altra. Si tratta, in un certo senso, non solo di un rapporto nuovo ma anche più radicale fra il materiale storico-monumentale e la valutazione culturale che dello stesso viene data [...]. Ciò che caratterizza la nuova sensibilità, il nuovo Kunst-wollen, o volontà di arte, del XX secolo, è il contrasto fra Neuheitswert, o novità come valore, e Alteswert, o antichità come valore, vale a dire, il contrasto fra novità e vetustà [...].

La precisa descrizione di Riegl ci serve per spiegare quale tipo di sensibilità è quella che traspare negli esempi citati all'inizio di questo articolo e nel modo particolare in cui si stabilisce il contrasto fra vecchi e nuovi materiali architettonici come accade in quei progetti di avanguardia che si devono contrapporre all'architettura storica [...].

Nei trattati di psicologia della forma di Koller del 1929 e di Koffka del

³ In «Lotus international», n. 46/1985.



1935, si organizzano sistematicamente i fondamenti più generali di una concezione in cui le nozioni di fondo-forma e di contrasto sono fondamentali per la spiegazione della percezione e del suo significato. Di fatto negli stessi anni i contenuti psicologici delle lezioni di Kandinsky, Albers, Moholy-Nagy e perfino di Paul Klee nella prima fase del Bauhaus, si servono proprio di queste categorie psicologiche per la formazione dei disegnatori e dei progettisti. Non solo si descrive l'architettura - Moholy-Nagy - come un fenomeno che viene percepito spazialmente a partire dalla geometria e dalla testura e facendo quindi tabula rasa di ogni tipo di significato, ma si arriva ad affermare che il fenomeno del significato in qualsiasi campo delle arti visive si produce per giustapposizione, interrelazione e contrasto di forme, texture o materiali fondamentalmente eterogenei [...].

Ma se c'è un rapporto chiaro fra la diagnosi riegeliana, gli orientamenti della storiografia e dell'estetica psicologica e il lavoro degli architetti del movimento moderno quando si confrontano con materiali storici, è opportuno richiamare anche l'attenzione sul suo rapporto con un settore in apparenza lontano dal dibattito dell'avanguardia.

Si tratta dei conservatori e dei professionisti del restauro che attraverso le loro pubblicazioni e i loro dibattiti specializzati andavano elaborando una concezione del restauro dei monumenti che, a suo modo, aveva qualcosa in comune con la concezione del contrasto in quanto categoria fondamentale di rapporto fra vecchia e nuova architettura.

Se dalla fine dell'Ottocento la letteratura teorica degli esperti di restauro, come per esempio Camillo Boito, difendeva un criterio di differenziazione netta negli interventi di restauro che implicavano un intervento costruttivo, questa stessa concezione rappresenta uno dei principi fondamentali della carta di Atene dei restauratori del 1931. Più di una volta nei dieci punti fondamentali in cui si articola questa carta si difende una concezione chiara del contrasto che si deve produrre fra l'edificio storico protetto e i nuovi interventi. Non è solo per la raccomandazione di utilizzare materiali moderni in certe

occasioni, bensì soprattutto per il criterio ripetutamente espresso secondo il quale la differenza si nota sulla diversa disposizione degli elementi aggiunti, nell'uso di materiali diversi, nell'assenza di decorazioni nelle costruzioni nuove, nella loro semplicità geometrica e tecnologica. Per queste ragioni si può dire che la carta di Atene raccoglie in chiave normativa e generalizzatrice criteri e maniere già elaborate in quel periodo da architetti che sia nelle esperienze d'avanguardia che nel mondo accademico del restauro erano soggetti a una identica sensibilità storica. Quando l'altra carta di Atene, quella degli uomini dei CIAM, nel 1933, insisteva anch'essa sull'impossibilità di accettare il pastiche storico e faceva appello allo *Zeitgeist* per giustificare l'esigenza che i nuovi interventi nelle zone storiche si facesse con il linguaggio dell'architettura attuale, in realtà non si era tanto lontani da quanto due anni prima era stato affermato da altri professionisti con i quali in apparenza avevano ben poche cose in comune. Anzi, le due categorie di persone si distinguevano l'una per il carattere militante e progressista e l'altra per gli interessi storicistici e conservatori.

Ma le differenze fra quelle due categorie professionali, viste oggi, a cinquant'anni di distanza, non erano poi di carattere così assoluto come in quel momento gli stessi protagonisti avevano interesse a far credere.

Al di sotto delle differenze scontate, è evidente, c'era una sensibilità comune di fronte al materiale storico e alla sua lettura. In entrambi i casi la direttrice che li guidava era formata dal gusto tardoromantico per le texture rugose, per la patina lasciata dal tempo sui vecchi edifici, senza distinzioni ornamentali o stilistiche precise, che contrastavano nel loro insieme con la limpida, precisa e astratta geometria delle nuove architetture. In questo modo, il contrasto fra l'antico e il nuovo si trasformava non solo nel risultato di una contrapposizione radicale, ma anche il procedimento percettivo attraverso il quale l'una e l'altra architettura stabilivano, reciprocamente, il loro significato dialettico nel complesso delle città metropolitane, cambiava.

Il predominio della categoria del contrasto in quanto fondamento

dell'effetto estetico nei problemi di intervento appartiene già al passato. Quanto meno non si può parlare oggi di una sua posizione privilegiata e gli effetti di contrasto rimangono nelle opere di intervento recenti, sia come residui della poetica del movimento moderno in alcuni architetti attuali che, in ogni caso, come una delle tante figure retoriche che vengono usate nel nuovo e più complesso rapporto che la sensibilità attuale stabilisce con l'architettura storica [...].

Gorgio Grassi, *Un parere sul restauro*⁴

Volendo esprimere un parere sull'argomento, cioè sull'atteggiamento che dovrebbe guidare il nostro lavoro in presenza di manufatti antichi, mi limiterò a parlare dell'unica cosa di cui, secondo me, si può ragionevolmente parlare in termini operativi riguardo a tali manufatti, cioè della loro ragione di essere come architettura [...]. Detto questo devo fare anche una limitazione: quando parlo di manufatti antichi io qui non mi riferisco a quei manufatti che svolgono ancora con chiarezza un loro ruolo, un loro ruolo evidente (dalle piramidi alle cattedrali, ecc., edifici o complessi edilizi compiuti, come la Cappella Pazzi o Palazzo Te, o come Place des Vosges, ecc.) e che, dal punto di vista della conservazione, del restauro, ecc. presuppongono soltanto o prevalentemente una risposta tecnica, di tecnica del consolidamento, del restauro, ecc. (so bene che anche qui c'è un problema di 'interpretazione' del manufatto, ma che riguarda più il lavoro degli specialisti, degli storici, degli archeologi, da cui dipende sempre giustamente l'ipotesi di lavoro).

Io qui mi riferisco piuttosto a quella parte del patrimonio architettonico che sembra aver perduto col tempo un suo ruolo riconoscibile (naturalmente non parlo della funzione ma del ruolo architettonico: vedi il caso delle mura, che hanno perduto la loro funzione ma non tale ruolo). Ruolo che è andato perduto per motivi diversi: per le vicende storiche, per i danneggiamenti, per le trasformazioni, per i

restauri anche, ecc., che l'hanno falsificato, reso irriconoscibile [...]. Mi riferisco cioè prevalentemente alle rovine, ai frammenti, alle sovrapposizioni, ecc., a tutto quanto si pone cioè come un problema aperto a risposte diverse, a tutto quanto per 'essere di nuovo', presuppone una risposta architettonica, un progetto architettonico [...]. Ma c'è anche un terzo aspetto, che per me è il più importante: il manufatto caduto in rovina, ridotto a frammento, ecc. fa vedere proprio in questo suo ultimo stadio una sorta di recuperata incompiutezza, come una nuova disponibilità, fa apparire cioè di nuovo le risposte possibili connesse alla generalità di quella sua risposta.

Il manufatto in questi casi fa vedere insieme alla sua rovina tutta la sua 'virtualità' come architettura (la virtualità recuperata del suo progetto) [...].

Quando noi, come architetti, riusciamo a riconoscere questo aspetto 'doppio' del manufatto antico, riusciamo ad avere anche, secondo me, il senso esatto di quale patrimonio sia in realtà per noi la tradizione del nostro lavoro: il senso della sua continuità, la sua stessa ragione di essere come tale [...].

Lavorare su manufatti che si trovano in questo stato significa quasi sempre lavorare su opere che appaiono ancora, per una qualche ragione, incomplete, che non hanno esaurito la loro risposta, che presentano ancora o di nuovo i loro problemi aperti: manufatti che ci appaiono cioè ancora come dei progetti.

E così ci troviamo a lavorare a un antico progetto che è lì dispiegato a mostrarci l'arco completo dei problemi cui un progetto deve sempre rispondere: l'intero arco dei problemi di un progetto [...].

Di modo che al nostro lavoro, che va ad aggiungersi, non è permesso di evitarne o di ometterne alcuni (vedi il caso ad es. della "decorazione"); o comunque, se ciò avviene, siamo costretti, per così dire, ad assumerci apertamente la responsabilità di tale scelta (cioè ad es. la questione della 'omissione') [...].

La presenza vistosa, ingombrante, perfino ossessiva del manufatto antico in questi casi non offre certo alibi o garanzie per il progetto, anzi semmai ne rivela tutte le contraddizioni. E fa vedere tutte le dif-

⁴ Intervento al: "1° Seminario Internacional de Patrimonio Arquitectónico en los Mos '90", U.I.A., Valencia (Spagna), 4-6 dicembre 1989, pubblicato in «Phalaris II», n. 6/1990.

ferenze (tutta la distanza che in realtà li separa), ivi compresa l'impossibilità di ripeterne pedissequamente le forme.

Così che il primo compito del progetto diventa quello di far vedere tutto questo con sincerità. E, nel confronto diretto, di far vedere tutta la sua provvisorietà e l'oggettiva incompletezza della sua risposta: cioè le condizioni presenti dell'architettura [...].

Ecco perché secondo me è particolarmente importante, in senso generale e in senso proprio didattico, specialmente oggi, per il nostro lavoro di architetti il lavorare su antiche strutture, su antichi progetti. Ed ecco perché un antico manufatto che si trova in queste condizioni deve, non sopravvivere artificialmente come si vorrebbe da più parti (la 'conservazione' ad ogni costo), ma recuperare, ritrovare la sua ragione di essere come architettura; non ultimo perché possa diventare la stessa ragione del nostro lavoro su quel medesimo oggetto, cioè la ragione di essere del progetto.

Del resto in passato è sempre stato così. In passato s'imparava, si parteggiava, ci si misurava, ecc. con l'esperienza del passato, con l'antichità (dei maestri lapidici che riutilizzavano le pietre romane, ai maestri del Rinascimento, su fino a Viollet Le Duc) [...].

Io credo che questa sia oggi, tanto più oggi, l'unica via praticabile per il nostro lavoro: quella appunto di cercare di recuperare, di ristabilire le condizioni del nostro mestiere, appunto la sua tradizione.

È per questo, credo, che nel mio lavoro sono sempre stato attirato da quegli esempi del passato che mostrano una loro storia, per così dire, avventurosa: quegli esempi che sono tornati a vivere più di una volta, che più di una volta hanno ricominciato da capo, dalla Reggia di Mantova al Palazzo ducale di Gubbio, dal Teatro di Marcello/palazzo Orsini al Tempio malatestiano, alla Basilica di Vicenza, ecc. fino a quei progetti di Schinkel (Tegel, Klein-Glienicke, ecc.).

È per questo che m'interessano sempre di più, via via che passa il tempo, le trasformazioni, gli adattamenti, gli ampliamenti, ecc., perché vedo questi lavori sempre più come dei manuali di architettura, veri e propri manuali d'architettura messi in opera. Dove le antiche strutture vengono utilizzate sia come 'maestro' per la giusta direzione

ne delle scelte nel lavoro sia come materiale vero e proprio del progetto (secondo il sano principio albertiano "di aiutare quel che s'ha da fare e non guastare quel che è fatto") [...]. Appunto il 'vecchio' che messo di fronte a nuove condizioni, a nuovi problemi ritrova/rinnova la sua ragione di essere come architettura [...].

Negli esempi migliori, nei casi che io considero più riusciti, più 'giusti', pur muovendosi sempre il lavoro del progetto intorno alla qualità specifica del manufatto antico, alla sua esibita maestria, sempre vincolato alla sua legge, sempre cercando d'imparare, ecc. e benché di fatto, tecnicamente, sia sempre il 'nuovo' che si aggiunge al 'vecchio' nel progetto, quello che appare alla fine è invece proprio il contrario. Alla fine sembra sempre che sia il vecchio ad aggiungersi al nuovo, come per completarne la risposta (dalla facciata di S. Maria Novella al tempio malatestiano, per restare all'Alberti).

Probabilmente alla fine è questo il risultato apparente proprio perché sono tanto cambiate le condizioni del vecchio, gli obiettivi dell'uno e dell'altro si sono a tal punto confusi e sovrapposti, che, senza perdere la sua verità, la sua singolarità, ecc., pur rimanendo sempre se stesso, è il vecchio in realtà che diventa l'elemento veramente nuovo del progetto: la pietra di paragone del progetto trasformata in pietra della sua costruzione.

In ogni caso c'è un momento in cui diventa del tutto irrilevante per il progetto che cosa è vecchio e che cosa è nuovo. È questo appunto il momento della verità del progetto [...].

Paolo Marconi, *Premessa fantastorica*⁵

L'archeologo che nei prossimi millenni studierà qualche monumento italiano restaurato negli anni Settanta-Ottanta del nostro secolo potrà constatare, nel corso delle sue osservazioni su quel rudere, che una nuova moda era stata lanciata dagli architetti restauratori del periodo.

Una moda effimera, come tutte le mode (e infatti apparirà già estinta

⁵ in *Materia e significato. La questione del restauro architettonico*, Bari, 1999.

alla fine del millennio, dall'osservazione di altri ruderi restaurati dopo i primi anni Novanta), eppure ben registrabile nelle sue manifestazioni. L'archeologo troverà infatti le viscere della maggior parte dei monumenti restaurati nel periodo in questione occluse da colate cementizie o da concrezioni di resine agglomerate attorno a grovigli d'acciaio arrugginiti, e troverà la stessa epidermide di quei monumenti, vuoti fatti di pietra, vuoti fatti di intonaco, impregnata in modo irreversibile da resine e altri intrugli chimici. Oppure troverà curiose neoplasie sul corpo dei monumenti, del tutto estranee alla foggia di questi [...]. Il tutto in un panorama di edilizia contemporanea realizzata dagli stessi architetti che si erano dedicati a quei restauri, dai ruderi del quale si deduceva che, quando quelli progettavano ex novo, ripescavano dalla cantina dei primi decenni del loro secolo i più obsoleti slogan modernisti, dichiarando guerra al modo tradizionalista di concepire l'architettura.

Altri monumenti invece (una parte minoritaria, tuttavia) presenteranno al nostro archeologo i segni di un'attenzione caritatevole nei loro confronti, attenzione che i loro restauratori dimostrarono sostituendo una porzione di cornice abbattuta dal fulmine con una porzione identica, di egual disegno e fattura, scolpita nella stessa pietra e applicata con analoghi accorgimenti [...].

Il tutto con lo scopo evidente di impedire che quelle corruzioni del materiale, quelle deformazioni indotte dagli eventi disturbassero troppo il messaggio poetico e storico del monumento, messaggio sempre più roco e fievole, tuttavia, a causa dell'implacabile vecchiaia, comunque non debellabile. Quel messaggio grazie al quale d'altronde il monumento era stato salvato dalla demolizione e dal degrado totale [...].

Attorno a quei monumenti, quegli stessi architetti caritatevoli avevano ricominciato a costruire case e palazzi – assai meglio conservati di quelli modernisti a causa dei buoni materiali e delle tecnologie tradizionali impiegate – in cui non si esibiva più un ingiustificato odio per la tradizione, ma questa anzi veniva depurata con studio e amore, affinché diffondesse per tutto il mondo l'amore per il linguaggio

vernacolare, ma anche per quello a lui complementare: il linguaggio classicista, quello stesso che d'altronde non si era mai spento negli ultimi tre millenni, non foss'altro per la straordinaria capacità di sopravvivenza materiale della buona architettura. E anzi era evidente dai resti ben conservati che l'architettura contemporanea aveva ripreso ad andare a lezione dall'architettura antica, in ciò certamente aiutata dal lavoro paziente degli architetti restauratori.

Finalmente dunque, alla fine del secondo millennio, gli architetti restauratori avevano ricominciato a fare in Italia ciò che si era fatto da secoli e si continuava a fare in Europa e nel mondo, ridando significato architettonico ai manufatti edilizi degradati riportandoli come meglio si poteva "alle loro condizioni originarie mediante opportuni lavori di riparazione e di reintegro", come recitava ancora un dizionario italiano trovato tra i ruderi di una biblioteca dell'epoca, il Devoto-Oli del 1987, alla voce restaurare. Ma quei restauratori misericordiosi dovettero attendere fin quasi alla fine del millennio per vedere riconosciute in patria le loro ragioni [...].

Cosa strana, agli occhi del nostro archeologo i restauratori italiani appariranno incoraggiati, in quei comportamenti aberranti che abbiamo descritto, dalla dottrina contenuta in Carte e cartacce coeve, accumulate anch'esse nelle suddette biblioteche, dalle quali si apprenderà che negli Anni Settanta-Ottanta del XX secolo occorre lasciare l'aspetto esterno dei monumenti tal quale il caso li aveva ridotti, dal momento che l'apparenza del loro degrado meritava di essere conservata, essendo stata nientedimeno promossa, negli ambienti che avevano vergato quelle cartacce, a segnale del passaggio dell'opera attraverso il tempo. In ciò, purtroppo, quei teorici della conservazione dei segni della senescenza appariranno al nostro archeologo aiutati da una buona fetta della corporazione degli architetti italiani, ancora infatuati – alle soglie del terzo millennio! – dell'eccessivo entusiasmo dimostrato da N. Pevsner negli anni Trenta del XX secolo nei riguardi dell'architettura moderna ("Ogni revival di stili del passato è segno di debolezza perché nel revival il pensiero e il sentimento indipendente contano meno della scelta dei modelli", Pione-



ers of Modern Architecture, 1936), entusiasmo raccolto e raddoppiato in Italia da Bruno Zevi nell'immediato dopo-guerra.

Tale infatuazione purtroppo scoraggiava i membri della corporazione dediti al restauro dal concepire completamenti in stile, seppure minimi e solo se necessari, delle architetture degradate, e dunque a rinnovare decorosamente ciò che era troppo deperita per avere ancora un significato architettonico. E anzi li spronavano a essere sinceramente moderni, sicuri del fatto (peraltro assolutamente indimostrato e anzi certamente falso) che "ogni edificio trattato naturalmente, senza travestimenti e dissimulazioni, non può essere che bello" (Pevsner). Li spronavano di conseguenza ad applicare ai monumenti degradati le loro più bislacche invenzioni architettoniche al posto delle membrature corrose o scomparse, oppure (ed era l'insegnamento più prontamente recepito poiché più facile a realizzarsi) lasciavano il fabbricato tal quale, all'esterno, pur imbottendolo di espedienti e di materiali innovativi che lo imbalsamassero nel suo stato attuale.

Non solo: in quei decenni del secolo XX facevano le lodi della conservazione della materia, nel campo del restauro, anche coloro che, per militanza politica e fede religiosa, avrebbero dovuto far le lodi dello spirito e, di conseguenza, della conservazione della forma. Si restaurava il mito dell'autenticità dei monumenti da parte di personaggi incapaci di distinguere un campanile nuovo da un campanile vecchio (come scriveva argutamente A. Riegl all'inizio del secolo), e tale restaurazione appariva altrettanto oscurantista di quanto lo sarebbe stata la restaurazione del mito della verginità, collocata com'era alla fine del secolo XX. L'archeologo summenzionato troverà dunque nel ventre dei monumenti, come dicemmo, le prove di una volontà feroce di trasformare il monumento – evidentemente inteso come diverso – in qualcosa di totalmente dissimile da quello che era stato fino ad allora, in ogni caso denotando un'accanita volontà di negare all'architettura antica il diritto di sopravvivere in piedi cantando fino in fondo, seppure sempre più rocamente, la propria canzone [...].

Una storia che comunque va fatta, allo scopo di destarci da una sorta di incubo, e di procedere al salvataggio del nostro patrimonio archi-

tettonico, il quale non merita tanta oltraggiosa indifferenza, ma merita piuttosto di essere conservato in vita.

Claudio Varagnoli, *Edifici da edifici: la ricezione del passato nell'architettura italiana, 1900-2000*⁶

Il rapporto tra progetto moderno e conservazione del passato ha avuto sempre vita difficile, ma la questione è diventata virulenta durante il dibattito sulla ricostruzione post-bellica e ancor di più negli anni del rapidissimo sviluppo industriale del Paese. Sancita più volte l'estraneità dell'inserito moderno dal territorio del restauro, ne è stata comunque riconosciuta la legittimità, soprattutto da parte dei teorici che vedono l'atto restaurativo intriso di responsabilità creative. È chiaro comunque che operazioni di sottrazione e aggiunta sono opposte al metodo del buon conservatore, che continua a vedere la creatività contemporanea nel proprio territorio come una presenza priva di giustificazione. Sul fronte opposto, una delle principali tesi a conforto dell'inserimento del nuovo, puntualmente rivendicata dai progettisti 'puri', come in un lontano, lucido articolo di Giorgio Grassi, è l'appartenenza del restauro al territorio della progettazione, fatti salvi gli interventi di mero carattere 'tecnico', come il consolidamento, i trattamenti dei materiali, ecc. Com'è noto, si tratta di una posizione ampiamente condivisa, che vede nei metodi del restauro un limite intollerabile alla legittima creatività e alle inalienabili ragioni della contemporaneità.

Il dissidio tra l'approccio 'oggettivante' del restauro e la soggettività della progettazione risiede probabilmente nella stessa identità del restauro così come è venuto strutturandosi dalla fine del Settecento, in particolare quando ha assunto il ruolo di difesa del patrimonio artistico dalle trasformazioni provocate dall'incedere tumultuoso della modernità. Soprattutto in alcuni momenti della sua storia, come alla fine del XIX secolo quando si apre il dibattito sul rinnovamento delle città storiche sotto l'urgenza dei nuovi insediamenti, il restauro ri-

⁶ in «*Industria delle costruzioni*», n. 368/2002.

vela abbastanza chiaramente la sua natura di baluardo, eretto non sempre disinteressatamente, contro l'irruzione della civiltà moderna. Tuttavia, malgrado le apparenze, non è lecita l'equazione tra restauro e passatismo, poiché l'attenzione scientifica per la conservazione delle testimonianze del passato è stato ed è uno dei pilastri sui quali si è fondata la condizione moderna [...]. Il contrasto fra restauro e progetto si rivela pertanto come una contraddizione irrisolta, ma ugualmente fondante, della medesima condizione moderna.

Molti operatori, durante il secolo appena trascorso, avevano avvertito la contraddizione in tutta la sua urgenza, cercando di rigettare, Brandi in primis, l'ipotesi retrospettiva che reggeva tutto il ripristino ottocentesco, fondando il restauro come un atto del presente, della contemporaneità, e aprendo, con molte cautele, alle istanze della creatività moderna solo se finalizzate al ristabilimento della 'unità potenziale' dell'opera d'arte. Ma i tempi non erano più idonei ad un riavvicinamento, soprattutto perché l'architettura moderna aveva ormai sedimentato una sua identità e non era più in un momento formativo in cui tale ipotesi poteva essere accolta. La condizione con cui viene a trovarsi la temperie culturale del secondo Novecento è quindi quella in cui il restauro non può dialogare con la creatività contemporanea, pena la perdita del suo obiettivo principale, che rimane, seppur declinata in varie modalità, la conservazione; né l'architettura moderna può piegarsi alla disciplina del dialogo con il passato, a costo della sua identità e libertà. Di qui la scontata equazione, molto viva nelle parole dei progettisti contemporanei, secondo la quale il progetto del nuovo implica un coinvolgimento vitale, in contrapposizione alla conservazione volta programmaticamente alla rinuncia e alla nostalgia. Le obiezioni a tali posizioni sono numerose, ma possono raccogliersi sotto l'osservazione che il limite tra intervento tecnico e creativo è talmente labile da risultare inesistente: sarebbe infatti ingenuo o in malafede chi sostenesse che un consolidamento o la pulitura di un prospetto siano creativamente neutri [...].

Ciò significa, come da tempo sostiene la cultura del restauro architettonico in Italia, che un quoziente di creatività, certamente alto,

è presente in ogni atto volto alla conservazione di un edificio; ed è quindi altrettanto vero che un quoziente di rigore metodologico, si spera ugualmente alto, dovrebbe presiedere ad ogni progetto che intervenga su un edificio a cui la collettività riconosca un valore. Pertanto il dialogo che l'architettura contemporanea tesse con l'antico non può giustificarsi sul solo valore autoreferenziale del risultato finale, ma deve comunque tenere conto del 'problema dell'altro'. Un edificio che testimonia un passaggio importante della nostra storia, con il suo carico di stratificazioni e contraddizioni, è comunque frutto di cognizioni formali, strutturali, funzionali che non sono immediatamente le nostre [...].

Il trattamento che il progettista contemporaneo riserva all'architettura del passato continua spesso a suscitare quanto meno delle perplessità: assunti fondamentali, come il rispetto dei rivestimenti e degli intonaci, l'attenzione per l'intero arco evolutivo dell'edificio, i segni del deterioramento, sono spesso ignorati in nome di un superiore diritto della contemporaneità a portare vita all'edificio, come se una piazza, di un centro storico italiano, poniamo di Siena o di Lecce, siano meno vissute di un moderno auditorium o di un'altra realizzazione contemporanea. Ma soprattutto sembra mancare un approccio interpretativo, che si stacchi dal livello della mera conoscenza dei dati quantitativi e giunga alla comprensione dell'organismo architettonico, letto nella sua realtà di oggetto distinto dalla coscienza del progettista.

Termini antitetici di una stessa cultura, restauro e progettazione sono rimasti fino ai nostri giorni in una condizione reciproca che non ha registrato molte variazioni dai tempi in cui Brandi si opponeva a Zevi o Cederna a Pane [...].

Neanche la strada dell'analogia, enunciata da un noto saggio di Solà Morales del 1981, ha risolto effettivamente il problema: la modalità alternativa a quella del 'contrasto', il distacco di linguaggi tra l'autenticamente antico e l'autenticamente moderno, ha colto in effetti un mutamento in atto, ma si inserisce in un panorama che resta molto variegato, fra esperimenti isolati, tentativi, ipotesi, tale da rendere ar-

dua l'individuazione di strategie consapevoli e decisamente orientate. Una posizione radicale sull'argomento era quella prospettata nell'intervista che Manfredo Tafuri rilasciò a Casabella nel 1995, che sanciva l'accettazione di una distanza ormai insanabile tra i due termini, alla quale dovevano anche corrispondere due distinti percorsi formativi: da una lato la figura del conservatore di architettura, volto all'operare tecnico-scientifico senza alcuna ingerenza della creatività: dall'altra l'architetto, a cui spetta la trasformazione dell'esistente, che risponde del proprio operato unicamente sulla base della sua creatività, scavalcando di fatto ogni tentativo di individuare una scala di valori o comunque un metodo dalla lettura dell'esistente [...].

Eugenio Vassallo, *Tempo e memoria*⁷

Sul fronte del restauro si può dire che esistano due diversi atteggiamenti nei confronti dell'esistente, quasi due culture con diverse tradizioni: quella progettuale compositiva e quella progettuale del restauro. La prima mette al centro del progetto la composizione; la seconda la fabbrica. Privilegiare la 'composizione' vuol dire proporsi di ricercare sempre, dietro la consistenza materiale della fabbrica, l'opera dell'architetto che l'ha progettata e costruita, ed i suoi elaborati divengono fonte primaria di riferimento. Vuol dire privilegiare il momento iniziale della vita materiale d'un'opera, cui si affida il ruolo di testimone integro delle intenzioni dell'autore. Vuol dire ignorare che l'architettura trascende l'architetto. La fabbrica diviene, così, un 'pretesto', occasione di interventi che mirano a creare un nuovo organismo all'interno del quale il testo ereditato assume il ruolo che gli delega lo studio della sua vicenda storica letta con gli strumenti della critica operativa. D'altro lato mettere al centro la fabbrica vuol dire considerarla un 'pretesto', ovvero un testo che esiste prima e che deve essere letto e studiato, con gli 'strumenti' della storia, per essere compreso e rispettato nella sua interezza e complessità, avendo ben presente che esso è un organismo architettonico nel quale è impos-

sibile operare alcuna distinzione tra materia e forma (di brandiana memoria). E questo significa considerare le ragioni del tempo e della storia, e confrontarsi con esse: senza riduzioni, alterazioni ed inversioni. Considerare le ragioni del tempo vuol dire comprendere che le cose non 'sono', ma 'divengono'; che il mutamento continuo è condizione della nostra esistenza come delle cose che ci circondano; che le molteplici trasformazioni che si sommano su ogni edificio producono stratificazioni che sono testimonianza e misura della sua continua evoluzione, ovvero della sua vitalità che si manifesta anche a dispetto di un più o meno prolungato abbandono; che intervenire su un'architettura del passato vuol dire operare su una espressione concreta del tempo. "Un'immagine positiva del tempo – ha affermato Kevin Lynch (*Il tempo dello spazio*, 1972), misurandone gli effetti sull'architettura e la città – dovrebbe celebrare e dilatare il presente ed insieme connettersi al passato ed al futuro; dovrebbe essere flessibile, coerente con la realtà esterna e, soprattutto, in armonia con la nostra natura biologica [...]".

L'apparizione e la durata di ciascuno dei segni che caratterizzano qualsiasi architettura oltre quelli impressi dal costruttore, hanno un significato 'fisico' preciso, legato all'azione del tempo o a quella dell'uomo, che gli strumenti della scienza possono aiutarci a capire. Questi segni, però, scandiscono anche i tempi della vita della fabbrica; testimoniano dell'essere nel tempo e nel mondo di un'architettura, le sue relazioni con il contesto; sono espressione del suo modo di significare la fama di cui ha goduto. Un modo che è anch'esso in continua evoluzione, nel quale cura ed indifferenza si alternano lasciando tracce visibili che segnano la storia di una architettura rispecchiandone la fortuna critica più e meglio, perché in presa diretta, di qualsiasi saggio. Segni e tracce sono, dunque, in grado di farci apprendere informazioni che altrimenti non riusciremmo mai a sapere sulle cose, sugli uomini, sulla storia. Cancellarli significa in qualche modo eliminare le testimonianze del mutamento e costringere l'architettura ad una condizione di immobilità. La frammentazione che spesso ne deriva, esito della sedimentazione di significati, espres-

⁷ in «d'Architettura», n. 20/2003.

sione di complessità, segno di ricchezza, è fonte di creatività, presupposto del continuo divenire. Proporsi di difendere queste diversità, indugiare sulla complessità vuol dire opporsi alla distruzione delle relazioni create nel tempo, ovvero a qualsiasi revisione storica del passato per rifondare il presente [...].

Un controllo da esercitare, riteniamo, massimizzando la permanenza, reinterprestando senza distruggere, accogliendo la modernità, avendo coscienza dell'irripudicabile singolarità di ogni testimonianza. La ripetizione è arresto dell'esperienza, mentre la vita è esperienza. In luogo della classica contrapposizione 'vero/falso' si può, forse, impiegare la dicotomia 'dentro/fuori' con riferimento al tempo, a rimarcare che siamo parte integrante della storia coevolutiva del nostro pianeta o ne siamo fuori. Ed è in questo contesto che rileggiamo la distinzione tra linea del restauro e compositiva: accreditando alla prima l'obiettivo della permanenza del maggior numero possibile di segni e correlati significati; addebitando al secondo l'illusione di poter ristabilire, selezionando segni e significati, un'immagine perduta. Ad entrambe, comunque, l'obbligo di doversi interrogare sul ruolo che può e deve avere la 'storia' nel progetto. "Fra storia e progetto esiste un legame costante, più o meno evidente a seconda dei periodi e delle tendenze" (Renato De Fusco, *Il progetto di architettura*, 1984), un legame problematico, sia dal punto di vista teorico che operativo, evidente in tutte le articolazioni dell'architettura, ma che si legge compiutamente nel restauro, dove è obbligato e diretto. Su questo tema il dialogo tra la cultura 'compositiva' e quella del 'restauro' si fa ricco ed intenso, facendo emergere la diversità degli strumenti e degli obiettivi, ma al tempo stesso esaltando il ruolo fondativo del 'progetto' nella preparazione e quindi nella cultura dell'architetto [...]. Talvolta si può insistere sulla conservazione rigorosa di un edificio, ma questo, in certo senso, significa che l'edificio è morto, che la sua vita, magari per motivi giusti e riconoscibili, è stata interrotta con violenza". Fondamentale è tenere ben presente questi 'due' tempi, nella consapevolezza che siamo chiamati a studiare ed operare su entrambi. Rispetto ad essi il nostro compito non è quello

di scoprire la verità, perché non c'è una storia unitaria, ci sono immagini del passato proposte da punti di vista diversi. Il contributo che possiamo assicurare è di tendere alla scoperta delle molteplici 'forme del tempo', di stimolare la presa di coscienza della pluralità di significati di ogni opera, di arricchire lo scenario, di assumerci la responsabilità di abitare nel tempo.

Il restauro non è, dunque, un pacchetto di tecniche specialistiche che si affianca all'opera dell'architetto progettista, ma è un modo di intendere la progettazione in quel particolare settore che è l'intervento su e per l'architettura esistente. Un'architettura che vive e si modifica ogni giorno, ed alla quale va assicurata la permanenza insieme alla possibilità di continuare a trasformarsi. Conservare significa allora raccogliere un'eredità tutta intera e rilanciarla in avanti perché il progetto è sempre una configurazione del futuro per risolvere problemi del presente.

Paolo Portoghesi, Editoriale⁸

Tra i docenti di Restauro dei Monumenti che hanno insegnato nelle facoltà italiane uno dei meno ricordati è Ambrogio Annoni, nonostante egli solesse affermare – a mio modo di vedere – il più giusto dei principi che dovrebbero informare la prassi della disciplina: quello cioè del 'caso per caso' che rinvia ogni sostanziale decisione in merito agli interventi necessari per salvare un edificio dalla rovina, allo studio di tutti gli aspetti che riguardano la sua costruzione, la sua storia, la sua consistenza e l'uso che se ne vuol fare. Contro questo sano principio, che mette in dubbio non la possibilità e l'opportunità ma la apoditticità e la durata nel tempo delle teorie sono nate una serie di 'carte del restauro' che sono servite e serviranno per cristallizzare la occasionale convergenza di un gruppo di studiosi, in una determinata temperie culturale, su questa o quella delle regole possibili, ma non sono riuscite e certamente non riusciranno a trasformare una parte significativa della architettura in una disciplina di natura

⁸ in «Materia», n. 49/2006.



scientifico. Certamente di natura scientifica sono alcuni procedimenti fondamentali per restaurare un edificio – come d'altronde per costruirlo – ma questo non significa che vi sia per il restauro uno statuto a sé stante che lo liberi dall'impegno culturale e artistico e quindi dalla problematicità del fare architettonico che implica la responsabilità di scelte e giudizi di carattere soggettivo e individuale. Caso per caso non significa che tutto sia possibile e giustificabile, al contrario, significa che l'architetto che si trova di fronte a un edificio che richiede cure specifiche deve entrare in profondità nella occasione del suo lavoro, deve anzitutto saper leggere il testo che si appresta a modificare, deve riflettere sul significato del suo intervento, sul suo rapporto con la committenza e decidere sulla liceità di qualunque trasformazione sulla base di costi e benefici culturali oltre che economici, collettivi oltre che individuali, pubblici oltre che privati.

La liceità delle trasformazioni dipende anzitutto dal grado di compiutezza dell'opera da restaurare. Esistono senza dubbio opere che corrispondono alla definizione albertiana della *Concinnitas* (secondo la quale nulla si può aggiungere o levare senza che tale qualità venga meno). In questi casi ogni trasformazione e ogni aggiunta è arbitrio inaccettabile. Il restauratore deve limitarsi a 'spolverare' e già eliminando la patina del tempo rischia di sottrarre all'immagine parte del suo valore storico. Ma raramente il problema del restauro si presenta con tale chiarezza. Assai più spesso tocca al restauratore decidere quali trasformazioni, quali aggiunte sono compatibili con la corretta lettura dell'edificio e con la sua destinazione d'uso. Decisioni che possono essere prese, appunto, solo 'caso per caso' e solo dopo una accurata istruttoria storica, estetica e costruttiva.

E qui acquista importanza uno dei problemi più dibattuti del Restauro: il rapporto tra antico e nuovo che, risolto con apodittiche proibizioni o licenze stabilite in assoluto, diventa un argomento di interminabili discussioni senza approdo sicuro.

Unica regola generale in questo caso è la riconoscibilità. Se qualcosa si cambia o si aggiunge deve essere non necessariamente diversa dal contesto ma in ogni caso riconoscibile. Quando Valadier completò

l'arco di Tito integrando le parti mancanti non con il marmo ma con il travertino diede una lezione di chiarezza che non ha perso la sua efficacia e la sua attualità.

Aldilà di questa norma di 'buona educazione' ogni prescrizione ha solo la validità di definire una tendenza, una delle tante diverse ed egualmente valide che lo spirito del tempo suggerisce, tenendo conto poi che lo spirito del tempo è qualcosa che cambia continuamente e rincorrerlo è il compito tutt'altro che facile dell'uomo di cultura. L'Italia, negli anni Cinquanta del secolo scorso, per opera di Albini, dei B.B.P.R., di Scarpa, di Gardella, di Michelucci ha dimostrato non solo la compatibilità nel restauro del nuovo e dell'antico ma la possibilità che dall'accostamento coraggioso nasca un plusvalore che dipende dalla natura dialogica dell'intervento moderno. Detto questo sarebbe fizioso considerare il dialogo l'unico metodo valido. Anche il contrasto e la frattura possono avere un senso quando lo giustifica l'occasione e quando nasce da una scelta meditata e sofferta. La nostra riflessione potrebbe generare però l'equivoco che il "caso per caso" finisca per ammettere qualunque metodo e qualunque soluzione. È vero il contrario perché questo indirizzo non ammette giustificazioni generiche come l'applicazione dell'una o dell'altra 'carta', ma presuppone certe ragioni strettamente legate a un problema specifico affrontato a 360 gradi prima di assumere ogni decisione [...].

Giovanni Carbonara, *Introduzione*⁹

Non è facile oggi considerare il restauro pittorico o quello scultorio come strettamente legati alle esperienze della pittura e della scultura contemporanee, le quali sembrano andare indipendentemente per la loro strada. In architettura, al contrario, le cose stanno diversamente e la migliore riflessione del Novecento, soprattutto quella che si suole definire del 'restauro critico e creativo' (secondo la nota dizione di Renato Bonelli), ha insistito sul valore del restauro architettonico come 'opera d'arte' in sé, oltre che come espressione di un giudizio

⁹ In *Architettura d'oggi e restauro. Un confronto tra antico e nuovo*, Torino 2011.

critico e, ovviamente, di un'analisi tecnica delle condizioni di danno dei manufatti considerati e dei possibili rimedi: opera d'arte inerente allo stesso agire conservativo, per quel suo porsi, secondo la nota affermazione di Paul Philippot, come critica non espressa verbalmente ma tradotta in atto, nel linguaggio stesso dell'opera da restaurare. Giustamente Philippot non separa architettura, pittura e scultura. La sua affermazione, infatti, vale per qualsiasi manifestazione d'arte e qualsiasi restauro: si fa restauro pittorico facendo pittura, restauro scultorio facendo scultura, pur con intenzioni e declinazioni particolari, e altrettanto si può dire dell'architettura.

Lungi quindi dall'asserire uno statuto del restauro architettonico autonomo da quello delle altre arti e ribadendo, invece, l'unità di metodo, sulla quale si sono soffermati con ampiezza d'argomenti Cesare Brandi, Umberto Baldini e lo stesso Philippot, si deve osservare che il tema in questione emerge con maggiore evidenza e frequenza in riferimento all'architettura, non a motivo d'una sua presunta diversità, che non esiste, ma per la differente storia dei relativi sviluppi di pensiero. Infatti il restauro pittorico e scultorio, ma anche quello relativo alle cosiddette arti minori ed ai manufatti archeologici, è stato decisamente preso in mano dagli storici e critici d'arte, almeno a partire dal 1939, anno di fondazione dell'Istituto Centrale del Restauro, la cui direzione fu subito affidata non ad un pittore, come in precedenza sarebbe potuto accadere, ma ad uno storico, critico e studioso di estetica come Cesare Brandi; al contrario, quello architettonico è rimasto in ambito universitario e specificatamente nelle facoltà di architettura, grazie al lavoro di Gustavo Giovannoni a Roma, di Ambrogio Annoni a Milano, di Roberto Pane a Napoli, quindi in mano ad architetti, professionalmente militanti pur se impegnati soprattutto, anch'essi, come storici, critici e teorici dell'architettura.

Se oggi abbiamo, in qualche caso, restauratori di pittura che sono anche pittori, restauratori di scultura o comunque di materiali lapidei che sono anche scultori, e lo stesso vale, con maggiore frequenza, per gli architetti (nel solco d'una tradizione secolare che risale fino a Giuseppe Valadier e oltre, ben riconoscibile anche dopo, se consi-

deriamo alcuni protagonisti, ad esempio, del primo Novecento, come Giulio De Angelis, Giuseppe Sacconi, Gaetano Moretti, tutti soprintendenti e tutti importanti architetti, o come Raimondo D'Aronco, un esponente del Liberty internazionale ma anche, per molti anni, funzionario dell'amministrazione di tutela) ciò indica, pur se non dimostra sul piano concettuale, una tangenza delle due esperienze, quella artistica o creativa e quella di restauro [...].

Il problema dell'artisticità del restauro architettonico [...] si pone, dunque, con prepotenza mentre, sul piano più vasto della città storica, gli si aggiunge quello dell'inserzione d'una nuova architettura in un tessuto antico (per semplici ragioni di reintegrazione d'una lacuna o, secondo altri, anche per motivate esigenze di sostituzione). Non di meno esso si presenta in ambito museografico e archeologico [...]. Un restauro non necessariamente imitativo ma fiducioso nelle possibilità d'un ben calibrato ricorso a forme moderne; le migliori sistemazioni museografiche, [...] alcuni cauti inserimenti contemporanei nella città storica; le modalità di adattamento impiantistico e funzionale, ad esempio per la menzionata piena accessibilità; le stesse opere di consolidamento strutturale non sono mai figurativamente neutre e richiedono un impegno progettuale quanto mai difficile. Ciò non significa identificare *tout court* il restauro architettonico con la pratica professionale come viene comunemente esercitata oggi; anche nelle sue forme più viete, ma richiedere, pur sempre agli architetti, un di più di sensibilità e competenze, una capacità d'ascolto e di rispetto che sono tutt'altro che diffusi; quindi una cultura e una preparazione specialistica da esercitarsi, comunque, in un ambito innegabilmente e fondamentalmente architettonico o, meglio, storico-architettonico. L'architettura 'sulle preesistenze diversamente valutate', come usava dire un maestro quale Guglielmo De Angelis d'Ossat, è il nostro tema di studio, dove questo riferimento alla 'diversa valutazione' apre anche la strada ad atteggiamenti distinti dal restauro ma che pur sempre si confrontano con il costruito: le tematiche del recupero, del riuso, della ristrutturazione, del 'riciclaggio', tutte interessanti e attuali ma provvisoriamente tenute fuori del nostro ragio-

namento. Qui si parla di architettura in riferimento ai beni architettonici, intesi in senso lato, dal singolo manufatto alla città storica, al rudere di architettura antica, al paesaggio; 'beni' perché portatori, nella loro figuratività e autenticità materiale, di valori 'd'arte e di storia', come si diceva nel passato con un'espressione passata di moda ma nient'affatto invecchiata [...].

La nostra convinzione è che l'accostamento e, in certi casi, la saldatura di antico e nuovo, sia una realtà positiva da non negare né rifiutare a priori; che tale modernità debba essere attentamente motivata e vagliata nelle sue modalità espressive (escludendosi, per esempio, gli atteggiamenti di voluto diniego o 'azzeramento' della storia e delle sue testimonianze, a meno che tali affermazioni non rappresentino che semplici dichiarazioni di poetica, capaci d'indurre, per esempio, a scelte non di eliminazione ma di ben studiato contrasto con l'antico, sovente preferibili alla più rassicurante via dell'imitazione e della replica linguistica); che l'operatore architetto sia colto, paziente nell'ascoltare e sensibile, soprattutto consapevole d'intervenire su testimonianze materiali di civiltà preziose, sempre uniche e irripetibili. Fra una modernità avanguardistica e rivoluzionaria, oggi declinata in chiave high-tech e globalizzata, atopica e astorica, da una parte, ed una post-modernità regressiva, imitativa, falsificante, in certi casi, fino al ricalco stilistico d'ottocentesca memoria o all'impossibile replica 'com'era e dov'era', esiste anche una 'terza via', quella d'un rapporto vivo e rispettoso con la memoria e d'una sua 'attiva contestualizzazione', studiata e approfondita da storici che sono al tempo stesso architetti militanti, come Sandro Benedetti o Arnaldo Bruschi.

Donatella Fiorani, *Il nuovo e l'antico a confronto: la responsabilità del progetto*¹⁰

"Per essere contemporanei c'è bisogno del passato e del futuro", perché "la contemporaneità non è l'attualità" e "l'arte si misura in

base alle sue capacità di stabilire relazioni". In un suo recente e interessante saggio¹¹ Marc Augé guarda anche all'architettura per articolare la sua lucida disamina dell'attuale temperie culturale e sociale, nonché per enuclearne il significato profondo, al di là della vetrina scintillante, consumistica e globalizzata, totalmente appiattita su di un presente privo di spessore. Il costante collegamento istituito fra spazio e tempo (e fra "non-luoghi" e "non-tempo") da parte del noto etnologo francese fornisce l'opportuno scenario concettuale per collocare il tema del progetto in contesti già segnati dalle preesistenze. La questione della relazione con un altro da sé, programmaticamente connessa al restauro, ricorre nell'intera sfera dell'architettura: l'idea generale di progetto oscilla infatti fra la concezione di una proposta creativa totalmente libera e quella di uno strumento per la gestione e il controllo della complessità¹², visioni che modificano sostanzialmente il ruolo di norma istituito fra soggetto progettista e oggetto della progettazione. Buona parte del Novecento ha costituito, per molti versi, l'epoca della contrapposizione della cultura progettuale del nuovo e di quella conservativa, nel segno di una separazione di campo che si presentava come specializzazione e che non nascondeva una reciproca diffidenza. I toni di questa contrapposizione riaffiorano ancora oggi in episodiche rivendicazioni sulla 'libertà creativa' dell'architetto nel modellare la preesistenza, naturale o antropizzata, non connotata o storicizzata che sia, e con i ciclici richiami all'importanza della salvaguardia della materia, del significato, dell'autenticità e dell'autonomia espressiva del manufatto storico. Si osservano però, nel contempo, gli esiti dell'avanzamento di una ricerca più propositiva, fondata sul riconoscimento della preesistenza

¹¹ Augé, *Che fine ha fatto il futuro?*, trad. it. Eléuthera, Milano 2009, in particolare pp. 46-47.

¹² "Il contenuto della nozione di progetto oscilla [...] tra i significati opposti di dominio e di liberazione, del controllo e del dispiegarsi delle differenze, di previsione e di predizione, dell'apertura al divenire e del dominio di questa", voce Progetto, in *Enciclopedia dell'Architettura*, Garzanti, Milano 1996, pp. 681-684, in particolare p. 682. Questa dialettica replica, in un certo modo, la contrapposizione fra i concetti "umanistici" di libertà e selezione e quelli logici di "struttura" o "sistema" (cfr. N. Abbagnano, *Dizionario di filosofia*, terza ed. aggiornata di G. Foriero, Utet, Torino 2001, p. 804).

¹⁰ in *Restauro Recupero Riqualificazione. Il progetto contemporaneo nel contesto storico*, a cura di M. Balzani, Skirà, Milano 2011.

e sull'aggiornamento e la qualità lessicale degli inserimenti moderni; in tal modo, al di là dei pregiudizi e dei proclami ideologici, la conciliazione delle ragioni della storia con quelle della creatività apre finalmente a scenari veramente innovativi e culturalmente maturi. La maggior parte delle soluzioni migliori, però, riguarda l'allestimento di siti connotati da una forte presenza archeologica, come ad esempio nella Crypta Balbi a Roma, dove il carattere incompiuto della preesistenza favorisce il rispetto per essa e lo sviluppo equilibrato di una soddisfacente pulsione creativa. Una vera e propria proliferazione di modalità diverse di rapporto si osserva in ambito architettonico o urbano e paesistico. Giovanni Carbonara ha identificato numerose categorie diverse d'interventi realizzati su edifici storici che spaziano dalla palese autonomia (declinata di volta in volta con accenti apertamente contrapposti, accortamente distintivi o semplicemente indifferenti), alla ricerca di una consonanza (per via mimetica, secondo la linea analogica della 'tradizione' o attraverso la restituzione tipologica), oppure perseguono la definizione di un costante rapporto dialettico fra preesistenza e innovazione (seguendo il criterio reinterpretativo, o della "coestensione" o, ancora, dell'"accompagnamento conservativo")¹³. Tale complessità si è delineata in un arco temporale poco più che ventennale e, se in qualche caso testimonia una coerente continuità fra riconoscimento della preesistenza e progetto, altre volte non nasconde l'applicazione di procedure individuali, più attente al gusto e alla moda del momento che alla conoscenza, in un panorama generale che sembra accettare la protratta egemonia di una sensibilità ancora postmoderna, 'serenamente' aperta a tutte le possibili opzioni operative.

La storia del restauro nel XIX e nella prima metà del XX secolo segna, per i paesi europei, un percorso omogeneo che, dall'esperienza consolidata e di successo dell'intervento stilistico ottocentesco, in grado di coniugare le aspirazioni, di natura storiografica, alla compiutezza

dell'opera con i temi progettuali propri dell'epoca dei revival, conduce, con cadenze e proposte non molto distanti, ai criteri del rispetto dell'autenticità e della differenziazione dell'intervento [...].

Il principale riferimento concettuale per queste opere è stato a lungo costituito dalla 'Carta di Venezia' del 1964, soprattutto nel suo richiamo al rispetto dell'autenticità dell'opera del passato. In questo panorama articolato, spesso eterogeneo nei risultati ma sempre coerente nei presupposti, la caduta del Muro di Berlino pare avere impresso un'accelerazione e un'accentuazione d'interesse inedite, al punto che il campo del restauro, tradizionalmente segnato dal tema della lunga durata, sembra da qualche tempo essere diventato il luogo degli 'eventi' [...]. L'affermazione di una visione empirica e relativistica nell'approccio fra progetto e architettura storica contraddice quelli che comunque appaiono ancora gli elementi distintivi del rapporto fra passato e presente in Europa e nel resto del mondo, identificabili con il senso della continuità e con il ruolo che la testimonianza materiale riveste nel legittimare la nostra visione del passato e la nostra identità. Tali orientamenti sono stati tradotti, sul piano architettonico, nella costante attenzione rivolta al contesto e nel riguardo pregiudiziale nei confronti della materia [...]. Il prevalere delle due vie estreme del rapporto fra nuovo e preesistenza, ricostruzione mimetica e libero rinnovamento, favorisce poi, all'interno di quest'ultimo percorso, l'omologazione delle scelte progettuali secondo criteri eteronomi alla conoscenza critica del manufatto e piuttosto attenti alle 'tendenze' dei linguaggi espressivi del momento. Il rischio è palese soprattutto in alcuni inserimenti contemporanei all'interno di centri storici consolidati, quando le scelte progettuali seguano, anziché il percorso lungo e ponderato della comprensione dell'esistente, del dialogo e del confronto puntuale, la strada più semplice e chiassosa del richiamo semantico d'autore [...].

Una piena ed efficace simbiosi fra nuovo e antico necessita, invece, di una fusione completa di conoscenza critica e proposta creativa, intese come fasi dialettiche di un processo che deve essere visto come fertile motore produttivo e non come scambio forzato di vin-

¹³ L'articolazione proposta, accompagnata da una disamina approfondita e dall'esemplificazione dei tipi d'intervento, è in G. Carbonara, *Architettura e restauro oggi a confronto*, in «Palladio», n.s., XVIII, 35, 2005, pp. 99-128.



MEMORIAL
DEL CAMP DE LA MORT

DE

IONS

coli limitanti da una parte e fantasie di riappropriazione dall'altra. La scelta è fra il considerare la preesistenza come relitto, pronta a essere riconfigurata e riconnotata nell'eterno presente delle contingenze, oppure nel vedere in essa lo stimolante testimone del nostro legame con il passato, da salvaguardare in prima istanza e da interrogare poi per trarre spunti e verificare ipotesi di lavoro. Se da una parte un eccesso di creatività può alterare irreversibilmente l'identità della preesistenza, dall'altra l'appiattimento del problema conservativo sul mero dato tecnico può determinare l'implosione del progetto in un semplice programma, all'interno del quale il controllo dell'esito architettonico dell'intervento si riduce alla sola verifica della sua rispondenza a una presunta immagine originaria e alla riproposizione puntuale di soluzioni tecniche precostituite. Il declassamento del progetto a programma di lavoro nell'operato diffuso sul centro storico costituisce l'altra faccia della medaglia rispetto all'iperprogettazione di 'eventi' architettonici ben circoscritti; entrambi rappresentano, oggi, un rischio serio per il restauro in architettura, da contrastare con un impegno corale da parte di architetti, urbanisti e committenti pubblici e privati. In un certo senso, ci troviamo di fronte a un bivio: abbandonare l'edificio storico alla 'sovraesposizione falsificante' e alla 'valorizzazione' consumistica che si sono imposti in questi ultimi anni – per ragioni esterne all'architettura – o ricondurre l'interesse nei suoi confronti dentro l'alveo critico che le è pertinente. L'avvio di una nuova stagione proficua del rapporto fra nuovo e antico necessita quindi della corretta convergenza dei diversi apporti multidisciplinari, soprattutto scevra da una sempre più insidiosa deriva tecnicista, nonché dell'incontro fra la ricerca storico-architettonica e quella espressiva, nel nome del superamento dell'attuale cultura 'postmnemonica'¹⁴ troppo spesso espressa – paradossalmente – dagli stessi interventi condotti sulle preesistenze.

¹⁴ Cfr. P. Connerton, *Come la modernità dimentica*, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino 2010.

Marco Dezzi Bardeschi, *Il caso italiano* (testo inedito)

Congresso sul tema "Vecchie città e nuova architettura: per un protocollo europeo di salvaguardia" nell'ambito del VIII Salone dei Beni delle Attività Culturali di Venezia, Venezia 27 novembre 2004. Il titolo dell'incontro si inserisce (volutamente) nel solco fecondo di numerosi appuntamenti, ormai storici, promossi in sede degli annuali convegni dell'Istituto Nazionale di Urbanistica (INU), di Italia Nostra, dell'ICOMOS, dell'Associazione Nazionale Centri Storici e Artistici (ANCSA), ecc. sul tema dell'incontro/scontro della nuova architettura con la città antica.

A cominciare dal testo riassuntivo di Gustavo Giovannoni, del lontano 1933 ("Vecchie città ed edilizia nuova") e dal successivo convegno INU di Lucca del 1957 ("Il vecchio e il nuovo", difesa dei centri storici) è il titolo di un fascioletto (Quaderno A) dedicatogli dalla rivista "la nuova città" di Michelucci, con interventi di Savioli, Michelucci, Ricci, Isotta, in cui fu teorizzata la necessità dell'applicazione – riuscita (Detti, 1963) – del regime di salvaguardia urbanistica del cuore storico (la zona A) delle città. Ricordiamo, sul tema, anche un incontro alla Triennale di Milano negli anni '50.

Ma il convegno destinato a risultare davvero epocale fu quello, sullo stesso tema, promosso dal neonato ICOMOS due anni dopo il II Congresso (e la mostra) internazionale del restauro monumentale di Venezia (Palazzo Grassi, 25 maggio, 25 luglio 1964) dal quale uscì approvata la nuova carta di Venezia (redatta da Roberto Pane e Pietro Gazzola) e nel quale si confrontavano, senza possibilità di mediazioni, le distinte posizioni culturali di Pane, De Carlo, Brandi, Zevi. (Convegno ICOMOS "Il restauro in Italia e la Carta di Venezia", Napoli-Ravello, 28 settembre-1 ottobre 1977). Un incontro quest'ultimo recentemente riproposto dall'Istituto Universitario di Venezia nella primavera scorsa con la partecipazione di nuovi attuali protagonisti.

Alla discussione sul tema non si sono certo sottratte in tutti questi anni le riviste di settore che ne hanno alimentato il dibattito, con particolare riguardo alla «Casabella» di Rogers dalla fine degli anni Cinquanta ai Settanta. Vedi più in dettaglio la teoria dell'am-

bientamento nelle preesistenze' di Rogers impegnato a pubblicare opere di decisa revisione del Movimento Moderno (come la torinese Bottega d'Erasmus di Gabetti e Isola (1953-56) ed a considerare (per l'opera colta di un Maestro come Louis Khan) "il passato come amico". Nascevano in quegli anni a Milano i vistosi simboli della nuova identità della città-metropoli, sia come limpida esaltazione della continuità del progetto Moderno -grattaciolo Pirelli (Ponti, 1956)-, che come raffinata citazione colta, non analogica, della stessa città antica -Torre Velasca (Belgioioso/Peressutti/Rogers, 1956-58). Passando infatti dal piano teorico e metodologico a quello degli esempi, non poche sono state le occasioni frustrate dalle polemiche sul diritto di cittadinanza del Nuovo nella città antica. A cominciare, in una città tabù come Venezia, dal veto dato al progetto di Wright per il nuovo edificio della fondazione Masiero sul Canal Grande, e proseguendo poi con la censura preventiva anche per opere di ben minore impatto come le porte di Emilio Greco per il Duomo di Orvieto o come il nuovo altare di S.Francesco ad Arezzo (1966) nel quale troviamo schierati, su fronti contrapposti, storici dell'Arte tradizionalisti (Salmi) o diffidenti del nuovo (Brandi) e storici dell'architettura e critici operativi aperti al concetto di città come opera aperta (Ragghianti, Sanpaolesi Zevi, Battisti, Pier Carlo Santini, Lara Vinca Masini, ecc.).

Passa ancora per alcune città d'Arte e di Storia difficili come Venezia e Firenze il dibattito sulla liceità o meno dell'architettura contemporanea. Nella prima le difficoltà dell'introduzione del nuovo nel vecchio sono continuate, dopo Wright, anche per altri grandissimi Maestri: si sono infatti risolti in un nulla di fatto i tentativi di far approdare uno splendido edificio pubblico di Louis Khan alla Biennale o il grande progetto dell'ospedale di Le Corbusier. Tra le poche eccezioni al sempre confermato bando verso la presenza stabile dell'architettura contemporanea nella antica città lagunare sono passate per le strette maglie della censura solo piccole preziose opere urbane come la fondazione Querini Stampalia ed il negozio Olivetti di Carlo Scarpa o ancora l'omaggio a Tafuri (e a le Cor-

busier) tributato col nuovo ingresso dell'IUAV ai Tolentini. Oggi l'anatema verso il progetto del nuovo è ancora operante?

Anche a Firenze, dopo le distruzioni dell'ultima guerra, l'ingresso dell'architettura contemporanea è sempre stato combattuto dagli anacronistici fautori del "dov'era, com'era": così il ponte Santa Trinita è stato ricostruito "à l'identique", ma con ossatura invisibile in c.a. (Gizdulich 1955-57), mentre la ricostruzione della zona attorno a Ponte Vecchio (incoraggiata da un critico d'arte antica purovisibilista come l'americano Berenson) finisce per dar luogo ad un grottesco "pasticciaccio brutto" neoantico ed i bei progetti di rinnovamento della città sul fiume, elaborati da Michelucci e dai suoi giovani allievi (Detti, Isotta, Ricci e Savioli) rimangono sulla carta. Si realizza solo, tra i nuovi ponti, qualche raro, autentico capolavoro, come la passerella pedonale delle Cascine (passerella pedonale di collegamento fra il quartiere dell'Isolotto e il parco delle Cascine: Damerini, Scalesse, 1962), il ponte Amerigo Vespucci di E. Gori, G.G. Gori, Moranti, Nelli, 1954-1957) ecc., il ponte da Verrazzano (Savioli, Damerini, Santi, Scalesse, 1967-69) e il ponte sospeso sul viadotto dell'Indiano (Montemagni, Mirando, Sica, 1969-76), troppo poco per incidere su una città nella quale il (falso) culto feticistico dell'antico non si è mai saputo sposare, malgrado Michelucci e la sua Scuola, con una autentica cultura della conservazione e con la parallela continua sperimentazione del progetto d'avanguardia, a confronto tra loro.

Neanche i migliori architetti riescono a superare le reti della burocrazia ministeriale e rimangono costretti in "interni" dietro le facciate della anonima scena della città tradizionale (come lo stesso Michelucci sia con il quartiere autosufficiente di Sorgane, privato della sua acropoli naturale, e confinato, più che dimezzato dei suoi abitanti e servizi, ai piedi della collina nella sua attuazione (Ricci, Savioli, 1957-62), sia con il veto dato alla sua legittima nuova facciata sulla via della Cassa di Risparmio (1957). Michelucci riuscirà a spuntarla, negli anni Cinquanta (1957), solo con la ricostruzione (non mimetica) di due pietrosi edifici bene ambientati in via Guicciardini (1954-57), mentre anche uno dei migliori interventi del nuovo lungo il viale Belfiore (progetto

per uffici: Savioli, Santi ecc., 1975-76)), viene bloccato da una Soprintendenza assai più incline alla pratica diffusa del falso storico analogico, che realmente disposta a concedere qualcosa alla qualità della ricerca del nuovo.

La situazione attuale purtroppo continua a confermare i segni evidenti di questo persistente pregiudizio e sfiducia, anche quando ad operare sulla scena della città antica vengono chiamati nuovi Maestri come Isozaki (il cui nuovo ingresso sulla piazza posteriore dei Grandi Uffizi, malgrado un regolare concorso internazionale vinto (2001) è ancora assai lontano da poter trovare l'auspicata realizzazione, mentre dopo un lunghissimo quanto estenuante dibattito sul destino dell'area FIAT/Fondiaria a Novoli, i più recenti episodi come la realizzazione della nuova sede dell'Università (Natalini) e del postumo del Palazzo di Giustizia (pensato da Ricci, 1985-87) si stanno concludendo, ancora una volta, con una clamorosa sconfitta della qualità del progetto. Per non parlare poi degli interventi oggi in atto per risistemare l'assetto della viabilità urbana in due punti critici – il sottopasso della Ferrovia alla Fortezza da Basso e quello in piazza Vittorio Veneto presso il ponte alla Vittoria (Gizdulich, Gori, Ricci, Savioli, Neuman, 1945) – davvero troppo rozzi e grossolani per una città colta come Firenze. Ma la ciliegina sulla torta delle mani sulla città è rappresentata dall'inquietante presunzione di costruire un inquietante nuovo grande maxi Centro Commerciale, falsamente "interrato", proprio a spudorato contatto con le intangibili muraglie d'Autore (Antonio da Sangallo) di quell'assoluto gioiello di architettura militare che è la Fortezza da Basso. Insomma pare proprio che la ricerca di architettura contemporanea non abiti più qui e che venga ormai direttamente surrogata dalle Imprese, dai Consorzi e dalle Holding finanziarie. A Firenze la situazione odierna, tutta condotta tralasciando esclusivamente ai vantaggi della quantità a scapito della qualità, sembra ripetere puntualmente l'amara, sconsolata conclusione cui era arrivato un grande erudito come don Vincenzo Borghini quando scriveva (1565), lapidario, all'amico Giorgio Vasari: "qui del vecchio non c'è più e del nuovo non s'impara". È stato raggiunto qui il punto più basso della ruota?

EPILOGO (cinquant'anni dopo)¹⁵

Restauratore sfortunato (e assai più fortunato invece come critico e come architetto), è stato il giovane Marco Dezzi Bardeschi, che aveva costruito per la chiesa di San Francesco di Arezzo un altare che non obbediva ai canoni dell'imitazione stilistica, e che a parere di molti critici – me compreso – andava benissimo. Ma l'intervento del Consiglio Superiore delle Belle Arti ha fatto smontare l'altare del Dezzi, per sostituirlo con un altro assolutamente insignificante, dimostrando così quanto poco sicura sia ancora la navigazione nell'architettura moderna, specialmente quando le acque territoriali vicine sono quelle procellose dell'architettura classica. Ma gli esempi di Sanpaolesi, Bemporad e Morozzi dimostrano proprio l'opposto di ciò che molti si ostinano a sostenere, e che cioè solo gli interventi coraggiosi, che vitalizzano il contesto proponendo una nuova utilizzazione del monumento secondo gli interessi comunitari d'oggi, hanno successo, – dove successo, al solito, significa esser riusciti a formare quel nodo di relazioni comunitarie che ci si proponeva di formare – e quindi sono importanti, per la vita di una città, altrettanto quanto la creazione di nuove architetture.

¹⁵ *Commento di G.K. Koenig sul suo smontaggio per troppa modernità*, da G.K. Koenig, *Architettura in Toscana 1931-1968*, Edizioni RAI, 1968, p. 189.



Bibliografia



FRA POST IMPRESSIONISMO E ART NOUVEAU

SURREALISMO

Le volubil
Mafona

- Albini M., Baldrighi L. (a cura di) 1999, *Architettura e restauro – Esperienze e progetti nei contesti storici*, Edizioni della Triennale, Milano.
- Annoni A. 1946, *Scienze ed arte del restauro architettonico: idee ed esempi*, Framar, Milano.
- Balzani M. (a cura di) 2011, *Restauro Recupero Riqualificazione. Il progetto contemporaneo nel contesto storico*, Skirà, Milano.
- Barducci M., Gaggini F. (a cura di) 1999, *Le Oblate di Firenze, 700 anni al servizio del corpo e della mente*, Il Bandino srl, Bagno a Ripoli, Firenze.
- Bellini A. 2007, *Antico-nuovo, uno sguardo al futuro*, in *Antico e Nuovo. Architetture e architettura*, Atti del Convegno (Venezia 31 marzo-3 aprile 2004), a cura di A. Ferlenga, E. Vassallo, F. Schellino, Il Poligrafo, Padova.
- Boito C. 1884, *I restauratori*, G. Barbera, Firenze.
- Boriani M. (a cura di) 2008, *Progettare per il costruito. Dibattito teorico e progetti in Italia nella seconda metà del XX secolo*, Città Studi-De Agostini, Milano.
- Boscarino S. 1988, *Il restauro architettonico ed il tema della rifunzionalizzazione degli edifici*, «Storia Architettura», n. 1-2.
- Brandi C. 1963, voce *Restauro*, in *Enciclopedia Universale dell'Arte*, vol. XI, Venezia-Roma.
- Brandi C. 1963, *Teoria del restauro*, Einaudi, Torino.
- Bruno A. 1996, *Oltre il restauro*, Edizioni Lybra, Milano.
- Burdett R. 1998, *Herzog e de Meuron, Tate Gallery of modern art, Bankside, Londra*, «Casabella», n. 661.
- Caldarola M. 2003, *Recupero e restauro dell'ex ospedale di Santa Maria della Scala a Siena*, «Opere, rivista toscana di architettura», n. 02, p. 44-45.
- Canali G. 2003, *Restauro e recupero del Santa Maria della Scala a Siena, Il Museo Archeologico*, «D'A: dettagli d'architettura», n. 20.
- Cangelosi A., Prescia R. (a cura di) 1999, *S. Boscarino, Sul Restauro Architettonico – saggi e note*, Franco Angeli, Milano.
- Carbonara G. 2004, *Restauro architettonico vol. 1*, Utet, Torino.
- Carbonara G. 2011, *Architettura d'oggi e restauro. Un confronto antico-nuovo*, Utet, Torino.
- Carmassi G., Carmassi M. 1998, *Del restauro quattordici case*, Electa, Milano.
- Carmassi M. 2005, *Pisa. Ricostruzione di San Michele in Borgo*, Il Poligrafo, Padova.
- Casiello S., Pane A., Russo V. (a cura di) 2010, *Roberto Pane fra Storia e Restauro*, Atti del convegno (Napoli, 27-28 ottobre 2008), Venezia, Marsilio.
- Cassatella C., Lecchi R. 1999, *Andrea Bruno, Manica lunga del castello, Rivoli, Torino*, «Area», n. 45.
- Cervellati P. L. 2000, *L'arte di curare la città*, Il Mulino, Bologna.
- Costanzo M. 2002, *La Tate modern: un modo diverso di comunicare l'arte nel museo contemporaneo*, «Controspazio: mensile di architettura e urbanistica», n. 4.
- Crippa M.A. (a cura di) 1988, *Camillo Boito, Il nuovo e l'antico in architettura*, Jaka Book spa, Milano.
- Cruciani Fabozzi G. 2006, *La difficile eredità di Piero Sanpaolesi: appunti per un bilancio di quarantacinque anni di vita dell'Istituto di Restauro dei Monumenti dell'Università di Firenze*, «Ananke», n. 50, pp.208-223.
- Dalla Negra R., Ruschi P. 2000, *Il corridore di Prato. Una fortificazione medievale restaurata*, Edifir Edizioni, Firenze.
- Dalla Negra R. 2006, *Monumenti e "addizioni": una riflessione*, «Opere, rivista toscana di architettura», n. 12.
- Dambrosio M. 2004, *Celle*, «Opere, rivista toscana di architettura», n. 07.
- Della Bordella P. L. 1996, *L'Arte della Lana in Casentino*, Primarno, Grafiche Calosci, Cortona.
- Dezzi Bardeschi M. 1991, *Restauro. Punto e da capo. Frammenti per una (impossibile) teoria*, F. Angeli, Milano.
- Dezzi Bardeschi M. 2002, *Conservare, non restaurare (Hugo, Ruskin, Boito, Dehio e dintorni). Breve storia e suggerimenti per la conservazione in questo nuovo millennio*, «Ananke», n. 35-36.
- De Fusco R. 2012, *Restauro. Verum Factum dell'Architettura italiana*, Carocci Editore, Roma.
- De Seta C. 1982, *Architetti italiani del novecento*, Roma-Bari.
- De Solà Morales I. 1985, *Il contrasto e l'analogia. Trasformazioni nella concezione dell'intervento architettonico*, «Lotus international», n. 46.
- De Vita M. (a cura di) 2007, *Il castello di Torregalli. Storia e restauro di un complesso fortificato del "contado fiorentino"*, Polistampa, Firenze.
- De Vita M., Neri V. 2009, *Restauro e sostenibilità*, «Il progetto sostenibile», n. 22-23, pp. 66-71.
- De Vita M. 2010, *Il Castello dell'Acciaio a Scandicci*, Alcion Edizioni, Trento.
- De Vita M. 2012, *Città storica e sostenibilità*, Firenze University Press, Firenze.
- Della Fontana J. 2001, *Pistoia-Biblioteca Forteguerriana*, «L'Arca», n. 159, pp. 72-77.

- Ferraresi A. 2008, *Energia e Ambiente, Biblioteca Forteguerriana a Pistoia*, «Costruire in Laterizio», n. 125, pp.16-21.
- Fletcher B. 1967, *Storia dell'architettura secondo il metodo comparativo*, Aldo Martello editore, Milano.
- Frampton K. 1982, *Storia dell'architettura moderna*, Zanichelli, Bologna.
- Frampton K. 1999, *La tettonica in architettura*, Skira, Milano.
- Gemmani G. 2008, *La Biblioteca Sangiorgio, riqualificazione dell'edificio industriale ex Breda*, «Paesaggio Urbano», n. 02, p. 16-17.
- Giovannoni G. 1931, *Vecchie città ed edilizia nuova*, UTET, Torino.
- Giovannoni G. 1936, voce *Restauro*, in *Enciclopedia Italiana Treccani*, vol XXIX, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma.
- Grassi G. 1990, *Un parere sul restauro*, «Phalaris II», n. 06.
- Grassi G. 1999, *Progetti per la città antica. La mediocrità come scelta obbligata*, «Casabella», n. LXIII, pp. 34-59.
- Gregotti V. 1994, *Le scarpe di van Gogh: modificazioni nell'architettura*, Einaudi, Torino.
- Irace F. 2003, *Dalla terra al cielo*, «Abitare», n. 434.
- Koenig G. K. 1968, *Architettura in Toscana 1931-1968*, Edizioni RAI.
- Lamberini D. 2003, *Teorie e storia del restauro architettonico*, Edizioni Polistampa, Firenze.
- Magagnato L. (a cura di) 1982, *Carlo Scarpa a Castelvecchio*, Edizioni di Comunita, Milano.
- Longo L., Vannetti G. 2008, *Biblioteca Comunale San Giorgio a Pistoia*, «Opere, rivista toscana di architettura», n. 02, pp. 22-23.
- Mancuso F. 2007, *È il nuovo che rilancia l'antico. Tre progetti per il riutilizzo a Venezia*, in *Antico e Nuovo. Architetture e architettura*, Atti del Convegno (Venezia 31 marzo-3 aprile 2004), a cura di A. Ferlenga, E. Vassallo, F. Schellino, Il Poligrafo, Padova, pp. 831-840.
- Marconi P. 2004, *La questione del "linguaggio moderno". La bellezza come "luogo comune"*, in *Manutenzione recupero della città storica. L'inserzione del nuovo nel vecchio a trenta anni da Cesare Brandi*, Relazioni generali e relazioni ad invito del IV convegno nazionale (Roma 7-8 giugno 2001), a cura di Alessandra Centroni, Gangemi, Roma, pp. 65-74.
- Marconi P. 1999, *Materia e significato*, Editori Laterza, Roma-Bari.
- Marconi P. 2005, *Il recupero della bellezza*, Skira, Milano.
- Marilli A. 2006, *Il cantiere impossibile. Da carcere ad abitazione*, in «Opere, rivista toscana di architettura», n. 15.
- Miarelli Mariani G. 1977, *Aspetti della conservazione fra restauro e progettazione*, «Restauro», n. 33-34, pp. 61-71.
- Miarelli Mariani G. 1979, *Monumenti nel tempo: per una storia del restauro in Abruzzo e nel Molise*, Roma, Carucci.
- Miarelli Mariani G. 1978, *Restauro e territorio. Appunti su un rapporto complesso e controverso*, «Palladio», n. XXV, pp. 83-100.
- Miarelli Mariani G. 2002, *Città antica, edilizia d'oggi: un dissidio da comporre*, «Arch», n. 1, pp. 8-11.
- Miarelli Mariani G. 2003, *Riflessioni su un vecchio tema. Il nuovo nella città storica*, «Restauro», n. 164, pp. 11-48.
- Morrice L. 2010, *Antico e nuovo: progetti, realizzazioni 1971/2007*, Clean, Napoli.
- Mulazzani M. 2002, *Costruire sull'antico*, «Casabella», n. 701, pp. 78-91.
- Pane G. 2007, *Storia e metaprogetto nell'incontro tra antico e nuovo*, in *Antico e Nuovo. Architetture e architettura*, Atti del Convegno (Venezia 31 marzo-3 aprile 2004), a cura di A. Ferlenga, E. Vassallo, F. Schellino, Il Poligrafo, Padova, pp. 63-84.
- Pane A. 2009, *Da Boito a Giovannoni: una difficile eredità*, «Ananke», n. 57.
- Pane R. 1948, *Architettura e arti figurative*, Neri Pozza Editore, Venezia.
- Pane R. 1987, *Teoria della conservazione e del restauro dei monumenti*, in *Attualità e dialettica del Restauro*, a cura di M. Civita, Chieti.
- Perogalli C. 1954, *Monumenti e metodi di valorizzazione. Saggi, storia e caratteri delle teorie sul restauro in Italia, dal medioevo ad oggi*, Tamburini, Milano.
- Perogalli C. 1955, *La progettazione del restauro monumentale*, Milano.
- Pica Ciamarra M. 2003, *La nuova sede della Biblioteca Forteguerriana*, «Opere, rivista toscana di architettura», n. 02.
- Pieri E. 2000, *Ricostruire modificando le scuderie Medicee di Poggio a Caiano*, «Costruire in Laterizio», n. 77, pp. 22-27.
- Portoghesi P. 2006, *Editoriale*, in «Materia», n. 49.
- Purini F. 2003, *Il restauro come interpretazione*, «Opere, rivista toscana di architettura», n. 02, p. 46-47.
- Riegl A. 1990, *Il culto moderno dei monumenti. Il suo carattere e i suoi inizi*, (a cura di) Sandro Scarrocchia, Nuova Alfa Editoriale, Bologna.
- Sanpaolesi P. 1973, *Discorso sulla metodologia generale del restauro dei monumenti*, Editrice Edam, Firenze.
- Sette M. P. 2001, *Il restauro architettonico. Quadro storico*, UTET, Torino.
- Sini G., Zetti I. 2009, *Biblioteca ex Convento delle Oblate*, «Opere, rivista toscana di architettura», n. 24.
- Tafuri M. 1991, *Storia, conservazione, restauro*, «Casabella», n. 580, pp. 23-26.

Tscholl W. 2004, *Riuso della torre Reichenberg*, «Casabella», n. 719, pp. 58-63.

Verderosa F. (a cura di) 2009, *Pica Ciamarra Associati, Eteronomia dell'architettura*, «Quaderni di architettura naturale», n. 05, pp. 16-19.

Varagnoli C. 2002, *Edifici da edifici: la ricezione del passato nell'architettura italiana, 1990-2000*, «L'industria italiana delle costruzioni», 368, pp. 4-15.

Varagnoli C. 2007, *Antichi edifici, nuovi progetti. Realizzazioni e posizioni teoriche dagli anni Novanta ad oggi*, in *Antico e Nuovo. Architetture e architettura*, Atti del Convegno (Venezia 31 marzo-3 aprile 2004), a cura di A. Ferlenga, E. Vassallo, F. Schellino, Il Poligrafo, Padova, pp. 841-860.

Vitale M.R. 2007, *Contrasto, analogia e mimesi*, in *Antico e Nuovo. Architetture e architettura*, Atti del Convegno (Venezia 31 marzo-3 aprile 2004), a cura di A. Ferlenga, E. Vassallo, F. Schellino, Il Poligrafo, Padova.



Indice

Premessa	7	Da convento a biblioteca e polo culturale Ex Convento delle Oblate Firenze, Italia	149
Antica e nuova architettura: un confronto nel tempo	10	Da fortificazione a spazio pubblico Bastione delle Forche Prato, Italia	159
Dal pensiero alla materia: dodici progetti	53	Da délices granducali a cantieri dei linguaggi e del corpo Saloncino Goldoni Firenze, Italia	169
Progetti per un itinerario critico nel restauro	55	Da lanificio a Museo della Lana Ex Lanificio Lombard Stia (Ar), Italia	179
Temi, problemi, segni del dialogo fra antico e nuovo Virginia Neri	59	Dialoghi per autori scritti e saggi critici	187
Il recupero della città alta. Piano particolareggiato del centro storico Certaldo Alto Firenze, Italia	63	Una premessa alla selezione dei saggi critici	189
Da complesso conventuale a centro residenziale e commerciale San Michele in Borgo Pisa, Italia	69	Piero Sanpaolesi	191
Da ospedale a sistema museale Ospedale di S. Maria della Scala Siena, Italia	83	Gaetano Miarelli Mariani	192
Da scuderia a polo culturale Ex Scuderie Medicee Poggio a Caiano (PO), Italia	93	Ignasi De Solà Morales	195
Da Castello-fattoria a spazi per esposizioni, formazione, aggregazione sociale e spettacolo Castello dell'Acciaio Scandicci (FI), Italia	105	Gorgio Grassi	198
Da cassero a polo espositivo Corridore Prato, Italia	119	Paolo Marconi	199
Un edificio industriale dismesso divenuto Biblioteca Area Breda-Biblioteca San Giorgio Pistoia, Italia	127	Claudio Varagnoli	202
Da monastero, poi carcere a residenza e spazi di socializzazione, culturali, commerciali Le Murate Firenze, Italia	137	Eugenio Vassallo	204
		Paolo Portoghesi	205
		Giovanni Carbonara	207
		Donatella Fiorani	209
		Marco Dezzi Bardeschi	212
		Epilogo (cinquant'anni dopo)	214
		Bibliografia	219

Architetture nel tempo rappresenta la consapevolezza della durata, della permanenza, dell'autenticità dei luoghi attraverso i secoli e nella continua, loro, contemporaneità affidata alla conservazione che trasmette al futuro, al dialogo fra antica e nuova architettura, al progetto di restauro. Non solo quindi manufatti eccellenti ma anche architetture della quotidianità, manufatti della necessità oltre che della volontà simbolica e magniloquente, che comunque il tempo lo hanno attraversato per acquisire il diritto di essere memoria e futuro, per poter esibire una cittadinanza egualmente riconosciuta alle frontiere del tempo passato e di quello presente, materiale per la storia che attraverso la ricerca e l'indagine sul campo diventa storia anche esso.

Maurizio De Vita è docente di Restauro e Direttore della Scuola di Specializzazione in Beni Architettonici e del Paesaggio del Dipartimento di Architettura di Firenze. Ha insegnato alla Columbia University di New York, la Syracuse University, le Facoltà di Architettura di Venezia IUAV e di Ascoli Piceno. Ha progettato e diretto numerosi interventi di restauro di complessi monumentali in Italia ed all'estero. È autore di monografie, saggi ed articoli sul progetto di restauro, sul rapporto fra antico e nuovo, sul restauro dell'architettura moderna e contemporanea, sul rapporto fra restauro e sostenibilità.