

Antichi edifici, nuovi progetti. Realizzazioni e posizioni teoriche dagli anni Novanta ad oggi

Claudio Varagnoli

Università di Chieti-Pescara "G. D'Annunzio", Facoltà di Architettura

Difficile trovare un quadro comune ai vari pronunciamenti teorici – non si può naturalmente parlare di teorie nel senso proprio del termine – espressi dagli architetti contemporanei quando intervengono su edifici del passato con mezzi formali e materiali moderni¹. È anche difficile perimetrare con chiarezza il campo d'indagine quando si parla di architettura contemporanea su edifici antichi; va messo nel conto, infatti, che persino il ricorso alla ricostruzione in pristino rappresenti in realtà l'espressione di orientamenti profondamente legati all'attuale sistema di valori, come dimostrano le architetture "in stile" di Demetri Porphyrios o di Quinlan Terry.

Queste difficoltà di approccio sono in primo luogo dovute alla divaricazione che la cultura contemporanea continua a vivere fra progetto e restauro, a seguito di mutazioni avvenute in tempi che coincidono con la stessa nascita della sensibilità moderna alla fine del XVIII secolo. Eppure, se ci si pone in una prospettiva più ampia, come ad esempio venne proposto da Claudio Tiberi in relazione agli interventi vasariani nelle chiese fiorentine, quando "il rapporto che s'è instaurato con le preesistenze [...] si materia in opere, sempre e a ragione si può parlare di un restauro, di un restauro in cui sempre e a ragione si dovrà considerare il nuovo che resta"². Ed è altrettanto vero che ogni intervento di restauro "modernamente inteso", anche di sola conservazione – e perfino attività puramente conoscitive come lo scavo archeologico – comportano una manipolazione e quindi un uno scambio, un dialogo tra il mondo dell'opera e quello del restauratore. Tuttavia è indubbio che l'indagine sulle architetture che agiscono "per contrasto"³ sull'opera antica – con una particolare attenzione a quelle realizzate da progettisti contemporanei che non fanno del restauro il loro proprio

¹ Si presentano qui alcuni risultati di una ricerca avviata da chi scrive presso il Dipartimento di Scienze, Storia dell'architettura, Restauro e Rappresentazione dell'Università di Chieti-Pescara, Facoltà di Architettura, insieme all'arch. Lucia Serafini – al cui testo nel presente volume si rimanda per ulteriori considerazioni – e agli arch. Fabio Armillotta e Francesca Marmo.

² C. Tiberi, *Vasari restauratore*, in *Il Vasari storiografo e artista*, Atti del convegno internazionale (Arezzo-Firenze, 2-9 settembre 1979), Firenze s.d., pp. 533-565, ma p. 534.

³ Si fa riferimento, naturalmente, alle categorie esposte nel noto saggio di I. Solá-Morales, *Dal contrasto all'analogia. Trasformazioni nella concezione dell'intervento architettonico*, "Lotus international", 46, 1985, pp. 37-44.

specifico campo d'azione – rivelano in maniera più incisiva o addirittura plateale il presente “spirito dei tempi”⁴.

Il periodo eroico degli anni Sessanta, quello di Pane, Zevi, Cederna, Brandi, aveva impostato il rapporto fra “antico e nuovo” in termini prevalentemente urbanistici, quasi saldando i temi della ricostruzione post-bellica al dibattito sulla pianificazione e sulla relativa legislazione. Più recentemente, la cultura architettonica italiana ha reimpostato il confronto con l'edificato storico soprattutto a partire dalla fine degli anni Ottanta, quando si rese evidente che il territorio andava ormai considerato una risorsa esaurita e che quindi ogni costruzione doveva in realtà essere concepita come una *ricostruzione*. Sono gli anni in cui Gregotti propone di mettere a punto un linguaggio della “modificazione” dell'esistente⁵, adottando opportuni strumenti conoscitivi e modalità attuative. L'idea di una riconversione progettuale, da allora in poi, è stata condivisa da molti operatori che hanno puntato, come Franco Purini, a ricostruire, “vale a dire entrare nella città esistente accettandola come sistema in qualche modo concluso”⁶, fino a diventare una sorta di marchio distintivo della cultura architettonica attuale, in coincidenza con un mutato quadro economico e sociale.

A questa posizione obbligata, l'architettura italiana ha risposto, malgrado le aspettative, non tanto in termini di profonda revisione dei propri metodi progettuali, quanto piuttosto di rilancio dell'approccio interpretativo del patrimonio storico secondo parametri talvolta inediti e stimolanti, spesso discutibili e artificiosi, sempre con un eccesso di formalismo che rifugge dal sottomettersi alla logica dell'edificio preesistente.

Un primo aspetto che caratterizza gli interventi dei progettisti contemporanei risiede proprio nel rapporto con la fase conoscitiva. Salvo alcuni casi di cui si dirà, molte opere non sembrano nascere da specifiche indagini storiche o di altro tipo specialistico – peraltro presenti, ma con un ruolo spesso accessorio e

⁴ Il dibattito di recente si è reso particolarmente vivace. Fra i tanti contributi, e per la diversità degli approcci, si vedano i seguenti: *Architettura: processualità e trasformazione*, Atti del convegno internazionale di studi (Roma, 24-27 novembre 1999), a cura di M. Caperna e G. Spagnesi, Bonsignori, Roma 2002 (“Quaderni dell'Istituto di Storia dell'architettura”, 34-39, 1999-2002); *Contemporaneità & Conservazione. La sfida della qualità nell'architettura*, Atti del convegno (Venezia, 26 ottobre 2000), a cura di P. Baldi, Gangemi, Roma 2001; *Manutenzione e recupero nella città storica. L'inserzione del nuovo nel vecchio a trenta anni da Cesare Brandi*, Atti del IV convegno nazionale ARCO (Roma, 7-8 giugno 2001), a cura di M.M. Segarra Lagunes, Gangemi, Roma 2002.

⁵ V. Gregotti, *Modificazione*, “Casabella”, 498, gennaio-febbraio 1984, pp. 2-7; cfr. Id., *Le scarpe di Van Gogh. Modificazioni nell'architettura*, Einaudi, Torino 1994, in part. pp. 46-58 “Semplicità, ordine, organicità, precisione”.

⁶ F. Purini, “la Repubblica”, 20 settembre 1990, cit. da M. Ricci, *Natura della città e forma del piano. L'identità delle regole*, Officina, Roma 1991, p. 13: “La densità del costruito che ha conosciuto negli ultimi cinquanta anni un fortissimo incremento, unita alla storicità delle edificazioni e al fatto che in esse sia presente un numero elevato di opere d'arte fa sì che non ci sia più in Italia un grande spazio per nuove infrastrutture o nuovi manufatti. Tale situazione ha cambiato radicalmente la nozione di progetto [...]. Esso va invece riformulato come un sistema di teorie e di pratiche orientate al completamento dei tessuti urbani già edificati e alla ricomposizione delle relazioni che li assumono come scenari. Non tanto ‘costruire’ allora, ma ‘ricostruire’, vale a dire entrare nella città esistente accettandola come sistema in qualche modo concluso”.

non organicamente correlate al momento progettuale – né sembrano farsi carico dei risultati a cui pervengono gli esami di laboratorio. Come è stato sottolineato da Solá-Morales⁷, proprio il perfezionamento delle analisi scientifiche, oggi a livelli impensabili anche nel recente passato, rende manifesto lo scarto che regna tra fase conoscitiva e atto creativo.

Ciò evidenzia subito un forte carattere di autoreferenzialità nel progetto moderno, caratteristica che acuisce i problemi di dialogo con il contesto antico. È quanto emerge in molti interventi che possono raccogliersi sotto la modalità del “guscio”⁸, cioè nella tendenza a conservare dell’edificio antico solo la carcassa esterna per lavorare con il progetto sui volumi interni. Si va dagli interventi “pellicolari” di Gae Aulenti in palazzo Grassi e nelle Scuderie del Quirinale, a realizzazioni di Renzo Piano come l’auditorium di Parma ricavato in un ex zuccherificio⁹, alle prove di Massimiliano Fuksas nel convento dei Penitenti a Rouen, di cui si dirà, fino all’Antiquarium Tuscolano nelle Scuderie Aldobrandini a Frascati. Tra antico e nuovo si stabilisce così un rapporto ambiguo, in cui la preesistenza è utilizzata e spesso pesantemente manipolata solo per veicolare il nuovo progetto all’interno di un contesto antico, evitando un confronto dissonante con la città e aggirando le opposizioni delle amministrazioni e dell’opinione pubblica. Ma, in questo modo, la dialettica fra passato e presente si restringe ad un rapporto di mera coestensività, che riduce la preesistenza ad un ruolo letteralmente di pre-testo.

Peraltro, il confronto diretto con il passato è in genere rivendicato con una certa insistenza e costituisce una delle ragioni del crescente rifiuto dei modi del restauro “specialistico”. Nelle parole dei progettisti moderni c’è sempre, infatti, una visione abbastanza stereotipata del restauro, di cui si criticano spesso gli esiti deludenti sul piano della qualità architettonica¹⁰, e si banalizzano i principi in poche formule approssimative, spesso addirittura ancora derivate dalle enunciazioni ottocentesche. Parallela a tale atteggiamento si rivela anche l’assoluta indifferenza alle carte del restauro, se non l’aperta opposizione, ad eccezione del principio della distinguibilità¹¹, tuttavia utilizzato spesso, con esibito opportunismo, come paravento teorico a qualunque arbitrio compositivo.

⁷ I. Solá-Morales, *Dal contrasto all’analogia*, cit., p. 42: “Se i protocolli analitici del progetto si sono affinati fino a limiti difficilmente ripetuti in altre epoche storiche, questa stessa precisione strumentale ha messo in evidenza il fatto che l’invenzione progettuale rappresenta un livello del percorso completamente slegato, libero e indipendente dalla necessità analitica”.

⁸ Cfr. C. Varagnoli, *Edifici da edifici: la ricezione del passato nell’architettura italiana 1990-2000*, “L’industria delle costruzioni”, 368, novembre-dicembre 2002, pp. 4-15: a questo e agli altri testi contenuti nella stessa rivista si fa riferimento per alcuni degli edifici in seguito citati.

⁹ J. Partington, *Piano concerto*, “The Architectural Review”, 212, 1268, 2002, pp. 54-58.

¹⁰ M. Carmassi, *Restauro e architettura d’interni*, in G. e M. Carmassi, *Del restauro, quattordici case*, Electa, Milano 1999, pp. 15-37, ma p. 17: “Non è dunque la mancanza di tecnologie a rendere difficile una utilizzazione conservativa dei nostri edifici ma una carenza di cultura progettuale specifica capace di interpretare in modo adeguato gli spazi e i materiali antichi per adattarli alle esigenze contemporanee”.

¹¹ Si vedano ad esempio le considerazioni di M. Portaceli, *El teatro de lo absurdo*, “Restauración y rehabilitación”, 79, 2003, pp. 29-33 in difesa della ricostruzione del teatro di Sagunto, che sottolinea l’attuazione del principio di distinguibilità nell’intervento, a differenza di quanto realizzato in precedenza dagli archeologi nel trattamento del rudere.

Tale posizione è purtroppo all'origine, in modo più o meno velato, di molti interventi di devastazione ancora massicciamente attuati nel nostro Paese, nascosti dietro l'inaccettabile giustificazione della necessaria trasformazione funzionale. A tutti sono noti numerosi casi. In questa sede, ci si limita a segnalare l'incredibile scempio che è stato perpetrato a Roma nei confronti del patrimonio di sale teatrali e cinematografiche, anche in coincidenza con i lavori per l'Anno Santo 2000: si vedano le distruzioni nei teatri Adriano e Ambra Jovinelli¹² o, più recentemente, la devastazione priva di qualsiasi giustificazione del cinema Corso, opera giovanile e ancora ricca di spunti *Jugendstil* di Marcello Piacentini¹³.

Manca oggi, più che nel recente passato, la ricerca di unità di metodo fra restauro e progettazione. Saverio Muratori, coerentemente con la propria poetica, sosteneva che l'architetto restauratore deve essere ancor più architetto per poter avere la sensibilità di dialogare con il passato, fino a sostenere la coincidenza fra progetto di architettura e progetto di restauro; quest'ultimo sarebbe addirittura il "prototipo di ogni architettura"¹⁴: se si segue questa linea, diventano quindi marginali le differenze fra colui che progetta, tutela o restaura perché nessuna di queste azioni è libera in sé e tutte si iscrivono in un identico processo di trasformazione che costituisce l'essenza dell'architettura.

Un altro dei nodi principali attorno a cui ruota la questione è il riconoscimento dei valori nell'antico: spesso il progettista moderno contesta la tendenza – effettivamente diffusa nel restauro e ancor prima nella storiografia architettonica – a riconoscere nell'antico un valore estetico solo perché antico. Ma anche i valori storico-documentari, per cui una testimonianza del passato va conservata innanzitutto perché è oggetto di una ricerca scientifica, come voleva Argan, non sono sempre tenuti in conto, ma anzi se ne svela la natura artificiosa e inattendibile. In un recente convegno, un progettista militante come Francesco Cellini segnalava acutamente come la mitica "Conca d'Oro" palermitana, celebrata e degna di tutela per i suoi agrumeti, in realtà fosse, almeno fino alla fine del Settecento, piantata a gelsi, e poneva in luce la nostra incapacità di cogliere le disarmonie della storia presenti nella città¹⁵. Si tratta di un punto molto importante, spesso sottovalutato dalla riflessione storiografica e che sostanzialmente, come si dirà, più di un intervento contemporaneo.

Ma forse gli atteggiamenti prevalenti nella cultura progettuale odierna emergono con più facilità se si passano in rassegna utilizzando le classiche cate-

¹² Sul teatro Ambra Jovinelli, si veda F. Canali, *Roma, quartiere Esquilino ed ex cinema Ambra Jovinelli*, "Parametro", 239, maggio-giugno 2002, scheda n. 123.

¹³ L'intervento, completato nel 2004, ha alterato la distribuzione interna, le pavimentazioni e gli elementi decorativi di uno dei più innovativi cinema di Roma, realizzato nel 1915 alle spalle di Palazzo Ruspoli in piazza San Lorenzo in Lucina.

¹⁴ S. Muratori, *Commento al I tema: Conservazione e restauri*, in *Atti del VII congresso nazionale di storia dell'architettura* (Palermo, 24-30 settembre 1950), Palermo 1955, p. 16; su questi temi, si veda G. Pigafetta, *Saverio Muratori architetto. Teoria e progetti*, Marsilio, Venezia 1992, pp. 97-107.

¹⁵ Si veda l'intervento di F. Cellini nel "dibattito" in *Contemporaneità & Conservazione*, cit., pp. 54-55: "Ma siamo sicuri che i nostri spazi storici siano così armoniosi? Siamo sicuri che la Fontana di Trevi non sia una mostruosa e spropositata invenzione di un pazzo dentro un tessuto urbano?".

gorie del restauro, quasi costringendo i progettisti moderni a delineare se non una teoria, almeno una mappa dei comportamenti nei confronti dell'antico. Si vedranno così i temi del rudere, della lacuna, dell'aggiunta e dell'anastilosi nelle realizzazioni degli ultimi dieci-quindici anni.

Non dovrebbe stupire la constatazione che i progettisti contemporanei attribuiscono un grande valore alla *rovina* – va notato che quasi mai viene utilizzato il termine aulico di rudere, forse troppo compromesso con l'archeologia e il restauro – e non solo in quanto suscettibile di una nuova configurazione. L'interesse per il tema attraversa gran parte degli enunciati teorici più recenti, ma con angolazioni diverse. Per molti la rovina è lo spunto per immaginare nuove configurazioni, in un atteggiamento che paradossalmente, ma non troppo, ricorda mentalità e posizioni della storia del restauro pre-moderno: ad esempio, per uno scultore e restauratore barocco come Orfeo Boselli, il frammento antico era solo uno spunto funzionale alla creazione di un'opera integralmente nuova. Rudolf Schwarz, negli anni della ricostruzione post-bellica in Germania, scriveva:

Mai le chiese di Colonia sono state così belle come dopo aver familiarizzato con il fuoco. La rovina invita a una cosa del tutto diversa da una ricostruzione, invita ad una nuova nascita. Essa ha una specie di vita propria che stimola lo spirito e lo incita a compiere un modo nuovo. La rovina è piena di promesse e piena di vita.¹⁶

E da tali premesse, Schwarz, com'è noto, sviluppa un'architettura tesa e nitida, lontana da ogni mimetismo, ma carica di risonanze simboliche.

Su questa linea, si muove anche la recente riflessione di Marc Augé che vede nella rovina l'intuizione di un tempo che non è quello di cui parla la storia, ma un tempo puro, non databile¹⁷. È un atteggiamento riscontrabile in molti progettisti recenti, come Francesco Venezia, che svolge la sua ricerca progettuale attorno al tema del pezzo di spoglio o Emanuele Fidone, in cui il contrasto con i materiali e le forme moderne esalta l'apprezzamento rovinistico, come nella chiesa di Santa Maria del Gesù a Modica o nell'ex mercato ottocentesco di Ortigia, rivisitato come un cannocchiale prospettico puntato sul tempio di Apollo poco lontano¹⁸.

I segni dello scorrere del tempo, le lacerazioni, le discontinuità sono quindi esibite senza interesse per ricostruzioni più o meno didattiche e rivelate

¹⁶ R. Schwarz, *Kirchen in Trummern*, cit. da N. Detry, *La pratique de l'architecture et le rapport à l'histoire*, in N. Detry, P. Prunet, *Architecture et restauration. Sens et évolution d'une recherche*, Les Éditions de la Passion, Paris 2000, pp. 137-158, ma p. 146.

¹⁷ M. Augé, *Le temps en ruine*, Paris 2003, trad. it. *Rovine e macerie. Il senso del tempo*, Bollati Boringhieri, Torino 2004, pp. 33-43, *Il tempo e la storia*: "Le rovine esistono attraverso lo sguardo che si posa su di esse. Ma fra i loro molteplici passati e la loro perdita funzionalità, quel che di esse si lascia percepire è una sorta di tempo al di fuori della storia a cui l'individuo che le contempla è sensibile come se lo aiutasse a comprendere la durata che scorre in lui". E questa funzione, che richiama Henri Bergson, sfocia poi in un'apertura positiva: "Mentre tutto concorre a farci credere che la storia sia finita e che il mondo sia uno spettacolo nel quale quella fine viene rappresentata, abbiamo bisogno di ritrovare il tempo per credere alla storia. Questa potrebbe essere oggi la vocazione pedagogica delle rovine".

¹⁸ F. Irace, *Stile italiano. Emanuele Fidone a Modica e a Siracusa*, "Abitare", 400, novembre 2000, pp. 158-167; L. Prestinzenza Puglisi, *Riuso dell'ex mercato coperto di Ortigia, Siracusa*, "L'industria delle costruzioni", 356, giugno 2001, pp. 4-11.

soprattutto attraverso il percorso, gestito naturalmente con mezzi moderni, come passerelle, strutture metalliche, materiali trasparenti. Si tratta di una risorsa storica dell'architettura italiana moderna, che fa capo ai celebri interventi di Scarpa o Minissi, e che oggi riemerge in un gran numero di esempi: dal museo diocesano di Lucca di Pietro Carlo Pellegrini – realizzato non in una rovina e peraltro a spese dell'assetto tipologico esistente – alle passerelle progettate da D'Aquino e Franciosini nel complesso dei Mercati Traiane di Roma¹⁹, al complesso degli interventi progettati da Gianni Bulian nel Museo Nazionale Romano²⁰. Modalità che diventa paradigmatica nell'opera di Guido Canali: già nell'allestimento museale della Pilotta, il percorso diventa un segno di lettura critica, come indicato a suo tempo da Quintavalle, evidente nell'approccio "controcampo" al teatro farnesiano²¹; e torna nel Museo Archeologico di Siena, dove il percorso è ridotto fisicamente al minimo, ma resta l'unico fattore che guida, quasi come un cordone ombelicale, la discesa nelle cavità del sottosuolo senese, esibite nella cruda realtà di lacerazioni, perforazioni, scavi, obliterazioni²². Una modalità ormai collaudata, dove probabilmente risiede il meglio della produzione contemporanea, ma che sembra far capo a quella "spettacolarizzazione della rovina" – si pensi al ruolo della passerella metallica inserita da Günther Domenig con rigorosa indifferenza nel rudere di una ferriera in Carinzia – ben colta ancora da Marc Augé come l'esito di un tentativo di omologazione:

Quel che ci colpisce nello spettacolo delle rovine, anche quando l'erudizione pretende di far loro raccontare la storia o quando l'artificio di suoni e luci le trasforma in spettacolo, è la loro capacità di fornire il senso del tempo senza riassumere la storia e senza concluderlo nell'illusione del sapere o della bellezza, la loro capacità di assumere la forma di un'opera d'arte, di un ricordo senza passato.²³

Diverso l'atteggiamento nei confronti della rovina da parte di coloro che credono nella continuità tra inserto moderno e contesto antico, come nel caso di Giorgio Grassi, che si conferma come il progettista più attrezzato dal punto di vista teorico. Nella rovina coglie, come nei progettisti precedenti, una "virtualità" che il progettista deve potenziare²⁴. Grassi utilizza l'analisi tipologica dell'edificio per desumere un approccio metodologico pertinente al singolo caso, con esplicito richiamo ad Ambrogio Annoni e al restauro "caso per caso", cioè derivato dalle indicazioni fornite dall'edificio su cui si interviene²⁵; su questa linea,

¹⁹ L. Franciosini, R. D'Aquino, *Interventi ai Mercati di Traiano. Roma, "Area"*, 62, maggio-giugno, 2002, pp. 78-83.

²⁰ G. Bulian, *Museo Nazionale Romano. Restauri e ristrutturazioni nelle terme di Diocleziano e nel palazzo Massimo alle Terme*, in *Manutenzione e recupero nella città storica*, cit., pp. 141-172.

²¹ A.C. Quintavalle, *La Pilotta: segno di una città*, "Casabella", 454, 1980, pp. 12-23.

²² Si veda il numero monografico di "Costruire in laterizio" 87, maggio-giugno 2002, dedicato a Guido Canali, in part. pp. 24-35 sull'Ospedale di Santa Maria della Scala a Siena e la bibliografia sulle opere dell'architetto nell'intervista di M. Caldarola, "Opus incertum". *Tra astrazione e consuetudine con la storia*, ivi, pp. 40-45.

²³ M. Augé, *Rovine e macerie*, cit., p. 135.

²⁴ G. Grassi, *Un parere sul restauro*, "Phalaris", II, 6, gennaio/febbraio 1990, pp. 11-14 (testo presentato al convegno "Patrimonio arquitectónico en los años 90", U.I.A., Valencia, 4-6 dicembre 1989).

ribadisce che i monumenti antichi devono essere considerati “elementi della composizione” e come tali completati o ricostruiti, certamente non imbalsamati o abbandonati allo “specialismo tecnico”. Di qui la critica alle sistemazioni che non mirano alla restituzione, ma alla creazione di una “rovina artificiale”, come a Sagunto dove gli archeologi hanno tradito il tipo del teatro romano a favore di un apprezzamento pittoresco²⁶. Per questo, Grassi si muove sempre nella convinzione che la “ragion d’essere come architettura” degli edifici antichi deve costituire l’obiettivo principale anche del restauro²⁷. Nella scia del pensiero di Aldo Rossi, Grassi non considera importante per la conservazione di un edificio il mantenimento di una funzione, ma l’esplicazione di un ruolo. Edifici che non hanno più un ruolo, rovine, palinsesti, frammenti, necessitano di un intervento “per tornare ad essere”. E per raggiungere questo obiettivo, le forme del passato non devono ripetersi pedissequamente, ma vanno ascoltate, prese a modello, come gli architetti rinascimentali nei confronti degli *exempla* della classicità, che si vogliono far rivivere più che restaurare; non più quindi un approccio nostalgico e forse un po’ retorico ai resti archeologici.

Su questa linea, nel teatro di Sagunto, Grassi, insieme a Manuel Portaceli, muove un’obiezione fondamentale alla tradizionale concezione della rovina, soprattutto alla sua presunta naturalità, svelandone invece il carattere artificiale, funzionale ad una certa lettura del monumento: nel caso di Sagunto, la cancellazione del *frons scaenae* ha portato infatti ad una ricezione del teatro secondo i canoni greci, annullando la spazialità chiusa e introversa del modello romano. Giunge così ad un restauro che è in realtà la ricostruzione di un’idea di teatro, una nuova nascita del teatro antico: Grassi capovolge i classici termini del discorso indicando nel resto antico la presenza “nuova” o comunque aggiunta ad un edificio ideale. Nelle accese controversie che sono nate a seguito di questo intervento e anche a ridosso della recente decisione del Tribunal Superior de Justicia spagnolo, che ha richiesto la demolizione del nuovo teatro, è stato notato come solo il 20% dei resti fossero originali e come la destinazione funzionale, presente peraltro già prima della ricostruzione, non sia mai stata un movente determinante nella fase progettuale²⁸.

Le accuse del tutto comprensibili di indifferenza al contesto e di egemonia del progetto sulla preesistenza a Sagunto, certo non stemperate dall’utilizzo del mattone, hanno forse influito sulla maggiore adesione al contesto che mostra invece il progetto per il teatro di Brescia, risultante da una campagna di demoli-

²⁵ G. Grassi, *Il castello di Abbiategrasso e la questione del restauro*, in Id., *L’architettura come mestiere e altri scritti*, Franco Angeli, Milano 1985, pp. 79-84. Al saggio, la cui prima edizione è del 1971, Grassi premette alcuni passi tratti dalla relazione di Annoni al congresso di Tokyo del 1929, sottolineando la modernità delle posizioni del restauratore lombardo.

²⁶ G. Grassi, *Architettura lingua morta*, “Quaderni di Lotus”, 1, 1988, “Teatro romano di Sagunto”, pp. 81-100.

²⁷ G. Grassi, *Un parere sul restauro*, cit.

²⁸ M. Portaceli, *El teatro de lo absurdo*, cit., p. 33. Si vedano, inoltre, gli interventi di E. Giménez, A. Capitel, J. Rivera Blanco, A. Ustárrroz, in “Restauración y rehabilitación”, 79, 2003, pp. 35-45.

zioni che ha creato una lacuna nel tessuto urbano, ma che non si è unita a significativi interventi di reintegrazione²⁹; la cavea sussiste quindi solo in minima parte e l'area del teatro resta occupata da alcuni edifici del tessuto storico della città. Di fronte all'impossibilità di operare come a Sagunto, Grassi sceglie la strada di una maggiore flessibilità. La ricostruzione di una parte dell'edificio di scena risulta compatibile con le altezze dell'edificato circostante, mentre la stessa adozione di un materiale reversibile, come il legno, per la ricostruzione della cavea testimonia i margini di aleatorietà della restituzione: forse ancora sulla scorta dell'opera di Annoni, Grassi accentua in questo caso il carattere didattico dell'intervento.

Meno evidente appare nelle parole dei progettisti il riferimento al problema classico del trattamento della *lacuna*. È certamente stimolante in questo percorso riflettere su alcune soluzioni offerte al tema in due cantieri recenti, diversissimi per esiti figurativi. Sulla questione della lacuna verte l'intervento di ricostruzione nelle scuderie medicee della villa di Poggio a Caiano, dove le scelte progettuali sono state affidate a Franco Purini. Si tratta di un autore che nelle sue riflessioni offre numerosi spunti per un approccio non banale al tema delle preesistenze, soprattutto perché considera l'inattualità dell'edificio antico come un valore e pone l'abbandono come mezzo per garantirne ed esaltarne l'alterità³⁰: un'impostazione, di stampo quasi ruskiniano, su cui vale la pena di riflettere in un momento in cui lo sfruttamento dei "beni culturali" postula una continua attualizzazione delle opere del passato, sia in termini economici, soprattutto, sia in termini di immagine e di prestazione tecnologica. Il rispetto dell'estraneità dell'opera antica giunge in Purini ad esiti estremi; la distruzione diviene una categoria normale dell'architettura: "Più si comprende e si rispetta un'opera architettonica più se ne deve desiderare la distruzione" poiché la conservazione chiude in un limbo "il silenzio fragoroso degli oggetti storici". A Poggio a Caiano, nello squarcio della lacuna creata dall'incendio del 1978, Purini immette la cadenza di un telaio in cemento armato che si sostituisce alla serialità del partito originario. Il nuovo inserto non punta al contrasto, quanto piuttosto a far percepire un nuovo ritmo che si dà come interpolazione di quello originario, come in certa musica ripetitiva, dove un nuovo tema nasce da piccoli spostamenti di intervalli all'interno del precedente³¹. Il trattamento della lacuna è ottenuto facendo transitare il nuovo all'interno dell'antico, rileggendo in modo innovativo, ma forse

²⁹ G. Grassi, *Teatro romano di Brescia. Progetto di restituzione e riabilitazione*, Electa, Milano 2003.

³⁰ Si veda l'intervista a F. Purini di V. Locatelli, *Franco Purini: abbandoni e dislocazioni*, "ANANKE", 10, 1995, pp. 88-99, ma pp. 94-95: "La conservazione ci protegge dal passato. [...] occorre neutralizzare il passato, indecifrabile per definizione, anestetizzandone la carica enigmistica. La conservazione crea una zona protettiva attorno al monumento, una terra di nessuno nella quale si spegne il silenzio fragoroso emesso dagli oggetti storici. [...] Ma è proprio questo carattere difensivo che ci deve far riflettere. [...] Invece che significare l'azione destinata a prolungare, spesso con metodi più che discutibili, la vita di un manufatto il conservare un edificio sembra consistere piuttosto nel conservare una certa capacità di controllare il nostro coinvolgimento in esso, limitandolo, spesso banalizzandolo, a volte istituendolo tramite complicati rituali".

ancora una volta strumentale, il classico postulato della distinguibilità. Per la sua ricercata estraneità – sorprendente e sofisticata come un’*agudeza* barocca – l’inserito aumenta l’enigmatica astrattezza della preesistenza.

Diversa nei presupposti concettuali l’opera di Pier Luigi Cervellati nell’ex oratorio dei Filippini di Bologna, un edificio settecentesco semidistrutto dalla Seconda Guerra mondiale e parzialmente ricostruito da Alfredo Barbacci a partire dagli anni Quaranta del xx secolo. Cervellati, che è a favore della ricostruzione in pristino³², richiama il concetto di “restituzione” per trattare un palinsesto in cui si intersecano l’architettura settecentesca di Torreggiani, le lacerazioni del bombardamento e le ricostruzioni in cemento armato del dopoguerra³³. Nell’impossibilità di un ripristino, anche in considerazione del valore testimoniale dell’opera lacerata, si declina l’intervento a seconda dei diversi livelli a cui è consegnata la preesistenza, senza omologare figurativamente l’insieme. Anche qui, come nel progetto di Grassi o nelle passerelle di Canali, interviene il legno a ridisegnare la geometria delle volte crollate con doghe che, quasi imitando il classico “rigatino” – anzi addirittura orientate secondo il *ductus* geometrico delle differenti coperture – restituiscono l’involucro spaziale violato dalle bombe.

Il tema della continuità nel risanamento delle lacune è affrontato da Massimo Carmassi, che introduce elementi di novità soprattutto a livello urbano. La necessità di richiudere le lacerazioni del tessuto urbano, come nelle note case di San Michele in Borgo a Pisa, porta al ristabilimento di una continuità muraria che si dà per pieni, per forti masse murarie segnate dall’uso del mattone e dall’impiego di tecnologie costruttive raffinate, con un richiamo a Louis Kahn e alla rivisitazione delle tipologie tradizionali, reintegrate seguendone i caratteri essenziali³⁴.

Nei progetti di Carmassi, architetto in cui è sottilissimo il discrimine tra approccio specialistico al restauro e libertà creativa, la lettura della tipologia edilizia, estesa alle fasi di trasformazione e sostituzione, gioca un ruolo fonamen-

³¹ C. Conforti, *Recupero delle scuderie medicee di Poggio a Caiano, “Casabella”*, 690, 2001, pp. 16-17: “La memoria di un’effrazione incancellabile è ribadita, oltre che dall’intromissione del primo reticolare, anche da un malizioso slittamento geometrico: i piedritti della gabbia, infatti, non si sovrappongono esattamente alle colonne che vanno a risarcire, ma si posizionano con un leggero scarto metrico, che sconcerta lo spettatore, al pari degli squarci del crollo, la cui viva materia muraria è lasciata a vista”.

³² P.L. Cervellati, *L’arte di curare la città*, il Mulino, Bologna 2000, pp. 64-80.

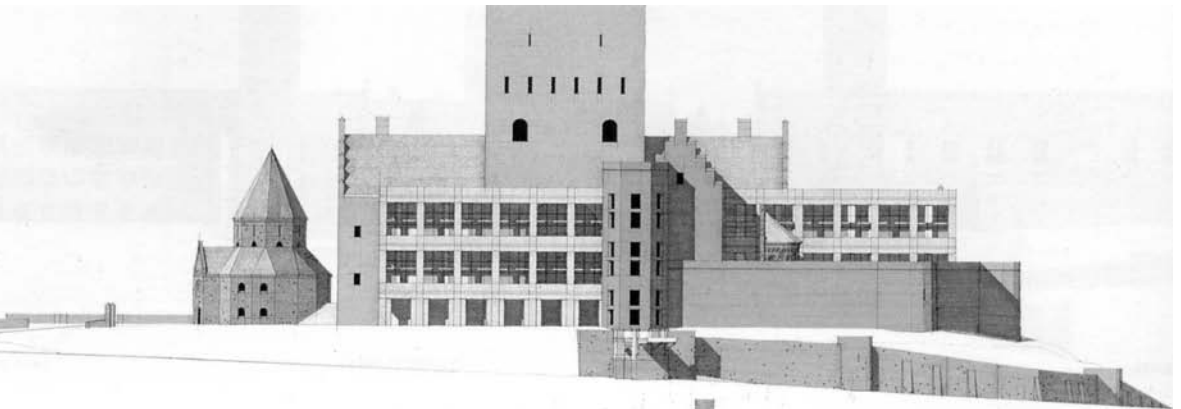
³³ P.L. Cervellati, *Restauro come restituzione*, in Id., *L’ex Oratorio di San Filippo Neri restituito alla città*, Costa, Bologna 2000, pp. 85-92, ma p. 92, da cui emerge l’atteggiamento fortemente pragmatico dell’autore: “L’ipotesi di un ripristino filologico integrale è sembrata impraticabile sia per la dimensione delle zone decorate da ricostruire, sia soprattutto per l’“artisticità” del modello di riferimento [...] L’obiettivo è stato quello di non cancellare o completare – con arbitraria lettura – il restauro post bellico ma soprattutto si è cercato di restituire fedelmente ciò che rimaneva (ed era la parte più consistente) di un capolavoro dell’architettura bolognese del ‘700”.

³⁴ M. Carmassi, *Recupero di San Michele in Borgo. Pisa, “Casabella”*, 701, giugno 2002, pp. 78-91; P. Gamba, *Ricostruzione del complesso di San Michele in Borgo a Pisa, “L’industria delle costruzioni”*, 265, 1993, pp. 20-27. Sull’opera dell’architetto esiste una vasta bibliografia; si veda ora M. Mulazzani, *Opere e progetti. Massimo e Gabriella Carmassi*, Electa, Milano 2004.



1. Il mercato ottocentesco di Ortigia (Siracusa), trasformato in polo turistico da Emanuele Fidone (da "L'industria delle costruzioni")
2. Siena, Ospedale di Santa Maria della Scala, la sistemazione museale di Guido Canali (da "Costruire in Laterizio")
3. G. Grassi, Progetto di ricostruzione del castello di Valkhof a Nimega (Paesi Bassi)
4. Ricostruzione del fronte nord del teatro di Sagunto, Giorgio Grassi (foto Roberto Bossaglia)







5. Bologna, Oratorio dei Filippini, reintegrazione delle lacune dopo l'intervento di Pier Luigi Cervellati (da "L'industria delle costruzioni")

6. La ricostruzione dei vuoti urbani secondo Massimo Carmassi nel quartiere di San Michele in Borgo, Pisa (da "Casabella")

7. Il convento dei Penitenti a Rouen rivisto da Massimiliano Fuksas (da "L'Arca")









8. Il rapporto fra materiali antichi e nuovi nel museo di Gibellina, ex Palazzo Di Lorenzo, opera di Francesco Venezia (da F. Venezia, *L'architettura, gli scritti, la critica*, Electa, Milano 1998)

9. Francesco Venezia, giardino a Gibellina (da Venezia, *L'architettura, gli scritti, la critica*, cit.)

10. Sistemazione museale all'interno della ex centrale Montemartini, Roma: progetto espositivo a cura di Francesco Stefanoni (foto dell'autore)

tale³⁵ e si ricollega ad un'organica visione dell'intera città storica – Pisa nel caso specifico. L'obiettivo non è un'addizione estranea, ma una trasformazione che punti ad incrementare la qualità dell'edificio esistente: le varie aggiunte e sovrapposizioni, anche nel caso di intonaci e decorazioni che giocano un ruolo essenziale nella percezione delle continue modifiche, sono evidenziate per accrescere lo spessore evocativo delle architetture. In questo modo, il lavoro di adattamento agli usi moderni e le addizioni che si rendono necessarie avvengono nell'ottica della trasformazione, tanto migliore quanto più sia garantito il rispetto dell'autenticità del palinsesto. La ricucitura delle lacune è quindi affidata a materiali e tecnologie moderne che non negano il contesto, sovrapponendosi, ma lo rendono disponibile “con i trucchi del mestiere” alle nuove esigenze: il nuovo è così l'ultimo strato nella successione che costituisce la storia dell'edificio³⁶.

Proprio sul tema del trattamento delle *aggiunte* c'è da registrare una generale presa di posizione a favore del rispetto delle stratificazioni in tutta la loro complessità – peraltro solo a parole, poiché nei fatti l'intervento “per sottrazione” resta frequente, anche senza contare le operazioni puramente speculative. Oltre all'eliminazione di intonaci sistematicamente praticata per ruderizzare l'edificio e rendere più drammatico il contrasto con il nuovo, si riscontra in più casi un uso “progettuale” della sottrazione, spesso estranea all'ottica del restauro propriamente detto. Questa strategia è finalizzata in alcuni casi a rendere evidenti le stratificazioni del palinsesto originario, come in alcuni progetti di Andrea Bruno³⁷; ma riemerge anche nella “diacronia armonica” praticata da Antoni González Moreno³⁸, cioè la selezione delle stratificazioni sulla fabbrica antica per inserirvi poi integrazioni fortemente riconoscibili. In questo orientamento rientra anche la soppressione di interi corpi aggiunti, come nel seicentesco convento dei Penitenti a Rouen, in cui la demolizione, da parte di Fuksas, di un'ala ottocentesca è funzionale all'inserimento, a guisa di protesi, di un nuovo corpo in acciaio e vetro che ridisegna la sagoma originaria³⁹. Una tendenza ricor-

³⁵ M. Carmassi, *Rilievo come strumento di indagine storica, progetto di restauro come interpretazione critica e didattica operativa*, in M. Carmassi e G. Rossetti (a cura di), *Un palazzo, una città. Palazzo Lanfranchi in Pisa*, Pacini, Pisa 1980, pp. 159-244.

³⁶ M. Carmassi, *Restauro e architettura d'interni*, cit., p. 37.

³⁷ È l'“approccio settorio” che secondo Polano si accoppia coraggiosamente al rispetto per l'autenticità negli interventi di Bruno: si veda ad esempio il taglio verticale di dodici metri nel muro medievale sovrapposto ai resti del teatro romano di Tarragona (1987-1994) o la “destrutturazione della facciata” praticata nella Cittadella di Corte (progetto 1991); cfr. S. Polano, *Progettare l'esistente*, in M. Mastropietro (a cura di), *Oltre il restauro. Progetti e realizzazioni di Andrea Bruno (1960-1995)*, Lybra Immagine, Milano 1996, pp. 150-155.

³⁸ Si veda l'emblematico intervento in Sant Vicenc a Malla, chiesa medievale liberata dalle aggiunte successive e restituita al suo primitivo asse di fruizione con la ricostruzione del portale d'ingresso e di una nuova abside in cemento armato; o il restauro del Sant Quirze de Pedret, con l'eliminazione delle aggiunte successive alla fase romanica e la riproduzione degli affreschi absidali originari. Cfr. “Loggia. Arquitectura & restauración”, 1, 1996, numero dedicato ai principali interventi dell'architetto catalano, che esemplificano il metodo della “restauración objetiva” da lui stesso elaborato.

³⁹ M. Vitta, *Costruire sulla storia*, “l'Arca”, novembre 1995, pp. 12-19, riporta le parole del progettista, che mostra un atteggiamento a dir poco disinvolto nei confronti del testo antico: “Come

rente anche alla piccola scala in molti progetti recenti, dove vengono espunte pareti per inserire diaframmi vetrati a suggerire reintegrazioni o letture spaziali innovative⁴⁰.

Emerge spesso il tentativo di considerare il progetto contemporaneo come l'ultimo strato di una lunga crescita dell'edificio. In questo ambito si può collocare l'angolazione, empirica e antiretorica, di Giancarlo De Carlo nel progetto per il convento di San Niccolò a Catania o per l'insediamento della Facoltà di Economia di Urbino⁴¹. Un'interessante apertura nel confronto della questione classica delle aggiunte si verifica nel San Francesco a Bagnacavallo⁴², lavoro di Bruno Minardi e Giuseppe Grossi, che si dà esplicitamente come "superfetazione" e si inserisce negli interstizi lasciati dalla storia anche recente dell'edificio. Si sfruttano così gli esiti di demolizioni incompiute, si aggiungono elementi nuovi che utilizzano materiali effimeri e di cantiere, come le tavole di legno e le impalcature metalliche. L'atteggiamento è tanto più interessante in quanto proviene da un progettista come Minardi, che fa riferimento a modelli immutabili tratti dalla storia, sulla linea di un "eterno ritorno dello stesso", posto a confronto, da Portoghesi⁴³, con la ricerca figurativa di Giorgio Morandi e ai suoi oggetti indagati in infinite repliche. Più rari i casi che cercano di porre il tema della stratificazione al centro dell'intervento progettuale, tentando di rendere leggibile il montaggio e la sovrapposizione degli spazi preesistenti⁴⁴.

Un altro tema classico del restauro, quello dell'*anastilosi*, riscuote un interesse crescente, come appare ad esempio nell'area spagnola, con la ricostruzio-

aggiungere a un edificio vecchio di secoli un'architettura che sia in armonia con il passato e in pari tempo attuale? [...] Demolendo gli ultimi due piani costruiti nel XIX secolo si poteva ritrovare lo stile della copertura tipica del luogo". E inoltre: "Sul lato occidentale [...] il vecchio chiostro era aperto. Bastava ricreare questo quarto lato sotto forma di una galleria aperta, strutturata con travi in acciaio che ripetevano il ritmo del chiostro, per chiudere l'edificio e conferire di nuovo ad esso la mistica atmosfera dell'antico convento".

⁴⁰ Oltre al già citato auditorium "N. Paganini" di R. Piano a Parma, si veda ad esempio il progetto per una biblioteca nell'ex convento di San Francesco ad Ancona, di M. Carmassi e G. Ioli in "Costruire in laterizio", 75, maggio-giugno 2000, pp. 4-9; gli stessi architetti fanno un uso sistematico delle trasparenze proprio per rendere chiare le stratificazioni storiche e il loro rapporto con il progetto.

⁴¹ G. De Carlo, *Un progetto per Catania: il recupero del Monastero di San Niccolò l'Arena per l'Università*, Sagep, Genova 1988; si veda anche P. Blundell Jones, *Monastic endeavour. Giancarlo De Carlo. Ancient monastery becomes Catania University, Sicily*, "The Architectural Review", 194, 1160, 1993, pp. 24-33; Id., *Long game at Urbino: Faculty of Economics, University of Urbino, Italy*, "The Architectural Review", 212, 1268, 2002, pp. 68-72.

⁴² G. Gonzo, A. Vicari, *Nostalgia urbana: il convento di San Francesco a Bagnacavallo*, "Costruire in laterizio", 75, maggio-giugno 2000, pp. 16-21.

⁴³ P. Portoghesi, *Introduction*, in Bruno Minardi, *Academy*, London 1997 ("Architectural monographs", 51), pp. 7-8; B. Minardi, *The eternal return of the same*, *ivi*, pp. 9 ss.

⁴⁴ Si veda l'intervento nel mausoleo di Elena a Roma di M.G. Filetici e R. Secchi in R. Secchi, *Stratificazione e simultaneità. A proposito del progetto di restauro del Mausoleo di S. Elena in Roma*, in *Manutenzione e recupero nella città storica*, cit., pp. 721-730, ma p. 723: "si è chiamati a evidenziare non tanto semplicemente la materiale sovrapposizione delle cose e delle loro forme, il loro montaggio, gli apparecchi che l'hanno resa possibile, quanto a rendere simultaneamente percepibile la qualità degli spazi attribuibili all'individuo architettonico originario e a ciò che è nato dalla sua trasformazione. Una sorta di sdoppiamento che impone un difficile esercizio progettuale".

ne del Tempio di Diana a Mérida di Dionisio Hernández Gil⁴⁵. È nei fatti una personalissima e aberrante, per certi aspetti, anastilosi quella del palazzo Di Lorenzo, smontato dall'antica Gibellina distrutta dal sisma e rimontato da Francesco Venezia in una corte chiusa che eviti, come richiesto dall'incarico, il confronto con l'esterno⁴⁶. Venezia sfrutta con abilità il programma proposto, creando un recinto che propizia l'apparizione del resto antico ma, per quanto l'operazione sia pensata in senso museale, l'anastilosi non ha primariamente un significato didattico, quanto evocativo: lo stesso intendimento traspare nell'impiego dei materiali tradizionali, pure nelle loro caratteristiche di invecchiamento. Anche il progetto per l'accesso al tempio di Segesta, un percorso sotterraneo che si avvicina al monumento senza mostrarsi, sembra portare la ricezione dell'opera antica sul versante emotivo e simbolico. Un versante che non è certo estraneo a tanta architettura contemporanea (e si pensi a opere come il Museo Ebraico di Berlino di Daniel Libeskind) e che sembra riproporre una nuova stagione del "sublime".

Il panorama che si è cercato di tratteggiare mostra con chiarezza quanto continuo ad essere distanti le posizioni dei progettisti da quelle del restauro specialistico, ma anche quanto siano inutili condanne e reciproche scomuniche. Resta da chiedersi, piuttosto, quale sia la ricezione del passato che emerge da tale panorama. Il problema non è rappresentato tanto dal ferro o dal vetro, dai materiali moderni piuttosto che antichi o dalle forme dissonanti o meno rispetto alla preesistenza. Il vero nocciolo della questione resta il processo di conoscenza dell'opera esistente, letta nella sua specificità e nelle sue articolazioni interne. Un processo che nel restauro, inteso come disciplina specialistica, ha prevalentemente puntato alla comprensione di un fatto comunque singolare – l'opera nella sua storicità – utilizzando gli strumenti analitici più sofisticati, ma con l'obiettivo di giungere ad una comprensione globale. L'insoddisfazione che spesso si accompagna ai risultati concreti è forse dovuta al fatto che tale processo risulta atrofizzato per una prevalenza degli aspetti analitici o tecnici che restituiscono solo una parte del problema. E proprio il confronto con l'approccio progettuale fa emergere quanto ancora di ottocentesco sia presente nella cultura del restauro e nella sua opposizione al portato della contemporaneità. Va rivista l'impostazione consolatoria che ricerca nel restauro una compensazione alle distruzioni apportate sistematicamente al nostro mondo e che porta a restaurare, quasi per dovere, per turismo o per mere esigenze funzionali⁴⁷. Forse varrebbe la pena

⁴⁵ J. Rivera Blanco, *De varia restauratione. Teoría e historia de la restauración arquitectonica*, Editorial América Ibérica, Valladolid 2001, pp. 167-169.

⁴⁶ F. Venezia, *L'architettura, gli scritti, la critica*, Electa, Milano 1998: non a caso Venezia parla di "architetture di spolio" (pp. 52-62). Su altre opere, come il museo in Palazzo Faina a Orvieto o la ricostruzione di un isolato in San Pietro a Patierno, si veda V. Savi, V. Tironi, *Progetti recenti di Francesco Venezia*, "Casabella", 566, 1990, pp. 4-17. Venezia è anche uno dei pochi progettisti contemporanei a tenere conto della materia degli edifici anche nelle sue condizioni di degrado: cfr. F.F. Buonfantino, *Francesco Venezia: la complessità delle stratificazioni*, "ANANKE", 8, 1994, pp. 64-69.

⁴⁷ Si fa riferimento alle posizioni espresse da M. Tafuri sulla questione del restauro in alcune sue lezioni, come il seminario del 23 gennaio 1993 ("Noi oggi restauriamo senza *pietas*, quasi per dovere, per

chiedersi se l'attuale sistema concettuale del restauro corrisponda effettivamente all'odierna sensibilità⁴⁸, soprattutto oggi che l'idea di un futuro su cui proiettare le nostre scelte assume contorni più sfocati.

L'approccio progettuale non specialistico sembra invece soffrire del problema opposto. Il processo conoscitivo viene superato da un atto creativo che, quasi in un ritorno a categorie crociane, intuisce o crede di intuire i valori riposti dell'opera. Fra tutti i progettisti è raro trovare un intervento che nasca da una profonda lettura della struttura interna dell'opera – con significative eccezioni come quella di Carmassi – anche perché sembra del tutto tramontata l'ipotesi di una lettura semantica dell'edificio antico, e quindi una possibilità di parlare una lingua antica con parole nuove. C'è in effetti una forte attenzione, ad esempio in Moneo, alla lettura delle varie trasformazioni dell'opera⁴⁹, ma come se si dovesse cogliere attraverso la successione diacronica degli interventi una ragione inespressa che l'edificio nasconde in sé e che solo il progetto riesce a disvelare. La storia è vista come un qualcosa di ermetico e ineffabile: l'edificio è una sorta di "interlocutore muto" esposto al malinteso, ma anche allo svelamento di sensi nascosti. Il progettista cerca pertanto di praticare una funzione conoscitiva che travalica l'edificio nella sua consistenza materiale, fino ad evocare nuovi significati. È quanto indica Purini nel descrivere l'intervento alle scuderie di Poggio a Caiano:

il valore del testo va ritrovato in questa occasione più nella sua trascrizione e nel suo spostamento in un altro contesto architettonico che nella sua stessa identità di manufatto. [...] Promuovere le Scuderie al presente equivale a riscoprirle come l'esito di un progetto contemporaneo capace di simulare il passato; corrisponde all'evocarle con un solo atto dal territorio della trattatistica.⁵⁰

In questo, i progettisti contemporanei rivendicano, con un entusiasmo a volte eccessivo, quella di intuizione che invece sembra latitare nel restauro scientifico, ma senza seguire il rigore di un metodo che consenta di ascoltare,

turismo o per riutilizzare l'edificio"). Ringrazio l'arch. Luca Scappin (Venezia) per avermi messo gentilmente a disposizione la sbobinatura delle lezioni registrate, che saranno prossimamente pubblicate.

⁴⁸ G. Miarelli Mariani, *'Durata', 'intervallo'... 'restauro'; singolarità in architettura*, in *Architettura: processualità e trasformazione*, Atti del convegno internazionale di studi (Roma, 24-27 novembre 1999), a cura di M. Caperna e G. Spagnesi, Bonsignori, Roma 2002 ("Quaderni dell'Istituto di Storia dell'architettura", 34-39, 1999-2002), pp. 33-48: "L'attuale impalcatura del restauro non coincide più, per alcuni versi, con la sensibilità presente e con il suo modo di intendere il passato. [...] occorre rimuovere le preclusioni [...] che il restauro pone alla modernità e, ad un tempo, trovare le maglie per accordare le espressioni del nostro tempo con quelle del passato...Infatti non è possibile persistere nell'attuale rinuncia a perseguire la forma sostituendola con suoi discutibili fantasmi, oppure indulgere nell'impiego di elementi appartenenti al passato...".

⁴⁹ R. Moneo, *La vida de los edificios. Las ampliaciones de la Mezquita de Córdoba*, 1985, trad. it. *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: "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".

⁵⁰ F. Purini, intervento in F. Barbagli, P. Baroni, C. Blasi, *Il progetto di recupero delle Scuderie Medicee di Poggio a Caiano, "Costruire in laterizio"*, 77, settembre-ottobre 2000, pp. 32-37, ma p. 33.

innanzitutto, l'opera nella sua interezza e soprattutto *iuxta propria principia*⁵¹. La forbice tra reticenza da un lato e eccesso interpretativo dall'altro va quindi ridotta. Per questo va tenuto aperto il confronto fra campi disciplinari diversi, quasi facendo rivivere l'insegnamento di Schleiermacher, il fondatore della moderna ermeneutica, che di fronte ad un testo invitava alla comprensione delle intenzioni dell'autore, per poi spingersi a capirlo *meglio di quanto non lo capisse l'autore stesso*⁵²; e disegnare così un percorso che si riscatti sia dalla riduzione positivista dell'opera ai suoi dati quantitativi, sia dalla creazione autoreferenziale.

⁵¹ Su questi concetti, si veda S. Benedetti, *La comprensione dell'architettura*, in Id., *L'architettura dell'Arcadia nel Settecento romano*, Bonsignori, Roma 1997, pp. 105-109, pubblicato la prima volta in *L'insegnamento della storia dell'architettura*.

⁵² G. Vattimo, *Schleiermacher filosofo dell'interpretazione*, Mursia, Milano 1968.