

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

13. Movimento moderno e restauro: differenze di approccio al patrimonio architettonico del passato.

Ancora oggi un osservatore esterno rileva facilmente una certa distanza tra la cultura del patrimonio artistico o ambientale e le posizioni dei professionisti nel campo dell'edilizia, in una contrapposizione tra le esigenze della conservazione e le ragioni del progetto che si andata radicalizzando dagli inizi del Novecento. Questa contrapposizione trova il suo momento originario negli anni attorno alla prima guerra mondiale, quando si forma un linguaggio architettonico fortemente innovativo che tende a creare uno iato, più o meno deciso, con la tradizione e con l'eredità artistica dei secoli precedenti. Questa rottura ha conosciuto, soprattutto in Italia, molti tentativi di compromesso e superamento: ma ha anche portato, nel secondo dopoguerra, a ridisegnare la cultura della conservazione, affidandole uno statuto del tutto in linea con la sensibilità contemporanea.

Nel resto d'Europa, negli anni precedenti la prima guerra mondiale, si sviluppavano i fondamenti del Movimento Moderno, espressione che copre in realtà tendenze molto diverse, ma tutte unite nello sforzo di un profondo cambiamento nella cultura del progetto e della stessa produzione edilizia, grazie ad un deciso affrancamento dall'impostazione ottocentesca fondata, come si visto proprio nelle vicende del restauro, sulla nozione di stile. I principali rappresentanti hanno profondamente influenzato l'architettura del XX secolo e incarnano ciascuno posizioni particolari, non sempre riconducibili ad un unico linguaggio: vanno ricordati almeno i nomi di Le Corbusier, Walter Gropius, Mies van der Rohe e, su posizioni appartate, Alvar Aalto. Parallelamente, negli Stati Uniti, si sviluppa la vicenda particolarissima di F. L. Wright. Questo rinnovamento inizia soprattutto grazie alle influenze delle avanguardie artistiche degli inizi del Novecento, dall'espressionismo al futurismo di F. T. Marinetti (Manifesto del Futurismo, pubblicato nel 1909), al cubismo, al neoplasticismo, fino a movimenti meno noti ma ugualmente attivi nel profetizzare un nuovo modo di fare arte, esteso dalla pittura, alla scultura, al cinema, alla letteratura e ad altri campi dell'espressione artistica. Tutte le avanguardie sono profondamente radicate nell'idea di progresso, ereditata dalle filosofie di stampo positivista del secolo XIX, e hanno una forte connotazione utopica, che investe, in definitiva, la vita umana in tutti i suoi aspetti. L'impatto sull'architettura fu molto forte, com'è noto, grazie alla vicinanza delle ricerche artistiche di molti pittori con quanto andavano producendo gli architetti contemporanei. Ma un ruolo determinante

assunse anche l'adozione innovativa e sperimentale di molti dei materiali che la tecnica moderna metteva a disposizione in larga scala, dal cemento armato, all'acciaio, al vetro, ai nuovi tipi di rivestimenti. Non vanno dimenticati gli sconvolgimenti politici, dalla prima guerra mondiale, alla rivoluzione russa del 1917, alla grande crisi economica del 1929, fino alla nascita delle dittature in Italia (1922, Marcia su Roma) e in Germania (1933) fino alla guerra civile in Spagna, una sorta di tragica prova generale di quanto accadrà nel 1939 con la seconda guerra mondiale.

Le avanguardie sono tutte per un rinnovamento profondo delle società, tanto che alla rivoluzione estetica doveva far seguito un eguale profondo cambiamento nella società contemporanea. Funzionale a tale programma era la demolizione dei valori estetici tradizionali. Sono note le asserzioni di Marinetti nel Manifesto del 1909: "Noi affermiamo che la magnificenza del mondo si arricchita di una bellezza nuova: la bellezza della velocità. Un'automobile da corsa col suo cofano adorno di grossi tubi simili a serpenti dall'alito esplosivo.... un'automobile ruggente, che sembra correre sulla mitraglia, più bello della Vittoria di Samotracia. "Noi vogliamo distruggere i musei, le biblioteche, le accademie d'ogni specie..." "Per i moribondi, per gli infermi, per i prigionieri sia pure: l'ammirabile passato forse un balsamo ai loro mali, poiché per essi l'avvenire sbarrato.... Ma noi non vogliamo più saperne, del passato, noi, giovani e forti futuristi!"

Questa fase di estremismo estetico e politico subisce una sorta di ripiegamento già nel primo dopoguerra, intorno ai primi anni Venti, per registrare un cambiamento di rotta negli anni Trenta, quando ci sarà un ritorno, molto diversificato negli obiettivi e negli esiti, ai valori estetici e compositivi del passato. Per l'architettura, si parlerà di ritorno all'ordine, anche in coincidenza con il momento di apogeo dei regimi totalitari, committenti di numerose opere pubbliche sia in Italia sia in Germania. Negli anni dopo la seconda guerra mondiale ci sarà un ritorno di fiamma della fase eroica del Movimento Moderno, ma in un contesto ormai definitivamente mutato.

Il desiderio di fondare l'arte del Novecento su basi completamente nuove – anche se in realtà molti dei "campioni" delle avanguardie guarderanno in modo intelligente al patrimonio artistico del passato – porta in particolare gli architetti a rompere con l'uso degli stili e degli ordini del passato e in generale con la storia. Mentre Giovannoni poneva la conoscenza storica alla base della nuova facoltà di Architettura in Italia, puntando al dialogo tra "vecchie città ed edilizia nuova", nella fondazione del Bauhaus, Gropius esclude programmaticamente l'insegnamento della storia, affidando piuttosto ai corsi del pittore Itten il compito di suscitare negli studenti architetti una creatività scevra dall'imitazione del passato. Questo distacco nasce dal desiderio di una rifondazione del linguaggio architettonico e non certo da disprezzo: va ricordato, ad esempio, l'interesse di Alvar Aalto nei confronti del linguaggio del Rinascimento italiano. Resta per un fatto: mentre finora abbiamo visto il restauro strettamente intrecciato con l'attività progettuale – nel XIX secolo, Viollet era progettista sia di nuovi edifici aggiornati stilisticamente, sia di restauri su opere del passato – da questo momento l'intervento sugli edifici del passato perde la sua importanza per i progettisti della nuova architettura – non esistono restauri di Gropius o di Mies, o di Wright! – mentre la mantiene per gli oppositori al nuovo linguaggio, soprattutto in Italia.

Per una lettura approfondita dei principi fondamentali del Movimento Moderno, si rimanda ai corsi di storia dell'architettura. È importante per ricordare la rottura operata nelle opere dei

maestri, come la scomparsa della decorazione e soprattutto l'abbandono dell'ordine architettonico, portatore di una misura dello spazio derivata dalla prospettiva. Gli edifici perdono i loro aggetti tradizionali: paraste, bugnati, marcapiani, cornici, organizzati in sequenza gerarchica. I noti cinque punti enunciati da Le Corbusier sono i fondamenti della nuova architettura: l'uso sistematico dei pilastri (*pilotis*) affranca la pianta dalla struttura portante continua, per ottenere schemi liberi e quindi capaci di aderire alle nuove necessità funzionali; allo stesso modo, le facciate si svincolano dalla cassa muraria, le finestre possono dilatarsi a nastro, la copertura può essere risolta con una semplice terrazza usata come giardino.

La sostanziale indifferenza dei fondatori del Movimento Moderno nei confronti del patrimonio storico attestata da Le Corbusier, che non ci ha lasciato praticamente alcun progetto legato in modo significativo ad una preesistenza storica. La distanza dai temi della conservazione, anche a livello urbano, dimostrata dal *Plan Voisin*, un progetto redatto tra il 1922 e il 1925 per Parigi, - e mai realizzato - che prende nome dal finanziatore. Le Corbusier propose una soluzione urbanistica che prevedeva un profondo rinnovamento del quartiere centrale a nord del Louvre, ricco di monumenti rappresentativi, prevedendo estese demolizioni del tessuto storico della città, sostituito con grattacieli "cartesiani" disposti su una maglia ortogonale molto larga, distanziati da grandi spazi verdi e soleggiati, in netta antitesi con il malsano addensamento di abitazioni nei centri storici (argomento che si ricorderà era anche centrale nelle posizioni di Giovannoni). Sono interessanti gli schizzi con cui Le Corbusier sostiene la validità del suo progetto, tutti tesi a mostrare la legittimità di intervenire con strumenti e linguaggi moderni su una città come Parigi. Ogni epoca ha infatti aggiunto al nucleo iniziale edifici ed emergenze architettoniche che rispecchiano il gusto del momento: perché il Novecento, afferma Le Corbusier, non avrebbe diritto ad aggiungere il suo marchio ad un contesto così stratificato? Si tratta di argomentazioni che torneranno più volte nel dibattito sui centri storici, praticamente fino ai nostri giorni, e che rivelano una difficoltà a cogliere le qualità presenti nella città storica nel suo complesso, di cui si riconoscono solo le polarità monumentali, quasi riprendendo la visione urbanistica "selettiva" di Haussmann.

La città preconizzata in questo e in altri progetti da Le Corbusier concepita secondo la teoria cosiddetta dei "tre insediamenti": la città moderna deve permettere tre funzioni fondamentali: la residenza, che deve offrire caratteristiche di comodità e igiene; lo svago, preferibilmente all'aria aperta, al sole e nel verde, disponibile per tutti; il lavoro, organizzato secondo criteri funzionali. La città ideale quella in cui queste tre funzioni sono potenziate, ma sono indipendenti cioè non si intersecano tra di loro. Quindi la città del Movimento Moderno avrà edifici isolati e molto alti, perché il cemento armato lo consente, in modo da avere spazi verdi aperti, con un grande sviluppo del sistema dei parchi e dei giardini: lontano, in una posizione appartata, ci sarà la zona delle industrie e della produzione. Questa nuova città radicalmente diversa da quella del passato, che concentrata, continua, in cui gli edifici sono addossati uno sull'altro ed una città dove le tre funzioni sono mescolate tra loro.

La distanza radicale tra le due concezioni urbane emerge se si confronta la carta del restauro scaturita dalla Conferenza di Atene del 1931 con un'altra Carta di Atene, quella redatta al termine

del IV Congresso Internazionale di Architettura Moderna, svoltosi in Grecia nel 1933 e fortemente ispirata da Le Corbusier, sul tema della “città funzionale”. Il documento del 1933 articolato in 95 punti: definisce i caratteri fondamentali della nuova città del movimento moderno, a cui si ispirerà gran parte dell’urbanistica del Novecento, fino alle nuove città fondate dopo la seconda guerra mondiale, come Brasilia o Chandigarh.

Alla città storica sono dedicate le osservazioni nn. 65-70: emergono preoccupazioni di natura igienica, poiché le città storiche sono viste come concentrazioni disordinate e scarsamente salubri. Al di là di un richiamo alla salvaguardia dei valori architettonici, le questioni igieniche e di viabilità sono anteposte alla conservazione: la soluzione da perseguire quindi l’isolamento dei monumenti dall’edilizia minore, la profonda revisione dei flussi di traffico, anche spostando i poli di maggior interesse, privilegiando insomma la funzionalità della città a scapito della conservazione dei suoi valori architettonici. Risalta l’esigenza, già presente nel *plan Voisin*, di non usare gli stili del passato per le nuove architetture, sulla base del principio che ogni epoca deve manifestarsi nel proprio linguaggio (fig. 1).

L’adesione degli architetti italiani al Movimento Moderno avvenne in un contesto sociale e politico condizionato dal regime fascista. Un caso particolare quello di Giuseppe Terragni (1927-1943), il capofila del Razionalismo italiano che negli anni Trenta disegna un intervento che configura un confronto con l’architettura del passato: soltanto un progetto, ma ci fa capire come in Italia il rapporto con il passato rimaneva importante.

A Como negli anni Venti si discuteva del risanamento dello storico quartiere della Cortesella, molto degradato, ma posto in un’area strategica della città. Di fronte alla possibilità di una demolizione quasi integrale del tessuto edilizio, come al solito per malintese ragioni di igiene e di decoro, Terragni intervenne nel 1927-28 sulla stampa locale, sostenendo la necessità di conservare almeno gli edifici monumentali. Nel 1934, Terragni vinse un concorso per la sistemazione dell’area, dove prevede l’inserimento di nuovi edifici a blocco di impianto razionalista, di deciso linguaggio moderno e di forte impatto sulla città. Era una chiara adesione alla linea del IV Congresso CIAM del 1933, a cui aveva partecipato: ma Terragni sosteneva anche la necessità di un equilibrio tra progetto nuovo e contesto antico – e l’inserimento dei nuovi blocchi attentamente calibrato al tessuto urbano - tuttavia rifiutando qualsiasi tentativo di imitazione. La sistemazione generale del 1934 prevede il salvataggio degli edifici monumentali, come la quattrocentesca casa Vietti, un bell’esempio di casa con fronte aperto da due ordini di logge a sesto acuto e scala esterna a servizio del piano nobile. Il progetto specifico, del 1939-41, prevedeva il restauro del solo portico e l’inserimento in un nuovo edificio a destinazione pubblica che avrebbe circondato la vecchia costruzione.

Dai disegni di progetto, emerge chiaramente come il portico esistente condizioni l’organizzazione del nuovo prospetto. Terragni utilizza cemento armato, vetro, materiali moderni, strutture lineari e continue, ma leggere e connotate da ampie superfici vetrate, laddove in passato si usava il muro, la massa e la continuità. Nella facciata sulla corte, la nuova struttura in qualche misura si riferisce a quella antica, il passo dei pilastri lo stesso come se fosse una depurazione dello schema

compositivo del passato alla luce dei nuovi materiali e della nuova architettura. Terragni fa capire che possibile il dialogo con il passato, anche in presenza di funzioni, materiali e soluzioni formali innovative: va per osservato che il loggiato sarebbe rimasto come un oggetto privo del suo contesto, quasi un pezzo estrapolato dalla originaria casa in cui era inserito. Tuttavia per la sua forte carica innovativa, il progetto per la Cortesella non venne posto in opera e il risanamento del centro di Como fu perseguito attraverso metodi più tradizionali: addirittura la casa Vietti and distrutta in un incendio (figg. 2-3).

Ancora nella produzione degli anni Trenta, in cui come si detto, si ripropone il legame con la tradizione, possibile trovare soluzioni che, come nel caso di Terragni, pongano a contatto diretto l'architettura moderna e quella del passato. Un esempio è il municipio di Göteborg, in Svezia, ampliato da Gunnar Asplund (1885-1940), il maggiore rappresentante dell'architettura del primo Novecento nel paese scandinavo, su un progetto del 1934-37. L'edificio originario un palazzo neoclassico ispirato a modelli italiani, molto diffusi nel Nord Europa, e neopalladiani in particolare. Accanto, il nuovo ampliamento, disegnato da Asplund, molto semplice e lineare, non riprende nulla dell'edificio principale, ma usa leggi compositive confrontabili con quelle preesistenti: laddove il vecchio municipio era impostato per fasce orizzontali (basamento bugnato, corpo principale, cornicione) e campate verticali ritmate dall'ordine architettonico con un asse di simmetria centrale, il nuovo rilegge l'organizzazione orizzontale e quella verticale portando in evidenza la struttura in cemento armato, all'interno della quale si ripete una campata composta di elementi fissi e nella medesima disposizione: ogni campata al suo interno non simmetrica, ma riprodotta serialmente, come ribadiscono anche i pannelli decorativi, reinterpretando in maniera più sciolta, l'organizzazione rigida dell'edificio antico. All'interno del nuovo prospetto, c'è la fascia bugnata, c'è una parafrasi dell'ordine architettonico attraverso la struttura in cemento armato, fino alla ripresa del cornicione, che viene riletto non come aggetto. Va notato anche che la nuova architettura non aderisce a quella passata, c'è uno stacco neutro che unisce i linguaggi, ma garantisce anche una differente chiave di lettura. In sostanza, Asplund dimostra che l'architettura moderna può trovare il modo di dialogare con il contesto storico, senza imitazioni di stili e forme, come voleva Le Corbusier, ma reinterpretando alcuni tratti fondamentali, come il ritmo compositivo, la tipologia o i materiali, sempre garantendo un'autonomia di linguaggio (fig.4).

La ricostruzione nel secondo dopoguerra

La seconda guerra mondiale fu un evento che sconvolse definitivamente gli equilibri politici internazionali, coinvolgendo tutti e cinque i continenti. Ma l'aspetto forse più drammatico che i danni ai civili, e quindi alle città, furono enormi, a differenza delle guerre precedenti. Si colpirono punti strategici come ponti, ferrovie e stazioni, ma anche periferie e centri storici, perché distruggere la città storica significa distruggere la memoria e l'identità di un popolo. Molte città furono bombardate o rase al suolo, come Coventry in Inghilterra, praticamente annientata dai bombardamenti tanto che nacque il termine "coventrizzare" per indicare una città completamente distrutta. Anche l'Italia fu gravemente bombardata nelle sue città. Milano, Genova, Napoli e tante

altre città illustri e antiche furono colpite dall'aviazione: oppure coinvolte dalle azioni belliche del fronte, come le città dell'Abruzzo meridionale, da Ortona a Cassino, coinvolte nella linea difensiva dei tedeschi contro l'avanzata degli alleati.

Un paese duramente colpito dalla guerra la Polonia, invasa prima dai nazisti, poi bombardata e invasa dai russi che cacciano i tedeschi per poi conquistare Berlino. Particolarmente dolorosa la storia della capitale polacca. Il centro storico di Varsavia di origine tardo-medievale, a cui si unisce una città settecentesca e ottocentesca di alto livello artistico e architettonico. Dopo l'invasione, i tedeschi iniziano un piano orientato a cancellare l'identità storica della Polonia, creando una nuova città tutta tedesca diversa da quella storica. Le rivolte scoppiate durante l'occupazione, e in particolare quella all'interno del ghetto ebraico, porteranno gravi rappresaglie, con la distruzione sistematica del centro storico della città. Alle devastazioni dei nazisti si sommarono poi i bombardamenti dei russi, che puntarono a stremare i tedeschi, ma anche le residue forze della popolazione. Agli occhi dei liberatori, la città appare come un cumulo di rovine, metafora dell'intera Europa annientata da una furia distruttrice mai vista fino a quel momento. E' quindi comprensibile che la prima cosa decisa dai polacchi quando riconquistarono la loro libertà fu quella di ricostruire la capitale uguale a se stessa, proprio per opporsi al tentativo di distruzione. L'opera di consapevole ricostruzione della parte più antica del centro storico, quella gravitante attorno alla piazza del mercato, si appoggiò ai rilievi redatti prima della guerra dagli studenti della facoltà di Architettura e alle grandi e nitide vedute dipinte nel Settecento da Bernardo Bellotto, nipote del grande Canaletto (e per questo noto in Polonia noto con il nome dello zio). Le vedute di Bellotto sono estremamente dettagliate, come appunto quelle di Canaletto per Venezia, con indicazioni non solo sulle dimensioni, ma anche sui materiali, sui colori e sulle finiture: indicazioni che furono seguite alla lettera nella restituzione degli edifici monumentali, ma anche dell'edilizia minore.

La ricostruzione della capitale fu un processo molto lungo, svolto essenzialmente durante gli anni Cinquanta, ma con edifici completati negli anni Novanta, come lo storico Castello. Fu così ricostruita la piazza del Mercato, che prima della guerra era circondata da edifici omogenei, per dimensioni e linguaggio architettonico, cercando di salvaguardare le particolarità dei singoli edifici, ridecorati in parte riprendendo gli stilemi originari, in parte introducendo parafrasi e variazioni che denunciano la recente esecuzione. Naturalmente gli interni furono completamente ricostruiti rispettando solo gli aspetti tipologici, ma con nuove strutture e con consistenti variazioni, tanto che la ricostruzione venne accusata di essere una falsificazione rivolta per di più soltanto alle facciate. Inoltre, nella ricostruzione si introdussero anche alcune "correzioni" che non rispondono all'autentica storia degli edifici. La cattedrale della città, ad esempio, venne costruita in un coerente impianto gotico in laterizi, tipico dell'Europa del nord, che non corrisponde allo stato precedente alla guerra, frutto di un desiderio di unificazione stilistica che nulla ha a che vedere con le esigenze etiche e identitarie della ricostruzione. La ricostruzione in Polonia, quindi, ha seguito l'indirizzo del "come era, dove era" (potremmo dire anche "per analogia") e per questo stata spesso criticata nelle maggiori trattazioni sul restauro, soprattutto in Italia. Oggi possiamo vedere questa operazione con maggior oggettività, considerando il profondo significato di rinascita

nazionale, dopo una brutale aggressione che non poteva essere considerata un valore storico da conservare, e l'intento di differenziare nella piccola scala - nel trattamento della pietra, nella scelta dei rivestimenti, nell'adozione talvolta del cemento amato – l'intervento contemporaneo rispetto a quanto rimaneva dell'antico.

In Germania la ricostruzione post-bellica si svolge in modo diverso, prevalentemente "per contrasto". Non va dimenticato che la Germania un paese sconfitto, gravato dalle responsabilità di avere scatenato la guerra e tutti gli orrori collegati, come i campi di sterminio. La ricostruzione si svolge in un paese occupato dalle potenze alleate, senza cancellare i segni della guerra, che invece spesso vengono mostrati come ammonimento alle generazioni future e come segno di espiazione. Berlino un po' il simbolo di questa vicenda, ma quasi tutte le città tedesche subirono un lungo e oneroso processo di ricostruzione, che spesso investì centri storici illustri e stratificati. La Chiesa della Rimembranza a Berlino era stata costruita alla fine dell'Ottocento dall'Imperatore Guglielmo II, in stile neo-romanico. Pesantemente colpita dai bombardamenti, la chiesa venne lasciata a rudere, ma ancora riconoscibile nella sua architettura; accanto, fu costruita una nuova chiesa con la stessa dedica, ma con un linguaggio completamente moderno, opera dell'architetto Egon Eiermann. Si tratta di un'aula a pianta centrale con pareti in cemento armato traforate che da vetrate e un campanile molto alto che si affianca a quello antico. Non si ricostruisce sui resti originali, ma accanto ad essi, lasciando leggibile la differenza tra il residuo del passato e il nuovo edificio.

Su questa linea si colloca uno degli interventi più interessanti in Germania: la ricostruzione della Nuova Pinacoteca (Neue Pinakothek) di Monaco. Il museo originario era un edificio ottocentesco molto dilatato in larghezza contrassegnato da un linguaggio classicista. Come tutte le città tedesche, Monaco venne bombardata pesantemente: la Pinacoteca fu colpita soprattutto nel settore centrale, completamente crollato, con la formazione di una grande lacuna nel volume dell'edificio.

Nel dopoguerra, i cittadini di Monaco richiesero di non ricostruire l'edificio così come era, ma di mantenere la memoria del tragico avvenimento. L'architetto incaricato del restauro, Hans Döllgast, recupera mattoni e conci di pietra tra le macerie e con questo materiale ricostruisce le parti murarie crollate, ma semplificando le forme, quindi abolendo l'ordine architettonico, riducendo le decorazioni e le cornici, quasi ritornando alle soluzioni del restauro archeologico ottocentesco. In questo modo l'edificio recupera la sua integrità volumetrica, ma il danno causato dalla guerra non dissimulato, resta ben visibile in facciata, occupato dai materiali scabri e irregolari di recupero, ad indicare che l'edificio rinasce dalle sue ceneri, ma senza annullare la propria storia. All'interno, Döllgast crea, in corrispondenza della parte ricostruita, uno spazio a tutta altezza occupato dai collegamenti verticali, con forti contrasti di luce che rievocano il linguaggio espressionista, quindi senza imitare le forme originarie.

Anche l'Inghilterra rifiuta, in gran parte, la strada della ricostruzione in stile. La cattedrale di Coventry, la città annientata dai bombardamenti tedeschi, era un edificio gotico a tre navate, con ampie vetrate e una torre campanaria di origine normanna, più volte rimaneggiata. Le distruzioni causano il crollo completo delle volte e dei pilastri, nonché dei rivestimenti interni: della cattedrale

resta il solo perimetro murario esterno, con i grandi finestroni privi delle vetrate e la grande torre illesa. La comunità cittadina decide per la conservazione integrale del rudere, ma nella sua condizione autentica appunto di rudere, e di ricostruire una nuova cattedrale senza alterare quello che rimane dell'antica. Il progetto viene affidato nel 1951 a Basil Spence, uno dei migliori architetti del dopoguerra, che consolida i ruderi trasformandoli in una specie di museo all'aperto che funziona come un nuovo sagrato da cui si accede alla nuova chiesa. Questa staccata dai ruderi ed disposta ortogonalmente all'antica cattedrale. Segue un linguaggio architettonico moderno basato su forme geometriche decise, ma mantiene una verticalità vicina al gotico, leggibile soprattutto nei pilastri slanciati dell'interno, nelle volte nervate in cemento armato, addirittura nei muri esterni che rievocano i contrafforti: l'effetto completato da grandi vetrate eseguite da artisti contemporanei. La cattedrale di Coventry rappresenta bene, quindi, lo sforzo di ricostruire le città distrutte dalla guerra senza alterare i resti delle architetture originarie: un tentativo opposto nei risultati a quello visto in Polonia, ma sostanzialmente coincidente nell'intento di superare l'esperienza drammatica della guerra. Vedremo che in Italia i risultati della ricostruzione sono meno radicali, con un tentativo di conciliare le due strade opposte in un ventaglio molto ampio di possibilità.



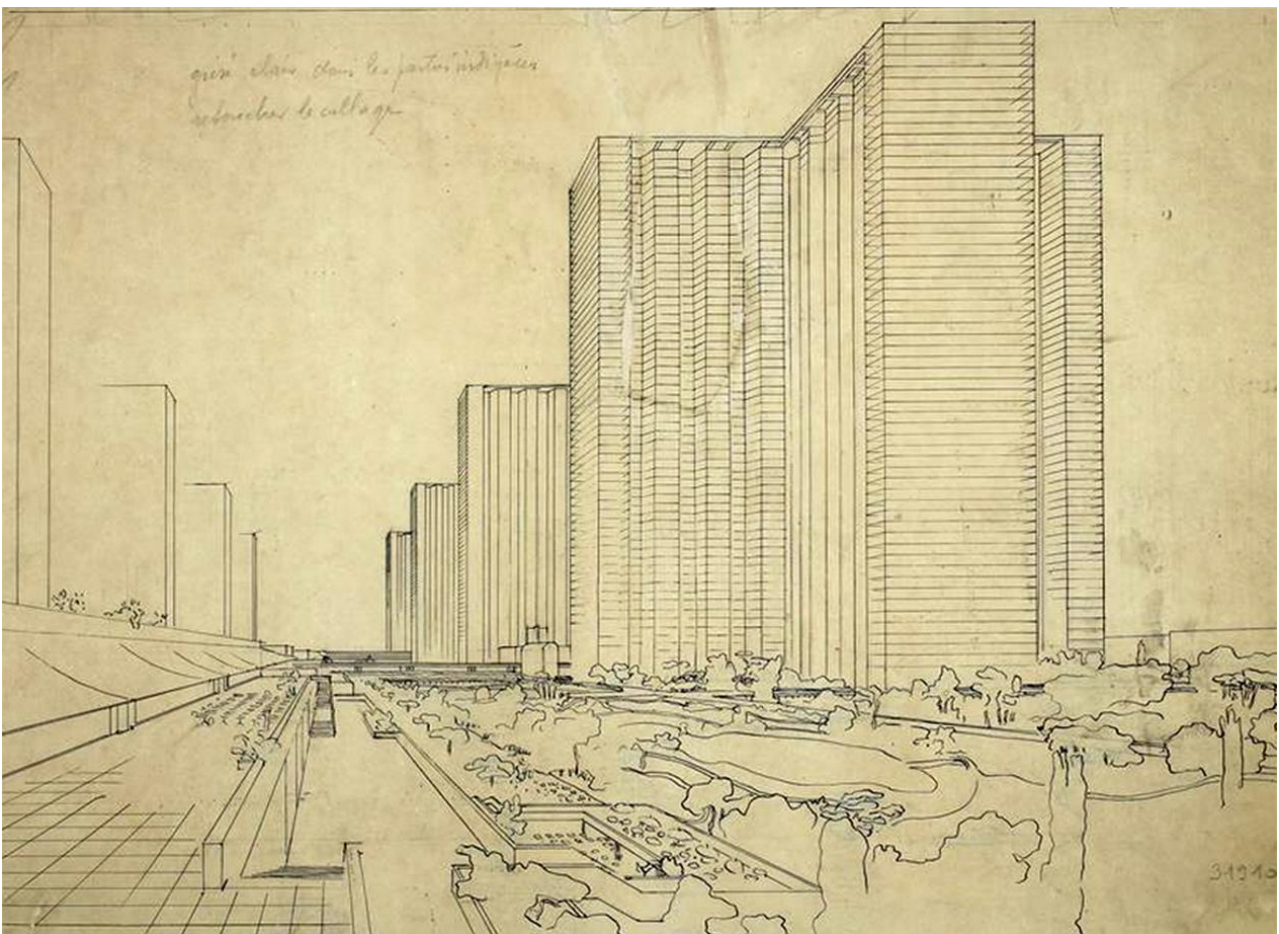
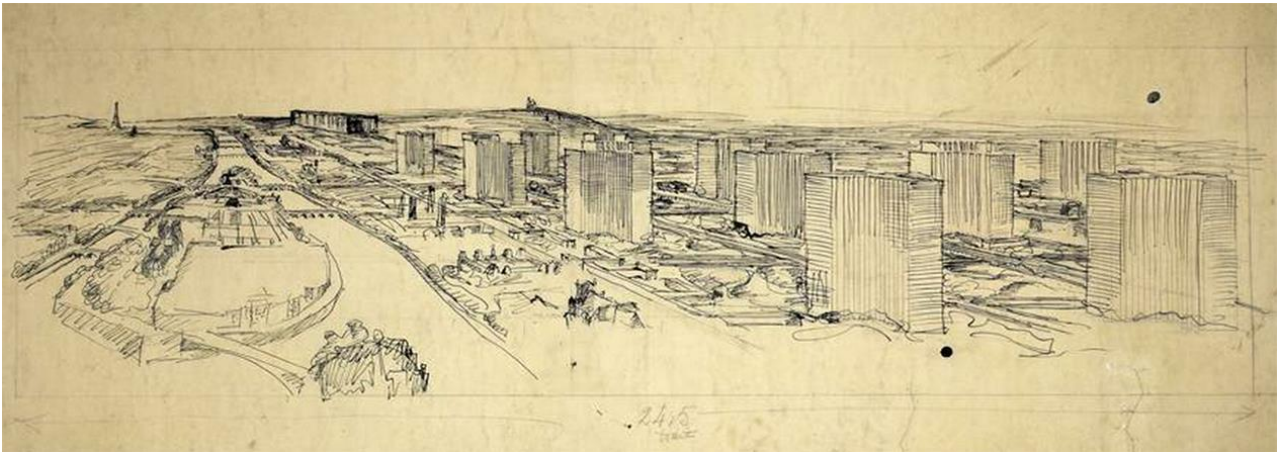


Fig. 1 Le Corbusier, Plan Voisin per Parigi

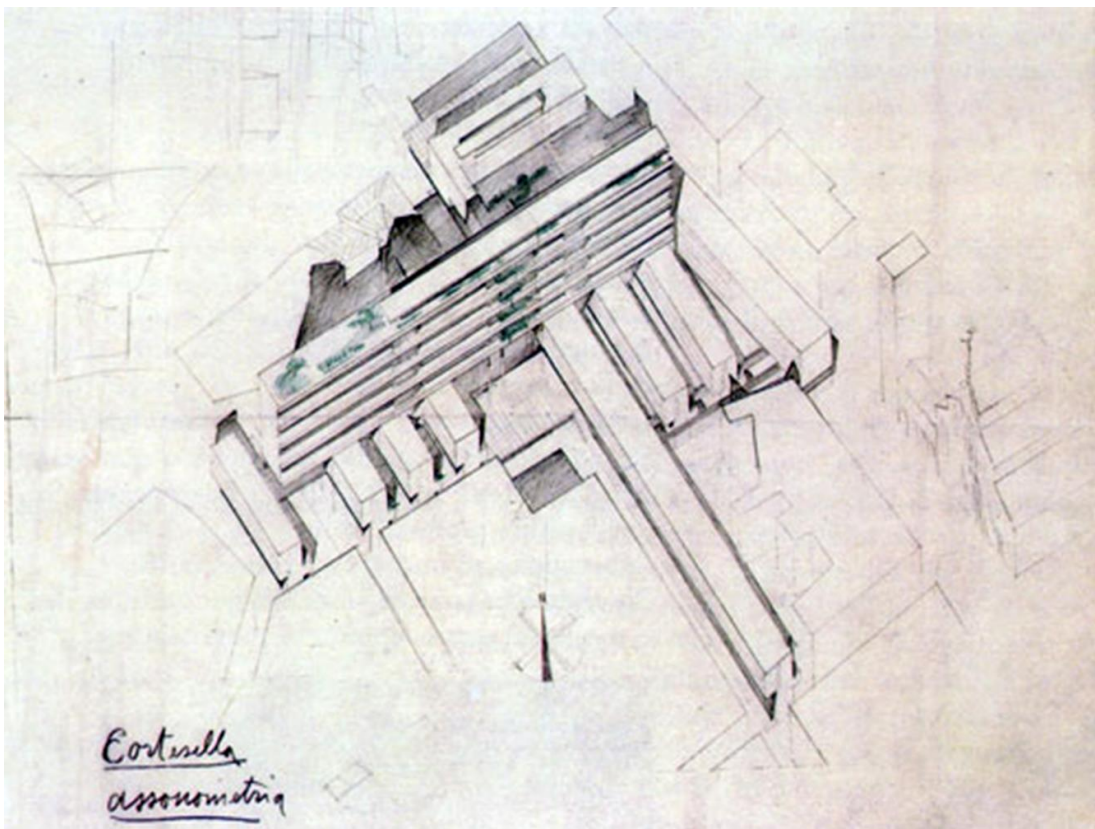


Fig. 2 Giuseppe Terragni, risanamento del quartiere della Cortesella

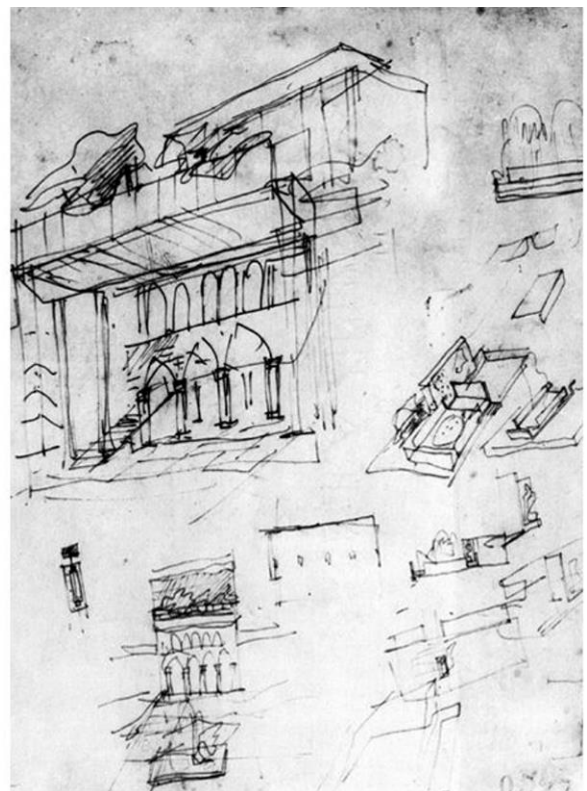
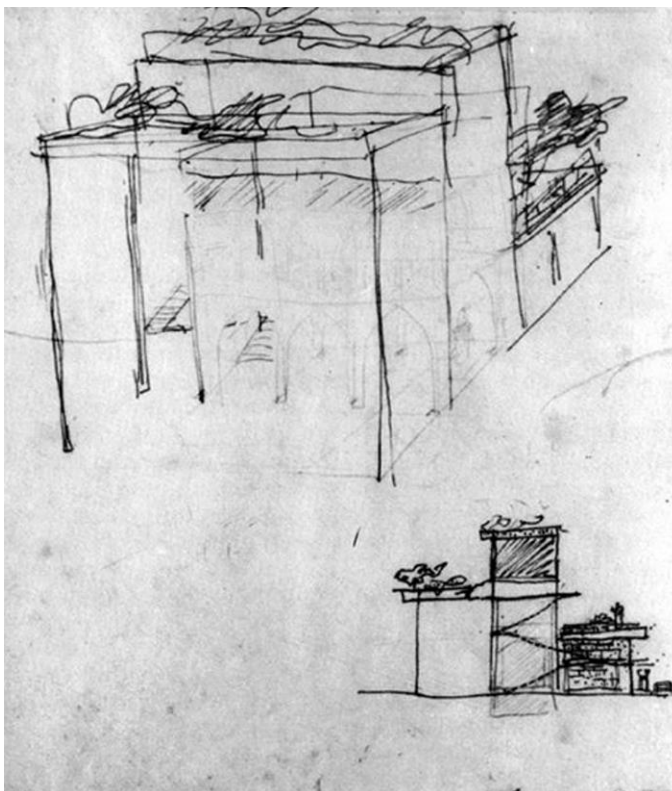
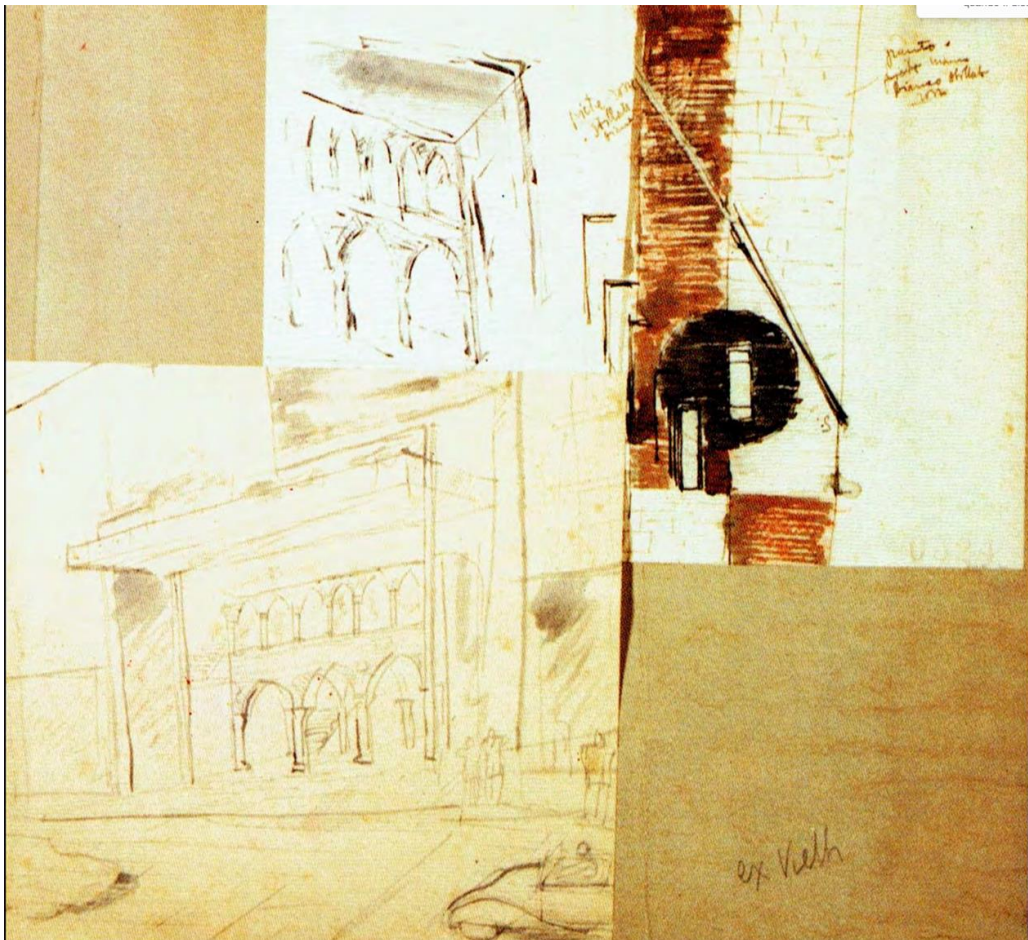


Fig. 3 Giuseppe Terragni, ampliamento casa Vietti



Fig. 4 Gunnar Asplund, ampliamento del municipio della città di Goteborg

- *edificio ottocentesco*: sul modello dei palazzi italiani rinascimentali
- *progetto di ampliamento*: edificio nuovo al fianco della preesistenza, privo di elementi decorativi e di simmetrie, ma che riprende le sequenze dell'edificio del passato