

Università degli Studi "G. d'Annunzio" di Chieti e Pescara

Corsi di "Restauro I"; "Teoria e storia del restauro"

Proff. C. Varagnoli, C. Verazzo

prof. Claudio VARAGNOLI

Appunti di teoria e storia del restauro

Aggiornamento 2017

L'architettura contemporanea e l'intervento sulle opere del passato (1990/2015)

Due teatri, due resti antichi con cui si confrontano altrettanti architetti in momenti diversi del Novecento italiano: ad Heraclea Minoa, in Sicilia, Franco Minissi nei primi anni Sessanta riveste di perspex i gradini consunti e quasi illeggibili del teatro, restituendo con un materiale nuovo, teoricamente leggero e reversibile, l'immagine offuscata dal rudere antico; a Sagunto, in Spagna, Giorgio Grassi alla fine degli anni Ottanta costruisce sul teatro romano un nuovo frontescena e una nuova cavea, con i relativi percorsi e le sistemazioni museali, realizzando una struttura che sovrasta anche dimensionalmente il contesto archeologico. Da un lato, un'opera nata dalla fiducia nelle capacità didattiche del progetto, che accetta il rudere e ne agevola la rilettura utilizzando la stessa architettura e i materiali moderni, secondo il principio della reversibilità dell'intervento che guida lo stesso Minissi anche nelle mura di Gela, nella villa romana del Casale, nella chiesa di S. Nicolò Regale a Mazara del Vallo; dall'altro, un edificio che si sovrappone all'antico e quasi vi si sostituisce nella sua perentoria irreversibilità, ma che coglie dal manufatto antico ogni indicazione per ricostruire innanzitutto l'idea di teatro.

Il confronto fra due opere separate da appena venti anni aiuta forse ad inquadrare meglio il percorso compiuto dall'architettura italiana nel suo rapporto con il passato. Un rapporto in entrambi i casi non canonico, discutibilissimo nell'effettivo valore conservativo dei resti del passato – che resta comunque la posta in gioco – e in effetti molto discusso per le due opere parallele: l'utopia modernista di Minissi ha sempre suscitato dure polemiche sia per la "insostenibile leggerezza" del perspex, sia per la rigogliosa crescita di piante favorita da una carente manutenzione, ma comunque aggravata proprio dal materiale trasparente a danno dei fragili gradini in pietra locale, fino allo smontaggio dell'analoga disposizione per le mura di Gela; l'austero edificio di Grassi ha sollevato innumerevoli polemiche per la soverchiante presenza all'interno della città romana, anche qui, sembra, fino alla decisione della demolizione.

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 la sua estraneità al territorio del restauro, ne è stata comunque riconosciuta la legittimità, soprattutto da parte dei

teorici che vedono l'atto conservativo intriso di responsabilità creative¹. E' 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,² 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 anche da molti professionisti, che vedono nei metodi del restauro un limite intollerabile alla loro legittima creatività e alle inalienabili ragioni della contemporaneità.

[...]

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. La riscoperta del colore della facciata di S. Pietro ad opera di Sandro Benedetti nel corso del restauro completato per l'anno santo del 2000, era stata preceduta da analisi stratigrafiche che ponevano in luce l'esistenza di coloriture strettamente aderenti al travertino. Il processo di comprensione del percorso progettuale di Carlo Maderno ha posto in luce che l'impiego delle scialbature era volto a riconquistare al nuovo prospetto, conseguente alla decisione di allungare la navata, la tridimensionalità prevista in origine da Michelangelo. Solo così è stato possibile orientare il dato empirico: e tra l'interpretazione e il cantiere si colloca il progetto, carico come tutti i progetti di responsabilità creative, proprio per il compito di riconoscere le qualità presenti nell'opera.

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, ugualmente alto, dovrebbe presiedere ad ogni progetto che intervenga su un edificio a cui la collettività riconosca un valore. Ciò implica che 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. [...]

Da tale punto di vista, 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

¹ Fra i tanti contributi, v.: R. Bonelli, *Restauro anni '80: tra restauro critico e conservazione integrale*, in S. Benedetti, G. Miarelli Mariani, *Saggi in onore di Guglielmo di De Angelis d'Ossat*, "Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura", Roma 1987, pp. 511-516; G. Carbonara, *Avvicinamento al restauro. Teoria, storia, monumenti*, Napoli 1997, parte IV.

² G. Grassi, *Il castello di Abbiategrasso e la questione del restauro*, 1971, ora in Id., *L'architettura come mestiere e altri scritti*, Milano 1985, pp. 79-84.

contemporaneità a portare la vita all'edificio, come se una piazza, poniamo di Siena o di Lecce, siano meno vissute di un moderno centro commerciale 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; né le ultime polemiche che hanno coinvolto l'opinione pubblica, quali la ricostruzione dei teatri di Bari e Venezia o le discussioni sugli interventi di Gehry a Modena, Meier a Roma, Isozaki a Firenze³. Neanche la strada dell'analogia, enunciata da un noto saggio di Solá i 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 è in definitiva in un panorama che resta molto variegato, fra esperimenti isolati, tentativi, ipotesi, tale da rendere ardua 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 1991⁴, 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.

La situazione delineata dai casi concreti di interventi moderni in contesti antichi, con l'esclusione, per ora, dei contesti urbanistici, dove il problema è più sfaccettato e inafferrabile, forse rende giustizia di tante posizioni forzatamente contrapposte. Se si volessero individuare le modalità tipiche di intervento configurate dall'attuale cultura architettonica, forse il primo livello di dialogo dovrebbe essere quello iscrivibile nella vasta categoria del contenitore, già ampiamente sperimentata a partire dai tardi anni Settanta, quando si fece impellente la spinta alla riutilizzazione del patrimonio immobiliare delle aree industriali dimesse e ancora concepito nell'ottica del "contrasto" di linguaggi. Come è noto, si tratta di un approccio che si rivolge soprattutto a edifici spesso notevoli per l'archeologia industriale o la storia delle tecniche costruttive, ma che nel passato ha coinvolto anche edifici illustri, come il palazzo Grassi a Venezia, con esiti purtroppo che non rientrano nella logica della conservazione.

Rispetto alle realizzazioni degli anni Ottanta, l'architettura recente sceglie edifici che spesso già esprimono tale vocazione tipologica. Si utilizza quindi l'opificio dimesso e abbandonato come un guscio vuoto, o da svuotare, adatto ad essere riempito con nuove funzioni e con nuove forme: modalità che sembra segnare profondamente la cultura contemporanea, poiché rivive anche nella progettazione del nuovo, come nell'Auditorium del Centro Congressi di Roma di

³ V. un quadro sintetico del dibattito attuale in P. Baldi (a cura di), *Contemporaneità & Conservazione. La sfida della qualità nell'architettura*, atti del convegno (Venezia, 26 ottobre 2000), Roma 2001.

⁴ M. Tafuri, *Storia, conservazione, restauro*, in "Casabella", a. LV, n. 580, giugno 1991, pp. 23-26

Massimiliano Fuksas (completato 2017), concepito come una contenitore delegato al dialogo con il contesto monumentale e razionalista dell'EUR, e un contenuto alieno ed estraneo all'interno, distaccato sotto ogni aspetto dalla scatola esterna.

Alla poetica del "guscio" si è spesso riferito, con convinzione e raffinatezza, Guido Canali fino al recente progetto per la trasformazione dell'ex-zuccherificio di Mirandola come sede di un complesso di uffici. A questa modalità si rifà anche l'auditorium "Niccolò Paganini" di Parma ricavato da Renzo Piano all'interno dell'ex zuccherificio Eridania (2001). Qui, operando una drastica selezione all'interno delle preesistenze - evidentemente non considerate nel loro valore storico e testimoniale - è stata raggiunta la totale indipendenza dal volume originario, con la reinvenzione completa della tipologia originaria degli edifici. Non più guscio, la preesistenza è scardinata nella sua scatola muraria, lasciando intuibile il contenuto: alle pareti piene trasversali sono sostituite delle larghe stesure vetrate, in un'ambigua ricerca di trasparenza e di delimitazione. Altra recente versione è la sede dell'Antiquarium Tuscolano sistemato da Fuksas all'interno delle ex scuderie della villa Aldobrandini (2001), edificio pregevole per il suo richiamo ad un'architettura nel contempo rustica e raffinata, ma da anni abbandonato in uno stato di semi rudere. La considerazione del valore storico dell'edificio, che sorge a pochi passi dalla grandiosa villa progettata da Giacomo della Porta agli inizi del Seicento. Fuksas non accetta la ricostruzione dell'interno secondo principi analogici, ma riduce al minimo il proprio portato progettuale per esibire, non senza compiacimento, tutti i segni delle passate demolizioni e trasformazioni: all'interno, la nuova struttura metallica, ridotta all'essenziale, distingue l'invaso interno in due livelli che lascino libera la lettura delle trame murarie e dei segni del degrado.

Negli interventi che seguono la modalità del "guscio", l'architettura nuova non istituisce con quella antica un rapporto di necessità, ma solo di coestensività - a volte pericolosamente in bilico tra indifferenza e rispetto - che si arresta solo qualche centimetro prima della scatola muraria esterna: stacchi, soluzioni di continuità, asole vetrate o meno sono il segno evidente di tale coabitazione. E' peraltro un modo che consente all'architettura contemporanea di sfruttare il vecchio opificio, l'edificio svuotato e abbandonato per dissimularsi nel tessuto storico delle città, finendo per essere accettata proprio perché nascosta alla vista⁵. Resta tuttavia un approccio pericoloso, perché agisce su un patrimonio, quello industriale o quello dell'architettura del Novecento, che fatica ad essere riconosciuto nella sua caratura storica, mentre offre cubature libere molto appetibili al mercato.

Una seconda modalità di dialogo con l'architettura del passato è quella che continua la strada della differenziazione dei linguaggi, quasi in un'ottica didattica o comunque di commento al testo antico. Non di rado il nuovo inserto è concepito come un supporto necessario alla comprensione proprio della natura incompleta e multiforme del contesto; di qui l'accentuazione del percorso, che spesso costituisce il fulcro concettuale di tutto l'intervento: passerelle, percorsi aerei, tagli, vetrate, tutto deve portare ad una fruizione dinamica degli spazi lasciati nella loro inalterata

⁵ Per chi abbia un minimo di dimestichezza con le trasformazioni operate nel passato, questa modalità evoca curiose assonanze con i rifacimenti barocchi di chiese medievali, operazioni che trasformavano completamente gli interni con stucchi, nuove volte, nuovi altari, ma senza toccare minimamente gli esterni, generalmente rispettati negli arcaici e inattuali partiti originali.

autenticità. E' una modalità "classica" dell'architettura italiana, debitrice in primo luogo degli esempi di Carlo Scarpa. Tale filone di rispetto dell'esistente e di inserimento mediato del nuovo, può toccare tutti i tasti del progetto. Giovanni Bulian nella serie dei suoi interventi per la riorganizzazione del Museo Nazionale Romano all'interno delle Terme di Diocleziano a Roma (1990-2000) ha adottato una strategia flessibile, che amplia o riduce il proprio portato innovativo seguendo i suggerimenti di un contesto estremamente stratificato. Esemplare è il trattamento della sala dell'ex-Planetario, riportato alla sua struttura metallica per caricarsi di nuove funzioni per il passaggio di impianti elettrici e di condizionamento: forse più importante è il nuovo ruolo didascalico che riveste nell'inquadrare le statue e nel costituire un tramite di preparazione e guida alla visione della cupola laterizia antica. Un'analoga cura artigianale per il progetto, capace di garantire la flessibilità necessaria per dialogare con il rudere, emerge negli interventi di d'Aquino e Franciosini nel complesso dei Mercati Traianei sempre a Roma. Qui è una articolata passerella in legno che costituisce il punto di vista a cui guardare l'architettura del passato. La struttura in metallo è pensata per adeguarsi ai tanti dislivelli dati dalle diverse giaciture archeologiche. Altri interventi, come la grande vetrata o l'ascensore, sono tutti improntati ad un linguaggio minimalista

L'intervento moderno non tenta in questi casi di ricucire le contraddizioni e le lacerazioni della storia, ma di consentirne la lettura e la comprensione. E' la strada che Canali chiama "restauro leggero", scelta per inserire funzioni moderne all'interno dello Spedale di S. Maria della Scala a Siena (più fasi, dal 1993 al 2005). Un insieme architettonico in cui si coagulano stratificazioni di grande interesse che vanno dalla sala del Pellegrinaio, interamente affrescata da pittori del Quattrocento senese, ad una serie di percorsi e cellule edilizie digradanti lungo il colle fino ai sotterranei, dove sono state collocate le cospicue raccolte del museo archeologico. Il progetto si basa soprattutto sui percorsi, utilizzando materiali leggeri, passerelle, espositori di legno ed impianti a vista, mentre le varie stratificazioni sono lasciate nella loro presenza anche lacerante: pozzi, cisterne, riprese murarie, aperture in breccia di porte e finestre, squarci, si dispongono lungo il percorso come in una mappa delle tormentate vicende edilizie del complesso, in una sorta di lettura stratigrafica realizzata sotto gli occhi del visitatore.

Appare invece in flessione la ricerca di un rapporto di tipo linguistico fra architettura del passato e quella contemporanea. Risulta infatti meno praticata la progettazione che si esprime figurativamente su un altro atto figurativo, secondo quanto indicava negli anni Sessanta l'approccio semiologico con Roland Barthes, secondo il quale il critico deve operare su un testo preesistente facendo nascere opere da altre opere⁶. Cadute le interpretazioni linguistiche dell'architettura, sono rari i casi in cui alla decodificazione del testo antico corrisponde una rivisitazione secondo i codici architettonici contemporanei. Oltre alla ricostruzione del castello di Koldinghus, in Danimarca, la cui progettazione risale agli anni Settanta, un esempio viene dalla Francia, dal Centro Coreografico di Montpellier (1998), insediato da Florence Lipsky e Pascal

⁶ R. Barthes, *Critique et vérité*, Paris 1965, p. 64: "Le critique dédouble les sens, il fait flotter au dessus du premier language de l'oeuvre un second language... Il s'agit en somme d'une sorte d'anamorphose... d'une transformation surveillée".

Rollet con notevole rigore metodologico in un convento nel centro della città provenzale. Alle asciutte cadenze del cortile seicentesco corrispondono le modulazioni parietali dell'integrazione moderna, ottenute con la semplice modulazione del *brise soleil* in lamelle di legno⁷.

Diversissima negli esiti, ma in parte analoga per i presupposti, è la soluzione di Emanuele Fidone per il polo dei servizi turistici installato nell'ex mercato comunale di Siracusa, dove il progettista contemporaneo non si pone da protagonista⁸, ed intesse un dialogo con il contesto fatto di vedute, di scorci, di assonanze tettoniche. Il dignitoso mercato di Ortigia, a pochi passi dai ruderi del tempio di Apollo, è organizzato su una corte interna sorretta da un ritmo classicista di arcate su colonne. Per ricavare una nuova sala polivalente, Fidone chiude con pareti mobili un lato del colonnato, concentrando l'attenzione verso la visione dei resti antichi. Il nuovo inserto conferisce un sapore di arcaica gravità all'invaso interno, tessendo un dialogo basato sull'inversione dei rapporti chiaroscurali⁹, in cui al vuoto delle arcate corrisponde il pieno della nuova parete mobile e il pieno delle colonne è sottolineato dal vuoto dei tagli che danno luce al salone interno. E' anche uno dei pochi casi in cui si accetta il degrado della tenera pietra locale, reintegrata con limitate sostituzioni, a cui ben si lega il carattere scabro delle nuove superfici, realizzate con pannelli in legno mineralizzato rivestiti di intonaco additivato con cocchiopesto. Una prova, questa di Fidone, fra le più convincenti della recente architettura italiana, forse più stimolante della copertura della chiesa di S. Maria del Gesù a Modica, dove l'autore punta tutto sul contrasto fra rudere e nuova copertura.

Le posizioni sin qui esaminate, fra loro diversissime, presentano tutte la caratteristica di partire dall'effettivo stato di conservazione dell'edificio, visto come una condizione naturale anche nel suo degrado fisico. I risultati cambiano se si parte dal presupposto di vedere nelle condizioni attuali le conseguenze di una implicita volontà progettuale. E' il caso del rudere, sempre meno accettato come un prodotto del naturale scorrere del tempo e sempre più spesso considerato come il frutto di un preciso *Kunstwollen*, legato ad una sensibilità intellettuale e falsificante che si tende ad abbandonare o quanto meno a sottoporre a critica. Una tendenza che emerge anche in campo strettamente archeologico, ormai da tempo volto a ricostruzioni che superino la tradizionale impostazione decadente del rudere a favore di una presentazione didattica degli scavi, capace di suscitare una partecipazione attiva e non contemplativa del visitatore.

Malgrado le abissali distanze con l'approccio archeologico, è questa la strada scelta da Giorgio Grassi nei suoi interventi e nella sua produzione teorica e soprattutto nella ricostruzione del teatro romano di Sagunto (1985-1993), richiamato all'inizio. La decisione della ricostruzione parte in Grassi da un approccio critico sull'indirizzo rovinista che aveva portato ad una percezione distorta del rudere, assimilato quasi ad un teatro greco, cioè privo di scena e aperto sul paesaggio. L'innaturalità del rudere è superata a favore dell'identità dell'edificio, cioè del tipo che vive nell'esempio di Sagunto, ma anche in tanti altri casi della storia architettonica. Come lo stesso Grassi sottolinea nella sua produzione teorica, la rovina è vista come un progetto

⁷ *Zentrum für Choreographie und Tanz in Montpellier, Frankreich*, in "Detail", 1998, 4, pp. 576-579.

⁸ F. Irace, *Stile italiano. Emanuele Fidone a Modica e a Siracusa*, in "Abitare", 400, novembre 2000, pp. 158-167.

⁹ L. Prestinenza Puglisi, *Riuso dell'ex mercato coperto di Ortigia, Siracusa*, in "L'industria delle costruzioni", 356, giugno 2001, pp. 4-11, parla apertamente di poetica manierista.

interrotto, disponibile ad una nuova conformazione, tranne la ripetizione pedissequa delle forme: anche qui ritorna un atteggiamento pre-illuminista, tale che il resto antico diventa un modello da continuare più che da conservare, in un programmatico riferimento alla cultura intrisa di neoplatonismo degli architetti rinascimentali, poco interessati al rispetto materiale della singola opera, ma attenti ad estrarne l'idea guida per nuovi edifici¹⁰. Ed è una posizione che ritroviamo in progettisti che hanno fatto della tipologia il centro del loro operare. È il caso della facciata lignea prevista da Aldo Rossi nella sala da concerto del ricostruito Teatro della Fenice, che avrebbe richiamato il prospetto della palladiana Basilica di Vicenza: le parole di Rossi, contrario alla ricostruzione in pristino dell'edificio e propenso invece alla restituzione del *genius loci* della città, sono estremamente interessanti per cogliere tale posizione: "Una Sala Nuova che ha per fondo un frammento della basilica palladiana, non solo perché è bella ma anche perché riproduce quell'interno del mondo veneto, quasi il tentativo di ricomporre nell'edificio un mondo veneziano tra storia e invenzione".¹¹

Le posizioni teoriche che sostengono l'operato di Grassi derivano dallo studio di un finissimo restauratore degli anni Trenta come Ambrogio Annoni, secondo il quale è l'edificio stesso a suggerire la strada della sua trasformazione¹². E tale convinzione riemerge nella lettura di un edificio stratificato come la moschea di Cordova proposta da un altro protagonista della scena contemporanea come Rafael Moneo: "La vita degli edifici si fonda sulla loro architettura, sulla permanenza dei loro tratti formali più caratteristici, e benché possa sembrare un paradosso, è tale permanenza ciò che permette di apprezzarne i cambiamenti. Il rispetto dell'identità architettonica di un edificio è ciò che ne rende possibile il cambiamento, ciò che ne garantisce la vita."¹³ Tuttavia lo stesso Moneo suggerisce che tale processo non possa essere compiuto a freddo, avvertendo a proposito del tipo che la sua stessa individuazione porta alla sua scomparsa; ed è quanto accade nel caso del teatro di Sagunto, opera di cui si sta decidendo lo smontaggio. Probabilmente l'esempio di Annoni resta difficilmente esportabile al di fuori del restauro "classico", cioè dei casi in cui l'ascolto del monumento si unisce ad una pratica di supporto e di servizio all'edificio stesso, fino a proporre quasi *in absentia* l'intervento creativo: si pensi all'esempio della navata laterale del S. Vincenzo a Galliano di Cantù (1934), scomparsa nelle alterazioni subite dall'edificio, la cui esistenza viene evocata da un vetro posto a chiudere e sottolineare la lacuna sul fianco destro, in una sorta di *pointing* in negativo.

¹⁰ G. Grassi, *Teatro romano di Sagunto*, in Id., *Architettura lingua morta*, "Quaderni di Lotus", 9, Milano 1988, pp. 81-103. V. anche Id., *Un parere sul restauro*, in "Phalaris", II, n. 6, gennaio/febbraio 1990, intervento al convegno "Patrimonio arquitectónico en los años 90", U.I.A., Valencia, 4-6 dicembre 1989.

¹¹ Dalla relazione di progetto, in M. Dezzi Bardeschi, *La Fenice: il ribaltone*, in "Ananke", 21, 1998, pp. 2-3 e 132.

¹² Cfr. I. Solá i Morales, *Dal contrasto all'analogia. Trasformazioni nella concezione dell'intervento architettonico*, in "Lotus international", 46, 1985, pp. 37-44.

¹³ R. Moneo, *La vida de los edificios. Las ampliaciones de la Mezquita de Córdoba*, 1985, trad. ital., *La vita degli edifici e la moschea di Cordova*, in Id., *La solitudine degli edifici e altri scritti. Questioni intorno all'architettura*, Torino 1999, pp. 131-155, ma p. 155. V. anche pp. 131-132: "L'opera d'architettura trascende l'architetto, va oltre l'istante in cui si compie la sua costruzione, e dunque può essere contemplata sotto le luci mutevoli della storia senza che la sua identità si perda con il trascorrere del tempo. I principi disciplinari stabiliti dall'architetto nel costruire l'opera si conservano nel corso della storia, e se risultano sufficientemente solidi, l'edificio può subire trasformazioni, cambiamenti e alterazioni senza cessare di essere ciò che era, cioè rispettando le sue origini."

Il tema della restituzione¹⁴ è posto con grande chiarezza dall'intervento recente di Pier Luigi Cervellati sull'oratorio bolognese di San Filippo Neri (conclusione 1999): intervento particolarmente rischioso perché si trattava di intervenire su un edificio il cui restauro era stato lasciato incompiuto molti anni fa da Barbacci, dopo la distruzione inferta dai bombardamenti alla raffinata architettura di Alfonso Torreggiani (1733), che aveva cancellato il tetto, i due terzi della volta, oltre alla cupola e al solaio di calpestio, di cui in seguito si decise la demolizione. Come se i danni di guerra non fossero stati sufficienti, i lavori di restauro intrapresi da Barbacci furono sospesi e l'ambiente divenne magazzino di materiali da costruzione, con le devastazioni che è facile immaginare. Cervellati opera la difficile scelta di conservare la chiesa settecentesca insieme alla struttura in cemento armato realizzata da Barbacci, cogliendo suggestioni quasi espressioniste nei muri grigi e polverosi, su cui restano affissi manifesti dell'epoca, a confronto con le raffinate decorazioni *rocaille*: e salva così forse l'ultima testimonianza delle bombe cadute su Bologna nella seconda guerra mondiale. L'intervento moderno restituisce quindi l'invaso della chiesa, rileggendo con un terzo materiale, il legno lamellare dopo lo stucco settecentesco e il cemento armato post-bellico, la volumetria originaria, disegnando con la struttura lignea le generatrici della volta, quasi restituendone il solo schema geometrico. Cervellati persegue il proprio obiettivo contaminando abilmente diversi gradi d'intervento (dal consolidamento, alla ripulitura, al ripristino "filologico"), con un effetto finale non privo di fascino, in cui la stessa architettura è resa di volta in volta da materiali diversi, ma restando sempre fedele alla sua identità tipologica. La linea di Cervellati costituisce inoltre la possibilità di presentare il restauro quasi come un'opera aperta, linea a cui si avvicina un altro recente intervento, anch'esso discusso, quello in corso nel palazzo Reale di Milano.

Ma la strada della ricostruzione può battere anche i sentieri più dimessi dell'edilizia abitativa. Massimo Carmassi si è sempre posto il problema della continuità con il passato, realizzando una produzione che è contemporaneamente fondata su una comprensione organica della fabbrica antica e delle sue caratteristiche tipologiche e costruttive, ma capace di una qualità quotidiana, adatta a rendere abitabili le case del tessuto urbano di Pisa. Carmassi riesce ad essere moderno e ad inserirsi nella serie infinita di trasformazioni che hanno disegnato il patrimonio abitativo nella sua concretezza. La ricostruzione degli edifici che fronteggiano l'abside della pisana S. Michele in Borgo (1985 ss.), ridotti a rudere dalla seconda guerra mondiale e dalle successive demolizioni, dimostra 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 consente a Carmassi di mostrare come un intervento moderno, progettato di getto e a tavolino, possa restituire la complessità e la variazione dell'architettura tradizionale, frutto di sovrapposizioni, alterazioni e mutamenti di secoli. Una ritrovata continuità con l'antico¹⁵ che consente a Carmassi di rispettare la consistenza delle abitazioni tradizionali,

¹⁴ P.L. Cervellati, *Restauro come restituzione*, in Id., *L'ex Oratorio di San Filippo Neri restituito alla città*, Bologna 2000, pp. 85-92.

¹⁵ P. Marconi, *Gabriella e Massimo Carmassi*, opere, in G. e M. Carmassi, *Del restauro: quattordici case*, Milano, 1998, pp. 7-13

rivisitate nelle loro stratificate coloriture e nei loro intrecci distributivi e rese felicemente adatte all'abitare contemporaneo, riscattando così il progetto della casa dalla logica modaiola della "ristrutturazione".

Un ultimo livello di interazione fra nuovo e antico si istituisce quando il progetto contemporaneo sembra avere una funzione straniante, con forti cariche suggestive e simboliche non immediatamente traducibili nelle modalità finora esaminate.

Franco Purini ha dedicato al tema della conservazione alcune pagine di notevole spessore, in cui, coerentemente con la propria visione progettuale, vede la conservazione come una sorta di limbo in cui si esaurisce il "silenzio fragoroso" dell'oggetto storico, che rimarrebbe così privo della sua inquietante alterità¹⁶. In maniera più radicale e in una prospettiva del tutto diversa, Purini sembra riprendere accenti ruskiniani, quando istituisce la distruzione come categoria "normale" dell'architettura, proprio per la sua carica evocativa: più si comprende e si rispetta un'opera architettonica più se ne deve desiderare la distruzione. L'edificio delle scuderie cinquecentesche nella villa medicea di Poggio a Caiano, vicino a Firenze, era stato danneggiato dall'incuria e da un incendio che nel 1978 ne aveva provocato il crollo parziale. Coadiuvato da un gruppo di specialisti per la conservazione dei materiali e per il restauro delle parti strutturali (fra cui Carlo Blasi per il consolidamento), Purini ha inserito nella lacuna causata dal crollo un telaio di 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'inattualità della costruzione porta il progettista alla "sua trascrizione e nel suo spostamento in un altro contesto architettonico che nella sua stessa identità di manufatto"¹⁷. L'inserito non provoca così rottura, ma interpolazione, transito da un contesto ad un altro egualmente rigoroso e cristallino¹⁸.

Anche nella riflessione teorica di Francesco Venezia la distruzione occupa un ruolo rilevante, almeno come consunzione e invecchiamento dei materiali. Nella sua produzione progettuale, Venezia non prende in considerazione una storia lineare e decodificabile, quanto il valore emotivo del frammento, capace di proiettare l'esperienza di un edificio del passato oltre la sua stretta durata temporale. Questa visione lirica ha necessità appunto di staccarsi dal presente, di rinchiudersi in un luogo concluso, in un *temenos* che permetta l'apparizione del frammento antico in tutta la sua potenza evocativa; e come ogni teofania, l'apparizione deve avvenire secondo regole precise, lungo visuali attentamente studiate come in un dispositivo teatrale o in una macchina ottica. L'opera che meglio riassume, sotto tale profilo, la poetica di Venezia è una singolarissima anastilosi, il trasporto della sola facciata del palazzo Di Lorenzo (progetto 1984), sottratto alle macerie di Gibellina e rimontato in una sorta di recinto che obbliga il visitatore ad un preciso rapporto con il rudere, che diviene evocativo di un'intera vicenda urbana e collettiva; parte integrante del programma è l'attenzione posta alla concretezza dei materiali, comprese le forme di alterazione, che coinvolge l'intera costruzione anche nelle parti moderne. Una poetica

¹⁶ V. Locatelli, *Franco Purini: abbandoni e dislocazioni*, in "Ananke", 10, 1995, pp. 88-99.

¹⁷ F. Barbagli, P. Baroni, C. Blasi, *Il progetto di recupero delle Scuderie Medicee di Poggio a Caiano*, in "Costruire in laterizio", 77, settembre/ottobre 2000, pp. 32-37, in particolare p. 33 a firma di F. Purini.

¹⁸ V. la lettura di C. Conforti, *Recupero delle scuderie medicee di Poggio a Caiano*, in "Casabella", 690, giugno 2001, pp. 16-17.

progettuale moderna che si nutre di frammenti del passato, come nelle piazze progettate per la città spagnola di Alcoy, sembra riannodare le fila con la visione eroica del Settecento piranesiano, quando la ricostruzione dell'antico poteva svolgersi contemporaneamente sotto il segno della conoscenza archeologica e della riesumazione fantastica.

Il coraggio che complessivamente l'architettura contemporanea mostra nei confronti di quella antica è forse la cifra distintiva di gran parte degli esempi passati in rassegna. Coraggio che si manifesta nella mancata accettazione del rudere, quasi sempre trasformato in un frammento - e di *spolia* parla esplicitamente Venezia¹⁹ - inserito in un nuovo contesto architettonico; ma anche nell'approccio storiografico che accetta il carattere incompleto o comunque non lineare della fabbrica antica. Di qui l'attenzione alle successioni stratigrafiche, alle contraddizioni, in una posizione mentale che in genere rifiuta la dissonanza troppo radicale, il distacco linguistico tra codici troppo differenti. Ciò è visibile ad esempio anche nell'uso dei materiali: in declino l'uso del cemento armato a faccia vista; l'impiego dell'acciaio tende a ridursi, o quanto meno ad essere dissimulato sotto superfici trattate in maniera particolare che ne accentuino la rugosità a scapito della lucentezza, a favore delle grandi estensioni vetrate - sinonimo di leggerezza, ma anche di ambigua dichiarazione di limite e al contempo di apertura - e soprattutto a vantaggio dei materiali della tradizione: in primo luogo del legno, protagonista della stagione presente per le sue caratteristiche di flessibilità e contiguità con le tecniche del passato, ma anche i mattoni e le varietà locali di pietra da taglio, nella prospettiva dell'invecchiamento. [...] Se quindi da un lato perdura l'atteggiamento di sperpero di patrimonio costruito e di territorio che caratterizza l'Italia del secondo dopoguerra, da un altro lato - negli esempi migliori di cui si è detto - la produzione contemporanea sembra mostrare una rinnovata capacità di dialogo, che rende possibile l'integrazione con i metodi e gli obiettivi della conservazione.

*C. VARAGNOLI, *Edifici da edifici: la ricezione del passato nell'architettura italiana 1990-2000*, in "L'industria delle costruzioni", 368, novembre/dicembre 2002, pp. 4 -15.

¹⁹ F. Venezia, *L'architettura, gli scritti, la critica*, Milano 1998, pp. 52-62, "Architetture di spolio".