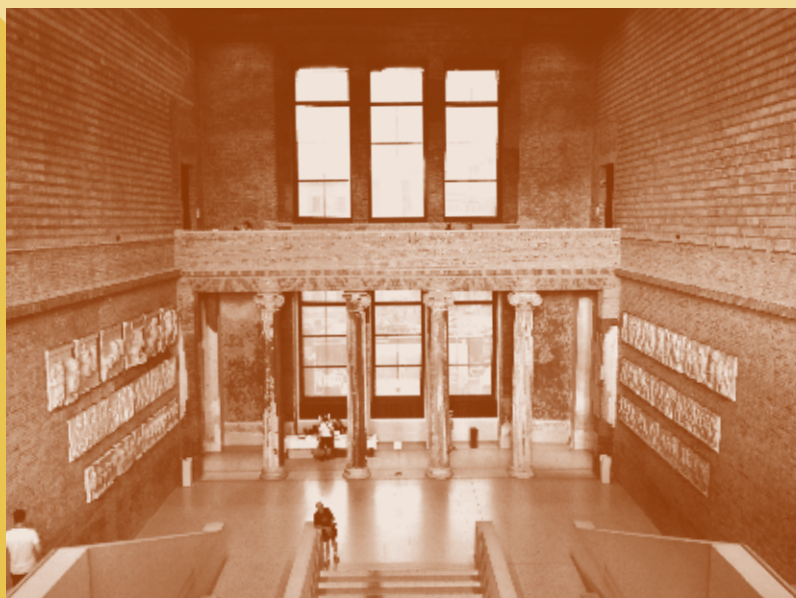


MATERIALI E STRUTTURE

PROBLEMI DI CONSERVAZIONE



PROGETTO RESTAURO

NUOVA SERIE
ANNO IX
NUMERO 17
2020

SAPIENZA
UNIVERSITÀ DI ROMA

SAPIENZA • UNIVERSITÀ DI ROMA

DIPARTIMENTO DI STORIA, DISEGNO E RESTAURO DELL'ARCHITETTURA

MATERIALI
E STRUTTURE
PROBLEMI DI CONSERVAZIONE

PROGETTO RESTAURO



NUOVA SERIE

IX

NUMERO 17

2020

MATERIALI E STRUTTURE. PROBLEMI DI CONSERVAZIONE

© Dipartimento di Storia, Disegno e Restauro dell'Architettura

Piazza Borghese, 9 – 00186 – Roma

Rivista semestrale, fondata nel 1990 da Giovanni Urbani

Autorizzazione del Tribunale di Roma n. 265 del 25/09/2012

Nuova serie, anno IX (2020), 17

ISSN 1121-2373

Direttore editoriale: Donatella Fiorani

Consiglio Scientifico: Giovanni Carbonara, Paolo Fancelli, Antonino Gallo Curcio,
Augusto Roca De Amicis, Maria Piera Sette, Fernando Vegas, Dimitris Theodossopoulos

Comitato di Redazione: Maurizio Caperna (coordinatore), Adalgisa Donatelli,
Maria Grazia Ercolino, Rossana Mancini

In copertina: Berlino, Neues Museum, l'affaccio dal ballatoio di collegamento al terzo piano sull'in-
vaso spaziale del grande scalone (foto A. Grimaldi).

La rivista è di proprietà dell'Università degli Studi di Roma «La Sapienza»

© Dipartimento di Storia, Disegno e Restauro dell'Architettura

Piazza Borghese, 9 – 00186 – Roma

Roma 2020 – Edizioni Quasar di Severino Tognon s.r.l.

via Ajaccio 41/43 - 00198 Roma

tel. 0685358444 - fax 0685833591

Per ordini e abbonamenti:

www.edizioniquasar.it

qn@edizioniquasar.it

Sommario

- 5 EDITORIALE
PROGETTO RESTAURO: QUESTIONI (RI)APERTE
- DONATELLA FIORANI
- 11 I PROGETTI DI RESTAURO IN ITALIA: TENDENZE, TEMI
E PROBLEMI RICORRENTI
- STEFANO FRANCESCO MUSSO
- 27 RESTAURO E ADEGUAMENTO NORMATIVO DI UN TEATRO
ALL'ITALIANA: IL SOCIALE DI CAMOGLI
- NICOLA BERLUCCHI, SILVIA CIGOGNETTI
- 43 IL MONASTERO DI RUEDA, SARAGOZZA (SPAGNA). ABBANDONI,
RESTAURI, ADATTAMENTI
- CALOGERO BELLANCA
- 59 LA CATTEDRALE DI SANTIAGO DEL CILE: RESTAURO DELLE TORRI
E DELLE FACCIATE EST E NORD
- JAIME JAVIER MIGONE RETTIG
- 75 LA RICOSTRUZIONE POST-SISMA DELLA CHIESA DI SANTA MARIA
MAGGIORE, CATTEDRALE DI MIRANDOLA
- CARLO BLASI, SUSANNA CARFAGNI, FRANCESCA BLASI
- 89 LA SEDE DELLA FONDAZIONE ALDA FENDI A ROMA. UNA NUOVA POETICA
DELLO SPAZIO TRA SEDIMENTAZIONE STORICA E CONTEMPORANEITÀ
- MARTA ACIERNO
- 111 LETTURE INTRECCIALE: L'INTERVENTO SUL NEUES MUSEUM
DI BERLINO
- INTERVISTA AD ANDREA GRIMALDI E ANDREA PANE
- 129 ABSTRACT

Autori

DONATELLA FIORANI
Prof. Ordinario, Sapienza Università di Roma
donatella.fiorani@uniroma1.it

STEFANO FRANCESCO MUSSO
Prof. Ordinario, Università di Genova
etienne@arch.unige.it

NICOLA BERLUCCHI
Ingegnere, Specialista in Restauro dei Beni
Culturali e del Paesaggio
nicolaberlucchi@studioberlucchi.it

SILVIA CIGOGNETTI
Architetto, Sapienza Università di Roma
silvia.cigognetti@gmail.com

CALOGERO BELLANCA
Prof. Associato, Sapienza Università di Roma
calogero.bellanca@uniroma1.it

JAIME JAVIER MIGONE RETTIG
Phd, Architetto, Prof. Universidad Central
de Chile
jaime.migone@gmail.com

CARLO BLASI
Architetto, già Prof. Ordinario,
Università di Parma
info@studiocomes.it

SUSANNA CARFAGNI
Ingegnere
info@studiocomes.it

FRANCESCA BLASI
Architetto
info@studiocomes.it

MARTA ACIERNO
Ricercatore, Sapienza Università di Roma
marta.acierno@uniroma1.it

ANDREA GRIMALDI
Prof. Associato, Sapienza Università di Roma
andrea.grimaldi@uniroma1.it

ANDREA PANE
Prof. Associato, Università di Napoli Federico II
andrea.pane@unina.it

Responsabili Peer Review per il presente numero:

CARLA BARTOLOMUCCI, SIMONETTA CIRANNA, EVA COISSON, SILVIA CUTARELLI,
ROSSELLA DE CADILHAC, SARA DI RESTA, DANIELA ESPOSITO,
MARIA CRISTINA GIAMBRUNO, GABRIELLA GUARISCO, ELISABETTA MONTENEGRO,
LUCINA NAPOLEONE, LUCIANO SCUDERI, ANDREA UGOLINI, MARIA ROSARIA VITALE

Editoriale

Progetto restauro: questioni (ri)aperte

DONATELLA FIORANI

La buona notizia è che l'intervento sulle fabbriche del passato è oggi argomento di grande interesse da parte di architetti e committenti in molte parti del mondo. Quella meno buona è che non sempre tale interesse guarda alle preesistenze con il rispetto dovuto alla storia.

La cresciuta attenzione può aver contribuito a far diminuire il rischio d'abbandono e/o di distruzione del patrimonio diffuso, favorendo inoltre un maggior impegno nel qualificare architettonicamente gli interventi sull'esistente ma, nel contempo, ha promosso l'esercizio di modalità operative variamente orientate.

Tale situazione, più che apportare ulteriori argomenti di riflessione a un dibattito – quello sul rapporto fra antico e nuovo – ormai divenuto quasi secolare, ha piuttosto ancor più popolato casistiche di fatto riconducibili al nodo centrale del problema: l'intervento sulla preesistenza deve farsi carico della sua consistenza materiale e figurativa, generatrice del solo motore creativo legittimo, oppure può procedere liberamente, originando una delle tante possibili metamorfosi che l'architettura – come l'intero pianeta – continuamente subisce ad opera delle diverse generazioni che in essa si avvicendano? In questo secondo scenario è piuttosto la memoria immateriale, generata quale riflesso sincronico del passato sul presente, a sostituirsi come innesco progettuali alla spazialità e alla materialità storicizzate.

La risposta definitiva a questa domanda in architettura probabilmente non esiste, perché la questione riguarda piuttosto la visione culturale di una società e, forse, anche la concezione 'filosofica' del nostro essere nel mondo. Le molteplici e approfondite argomentazioni dei restauratori sull'irriproducibilità dell'architettura storica hanno comunque favorito nel tempo l'affermazione di modalità prioritariamente conservative nei confronti del 'documento-monumento', mentre per i 'documenti-non monumenti', ovvero per l'edilizia storica diffusa, le fabbriche novecentesche di un certo pregio, il patrimonio industriale dismesso, queste posizioni convivono con approcci decisamente più aggressivi.

L'allargamento dello scenario applicativo del restauro, del resto, non poteva che determinare la necessità di conciliare attenzione conservativa con altre istanze, non solo legate agli aspetti tecnici, architettonici e urbanistici, ma anche a più ampi interessi economici e sociali, sui quali si rispecchiano, come s'è già detto, concezioni culturali articolate, complesse e talvolta anche antagoniste.

È anche vero, però, che di questi più ampi interessi l'architetto deve farsi, attraverso il progetto, inevitabile interprete; ciò comporta l'impegno etico di verificare la coerenza istituita fra premesse concettuali e scelte operative del lavoro intrapreso, nonché di verificare nel tempo gli esiti dei propri e altrui interventi. Parlare di 'progetto restauro' e non di 'progetto di restauro', quindi, serve a sottolineare, in luogo di una sua specificità subordinata, il suo riferirsi a uno scenario ampio, che comprende in sé visione globale e metodo, conoscenza e creazione.

L'ambito conservativo ha molto ragionato sul rapporto fra teorie e progetto, riconoscendo nella sua storia l'emergere di orientamenti diversi, dal rifacimento á *l'identique*, alla conservazione radicale, al caso per caso, in un successivo e continuo spostamento di priorità. Tali priorità sono connesse ad accezioni diverse dei concetti di materia e autenticità con i quali si sono a loro volta differentemente relazionati i principi di distinguibilità e reversibilità. La maturazione di questa dialettica, pure piuttosto aspra nel corso di alcuni momenti storici, ha contribuito comunque a stabilire una robusta condivisione in merito all'impostazione del fare progettuale, tutto incardinato su una visione diacronica della fabbrica e sulla distinzione di un 'prima', di un 'adesso' e di un 'dopo' rispetto al quale le scelte operative comunque si rapportano, garantendo minimo intervento, compatibilità ed efficacia conservativa.

L'area della composizione si è viceversa poco interessata allo sviluppo di un pensiero specifico dedicato all'intervento sull'esistente, riconducendo l'esperienza progettuale a uno sforzo creativo variamente ispirato, libero di riferirsi a personali metodi d'espressione. Rispetto al principale obiettivo del controllo figurativo e formale dell'opera finale, la cifra materica e tecnica è in genere considerata inessenziale e, per questo, delegata agli 'esperti' della conservazione, mentre il progetto viene analizzato in riferimento alle dinamiche relazionali che, dal punto di vista geometrico e figurativo, risultano istituite fra preesistenza e nuove componenti: più di una volta, i termini della questione sono stati quindi ricondotti alle modalità del 'sopra', 'dentro', 'a fianco', 'attorno' e così via.

Ma se la premessa concettuale che anima il progetto si fonda sul riconoscimento del valore della preesistenza, gli esiti dell'intervento dovranno misurarsi con questo riconoscimento e la sua efficacia finale non potrà limitarsi alla sola percezione sincronica della qualità figurativa finale dell'opera. Accettare l'assoluta libertà dell'azione creativa significa pertanto disconoscere l'importanza di quanto già esiste come tale, operazione legittima e talvolta indispensabile, che richiede però un atto di esplicita responsabilizzazione.

In questo senso, pertanto, quella convergenza d'interesse per la preesistenza che sembra accomunare restauratori e compositivi risulta solo apparente, venendo meno, più che nella specificità della definizione progettuale, nel giudizio di valore che la precede. Si ritorna così alla sfera valutativa e, proprio in nome della responsabilità che l'architetto si assume nel rappresentare le aspirazioni culturali di un'epoca e di una società, la mancata trasparenza di questo giudizio, il suo occultamento dietro soluzioni d'effetto o vuote parole di convenienza non possono essere accettati.

La transizione dal 'restauro dei monumenti' al 'restauro architettonico' non costituisce certamente un passaggio semplice e richiede inevitabilmente negoziazioni importanti. Queste, però, non vanno giocate sulla parzializzazione dell'edificio (che vorrebbe legittimare la conservazione di alcune sue componenti connotate dal punto di vista storico-figurativo e la sostituzione di altre), né sulla distribuzione più o meno casuale degli incarichi ma, piuttosto, nella convergenza collaborativa delle competenze.

Negli ultimi anni la palestra operativa è riuscita a introdurre, almeno negli scenari migliori, nuove procedure finalizzate a risolvere questo problema, lavorando soprattutto sull'attenta calibratura dei bandi di gara al fine garantire l'apporto multidisciplinare dei vari specialisti e il loro coordinamento unitario e condiviso.

Anche se in modo discontinuo e non sempre risolutivo, questa modalità ha favorito la collaborazione sinergica fra approcci diversi, aiutando la crescita di attenzione reciproca fra competenze e lo sviluppo di un senso del limite rispetto ai singoli orizzonti disciplinari. In tal senso, anche se ancora troppi interventi si rivelano occasioni perdute di conoscenza e cura del patrimonio, è possibile guardare ad alcuni lavori recenti con un certo interesse e qualche speranza.

Interesse e speranza che potrebbero ulteriormente accrescersi qualora si trovi il modo di garantire stabilmente anche l'acquisizione di un opportuno livello di conoscenza preliminare a ogni proposta di progetto, che non prescindendo dalla disponibilità di rilievi affidabili e di un'adeguata consapevolezza in merito alla natura storico-costruttiva, sia sincronica che diacronica, della fabbrica.

Permangono inoltre ulteriori rischi per il patrimonio architettonico generati da istanze concrete di diversa natura. Tramontata ormai la modalità della deroga per l'eccesso di responsabilità che comporta e la connessa elusione di problemi comunque presenti, le richieste di messa a norma degli edifici storici ispirate a pure fondamentali esigenze di sicurezza strutturale o antincendio, di contenimento energetico, di accessibilità allargata rischiano oggi, almeno in Italia, di trasformarsi in pericolosi fattori d'innescio per interventi non controllati e distruttivi. Anche in questo caso, però, le maggiori questioni nascono dall'eccesso di semplificazione che si esprime nel ricorso univoco a strumenti operativi mono-direzionati. Ciò avviene con il riferimento meccanico all'intervento 'di prassi', perlopiù basato sull'acritica sostituzione di elementi storici, considerati di per sé fragili o inadeguati, con componenti moderne concepite in base a requisiti strutturali e tecnici specifici (come per la sostituzione degli infissi esistenti con elementi basso-emissivi o per la distribuzione indifferenziata di iniezioni armate all'interno di murature che presentano ancora risorse strutturali adeguate per resistere ai sismi).

L'equivoco di considerare la creatività come entità esclusivamente racchiusa nell'evidenza figurativa della fabbrica è costato molto agli architetti in termini sia di possibilità professionali che di efficacia delle loro proposte. La ricerca paziente di strategie per assecondare la natura della fabbrica (strutturale, micro-climatica, distributiva ecc.), la rinuncia all'autografia come cifra risolutiva indispensabile, la corretta

calibratura del dettaglio sono state troppo a lungo considerate questioni marginali del progetto, finendo spesso nell'alveo delle scelte 'pratiche' di cantiere.

Questo modo di agire mortifica sia la qualità del progetto generale che quella della singola scelta concreta ma, purtroppo, l'apparente evidenza dell'esistente e, di converso, l'imprevisto che in essa si cela sembrano giustificare a priori approssimazioni, soprattutto a livello di definizione progettuale dell'esecutivo, che sarebbero ritenute inconcepibili nella costruzione del nuovo.

Pure in assenza di enunciati specifici, l'intervento su una preesistenza lascia pertanto intendere l'atteggiamento che ne ha governato le scelte. Carlos Martí Aris – architetto piuttosto lontano dal restauro – accostava metaforicamente la teoria dell'architettura alla centina dell'arco, osservando come entrambe fossero 'costruzioni ausiliarie', indispensabili all'edificazione dell'opera ma destinate a essere messe da parte al suo completamento (*La cimbra y el arco*, Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona 2005). Ma come la presenza della centina è in qualche modo comunque evocata dalla forma dei cunei, così tutta l'evidenza costruttiva dell'architettura restaurata denuncia l'impalcato – o la mancanza – di idee che ne hanno orientato le decisioni progettuali, sia essa la vetustà di un intonaco o l'evidenza di una ripresa muraria, l'inserimento di nuove componenti volumetriche o una ridefinizione impiantistica.

L'analisi dei restauri architettonici condotti rappresenta una modalità pertanto utile non solo da un punto di vista strettamente operativo ma anche concettuale, in quanto essa, nel restituire tutta la complessità del lavoro svolto, offre le basi per un ragionamento complesso che trascende la specificità dei casi considerati. L'identificazione di tendenze omogenee, per intenti, per problemi o per esiti, aiuta talvolta a identificare modelli teorici e operativi definiti e distinti; di certo, come sempre è in architettura, l'evidenza concreta degli esiti progettuali può avvalorarne le premesse teoriche, ma può anche smentirle, specie le più radicali e ideologiche ma anche quelle mistificanti e insincere.

Si è così ritenuto opportuno ospitare nel presente numero di "Materiali e Strutture" un variegato spettro di interventi diversi, a partire dall'ampia carrellata offerta da Stefano Francesco Musso, non priva di importanti sottolineature in merito al rapporto fra conoscenza, diagnostica e interventi. I restauri trattati nei singoli contributi monografici sono stati selezionati in base alla diversa natura delle fabbriche interessate (dal monumento all'edilizia diffusa), alle distinte problematiche affrontate (legate a esigenze ricostruttive e d'integrazione, di miglioramento strutturale, funzionali), alla loro relativa vicinanza cronologica e, naturalmente, a una generale riconosciuta rappresentatività, anche in un contesto internazionale.

Sono state quindi ospitate le illustrazioni delle vicende storico-costruttive e degli interventi condotti: sul teatro di Camogli, restituito in sicurezza alla sua originaria funzione (Nicola Berlucci e Silvia Cigognetti); sul monastero di Rueda, vicino Saragozza, ricondotto a piena compiutezza dopo anni di abbandono (Calogero Bellanca); sulla cattedrale di Santiago in Cile (Jaime Javier Migone Rettig), oggetto di un intervento

che bilancia resa sincronica e diacronica di una fabbrica tormentata dai terremoti; sulla cattedrale di Mirandola (Carlo Blasi, Susanna Carfagni, Francesca Blasi), ricomposta dopo i crolli del sisma del 2012 in Emilia Romagna; sul complesso edilizio sede della Fondazione Alda Fendi (Marta Acierno), convertito nell'uso, ma non nella sua identità architettonica profonda.

Come tema di particolare riflessione si è scelto infine il restauro del *Neues Museum* di Berlino, celebrato intervento che assomma in sé una considerevole gamma di problematiche e risposte conservative e d'integrazione: più che l'illustrazione di una realtà già piuttosto nota, interessava infatti il confronto incrociato fra piani di lettura diversi rispettivamente offerti da un progettista del nuovo particolarmente sensibile ai temi della preesistenza (Andrea Grimaldi) e da un restauratore (Andrea Pane). Questi, nelle loro risposte, hanno fornito la misura di come, nella realtà espressa da un buon progetto di restauro, possano avvicinarsi premesse e conclusioni valutative, pur nella diversità dei punti di vista disciplinari di partenza.

Il progetto di restauro in Italia: tendenze, temi e problemi ricorrenti

STEFANO FRANCESCO MUSSO

Premessa

I progetti dovrebbero sempre essere analizzati conoscendo l'intero processo di cui sono esito provvisorio, prima della realizzazione in cantiere, per poterli valutare su basi adeguate e non in ossequio a precostituiti punti di vista ideali, teoretici o tecnici. Ciò implica la possibilità di accedere alla loro documentazione (grafica, testuale, descrittiva, tecnica e amministrativa), ma ciò è talvolta assai difficile. I progetti completi, infatti, non sono 'a disposizione' del pubblico, salvo rari casi. Quelli più noti e rilevanti sono a volte pubblicati in ampie monografiche, oppure per sintesi mai esaustive in riviste specializzate, atti di convegni o siti web riconducibili a progettisti, imprese o committenti. Tuttavia, il progetto vi è spesso descritto in termini generali e gli elaborati grafici e tecnici sono presenti in numero limitato, spesso con intenti prevalentemente illustrativi, con scale ridotte e legende difficilmente leggibili o incomplete. Fanno eccezione alcuni grandi restauri, documentati da opere monumentali perché emblematici. Si pensi al numero speciale del "Bollettino d'Arte" dedicato ai restauri della Torre di Pisa¹. Di quattro volumi, tre danno conto di studi preparatori, accertamenti analitici e diagnostici fondati su rigorose basi scientifiche e sperimentali, nonché delle conseguenti scelte progettuali. L'ultimo volume raccoglie la riproduzione delle tavole originali di progetto, offrendo una documentazione completa degli interventi. Anche i restauri della facciata di San Pietro in Vaticano, sponsorizzati da ENI, sono documentati da due volumi dedicati al trattamento delle superfici e delle sue componenti lapidee, comprese le tracce quasi impercettibili di coloriture rinvenute nella loggia centrale delle Benedizioni². Potremmo poi citare i due volumi editi dalla Direzione regionale del MiBACT per la Lombardia, dedicati al cantiere pilota per il restauro della Sala delle Cariatidi nel Palazzo Reale di Milano³. Nel volume *Tecniche di Restauro. Aggiornamento*, infine, alcuni studiosi offrono il proprio contributo metodologico, tecnico e critico al tema del progetto di restauro, con riferimento a specifici esempi ampiamente documentati⁴.

¹ Cfr. AA.VV. 2006.

² Cfr. AA.VV. 1996.

³ Cfr. PALAZZO, MiBACT DIR. REGIONALE LOMBAR-
DIA E ICR 2006; CARBONARA, PALAZZI 2012.

⁴ Cfr. i saggi di Stefano Della Torre, Carolina Di Biase, Francesco Doglioni, Donatella Fiorani, Alberto Grimoldi, Gian Paolo Treccani, Eugenio Vassallo in MUSSO 2013.

Sulla base della vasta seppur disomogenea letteratura sull'argomento, è quindi possibile proporre in questa occasione alcune riflessioni di carattere generale e di metodo e far emergere temi e problemi ricorrenti nei progetti di restauro oggi in Italia, anche sul piano della loro formalizzazione.

Analisi-diagnosi-progetto: quali relazioni?

Forse anche come conseguenza di vincoli e indicazioni normative di vari livelli e di diversa natura, dall'esame di molti progetti recenti emerge anzitutto un rapporto spesso problematico, insufficiente o tendenzialmente strumentale, tra le fasi di analisi e diagnosi preventive (da tutti considerate indispensabili e precipue del restauro), quelle necessarie in itinere e altre espletabili solo in fase di cantiere. Spesso, le prime sono descritte in modi adeguati, ma necessariamente sintetici, seppur con ricchi apparati di note e allegati illustrativi. Anche le scelte progettuali sono a volte illustrate con precisione, corredate da apparati grafici di indubbia efficacia comunicativa, ma quasi sempre solo attraverso stralci esemplificativi. Ciò che spesso manca è quindi la puntuale evidenziazione delle relazioni istituite (suggerite/proposte/perseguite) tra questi due blocchi di informazioni. Studi, analisi e diagnosi da una parte e progetto, dall'altra, sembrano così talvolta accomunati solo dal riferimento al medesimo manufatto, mentre sfuggono i nessi sostanziali che dovrebbero legarli reciprocamente. Queste relazioni, infatti, dovrebbero sempre essere poste in risalto e analizzate con chiarezza, con ogni mezzo, poiché indirizzano le scelte progettuali in modi mai automatici o deterministici. L'assenza di simili evidenze, infatti, può impedire o ostacolare la corretta comprensione del progetto, quando non sia scientemente intesa a non far emergere eventuali contraddizioni o conflitti tra le intenzioni dichiarate, gli obiettivi idealmente perseguiti e quanto effettivamente progettato e realizzato. Un esempio eclatante in questo senso, sono alcuni progetti di ricostruzione post-sisma nel centro storico dell'Aquila. Ad analisi dettagliate di molti intonaci esistenti e superstiti, danneggiati ma non distrutti, ha fatto spesso seguito la loro diffusa eliminazione o il loro placcaggio con intonaci armati, per le molte ragioni addotte da progettisti, tecnici ed esperti di consolidamento, sul cui merito si può certo discutere. Da ciò emerge, in ogni caso, una potenziale (o del tutto palese) contraddizione. Quelle analisi, le associate mappe tematiche e schede di approfondimento tecnico, sono certo un importante contributo alla conoscenza delle tecniche costruttive storiche della città e degli interi Abruzzi. Tuttavia, stride assai il contrasto tra questa 'acquisita conoscenza' e la 'definitiva scomparsa' di molte e diffuse tracce di quella antica tradizione⁵.

⁵ Fa eccezione il caso illustrato con completa documentazione nel volume BARTOLOMUCCI 2018.

Tendenze recenti

Quando si parla di progetto di restauro, in ogni caso, quasi inevitabilmente si discute immediatamente dei suoi esiti percepibili, spesso noti attraverso la pubblicistica o grazie a alcuni contatti diretti ma inevitabilmente limitati. In sostanza, tendiamo a giudicare l'opera compiuta, spesso attraverso il confronto tra il 'prima' e il 'dopo la cura', piuttosto che il progetto in quanto atto culturale, ma inevitabilmente anche tecnico, inseparabile dell'iter procedurale di cui è parte. Tutto ciò è legittimo e cruciale per l'evoluzione del dibattito, della prassi e della formazione nel campo del restauro. Tuttavia, simili letture nascono prevalentemente da consolidate posizioni culturali, ideali o teoretiche (si spera non dottrinali), che prescindono (talvolta volutamente) da ogni effettiva conoscenza della complessità degli specifici processi progettuali di cui gli interventi analizzati sono l'esito ultimo. Per questo, simili letture rischiano di non riconoscere o correttamente soppesare le molte influenze e interferenze che ogni fase del processo determina sui suoi esiti, spesso al di là della volontà e responsabilità dei singoli attori.

Per questi motivi, si propone qui di ribaltare almeno in parte la questione, assumendo per un momento il ruolo di chi è chiamato a valutare un progetto in itinere, espressione di intenzioni, obiettivi e scelte culturali non ancora tradotte in 'pietre'. A questo stadio, infatti, il giudizio si esprime su un progetto comunicato nelle forme di elaborati tecnico-amministrativi che tentano di prefigurare e comunicare uno dei possibili assetti futuri del bene da restaurare, tra i molti possibili. Di fronte a diverse proposte avanzate in risposta a un bando di concorso, ad esempio, i modi in cui i progetti sono presentati, la chiarezza e la logica relazione istituiti e evidenziati tra i loro elaborati, giocano un ruolo cruciale. La commissione non potrà valutare il 'dopo la cura', se non attraverso *render*, simulazioni virtuali e più o meno convincenti mezzi di comunicazione, con i rischi anche di superficiale fascinazione che ciò comporta. I giurati devono scegliere tra progetti concorrenti e non possono che farlo sulla base dei contenuti espressi dai rispettivi elaborati tecnici. Ribaltare il punto di vista serve, dunque, a considerare seriamente la complessa natura di ogni iter progettuale e valutativo, affinché questa non sia ignorata o dimenticata appena l'unico progetto selezionato avrà mutato irreversibilmente il manufatto cui la procedura si riferisce. Peraltro, questo ribaltamento di prospettiva ha implicazioni del tutto analoghe anche per l'esame dei progetti da parte delle Soprintendenze e di altri organi competenti in materia. L'esito di ogni processo progettuale, inoltre, non è (o non dovrebbe mai essere) casuale e, pertanto, dovrebbe essere valutabile sulla base dei materiali prodotti al suo esito, a meno di non ritenere questi ultimi esornativi o ininfluenti rispetto ad altre ragioni di valutazione.

Con queste premesse, si propone ora un sintetico panorama di restauri realizzati negli ultimi decenni in Italia, da cui sembrano emergere alcune tendenze in atto, senza alcuna pretesa di emettere giudizi di valore assoluti, certo impossibili e in ogni caso del tutto inappropriati. Il volume *La regola, la materia, la forma, il cantiere del costruito*

*storico e 'la questione del metodo'*⁶ offre in questa prospettiva un ampio apparato di schede descrittive di molti interventi, assai differenti per natura, raggruppati in sezioni tematiche di impostazione non certo neutrale, ma sicuramente utili a sostenere almeno in parte lo scopo di questa sintesi provvisoria. Naturalmente, ogni progetto con il corrispondente intervento in cantiere difficilmente appartengono a una sola tendenza, individuata pur sempre in termini arbitrari, così come non presentano caratteri di univoca interpretabilità. Tuttavia, alcuni più di altri tra essi sembrano indicare scelte e modi di affrontare il restauro potenzialmente significativi per un insieme più ampio e articolato di casi. Per questo i progetti/interventi di cui si tratterà sono proposti o suggeriti solo quali provvisorie chiavi d'ingresso agli universi problematici del restauro nella nostra contemporaneità. Non sempre sarà possibile riprendere, per ciascuno di essi, l'esame analitico e critico dei problematici rapporti evidenziati nei paragrafi precedenti tra le fasi e gli elaborati di analisi/diagnosi/progetto, per necessità di sintesi. Tuttavia, ciascun intervento di seguito richiamato mostra in genere approfonditi studi preparatori e ricchi apparati documentari, seppur non sempre facilmente reperibili. Anche essi, tuttavia, non sono del tutto esenti da problemi simili a quelli prima richiamati e questo deve fare riflettere sulla qualità diffusa di moltissimi altri interventi, per loro natura non sottoposti ad analoga attenzione da parte della comunità scientifica e professionale, ma che modificano talvolta in modo irrimediabile molti elementi del patrimonio architettonico e insediativo d'interesse culturale. Ci si scusa, pertanto, per l'apparente contraddizione rispetto a quanto sostenuto fin qui. Il lettore saprà tuttavia verificare di persona i casi in cui i problemi di mancata o flebile corrispondenza tra analisi/diagnosi/progetto, con i relativi elaborati, emergono anche in alcuni dei casi citati. Essi, come chiarito, sono peraltro 'assunti' come esemplificativi di più ampie tendenze in atto. A tale riguardo, vale la pena sottolineare come sarebbe davvero cruciale la diffusione dei molti progetti su cui le Soprintendenze di tutta Italia quotidianamente si esprimono. Ciò consentirebbe di espandere conoscenza e consapevolezza riguardo ai temi e alle questioni qui sollevati, anche partendo dalle piattaforme informative già esistenti, talvolta sottoutilizzate ma certo migliorabili, soprattutto per quanto riguarda la loro agevole e diffusa consultazione.

Restauri (prevalentemente) 'conservativi'

Negli ultimi due decenni, in tutta Italia, sono continuati o giunti a compimento importanti interventi di restauro prevalentemente 'conservativo'. Non che in essi non emergano l'innovazione o la realizzazione di nuove opere poste in dialogo con le preesistenze. Tuttavia, in essi, appare prevalente la cura del deposito delle tracce materiali che la storia passata ci ha lasciato. Si sono appena concluse, ad esempio, le prime fasi dell'ultima campagna di restauri sul Colosseo che offrono molte ragioni di riflessione,

⁶ Cfr. LA REGINA 2019.

non esclusivamente tecniche o teoriche. Basti pensare al dibattito che ha accompagnato una delle prime applicazioni del decreto *Art bonus*, con le agevolazioni fiscali previste per chi investa sul nostro patrimonio culturale, a causa dei paventati rischi di una sua tendenziale privatizzazione. Il progetto è fondato su solide basi analitico-diagnostiche, con ricchi apparati documentari e dettagliate mappe tematiche, disponibili in parte anche in internet. Dagli elaborati di progetto e dalle risultanze di cantiere, è agevole comprendere le fondamentali scelte compiute in relazione alle categorie d'intervento previste per la conservazione della materia costruita, sottoposta a molteplici restauri precedenti, all'azione dell'inquinamento e di svariati fenomeni aggressivi, ma anche riguardo alle nuove opere, realizzate o per ora solo progettate, volte a soddisfare esigenze funzionali, di sicurezza e valorizzazione del bene. Basti pensare al dibattito sollevato dalla prevista nuova copertura delle strutture sottostanti il livello dell'arena, liberate da scavi e sterri precedenti. Molti si chiedono, infatti, se sia oggi davvero necessario, per la conservazione del bene, ricostruire il piano perduto dell'arena e se ciò serva prioritariamente a restituire la corretta percezione del suo spazio o, piuttosto, non sia funzionale a renderne possibile un più esteso utilizzo. Analoghe domande riguardano la ipotizzata progettazione del nuovo velario, a ricordo di quello che secondo gli storici proteggeva in antico le gradinate. Stessa sorte sembra peraltro riguardare l'Arena di Verona. Anch'essa, vitale centro culturale più che semplice sito archeologico, è interessato da una estesa campagna di progettazione e realizzazione di interventi conservativi delle strutture superstiti, già oggetto di infinite modifiche nel corso dei secoli trascorsi, tanto da costituire ormai un vero 'campionario' di situazioni assai diverse tra loro, per consistenza, materiali, tecniche costruttive, stratificazioni archeologiche, datazioni ecc. Questo straordinario giacimento solleva così, ancora una volta, i ricorrenti interrogativi propri del dibattito e della prassi del restauro, almeno da due secoli, relativamente a: aggiunte, sottrazioni, integrazioni, ricostruzioni, consolidamenti, ecc. Un concorso internazionale di idee ha aggiunto a questi problemi l'ipotesi di realizzare una copertura dell'arena (leggera, retrattile, compatibile, reversibile o, all'opposto, architettonicamente forte e permanente), per garantirne una più efficace conservazione e la migliore fruizione. Torna in tal modo d'attualità il mai sopito dibattito su quanto di 'nuovo' e di 'moderno' possa essere aggiunto ai monumenti antichi, per assicurarne la sopravvivenza e aumentarne valore d'uso, attrattività o redditività. Non possiamo tuttavia sottovalutare che il 'come' realizzare addizioni o integrazioni determina, da sempre, accesi confronti tra opposti schieramenti di opinione, solitamente divisi tra sostenitori del dialogo tra nuovo e antico, della necessaria continuità costruttiva o, all'opposto, della reciproca contrapposizione, formale, spaziale o funzionale, ecc. Non si possono neppure dimenticare, in questa sintetica rassegna, i molti restauri di varia natura, estensione e delicatezza, realizzati e continuamente affrontati nel quadro del recente Grande Progetto Pompei, tra manutenzione ordinaria e straordinaria, con riferimento a nuovi reperti emergenti dagli scavi e le opere di messa in sicurezza dei fronti di quelli antichi in attesa di prosecuzione, eseguiti con grande attenzione ai cruciali

temi dell'accessibilità e della sicurezza del sito, dei resti archeologici e dei visitatori. Notevole è la mole in questo caso di studi preparatori e di consuntivi scientifici dei lavori eseguiti, pubblicati a stampa e diffusi anche in rete, che il lettore potrà autonomamente indagare e approfondire⁷.

Molti altri interventi, peraltro, intendono assicurare anzitutto la sopravvivenza del bene coinvolto e ripropongono interrogativi non meno cruciali anche se di natura differente. Tra questi, i progetti di restauro a Venezia dei fronti della Biblioteca Marciana e delle Procuratie Nuove, curati di Francesco Doglioni⁸, o quello della facciata di Palazzo Vendramin Calergi, realizzato con la guida di Eugenio Vassallo, offrono una notevole ricchezza documentaria e esprimono una chiara consapevolezza dei limiti di ogni intervento. Il restauro, infatti, è in questi casi considerato una tappa intermedia e non certo finale della storia dell'edificio, che mantiene/trattiene in sé le tracce del passato, ma deve anche poter guardare a un futuro sicuro e ancora pregno di significati per la società di domani, proprio grazie ai nuovi interventi⁹. Operazioni apparentemente ed erroneamente ritenute semplici, routinarie e consolidate, quali le puliture, emergono allora per l'estrema complessità e delicatezza delle tecniche da impiegare, per la ricerca dei loro giusti gradi di selettività, gradualità, riduzione dei rischi per i supporti ma, soprattutto, per la difficoltà di governarne gli impatti sulla durata e la percezione stessa della fabbrica.

Alcuni restauri riguardano poi veri 'capolavori' del nostro patrimonio architettonico e artistico. Grandi cicli di decorazioni, come gli affreschi di Giotto nella Cappella degli Scrovegni a Padova, o le storie della Vera Croce di Piero della Francesca ad Arezzo, sono stati sottoposti negli anni a lunghi e delicati restauri, con piena e esplicita corrispondenza tra fasi analitico-diagnostiche (fondate su solide e rigorose basi scientifiche), scelte progettuali e operazioni di cantiere, come documentano numerose pubblicazioni e approfondite schede pubblicate ad esempio nella sezione 'Grandi restauri' del sito web del MiBACT.¹⁰ A questi interventi è opportuno continuare a guardare per tenere alta la qualità dei restauri dello sconfinato patrimonio di opere analoghe esistenti in tutta Italia. È il caso, recentissimo, del Sacro Monte di Varallo in Piemonte, ove sono ancora in corso i complessi restauri conservativi delle statue in terracotta policroma e dei dipinti murali della cappella n. XVIII, tra i più alti esempi dell'arte plastica e pittorica del XVII secolo in nord Italia¹¹. Grande cura e alta specializzazione emergono peraltro anche dai recenti restauri dei mosaici del narcece della basilica di San Marco a Venezia, o delle sue cupole a struttura lignea, così come da precedenti

⁷ Cfr. <<https://www.pompei.beniculturali.it/>> e <<http://pompeisites.org/grande-progetto-pompei/>> [12/05/2020].

⁸ Cfr. DOGLIONI 2008.

⁹ Cfr. VASSALLO 2013.

¹⁰ Cfr. <<https://www.beniculturali.it/mibac/export/MiBAC/sito-MiBAC/MenuPrincipale/GrandiRestauri/index.html>> [15/05/2020].

¹¹ Restauri realizzati dalla Soprintendenza ABAP di Novara: responsabile Manuela Salvitti, progettisti Aurora Argiroffi, Cecilia Castiglioni, storici dell'arte Massimiliano Caldera, Sofia Villano, restauratrice Emanuela Ozino Caligaris - campagna diagnostica della SUPSI (Scuola Universitaria Professionale della Svizzera Italiana).

interventi seguiti da Mario Piana in quella delicata realtà¹². Vale anche la pena ricordare qui i complessi studi preparatori su cui, da più di vent'anni, la Soprintendenza ha fondato la progettazione coordinata dei restauri dell'Arsenale di Venezia e dei suoi edifici, in particolare delle grandi e secolari strutture lignee di copertura delle Gaggiandre¹³. Nel medesimo solco primario della conservazione, si pone anche il restauro della facciata principale del Secondo Ospizio, nel complesso del Santuario di Savona (mai portata a definitivo compimento), teso a lasciare 'ancora parlare' le infinite tracce stratigrafiche da essa emergenti, senza rinunciare a conferirle decoro e leggibilità architettonica¹⁴. Il restauro della Basilica Palladiana di Vicenza, di Paolo Marconi ed Eugenio Vassallo, aggiunge a queste problematiche il tema del necessario adeguamento di un progetto a ciò che di inaspettato e ignoto può emergere in corso d'opera, senza smarrirne la specificità o negarne assunti ideali e obiettivi originari. La variabile dell'imponderabile o del non previsto, nonostante l'accuratezza di rilievi, studi e analisi preventive, complica così ancor più il processo di restauro. Nel caso in questione, l'intervento tendeva a porre rimedio al degrado della fabbrica e ai suoi deficit funzionali, igienici, impiantistici, di accessibilità e alle necessità legate a un uso più consono della grande sala del primo piano. Un approfondimento dello stato di conservazione e di efficienza strutturale della grande copertura a carena di nave rovesciata mutò però questi iniziali orizzonti. La volta non era più quella antica a struttura lignea, perduta con i bombardamenti della seconda guerra mondiale. Essa era già stata sostituita da una struttura con grandi archi in calcestruzzo di cemento armato celati sia all'interno, dal rivestimento ligneo dell'intradosso, sia all'esterno, dal manto di copertura in piombo. Molti, tuttavia, non conservavano più questa memoria. Restaurare la basilica ignorando i rischi che lo stato di effettiva conservazione di tali strutture comportava non era tuttavia possibile e il progetto fu quindi esteso a questa parte del complesso. Saggi, ispezioni e verifiche strutturali indussero i progettisti a rimuovere le strutture in calcestruzzo armato, per la loro intrinseca fragilità e per l'incerta efficacia di un loro consolidamento. Esse non furono però sostituite da una copia, o con una improbabile ricostruzione della perduta struttura lignea, ma da archi di legno lamellare, adattabili alle irregolarità della fabbrica, non spingenti e poco pesanti, in grado di accogliere all'intradosso i preesistenti rivestimenti lignei decorati, preventivamente smontati e restaurati e, all'estradosso, gli elementi di piombo del manto di copertura, a loro volta smontati, calati a terra e in gran parte recuperati. Di tutto questo, però, l'osservatore non si avverte, quando osserva la basilica dall'esterno e neppure entrando nella grande aula interna. Eppure, questa è la nuova consistenza della fabbrica, anche se la 'vera forma' visibile della basilica può indifferentemente sembrare quella antica e perduta, o quella costruita in sua sostituzione nel dopoguerra. Non tutto ciò che appare cor-

¹² Cfr. <<http://www.basilicasanmarco.it/basilica/mosaici/i-restauri/>> [12/5/2020], PIANA 2006, BISTROT, MENICHELLI, PIANA 2009.

¹³ Cfr. il sito <[www.soprintendenza.venezia.beni-](http://www.soprintendenza.venezia.beniculturali.it/it/restauri/Cantieri/arsenale-i-restauri-della-soprintendenza-1/arsenale-i-restauri-della-soprintendenza)

[culturali.it/it/restauri/Cantieri/arsenale-i-restauri-della-soprintendenza-1/arsenale-i-restauri-della-soprintendenza](http://www.soprintendenza.venezia.beniculturali.it/it/restauri/Cantieri/arsenale-i-restauri-della-soprintendenza-1/arsenale-i-restauri-della-soprintendenza)> [12/5/2020]; MENICHELLI 2010.

¹⁴ MUSSO 2017.

risponde d'altronde al vero e, talvolta, comprende in sé un palinsesto di strati diversi, seppur non immediatamente percepibili.

Palinsesti frammentari versus unità e compiutezze

Molti progetti di restauro recenti potrebbero poi essere accomunati dal motto che Marco Dezzi Bardeschi scelse per il progetto vincitore del concorso internazionale per il “Tempio-Duomo” di Pozzuoli, seppur declinati in modi assai vari. L'intervento è noto, più volte oggetto di pubblicazioni e di ampio apprezzamento. Il gruppo di progettisti, nella dichiarazione d'intenti che accompagnava la proposta, scrisse: “Il progetto, nel pieno rispetto dell'intera preesistenza archeologica e rinascimentale-barocca, tesse un elogio attivo e progettuale del manufatto, proponendo un intervento di conservazione che garantisce la trasmissione dell'intera eredità materiale all'uso e alla fruizione della comunità, e un progetto architettonico di qualità che, come una nuova scrittura, si propone di inserirsi, senza ulteriori violenze o cancellazioni, tra le righe del documento di pietra, per accrescerne il già forte valore emotivo e testimoniale”¹⁵. Quel progetto, peraltro, non nasceva dal nulla, come suggerisce il precedente intervento al Broletto di Milano, né costituiva una assoluta novità, in linea di principio. Da sempre, peraltro, il tema delle aggiunte segna profondamente il dibattito e la progettazione nel restauro, con diverse implicazioni e altrettanto diversificate soluzioni. Vi sono state e sempre vi saranno, infatti, le integrazioni più mimetiche, concepite all'insegna e per la ricerca di continuità e integrità formali, materiali, testimoniali o testuali dei manufatti interrotti o rovinati (di cui si dirà in seguito). Ad esse si sono tuttavia affiancate integrazioni tese piuttosto a rispettare il deposito complesso della storia dei manufatti (con tutti i suoi accidenti), semmai affiancando all'antico incompleto ‘un nuovo’ inteso come inedito strato, materiale e formale, da sovrapporre a quello stesso deposito, poiché la storia non si conclude con l'intervento del momento. In quest'ultimo caso, alle motivazioni ideali espresse da Marco Dezzi Bardeschi, possono così aggiungersene altre più specifiche tra cui, ad esempio, le necessità del rinforzo strutturale che inducono a distinguere i nuovi interventi dalla sostanza superstite, per salvare quest'ultima senza snaturarla affidando a nuovi elementi, anche figurativamente autonomi, il compito di sostenerla e aumentarne le capacità di resistenza rispetto a future sollecitazioni, anche di natura dinamica.

È il caso di molti interventi di ricostruzione parziale di edifici colpiti da eventi sismici. Non sempre, infatti, adottare le tecniche costruttive e i materiali tradizionali della fabbrica danneggiata è possibile o opportuno, anche se su simili temi il dibattito e il confronto tecnico-scientifico prosegue inesausto. Per questo, recenti progetti hanno in parte ripercorso le tracce del Tempio-Duomo, non automaticamente, come atto di

¹⁵ Cfr. *Dichiarazione di intenti* del gruppo di progettisti guidato da Marco Dezzi Bardeschi, in GIANFRANCO 2006; si veda inoltre il sito: <http://www.marcodezzibardeschi.com/_Progetti/incorso/Tempio_Duomo.html> [12/5/2020].

www.marcodezzibardeschi.com/_Progetti/incorso/Tempio_Duomo.html [12/5/2020].

ossequio o di emulazione, ma per adesione ai suoi principi guida, pur in condizioni differenti e non necessariamente con comparabile qualità. Si pensi al restauro della chiesa paleocristiana di San Pietro a Ortigia-Siracusa, curato da Emanuele Fidone, con la volta interna a listelli lignei che riconfigura la spazialità della navata, richiamando la perduta volta a botte muraria, senza riproporre quanto perduto o gravare con nuovi carichi le antiche strutture murarie. Esse, documentate a livello archeologico e stratigrafico, sono così ancora pienamente leggibili nello stato in cui sono giunte a noi attraverso varie trasformazioni, comprese le tracce degli antichi affreschi bizantini¹⁶. Anche la nuova torre del Castello di Saliceto, di Massimo Armellino e Fabio Poggio, con la sua struttura portante metallica e la ‘pelle’ esterna in doghe di legno, eretta a sutura della mancanza provocata dalla perdita di quella antica, più che gesto di autonoma progettualità del ‘nuovo per il nuovo’, si pone come funzionale alla massima e rigorosa conservazione dell’esistente¹⁷. Molti altri interventi, soprattutto ma non esclusivamente su castelli e fortificazioni di origine medievale, ripercorrono strade almeno in parte analoghe. Si pensi al restauro del Castello di Ossana, in Trentino-Alto Adige, di Francesco Doglioni, fondato su rigorose analisi archeologiche e stratigrafiche, estesamente documentate e puntualmente riflesse nelle scelte di intervento che tutelano le tracce da esse emerse e la loro leggibilità, pur rendendo visitabile in condizioni di sicurezza l’antico complesso. Analoga osservazione può riguardare molti altri manieri della stessa area, restaurati a opera di Werner Tscholl, seppur le loro basi documentarie sono meno accessibili, o altre fortificazioni in diverse parti d’Italia e in Valle d’Aosta, a partire dal Forte di Bard, ove nuove dotazioni infrastrutturali, necessarie a garantire l’accessibilità e l’utilizzabilità in sicurezza del bene, non ammettevano certo soluzioni ‘tradizionali’ o mimetiche, richiedendo piuttosto il ricorso alle tecnologie della nostra contemporaneità che, naturalmente, dovrebbe sempre essere misurato e discreto (come talvolta non è). Anche il tanto discusso intervento di Tadao Ando alla Punta della Dogana di Venezia può in parte essere riletto attraverso la lente interpretativa del ‘palinsesto’, con l’inserimento di ‘un nuovo’, programmaticamente autonomo anche nella sua durezza formale, entro un preesistente antico e pluristratificato. Di quest’ ultimo, durante saggi preventivi e il cantiere, sono addirittura riemerse parti da molto tempo obliterate e rigorosamente documentate nelle fasi preparatorie del progetto, mentre altre sono state sacrificate a nuove esigenze, ad esempio impiantistiche, per alcuni assai discutibili (ad esempio, parti delle antiche pavimentazioni interne)¹⁸. Molto è comunque stato conservato e restaurato, restituendo alla città un complesso da decenni abbandonato. Sempre a Venezia, il restauro della Torre di Porta Nuova all’Arsenale, di Francesco Magnani e Traudt Pelzel, con l’inserimento di un percorso interno strutturalmente e spazialmente

¹⁶ Il progetto ha ottenuto l’Italian Heritage Award, nel 2013.

¹⁷ Il progetto, con la consulenza, tra altri, di Gianni V. Galliani e Stefano F. Musso, ha vinto la medaglia d’oro del Primo Premio di Restauro “Domus

Fassa Bartolo” e Università di Ferrara, nel 2011; Cfr. Musso 2009.

¹⁸ Cfr. tra altri, il sito <<https://www.arketipomagazine.it/punta-della-dogana/>> [12/05/2020] e la vasta pubblicistica sul progetto disponibile in rete.

indipendente di acciaio Corten, che ne consente la visita fino alla terrazza panoramica sommitale, restituisce al manufatto senso più che un semplice uso, promuovendo una conservazione che non si limita alle pietre o ai mattoni bagnati 'dalle onde lunghe della storia', ma entra nei gangli vitali della società contemporanea¹⁹.

È infine il caso di ricordare come simili valorizzazioni del palinsesto costruito caratterizzino ormai da molti anni, ad esempio, gli interventi sugli edifici e i complessi della cosiddetta 'Archeologia industriale', per mille ragioni ritenuti a torto facilmente manipolabili, o meno degni di conservazione di quelli antichi, giungendo talvolta addirittura alla produzione di 'finti' palinsesti, come cifra distintiva del bene recuperato. Non sfugge, poi, l'influenza che questa visione ha avuto anche su un progettista del 'nuovo' come Jean Nouvel, nel recente intervento sulla palazzina della Fondazione Fendi, a Roma.

Che questa non sia tuttavia l'unica via percorribile lo dimostra, tra altri, il vasto restauro del complesso della reggia sabauda di Venaria a Torino, di Paolo Marconi, sulla scia dell'intervento dello stesso autore sul Broletto di Brescia, pressoché contemporaneo a quello di Marco Dezzi Bardeschi sull'omologo monumento milanese. La ricerca della compiutezza, del decoro e, come affermato con forza da Paolo Marconi, della 'bellezza', intesa quale valore precipuo dell'architettura che non ammette o sopporta degrado e rovina, resta anche negli ultimi decenni una via tutt'altro che minoritaria. È una tendenza legittima e capace talvolta di esiti di grande qualità tecnica, seppur non da tutti condivisa, in Italia e ancor più nel mondo (in particolare, forse con qualche stupore, nei siti protetti dall'UNESCO).

Ricostruzioni post-trauma, tra mimesi e palinsesti

Il famoso motto secondo cui il monumento perduto deve sempre essere ricostruito 'come era e dove era', d'altro canto, non ha certo perso la sua efficacia e ancora forte risuona di fronte a alle dolorose e ricorrenti perdite di parti del patrimonio architettonico, in Italia e nel mondo. Sappiamo quali siano le profonde motivazioni morali, etiche, psicologiche ed emotive, sociali o politiche che sostengono quel motto, come già ebbe a riconoscere Renato Bonelli di fronte alla ricostruzione di Varsavia, superando la sua radicale opposizione a qualsiasi forma di mimesi considerata svilente per la fondamentale esigenza di una creatività autentica e sincera, in ogni tempo, come prodotto dello spirito umano. Non sfugge neppure che simili motivazioni, legate ai delicati temi della memoria individuale e collettiva, perdono parte del loro potere quando le ricostruzioni 'come era e dove era' avvengono a grande distanza di tempo dalla perdita subita. Diversa appare, infatti, la ricostruzione non certo 'obbligata' del Ponte di Mostar, dopo la devastante guerra nei Balcani, o quella delle recenti rovine di Aleppo in Siria, causate dalla furia delle armate fondamentaliste e dell'inquieto scacchiere medio orientale, rispetto a quella della Frauenkirche di Dresda, avvenuta a de-

¹⁹ Cfr. MAGNANI, PELZEL 2011.

cenni dai bombardamenti patiti dalla città dopo la resa del III Reich, o quella di molte cattedrali dell'area ex-sovietica, distrutte da Stalin e di cui certo nessun essere vivente mantiene ormai un ricordo diretto e davvero lacerante. Infine, vale la pena ricordare che quel motto nasconde in sé un elemento di profonda e strumentale manipolazione. Sul 'dove era', infatti, spesso nulla si può obiettare, come già per il campanile di San Marco. Sul 'come era', all'opposto, sono leciti molti dubbi e distinguo, dal momento che non solo, come già avvertiva Alois Riegl, la copia non può mai sostituire l'originale (se non come pallido o strumentale succedaneo), ma perché sappiamo che le differenze delle ricostruzioni rispetto agli originali (perduti e non più comparabili) sono spesso del tutto volute, non certo casuali o conseguenti a semplici difficoltà tecniche (non si può ad esempio ricostruire un edificio come era, comprese le sue debolezze o fragilità!). Insomma, quell'apparentemente tranquillizzante motto, che spesso ritorna in ogni vicenda di questa natura, sembra surrettiziamente accomunare situazioni assai diverse tra loro e soluzioni altrettanto varie e diversificate, per motivazioni, qualità e impatti. Non a caso, ICOMOS International, fin dal 2017, ha istituito un gruppo di esperti che ha prodotto alcuni importanti documenti sul tema e continua ad indagarne premesse e esiti nel contesto mondiale²⁰.

Il sindaco Massimo Cacciari, non a caso, ricorse a quel motto la sera stessa del 1996 in cui divampò l'incendio che distrusse il teatro La Fenice di Venezia, inquadrato dalle televisioni di fronte alle fiamme che lo divoravano. Fu una reazione comprensibile e legittima, quasi volta a tranquillizzare l'opinione pubblica locale e mondiale ma che, tuttavia, esprimeva anche una diffusa e radicata sfiducia nella capacità/legittimità dell'architettura contemporanea ad intervenire per la soluzione del problema. La Fenice fu così ricostruita alla '(pseudo) *identique*', almeno nelle parti monumentali, secondo il progetto di Aldo Rossi (nel frattempo scomparso), attraverso complesse vicende giudiziarie, non certo guardando al teatro settecentesco, distrutto da un precedente incendio, ma alla sua ricostruzione ottocentesca, con esiti di sicura qualità tecnica e formale, oltre che con grande impegno di studi e di maestranze altamente qualificate, segno in ogni caso della vitalità del settore del restauro.

I disastri, però, non si fermano mai e, con singolare e atroce sincronismo, quello stesso anno crollò parte della cupola della cattedrale barocca di Noto che, anche a causa di precedenti interventi di 'restauro' eseguiti sulle coperture e sulle strutture murarie in elevato, provocò la distruzione dell'intera navata centrale e di quella destra. Ancora una volta, dopo accesi dibattiti, si scelse la via indicata da Luca Beltrami. Tuttavia, vista la difficoltà evidenziata già da Francesco Milizia di 'legare bene il nuovo con il vecchio' e tenendo conto dei notevoli rischi sismici cui la cattedrale era esposta, per poter realizzare la sua ricostruzione 'come era e dove era' (o addirittura meglio di come era, come dissero i progettisti, ossia senza le sue originarie debolezze costruttive), si decise infine di abbattere anche gran parte delle strutture sopravvissute al crollo,

²⁰ Si veda il sito <<https://www.icomos.org/en/focus/reconstruction>> [12/5/2020].

salvo il corpo della facciata. L'obiettivo era riconsegnare a Noto e al mondo una nuova cattedrale di forme in tutto analoghe (identiche?) a quelle della costruzione crollata e in parte demolita, utilizzando anche soluzioni strutturalmente rinforzate con utilizzo di laterizi armati nelle fondazioni (calcolabili e collaudabili), per garantire la resistenza della ricostruita struttura rispetto a eventuali sollecitazioni sismiche. Apparentemente, la ricostruzione ha così ricostituito il perno simbolico e visivo dell'intera struttura urbana di Noto e del paesaggio circostante. Resta aperto il dibattito su questa scelta e, soprattutto, sul problema delle superfici interne della cattedrale (totalmente bianche, dopo la ricostruzione) e della loro nuova decorazione, su cui la discussione è tutt'altro che sopita o risolta, ma forse ormai lontana dalle mere contrapposizioni originale-originario, vero-falso, autentico o contraffatto²¹.

L'anno successivo, il 1997, non fu da meno. Il devastante terremoto che colpì l'Italia centrale provocò, tra altri danni, crolli parziali e dolorosissimi, anzitutto per il sacrificio di vite umane, nella Basilica Superiore di Assisi, con la perdita di parte degli affreschi di Giotto e Cimabue. A poca distanza di tempo, un pauroso incendio, sulle cui cause occorre certo riflettere, danneggiò profondamente anche la cappella della Santa Sindone nel Duomo di Torino, mettendone immediatamente a rischio la stabilità e minacciando la sopravvivenza delle sue forme e della sua materia costruita. Furono due nuove tragedie, alle quali apparentemente si giunse a dare la medesima risposta ricostruttiva ('come era e dove era') ma, in realtà, per ragioni e con esiti in parte diversi.

I più minuti frammenti degli affreschi di Assisi, crollati a terra, furono pazientemente recuperati, catalogati e ricomposti, anche grazie a *software* di anastilosi digitale, e sono ora in parte ricollocati sui costoloni rinforzati e sulle vele ricostruite delle volte a crociera della navata, non senza accesi dibattiti sulla opportunità di questa scelta. È però il complesso consolidamento mediante fibre aramidiche dei costoloni e degli estradossi delle volte, collegate attraverso dissipatori di energia meccanica alle sovrastrutture di cemento armato delle coperture, a configurare un progetto sicuramente innovativo ma certo non privo di ragioni di confronto e scontro tra gli esperti di consolidamento e restauro.

L'intervento sulla Cappella della Sindone, coordinato dalla Soprintendenza di Torino, con la responsabilità iniziale di Mirella Macera, non può propriamente essere annoverato tra le ricostruzioni 'come era e dove era'. Il devastante incendio che investì il monumento, per cause poco commendevoli, non ne provocò infatti il crollo totale, forse solo per un 'miracolo'. La raffinata costruzione di Guarino Guarini, quasi unico esempio di architettura fondata sulle rigorose leggi della stereometria e della stereotomia tipica dell'architettura d'oltralpe, fu certo resa labile, più di quanto già non fosse per sua stessa natura, dalla profonda calcinazione e dalle diffuse rotture dei conci di marmo utilizzati per la sua costruzione e, ancor più, dalla fusione dei numerosi elementi metallici (grappe, perni, legature) che assicuravano la loro stabile connessione

²¹ Cfr. TRINGALI, DE BENEDICTIS *et al.*, 1999.

reciproca. Tutto fu peggiorato dalla fusione del ponteggio allestito all'interno per i lavori di restauro allora in corso del cestello della cupola e che, tuttavia pur in modo paradossale, limitò i rischi di un suo collasso, supportando in qualche misura la disarticolata struttura. Per i caratteri costruttivi e per la logica del suo comportamento strutturale, quel cestello richiedeva la ricostituzione delle capacità di resistenza dei singoli conci e della solidale connessione tra loro, così da garantire il ripristino delle condizioni di equilibrio e stabilità della intera struttura rispetto all'azione di sollecitazioni interne ed esterne (anche di natura sismica). Che molti elementi lapidei di questa complessa macchina, indeboliti dall'incendio, siano stati sostituiti da altri analoghi per forma e dimensioni, se non per esatto litotipo, risponde quindi alla primaria esigenza di garantire la stabilità della cupola e dell'intera Cappella, non certo a scelte di natura prioritariamente estetica o ideologica. Certo, resta aperto il dibattito su altri interventi, tra cui il non ancora ricostruito altare maggiore, per i quali meno cogente appare la motivazione statico-strutturale, o sulla scelta di privare la Cappella del suo carattere di spazio religioso e devozionale, per immetterla nel percorso museale delle gallerie sabaude, mutandone profondamente i significati.

Che la via del ricostruire, sempre e comunque, alla '(pseudo)*identique*' non sia l'unica percorsa fin qui in Italia o nel mondo, è comunque dimostrato da altre e significative esperienze recenti. Per restare agli interventi post-sisma, ad esempio, si evidenzia il restauro del Duomo di Mirandola, semidistrutto dal terremoto dell'Emilia del 2012, a opera di Carlo Blasi, con le ricostruzioni parziali delle pareti d'ambito, il nuovo tetto con strutture di legno lamellare e le volte a struttura leggera dell'interno, programmaticamente distaccate dalle pareti d'ambito proprio per evidenziare la loro innovativa concezione e realizzazione.

Il 'come era e dove era' può quindi essere declinato in tanti modi, senza rinunciare ai doveri della conservazione, ma anche senza necessariamente enfatizzare un 'palinsesto' la cui frammentarietà sia frutto del trauma improvviso e non della lunga durata della storia trascorsa, densa di memorie che è necessario non cancellare, ma assorbendolo entro una immagine apparentemente unitaria e compiuta.

Dal momento che ogni tematizzazione e ogni individuazione di famiglie omogenee di fenomeni, in qualsiasi ambito, soffre comunque di inevitabile parzialità, occorre ora chiarire come sia gli interventi provvisoriamente raggruppati sotto la cifra del 'palinsesto', sia quelli riconducibile alla ricostruzione tendenzialmente 'come era e dove era', siano in realtà attraversati da comuni tensioni e problemi che, talvolta, acquisiscono peso e ruolo determinanti nelle scelte che hanno condotto i rispettivi progettisti sui due apparentemente contrapposti versanti.

È il caso della mai sopita e irrisolta questione strutturale, per la quale un tempo si ipotizzò addirittura l'esistenza di uno specifico e autonomo tipo di restauro, separato dal più ampio alveo della conservazione, affidato a autonomi soggetti, sottoposto a peculiari teorie e con specifiche finalità, tendenzialmente predominanti su ogni altra. In questo senso, è di grande interesse la recente e dibattuta vicenda

del restauro del palladiano ponte a struttura lignea di Bassano del Grappa, proposto da Claudio Modena²². In questa vicenda, infatti, emergono e sembrano tendenzialmente contrapporsi le ragioni della conservazione più rigorosa della materia e delle forme, rispetto a quelle del rinforzo della struttura di cui la materia è parte fondamentale 'ab origine'. In particolare, si è dibattuto sulla necessità di migliorare la risposta che la struttura antica è in grado di esercitare rispetto alle sollecitazioni, di origine sismica o derivanti dalle piene del fiume che il ponte attraversa ormai da più di quattro secoli, oltre che del come conseguire tale obiettivo. Il dibattito che ha visto scendere in campo anche i rappresentanti del locale Ordine professionale, infatti, mette in luce un punto cruciale di ogni tensione alla conservazione, rischiosamente divisa tra tutela della materia storica, artificiosamente considerata in sé stessa, e il rispetto della logica strutturale e costruttiva per cui essa fu forgiata e che ha comunque attraversato la storia trascorsa, superando di fatto la cosiddetta 'prova del tempo'. È evidente che tra i due obiettivi possono insorgere continuamente conflitti potenzialmente insanabili. Resta a maggior ragione imprescindibile la ricerca di un equilibrio tra i due estremi, a meno di non ridurre la tensione alla conservazione della materia '*signata quantitate*' a mera dichiarazione di principio, priva di riscontri fattuali al termine dei restauri, e il secondo obiettivo ad autonoma e prevaricante ricerca di una nuova stabilità, pur che sia, anche a costo dello snaturamento o della riduzione a semplice forma di quella esistente, con la messa in opera di nuovi dispositivi o protesi strutturalmente autosufficienti. L'architettura, d'altra parte, non è mai solo forma o immagine, né materia o struttura in sé stesse, ma solo e sempre sintesi complessa del tutto.

Altra vicenda in cui le questioni strutturali hanno esercitato un ruolo centrale è la ricostruzione, appena conclusa in tempi record e con l'assegnazione del premio Europa Nostra, della basilica di Collemaggio, semidistrutta dal sisma dell'Aquila. Apparentemente, il motto del ricostruire 'come era e dove era' sembra aver governato anche questa impresa. Tuttavia, il progetto e la gestione del relativo cantiere dovevano affrontare un 'come era' assai complesso e fragile che si doveva attentamente indagare e comprendere, anche per il possibile ruolo svolto nel crollo da pregressi e pesanti consolidamenti. L'obiettivo da più parti condiviso era in ogni caso 'restituire alla comunità' non solo locale l'elemento centrale della secolare tradizione della Perdonanza, in uno stato più simile possibile a quello pre-sisma. Entro simili orizzonti, si evidenzia il contributo di innovazione che, con il coordinamento di Stefano Della Torre, ha visto il ricorso anche alle tecnologie H-BIM, particolarmente per le fasi di gestione dei dati conoscitivi (rilievi, analisi storiche e documentarie, diagnosi dello stato di fatto, modellizzazione dei conci lapidei da consolidare, salvare e utilizzare nella ricostruzione, anche per il loro valore storico-testimoniale), di organizzazione e gestione del cantiere e

²² Il gruppo di consulenti era costituito, oltre a Claudio Modena, da Giovanni Carbonara e Toshikazu Hanazato.

per le questioni energetiche e impiantistiche. L'intera operazione offre ora materia per un doveroso confronto all'intera comunità scientifica, tecnica e culturale del restauro.

Per non concludere

Non vi è più lo spazio minimo necessario per affrontare tendenze, analoghe a - o diverse da - quelle qui sinteticamente delineate, in relazione ad esempio al cosiddetto 'restauro del moderno' o, più propriamente, con riferimento agli interventi volti alla conservazione e trasmissione al futuro di un patrimonio recente che, a pieno titolo, fa ormai parte del Patrimonio costruito di interesse culturale della contemporaneità. Interventi recenti quali quelli realizzati sul Palazzo della Civiltà Italiana all'EUR, sulle Poste di Napoli di Vaccaro, sulla casa Malaparte a Capri, sulla Casa del Fascio di Terragni a Como, sul grattacielo Pirelli di Giò Ponti a Milano o sul Museo del Tesoro della Cattedrale di San Lorenzo di Franco Albini a Genova, insieme a molti altri, richiederebbero uno spazio adeguato e rigorosi approfondimenti che, infine, affidiamo al lettore in attesa di future occasioni di confronto.

Il lettore potrà certo individuare altre tendenze o diverse chiavi di interpretazione dei progetti e degli interventi di restauro qui sommariamente delineati, anche con riferimento a un universo di beni culturali in continua e problematica espansione. È importante, infatti, provare a trascendere l'infinita variabilità e imprevedibilità del reale, per individuare nuove ragioni di riflessione sul nostro lavoro e proporre chiavi di interpretazione delle esperienze compiute, o in atto, capaci di generare inedite spinte ideali nel restauro e di rifletterle coerentemente in concrete azioni progettuali e costruttive.

REFERENZE BIBLIOGRAFICHE

- AA. VV. 2006: Aa. Vv., *La torre restituita. Gli studi e gli interventi che hanno consentito la stabilizzazione della torre di Pisa*, in «Bollettino d'Arte», volume speciale, Poligrafico e Zecca dello Stato, Roma 2006
- AA. VV. 1996: Aa. Vv., *La Pietra e il Tempo. Il libro del restauro*, copyright ENI S.p.A, fotografie Fabbrica di San Pietro, Silvana Editoriale, Roma 1996
- BARTOLOMUCCI 2018: C. Bartolomucci, *Terremoti e resilienza nell'architettura aquilana. Persistenze, trasformazioni e restauro del palazzo Carli Benedetti*, Quasar, Roma 2018
- BISTROT, MENICHELLI, PIANA 2009: A. Bistrot, C. Menicelli, M. Piana, *Palazzo Grimani. Serlio, Sansovino, Palladio, Vittoria: i segreti del palazzo di un "eretico dilettante"*, in «Casabella», 2009, 778, pp. 42-59
- CARBONARA, PALAZZI 2012: G. Carbonara, M. Palazzi (a cura di), *La sala delle cariatidi nel Palazzo Reale di Milano. Ricerche e restauro*, Gangemi, Roma 2012
- DOGLIONI 2008: F. Doglioni, *Nel restauro. Progetti per le architetture del passato*, Marsilio Iuav, Venezia 2008
- GIANFRANO 2006: A. Gianfrano, *Tempio-Duomo di Pozzuoli. Progettazione e restauro*, Giannini, Napoli 2006

- LA REGINA 2019: F. La Regina, *La regola, la materia, la forma IL cantiere del costruito storico e 'la questione del metodo'*, Altralinea, Firenze 2019
- MAGNANI, PELZEL 2011: F. Magnani, T. Pelzel, *Torre di Porta Nuova, Arsenal di Venezia*, in «Casabella», 2011, 802, pp. 2-19
- MENICHELLI 2010: C. Menicelli, *Le strutture lignee dell'Arsenale di Venezia. Studi e restauri*, in «A&RT», LXIV, 2010, 1-2, pp. 164-170 riferimento corretto?
- MUSSO 2009: S. F. Musso, *La conservazione per il futuro: le facciate di Santa Maria della Misericordia ad Albenga e il castello medievale di Saliceto*, in C. Giannattasio (a cura di), *Antiche ferite e nuovi significati. Permanenze e trasformazioni nella città storica*, Gangemi, Roma 2009, pp. 341-362
- MUSSO 2013: S. F. Musso (a cura di), *Tecniche di restauro. Aggiornamento*, Utet, Torino 2013
- MUSSO 2017: S. F. Musso, *"Lasciar parlare il monumento". Restauri al Secondo Ospizio del santuario di Nostra Signora della Misericordia a Savona*, in «Archistor», 2017, 7, pp. 110-153
- PALAZZO, MiBACT DIREZIONE REGIONALE LOMBARDIA E ICR 2006: M. Palazzo, MiBACT DIREZIONE REGIONALE PER I BENI CULTURALI E PAESAGGISTICI DELLA LOMBARDIA E ISTITUTO CENTRALE PER IL RESTAURO (a cura di), *La Sala delle Cariatidi nel Palazzo Reale di Milano. Il cantiere di studio*, atti del convegno (Milano, 8 marzo 2005), Et, Milano 2006
- PIANA 2006: M. Piana, *Il restauro del portale maggiore della facciata ovest*, in «Quaderni della Procuratoria. Arte, storia restauri della basilica di San Marco a Venezia», 2006, 1, pp. 33-36
- TRINGALI, DE BENEDICTIS *et al.* 1999: S. Tringali, R. De Benedictis, R. La Rosa, C. Russo, A. Bramante, C. Gavarini, G. Valente, V. Ceradini, C. Tocci, S. Tobriner, M. Maugeri, L. Binda, G. Baronio, *The reconstruction of the cathedral of Noto*, in C. A. Brebbia, G. Oliveto (edited by), *Earthquake Resistant Engineering Structures II*, vol. 41, WIT Press, 1999, pp. 499-510, in <<https://www.witpress.com/elibrary/wit-transactions-on-the-built-environment/41/5560>> [12/5/2020]
- VASSALLO 2013: E. Vassallo, *La facciata di Cà Loredan Vendramin-Calergi a Venezia. Cronaca, fondamenti e scelte di un restauro: dal Progetto al Cantiere*, in MUSSO 2013, pp. 237- 302

Restauro e adeguamento normativo di un teatro all'italiana: il Sociale di Camogli

NICOLA BERLUCCHI, SILVIA CIGOGNETTI

Nel 1883, una rilevazione rilasciata dall'Ufficio Statistico del Regno di Norvegia¹, nell'elencare i più importanti centri armatoriali (per dimensioni del tonnellaggio totale) dell'intero panorama mondiale, pone il piccolo borgo marinaro di Camogli, popolato da meno di 10.000 abitanti, al 15° posto assoluto della classifica, prima di città ben più strutturate, quali San Francisco, Filadelfia, Genova, Barcellona o LeHavre. Camogli, sempre in termini assoluti, risulta il terzo centro armatoriale del Mediterraneo, dopo Marsiglia e Syros.

Situato a circa 30 chilometri da Genova, nonostante l'esiguità della sua popolazione – perlopiù impiegata nel settore marittimo – e l'estensione limitata del suo territorio, Camogli partecipa al commercio internazionale travalicando le dimensioni della comunità locale ed entrando di pieno diritto nell'alveo delle grandi realtà armatoriali².

È in questo contesto di forte crescita economica per la “città dei mille bianchi velieri”³ che si colloca la nascita del Teatro Sociale, edificato per volontà di sessanta famiglie della borghesia locale che, direttamente o indirettamente, avevano fatto fortuna con il mare⁴.

Inaugurato il 30 settembre 1876, il Sociale di Camogli rappresenta un ottimo esempio di teatro ‘all'italiana’, con pianta a ferro di cavallo, quattro ordini di palchetti e loggione; il disegno del teatro – ispirato al genovese Teatro Carlo Felice di Carlo Barabino⁵ – si deve all'ingegnere Salvatore Bruno, fratello di Raffaele, che nel 1857 era stato autore del Teatro Gustavo Modena a Sampierdarena, allora comune autonomo.

¹ KIAER 1881.

² Per avere un quadro completo circa l'ascesa di Camogli nel panorama internazionale si veda la recente pubblicazione di Leonardo Scavino (SCAVINO 2019), che inquadra il caso di Camogli alla luce delle suggestioni offerte dalla *global microhistory*.

³ FERRARI 1935. Nel 1877 Camogli acquisisce il titolo di città, su decreto di Vittorio Emanuele II (FIGARI 2004).

⁴ L'edificazione del Teatro Sociale rappresenta solo uno degli episodi architettonici che hanno se-

gnato la trasformazione della città: a partire dalla metà del XIX secolo, infatti, l'aspetto urbanistico di Camogli cambia rapidamente, incidendo sui tracciati viari e sulla conformazione degli edifici e degli spazi civici (BERNABÒ 2019).

⁵ L'aspetto attuale del teatro si deve, tuttavia, al progetto degli architetti Aldo Rossi, Ignazio Gardella e Fabio Reinhart, chiamati nel 1984 a ricostruire il massimo teatro genovese, vittima dei bombardamenti della Seconda guerra mondiale. Per approfondimenti sul Carlo Felice si vedano BOTTO 1986 e IOVINO 1991.



Fig. 1. Vista della copertura prima del restauro, da cui si scorge la cupola apribile realizzata negli anni Trenta.

di fiorente attività, in particolare durante la guerra, quando il Sociale sopperisce alla chiusura dei teatri genovesi.

Alterne vicende causano la chiusura e la riapertura dell'edificio più volte, sino al completo abbandono. Negli anni Ottanta sembra destinato a riaprire, grazie a nuovi lavori di adeguamento strutturale promossi dalla Provincia di Genova, ma la loro interruzione determina una quasi ventennale chiusura per inagibilità⁹.

⁶ "Diretta espressione di una nuova classe sociale, intraprendente in economia, culturalmente e politicamente aperta e progressista, ne segue il destino e il declino" (RAGAZZI 1991).

⁷ Il Regio Decreto n. 2089 del 23 ottobre 1924 (G.U. n. 3030 del 30/12/1924) "Norme tecniche ed igieniche per le riparazioni, ricostruzioni e nuove costruzioni degli edifici pubblici e privati nei comuni o frazioni di comune dichiarati zone sismiche" all'art. 38 stabilisce che "gli edifici lesionati o non costruiti col sistema intelaiato o baraccato elevantesi oltre i metri 8, previamente ridotti in altezza, se le loro condizioni statiche lo richiedano, a norma del precedente articolo 35, debbono

Lo sviluppo della marineria a vapore, in sostituzione di quella a vela, implica per Camogli un rapido declino, che si riflette nella repentina decadenza delle attività cittadine, e dunque di quelle teatrali⁶: agli inizi del XX secolo, infatti, il teatro viene trasformato in cinema e chiuso già nel 1930, a causa della sua inadeguatezza alla nuova normativa sulla sicurezza⁷. L'originaria ossatura in legno costringe, negli anni Trenta, a intervenire con radicali lavori di adeguamento strutturale, occasione per creare le 'barcacce', i palchi di proscenio, la fossa per l'orchestra e una galleria intorno alla platea per aumentarne la capienza⁸. Al centro della volta, inoltre, il grande lampadario viene sostituito da una cupola apribile per consentire il ricambio d'aria (Fig. 1): durante gli spettacoli, infatti, negli anni Trenta è ancora consentito fumare. Tali lavori si concludono con una nuova inaugurazione avvenuta il 30 novembre 1933, alla quale seguono anni

di fiorente attività, in particolare durante la guerra, quando il Sociale sopperisce alla

essere rafforzati da collegamenti verticali di ferro, correnti dalle fondazioni alla sommità dell'edificio e rilegati fra loro da cinture al piano della risega di fondazione o a quelli del solaio e della gronda in modo da formare una ingabbatura esterna. I detti collegamenti debbono essere collocati almeno in corrispondenza di tutti gli spigoli dell'edificio ed a distanza non maggiore di 5 metri l'uno dall'altro".

⁸ In occasione di tale restauro il teatro cambia anche nome, venendo intitolato all'allora Principe di Piemonte, il futuro Umberto II (SIMONETTI 2016).

⁹ Per approfondire le vicende storiche che hanno interessato il teatro nel corso dell'ultimo secolo, si veda SIMONETTI 2016.

Nei primi anni Duemila nasce la Fondazione Teatro Sociale, promossa dall'Associazione dei palchettisti, discendenti degli storici proprietari, e composta da realtà pubbliche (Provincia di Genova, Comune di Camogli e Recco) e private, con la finalità di portare la struttura del Sociale alla piena ripresa delle attività¹⁰.

La progettazione degli interventi di restauro è iniziata nel 2006, su incarico della Fondazione Teatro Sociale di Camogli, con la redazione di un progetto preliminare che prevedeva il recupero complessivo dell'immobile e la messa a norma generale, firmato dagli studi Berlucchi di Brescia e Arassociati di Milano (Figg. 2-3). Al fine di definire e verificare il progetto preliminare, sono state affrontate accurate campagne diagnostiche sull'edificio e sulle superfici interne ed esterne, tra cui un rilievo *laser scanner*, analisi chimico-fisiche su strutture in calcestruzzo armato, elementi in legno e intonaci (Fig. 4). Durante i successivi tre anni, l'attività progettuale è proseguita con l'ottenimento delle autorizzazioni presso gli Enti Comunali e Provinciali, la Soprintendenza per i Beni Paesaggistici e Monumentali di Genova e presso il Comando dei Vigili del Fuoco.

Nel 2010 si è aperto il cantiere di restauro del Teatro, affidato alle imprese SA-CAIM s.r.l. e Lares s.r.l. di Venezia, che hanno lavorato in totale per oltre 5 anni.

L'intervento di restauro si è posto l'obiettivo di mettere in relazione il manufatto storico con le attuali esigenze sceniche, tecnologiche e normative, mettendo in atto soluzioni rispettose e compatibili, in accordo con il valore estetico originario.

Il problema fondamentale del restauro dei teatri storici risiede nelle difficoltà di rispondere alle più avanzate esigenze della rappresentazione¹¹, nonché alla necessità di aggiornamento impiantistico e dei sistemi di sicurezza (vie di fuga, compartimentazioni antincendio, dispositivi antincendio), oltre che ai nuovi bisogni di accessibilità. Nei primi anni Duemila, l'Associazione *Teatriaperti* ha promosso un censimento dei teatri italiani chiusi o inaccessibili, impegnandosi nella ripresa delle attività dei teatri d'interesse storico e culturale. Tale censimento, pubblicato nel 2008¹², ha evidenziato

¹⁰ Nel 1996 il Ministero dei Beni Culturali, riconoscendone il valore storico e la qualità architettonica, decide di dichiarare il Sociale monumento di interesse nazionale. Già nel 2000 l'Associazione dei palchettisti, in concerto con la Scuola di Specializzazione in Beni Architettonici e del Paesaggio di Genova, ha inteso proporre alla Provincia un insieme di rilevazioni e studi, come contributo scientifico alla redazione del futuro progetto di restauro. "A questo scopo sono stati eseguiti i rilievi topografici, longimetrici e fotogrammetrici degli spazi e delle superfici esterne dell'edificio e delle parti interne più significative, a partire dalla grande sala con gli ordini sovrapposti di palchetti, una delle 'barcacce' laterali che ne consentono la distribuzione, il proscenio, gli spazi scenici e le sovrastanti strutture di copertura. Sulle basi grafiche e geometriche così redatte, sono

stati registrati i risultati delle analisi eseguite, con metodi empirici e di laboratorio, sui materiali, sulle componenti costruttive e sui fenomeni di degrado e alterazione che interessano il fabbricato, ed uno studio analogo, ma più approfondito, su una porzione del fronte prospiciente la piazza" (ASTORE *et al.* 2003; FRANCO *et al.* 2020, pp. 214-217).

¹¹ Tali esigenze sono oggi legate alle continue innovazioni che riguardano la movimentazione e la meccanizzazione delle scenografie, nonché la creazione di spazi scenici modificabili: ci si trova spesso di fronte al restauro e mantenimento della configurazione architettonica e decorativa, mentre gli apparati scenici vengono rimossi, distrutti o modificati per rispondere a criteri di funzionalità e contemporaneità (CENICCOLA 2011, CENICCOLA 2016).

¹² GUARINO, GIAMBRONE 2008

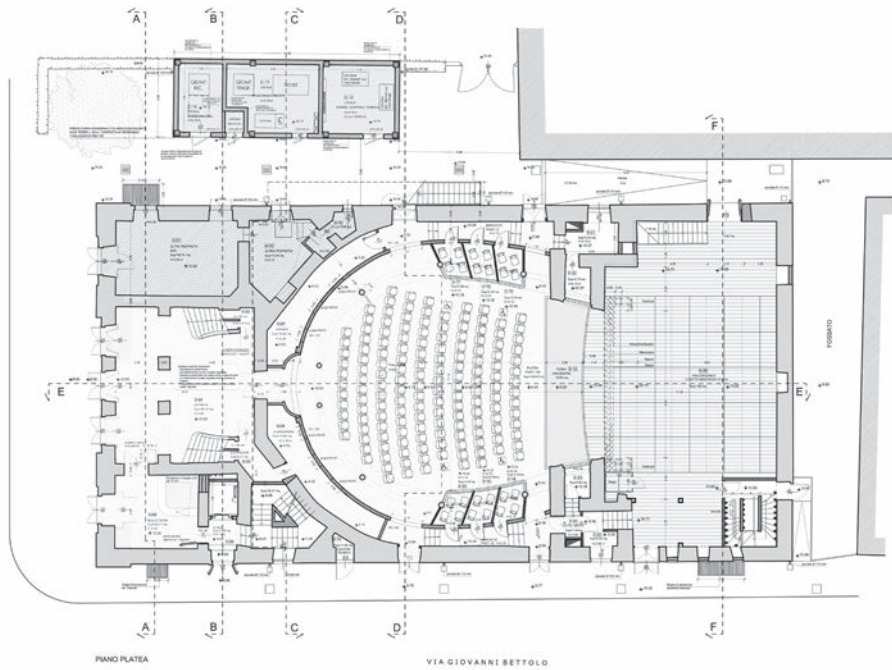


Fig. 2. Progetto esecutivo: pianta del piano platea.

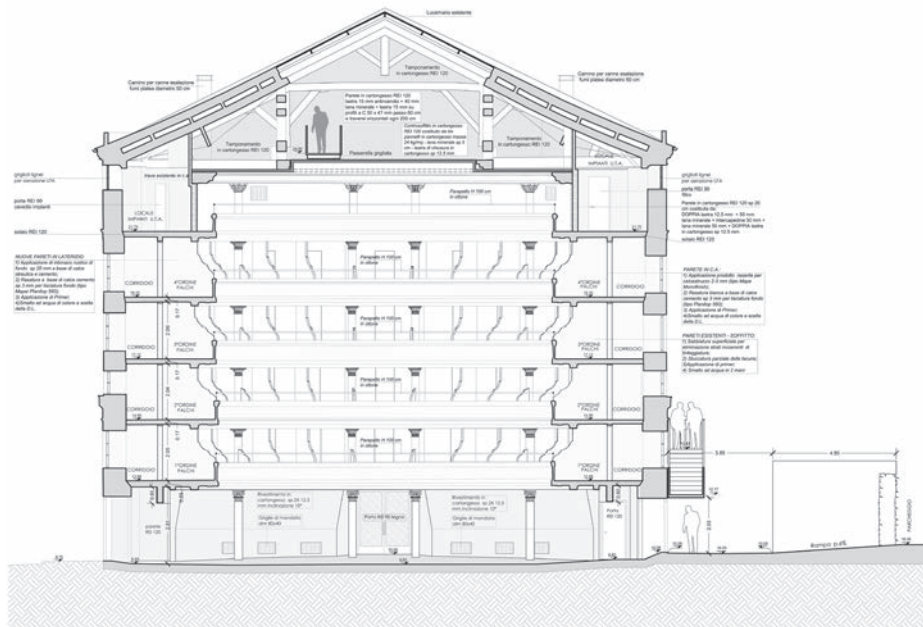


Fig. 3. Progetto esecutivo: sezione trasversale.

la presenza di 428 spazi culturali inagili, perlopiù teatrali, spesso destinati a perdere l'originaria funzione per accogliere destinazioni d'uso diverse, raramente legate ad attività culturali: molto spesso le architetture teatrali diventano semplici contenitori per nuove attività commerciali, residenziali o legate ai servizi, e gli interventi operati su di esse non si pongono l'obiettivo di perseguire recuperi critici e creativi¹³.

L'intervento di restauro dovrebbe, invece, trovare compatibili alternative in grado d'integrarsi con l'esistente attraverso tecnologie e materiali capaci di assicurare adeguati risultati scenotecnici per un teatro contemporaneo, instaurando rapporti e connessioni armoniche con le preesistenze: nel caso del Teatro Sociale di Camogli¹⁴ si è conservato, restaurato e

valorizzato l'apparato decorativo superstite all'interno della sala e dei foyer, grazie ad un accurato e delicato lavoro di restauro degli intonaci e delle dorature¹⁵. Tutti i dati raccolti durante la campagna di indagine sono stati messi in relazione ai dati storici emersi nel corso della ricerca archivistica condotta negli archivi locali¹⁶. La scelta dei materiali di finitura e dei cromatismi è stata guidata dal desiderio di ricostituire l'unitarietà formale dell'edificio, senza inserimenti in rottura con lo stile originario.

Per la facciata monumentale si è scelto di riportare alla luce e restaurare gli abbinamenti cromatici degli anni Trenta (Fig. 5), nei toni del bianco e del nero, eliminando

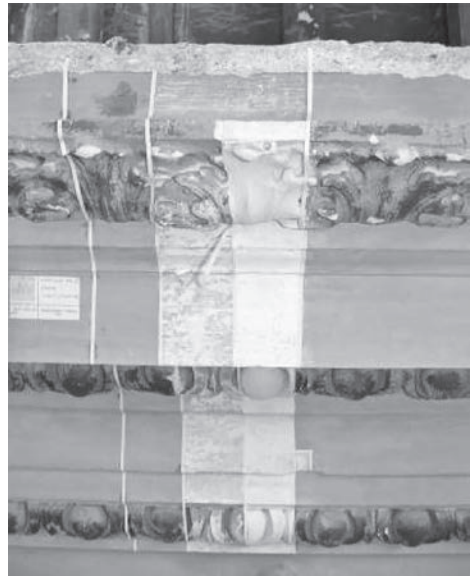


Fig. 4. Esempio delle ricerche stratigrafiche condotte sulle superfici decorate interne del teatro.

¹³ “Sono casi esemplificativi di abbandono e modifica: il cinema-teatro Metelliano a Cava de’ Tirreni (Salerno), chiuso per problemi statici, che ha poi ospitato, nel foyer, un’edicola di giornali, ma che ben presto potrebbe essere oggetto di un ‘aggiornamento’ commerciale (negozi, botteghe e parcheggi interrati) e di un’integrazione a multisala per spettacoli; oppure il teatro exSoms (Pavia) che ha subito la trasformazione in palestra o il San Tarcisio di Carnate (Monza) destinato, da tempo immemorabile, a magazzino” (TURCO 2016, p. 76). Per avere un quadro esauriente circa le attuali tendenze degli interventi sulle architetture storiche teatrali e cinematografiche, si vedano TURCO 2016 e TURCO 2017.

¹⁴ BERLUCCHI 2016.

¹⁵ L’architettura della cavea, infatti, conservava l’apparato decorativo originale, caratterizzato da stucchi in tinte chiare tono su tono con lievi dorature, che in fase di restauro sono stati restaurati e leggermente scialbati.

¹⁶ Le ricerche d’archivio hanno permesso di prendere visione di un gran numero di fotografie non inventariate che mostravano lo stato del teatro prima del restauro degli anni Trenta e la nuova connotazione assunta dal Sociale dopo la seconda inaugurazione del 1933. Non sono stati rinvenuti, invece, i disegni autografi relativi ai due progetti, pertanto le indagini stratigrafiche hanno costituito una condizione imprescindibile per la redazione del progetto.



Fig. 5. Esterno del teatro dopo la fine dei restauri, in cui si ripropone la bicromia tipica genovese.

scultura luminosa integrata coerentemente e in maniera armonica con lo spazio circostante. Il nuovo soffitto, infatti, recupera il progetto degli anni Quaranta, che disegnava una corona circolare divisa in otto settori, in cui sono stati inseriti, all'interno di tondi in stucco, i busti di quattro musicisti e compositori, realizzati con struttura 'in cannucciato' e risalenti all'Ottocento¹⁷ (Fig. 9). Viene riproposto il tondo centrale della cupola con un piano circolare incassato riflettente che in tal modo integra l'illuminazione indiretta del disco dorato. L'intervento sulla struttura di copertura¹⁸ ha inteso ripristinare la situazione precedente rispetto all'operazione degli anni Trenta: il lucernario è stato chiuso per consentire il recupero degli ambienti del quarto piano, al di sopra delle sale d'onore, funzionali ad ospitare gli uffici di gestione del teatro o piccoli concerti da camera (Fig. 10). Per permettere la corretta aerazione e illuminazione dei locali

¹⁷ I busti sono stati rinvenuti in una stanza di servizio durante le operazioni di restauro e il progetto ha cercato di recuperarli, valorizzandone forma e figuratività.

¹⁸ La struttura di copertura – realizzata con capriate lignee su cui poggia un'orditura secondaria di arcarecci e travicelli, a due spioventi con testa di

la tinta color ocra realizzata negli anni Ottanta (Fig. 6). Tali scelte sono state suffragate da approfondite indagini storiche e stratigrafiche che hanno consentito di ricostruire l'evoluzione cromatica dell'edificio.

I saggi stratigrafici condotti hanno permesso di mettere in luce i disegni di progetto, tracciati direttamente sui muri, delle *applique* (Fig. 7) – mai realizzate – che originariamente dovevano essere destinate ai cornicioni dei palchi. Tale disegno ha guidato il progetto delle nuove *applique*, che rievocano formalmente quelle antiche, utilizzando materiali dichiaratamente moderni (in questo caso il *plexiglass*). Gli altri apparecchi illuminanti presentano un disegno contemporaneo, ma senza entrare in contrasto con l'estetica tradizionale degli spazi interni (Fig. 8).

All'interno della sala, un grande disco dorato sovrasta la platea e i quattro ordini di palchi, configurandosi come una

padiglione tronco in corrispondenza del prospetto Ovest – era già stata consolidata dalla Soprintendenza negli anni Ottanta; è stato, tuttavia, indispensabile rinforzare le falde in legno mediante l'inserimento di nuove strutture in acciaio di collegamento degli elementi esistenti, per garantire una maggiore rigidità.



Fig. 6. Vista della facciata prima del restauro, con la tinta ocra degli anni Ottanta.



Fig. 7. Disegno di una applique originale, riscoperto durante i saggi stratigrafici al di sotto della tinta esistente e riproposizione dell'applique secondo le forme originali, ma con materiali moderni.



Fig. 8. Entrata principale al piano terra, in cui è presente la lampada a sospensione 'Macchina della Luce' (foto Leo Torri).

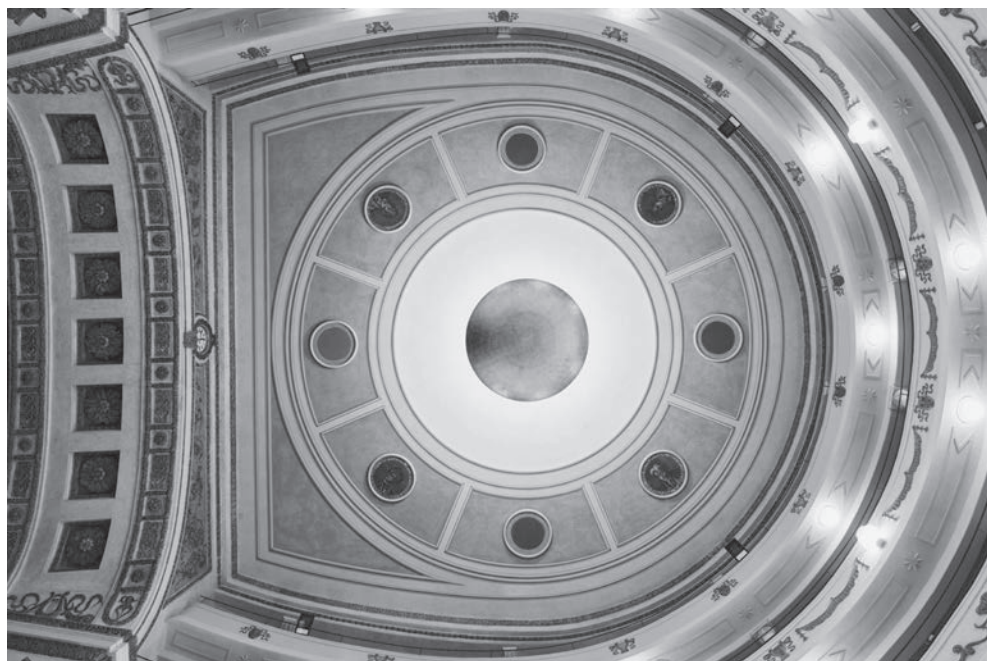


Fig. 9. Nuovo soffitto realizzato al di sopra della platea (foto Leo Torri).



Fig. 10. Uno dei locali adibiti a ufficio nei piani superiori del teatro (foto Leo Torri).

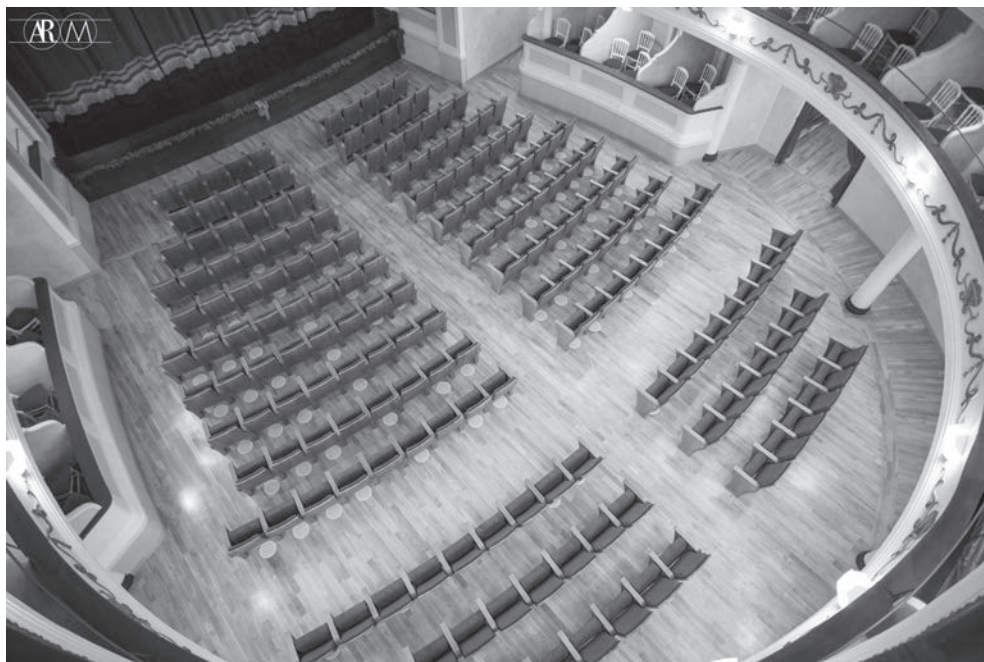


Fig. 11. Dettaglio delle finiture della platea.

sottostanti sono stati realizzati degli abbaini e delle vetrate in falda, ordinati simmetricamente rispetto alle falde del tetto.

Altri ambienti sono stati recuperati a seguito degli interventi di restauro: a fianco del *foyer* principale a pianterreno, trovano posto un locale biglietteria e un guardaroba, ricavato in un ambiente di risulta nel retroplatea. A livello del secondo ordine di palchi, in corrispondenza della facciata monumentale, si collocano le sale d'onore, anch'esse accuratamente restaurate nelle superfici storiche e nei pavimenti in seminato alla palladiana. Per la platea, invece, si è scelto di sostituire la pavimentazione anni '30 in marmette di cemento, in favore di un *parquet* in legno nobile, intervento che ha permesso di inserire un sistema di climatizzazione sottopoltrona (Fig. 11).

L'utilizzo del legno e di altri materiali dalle caratteristiche specifiche, di concerto con particolari accorgimenti architettonici¹⁹, ha permesso di migliorare l'acustica della sala, della fossa per l'orchestra e del palcoscenico, andando a incidere sulla qualità del suono e rendendo l'utilizzo della sala particolarmente versatile e congeniale a rappresentazioni musicali, operistiche e di prosa.

¹⁹ Nella fattispecie si è fatto ricorso ad una parete di fondo della sala leggermente inclinata e si è rivestita la fossa per l'orchestra con pannelli in

legno. Il progetto acustico si deve agli studi Jurgen Reinhold (Mueller BBM).

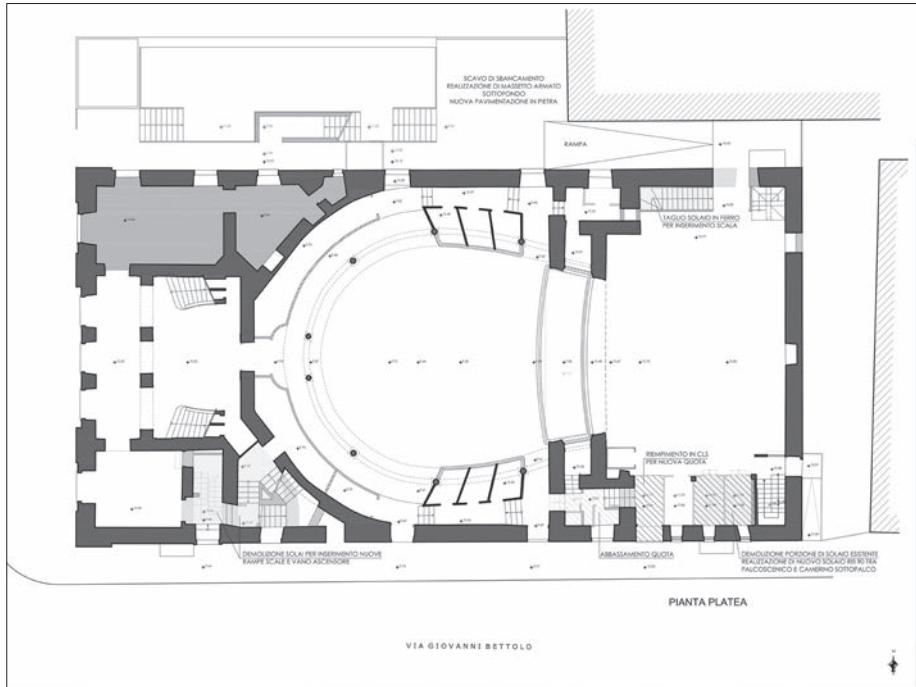


Fig. 12- Pianta delle demolizioni e ricostruzioni del piano platea.

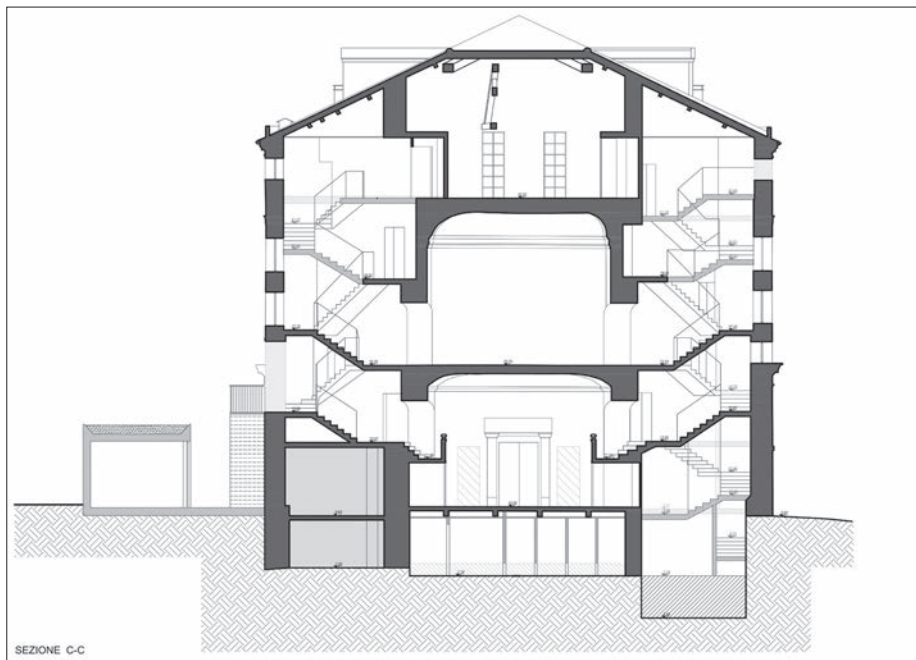


Fig. 13. Sezione trasversale delle demolizioni e ricostruzioni.



Fig. 14. Dettaglio della macchina scenica (foto Leo Torri).

Grazie all'estensione delle scale al piano interrato e al livello del loggione e all'inserimento di un nuovo ascensore in grado di rendere accessibili tutti gli spazi pubblici del teatro²⁰ (Figg. 12-13), è stato possibile recuperare degli spazi a piano interrato in modo da inserirvi un nuovo blocco di servizi igienici per il pubblico, oltre ad alcuni locali tecnici per l'impiantistica antincendio. Tutte le componenti del teatro sono ora resistenti al fuoco e il pubblico dispone di nuove vie di fuga protette e percorsi di emergenza, che garantiscono la piena sicurezza anche in caso di incendio. L'immobile è stato dotato di impianti automatici di rilevazione e spegnimento incendi, con una vasca interrata di accumulo da oltre 100 mc, inserita sfruttando una precedente cisterna in disuso al di sotto del *foyer*.

²⁰ Per consentire l'inserimento dell'ascensore è stata demolita una scala di servizio posta in adiacenza rispetto allo scalone triangolare principale; tale rampa è stata prolungata di due livelli tanto verso il basso – attraverso la demolizione del solaio di un ambiente di servizio e lo scavo di parte del terreno fondale – quanto verso l'alto, mediante rimozione degli orizzontamenti. “Le rampe di nuova realizzazione delle scale triangolari saranno realizzate in c.a.; per le prime rampe delle scale sud la soletta sarà a sbalzo da un nucleo centrale di nuova realizzazione mentre per i piani alti la rampa sarà appoggiata sul pianerot-

tolo di partenza e inghisata alla muratura sul pianerottolo di sbarco. Per il calcolo delle sollecitazioni e le verifiche della parte a sbalzo dal nucleo centrale, sebbene si prevedranno degli inghisaggi lungo tutto il perimetro della scala per rendere la struttura di nuova realizzazione solidale alla struttura esistente, è stato considerato lo schema di calcolo di trave a sbalzo” (stralcio della Relazione strutturale del giugno 2009, progetto esecutivo I Lotto, Intervento di restauro e manutenzione straordinaria per l'adeguamento normativo del Teatro Sociale di Camogli, SPC s.r.l., Ing. Alessandro Bozzetti).



Fig. 15. Dettaglio della macchina scenica e delle capriate in legno consolidate (foto Leo Torri).

Oggi, infatti, la sfida legata al restauro dei teatri storici si gioca soprattutto sul piano dell'adeguamento degli spazi alle nuove esigenze di sicurezza e fruibilità, nonché ai moderni bisogni della rappresentazione²¹ (Fig. 14). Negli ultimi anni, inoltre, si è aggiunta anche la necessità di allineare le prestazioni strutturali al quadro normativo in materia di adeguamento antisismico, che assimila le sale teatrali alle 'grandi aule' e comporta, nella maggior parte dei casi, la realizzazione di interventi di consolidamento piuttosto invasivi per la struttura storica.

Nel caso del Sociale è stato possibile raggiungere l'obiettivo dell'adeguamento antisismico²², verificato con un modello agli elementi finiti della struttura dei palchi e reso possibile grazie al consolidamento della spina centrale che coinvolge tutta l'altezza del teatro. Si è intervenuti con operazioni puntuali, andando a consolidare tutti

²¹ Gli interventi di restauro del Teatro di Camogli hanno migliorato la funzionalità del palcoscenico e dell'intera macchina scenica così da consentire anche l'allestimento di spettacoli complessi. L'antica graticcia di scena è stata consolidata per consentire la posa di tiri motorizzati e di sistemi centralizzati di controllo e gestione delle luci di scena. All'interno del volume della torre scenica è stata realizzata

una nuova struttura metallica che ospita 4 piani di moderni camerini per gli artisti (BERLUCCHI 2016).

²² Ad oggi il Sociale risulta un edificio strategico per la Regione Liguria in caso di sisma (<<https://www.regione.liguria.it/component/publiccompetitions/document/1339.html?view=document&id=1339:delibera-della-giunta-regionale-n-1384-anno-2003&Itemid=3453>> [29/05/2020]).

gli elementi strutturali dell'edificio²³, rinforzando le travi di sostegno dei palchetti, le capriate del tetto (*Fig. 15*), la struttura della graticcia e i pilastri, questi ultimi mediante l'inserimento di fasce in carbonio e malte appositamente progettate²⁴.

È stato, altresì, necessario intervenire sulla struttura di fondazione a ferro di cavallo in c.a. realizzata durante gli anni '30²⁵. Le solette in c.a. non presentavano staffe in acciaio, ma solo reti: per rispettare la normativa, l'intervento ha provveduto a irrigidire tale struttura, realizzando una trave rovescia che si collegasse con la preesistenza. Parziali demolizioni sono state effettuate relativamente alle sottili pareti radiali in foratini e alla parete circolare di fondo: la loro sostituzione con strutture in c.a. ha consentito di realizzare delle canalizzazioni verticali all'interno della nuova parete e un nuovo setto rigido antisismico a ferro di cavallo.

I nuovi impianti elettrici e meccanici, infatti, sono stati progettati e realizzati con l'obiettivo di minimizzare l'impatto sulle strutture storiche, rispettando al contempo gli standard funzionali di un teatro contemporaneo. Le unità di trattamento aria principali sono state inserite negli ambienti sottotetto, le canalizzazioni per il sistema di climatizzazione a tutt'aria hanno sfruttato percorsi e passaggi esistenti (nonché quelli creati a

²³ "La scelta di mantenere inalterata la destinazione d'uso e quindi di sfruttare sostanzialmente l'attuale distribuzione dei locali limita la necessità di intervenire con demolizioni e/o ricostruzioni delle strutture portanti. Di conseguenza gli interventi di consolidamento e rinforzo sono limitati alle necessità che scaturiscono dall'adeguamento delle strutture alle vigenti prescrizioni di prevenzione incendi e dal ripristino delle situazioni di locale dissesto statico emerse dai sopralluoghi ed infine dall'adeguamento degli impianti tecnici. Solamente in casi eccezionali, gli interventi prevedono la realizzazione di nuove strutture, per lo più necessarie alla partizione degli spazi del retroscena e al sostegno dei macchinari degli impianti tecnici. In questi casi si prevede la realizzazione di nuovi solai con strutture metalliche. Nuove strutture in acciaio sono previste, inoltre, per il sostegno del palco e degli impianti scenici nonché per il sostegno del plafone di copertura della sala. Alcune limitate demolizioni di orizzontamenti sono previste per la ristrutturazione dei collegamenti verticali, quali scale, ascensori e relativi solai a livello, le cui strutture saranno realizzate in calcestruzzo armato. (...) Nelle strutture murarie in elevazione si prevede, in generale, di operare solo con interventi di bonifica locale, ove necessario. In funzione della gravità e natura dei dissesti, si interverrà di volta in volta sulle murature con interventi di cuci e scuci o con iniezioni di malte di tipo strutturale, mentre dove necessario per il consolidamento statico si provvederà all'in-

serimento di nuovi incatenamenti, previa verifica degli elementi esistenti" (stralcio della Relazione tecnica-interventi strutturali del maggio 2007, progetto definitivo, Intervento di restauro e manutenzione straordinaria per l'adeguamento normativo del Teatro Sociale di Camogli, SPC s.r.l., Ing. Alessandro Bozzetti).

²⁴ Per il ripristino delle sezioni in calcestruzzo si è adottata una malta tissotropica a media resistenza fibrorinforzata tipo MAPEGROUT T40 o equivalente, mentre per gli ancoraggi delle barre e delle carpenterie metalliche si è utilizzata una malta fluida espansiva con aggregato del diametro massimo di 2,5 mm. Per gli interventi con fibre di carbonio, infine, sono state utilizzate due differenti tipologie di fibre unidirezionali con supporto a base di vetro, a seconda che si dovesse intervenire su travi o su pilastri.

²⁵ "Nelle zone del piano interrato, interessate da operazioni di scavo, si prevede il rinforzo dei setti in muratura di fondazione mediante la realizzazione di pareti di contenimento. A tal fine, eseguito lo scavo secondo indicazioni di progetto, fino al piano di spicco del vespaio, si procederà alla realizzazione delle pareti di contenimento in getto di cls armato con rete elettrosaldata, collegata alla muratura da barre inserite in appositi perfori disposti a quinconce" (stralcio della Relazione tecnica-interventi strutturali del maggio 2007, progetto definitivo, Intervento di restauro e manutenzione straordinaria per l'adeguamento normativo del Teatro Sociale di Camogli, SPC s.r.l., Ing. Alessandro Bozzetti).



Fig. 16. Vista dell'interno dopo il restauro.



Fig. 17. Vista dell'interno dopo il restauro.

seguito della parziale demolizione delle pareti in foratini²⁶) e i macchinari impiantistici sono stati alloggiati in un nuovo volume esterno dedicato, così che tali innovazioni siano pressoché invisibili alla vista²⁷ e non interferiscano con la struttura antica.

Tali azioni progettuali si legano armoniosamente con la preesistenza, ricercando una compatibilità architettonica e funzionale in cui il linguaggio del contemporaneo dialoga con le testimonianze del passato – che ne guidano lo sviluppo – senza voler prevalere sull'aspetto originario e garantendo il mantenimento della leggibilità del testo architettonico nelle sue stratificazioni storiche, senza negare una dinamica ricerca architettonica per soddisfare le esigenze della contemporaneità (Figg. 16-17).

REFERENZE BIBLIOGRAFICHE

- ASTORE *et al.* 2003: G. Astore, F. Chierici, R. Grilli, M. Liuzzi, V. Masera, P. Peritore, G. Perticone, V. Piquerez, L. Punzo, A. Squassina, *Restauro e recupero del Teatro Sociale di Camogli*, in «Recuperare l'edilizia», 35, 2003, pp. 5-6
- BERLUCCHI 2016: N. Berlucchi, *Il restauro del Teatro Sociale*, in S. Ferrari, F. Simonetti (a cura di), *Riapre il teatro sociale. Camogli*, Ultima Spiaggia, Camogli 2016
- BERNABÒ 2019: B. Bernabò, *Per la storia urbanistica e architettonica di Camogli nel XIX secolo*, in B. Bernabò (a cura di), *Microstorie*, Accademia dei Cultori di Storia Locale, Provincia di Genova, Società Economica di Chiavari, Chiavari 2019, pp. 55-82
- BOTTO 1986: I.M. Botto (a cura di), *Il Teatro Carlo Felice di Genova, storia e progetti. Catalogo della mostra: Genova, sale didattiche di palazzo Rosso e Palazzo Bianco - 22 febbraio/15 aprile 1985*, SAGEP, Genova 1986
- CENICCOLA 2011: G. Ceniccola, *Teatri storici e architettura della macchina scenica. Specificità della conoscenza nel progetto di restauro*, in «Arkos», 27, 2011, pp. 19-27
- CENICCOLA 2016: G. Ceniccola, *Teatri storici e macchina lignea: istanze della conservazione e dello spettacolo*, in «Confronti», 6-7, 2016, pp. 85-93
- FERRARI 1935: G.B. Ferrari, *La città dei mille bianchi velieri: Camogli*, Tipografia nazionale, Genova 1935
- FIGARI 2004: G.B.R. Figari (a cura di), *Camogli da borgo a città. Notizie storiche e spunti di ricerca. Atti del convegno di studi storici in occasione del 125° anniversario del conferimento del titolo di città al Comune di Camogli (1877-2002)*, De Ferrari, Genova 2004
- FRANCO *et al.* 2020: G. Franco, S.F. Musso, L. Napoleone, *La Scuola di Specializzazione in Beni Architettonici e del Paesaggio di Genova. Sintesi di un'esperienza*, Genova University Press, Genova 2020
- GUARINO, GIAMBRONE 2008: C. Guarino, F. Giambrone (a cura di), *Teatri negati. Censimento dei teatri chiusi in Italia*, Franco Angeli, Milano 2008

²⁶ L'altezza esigua degli interpiani, infatti, non ha permesso di realizzare controsoffittature per il passaggio degli impianti.

²⁷ Tali operazioni hanno consentito di ottenere una capienza totale di 450 posti, suddivisi in 188

posti di platea, e 262 posti distribuiti tra i 4 ordini di palchi e le barcacce (<<http://www.teatrosocialecamogli.it/index.php/it/il-teatro/caratteristiche-tecniche>> [29/05/2020]).

- IOVINO 1991: R. Iovino, *Il Carlo Felice, due volti di un teatro*, SAGEP, Genova 1991
- KIAER 1881: A.N. Kiaer (a cura di), *Statistique internationale. Navigation maritime: II. Les marines marchandes*, Bureau Central de Statistique du Royaume de Norvège, Christiania 1881
- RAGAZZI 1991: F. Ragazzi, *Teatri storici in Liguria*, SAGEP, Genova 1991
- SCAVINO 2019: L. Scavino, *Il caso di Camogli: prospettive per lo studio di una comunità marittima globale (1820-1890)*, in «Mediterranea - ricerche storiche», XVI, 2019, 45, pp. 77-103
- SIMONETTI 2016: F. Simonetti, *Il Teatro Sociale fra passato e futuro*, in S. Ferrari, F. Simonetti (a cura di), *Riapre il teatro sociale. Camogli*, Ultima Spiaggia, Camogli 2016
- TURCO 2016: M.G. Turco, *Teatri e cinema storici, tra abbondoni, ripristini e 'incompatibilità'*, in «Confronti», 6-7, 2016, pp. 75-84
- TURCO 2017: M.G. Turco, *Teatri e cinema storici. Alla ricerca di un'adeguata compatibilità*, in M.G. Turco (a cura di), *Dal teatro all'italiana alle sale cinematografiche. Questioni di storia e prospettive di valorizzazione*, Quasar, Roma 2017, pp. 195-212

Il monastero di Rueda, Saragozza (Spagna). Abbandoni, restauri, adattamenti

CALOGERO BELLANCA

Il Real Monasterio di Nuestra Señora de Rueda, come si legge in un breve resoconto sui monasteri spagnoli del 1985 di Pedro Navascués Palacio, si presentava “in una difficile situazione, come un monumento conservato e restaurato nella sua struttura architettonica, però senza alcuna funzione e come un punto anomalo della nostra storia architettonica”¹.

Venti anni prima, nel 1965, in una monumentale opera sulla storia dell'architettura in Spagna di Fernando Chueca Goitia, era stato scritto: “en la ribera del Ebro, frente a las nuevas centrales termicas de Escatron, cuyo hacer incesante invade sus triste ruinas, se alza lo que queda del monasterio de Rueda de Ebro (1182-1238), mercedor de mejor suerte, sobre todo por al gran valor de sus dependencias claustrales, sala capitular, refectorio, biblioteca ...”².

Con queste premesse sembra necessario, per una maggiore comprensione della realtà in esame, ripercorrere le fasi storiche e costruttive, quindi le tematiche relative al restauro e all'uso compatibile.

Profilo storico

L'espansione dell'ordine di San Bernardo nella penisola Iberica non costituisce la parte iniziale della diffusione dell'ordine (*Fig. 1*), poiché la presenza dei Cistercensi con l'appoggio Reale si concretizza con il monastero navarro de Fitero nel 1140, a cui seguono le fondazioni catalane, aragonesi e castigliane.

Una svolta si ha con la Riconquista di Saragozza ai musulmani nel 1118; così la prima fondazione documentata in Aragona è quella del monastero di Veruela nel 1146 (vera e propria filiazione di quello francese di Morimond). Finalmente nel 1182 Alfonso II cede ai monaci bianchi nel territorio della città di Escatron (Saragozza) un sito che si dimostra adatto allo spirito Cistercense³. Così nel 1202 si fonda l'attuale monastero senza la preoccupazione di trovarsi ancora in un territorio sotto la dominazione musulmana. L'abate Martin de Noguerol pone la prima pietra, mentre la chiesa risale al 1226⁴.

¹ NAVASCUES PALACIO 1985, pp. 239-243.

² CHUECA GOITIA 1965, p. 314.

³ COCHERIL 1964, pp. 217-287, per un profilo generale si vedano BRAUNFELS 1975; PASCUAL 1983;

VAN DER MEER 1965; GONI 1965, p. 295.

⁴ ABBAD RIOS 1957, tomo I, pp. 461-466; NAVASCUES PALACIO 1985, p. 239.



Fig.1. Individuazione dei Monasteri Cistercensi nella zona nord orientale della Spagna (da CHUECA GOITIA 1965, p. 306).

Le vicende costruttive si prolungheranno per diversi secoli concentrandosi in particolare nel XIV, quando si realizzano alcune opere di ingegneria idraulica come la diga (*azud*) e la grande ruota (*noria* o *rueda*)⁵. La denominazione di *rueda* dipende anche dal rapporto diretto con l'Ebro (Fig. 2), quindi con il diretto approvvigionamento dell'acqua. Molti monasteri Cistercensi in Spagna si realizzano con le stesse caratteristiche ambientali, ad esempio, quello di Piedra (Saragozza) inserito in un vero parco naturale con cascate e quello di Santa Maria di Carracedo (Leon) con veri e propri acquedotti, canali e dighe sia per la bonifica del territorio sia per i diversi usi della comunità⁶ (Fig. 3).

Insedimento e caratteri costruttivi medievali

L'organismo architettonico del monastero di Rueda riprende i caratteri costruttivi dell'impianto cistercense, ma esplicita nella sua essenza il riconoscimento di base di una colonizzazione agricola che resta costante nella fondazione delle abbazie e delle grange. Il carattere sistematico e modulare della progettazione architettonica cistercense si accosta a quelli dei nuovi centri che dimostrano l'applicazione di tecniche di progettazione geometriche pur all'interno delle varianti locali. Si apre con questa e altre realizzazioni una fase nuova nella colonizzazione delle campagne. L'importanza delle abbazie cistercensi nella storia dell'urbanistica e della pianificazione territoriale è indiretta, in quanto queste sono autosufficienti e agiscono sulle iniziative di nuove

⁵ BARBASTRO GIL 1992, p. 3.

⁶ MORA ALONSO MUNOYERRO 1993, pp. 42-48.



Fig. 2. Veduta dall'alto del monastero di Rueda con il territorio e il fiume Ebro (da IBARGUEN SOLER 2003, p. 10).

fondazioni⁷. Nella penisola iberica il ruolo delle abbazie nella colonizzazione e nella stabilizzazione delle nuove sedi, alle spalle della prima linea continuamente avanzante della *Reconquista*, risulta evidente già con Poblet⁸. L'insediamento dei Cistercensi viene facilitato dalla presenza di monarchie efficienti come in altre regioni europee (Fig. 4).

La realtà di Rueda trova riferimenti in un documento del 1257: "... el Obispo et el Cabildo toman las plaças en que solian fazer los mercados et las sepolturas que eran dichas para sorterrar los muertos et fizieron casas para su vendas"⁹. Nella lettura dell'organismo architettonico si evidenzia il ruolo della chiesa, che presenta un orientamento est-ovest e che delimita il lato settentrionale del monastero medievale. Le dimensioni sono di 45,50 x 19,90 metri. L'organismo si presenta a tre navi su pilastri compositi ed esibisce un coro a pianta quadrata con due cappelle laterali che concludono l'impianto planimetrico. L'insieme è coperto da volte a crociera. La facciata è ritmata nella sua stesura da un coronamento lineare ed evidenzia nel suo impaginato un portale a sesto acuto con triplici ghiera e un rosone superiore. All'esterno, in corrispondenza dei pilastri, sono posti due contrafforti, con una disposizione che si allinea sopra uno stesso piano trasversale come una concatenazione di strutture resistenti. Nelle finestre sono disposte lastre di alabastro translucido e delle vere e proprie gelosie in gesso, dalle linee *mudejares* e gotiche, con decorazioni che continuano nei secoli

⁷ TORRES BALBÁS 1924, pp. 119-125. Per alcuni riferimenti generali si rinvia a AUBERT 1937; AUBERT 1947; FRACCARO DE LONGHI 1958, p. 271.

⁸ GUIDONI 1978, pp. 259-273.

⁹ TORRES BALBÁS 1968, pp. 122-123.



Fig. 3. Veduta parziale dell'acquedotto e della ruota (foto S. Mora 2011).

XIV e XV. La luce penetra da ogni lato e toglie quasi peso all'aula, stimolando diverse sollecitazioni emozionali. La semplicità cistercense della chiesa si contrappone a una diversa realtà costruttiva del chiostro e degli ambienti annessi. Il chiostro mantiene la disposizione canonica dei monasteri cistercensi, addossato alla navata meridionale della chiesa. La sua apparente uniformità contrasta con la diversa realtà delle fasi costruttive (Figg. 5-6). La costruzione delle gallerie del chiostro è stata eseguita secondo le necessità funzionali del monastero. La prima, come afferma Vauborgoin¹⁰, risale al 1247 e consente di accedere al capitolo, allo *scriptorium* e di continuare verso il refettorio; mentre verso il 1276 si realizza il lato del *refectorio* e della *cilla*. Le decorazioni delle diverse navate e dei capitelli esprimono questo lungo processo costruttivo, con influenze islamiche e gotiche, per tutto il XIV secolo. Le sue dimensioni variano da 34,05 a 30,36 metri. Nel centro del chiostro si vedono ancora i resti del *aljibe*, antica cisterna con volte a tutto sesto. Questo è il sistema più antico per la captazione delle acque, prima della complessa rete idraulica e della realizzazione del *lavatorium*.

¹⁰ VAUBORGOIN 1968, pp. 49-91; dello stesso autore una monografia del 1990.



Fig. 4. Particolare della ruota del monastero, dopo i restauri (foto S. Mora 2011).



Fig. 5. Il chiostro, lo stato di degrado negli anni Cinquanta del Novecento (da IBARGUEN SOLER 2003, p. 107).



Fig. 6. Il chiostro, veduta parziale dopo i recenti restauri (da IBARGUEN SOLER 2003, p. 39).



Fig. 7. La sala Capitolare, veduta parziale dopo i recenti interventi museali e l'introduzione degli impianti di illuminazione a terra (da IBARGUEN SOLER 2003, p. 52).



Fig. 8. Il Refettorio, veduta parziale dell'interno con il pulpito (da IBARGUEN SOLER 2003, p. 68).

Nell'impianto planimetrico disegnato da Torres Balbás si può individuare il chiostro quasi regolare ritmato da sei campate¹¹.

L'aula capitolare si configura come una sala rettangolare (11,60 x 7,80 metri) ritmata da sei archi diaframma e rappresenta, nei suoi caratteri formali, l'espressione di altre maestranze, accostandosi al monastero di Piedra. La stesura delle decorazioni dei vani delle bifore e trifore mostra esuberanti decorazioni polilobate che si accostano ancora alla cattedrale di Burgos (Fig. 7).

Al refettorio si accede direttamente dal chiostro mediante il sistema di arcate ritmate da triplici ghiere. Le mensole decorate, proprie del linguaggio cistercense, rap-

¹¹ Questo rilievo di Leopoldo Torres Balbás è pubblicato nel volume di LOPEZ LANDA 1922, p. 45.

presentano una delle caratteristiche espressive. La sala ospita altresì un pulpito con una scala ricavata nello spessore del muro (Fig. 8). Sembra che non sia stato costruito un secondo piano come in altri monasteri che vi hanno sistemato la biblioteca. Dal lato opposto del chiostro è ubicato il *lavatorium*.

Lambert nota in questa stesura generale alcune analogie tra i monasteri di Rueda, Piedra e di Las Huelgas a Burgos¹². Allo stato attuale non rimane nulla dell'ala occidentale o dei converti che viene modificata mediante alcuni ampliamenti dal XIV secolo. Il materiale costruttivo impiegato a Rueda è la pietra detta *sillares*, questa è tagliata a blocchi squadrati con una dimensione prevalente di 40x70x50 cm e costituisce il nucleo essenziale per la costruzione medievale. Le cave di arenaria a quel tempo si trovavano vicino al monastero, tra le località di Sastago e Alcañiz¹³. Si nota altresì un'abbondante malta di calce nei giunti, non omogenea, con una consistenza interna più compatta, e per una protezione dei blocchi si è sempre condotta una continua manutenzione per controllare la costante alterazione superficiale dell'arenaria. Sembra opportuno aggiungere che questa finitura protettiva di colore giallo arancio ha difeso la pietra dagli effetti dell'inquinamento atmosferico dovuto alla centrale termica di Escatron, in particolare nella seconda metà del XX secolo¹⁴.

Il monastero moderno

Alla fine del secolo XVI inizia per Rueda un progressivo decadimento, sino alla nomina ad abate di Fray Miguel Rubio che dal 1566 avvia un risanamento generale, sia economico sia edilizio, dell'intero insieme monastico, con la creazione di nuove architetture: la nuova residenza abaziale, la cosiddetta galleria herreriana che riprende il modello dell'Escorial e la *hospederia* (foresteria). Nel XVII secolo si rammenta la realizzazione della grande ala del dormitorio ubicata "al otro lado del conjunto" medievale, mediante la quale si collega al chiostro attraverso un passaggio aperto e uno destinato al *calefactorio*. Inoltre, la torre giunge alla sua configurazione definitiva, infatti se il blocco basamentale e il livello successivo si possono ancora inserire nell'alveo delle torri *mudejares* aragonesi con decorazioni a laterizi alternati, il corpo terminale dichiara nel linguaggio la sua datazione al 1784-1788¹⁵. Si raggiunge così una configurazione definita con l'insieme degli ampliamenti del XVII e XVIII secolo che lascia inalterato il nucleo originario medievale, mentre si realizzano nuovi organismi architettonici. In un certo senso l'età barocca avvolge la vita monastica nell'architettura e nella vita riflettendo una certa esuberanza e la ricercatezza di tutto un costume¹⁶. La committenza cerca di coniugare la migliore architettura del tempo con le proprie esigenze. Il nuovo grande spazio quadrangolare figura come uno degli elementi architettonici intorno al quale si caratterizza il complesso abaziale. Il corpo del nuovo

¹² LAMBERT 1974, p. 271.

¹³ Sui materiali si veda MARIN CHAVES 2003, pp.123-126.

¹⁴ TORRALBA SORIANO 1974, p. 30.

¹⁵ IBARGUEN SOLER 2003, pp. 83-86.

¹⁶ BELLANCA 1990, p. 51.

dormitorio ne completa l'insieme con una quinta scenica. Si tratta ancora una volta di un'architettura di completamento nella quale la proposta di ammodernamento viene realizzata nella continuità del fare architettonico. I riferimenti in questo atteggiamento sulle preesistenze sono da individuare, per la penisola iberica, in alcuni interventi attuati da Juan de Herrera all'Escorial, ma la vera matrice culturale risale a Roma. Lo sviluppo planimetrico è composto da tre ambienti lineari, mentre la partitura della facciata del nuovo dormitorio riprende e modella uno schema di origine rinascimentale con un doppio loggiato, che esibisce archi e pilastri con semiparaste addossate. Le arcate del piano terreno sono ampie, con un unico arco a tutto sesto, mentre al primo piano, pur rispettando l'intelaiatura dettata dalle semiparaste continue, il vano è diviso in due arcate ridotte sostenute da un'esile colonnina centrale. La sua realizzazione si avvia dal 1620 al tempo dell'abate Valenzuela. Il primo e il secondo ordine di logge sono differenziati in un confronto plastico che li contrappone, senza intaccare il contrasto in un'unità formale. Per riprendere una considerazione di Renato Bonelli, prevale un ritmo preciso e serrato nella ripetizione dell'elemento arcata, e un gusto sintetista nel trattamento delle superfici, il che indica nel monastero di Rueda una colta componente architettonica aperta alle ricezioni italiane¹⁷. L'altra innovazione architettonica si ritrova nel palazzo abaziale che costituisce il nuovo ingresso al monastero, presentandolo con una nuova configurazione, come molti monasteri sparsi per l'intera Europa. Si hanno notizie che la preesistente residenza dell'abate nel 1412 fosse in avanzato stato di degrado e con una lettera a Benedetto XIII si chiedevano fondi per un intervento di 'restauro'. L'attuale palazzo abaziale si inizia a costruire al principio del XVII secolo al tempo dell'abate Juan Huarte nel 1611¹⁸. La composizione della facciata riprende in forma semplificata il tema della sovrapposizione degli ordini. Ecco quindi la determinazione di creare questo prospetto, anche se di poco non in asse, con il portale d'ingresso alla chiesa. Essa dà vita quasi ad uno schermo, un vero e proprio canale prospettico. L'ordine inferiore è scandito nella parte centrale da un alto zoccolo di *sillares*. Nella parte centrale le basi sono attiche con un plinto su cui si sviluppa un toro, un listello e il fusto della colonna. I capitelli sono semplificati. L'ordine è concluso da una trabeazione continua, sul quale s'innesta quello superiore. Il secondo ordine continua a presentare colonne al centro e semiparaste poco aggettanti ai lati. Nel riquadro centrale domina il rilievo di San Bernardo e la Crocifissione con la Vergine e Gesù, mentre ai lati si trovano due finestre. La facciata si conclude con un timpano triangolare con il raccordo costituito da semplici volute che sembrano voler conservare l'unità con l'ordine inferiore.

¹⁷ BONELLI 1978, pp. 37-42.

¹⁸ IBARGUEN SOLER 2003, p. 96.

XIX e XX secolo

Nella complessa storia delle aggiunte e delle trasformazioni del monastero di Rueda, risulta significativo il processo della cosiddetta *desamortización* spagnola che ha avuto inizio sul finire del secolo XVIII con Godoy¹⁹ e con Carlo III, ma che influisce direttamente nella storia con Juan Alvarez Mendizabal durante il 1836-37, quando si effettua il processo di espropriazione dei beni ecclesiastici per finanziare le guerre carliste²⁰. Il patrimonio del monastero fu frammentato mentre numerosi beni artistici, come i quadri e la biblioteca, passarono allo Stato. Nonostante queste frammentazioni, l'organismo architettonico viene dichiarato monumento nazionale nel 1924. La tenuta di Rueda, così ormai si chiamava, è inglobata dall'impresa *Elettro Metalurgica del Ebro* nel 1929²¹ e si usa esclusivamente come azienda agricola con numerose aggiunte improprie. Le fonti iconografiche dei numerosi archivi del Novecento tra il 1918 e il 1970 evidenziano un progressivo degrado. In particolare, è consistente lo stato di rovina della chiesa con le volte crollate²². A metà degli anni Cinquanta, prima dell'acquisizione tra i beni della Deputazione Generale di Aragona, si realizzano interventi nel dormitorio che cancellano alcune aggiunte barocche e si avvia un ripristino secondo una presunta disposizione originaria. Nei successivi anni Settanta con un finanziamento della Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, si realizzano opere a cura della Direzione Generale delle Belle Arti, progettate e dirette da Fernando Chueca Goitia. L'intervento è rivolto essenzialmente alla chiesa, per restituire la sua configurazione architettonica; dopo aver consolidato le fondazioni, si ricostruiscono le volte crollate e s'inseriscono nuove capriate in calcestruzzo armato (Figg. 9-10). Infine, nel chiostro, oltre alle volte, si reintegrano diverse murature e si costruiscono nuovi solai in sintonia alla contemporanea prassi operativa del restauro in Spagna. Prassi che contraddice il valore della materia nella propria autenticità, mentre si adotta un materiale facile da usare e meno costoso per raggiungere la reintegrazione dell'immagine della chiesa cistercense e del monastero. Non si applicano pertanto i principi del minimo intervento, della reversibilità e della distinguibilità²³.

Interventi recenti

Gli interventi saranno continui dai primi anni Novanta con un *Plan director*²⁴ che costituirà una svolta significativa rispetto ai precedenti provvedimenti fram-

¹⁹ Di Manuel Godoy Alvares de Faria (1767-1851) nobile spagnolo, principe de la Paz, autore di diverse riforme legislative con Carlo IV e altri sovrani, si rammenta che dal 1812 ha vissuto a Roma per alcuni anni, quindi si è trasferito a Parigi. Si rinvia alla monografia di CECO SERRANO 1956.

²⁰ Sulla legge di Mendizabal si vedano il Real Decreto del 19/2/1836 e quello dell'8/3/1836. L'autore è Juan de Dios Alvares Mendez (Mendizabal), uomo politico spagnolo, per diversi mandati mini-

stro delle finanze e anche presidente del consiglio. Con lui si concretizza il cosiddetto processo di *desamortización*, avviato da Godoy, con la soppressione dei monasteri.

²¹ IBARGUEN SOLER 2003, pp. 100-101.

²² Si rinvia a diversi fondi archivistici: Archivio fotografico Tricas Campos e Archivio Catedra Gaudi.

²³ Una descrizione si trova in IBARGUEN SOLER 2003, pp. 113-117.

²⁴ MORA ALONSO MUNOYERRO 1987, pp. 17-26.



Fig. 9. La chiesa, lo stato di degrado con le volte crollate e l'abbandono prima degli anni Settanta (da IBARGUEN SOLER 2003, p. 105).



Fig. 10. La chiesa oggi, interno (da IBARGUEN SOLER 2003, p. 29).

mentari (Fig. 11). Dopo i primi consolidamenti tra il coro e l'antica sacrestia, si avvia un progetto di restauro e si concretizza un piano di gestione, con la ricerca di un uso appropriato del complesso. Nel dicembre del 1990 l'insieme viene acquisito alla Deputazione Generale di Aragona con il vincolo di un restauro e un uso compatibile. Il principale problema consiste nella stessa realtà dell'organismo, nella sua ubicazione isolata nel territorio, per circa 30 Km in un paesaggio agrario. Il piano viene eseguito con un ritmo irregolare fino al 1997, quando vengono risolti i regimi di proprietà delle diverse entità architettoniche. Nei primi lotti degli interventi, oltre al restauro del palazzo abaziale e alla realizzazione di un'area di ricezione e di servizi, si predispongono i nuovi impianti tecnici. Ma soprattutto si è dovuto consolidare l'organismo aggiunto dal XVI secolo, che risultava più debole e costruito con materiali diversi. Tra le priorità si ricordano la rimozione delle rovine e il restauro della copertura del refettorio con l'eliminazione di un solaio aggiunto impropriamente che ostruiva l'immagine delle quattro gallerie nei lavori del 1970. Nel Dormitorio si leggono i nuovi archi diaframma e una nuova scala che riprende e reintegra la pre-

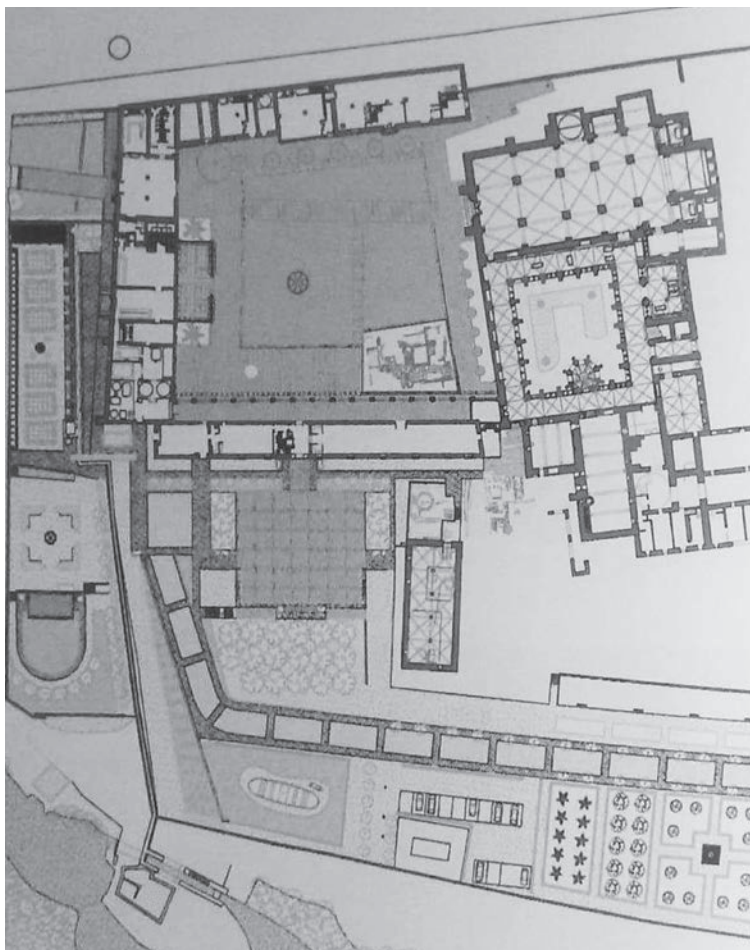


Fig. 11. Planimetria generale del Monastero di Rueda e delle adiacenze (da IBARGUEN SOLER 2003, p. 12).

esistente (Fig. 12). Nei primi anni 2000 il lavoro si concentra sul palazzo abaziale e gli edifici adiacenti per adattarli ad uso alberghiero. Si è realizzata una grande area per eventi all'aperto e alcune installazioni reversibili con percorsi a verde e lastricati. Altri interventi sono stati realizzati nella chiesa in modo da reintegrarla nella sua immagine cistercense con ampie riprese murarie, laddove erano sparite le aggiunte più recenti. Anche la stessa pavimentazione ha visto l'introduzione di un sistema di illuminazione a terra, come per l'intero monastero medievale. In questa fase nel chiostro sono stati attuati diversi scavi archeologici per evidenziare il sistema idraulico con tubazioni a diversi livelli, che sono state restaurate e lasciate a vista in modo da mostrare la storia costruttiva, sempre viva nei diversi ambienti. Il motivo dominante è stato quello di permettere una conoscenza e una percezione del monumento medievale con scavi e opportuni percorsi museali. Nell'insieme degli interventi attuati nel *Plan general* progettato e diretto da Javier Ibarguen Soler, in più periodi, si è



Fig.12. Il dormitorio, veduta parziale dopo il recente intervento (da IBARGUEN SOLER 2003, p. 80).

riconfigurato l'ambiente medievale nel refettorio, nella sala capitolare, nella sala dei monaci e nel dormitorio. In questi spazi l'essenza cistercense del luogo è stata conservata, mentre sono stati aggiunti i percorsi con meditati scavi per la comprensione del sistema idraulico. Risulta estremamente significativa la ricostruzione, in questo caso, della grande Ruota del mulino del monastero, per far emergere ancora lo spirito del luogo e conservarne la memoria. L'episodio della ruota è importante per il suo significato simbolico e per dimostrare l'autosufficienza dell'intera struttura monastica, insieme ai piccoli edifici rurali adiacenti che si sono usati con continuità dal medioevo all'Ottocento. Nello stesso tempo il preesistente palazzo abaziale e l'ala del Dormitorio sono stati destinati ad albergo. Gli ambienti del piano terra vengono plasmati con una nuova funzione offrendo ampi spazi comuni, *reception* e ristorante mentre all'esterno si è inserito un caffè. Gli ambienti mantengono leggibile la loro spazialità e cromaticamente presentano tinte dai toni delicati per favorire il *relax* (Fig. 13). La vera e propria *hospederia* comprende 35 camere e un ristorante con l'ormai immancabile spazio destinato alla degustazione dei vini (Fig. 14). L'insieme offre anche una sala convegni da 150 posti e uno spazio per una biblioteca da 25 posti. In sintesi, la struttura alberghiera è stata riaperta nel 2003, chiusa per un breve periodo nel 2014, quando tutto era stato abbandonato per la crisi economica e per



Fig. 13. Particolare di una camera del preesistente palazzo abaziale dopo il recente adattamento ad albergo (da IBARGUEN SOLER 2003, p. 130).



Fig. 14. Particolare della cantina con le botti per il vino (da IBARGUEN SOLER 2003, p. 131).

le difficoltà della gestione, e definitivamente riavviata nel 2017 con un progetto di riorganizzazione e ricerca di usi ampiamente diversificati ma sempre compatibili per l'intero periodo dell'anno.

Considerazioni finali

Il recente intervento di restauro e rifunzionalizzazione può essere inserito nel comune tentativo europeo di collegare la preesistenza al suo territorio per fini non solo turistici, ma culturali ed economici. I contemporanei criteri del restauro sono stati recepiti anche con le competenze amministrative delegate alle singole regioni. Questo intervento applica gli enunciati della Carta di Venezia del 1964, in particolare per quel che riguarda l'articolo 5: "la conservazione dei monumenti è sempre favorita dalla loro utilizzazione in funzioni utili alla società: una tale destinazione è augurabile ma non deve alterare la distribuzione e l'aspetto dell'edificio. Gli adattamenti pretesi dall'evoluzione degli usi e dei costumi devono dunque essere contenuti entro questi limiti"²⁵. Inoltre recepisce anche, dalle *Istruzioni per la condotta dei restauri*, allegato A, della Carta Italiana del 1972, che i lavori di adattamento dovranno essere limitati al minimo, conservando scrupolosamente le forme esterne ed evitando sensibili alterazioni, all'individualità tipologica, all'organismo costruttivo e alla sequenza di percorsi interni²⁶. Si nota come l'opera stessa, per riprendere un'espressione di Giovanni Carbonara, attentamente indagata con sensibilità storico-critica e con competenza tecnica, abbia suggerito all'architetto restauratore la via più corretta da seguire²⁷. E ancora, si nota come si sia attuato un processo di musealizzazione del monastero medievale,

²⁵ Per la Carta di Venezia del 1964 si veda ICOSMOS 1971.

²⁶ Carta italiana del Restauro del 1972, emanata come circolare (117, del 6.4.1972) dal Ministero

dell'Istruzione, allora competente in materia. La carta è pubblicata in appendice alla *Teoria del restauro* di Cesare Brandi, nell'edizione del 1977.

²⁷ CARBONARA 1996; CARBONARA 1997.



Figg. 15-16. Veduta parziale della cosiddetta piazza di San Pietro, con i recenti scavi e la sistemazione dei diversi percorsi (da IBARGUEN SOLER 2003, p. 121) e particolare della facciata della residenza abaziale e dell'accesso al monastero a quel tempo chiuso (foto C. Bellanca 2016).

mentre l'adattamento ad albergo è stato espresso in modo compatibile, esaltando il significato della preesistenza e facendo dialogare il nuovo con l'antico (Figg. 15-16). È da sottolineare, poi, la riscoperta dei valori paesaggistici e il mantenimento di elementi storici come l'antica Ruota. A tal fine, si rammentano altri usi compatibili attuati in altri monasteri spagnoli, quello de Retuerta (Valladolid), un *relais* collegato alla produzione di vini e al monastero di Santo Estevo Riveira del Sil (Oriense) inserito tra i *Parador* classici. In sintesi, queste brevi riflessioni stimolano a considerare queste realtà ove si continuano a presentare e custodire le nostre memorie favorendo la conoscenza e la fruizione nel corretto equilibrio fra antico e nuovo. Oggi più che mai la riscoperta dei valori è uno dei grandi temi nella nostra società 'post-globalizzata', in modo da trasmettere la passione e il rispetto per lo studio, e quindi la conoscenza delle nostre memorie per le future generazioni.

REFERENZE BIBLIOGRAFICHE

- ABBAD RIOS 1957: F. Abbad Rios, *Catálogo monumental de España*, CSIC, Zaragoza-Madrid 1957
- AUBERT 1937: M. Aubert, *L'architecture cisterciense au XII et u XIII siecle*, in «Revue de l'Art», LXXI, 1937, pp. 231-232
- AUBERT 1947: M. Aubert, *L'architecture cisterciense en France*, Vanoest, Paris 1947
- BARBASTRO GIL 1992: L. Barbastro Gil, *El Senorio del Monasterio de Rueda (1202-1835) Contribucion a la historia economica y social de los pueblos del abadengo cisterciense*, Diputacion General de Aragon, Zaragoza 1992
- BELLANCA 1990: C. Bellanca, *Giuseppe Venanzio Marvuglia a S. Martino delle Scale*, in A. Lipari (a cura di), *L'Abbazia di San Martino. Storia, Arte, Ambiente*, Poligraf, Palermo 1990, pp. 51-97
- BONELLI 1978: R. Bonelli, *L'edilizia delle chiese cisterciensi*, in *I Cisterciensi e il Lazio*, atti delle giornate di studio dell'Istituto di Storia dell'Arte dell'Università di Roma (17-21 maggio 1977), Multigrafica editrice, Roma 1978, pp. 37-42

- BRAUNFELS 1975: W. Braunfels, *Arquitectura monacal en occidente*, Barral, Barcelona 1975
- CARBONARA 1996: G. Carbonara, *Teorie e metodi del restauro*, in *Trattato di restauro architettonico*, vol. I, Utet, Torino 1996
- CARBONARA 1997: G. Carbonara, *Avvicinamento al Restauro*, Liguori, Napoli 1997
- CHUECA GOITIA 1965: F. Chueca Gotia, *Historia de la Arquitectura Espanola, Edad antigua, Edad media*, Dossart, Madrid 1965
- COCHERIL 1964: M. Cocheril, *L'implantation des Abbayes cisterciennes dans la Péninsule Ibérique*, in «Anuario de estudios medievales», I, 1964, pp. 217-287
- DIMIER 1949; A. Dimier, *Recueil des plans d'églises cisterciennes*, Grignan, Paris 1949, p. 254
- FRACCARO DE LONGHI 1958: L. Fraccaro De Longhi, *L'architettura delle chiese Cistercensi Italiane*, Ceschina, Milano 1958
- GONI 1965: J. Goni, *Historia del monasterio cistercense de Fitero (Navarra)*, Principe de Viana, Pamplona 1965
- GUIDONI 1978: E. Guidoni, *Cistercensi e città nuove*, in *I Cistercensi e il Lazio*, atti delle Giornate di Studio dell'Istituto di Storia dell'Arte dell'Università di Roma (17-21 maggio 1977), Multigrafica editrice, pp. 259-273
- IBARGUEN SOLER 2003: J. Ibarguen Soler, *Real Monasterio de Nuestra Señora de Rueda*, Gobierno de Aragon, Zaragoza 2003
- ICOMOS 1971: *Il monumento per l'uomo*, atti del II Congresso Internazionale degli Architetti e Tecnici del Restauro (Venezia, 25-31 maggio 1964), Marsilio, Padova 1971
- LAMBERT 1931: E. Lambert, *L'art gothique en Espagne aux XII et XIII siècles*, Laurens, Paris 1931
- LAMBERT 1974: E. Lambert, *El arte gótico en España*, ss. XII, XIII, Catedra, Madrid 1974
- LAMPEREZ 1902: V. Lamperez, *El monasterio de Rueda, apuntes arquitectonicos*, in «Journal des Savants», giugno, 1932, p. 23
- LOPEZ LANDA 1922: J.M. Lopez Landa, *El Monasterio de Nostra Senora de Rueda*, Lunar, Calatayud 1922
- MARIN CHAVES 2003: C. Marin Chaves, *La piedra en el Monasterio de Rueda*, in J. Ibarguen Soler, *Real Monasterio de Nuestra Señora de Rueda*, Gobierno de Aragon, Zaragoza 2003, pp. 123-128
- MC CRANK 1973: L. J. Mc Crank, *The frontier of the Spanish Reconquest and the Land Acquisitions of the Cistercians of Poblet, 1150-1276*, in «Analecta Cisterciensia», XXIX, 1974, pp. 57-78
- MORA ALONSO MUNOYERRO 1987: S. Mora Alonso Munoyerro, *L'influenza dei teorici Italiani nel restauro dei monumenti del XX secolo*, in «Restauro e Città», II, 5-6, 1987, pp. 17-26
- MORA ALONSO MUNOYERRO 1993: S. Mora Alonso Munoyerro, *Dos Monumentos, dos intervenciones en Castilla-Leon*, in «Informes de la Construcción» (IETCC, CSIC), vol. 45, 428, 1993, pp. 42-48
- NAVASCUES PALACIO 1985: P. Navascues Palacio, *Monasterios de España*, Espasa-Calpe, Madrid 1985
- PASCUAL 1983: F.R. Pascual, *Obras completas de San Bernardo, Perfil biografico*, B.A.C. Editorial Catolica, Madrid 1983
- SECO SERRANO 1956: C. Seco Serrano, *Memorias de Godoy*, Biblioteca de autores Espanoles, Ediciones Atlas, Madrid 1956
- TORRALBA SORIANO 1974: F. Torralba Soriano, *Monasterios de Veruela, Piedra y Rueda*, Everest, Madrid 1974
- TORRES BALBÁS 1924: L. Torres Balbás, *Inventaire et classification des Monasteres Cisterciens espagnoles*, in *Actes des Congres d'Histoire de L'Art* (Paris 1921), t. II, pp. 119-125

- TORRES BALBÁS 1968: L. Torres Balbás, *La Edad Media*, in A. Garcia y Bellido, L. Torres Balbás, L. Cervera, F. Chueca Goitia, F. Bigador (a cura di), *Resumen historico del Urbanismo en España*, Instituto de Estudios de Administración Local, Madrid 1968
- VAN DER MEER 1965: F. Van Der Meer, *Atlas de l'Ordre Cistercien*, Sequoia, Paris-Bruxelles 1965
- VAUBORGAIN 1968: J. R. Vauborgoin, *El Real monasterio de Nuestra Senora de Rueda*, Seminario de Arte Aragonese, XIII, Zaragoza, pp. 49-91

La cattedrale di Santiago del Cile: restauro delle torri e delle facciate est e nord

JAIME JAVIER MIGONE RETTIG

Premessa

In generale, nel mondo occidentale, la cattedrale rappresenta sempre uno dei monumenti urbani più importanti e significativi dal punto di vista religioso e culturale. Ciò è ancora più valido per la città di Santiago, capitale del Cile.

Lo studio di un edificio storico di così grande importanza, l'elaborazione critica delle conoscenze acquisite, lo sviluppo di una proposta operativa coerente, in grado di conservare e valorizzare adeguatamente la fabbrica e di garantire una buona corrispondenza con gli attuali principi del restauro hanno rappresentato una grande sfida professionale e tecnica e, allo stesso tempo, un privilegio unico e un'opportunità. La particolare rilevanza culturale della fabbrica riconduce infatti alla fondazione della stessa città di Santiago, avvenuta ad opera di Pedro de Valdivia il 12 febbraio 1541.

Definire e indicare il valore di un monumento costituisce un compito arduo e fondamentale, anche perché solo nei casi più fortunati possiamo basarci su riferimenti storici e documentari in grado di indirizzare la proposta progettuale. Nel nostro caso, gli studi hanno messo in luce come uno degli aspetti più caratteristici della cattedrale di Santiago sia la predisposizione a recuperare dalle rovine generate da vari terremoti che l'hanno colpita sin dalla sua nascita il materiale per la sua ricostruzione.

I numerosi crolli della fabbrica hanno spesso raggiunto le sue stesse fondamenta e la cattedrale è stata sempre ricostruita in tutto o in parte nello stesso posto, utilizzando nuove tecnologie, cercando di imparare dall'esperienza e di migliorare le prestazioni strutturali in vista di nuove minacce ancora oggi latenti¹. I numerosi architetti, ingegneri e costruttori che si sono succeduti per più di quattro secoli nel definire nuovi progetti e continue riparazioni hanno determinato la particolare identità della cattedrale.

Nel solo XVI secolo sono state edificate quattro diverse chiese, tre delle quali distrutte dal sisma; altre due fabbriche ecclesiastiche costruite nel XVII secolo sono crollate e ancora nel corso del XVIII secolo tre ulteriori ricostruzioni sono andate di-

¹ Il Cile e la sua capitale Santiago sono disposti presso la cosiddetta 'linea di fuoco' dell'oceano Pacifico, una faglia generata dall'attrito fra la 'pia-

stra di Nazca' e la piastra continentale sudamericana. <<http://www.sismologia.cl/seismo.html>> [3/5/2020].

strutte a causa dei terremoti, mentre una quarta riedificazione è stata resa necessaria dall'insorgenza devastante di un incendio. Ancora nell'Ottocento seri dissesti vennero provocati da un nuovo sisma, mentre nel Novecento danni da terremoto si sono registrati nel 1906 (epicentro in Valparaíso), nel 1939 (Chillán), nel 1960 (Valdivia), nel 1985 (Santiago); nessuno di questi eventi ha determinato crolli definitivi, com'è anche avvenuto con l'ultimo sisma del 2010².

Sono divenute comunque necessarie riparazioni e trasformazioni ancora oggi in parte visibili sulla chiesa, la quale si configura come un vero e proprio palinsesto³ che raccoglie i resti di sette edifici successivi, uno sovrapposto all'altro, realizzati fra il Cinquecento e il secolo scorso.

Il restauro condotto negli ultimi anni sulle facciate est e nord della cattedrale nasce proprio dalla lettura e dall'apprezzamento di questa stratificazione.

Fasi costruttive della cattedrale

Fase iniziale: dal 1541 al 1746

A partire dalla sua fondazione, nel 1541, e per più di due secoli, sul sito attuale della fabbrica vengono edificate numerose costruzioni religiose; su queste non esistono molte informazioni documentarie in grado di restituirne l'aspetto fisico e le caratteristiche spaziali. Sappiamo che le cause delle ripetute distruzioni sono riconducibili agli intensi terremoti verificatisi ogni 10-20 anni con esiti devastanti sui fragili sistemi costruttivi, principalmente costituiti da terra cruda lavorata ad adobe o in mattoni.

Fase 1: 1746-1779

Nel 1746 il venerabile Cabildo⁴, presieduto dal vescovo Juan Gonzales Melgarejo, decide di erigere una nuova chiesa al posto di quella costruita nel 1687, gravemente danneggiata dal terremoto del 1730⁵ e ancora utilizzata dopo alcune riparazioni. Il progetto della nuova costruzione viene commissionato al coadiutore gesuita Pedro Vogl, cui si affiancherà in seguito Juan Hagen, anch'egli coadiutore dell'ordine.

Il cantiere viene diretto dal 1747 al 1770 (anno della morte)⁶ da Matías Vásquez de Acuña. Grazie all'acquisto di terreni disposti fra la strada della cattedrale e calle Bandera⁷, la nuova fabbrica presenta un impianto ortogonale al precedente, con un orientamento da sud a nord e la facciata rivolta verso la piazza; i lavori vengono avviati

² Il terremoto del 2010 ha avuto un'intensità pari a 8,8 gradi della scala Richter nell'epicentro, presso la città di Concepción, e di 8,2 gradi nella capitale Santiago.

³ Il termine 'palinsesto', di origine greca (πάλιν + ψητός, in latino pάλin psetòs) è filologicamente traducibile come 'raschiato di nuovo' e la sua applicazione all'architettura rimanda all'uso medievale di raschiare la pergamena per cancellarne lo scritto e consentirne un nuovo utilizzo per la scrittura. Il valo-

re del supporto era tale da giustificare il suo reimpiego per consentire l'aggiornamento di idee e concetti tramite l'azione fisica di rimozione dell'inchiostro e la nuova apposizione di testi o anche disegni.

⁴ Il Cabildo costituisce l'istituzione incaricata alla costruzione e al mantenimento della cattedrale.

⁵ GUARDA 1997, p. 168.

⁶ Ivi, p. 169.

⁷ DE RAMÓN 2007 (ci sono due riferimenti bibl. ma la data non corrisponde), p. 126.

nelle aree precedentemente libere, così da non dover sospendere le funzioni religiose nella sede vescovile⁸.

Il 3 luglio 1747 viene posata la prima pietra. Il nuovo impianto doveva misurare 120 iarde (97,83 m) di lunghezza e 41 iarde (27,27 m) di larghezza, ma solo 92,5 iarde⁹ di muro sono state effettivamente edificate fra la calle Bandera e la chiesa preesistente ancora in uso. Gli elevati sono stati proporzionati sulla base del rapporto fra altezza e lunghezza pari a 12:90, secondo la regola indicata dai maestri gesuiti, architetti bavaresi, Pedro Vogl e Juan Hogen¹⁰. In base a tale rapporto e alla lunghezza prestabilita, l'altezza della parete avrebbe dovuto essere pari a 17 canne¹¹, ma l'elevazione effettiva è di 16 canne, ovvero il minimo ammissibile per la fabbrica seguendo il rapporto proporzionale prestabilito, così da ridurre le possibilità di oscillazione della struttura. Le pareti sarebbero state costruite con conci lapidei; stucchi, capitelli e cornici sono stati invece realizzati in stile tuscanico, sfruttando la maggiore economia dell'opera¹².

La costruzione inizia rapidamente: Mateo Fuentes si reca a Buenos Aires per acquistare il metallo, vengono firmati i contratti con i costruttori e organizzati i trasporti dei materiali: la sabbia da Pudahuel e la calce da Polpaico; viene ordinato il taglio del legname nei boschi di Valdivia e il maestro scalpellatore, Juan Álvarez, inizia il montaggio delle pietre in fondazione¹³.

Secondo le cronache, le fondazioni sono state concepite in modo eccellente, costituendo un vero e proprio reticolo: tutti i pilastri sono allineati fra loro a costituire una griglia¹⁴. Negli scavi archeologici condotti durante la costruzione della metropolitana di Santiago¹⁵ è stato scoperto che tali strutture sono costituite da grandi pietre di cava allettate assieme a elementi più piccoli con malta di calce. La dimensione delle fondazioni varia in rapporto con la resistenza strutturale necessaria: presso le pareti più basse scendono per 2,3 m, mentre raggiungono la profondità di 2,8 m al di sotto dei maschi e dei contrafforti, spessi fino a 3,35 m¹⁶.

Le mura perimetrali della chiesa presentano una larghezza pressoché costante di 1,6 m, tranne che in corrispondenza delle torri, dove lo spessore aumenta di 50 cm per effetto di un rinforzo eseguito da Joaquín Toesca¹⁷.

Nel 1751 un forte sisma danneggia gravemente la vecchia chiesa e poco dopo, nel 1769, un incendio la distrugge completamente, affrettando così la costruzione del nuovo edificio¹⁸. Nel 1775, senza attendere la fine dei lavori, i due terzi edificati vengono aperti ai devoti grazie al nuovo ingresso ricavato sull'attuale calle Bandera¹⁹.

⁸ *Ibidem*.

⁹ PEREIRA SALAS 1965, p. 122.

¹⁰ *Ivi*, p. 126.

¹¹ La 'canna castigliana', pari a 83,58 centimetri, è stata l'unità di misura utilizzata in Cile durante la colonizzazione spagnola in Cile; essa corrisponde a tre 'piedi castigliani' (1 piede è pari a 27,86 centimetri).

¹² PEREIRA SALAS 1965, p. 122.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ IGLESIAS, PORTE 1955, p. 38.

¹⁵ PRADO BERLIEN, BARRIENTOS MONSALVE 2011.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ CREMONESI 1905, p. 57.

¹⁸ GUARDA 1997, p. 170.

¹⁹ *Ibidem*.

Dopo la morte di Vásquez de Acuña, nel 1770, si avvicendano diversi capomastri di scarsa rilevanza, l'ultimo dei quali nominato nel 1779, Francisco Antonio de Barros, viene rimosso dall'incarico a causa del suo precario stato di salute.

Fase 2: 1780-1799

Il 29 marzo 1780 Joaquín Toesca firma l'incarico di architetto della cattedrale e realizza le pareti perimetrali sulla piazza, i dieci pilastri interni con i loro rispettivi archi, la copertura totale di questo tratto e il completamento della facciata (*Fig. 1*)²⁰.

Toesca non modifica sostanzialmente il progetto proposto dai gesuiti ma lo traduce in un linguaggio classico, adeguando le parti alle proporzioni indicate dai trattatisti. La facciata orientale della chiesa realizzata sotto la sua direzione è ripartita in tre moduli da coppie di paraste doriche scanalate poste a sostegno di archi simili a quelli delle navate interne. In ognuna delle campate è disposto un ingresso incorniciato da colonne e concluso da timpani circolari²¹; il coronamento è scandito da modanature ottocentesche piuttosto comuni nella regione²².

L'architetto non è riuscito a completare le due torri progettate agli angoli della facciata e si è limitato a lasciare un campanile provvisorio, che corrisponde sicuramente a quello visibile in una foto del 1865. Dopo la morte di Joaquín Toesca, la direzione dei lavori è stata assunta da Juan José Goycolea, che si è limitato a rispettare le linee guida operative del suo maestro²³.

Fase 3: 1854-1895

I diversi architetti che si succedono alla direzione della fabbrica nella seconda metà del XIX secolo²⁴ intervengono prevalentemente per riparazioni di dettaglio all'interno e all'esterno della cattedrale. Tra le proposte e i lavori eseguiti, la documentazione più abbondante riguarda il lavoro svolto da Eusebio Chelli e Fermín Vivaceta (*Fig. 2*)²⁵.

Nel 1857 viene presentato un progetto per la facciata eseguito solo in parte abbassando l'altezza del fronte est, sostituendo con una balaustra il coronamento e realizzando un timpano sulle due coppie di lesene nella specchiatura centrale.

Nel 1874 Juan Murphy costruisce con una muratura in mattoni una torre alta 24 m per la cattedrale, progettata da Chelli, in corrispondenza del tratto fra la cattedrale e la cappella del tabernacolo.

²⁰ Ivi, p. 172.

²¹ Ivi, p. 175.

²² Ivi, p. 176.

²³ GUARDA 1997, p. 181.

²⁴ Si tratta di Vicente Larraín Espinaza (1845), Eusebio Chelli (1854), Fermín Vivaceta (1861), Juan Murphy (1874) e Ángel A. Herrera (1874).

²⁵ Eusebio Chelli viene nominato "Direttore scientifico delle opere della Chiesa metropolitana" nell'ottobre del 1854 ed elabora un progetto, che non è stato possibile analizzare, per riparare il tetto

e il controsoffitto della navata principale, presentato quattro anni dopo. Tale progetto cercava di valorizzare il controsoffitto della navata e di fornire maggiore luminosità allo spazio ecclesiastico interno. Non sappiamo se la proposta sia stata effettivamente realizzata, poiché la ristrutturazione della fine del XIX secolo ha rimodellato integralmente gli spazi; questa iniziativa dimostra comunque che, una volta stabilita la sicurezza della cattedrale, si guarda con maggiore attenzione alla soluzione dei dettagli decorativi; LEÓN 2005, pp. 87-88.

Fig. 1. La cattedrale incompiuta di Joaquin Toesca, anonimo, 1880 (Archivo Fotográfico de la Biblioteca Nacional de Chile).

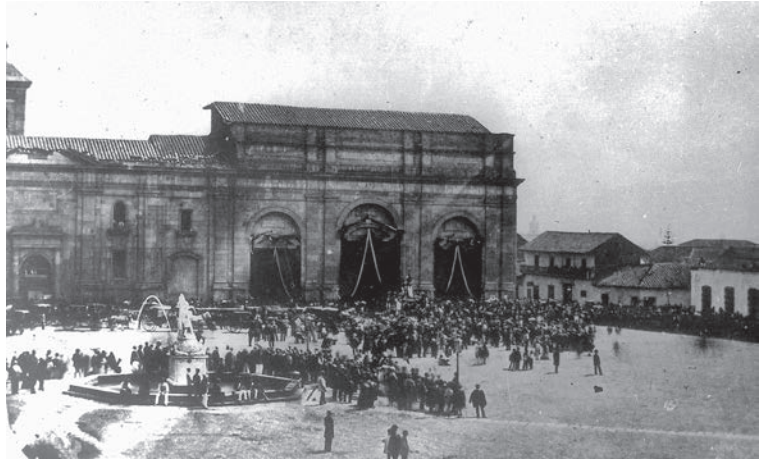


Fig. 2. Veduta della cattedrale con il campanile progettato da Eusebio Chelli, anonimo, 1890 (Archivo Fotográfico de la Biblioteca Nacional de Chile).



Fase 4: 1897-1906

Nel 1897, l'arcivescovo Don Mariano Casanova indice un piccolo concorso per riconfigurare planimetricamente la cattedrale metropolitana al quale partecipano, fra gli altri, Emilio Doyere e Ignacio Cremonesi. La competizione viene vinta da quest'ultimo (*Fig. 3*)²⁶.

Il rinnovamento della chiesa ha inizio il 14 febbraio 1898 con la demolizione della vecchia torre. Nella riparazione della facciata orientale, Cremonesi elimina la ba-

²⁶ IGLESIAS, PORTE 1955, p. 20.



Fig. 3. Disegno originale del progetto di Ignacio Cremonesi (Archivo Fotográfico de la Biblioteca Nacional de Chile).

laustra di Chelli, realizzando una cornice e un nuovo basamento per le torri ai lati della facciata e mantenendo la fisionomia assegnata alla parte bassa da Toesca e nel timpano da Chelli. Al resto della facciata non vengono imposti grandi cambiamenti, ma sono modificati i frontoni dei portali, che diventano tondi da triangolari che erano, vengono aggiunte ghirlande e altre decorazioni barocche, i capitelli dorici sono sostituiti da elementi corinzi e alcuni oculi vengono collocati negli spazi intermedi e superiormente ai pilastri. Sul timpano di Chelli viene infine aggiunta una nuova cornice con una decorazione all'interno.

Le due nuove torri laterali, risalenti al 1899, sono alte 41 m e scandite in verticale da un piedistallo, un primo modulo quadrato con angoli ovali, un davanzale, un modulo ottagonale superiore più stilizzato e un coronamento a cupola con lanterna.

In occasione della sepoltura del vescovo José Ignacio Eyzaguirre, il 27 settembre 1897, Cremonesi individua le fondamenta realizzate da Toesca per costruire due torri in facciata, indizio importante delle intenzioni dell'architetto settecentesco. Decide quindi di irrobustire le fondazioni per garantire la loro adeguatezza al sostegno di muri più alti. I due muri più spessi della navata centrale corrispondono pertanto ai basamen-

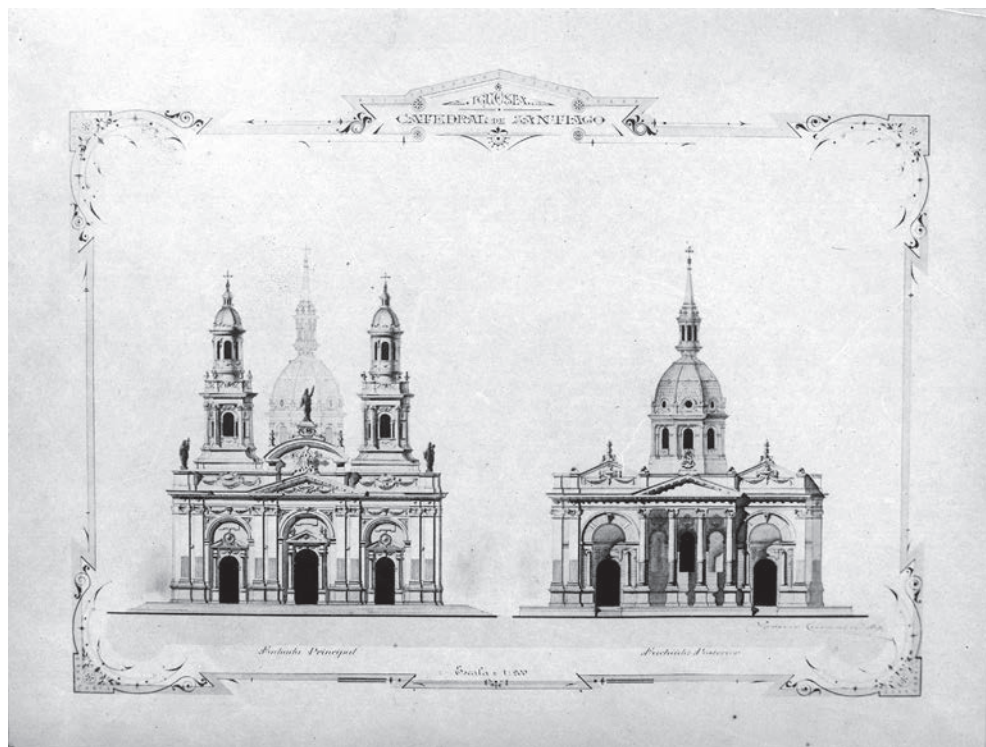


Fig. 4. Veduta della plaza de Armas con la cattedrale completata da Ignacio Cremonesi il 19 settembre 1910, giorno della sua inaugurazione, in occasione del centenario dell'indipendenza del Cile, anonimo (Archivo Fotográfico de la Biblioteca Nacional de Chile).

ti delle torri. Le nicchie per gli altari scavate nei fianchi laterali in corrispondenza di ogni campata sono poi tamponate e i muri vengono raddoppiati nello spessore.

Cremonesi si scontra però con le difficoltà derivanti dalla maggiore sezione delle torri progettate da Toesca rispetto a quanto da lui previsto, per cui colloca alla base delle torri, larghe 7 m, un sistema di doppie travi in ferro alte 30 cm così da farle lavorare come controvento. Su tale basamento l'architetto costruisce le torri di cemento e ferro decorate a stucco. Egli dispone inoltre colonne scanalate con capitelli corinzi agli angoli del modulo inferiore e finestre con cerchiature metalliche incorniciate da archi su colonne. Sulla facciata nord rimuove i contrafforti in rilievo e riporta a piombo la muratura, realizzando archi rampanti con lunetta interna, sopraeleva tutto il fronte con la costruzione di una balaustra e di timpani alternati sugli archi ponendo in maggior rilievo la campata centrale con il portale, che viene coronato da un frontone curvo sormontato a sua volta da un *mojinete* (Fig. 4).

Fase 5: 1987-2000

Nuovi interventi sulla cattedrale sono stati condotti allo scorcio del Novecento, inizialmente sollecitati dai danni del terremoto del 1985 e dalla visita del papa in Cile. In questa prima fase sono stati rimossi gli stucchi interni, lasciando le specchiature alle pareti con la muratura a vista e le paraste con le cornici in aggetto intonacati.

I lavori di ampliamento della metropolitana condotti fra il 1999 e il 2000 hanno infine reso necessario un nuovo consolidamento della cattedrale, in particolare negli archi e nei parapetti dei fronti nord e ovest.

Nel corso di quest'ultimo intervento, le tre sculture dell'Assunzione della Vergine (cui è dedicata la cattedrale), di Santiago Apostolo (patrono della città) e di santa Rosa de Lima (patrona del Nuovo Mondo) sono state incorporate alla facciata orientale. La prima rappresenta Maria su una nuvola portata da un piccolo cherubino che sale verso il cielo; la seconda mostra san Giacomo nelle vesti di apostolo, con il mantello e la tunica indossati dagli ebrei al tempo di Gesù, e con il bastone del pellegrino, in riferimento al viaggio compiuto da Gerusalemme lungo il cammino per la Spagna²⁷. Santa Rosa è infine rappresentata secondo l'uso domenicano e con una corona di rose, che allude alla corona di spine, e un mazzo di rose accanto a un crocifisso, simbolo del suo fidanzamento con Gesù Cristo²⁸.

Stato attuale

Il prospetto della cattedrale costituisce una delle facciate più importanti della plaza de Armas, spazio fondamentale del centro storico urbano, dove si svolgono le principali attività civili e culturali di Santiago. La chiesa settecentesca si è trasformata nel tempo, incorporando anche elementi del culto più tardi, come quelli introdotti dal Concilio Vaticano II.

La stratigrafia storica dell'edificio rappresenta uno dei valori più rilevanti, riflettendo nella sua architettura la sua qualità di testimone storico della città e dell'intero paese (Figg. 5-6). Per queste ragioni essa è stata dichiarata monumento storico nel 1951.

L'immagine attuale della cattedrale rappresenta in gran parte il risultato dell'intervento di Ignacio Cremonesi, la cui proposta era concepita come completamento del progetto di Joaquín Toesca e ha mutato l'originale ispirazione spagnola accentuandone i caratteri italiani, in omaggio al primo centenario dell'indipendenza del Cile.

Riconoscimento dei valori della cattedrale

L'incarico di restauro della cattedrale era limitato all'intervento sulle torri e sulle facciate nord e est, tuttavia, lo studio condotto e il giudizio critico guardano alla fabbrica come insieme unitario. Il progetto, pertanto, persegue la conservazione e la

²⁷ SCHENONE 1992, p. 673.

²⁸ Ivi, p. 681.



Fig. 5. Facciata est della cattedrale con evidenziazione dell'opera di Joaquin Toesca (color grigio chiaro) e Ignacio Cremonesi (in grigio scuro), (elaborazione dell'autore).

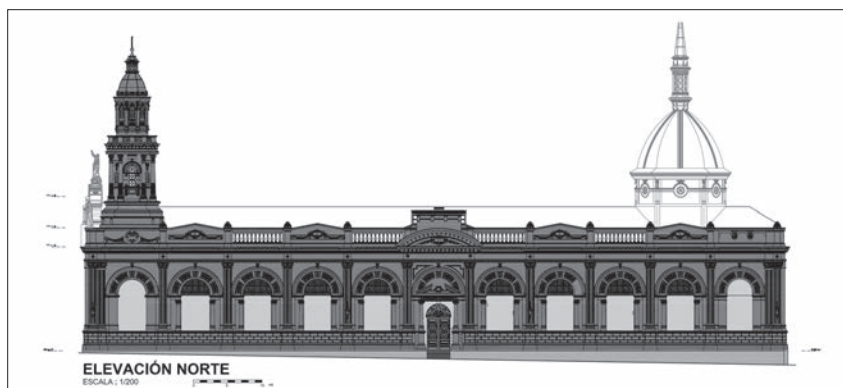


Fig. 6. Fronte settentrionale della cattedrale con evidenziazione dell'opera di Joaquin Toesca (color grigio chiaro) e Ignacio Cremonesi (in grigio scuro), (elaborazione dell'autore).

valorizzazione completa della chiesa, pur tenendo conto delle azioni da condursi specificamente solo su alcune parti dell'edificio. Rimangono quindi in sospeso alcune azioni da intraprendere in futuro che, tuttavia, s'inquadrano in un disegno generale omogeneo e coerente e potranno successivamente essere ulteriormente approfondite dal punto di vista progettuale.

Lo studio storico effettuato ha consentito d'indagare il processo costruttivo nel tempo fornendo una visione della cattedrale completa e stratificata dal punto di vista urbano, architettonico e decorativo. Lo studio documentario è stato sostanziato dalle indagini *in situ*, che hanno restituito la concretezza materiale della costruzione e del suo stato conservativo, chiarendo il quadro dei valori architettonici, storici e religiosi dell'edificio. Su questa comprensione globale dell'opera si fonda il progetto di restauro proposto.

La fabbrica tardo-settecentesca di Joaquin Toesca era nata per resistere alle sollecitazioni sismiche: le chiese precedenti, più o meno danneggiate, avevano dovuto essere demolite e di esse non rimane alcuna traccia. L'edificio era architettonicamente semplice, solido e resistente, con spessi muri in pietra e una copertura con tegole in cotto; come nella maggior parte dell'architettura spagnola dell'epoca, mostrava come valore fondamentale un'austerità dignitosa e nobile. La struttura era comunque rimasta incompiuta.

La cattedrale terminata da Ignacio Cremonesi circa centoventi anni più tardi si mostra come un edificio più appariscente e decorato. Nell'attribuire una linea più 'italiana' alla fabbrica finalmente compiuta, quest'ultimo architetto ha soprattutto cercato di superare la precedente configurazione basata sul modello coloniale spagnolo. Questo fenomeno di conversione figurativa è condiviso da altri edifici costruiti nella capitale, come il Palazzo delle belle arti, la Biblioteca nazionale, le Corti di giustizia, la Scuola militare e altre chiese coloniali, tutti dotati all'inizio del Novecento di una veste 'francese' o 'italiana'.

Cremonesi sopraeleva pertanto le pareti del duomo per nascondere il tetto a falde e arricchisce l'apparato decorativo, ispirandosi per l'interno alla veste borrominiana di S. Giovanni in Laterano a Roma. Completa e costruisce inoltre le due torri e la cupola della cattedrale, utilizzando tecnologie all'avanguardia per l'epoca. L'ultima torre in muratura di mattoni pieni realizzata da Eusebio Chelli non si era comportata strutturalmente come previsto, cosicché viene demolita poco tempo dopo. Al suo posto, Cremonesi progetta una torre in acciaio rivettato e imbullonato con un riempimento in mattoni pieni fatti a mano e in mattoni industriali forati, più leggeri.

Nuovi stucchi e decorazioni realizzate in serie arricchiscono la superficie della cattedrale. Gli elementi aggiunti sono abbastanza leggeri e, nonostante il loro esiguo spessore, hanno resistito più di un secolo ai numerosi terremoti.

Le due fabbriche settecentesca e primo-novecentesca coesistono oggi in un'apparente omogeneità dell'edificio che ne consente comunque l'identificazione. Si tratta di due fasi complementari e collaboranti fra loro sotto l'aspetto estetico, materiale, tecnologico e strutturale.

Tale coesistenza è a nostro avviso un importante valore da sottolineare, in quanto la cattedrale è stata progettata e costruita da due fra i più importanti architetti cileni.

Il progetto di restauro mira pertanto, oltre che a consolidare, pulire e risanare le diverse componenti della fabbrica, a facilitare l'identificazione delle due 'anime' architettoniche della cattedrale, agevolando la comprensione più allargata di questa particolare identità.

Il restauro della Cattedrale

La proposta d'intervento si basa sui principi del restauro critico, accettati e diffusi dall'UNESCO, in conformità con le convenzioni internazionali in vigore e ratificate dal Cile²⁹. Gli interventi 'minimi' condotti hanno come obiettivo centrale il consolidamento strutturale e materico dell'edificio e l'integrazione delle parti mancanti, debitamente differenziate, riconoscibili a distanza ravvicinata.

Sono stati eliminati alcuni elementi incongrui, mentre gli elementi strutturali sono stati rafforzati, specie i coronamenti delle torri e della facciata orientale.

L'illuminazione della fabbrica è stata completamente modificata grazie all'inserimento di un sistema di alimentazione elettrica basato su celle fotovoltaiche. Al tempo stesso, si sono modificati i rivestimenti delle pareti e i sistemi di protezione e incanalamento delle acque, perfezionati con la sistemazione di lastre di piombo sulle parti in aggetto.

Il consolidamento strutturale si è servito dell'inserimento di sostegni esterni e reversibili in acciaio inox, posti a rinforzo della parete settentrionale e del frontone sottostante la statua della Vergine (*Fig. 7*)³⁰. I dissesti di minore entità sono stati riparati localmente con iniezioni di resine epossidiche, quando ritenute necessarie³¹.

Per prevenire la corrosione della struttura metallica esistente nelle torri si è predisposto il passaggio di corrente a bassa intensità lungo la struttura.

La superficie in pietra rossa e gialla, realizzata da Toesca, è stata accuratamente pulita (*Fig. 8*)³²; le decorazioni e le porzioni lapidee mancanti sono state integrate con materiali provenienti dalle medesime cave d'origine (la pietra rossa da Pelequén e la gialla da Hill). La stessa metodologia è stata applicata per la pietra verde utilizzata nel basamento dell'intero perimetro esterno da Cremonesi, puntualmente integrata da materiale estratto dalla cava di Cerro San Cristóbal (*Figg. 9a-b*).

Tutti gli stucchi della cattedrale, realizzati da Ignacio Cremonesi, sono stati puliti con idrosabbatura previa la realizzazione di stampi per ripristinare la forma originaria. Lo stucco realizzato da Cremonesi sulla parete nord in pietra gialla di Toesca, in

²⁹ Ci si riferisce alla Convenzione UNESCO sulla protezione del patrimonio mondiale, culturale e naturale del 1972, ratificata in Cile nel 1980; <https://www.leychile.cl/Navegar?idNorma=265641&idParte=0&a_int_=True> [14/6/2020].

³⁰ Gli ancoraggi sono stati effettuati utilizzando, a seconda dei casi, barre cilindriche in acciaio inox

di diametro pari a 6, 10 e 15 mm adese alla pietra con l'impiego di resine epossidiche.

³¹ Il consolidamento è stato effettuato con la consulenza dell'ingegner Lorenzo Jurina.

³² Le scelte operative sono state condotte grazie alla consulenza del restauratore italiano Lorenzo Casamenti.

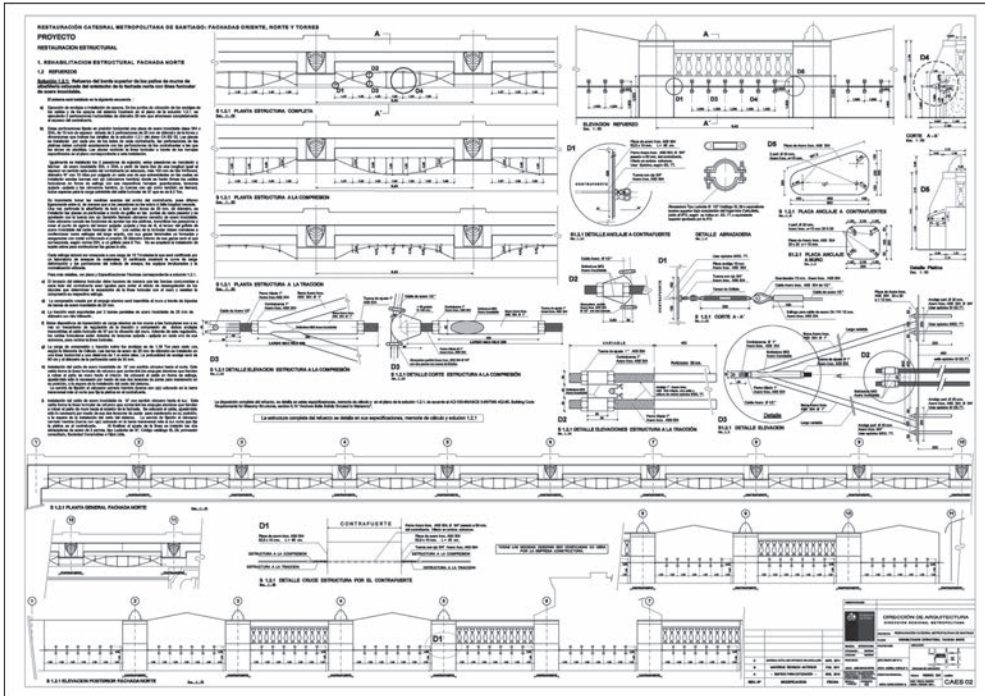


Fig. 7. Tavola di progetto con dettaglio dei rinforzi strutturali (elaborazione dell'autore).

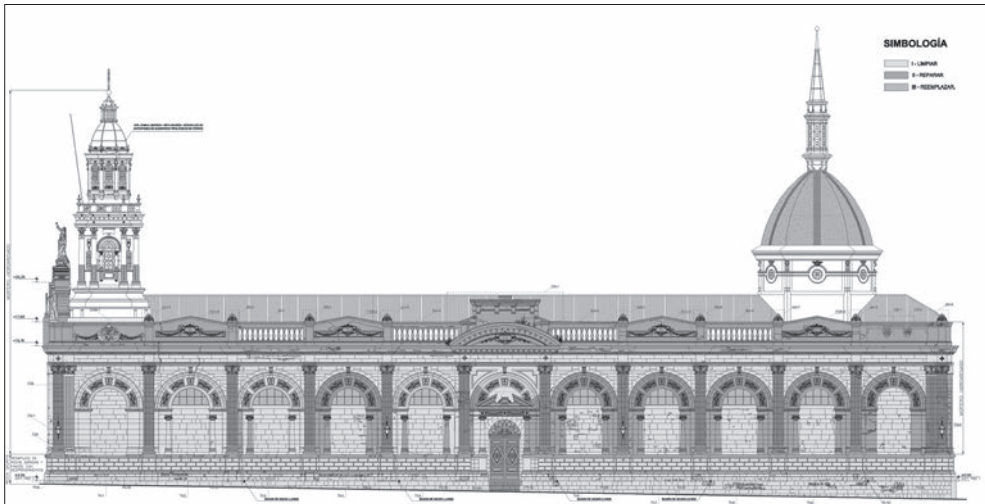


Fig. 8. Indicazione delle parti lapidee soggette a pulitura (in grigio chiaro), a riparazione (in grigio scuro) e a sostituzione (in grigio medio) lungo il fronte nord (elaborazione dell'autore).

Pagina seguente

Figg. 9a-b. Il coronamento della facciata, prima e dopo il restauro (foto dell'autore).

LA CATTEDRALE DI SANTIAGO DEL CILE



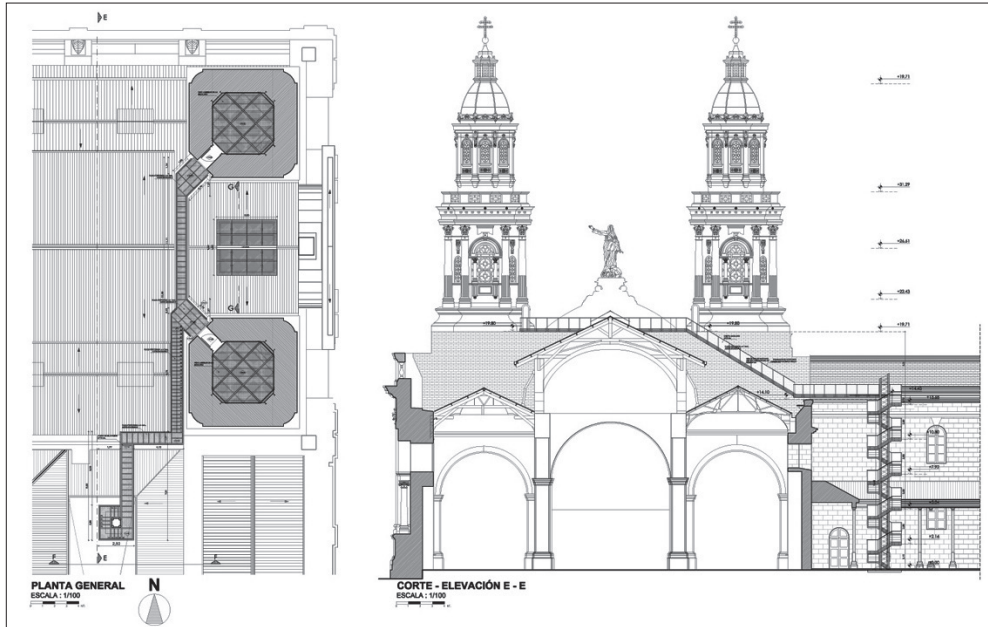


Fig. 10. Il sistema di accesso alle coperture e alla torre, pianta e sezione (elaborazione dell'autore).

pesime condizioni fisiche e quasi completamente staccato, è stato invece rimosso. La pietra settecentesca è stata invece recuperata e riparata, eliminando le barre metalliche ivi inserite per proteggere le vetrate della cattedrale. Sono stati quindi disposti a filo con il vetro colorato nuovi cristalli spessi 10 mm e rinforzati con fogli antideflagranti; si è così recuperato lo 'spessore visivo' della parete di Toesca.

Le tre statue della facciata della cattedrale, Santiago, santa Rosa e la Vergine sono state prelevate dalla fabbrica e restaurate in laboratorio. Realizzate da uno scultore italiano non identificato³³ sulla base del progetto di Cremonesi, le statue presentano una struttura portante in ferro su cui sono stati fissati mani, piedi e teste in bronzo e un rivestimento esterno ottenuto dalla modellazione a sbalzo di lastre di rame.

Sono stati restaurati nel contempo i cancelli di accesso sostituendo gli elementi metallici esistenti con nuovi elementi in acciaio inossidabile; tali cancelli, nascosti durante il giorno, sono utilizzati come protezione durante la notte.

La nuova illuminazione delle facciate est e nord e delle torri evidenzia leggermente le due diverse fasi costruttive, lavorando con coloriture diverse della luce: i toni più caldi evidenziano la trama della pietra gialla e rossa di Toesca, quelli freddi le più ricche decorazioni di Cremonesi.

³³ Le opere presentano una certa analogia figurativa e tecnica con la statua della Vergine, realizzata da Giovanni Tedeschi nel 1638 su progetto di Gui-

do Reni, oggi ancora osservabile sopra la colonna in piazza Malpigi a Bologna, ulteriore indizio della loro probabile ascendenza italiana.

Durante l'indagine storico-documentaria si è inoltre rinvenuta una foto della parata militare per la celebrazione del centenario dell'indipendenza del Cile nel 1910, con un gran numero di persone affacciate dalle torri della cattedrale a godere visione della sfilata su plaza de Armas. Questa immagine ha ispirato l'idea del recupero di una possibilità di accesso controllato alle torri e ai balconi da parte del pubblico. A tale scopo è stata progettata una scala completamente nuova all'interno del cortile sud della cattedrale, accanto alle passerelle in copertura; il sistema è reversibile e invisibile dall'esterno (Figg. 10-11). Oltre a favorire la conoscenza di questo importante monumento e la visione del centro di Santiago, questa soluzione consente anche di attingere nuove risorse che possono finanziare la manutenzione della cattedrale.



Fig. 11. Veduta della scala con le passerelle per l'accesso al tetto, dopo il restauro (foto dell'autore).

REFERENZE BIBLIOGRAFICHE

- BARNA, CREMONESI 1998: J. Barna, I. Cremonesi, *El Proyecto para la Catedral de Santiago. Seminario de Investigación*, Facultad de Arquitectura y Arte, Pontificia Universidad Católica de Chile, 1998
- BENAVIDES 1961: A. Benavides, *La Arquitectura en el Virreinato del Perú y en la Capitanía General de Chile*, Editorial Andrés Bello, Santiago 1961
- DE OVALLE 1969: A. De Ovalle, *Historia Relación del Reino de Chile*, y de las misiones y ministerios que ejercita en él la Compañía de Jesús, Instituto de Cultura Chilena, Santiago 1969
- DE RAMÓN 2000: A. De Ramón, *Santiago de Chile (1541-1991), Historia de Una Sociedad Urbana*, Editorial Sudamericana, Santiago 2000
- DE RAMÓN 2002: E. De Ramón, *Obra y Fe: La Catedral de Santiago 1541 – 1769*, DIBAM, Centro de Investigaciones Diego Barros Arana, LOM Ediciones, Santiago 2002
- GRAHAM 1972: M. Graham, *Diario de mi Residencia en Chile en 1822*, Editorial Francisco de Aguirre, Santiago 1972
- GREVE SCHLEGEL 1938: E. Greve Schlegel, *Historia de la Ingeniería en Chile*, Comisión Organizadora del Primer Congreso Sudamericano de Ingeniería, Santiago 1938, 4 voll.
- GUARDA 1978: G. Guarda O.S.B., *Historia Urbana del Reino de Chile*, Editorial Andrés Bello, Santiago 1978

- GUARDA 1986: G. Guarda O.S.B., *Centros de Evangelización en Chile: 1541 – 1828*, Ediciones Universidad Católica, Santiago 1986
- GUARDA 1997: G. Guarda O.S.B., *El Arquitecto de la Moneda: Joaquín Toesca 1752 – 1799. Una Imagen del Imperio Español en América*, Ediciones Universidad Católica, Santiago 1997
- IGLESIAS, PORTE 1955: A. Iglesias, E. Porte, *La Catedral de Santiago de Chile: Estudio Monográfico*, Publicaciones del Instituto de Historia de la Arquitectura, Universidad de Chile, Facultad de Arquitectura, Santiago 1955
- LEÓN 2005, M.A. León, *Una "digna morada para el Altísimo": evolución histórica y espacios de conmemoración en la Catedral de Santiago de Chile: (1784-2005)*, Ediciones Seminario Pontificio Mayor, Santiago 2005
- MIGONE, PIROZZI 2001: J. Migone, A. Pirozzi, *Catedral de Santiago, Monumento Nacional en Riesgo*, Editorial Universidad Central, Santiago 2001
- MONTANDÓN 1970: R. Montandón, *Monumentos Nacionales de Chile*, MOP, Dirección de Arquitectura, Ficha 16, 1970
- OLIVARES 1864: M. Olivares, *Historia militar, civil y sagrada de lo acaecido en la conquista y pacificación del reino de Chile*, Colección Historiadores de Chile, Santiago, t. IV, 1864
- PEÑA OTAEGUI 1944: C. Peña Otaegui, *Santiago de siglo en siglo*, Editorial Zig-Zag, Santiago 1944
- PEREIRA SALAS 1965: E. Pereira Salas, *Historia del Arte en el Reino de Chile*, Editorial Universitaria, Santiago 1965
- PEREIRA SALAS 1992: E. Pereira Salas, *Estudios sobre la Historia del Arte en el Chile Republicano*, Ediciones de la Universidad de Chile, Santiago 1992
- PRADO BERLIEN, BARRIENTOS MONSALVE 2011: C. Prado Berlien, M. Barrientos Monsalve, *Aporte de la arqueología al estudio urbano de la ciudad de Santiago de Chile. El caso de "la manzana de la catedral"*, in «Canto Rodado: Revista especializada en patrimonio», 6, 2011, pp. 1-32
- ROA URZÚA 1929: L. Roa Urzúa, *El Arte en la época colonial de Chile*, Santiago 1929
- SECCHI 1941: E. Secchi, *Arquitectura en Santiago: siglo XVII a XIX*, Comisión del IV Centenario de la ciudad, Editorial Zig zag, Santiago 1941
- SCHENONE 1992: H. Schenone, *La Iconografía del arte Colonial*, vol. 1, *Los Santos*, Fundación Tarea, Buenos Aires 1992

La ricostruzione post-sisma della chiesa di Santa Maria Maggiore, cattedrale di Mirandola

CARLO BLASI, SUSANNA CARFAGNI, FRANCESCA BLASI

Premessa

Il 20 settembre 2019 è stata riaperta al culto la chiesa di Santa Maria Maggiore, duomo di Mirandola, a sette anni dal sisma. Sette anni possono sembrare molti per ricostruire una chiesa, anche se tra le più danneggiate dell'intero cratere del sisma, eppure è stata tra le prime ad essere riaperta in una Regione che, complessivamente, ha mostrato una capacità di riorganizzarsi dopo il sisma certamente esemplare.

In realtà, i lavori di ricostruzione della chiesa, iniziati il 28 settembre 2017, sono durati solo 24 mesi. Il tempo speso nella progettazione e nelle approvazioni è stato pertanto circa il doppio di quello necessario per la ricostruzione. Il tempo speso tra bandi e approvazioni è stato di circa tre anni, a sua volta maggiore di quello impiegato per la redazione del progetto, nonostante questo, per la rilevanza del monumento, abbia richiesto contatti e revisioni con la Soprintendenza (diretta dall'architetto Paola Grifoni) e con la Direzione regionale MiBACT (diretta dall'architetto Carla Di Francesco). Ad entrambe vanno i nostri ringraziamenti per la collaborazione fornita. Nel tempo necessario per le procedure burocratiche bisogna però considerare anche il tempo occorso per ottenere il parere del Comitato Tecnico Scientifico del Ministero dei Beni Culturali (Roma), presso il quale il progetto, cambiati i responsabili MiBACT locali, era stato inviato per l'approvazione definitiva. Fortunatamente, gli uffici preposti hanno trovato il modo, nell'ambito delle procedure 'sbocca-cantieri' del governo dell'epoca, per una rapida risposta. Si comprende come sia ragionevole che la ricostruzione di un edificio storico così importante e delicato richieda adeguate valutazioni, ma una riflessione sui tempi della burocrazia per casi simili può essere utile.

Sintesi storica

La storia del duomo di Mirandola, dedicato a Santa Maria Maggiore, è iniziata intorno al 1432 per volere di Giovanni e Francesco Pico¹. Dai vari documenti riportati in bibliografia se ne deduce una storia travagliata: la fabbrica, terminata intorno al 1470 e consacrata nel 1491, fu sottoposta, fin dai primi anni e poi nei secoli successivi, a un

¹ BRATTI 1872; PAPOTTI 1857; MAINI 1858.

susseguirsi di restauri, di modifiche e di interventi di consolidamento per danni dovuti a dissesti, cedimenti, guerre e terremoti, segno comunque di un'opera fragile costruita su un terreno infido².

La chiesa è a tre navate, con geometrie ancora sostanzialmente tardo gotiche, orientata, come da tradizione, con la facciata a ovest.

Nel vasto interno, colonne alternate a pilastri e grandi arconi trasversali scandivano la navata centrale in quattro grandi crociere a pianta pressoché quadrata. Le volte un tempo erano probabilmente a sesto acuto, simili a quelle ancora presenti nella zona absidale, ma, già all'inizio del Cinquecento furono mutate in volte e arconi a tutto sesto. Le pareti intonacate erano arricchite da affreschi, in particolare nel retro della facciata³.

Dalle cronache dell'epoca⁴ risulta che già nel 1521 la chiesa dovette subire consistenti interventi di consolidamento strutturale per cedimenti delle fondazioni, ma, forse, anche in seguito ad eventi sismici. Per evitare il cedimento delle mura esterne furono costruite delle nervature. Anche l'umidità di risalita ha creato più volte problemi e intaccato gli affreschi.

Le ispezioni effettuate dopo il sisma del 2012 in corrispondenza delle parti crollate hanno confermato la povertà delle strutture, con murature di qualità molto modesta e con malte carenti di calce e mattoni poco coesi gli uni con gli altri (*Fig. 1*).

Nonostante gli interventi del 1521, quindici anni più tardi la chiesa minacciava di nuovo rovina⁵. All'inizio del Seicento ulteriori interventi di risanamento vennero eseguiti, fra i quali, per limitare i danni dovuti all'umidità di risalita, il rialzamento della quota del pavimento di circa 40 cm⁶, come recenti saggi sotto il pavimento hanno confermato.

Il fianco sinistro ha subito le maggiori alterazioni: all'inizio del XVII secolo vi fu costruito un oratorio con una cupola, ma, a seguito di nuovi dissesti già nel 1783, l'Oratorio venne demolito e il muro esterno della navata, "che pendeva sette onces" (circa 17 cm) fu rinforzato con un nuovo paramento⁷. Il recente sisma ha messo in evidenza il rimpello e i vecchi archi.

Nel XVIII secolo, a causa di varie azioni di guerra, compresi bombardamenti, la chiesa subì ulteriori gravi danni, al punto di dover essere più volte chiusa. Nuovi interventi di restauro e consolidamento vennero così eseguiti in più fasi. La facciata, che pendeva ben "11 onces" (circa 26 cm) subì un intervento di consolidamento consistente in un allargamento delle fondazioni e nell'aumento dello spessore del muro con la costruzione di una nuova parete interna⁸.

Anche nel XIX secolo, la chiesa subì a più riprese chiusure, alternate a interventi di consolidamento e restauro. Nel 1884 la facciata fu rifatta definitivamente⁹. Alterazioni e ricostruzioni continuarono anche nel XX secolo, sia per contrastare fenomeni

² POZZETTI 1835; PAPOTTI 1876; CERETTI 1889.

³ *Ibidem.*

⁴ *Ibidem.*

⁵ *Ibidem.*

⁶ *Ibidem.*

⁷ *Ibidem.*

⁸ GRANA 1981.

⁹ *Ibidem.*

ulteriori di degrado, sia per risolvere alcuni danni prodotti dalla guerra; nella seconda metà del secolo furono rifatti completamente il tetto e la pavimentazione.

Al momento del sisma, l'esterno della chiesa era caratterizzato da una facciata in mattoni sobriamente decorata da cornici con elementi laterizi sagomati, tripartita, tramite la disposizione di quattro lesene, che terminavano ognuna con un pennacchio. Ad ogni navata corrispondeva un ingresso, sovrastato da finestre monofore con vetri colorati. La parete laterale destra, anch'essa in laterizio a vista, non presentava decorazioni, ad eccezione delle scansioni date dalle finestre e dalle nervature; quella sinistra, intonacata, era ormai il risultato di notevoli rimaneggiamenti, anche recenti.

All'interno, la chiesa era intonacata e tinteggiata con una doppia cromia, a colori chiari sulle pareti e pitture rosse a finti mattoni su pilastri, lesene, arconi e costoloni, secondo una ricorrente tradizione locale. Le indagini stratigrafiche, effettuate nel corso dei lavori, hanno consentito di ritrovare precedenti decorazioni, che hanno però mostrato una sostanziale ripetizione nel tempo delle cromie e delle decorazioni originarie¹⁰.

I due eventi sismici del 2012 hanno pertanto colpito una chiesa che, se pure apparentemente in buono stato, nascondeva al proprio interno una struttura debole dall'origine e non più omogenea, in quanto ricomposta con interventi vari, differenziati, asimmetrici, con rimpelli spesso semplicemente accostati alle murature preesistenti.

I danni prodotti dalle due scosse del sisma del 2012

Come sappiamo, gli eventi sismici sono impietosi, in quanto mettono in evidenza ogni debolezza e sconnessione presente in una fabbrica. Così è stato anche in questo caso e, se dopo la prima scossa i danni sono stati limitati ad un parziale crollo della prima campata (probabilmente dovuto alle oscillazioni della facciata, come per la chiesa di San Francesco ad Assisi), la seconda scossa, dopo alcuni giorni, ha trovato ormai le murature disgregate e danneggiate e ha prodotto danni gravissimi alla maggior parte delle coperture e delle volte (*Fig. 1*).

La fabbrica sembra aver avuto come uno 'sbandamento' verso sinistra, ovvero verso nord (*Fig. 2*): il muro perimetrale sinistro (indebolito da dissesti e numerosi interventi) è ruotato verso l'esterno ed è crollato insieme al muro sinistro del cleristorio, trascinando dietro di sé le volte e le capriate che si sono sfilate dai muri. La navata destra si è salvata, mentre sono collassate la parte superiore della facciata e le scale in muratura, a volticciole rampanti, del campanile.

Particolarmente interessante è il confronto con i crolli che si sono manifestati in molte altre chiese: si può affermare che i meccanismi di dissesto sono stati praticamente gli stessi in tutte le fabbriche simili, con collasso per rotazione dei timpani delle facciate e/o dei muri laterali e con il conseguente crollo, parziale o totale, delle coperture. Anche il campanile ha subito dissesti corrispondenti a quelli subiti da altri edifici simili.

¹⁰ PAPOTTI 1876.



Fig. 1. Immagine della chiesa devastata: i muri del cleristorio sono ruotati e crollati nella parte superiore; si notano i mattoni allentati in una muratura caratterizzata da modesta coesione.

I meccanismi di dissesto sono fenomeni connessi all'organizzazione strutturale delle fabbriche, ma sono facilitati anche da ricorrenti criticità locali, come la modesta connessione tra i muri o le alterazioni apportate nel tempo o la presenza di appoggi insufficienti delle travi e delle capriate, che i modelli numerici non riescono a descrivere. Questo ripetersi di dissesti simili su fabbriche simili è stato oggetto, negli ultimi decenni, di molte ricerche, da Antonino Giuffré in poi¹¹, i cui risultati costituiscono il riferimento principale del metodo diagnostico di analisi, su base empirica, proposto dalle *Linee Guida per la valutazione e riduzione del rischio sismico del patrimonio culturale* del 2008 per la

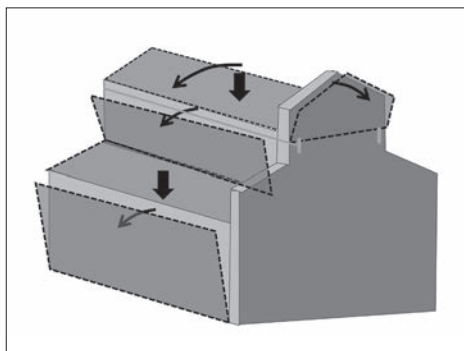


Fig. 2. Meccanismi di ribaltamento verso nord dei muri longitudinali.

¹¹ GRANA 1981.

protezione degli edifici storici dal sisma, ribadito dalla più recente versione del 2011. I meccanismi si ripetono con incredibile precisione, per cui, fare riferimento a tali fenomeni ricorrenti e prevedibili, soprattutto per le opere di consolidamento preventivo, consente interventi di sicura efficacia, in genere più puntuali e meno invasivi di quelli basati su calcoli globali virtuali, che non riescono a descrivere i principali fattori locali di vulnerabilità.

Nel caso del Duomo di Mirandola, con la sua particolare storia di ricorrenti dissesti, ancor più che in altri, si deve riconoscere la validità dell'approccio empirico-sperimentale così ben sintetizzato da Roberto Di Stefano quando affermava che gli interventi di consolidamento strutturale sono soprattutto 'indagine storica'.

Non è stato difficile comprendere, esaminando la sommità dei setti murari rimasti e i danni nei pilastri, come gli interventi del passato fossero ben giustificati dalla presenza di murature realizzate con malte così povere da essere appena in grado di sostenere i soli pesi propri.

Interessante notare, infine, come il crollo della facciata si sia limitato al solo coronamento sopra l'oculo. La parte inferiore non è crollata perché trattenuta dalla presenza di due tiranti longitudinali nei muri del cleristorio: i capichiave a paletto, nascosti sotto il paramento in muratura a vista, si sono deformati vistosamente, come delle 'molle', dissipando energia e riuscendo così a trattenere il resto della facciata senza che i tiranti si rompessero. I due tiranti e i capichiave a paletto hanno salvato la facciata (Fig. 2), dimostrando, ancora una volta, l'efficacia di un sistema che appare il più semplice, meno costoso e più reversibile fra i consolidamenti: la posa in opera di incatenamenti.

La situazione dopo il sisma e la messa in sicurezza

Le coperture non sono riuscite ad impedire il ribaltamento dei muri perché le travi e le capriate si sono sfilate dai muri e sono crollate. Le parti superiori rimaste dei muri del cleristorio presentavano dopo il sisma un fuoripiombo di oltre 35 cm su ogni lato (Fig. 3), ovvero ben superiori all'appoggio degli elementi lignei.

Dopo il terremoto la chiesa era ingombra delle macerie del tetto e delle volte (Fig. 4) e sopra i muri diroccati rimanevano ancora travi e mattoni in precario equilibrio. I Vigili del Fuoco si sono fatti carico del rischio di entrare dentro la chiesa e di rimuovere con perizia le macerie, iniziando dal portone centrale, avanzando con attenzione verso l'altare ed eliminando via via tutto ciò che era pericolante.

Liberata la chiesa, è stato fatto un rilievo laser-scanner completo (Fig. 3), che si è rivelato fondamentale per la successiva fase di progettazione, in quanto ha consentito una descrizione puntuale degli interventi. Si è infine proceduto con la realizzazione dei ponteggi interni, autonomi dalle murature, che hanno dato stabilità alle strutture danneggiate, in particolare a quelle del cleristorio (Fig. 5). In corso d'opera i muri inclinati sono stati riportati in piombo grazie ad un sistema di tiranti trasversali e di punti di fermo posti sulle impalcature.

I ponteggi per la messa in sicurezza sono stati progettati pensando anche a quelli che sarebbero stati i futuri lavori di ricostruzione: autonomi dalle murature, con le zone centrali delle navate libere, così come le sommità dei muri. La scelta si è rivelata utile non solo per i lavori successivi di ripresa delle murature, ma anche per visite didattiche al cantiere e per un evento non previsto, come la visita del Papa il 2 aprile 2019, il quale ha infatti potuto accedere all'interno fino a raggiungere l'altare (Fig. 6).



Fig. 3. Ortofoto dal rilievo laser-scanner (con fuori-piombo di circa 35 cm su ogni lato).



Fig. 4. L'interno dopo il sisma ed il crollo completo delle coperture e delle volte della navata centrale.

La ricostruzione e il restauro

Il progetto di ricostruzione e restauro si è basato su alcune scelte preliminari, maturate sulla base di una valutazione congiunta delle necessità legate alla conservazione, alla ricostruzione delle volumetrie, alla funzionalità e alla sicurezza strutturale, ma anche alla congruità con il contesto urbano e alle aspettative della cittadinanza, tutti fattori fra loro inseparabili. Per gli aspetti strutturali, è apparso chiaro che non



Fig. 5. I ponteggi interni e le centine lignee a sostegno degli archi, realizzati dai Vigili del Fuoco.



Fig. 6. La chiesa messa in sicurezza e dotata di una protezione provvisoria.

sarebbe stato possibile ricostruire in sicurezza nuove volte in muratura sulle strutture storiche senza stravolgerle con interventi eccessivamente invasivi. Lo stesso dilemma si presentò, a suo tempo, per la cattedrale di Noto, ugualmente dotata di pilastri di debole resistenza. In quel caso fu deciso di demolire i pilastri e di ricostruire interamente in muratura la chiesa, comprese le volte¹².

A Mirandola la scelta è stata opposta: conservare i pilastri e i muri originari, se pure deboli, e realizzare volte leggere sospese a un sistema di coperture ugualmente leggere (Fig. 7), in grado di dare stabilità alle antiche pareti longitudinali e alla facciata, trasferendo le azioni sismiche trasversali agli elementi di controvento (facciata, base del campanile e abside) (Fig. 8).

In sintesi, le principali scelte di restauro sono state le seguenti:

- conservazione delle murature rimaste (consolidate per quanto possibile con fasce di materiale composito);
- conservazione di tutti gli elementi di decoro, se pure danneggiati, come capitelli, imposte delle volte, resti delle nervature;
- restauro della facciata trattando le parti crollate come lacune da risarcire, con rifacimento delle decorazioni in cotto identiche a quelle esistenti;

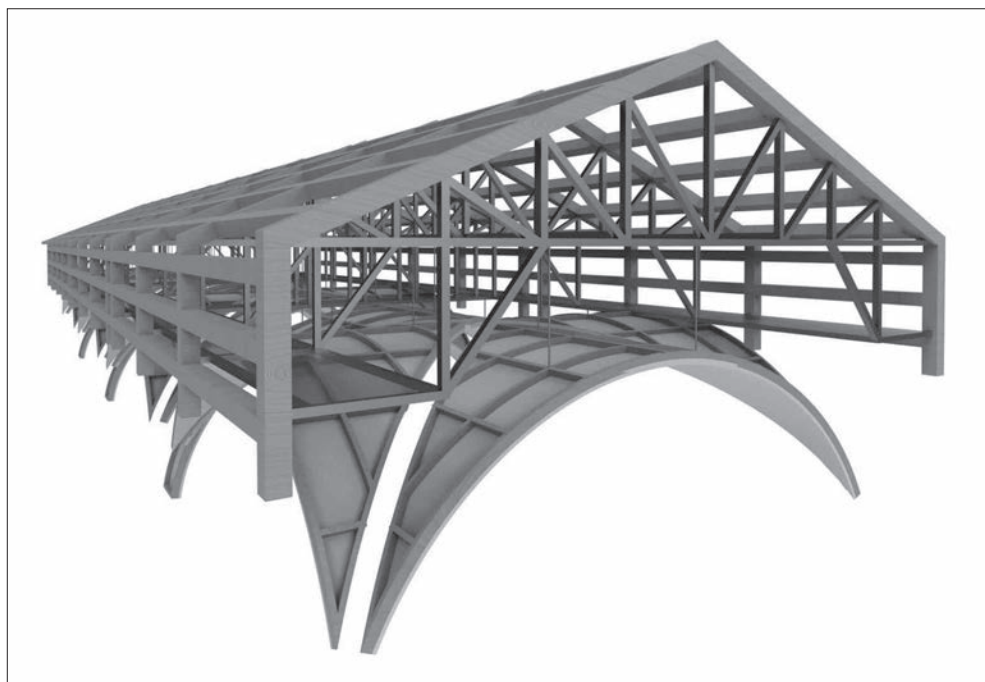


Fig. 7. Immagine 3D del progetto delle strutture di sostegno della copertura e di irrigidimento sismico.

¹² LA ROSA 2009.



Fig. 8. La copertura come presidio antisismico: la struttura reticolare di copertura, in grado di trattenere i muri longitudinali e la facciata dal ribaltamento, scarica il proprio peso (contenuto) sulle colonne della navata centrale, ma trova contrasto alle oscillazioni trasversali nella facciata, nella base del campanile e nell'abside.

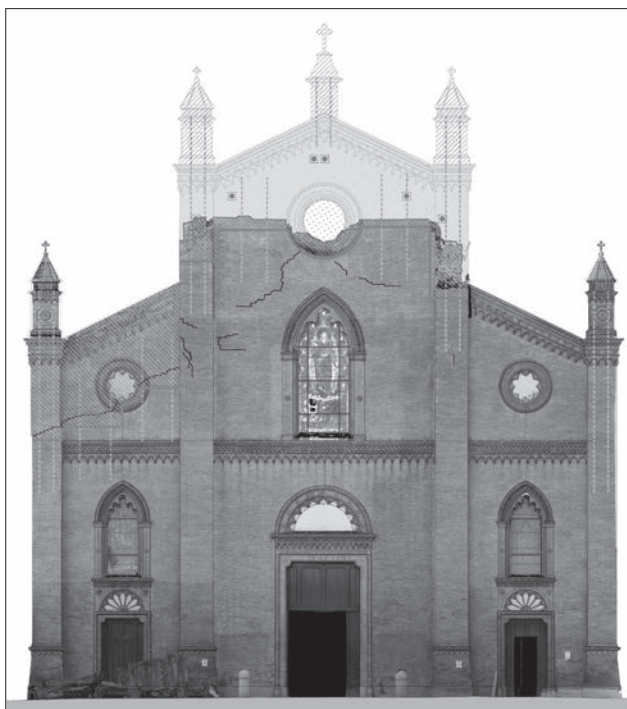


Fig. 9. Immagine degli interventi di ricostruzione e consolidamento della facciata.

- consolidamento e livellamento della sommità dei muri crollati fino al raggiungimento di linee orizzontali tali da permettere, con le demolizioni minime, una ripresa della ricostruzione con strutture di legno;
- ricostruzione delle parti crollate dei muri del cleristorio e delle coperture con una struttura indeformabile di legno e acciaio, con pannelli di compensato microlamellare, in grado di trattenere le murature sottostanti, evitando futuri ribaltamenti;
- realizzazione di volte e arconi sospesi, in legno, rispettando l'originaria partitura volumetrica e il 'ritmo' delle navate.
- conservazione delle cromie interne ed esterne, con coperture in laterizio in accordo con il contesto urbano.

Le volte sospese della navata centrale (*Fig. 10*) sono state staccate dai muri, così come gli arconi trasversali. Ciò ha permesso di conservare integralmente le reni originarie degli archi e delle volte (*Figg. 11-13*). Le nervature incrociate delle volte sono state simulate in negativo. Nella struttura reticolare della copertura è stato realizzato un sistema di passerelle per la manutenzione (*Fig. 14*) e tutta la distribuzione impiantistica elettrica è avvenuta all'interno di tale struttura. Le volte sospese sono state rivestite con materiale fonoassorbente per garantire alla chiesa una buona acustica. Anche la navata sinistra, completamente crollata, è stata ricostruita con soluzioni analoghe (*Fig. 15*).

Le nuove superfici esterne

Come già rilevato, la chiesa aveva tutte le superfici esterne interamente in mattoni a facciavista, esclusa la parete perimetrale a nord che era intonacata, in quanto più volte trasformata.

Se la parte crollata della facciata è stata ricostruita in maniera mimetica per evitare di realizzare un fronte caratterizzato da colori o materiali diversi, la scelta ricostruttiva per i muri del cleristorio è stata diversa a seguito anche di valutazioni di tipo statico, soprattutto legate alla necessità di ridurre i carichi al di sopra degli alti muri del cleristorio e delle deboli colonne della navata.

Per non creare un eccessivo contrasto cromatico con le murature storiche, le tamponature, realizzate con nervature, pannelli di legno e cappotto isolante, sono state ricoperte con una pasta tipo cocciopesto, rigata, che ha ripreso anche la rugosità degli originari mattoni di cotto. La cornice di finitura superiore è stata ricostruita di rame, semplificando le originarie geometrie. (*Fig. 16*).

All'interno, sulle murature antiche sono stati conservati gli antichi intonaci, restaurando le decorazioni in finto-cotto. Le superfici delle parti ricostruite e delle volte sono state invece trattate in modo neutro, senza decorazioni.

Particolari tecnici di rinforzo

Al fine di garantire una maggiore resistenza alle murature storiche e un adeguato collegamento tra le nuove e le vecchie murature, sono state adottate alcune soluzioni tecniche di rinforzo.

Sulla parete interna della facciata, fortemente lesionata, sono state applicate fasce verticali e orizzontali in fibra di vetro per ripristinare la resistenza a taglio nel proprio

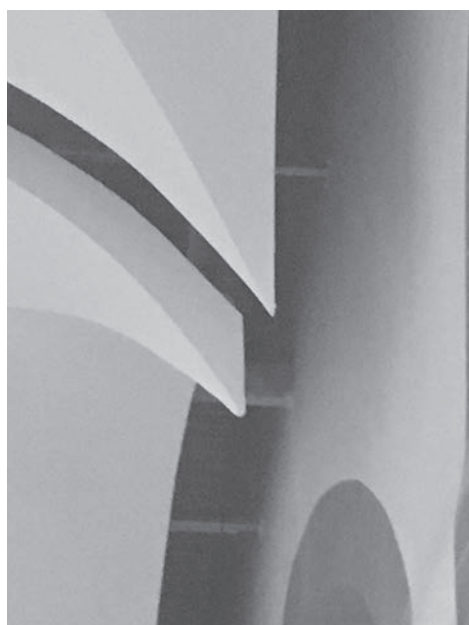


Fig. 10. Sottotetto con l'estradosso delle volte sospese.

Fig. 11. Una crociera leggera ricostruita con il nuovo lampadario.

Fig. 12. Dettaglio di una volta della navata sinistra.

Fig. 13. Particolare della prima campata sopra l'altare della navata centrale.



Fig. 14. Immagine dell'interno con la struttura di copertura e con le passerelle per le opere di manutenzione.

Fig. 15. Copertura della navata laterale in corso d'opera.

Fig.16. Ricostruzione del muro di destra del cleristorio, parzialmente crollato: le parti ricostruite sono state realizzate con pannelli leggeri con finitura a malta tipo cocciopesto.

piano, compromessa da un diffuso quadro fessurativo. L'intervento di consolidamento è rimasto nascosto al di sotto dell'intonaco.

L'obiettivo di ancorare bene l'intera facciata ed evitare il ricorrente dissesto del ribaltamento del timpano è stato perseguito inserendo nuove connessioni con capichiave a paletto tra la struttura reticolare di copertura e le murature della facciata in aggiunta ai tiranti già presenti sui muri del cleristorio.

Per garantire un'adeguata continuità verticale alle riprese murarie e per dare maggiore stabilità alla sommità delle guglie, ribaltate e riposizionate tramite una anastilosi, sono state inserite tra le nuove e le vecchie murature barre pultruse verticali in fibra di vetro sigillate con resina (Fig. 9).



Fig. 17. L'assemblaggio di uno dei grandi lampadari a piè d'opera prima di essere posizionato alla quota prevista.



Fig. 18. La chiesa restaurata: l'interno.

Le volte della navata destra, conservate, sono state consolidate tramite una cappa di malta a base di calce fibrorinforzata e con nuovi tiranti più robusti di quelli esili preesistenti.

Gli impianti

Negli edifici storici gli impianti comportano spesso interventi invasivi che impongono tracce e demolizioni di murature storiche. In questo caso si è cercato di operare per ridurre al massimo il loro impatto.

L'impianto di riscaldamento è stato realizzato sotto il nuovo pavimento introdotto al posto delle mattonelle di graniglia gravemente danneggiate dai crolli. La demolizione del vecchio pavimento ha consentito anche di rimuovere il riempimento di sabbia e terra realizzato quando venne modificata la quota originaria e di sostituirlo con una intercapedine aerata.

Sono stati progettati nuovi grandi lampadari circolari, sospesi alla struttura di copertura, rinnovando la memoria di quello che era originariamente il sistema di illuminazione con candelabri sollevabili. Il collegamento elettrico, interamente distribuito nel sottotetto è stato realizzato con fili aderenti ai cavi di sospensione, senza alcuna traccia nei muri.

La realizzazione di volte sospese non ha solo risolto le principali questioni di stabilità e sicurezza, ma anche la problematica dell'acustica, in genere pessima nelle grandi chiese con volte in muratura: il massimo assorbimento delle onde sonore e l'eliminazione dei fenomeni di riverbero sono stati possibili grazie al peso ridotto delle volte, al fatto di essere sospese e ai rivestimenti applicati.

La chiesa ricostruita e le opere d'arte

Riproporre la chiesa con le sue originarie volumetrie e partizioni ha consentito un facile riposizionamento di tutti gli elementi di decoro mobili nella loro posizione originaria e la conservazione dell'arredo fisso adeguatamente restaurato (altare maggiore, ancona di Paolo Bonelli, affresco di Pietro Annigoni)

Solo gli elementi perduti della liturgia più recente sono stati sostituiti con elementi completamente nuovi: l'altare, l'ambone, le sedute.

La cittadinanza è rimasta soddisfatta nel ritrovare la propria chiesa con forme e colori simili a quelli ai quali era abituata, se pure con innovazioni evidenti nella costruzione, che non cancellano l'evento, ma valorizzano l'autenticità delle parti rimaste. Dobbiamo prendere atto che dopo eventi traumatici, come incendi, terremoti o guerre, che hanno distrutto monumenti ai quali i cittadini erano legati e che costituivano la loro memoria storica (monumenti), tutti desiderano ritrovare gli oggetti e gli ambienti amati, quasi in una ricerca dell'oblio del trauma subito, più di ogni evidenziazione delle conseguenze dell'evento.

REFERENZE BIBLIOGRAFICHE

- BRATTI 1872: P. I. Bratti, *Chronica della Mirandola et della nobilissima progenie dellj figlioli Manfredj* [...], in COMMISSIONE MUNICIPALE DI STORIA PATRIA E DI ARTI BELLE DELLA MIRANDOLA (a cura di), *Memorie storiche della città e dell'antico ducato della Mirandola*, Tipografia di Gaetano Cagarelli, Mirandola 1872
- CERETTI 1889: F. Ceretti, *Delle chiese dei conventi e delle confraternite della Mirandola. Memorie raccolte dal Sacerdote Felice Ceretti*, tomo I, *Del Duomo e della insigne Collegiata*, in COMMISSIONE MUNICIPALE DI STORIA PATRIA E DI ARTI BELLE DELLA MIRANDOLA (a cura di), *Memorie storiche della città e dell'antico ducato della Mirandola*, vol. VII, Tipografia di Gaetano Cagarelli, Mirandola 1889
- GIUFFRÉ 1991: A. Giuffré, *Lecture sulla meccanica delle murature storiche*, Kappa, Roma 1991
- GRANA 1981: G. Grana, *Chiese della Mirandola*, Cassa di Risparmio, Mirandola 1981
- MAINI 1858: L. Maini, *Sopra l'origine e il culto del Ss. Crocifisso detto comunemente del Rosario che si venera nella chiesa del Gesù in Mirandola. Cenni storici compilati dal dott. Luigi Maini*, Modena Tipografia della R.D. Camera, Modena 1858
- PAPOTTI 1857: P. Papotti, *Notizie storiche della Chiesa, Collegiata, Seminario e delli Prevosti della Mirandola compilate dal dott. Pellegrino Papotti*, Modena 1857
- PAPOTTI 1876: F. I. Papotti, *Annali o memorie storiche della Mirandola raccolte dal P. Francesco Ignazio Papotti* [...], tomo I, *dal 1500 al 1673*, in COMMISSIONE MUNICIPALE DI STORIA PATRIA E DI ARTI BELLE DELLA MIRANDOLA (a cura di), *Memorie storiche della città e dell'antico ducato della Mirandola*, vol. III, Tipografia di Gaetano Cagarelli, Mirandola 1876
- POZZETTI 1835: P. Pozzetti, *Lettere mirandolesi*, in *Notizie biografiche degli scrittori dello stato Estense*, tomo III, Reggio Emilia 1835
- LA ROSA 2009: R. La Rosa, *Lo splendore metafisico della Cattedrale di Noto*, in «Tetto e Pareti», 2009, pp. 42-61 (<<https://docplayer.it/5767944-Lo-splendore-metafisico-della-cattedrale-di-noto.html>> [21/06/2020])

La sede della Fondazione Alda Fendi a Roma. Una nuova poetica dello spazio tra sedimentazione storica e contemporaneità

MARTA ACIERNO

“è il labirinto la strada giusta per chi non teme di giungere troppo tardi alla meta”.

Walter Benjamin, *Parigi, capitale del XIX secolo*, Torino 1986, p. 159.

Premessa

Il complesso che ospita la “Fondazione Alda Fendi - Esperimenti” a Roma sorge nel cuore del Foro Boario in un’area di grande pregio storico-architettonico. L’isolato di cui è parte si sviluppa alle pendici del Palatino, lungo l’asse definito dal Circo Massimo e dalla chiesa di S. Anastasia e termina a ridosso di uno scenario straordinario scandito dai templi della Fortuna Virile e di Vesta, dalla chiesa di S. Giorgio al Velabro e dall’arco di Giano. L’organismo architettonico, esito della rifusione di tre edifici preesistenti, non si contraddistingue per particolarità figurative o tipologiche, tuttavia la posizione lo rende parte di uno scorcio di paesaggio urbano, prezioso e unico, necessariamente sedimentato nel tempo. Ateliers Jean Nouvel, autore del progetto, fa della condizione fisica e ambientale il motore dell’intervento. Il progetto gioca infatti su una serie di contrapposizioni che sembrano generate proprio dallo *status quo* della fabbrica. Il suo essere al contempo fondale e punto di vista privilegiato di un *cyclorama* esclusivo, suggerisce che le superfici esterne siano trattate con un timbro sobrio e rispettoso e, viceversa, gli interni caratterizzati da interventi puntuali e innovativi che esaltano l’eterogeneità delle inquadrature offerte dagli edifici (aperture e terrazze). Anche la contrapposizione tra unicità e serialità, data dalle trasformazioni leggibili sulle fronti (modifica degli infissi, restringimenti, tamponature) e negli spazi interni, diventa una possibile chiave di lettura. La tipicità dei tracciati regolatori dei prospetti, degli impianti distributivi e degli apparati decorativi, propri di un’edilizia residenziale di base, viene alterata dal passaggio del tempo che ne rende ogni parte a suo modo speciale. Il progetto muove proprio dalla specialità prodotta dalle modifiche e mira a farne scoprire la stratificazione. Così, la rilettura, svolta con spirito filologico, secondo diverse cifre interpretative, costituisce un nuovo strato, quello della contemporaneità, che si giustappone alla sedimentazione storica senza interromperne la sequenza.

Il complesso edilizio

La fabbrica costituisce la testata dell'isolato e si sviluppa su tre fronti, delimitate da via dei Cerchi, via del Velabro e dal vicolo che da questa si dirama. La morfologia planimetrica presenta uno sviluppo sostanzialmente quadrangolare irregolare, distribuito attorno a due corti, una maggiore e una minore. Sia l'articolazione muraria, sia la configurazione delle fronti mostrano una sostanziale eterogeneità che consente di riferire il complesso all'esito di una rifusione spontanea di tre corpi di fabbrica (*Fig. 1*), uno d'angolo, detto 'prua' (nel testo indicato anche come edificio A) e gli altri due prospicienti rispettivamente via del Velabro (indicato con B) e via dei Cerchi (indicato con C); tutti destinati ad uso abitativo. I tre edifici appaiono costruiti in tempi diversi e rivelano varie trasformazioni avvenute a partire, almeno, dal XVII secolo¹.

L'irregolarità dell'articolazione muraria, dei tracciati regolatori dei prospetti, dei rapporti tra pieni e vuoti, delle forme che definiscono aperture e decorazioni, la trama irregolare e casuale dei segni inferti dal degrado convergono nel definire la nuova identità dell'organismo architettonico che il progetto riconosce e conserva lavorando soprattutto 'per via di mettere' in maniera molto calibrata. La rilettura proposta dal progetto di Ateliers Jean Nouvel non propone una conoscenza critica delle trasformazioni, ma ne coglie la qualità riconoscendone il valore a priori. "Construire à Rome est difficile. L'architecte est logiquement obligé de respecter la hiérarchie des architectures historiques, nous sommes donc tenus à une grande sobriété"². Il nuovo infatti, in accordo con il principio di corrispondenza tra *apport* e *support*, definito dal progettista stesso, non oblitera l'esistente ma vi si giustappone, 'per via di mettere', appunto, quasi a commentarne la natura. La rilettura degli elementi connotanti con modalità quasi filologica si esprime poi attraverso una sottile pratica progettuale che sembra declinare il tema dell'integrazione rielaborando e riproponendo gli elementi presenti, evitando aggiunte imperiose e piuttosto proponendo operazioni calibrate rispetto alla condizione al contorno.

Accanto al valore della stratificazione, l'analisi della fabbrica suggerisce un altro elemento direttore per il progetto. La destinazione d'uso residenziale degli edifici, riferita a modelli piuttosto consueti tra il XVIII e il XIX secolo, costituisce comunque una singolarità all'interno del tessuto urbano, in questa zona prevalentemente definito da costruzioni ad uso specialistico. Queste caratteristiche hanno suggerito un duplice ruolo del complesso, di fondale e contemporaneamente spettatore, plurimo, di una scena straordinaria. Il primo è stato declinato prevalentemente nell'intervento sulle facciate, mentre il secondo è stato indagato con il progetto delle aperture. La facciata, in quanto limite dello spazio pubblico, denuncia appunto la sua funzione di fondale, nel definire lo spazio privato, rivela l'individualità e la specificità dell'interno.

¹ Tali ipotesi è stata avanzata in base al fatto che l'intero complesso di edifici sia rappresentato nella pianta di Roma di Giovan Battista Falda del 1676.

² Le citazioni riportate nel presente saggio prive di riferimento derivano dalla relazione di progetto preliminare di Jean Nouvel.

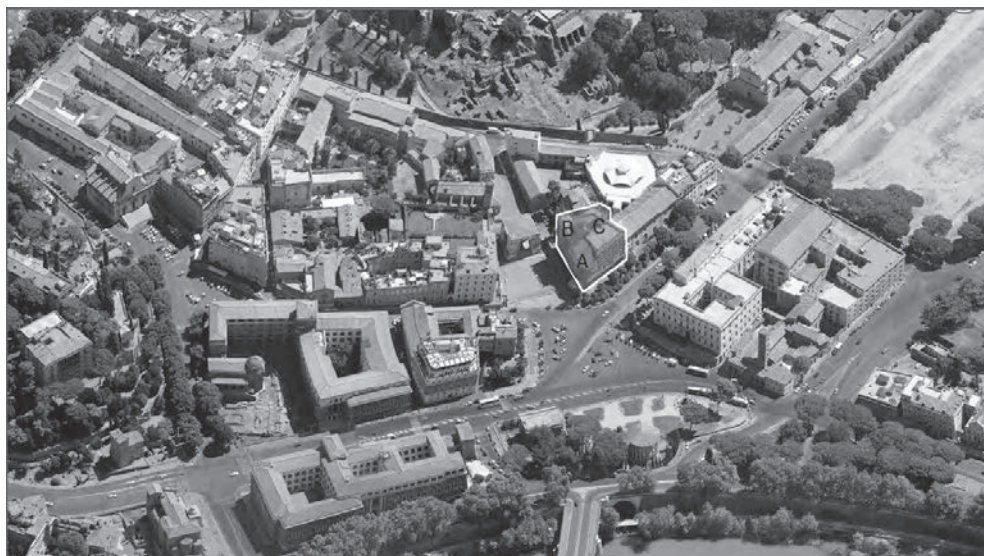


Fig. 1. Foto aerea dell'area del Velabro con indicazione dei corpi di fabbrica che compongono il complesso.

Di fatto, alla serialità insita nel tipo edilizio in linea degli edifici che costituiscono il complesso, il progetto contrappone la specialità e l'unicità di chi la abita, mantenendo molto vivida in ogni caso la connotazione residenziale quale carattere distintivo del complesso, nonostante gli inserimenti di funzioni diverse. "Nous sommes donc ici au cœur de l'histoire romaine, dans des immeubles qui avaient une vocation purement domestique et qui ont subi au fil du temps de nombreuses transformations. Les habitants du XIXe et du XXe siècle ont laissé derrière eux des fenêtres murées, des cloisons bizarres, des carrelages d'époque, des fissures tordues". Al restauro accurato delle superfici esterne, intese come testimoni vive dell'organismo architettonico, ha corrisposto un intervento di riconfigurazione delle imbotti delle aperture che mette in rilievo la loro duplice natura di inquadrature verso l'esterno, il paesaggio urbano, e verso l'interno, l'intimità domestica.

Gli spazi interni

Il progetto architettonico ha comportato un cambiamento della destinazione d'uso originaria, esclusivamente residenziale, inserendo funzioni diverse negli spazi di accesso pubblico. Il piano terra è destinato prevalentemente ad attività commerciali ed espositive. Queste ultime si estendono ulteriormente ai piani superiori. La funzione residenziale, che resta prevalente ai piani superiori, è riservata ad alloggi temporanei e studi d'artisti e coinvolge i livelli secondo, terzo e quarto dell'edificio C e, sugli stessi livelli, un ambiente dell'edificio B (confinante con il C). Tale integra-

zione di funzioni diverse ha comportato il ripensamento dell'impianto distributivo dell'intero complesso. Sia gli accessi che i percorsi interni sono pertanto differenziati.

Nonostante le modifiche delle destinazioni d'uso, il progetto ha cercato di mantenere vivo il legame con l'identità funzionale storicizzata del luogo. Esso si pone in continuità con la processualità degli edifici e ne rispetta l'impianto tipologico apportando minime modifiche alla distribuzione interna. Il cuore della zona residenziale si sviluppa intorno alla corte grande servita dai ballatoi, nel corpo C e in parte attorno alla corte piccola, nel fabbricato in linea su via del Velabro, mentre la 'prua', maggiormente stratificata e probabilmente meno connotata, ospita funzioni espositive oltre alle residenze per artisti al terzo e quarto piano.

La matrice residenziale è stata interpretata dal progetto con due sviluppi diversi ma integrati. Da un lato l'intervento ha preso avvio da un attentissimo rilievo dello stato di fatto, che ha inteso soprattutto rintracciare le impronte lasciate dagli ultimi abitanti e collocarsi idealmente nel solco lasciato da queste. Dall'altro, ha cercato di proiettare all'esterno le stesse impronte connotando il prospetto di un carattere propriamente residenziale.

L'opera di indagine tra le tracce esistenti ha comportato una minuziosa selezione di elementi significativi e soprattutto connotanti la qualità dello spazio (Fig. 2). Per ogni appartamento sono stati identificati alcuni tematismi sui quali si è sviluppata la progettazione, una vera e propria 'selezione cromatica' che ha configurato l'intervento più come reintegrazione di una lacuna che come sostituzione³. Tale analogia è suggerita da due aspetti. Il primo è dato dalla qualità dello spazio negli ambienti che appare rivelato nella sua interezza autentica, il secondo invece è reso evidente dalla natura degli elementi aggiunti dal progetto, concepiti a partire dallo *status quo*. Riguardo al primo aspetto l'intervento si configura con puntuali reintegrazioni di un'unità spaziale, ancora percepibile nonostante le trasformazioni, di cui il progettista riconosce senz'altro il valore⁴. Il secondo aspetto invece è dettato dalla modalità di intervento, che rispetta l'unicità di ogni alloggio.

Coerentemente con il riconoscimento del valore dello spazio in cui si inserisce il progetto, l'assetto distributivo interno viene sostanzialmente mantenuto a meno del nucleo centrale del complesso, costituito dagli ambienti di collegamento tra i tre edifici. Qui è stato necessario razionalizzare i percorsi interni e il raccordo tra le diverse quote degli edifici, affidati, nella situazione *ante operam*, a passaggi creati spontaneamente dagli abitanti. È stato necessario inserire una nuova scala in sostituzione di quel-

³ A partire dal metodo introdotto da Umberto Baldini, si vogliono qui sottolineare due caratteristiche riconoscibili nell'intervento di Ateliers Jean Nouvel, la definizione dell'intervento a partire dal contesto in cui si colloca e la sua continuità cromatica rispetto ad esso; BALDINI 1991, p. 37.

⁴ Non si intende qui forzare una lettura che con-

duca necessariamente alla teoria del restauro, sebbene l'analogia con il concetto di 'unità potenziale dell'opera d'arte' sviluppato da Cesare Brandi offra una chiave di lettura interessante, quanto piuttosto cercare di cogliere quale atteggiamento culturale abbia in effetti portato all'interessante risultato; BRANDI 1977, pp. 13-20.

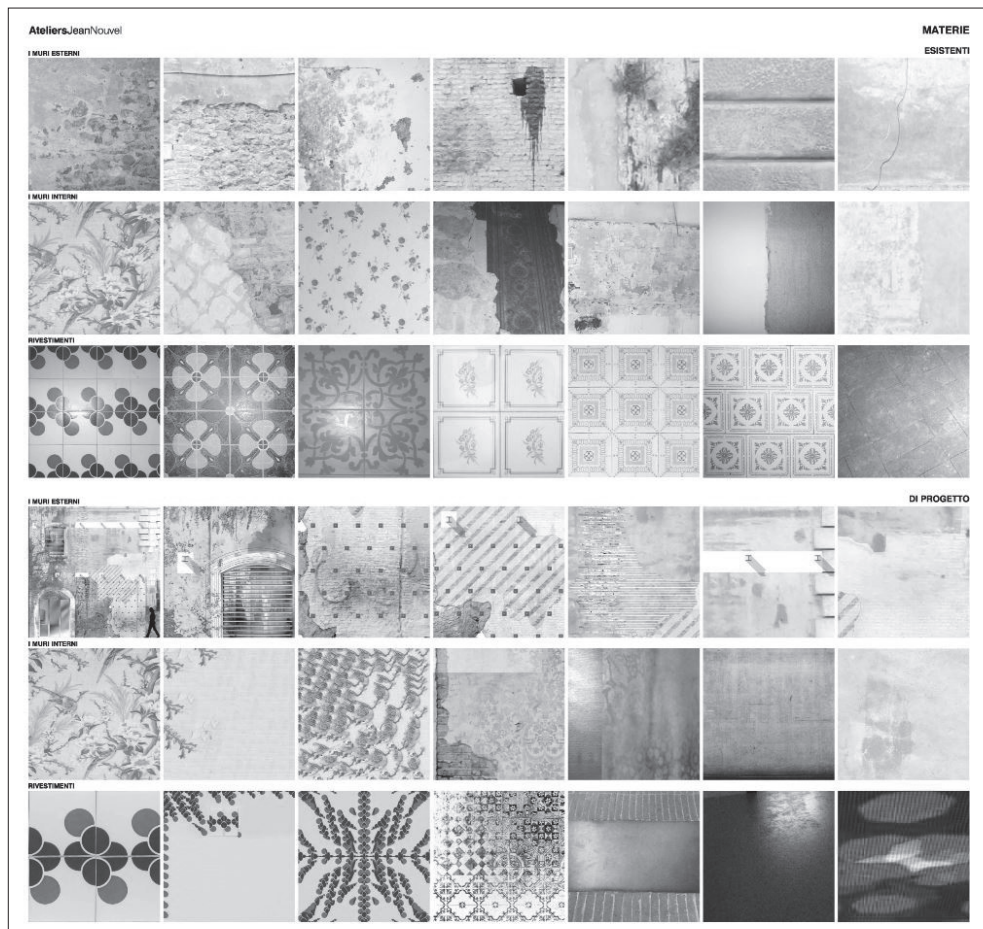


Fig. 2. Il rilievo preliminare di tutti i caratteri connotanti gli spazi è stato seguito da una selezione dei temi più significativi (@Ateliers Jean Nouvel).

la preesistente e un ascensore, la cui realizzazione ha comportato il parziale ingombro di una zona precedentemente libera, per la distribuzione agli alloggi.

L'attenzione a declinare 'caso per caso' gli interventi è evidente negli appartamenti. Questi, prevalentemente conservati nel loro sviluppo planimetrico dal primo piano in poi, sono infatti tutti diversi tra loro, sia nell'assetto distributivo, sia nei rivestimenti. Di volta in volta in volta, il tema ritenuto più significante è stato conservato o rielaborato e riproposto mantenendone, se non direttamente la consistenza materiale, almeno la sua memoria. Gli elementi generalmente conservati sono pertinenti agli intonaci, ai paramenti a vista e alle pavimentazioni. Quanto agli elementi rielaborati o 'rievocati', questi riguardano essenzialmente le pavimentazioni che vengono replicate su piani diversi (ciò che si trovava a terra viene riproposto negli elevati) o localmente reintegrate con elementi che ne reinterpretano il disegno, ad esempio variandone la scala. Altre interessanti



Fig. 3. L'introduzione di pannelli rivestiti con fotografie che ritraggono la situazione *ante operam* presa da un'altra prospettiva provoca un effetto di dilatazione dello spazio e contemporaneamente di straniamento momentaneo rispetto al contesto presente, ma di connessione con la storia del luogo (©Ateliers Jean Nouvel).

Fig. 4. Il pannello ritrae la situazione prima dell'inizio dei lavori (©Ateliers Jean Nouvel).



forme di 'rievoazione' sono ottenute mediante l'introduzione di pannelli rivestiti con fotografie che ritraggono un particolare o un'inquadratura più ampia della situazione *ante operam* dell'appartamento stesso (Fig. 3). Si ottiene un effetto che è nel contempo di dilatazione dello spazio, straniamento rispetto al contesto e connessione con la storia del luogo. Una connessione prima di tutto visiva, ma anche temporale, innescata dall'immagine storica che si pone in continuità fisica e prospettica con lo spazio circostante, il quale, nel frattempo, ha mutato i suoi connotati. In uno degli ambienti dove è stato demolito e ricostruito il soffitto a voltine viene raffigurato il medesimo vano durante una fase di cantiere, con i mattoni risultanti dalla demolizione delle voltine accatastati di lato (Fig. 4), oppure nella zona sud occidentale, prospiciente via dei Cerchi, il pannello ricolloca, con la sua immagine *ante operam*, le preesistenti carte da parati, diverse e variamente decorate, poi rimosse (Fig. 5). In altri due casi emblematici, caratterizzati da rivestimenti ceramici colorati con disegni geometrici o floreali, viene affiancato alle reintegrazioni, che propongono la decontestualizzazione di alcune parti della pavimentazione o dei rivestimenti verticali, il fondale con l'immagine dello stato dei luoghi precedente l'intervento, introducendo a tratti coinvolgenti specularità (Fig. 6).

Una particolare rielaborazione ha interessato l'appartamento dell'ultimo piano dell'edificio B dove gli elementi connotanti sono stati riconosciuti nella muratura a vista e nella sequenza di aperture sulla fronte libera. Qui, la progettazione ha lasciato i muri a vista e inserito, sul lato opposto alle aperture, un lungo specchio. Tale specchio



Fig. 5. In questo appartamento il pannello rievoca, con la sua immagine *ante operam*, il rivestimento realizzato con carte da parati decorate (@Ateliers Jean Nouvel).

Fig. 6. Il progetto affianca all'immagine ritratta nel pannello la reintegrazione della pavimentazione che ripropone il motivo decorativo preesistente (@Ateliers Jean Nouvel).



è stato inclinato in modo che il fruitore sia in grado di abbracciare con lo sguardo l'immagine riflessa del paesaggio urbano, che in tal modo viene proiettata dall'esterno verso l'interno. Altra soluzione è stata data all'appartamento collocato nella parte opposta dell'edificio, a ridosso della corte bianca e con affaccio verso il Palatino. In tale alloggio, caratterizzato da una notevole estensione longitudinale, si è voluto enfatizzare la continuità della parete antica contrapponendola alla frammentarietà indotta dalle trasformazioni successivamente occorse (Fig. 7).

Generalmente, le demolizioni sono circoscritte ai tramezzi interni degli appartamenti e la pavimentazione, dove possibile, segue la distribuzione preesistente (Fig. 8). Similmente, anche le ricostruzioni sono limitate e risolte con l'introduzione di volumi in acciaio inox che contengono i servizi e garantiscono un alto comfort abitativo. Queste aggiunte si configurano come elementi dichiaratamente estranei che però non impediscono la percezione dello spazio autentico degli ambienti (Fig. 9) e dialogano, per contrasto, con le patine della preesistenza. Da questo dialogo emerge la lettura delle stratificazioni che convivono nello stesso ambiente. Si tratta di 'contrappunti' tecnologici, come li definisce lo stesso Jean Nouvel, che si configurano, tornando al parallelo con il restauro pittorico, come una sorta di astrazione cromatica, che non intende interferire con il contesto pur volendone reintegrare una lacuna⁵. "La présence de la modernité dans les appartements est accentuée par l'implantation d'équipements indispensables comme les cuisines et les salles de bain. Ces objets purs et visibles sont des blocs d'inox qui viennent en contraste avec les patines des murs qui sont, elles, les révélations des différentes couches de peinture, des craquelures et des matériaux hétérogènes. Interprétation plastique du passage du temps et de la sédimentation".

Una terza classe di interventi, riconoscibile nel progetto degli appartamenti, viene seguita in quelle situazioni dove nessuna 'selezione' o 'astrazione' si rende necessaria ma si predilige la via dell'accostamento, espressa dalla logica dell'*apport et support* che troverà ulteriore applicazione nella corte piccola e nella scala settentrionale. Tale scelta è osservabile negli appartamenti dell'edificio di 'prua' dove le operazioni di consolidamento sono visibili perché realizzate tramite l'integrazione di elementi in acciaio affiancati alla struttura lignea preesistente.

Le corti e i collegamenti verticali, costituiti da due rampe di scale e tre ascensori, sono probabilmente gli elementi che maggiormente chiariscono le linee di progetto, in cui l'innovazione tende ad affiancarsi alla preesistenza istaurando una continua interazione con essa mai soggiogante.

La corte maggiore, detta corte bianca, è caratterizzata dalla presenza di ballatoi a tutti i piani, costruiti con travi metalliche e voltine laterizie, che assicurano la distribuzione agli appartamenti. Le strutture originarie sono state tutte demolite, in

⁵ Similmente al riferimento alla 'selezione cromatica' si vuole qui sottolineare la caratteristica comune dell'intervento con l'"astrazione cromatica",

ponendo l'attenzione all'estraneità dell'aggiunta al contesto; BALDINI 1991, p. 37.



Fig. 7. In questo appartamento si è voluto enfatizzare la continuità della parete antica, contrapponendola alla frammentarietà indotta dalle trasformazioni successivamente occorse (@Ateliers Jean Nouvel).



Fig. 8. Il rivestimento degli elevati esistenti viene riproposto in pianta, modificandone il motivo decorativo con la variazione di scala, inoltre la traccia dei muri preesistenti demoliti viene suggerita dalla variazione di pavimentazione (@Ateliers Jean Nouvel).

ragione del loro cattivo stato di conservazione, e ricostruite mantenendone la geometria esistente con mattoni pieni in foglio. Le travi sono state in parte sostituite ai piani terzo e quarto e più diffusamente consolidate con l'inserimento di un'anima di acciaio a rinforzo della sezione. La scelta di mantenere materiali e configurazione fedeli agli originari non deve far pensare a un intento mimetico, peraltro apertamente avversato, ma all'esigenza di non alterare staticamente il funzionamento della struttura. L'esigenza ricostruttiva ha di fatto orientato il progetto all'integrazione di un linguaggio dichiaratamente contemporaneo e alla scelta di far convergere qui il posizionamento dei punti nevralgici dei nuovi impianti. Questi, come le altre attrezzature necessarie al comfort abitativo contemporaneo, non vengono dissimulati ma resi evidenti. I quadri elettrici sono visibili attraverso sportelli trasparenti in metallo e vetro e il locale impianti è collocato nella corte, a ridosso di un antico lavatoio, senza comprometterne lo stato di conservazione. Tale manufatto ha così trovato nella nuova condizione una sorta di musealizzazione che fa della vocazione funzionale la sua cifra espositiva. La corte intesa come spazio filtro dall'uso pubblico a quello privato è poi scandita da



Fig. 9. L'inserimento di volumi in acciaio inox che contengono i servizi costituiscono un 'contrappunto' tecnologico che non interferisce con la percezione dello spazio originario (@Ateliers Jean Nouvel).

una serie di elementi in acciaio inox o vetro-cemento, i vani di porta e di finestra degli appartamenti, che segnalano le 'soglie' tra i due usi (Fig. 10).

La corte minore, cosiddetta 'nera', mostra invece un carattere più retrospettivo. Presenta una struttura in muratura costituita da ballatoi realizzati su volte a sbalzo. Il progetto ha realizzato il consolidamento della compagine muraria e ha introdotto una lamiera metallica, appoggiata ai ballatoi in muratura, in modo da allargarne l'ampiezza. Tale intervento mostra in tutta la sua realizzazione la logica progettuale della relazione *apport-support* che si esprime nella relazione biunivoca tra preesistenza e progetto, in cui uno alimenta l'altro senza prevaricazioni (Fig. 11).

La stessa logica si coglie nel progetto della scala attigua, che collega i sei livelli dell'edificio C e conduce alle terrazze. Con l'intento di progettare una nuova scala che trovi origine e sostegno nell'antica, il progetto propone la combinazione di tre diverse soluzioni che si adattano al modificarsi della situazione al contorno. Le prime due rampe sono completamente realizzate *ex novo* mediante gradini in lamiera piegata installati a sbalzo a partire da un cosciale aderente alla muratura. Tale aggiunta, oltre a consentire un'adeguata fruizione della scala, si pone in continuità con le prime due rampe rafforzandone l'espressività. Il nuovo non cancella, né sovrasta l'antico, sempli-



Fig. 10. La corte maggiore, detta 'corte bianca'. Il progetto evidenzia la presenza di porte e finestre concepite come 'elemento soglia' tra spazio pubblico e spazio privato, tra esterno ed interno (©Ateliers Jean Nouvel).

cemente vi si accosta rinforzandolo. Per rispondere alle esigenze di sicurezza, l'ultimo tratto è stato demolito e sostituito con una scala in acciaio caratterizzata da pannelli resistenti al fuoco. La modulazione dell'intervento sottolinea la volontà di stabilire una relazione virtuosa tra costruzione preesistente e progetto che consenta, a quest'ultimo, di svelare, volta per volta, una parte della storia di cui diventa parte. Anche l'installazione dell'impianto d'illuminazione segue la stessa logica. I corpi illuminanti a led sono posti all'interno di un elemento aggiunto, il mancorrente, sfruttando così l'opportunità



Fig. 11. La corte minore, detta 'corte nera' esprime la dialettica di *apport et support* mediante l'apposizione di una lamiera metallica che consolida il ballatoio e ne amplifica lo spazio utile (©Ateliers Jean Nouvel).



Fig. 12. Le prime due rampe della scala sono completamente realizzate *ex novo* mediante gradini in lamiera piegata installati a sbalzo a partire da un cosciale aderente alla muratura e ad essa inghisato con barre passanti. La porzione di scala esistente, in muratura, viene consolidata con una fasciatura all'estradosso con fibra d'acciaio e rivestita da una lamiera metallica che ne allarga le pedate. Inoltre, per minimizzare gli interventi sul muro, i corpi illuminanti vengono alloggiati nel mancorrente (©Ateliers Jean Nouvel).

di non inserire un ulteriore elemento di perturbazione nel delicato equilibrio antico-nuovo (Fig. 12).

La seconda scala per la sicurezza antincendio è una scala nuova realizzata interamente in cemento armato a vista e rivestita di una lamiera metallica di colore grigio. È collocata in quella parte della fabbrica che ha richiesto la trasformazione maggiore. La scala serve tutti i piani degli edifici A e B e tramite un'ulteriore rampa è collegata all'ascensore che garantisce la distribuzione al corpo C, servito invece dalla scala restaurata. La nuova scala presenta una rotazione di novanta gradi della direttrice dopo la prima rampa; ciò rende necessario l'appoggio della soletta della prima rampa al pianerottolo della rampa successiva. Per minimizzare il carico trasmesso al pianerottolo la prima

rampa viene agganciata al muro lungo il suo sviluppo mediante barre metalliche. L'intervento comporta un notevole consolidamento dei muri d'ambito del corpo scala, rinforzati mediante l'inserimento di telai in acciaio.

Le facciate e le visuali

L'intervento sulle superfici esterne del complesso è stato lo strumento principale attraverso cui svelare la stratificazione dei singoli edifici che lo compongono. "Sur les façades, nous avons conservé tout ce qui pouvait témoigner du passage du temps, pour mieux mettre en évidence les différentes stratifications, pour permettre la découverte d'un bâtiment qui s'est arrêté de vieillir et cela sans chirurgie esthétique (toutes les rides sont aimées et conservées). Ce principe renforce l'ancrage de ces bâtisses dans l'histoire".

Con puntuali puliture e consolidamenti si è messa in atto un'azione di cura della muratura e dei rivestimenti tesa a conservare la consistenza materica senza comprometterne l'immagine lentamente costruita dal tempo (*Fig. 13*). Il progetto⁶ ha infatti preservato la patina con una pulitura selettiva e mirata alla rimozione degli attacchi acidi e biologici più invasivi. Si sono accuratamente evitati interventi reintegrativi. Anche l'aspetto lacunoso dell'intonaco è stato preservato, avendo cura di consolidarne gli strati decoesi e sigillarne i bordi. I brani di muratura a vista, sono stati consolidati e protetti con reintegrazioni circoscritte, la cui compatibilità fisico-chimica ed estetica è stata puntualmente verificata.

Una particolare cura è stata riservata alla fascia basamentale dell'edificio d'angolo tra via del Velabro e il vicolo che presenta brani di muratura in laterizio, tufo e bozze calcaree i quali hanno richiesto locali stuccature con malta idraulica e l'applicazione di una soluzione a base di silicato di etile. Inoltre il degrado differenziale delle lastre di peperino ha richiesto un intervento articolato secondo le specificità delle condizioni: trattamento con silicato di etile, iniezioni di malta idraulica e riadesione mediante sostanze adesive, nonché il puntuale inserimento di perni in acciaio inox per le scaglie di maggiori dimensioni.

La cura dello stato di conservazione delle superfici esterne si è espressa anche nell'evitare il più possibile le rimozioni. Pertanto, anche le reintegrazioni ritenute improprie dal punto di vista estetico sono state lasciate; viceversa, le reintegrazioni dannose a base di cemento sono state eliminate. Per gli elementi metallici, quali grappe, zanche o anche travi, si è valutato di volta in volta la rimozione contemperando il rischio della rimozione e il danno indotto dall'ossidazione degli elementi stessi. Un intervento pilota, ha consentito di vagliare le proposte prima dell'esecuzione definitiva sul resto del complesso. Ad esempio, la stuccatura bianca posta da un recente restauro sull'intonaco a bugnato è stata conservata (*Fig. 14*) dopo aver posto diverse questioni

⁶ Il progetto è stato redatto da Valeria Casella, collaboratrice dello Studio Croci, con la direzione artistica di Ateliers Jean Nouvel.



Fig. 13. Il prospetto su via del Velabro dopo l'intervento. Il restauro delle superfici ha inteso conservare tutto ciò che potesse testimoniare il passaggio del tempo e "consentire la scoperta di un edificio che senza chirurgia estetica ha smesso di invecchiare" (@Ateliers Jean Nouvel).

Pagina seguente

Fig. 14. Restauro dell'intonaco a finto bugnato, le immagini prima e dopo il restauro. L'intervento ha rimosso la macchia di vernice nera, eliminato i depositi superficiali e consolidato l'intonaco rinforzando il supporto e facendovi riaderire lo strato esterno. Si sono inoltre stuccate le microlesioni e le mancanze con una miscela calibrata a base di calce il cui effetto cromatico è stato attentamente valutato dai progettisti (@Ateliers Jean Nouvel).

critiche⁷. Un'altra situazione critica si è verificata su tutto il rivestimento della parte bassa della 'prua' del fabbricato, qui si è resa necessaria la rimozione di una pellicola, formata a seguito di un intervento improprio, con mezzi meccanici⁸.

La pulitura, come detto, è avvenuta in modo calibrato, attraverso saggi successivi e procedendo con metodi gradualmente più invasivi⁹. Le superfici disgregate e gli strati di intonaco decoesi sono stati consolidati con interventi puntuali e di volta in volta soppesati¹⁰.

L'intervento sulle facciate si completa con il progetto delle aperture che, in modo piuttosto articolato, intende rivelare la stratificazione dell'intero organismo architettonico e veicolare l'immagine prevalentemente domestica costruita o reale degli spazi interni. Come si è visto nella progettazione degli appartamenti, il progetto muove

⁷ La stuccatura, realizzata con una componente gessosa presentava un elemento di rischio, tuttavia considerando il danno estetico che la sua rimozione avrebbe causato si è optato per conservarla.

⁸ La pellicola, formatasi in seguito all'applicazione di un sottile strato in cemento caricato con sabbia sul quale sono stati successivamente realizzati graffiti con vernici colorate, oltre ad essere un veicolo di sali, tendeva a staccarsi a scaglie portando con sé anche parti di muratura. La rimozione è avvenuta con microscalpelli pneumatici e vibroincisori.

⁹ Alcune parti come l'arco in laterizi e la chiave in travertino del portale sono stati oggetto di

un approfondimento della pulitura, i residui di malta carbonatata in superficie sono stati rimossi con l'applicazione a pennello di una soluzione acquosa a *ph* basico e successivo lavaggio e spazzolatura.

¹⁰ Le disgregazioni superficiali sono state risolte con l'applicazione a pennello di un prodotto consolidante a base di silicato di etile, la riadesione dell'intonaco si è ottenuta mediante iniezioni di miscela di malta idraulica e le fessure e lacune risarcite mediante iniezioni e incollaggi di porzioni distaccate. Le reintegrazioni sono state limitate e opportunamente vagliate.

sempre dallo stato di fatto. Della sequenza di aperture sull'Arco di Giano, all'ultimo piano dell'edificio B, vengono colte le particolarità costruttive e le potenzialità visuali. Tale risultato è ottenuto tramite l'inserimento di ante a specchio all'interno delle imbotti delle finestre che riflettono l'immagine del paesaggio urbano. L'inquadratura è così estesa ai paesaggi laterali verso il Tevere e verso l'arco di Giano e offre allo spettatore un panorama molto più ampio, avvicinandolo alla suggestione del *cyclorama* (Fig. 15).

Un sistema di illuminazione notturna della facciata, realizzata dall'interno, completa le aperture. L'intento è di sottolinearne la natura introspettiva proiettando verso l'esterno un'immagine diversa per ogni appartamento. Tale effetto si raggiunge tramite gli stessi pannelli ad ante posti nelle imbotti che, oltre a consentire l'ampliamento della

visuale, tramite pannelli specchio, ospitano anche foto degli ambienti *ante operam* in scala reale. Quando chiusi, questi creano una scatola luminosa all'interno dell'imbotte della finestra con gli apparecchi illuminanti posti all'interno sotto il filo del pavimento (Fig. 16). La composizione generale che ne deriva, sviluppata dallo studio della stratificazione, gioca sul concetto di *grande maison* che lascia trapelare la vita che all'interno di ogni 'focolare' si svolge (Fig. 17). L'inserimento dei battenti è altresì funzionale per gli spazi interni, infatti permette l'oscuramento totale necessario per gli appartamenti e per gli spazi espositivi.

Un ulteriore apporto alle visuali della fabbrica riguarda la progettazione delle terrazze dove il ruolo di spettatore conferito al complesso raggiunge la massima espressione. Lo spazio viene concepito in continuità con il panorama circostante e tale collegamento viene esplicitato dall'inserimento di tende frangisole che riecheggiano le coperture archeologiche del Palatino.

L'intervento sulle strutture

Gli interventi di consolidamento strutturale, intesi come parte integrante del progetto di restauro, sono stati declinati cercando di contemperare le esigenze conservative e funzionali alla luce della chiave di lettura seguita dal progetto architetto-

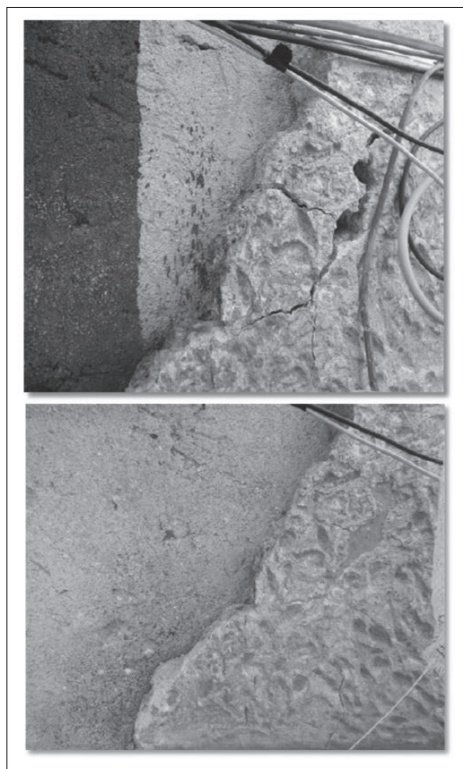




Fig. 15. L'inserimento di imbotti specchianti consente di estendere l'inquadratura ai paesaggi laterali e amplificare la vista dello spettatore (@Ateliers Jean Nouvel).

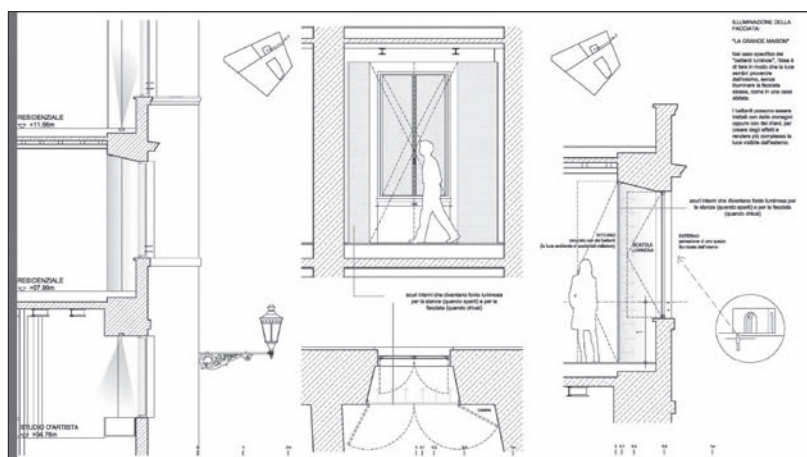


Fig. 16. Gli scuri delle finestre ospitano gli apparecchi illuminati e diventano fonte di luce notturna per l'esterno, se chiusi, per l'interno, se aperti (@Ateliers Jean Nouvel).

nico¹¹. L'attenzione a preservare il ruolo dei fabbricati nel contesto paesaggistico e al contempo la loro stratificazione come elemento connotante l'identità, senza, tuttavia, rinunciare all'innovazione tecnologica e funzionale, ha orientato interventi differenziati e calibrati di volta in volta. Il progetto ha limitato l'invasività degli interventi e coerentemente con la progettazione degli spazi abitativi, ha preferito, per le aggiunte

¹¹ Il progetto di consolidamento è stato redatto dallo studio Croci con la direzione artistica di Ateliers Jean Nouvel.



Fig. 17. Il progetto di illuminazione della facciata gioca sul concetto di *grande maison* (®Ateliers Jean Nouvel).

necessarie, la via dell'autenticità di espressione. Le soluzioni proposte per il consolidamento delle murature sono state misurate sulle caratteristiche della costruzione. Questa, infatti, presenta una struttura muraria piuttosto eterogenea per consistenza e dimensioni, costituita da apparecchi in mattoni pieni e muri 'a sacco' con paramenti in pietra calcarea a bozze, caratterizzati da uno spessore decisamente maggiore. In particolare, i muri perimetrali mostravano un quadro fessurativo tale da suggerire un'incapacità di resistenza anche al solo peso proprio della struttura. L'intervento ha comportato l'inserimento di barre trasversali post-tese e iniezioni di miscele leganti. In corrispondenza dei vani, dove la resistenza statica appariva compromessa, il rinforzo murario è ricorso a cerchiature o architravi metalliche.

Nelle pareti interne si sono realizzate iniezioni di miscele leganti per il consolidamento della compagine muraria e, in poche zone, prevalentemente localizzate nei piani bassi, si è ricorsi all'inserimento di una fodera di intonaco armato. Solo in due casi, relativi al piano terra dell'edificio C, i maschi murari del muro interno, parallelo alla facciata su via dei Cerchi, sono stati ulteriormente rinforzati mediante l'inserimento di fasciature verticali in fibra d'acciaio.

Anche per quanto riguarda gli orizzontamenti la costruzione mostra una condizione piuttosto eterogenea, sia per le diverse tecnologie impiegate sia per le quote d'imposta. L'edificio A si articola su quote diverse rispetto agli altri e si caratterizza per la presenza di volte in muratura al piano terra. Si tratta di volte prevalentemente

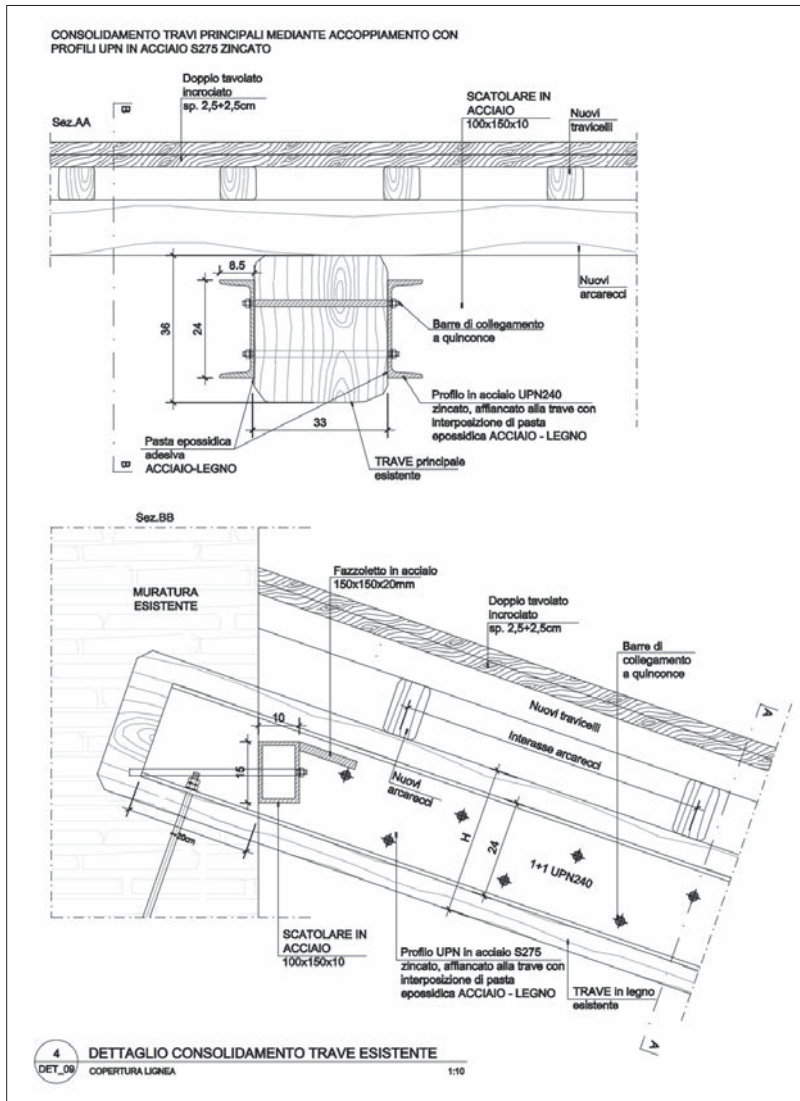


Fig. 18. Progetto esecutivo del consolidamento delle travi lignee di colmo della copertura dell'edificio 'prua' mediante l'affiancamento di un profilo metallico UPN (@Ateliers Jean Nouvel).

a botte (solo un ambiente presenta una volta a crociera), realizzate in mattoni o con materiale misto in cunei di tufo alternati a mattoni, con spessore di circa 25 cm. Anche nell'edificio B alcuni ambienti sono coperti con una volta a crociera e una a schifo, entrambe sono in mattoni e il loro spessore è più esiguo rispetto alle volte dell'edificio A. Gli altri solai sono in legno o realizzati con tecnologia mista con travi in ferro e voltine in mattoni.

L'intervento realizzato sulle volte ha comportato la realizzazione di una camicia posta all'estradosso della volta, costituita da una miscela di calce idraulica naturale e pozzolana fibrorinforzata e collegata ai muri perimetrali tramite barre filettate in acciaio. I solai dell'intero fabbricato, eccetto quelli lignei dell'edificio A, sono stati tutti sostituiti, cercando tuttavia di mantenere l'orditura originaria per non alterare troppo la distribuzione dei pesi sugli elevati e di conseguenza il loro funzionamento statico. Le tecnologie previste per i nuovi solai sono di tre tipi. Si tratta sempre di tecnologie miste che associano alle travi metalliche la lamiera grecata o le voltine in muratura o i tavelloni laterizi e vengono completate con una soletta in calcestruzzo armato, la cui armatura è collegata saldamente alle travi tramite connettori. Nell'intervento sulle voltine si sono impiegati, fin dove possibile, i mattoni di recupero. Le voltine sono poi state completate all'estradosso da una miscela di argilla espansa e calce idraulica.

Nel corpo di fabbrica A, si cercato di mantenere per quanto possibile l'orditura lignea esistente, le travi sono state consolidate e a tratti si sono sostituiti i travicelli e il tavolato, perché notevolmente deteriorati¹². Gli orizzontamenti di copertura hanno richiesto due soluzioni diverse tra loro. Il solaio che ospita la terrazza dei corpi di fabbrica B e C, ha richiesto una soluzione di ulteriore rinforzo che consentisse la realizzazione del sistema di tende previsto dal progetto.

La copertura lignea esistente del corpo di fabbrica A è stata smantellata in tutte e sue parti a meno delle due travi maggiori, costituenti il colmo, che sono state consolidate con l'affiancamento di un profilo metallico (*Fig. 18*). La nuova copertura si regge su una tripla orditura con quattro travi principali (due travi nuove aggiunte alle preesistenti)¹³, arcarecci e travicelli al di sopra dei quali è stato disposto un tavolato incrociato.

Una nuova prospettiva: da turista a flâneur

L'intervento di Ateliers Jean Nouvel è il risultato di un'operazione complessa. La stratificazione, la granularità e al contempo la contraddittorietà del contesto si riflettono nell'architettura della Fondazione Alda Fendi che si configura come il risultato di una serie di operazioni generate dalle caratteristiche stesse del complesso. Il progettista rifiuta quell'“autografia dell'innovazione” che spesso dilaga nei centri storici europei a favore di un intervento che appare porsi in una prospettiva di sostegno e proiezione verso il futuro del carattere autentico della fabbrica¹⁴. Il processo che viene innescato

¹² Tutte le travi sono state comunque rinforzate in corrispondenza delle testate con fazzoletti di acciaio saldati, inoltre l'appoggio è stato protetto con malta fibrorinforzata e rete in fibra di vetro alcaliresistente; gli scassi di alloggiamento delle teste delle travi, profondi generalmente 30 cm e aventi larghezze comprese tra i 20 e i 30 cm, sono stati riempiti con malta rinforzata e pezzi di mattoni di piccole dimensioni.

¹³ L'appoggio delle travi è stato rivestito con un opportuno strato di protezione e l'ancoraggio alla muratura assicurato da barre d'acciaio passanti sulle ali dei profili UPN. Inoltre la cresta dei muri è stata rinforzata con un cordolo costituito da un piatto in acciaio anch'esso inghisato alle murature.

¹⁴ Quell'“autografia dell'innovazione” messa in luce da Donatella Fiorani, che si verifica paradossal-

è oltremodo interessante. Se ne coglie in modo esplicito l'attenzione a riconoscere e mantenere quella serie di caratteri materiali che convergono nel configurare l'autenticità della fabbrica, ma se ne coglie altresì l'intenzione di preservare quell'aura intangibile le cui componenti appaiono spesso inafferrabili e indefinibili.

L'intero organismo riesce infatti a mantenere e rivelare quello sfuggente *spirit and feeling* auspicato nelle candidature per l'iscrizione alla lista del patrimonio mondiale, che trae origine dal concetto di *genius loci* e che elude un approccio puramente positivista¹⁵. L'intento di definire i contorni di tale approccio, messo in atto da numerose ricerche nell'ambito del restauro architettonico, ha identificato la necessità d'integrare diverse chiavi di lettura in grado di coglierne la poliedricità. Intorno ai concetti di 'spirito del luogo', 'senso del luogo', 'attaccamento al luogo' sono state riconosciute matrici sociologiche, antropologiche e fenomenologiche che sembrano orientare efficacemente la ricerca per il progetto architettonico¹⁶. Appare auspicabile una modalità che muova dall'analisi dei valori condivisi e presenti nel luogo d'intervento, integrando un approccio 'emico ed etico' senza tuttavia ribaltare il piano dell'analisi dall'oggetto, proprio del restauro architettonico, a quello di lettura dei significati, determinando probabili rovesciamenti dell'ordine di priorità di intervento¹⁷. Rispetto a questo quadro teorico la via scelta da Jean Nouvel è sorprendentemente efficace e appare estranea a un esito puramente antropologico o sociologico.

L'attenzione a cogliere i caratteri connotanti l'architettura e il suo contesto si declina tra attenzione alla materia, alla sua immagine ai suoi aspetti immateriali, grazie a un approccio propriamente fenomenologico che però riesce a esprimersi e a trovare la sua efficacia attraverso l'architettura. Un approccio ispirato da Gustave Bachelard e dal concetto di qualità dello spazio misurata sulla 'quantità' di vita che si è svolta al suo interno¹⁸. L'accuratezza dell'analisi del contesto e del rilievo dello *status quo*, svolti preliminarmente al progetto, sfugge infatti a una logica prettamente conoscitiva e critica. Si configura piuttosto come osservazione allegorica, vi si ravvisa l'architetto *flâneur*, non teso

mente, ma di consueto, come risposta al relativismo culturale, sembra lasciar spazio ad un'azione colta e consapevole che cerca di rintracciare il contesto locale a partire dal riconoscimento del valore del patrimonio materiale; FIORANI 2017, p. 366.

¹⁵ Lo *spirit and feeling* è tra gli indicatori che concorrono alla valutazione dell'autenticità di un bene architettonico, introdotti dalle linee guida Unesco per la redazione delle candidature (UNESCO 2008).

¹⁶ In effetti, la letteratura ha esplorato l'efficacia di integrazione tra vari settori disciplinari includendo anche *l'outdoor recreation* e la psicologia ambientale: "Generally speaking, qualitative methodologies fall under the domains of sociology, anthropology, and phenomenology, while useful quantitative methodologies can be adapted from

sociology, outdoor recreation, and environmental psychology"; WELLS 2017, p. 24.

¹⁷ Le posizioni enunciate da Jeremy Wells e Donatella Fiorani appaiono complementari, se da un lato il primo mette in evidenza come l'integrazione tra approccio 'emico' (dall'interno) ed 'etico' (dell'esterno) possa condurre ad efficace comprensione della realtà, la studiosa pone il problema, tutto architettonico, del rischio del ribaltamento delle priorità che conduce a prescindere dalla conservazione della materia; Ivi, p. 22; FIORANI 2017, p. 366.

¹⁸ Il riferimento a Gustave Bachelard è espressamente citato da Jean Nouvel nelle sue conversazioni sul progetto. In particolare la chiave di lettura fenomenologica del testo ha suggerito moltissimi spunti per apprezzare la poetica dell'intervento sulla Fondazione Fendi; BACHELARD 1961.

a cogliere il pittoresco ma quegli aspetti che rievocano il ricordo, che riescono a tracciare il passato del luogo. Il progetto intende restituire i luoghi a chi ne gode, riattivandone la memoria, attraverso un coinvolgimento diretto. All'interno degli appartamenti, l'uso delle immagini riflesse (con l'inserimento di specchi) e costruite (le fotografie dello stato *ante operam* degli ambienti) innescano una percezione fantasmagorica. L'effetto alternato, di stanza e paesaggio, che appare al *flâneur* di Baudelaire nel suo osservare 'distratto', viene qui riproposto con un'operazione intellettuale, forse difficile, ma che riesce nel suo obiettivo di rivelare e tramandare l'essenza di un luogo. L'idea non è certamente quella ottenere "une sorte d'accumulation purement esthétique" né tantomeno di congelare l'esistente restituendone un commento didascalico, quanto piuttosto quella di aggiungere una lettura complessa che coinvolge il fruitore in un intrigante processo d'identificazione.

Anche il progetto delle facciate realizza un processo simile, innestandosi però non sulla dimensione temporale ma su quella propriamente spaziale della dialettica interno-esterno. In particolare, l'intervento concepisce le aperture come 'soglie' fra spazio pubblico e privato, tra "vastità dell'esterno e intimità dell'interno" che in quanto concetti per nulla simmetrici e non riducibili alla sola dimensione geometrica¹⁹ coinvolgono lo spettatore in modo personale. La reazione di *rêverie* suscitata è data dai diversi gradi di trasparenza che queste aperture presentano, tutte tra loro diverse, ma tutte tese a catturare lo sguardo e l'immaginazione dell'avventore di via del Velabro, che non si sentirà estraniato dal contesto ma coinvolto nella scena²⁰.

Anche la progettazione della funzione rivela una scelta precisa tesa al coinvolgimento di chi la frequenta. Seppur la nuova destinazione d'uso sia estranea alla vocazione storica dei tre edifici, essa riesce ad interpretarne la vocazione contemporanea. Con l'inserimento di una attività sociale e culturale si riesce probabilmente a scongiurare la consueta speculazione immobiliare dei centri storici. La Fondazione Fendi esprime la chiara volontà di realizzare un luogo dedicato all'arte non rispondendo al solo obiettivo funzionale e proponendo una destinazione turistica ma con l'idea di creare un polo di aggregazione in grado di dialogare con il contesto²¹. Una funzione sociale capace di stimolare non una curiosità impressionistica ma la percezione dialettica di un passato comune, pubblico²².

¹⁹ Il concetto è compiutamente espresso da Gustave Bachelard e legato all'antropologia dell'immaginazione: "Avant tout, il faut constater que les deux termes: dehors et dedans posent, en anthropologie métaphysique, des problèmes qui ne sont pas symétriques. Rendre concret le dedans et vaste le dehors sont, semble-t-il, les tâches initiales, les premiers problèmes d'une anthropologie de l'imagination"; Ivi, p. 241.

²⁰ Si tratta dell'effetto opposto a quello descritto da Charles Baudelaire e ripreso da Walter Benjamin, nel raccontare la trasformazione haussmaniana di Parigi che genera straniamento, tipico della

città moderna, in cui si delinea la figura d'un tempo che cancella, insieme ai *vieux faubourgs*, ogni forma di ricordo; BAUDELAIRE 1996, pp. 74-77.

²¹ Si intende qui sottolineare come ancora una volta il progetto della Fondazione Fendi sfugga agli approcci perlopiù ravvisabili in Europa. Il cosiddetto *Adaptive Reuse* (FIORANI 2016, pp. 123-124), generalmente impiegato come risposta all'esigenza di progettare una nuova funzione per mantenere in vita l'architettura storica appare quanto mai estraneo al progetto per il complesso del Velabro.

²² Walter Benjamin contrappone alle modalità del turista straniero, che mostra per la città un interes-

A partire dalla chiave fenomenologica il progetto innesca un processo che, seppur non orientato alla comprensione storico-critica, sviluppa una regia organica tra consolidamento, conservazione delle superfici e 'rifunzionalizzazione'. Di fatto trova la via per uscire sia dalla lettura dei soli significati antropologici sia da un intervento autoreferenziale da *archistar* per declinarsi compiutamente sul piano del restauro architettonico.

Ringraziamenti

Ringrazio Ateliers Jean Nouvel per la preziosa collaborazione alla stesura di quest'articolo e per aver autorizzato la consultazione del materiale di progetto e la pubblicazione delle fotografie. In particolare, sono grata a Livia Tani, partner italiano dello studio, per le attente spiegazioni e per i preziosi scambi di idee che hanno consentito, oltre ad un proficuo confronto, anche una costante verifica delle riflessioni emerse durante il lavoro. Sono altresì riconoscente a Valeria Casella per la gentile disponibilità al confronto.

REFERENZE BIBLIOGRAFICHE

- BACHELARD 1961: G. Bachelard, *La poétique de l'espace*, Les Presses universitaires de France, Paris 1961 (prima ed. 1957)
- BALDINI 1991: U. Baldini, *Teoria del restauro e unità di metodologia*, 3 voll., Nardini, Firenze 1991
- BAUDELAIRE 1996: C. Baudelaire, *Lo spleen di Parigi. Piccoli poemi in prosa*, in *Opere*, Mondadori, Milano 1996 (prima ed. 1869)
- BENJAMIN 1986: W. Benjamin, *Parigi, capitale del XIX secolo*, Einaudi, Torino 1986.
- BENJAMIN 2000: W. Benjamin, *I passaggi di Parigi*, Einaudi, Torino 2000 (prima ed. 1982)
- BENJAMIN 2010: W. Benjamin, *Il ritorno del flâneur*, in *Scritti 1928-1929, Opere complete*, vol. III, Einaudi, Torino 2010
- BRANDI 1977: C. Brandi, *Teoria del restauro*, Einaudi, Torino 1977
- FIORANI 2016: D. Fiorani *Architettura storica e contemporaneità in Europa. Scenari operativi, prospettive culturali e ruolo del restauro* in «ArcHistoR», III, 2016, 6, pp. 106 -141
- FIORANI 2017: D. Fiorani, *Internazionalizzazione e ricerca nel restauro* in D. Fiorani (a cura di), *Questioni teoriche: storia e geografia del restauro. Ricerca restauro*, Quasar, Roma 2017, pp. 360-372
- WELLS 2017: J. C. Wells, *A Methodological Framework for Assessing the "Spirit and Feeling" of World Heritage Properties* in T. R. Gensheimer, *World heritage and national register. Stewardship in perspective*, Routledge, London, 2017, pp. 19-32
- UNESCO 2008: UNESCO, *Operational Guidelines for the Implementation of the World Heritage Convention*, World Heritage Centre, Paris 2008, <https://whc.unesco.org/en/guidelines/> [14/5/2020]

se superficiale, esotico, pittoresco, quello del nativo, motivato, nel suo 'passeggiare', dalla memoria e non dalla curiosità impressionistica. Il filosofo riconosce in questa modalità la possibilità di ri-

attivare un coinvolgimento sociale, innescato dal comune riferimento ad una memoria collettiva; BENJAMIN 2010, pp. 379-383.

Letture intrecciate: l'intervento sul Neues Museum di Berlino

INTERVISTA AD ANDREA GRIMALDI E ANDREA PANE

1) *L'intervento sul Neues Museum di Berlino (Fig. 1), avviato con un concorso internazionale nel 1993 e portato a termine nel 2009, rappresenta uno dei restauri più interessanti dell'inizio di questo millennio. L'intervento viene in genere attribuito a David Chipperfield Architects, anche se è noto che è frutto del lavoro congiunto di questi con Julian Harrap, degli studi istruttori elaborati per il concorso internazionale da parte dello Stiftung Preussischer Kulturbesitz e della costante collaborazione in cantiere fra istituzioni, progettisti ed esperti di diversi settori (dai restauratori delle superfici materiche ai museologi). In che misura è lecito parlare di autorialità in un intervento di questo tipo?*

A.G. È una domanda interessante che affronta il modo di vedere e trasmettere oggi l'architettura. In un'epoca ormai imperniata quasi esclusivamente sulla 'comunicazione' sembra inevitabile semplificare i messaggi e ridurre la complessità sottesa al progetto contemporaneo a quello del nome famoso, della 'firma' che veicola immediatamente, quasi come un marchio, una certa idea di architettura. Chi opera nel campo del restauro o dell'intervento sull'esistente, come fa sovente anche la disciplina dell'Architettura degli Interni, sa perfettamente che le questioni sono spesso molto più complesse di quanto si pensi, richiedendo una quantità di apporti che l'architetto responsabile della 'firma' deve coordinare e mettere a sistema. In questo senso credo che il Neues Museum possa essere considerato a ragione un esempio emblematico di questo tipo di processo composito e coordinato di contributi, tutti importanti e significativi a partire da quello di Julian Harrap che Chipperfield, bisogna riconoscerlo, in tutte le sue interviste ha sempre evidenziato. Ma oltre ad Harrap vi sono altri contributi importanti, come ad esempio quello offerto per l'allestimento del museo da Michele De Lucchi, che con i suoi raffinati sistemi ostensivi è riuscito a interpretare in maniera efficace la volontà di aulico equilibrio che permea tutti gli spazi espositivi. Volendo però rispondere in maniera più precisa alla domanda, penso che l'autorialità, in un progetto di questo tipo, risieda proprio nella definizione di una 'cornice di senso' capace di mettere a sistema, in maniera organica e significativa, i diversi contributi dei tanti specialisti che vi concorrono. C'è, per meglio dire, bisogno di una 'idea guida' capace di tenere assieme le diverse variabili del progetto ed è in questo concetto ideale che risiede il contributo autoriale più importante, che porta a



Fig. 1. La testata centrale e il portico ottocenteschi del Neues Museum nel fronte verso la Museuminsel di Berlino (foto D. Fiorani).

riconoscere, in chi ha la capacità di esplicitarlo, il ruolo che Valerio Olgiati in un suo recente scritto¹ ha definito dell'architetto-autore. È un po' come in un'orchestra in cui è l'idea che il direttore ha dello spartito a orientare e dare senso all'interpretazione dei singoli musicisti che, se ben condotti, producono l'armoniosa polifonia d'insieme che genera l'esperienza, ogni volta diversa, dell'ascolto. In un intervento di questo tipo non sono quindi le singole soluzioni di dettaglio a palesare l'autorialità, ma è la sintetica e coerente visione d'insieme condensata nell'idea primigenia che dona senso al tutto.

A.P. È una domanda importante, che richiede una risposta sia su un piano generale che specifico. Va premesso infatti che l'autorialità di un progetto di conservazione e restauro – ma potremmo dire in senso più generale di ogni progetto di architettura – è oggi sempre più difficile da individuare, perché nonostante sia innegabile il ruolo di regia svolto dall'architetto responsabile della progettazione e direzione dei lavori, si evidenzia in modo crescente la presenza di un vero e proprio gioco di squadra tra le diverse e sempre più differenziate competenze

¹ BREITSCHMID, OLGIATI 2019, pp. 132-141.

disciplinari che vengono di volta in volta chiamate in causa. Un gioco che può assumere dimensioni anche molto ampie, in funzione della scala e della complessità del progetto. È pertanto più giusto parlare di una catena di autorialità nelle scelte, che parte ovviamente dalla committenza.

Nel caso specifico del Neues Museum credo sia fondamentale tornare al lavoro preparatorio compiuto dallo Stiftung Preussischer Kulturbesitz prima del concorso internazionale a inviti del 1993. Le linee guida fornite ai progettisti citavano esplicitamente la possibilità di una “ricostruzione complementare” del Neues Museum ed erano già a loro volta frutto di un vivace confronto di posizioni diverse – svolto al principio degli anni novanta – sul destino del grande edificio bombardato². Inoltre il concorso – ricordiamolo – non si limitava al solo recupero dell’edificio del Neues Museum, pesantemente danneggiato dalla Seconda guerra mondiale e rimasto a lungo abbandonato, ma mirava a riconnetterlo in modo efficace con gli altri edifici dell’Isola dei Musei, ovvero l’Altes Museum e il Pergamonmuseum, oltre a prevedere già allora una estensione tra il Neues Museum e il fiume. Come sappiamo bene, la gara fu vinta da Giorgio Grassi e i progetti premiati furono, in ordine successivo, quelli di David Chipperfield, Francesco Venezia, Frank Gehry e Axel Schultes, mentre altri tre progetti furono comunque acquisiti dal committente (Juan Navarro Baldeweg, Schweger und Partner, Gerhard Spangenberg).

I successivi contrasti con Grassi e lo scarso favore che le autorità per la tutela manifestarono nei confronti delle soluzioni da lui proposte per connettere il Neues Museum con il sistema degli altri edifici condussero, nel 1997, a riesaminare i cinque progetti premiati, arrivando infine a un confronto diretto tra le ipotesi di Chipperfield e Gehry, modificate da questi ultimi a seguito di ulteriori affinamenti. Questo processo, che generò anche polemiche e discussioni accese, si concluse a favore di Chipperfield proprio in ragione del suo approccio più conservativo, coerente con gli orientamenti dello Stiftung Preussischer Kulturbesitz. In questa fase Chipperfield si rivolse a Julian Harrap per lo sviluppo degli specifici aspetti di restauro. Come sappiamo Harrap, che avrebbe avuto un ruolo fondamentale nelle successive fasi del progetto, si riferì a sua volta agli orientamenti condivisi a livello internazionale sul restauro (citando espressamente la Carta di Venezia e quella di Burra), ascoltando al contempo con grande attenzione le indicazioni provenienti dalle autorità di tutela, per arrivare infine a definire egli stesso delle linee guida aggiornate per il restauro, approvate nel marzo 1999³. Non secondario, inoltre, fu tutto il lavoro di indirizzo critico-metodologico sviluppato nell’ambito del comitato germanico dell’ICOMOS e in particolare da un grande esperto del Neues Museum come Wolfgang Wolters, che io stesso ho avuto la fortuna di ascoltare in due illuminanti conferenze all’inizio e alla fine del

² BERNAU 2004, p. 41; GROSSE-RHODE 2009, p. 50.

³ NIEMANN 2009, pp. 76-77.

cantiere. Infine, come si evince bene dalle doviziose pubblicazioni che dal 2009 in poi hanno illustrato tutto il processo di progettazione e restauro, un ruolo fondamentale è stato svolto dalla qualificata e consistente équipe di restauratori che hanno concretamente lavorato sulle superfici del Neues Museum, con una cura quasi maniacale del dettaglio, e una *pietas* davvero ammirevole, non comune in Germania, per ogni frammento superstite, spinta fino ai più minuti lacerti di decorazione, come si vede nella ricomposizione di alcune volte.

In definitiva direi che si è trattato davvero di uno straordinario lavoro corale, nel quale tuttavia va riconosciuto che David Chipperfield ha rappresentato il riferimento concettuale di tutta l'opera, mostrando capacità di ascolto e di coordinamento. Anche queste ultime, credo, si possano considerare come virtù autoriali: l'aver accettato di passare in secondo piano il proprio segno e lasciar esprimere pienamente Harrap e i tecnici conservatori costituisce a tutti gli effetti una scelta. È certamente vero che il grande pubblico attribuisce il restauro del Neues Museum interamente a Chipperfield, senza sapere nulla di Harrap o degli altri apporti, ma sappiamo bene che la gran parte delle persone ama identificare con un *brand* ogni opera e ricorda al massimo un nome soltanto. Del resto, anche in antico accadevano cose analoghe: quanti interventi di Leon Battista Alberti sono effettivamente attribuibili a lui soltanto e non sono invece frutto di fondamentali collaborazioni? Ciò non toglie che senza Alberti non avremmo avuto il Tempio Malatestiano. Credo che, *mutatis mutandis*, potremmo dire lo stesso del ruolo di Chipperfield al Neues Museum.

2) *La costruzione del Neues Museum dal 1841 al 1859 è opera di Friedrich August Stüler, esponente importante dell'eclittismo prussiano. L'architetto concepisce l'organismo con una chiara impronta classicista, connotata da una pianta rettangolare tripartita, con due corti interne ai lati del corpo centrale che ospita il sistema d'accesso. Il rispetto di questa concezione ha comportato impegni consistenti nell'intervento effettuato a cavallo del nuovo millennio. Le scelte di restauro e quelle museografiche hanno raggiunto, sotto questo profilo, una sintesi ottimale (Fig. 2)?*

A.G. Intervenire su di una preesistenza comporta sempre una prima fondamentale fase di analisi e studio della realtà non solo materica ma anche ideale, espressa dal sistema fisico delle strutture e degli spazi che la compongono. Spesso i problemi nascono dalle esigenze di riuso di questi edifici. Una cattiva analisi del valore e del senso degli organismi edilizi può portare a ipotizzare riusi non coerenti con la loro essenza. Fino a che punto è lecita la trasformazione della logica morfologico-funzionale dell'edificio? Qui il problema in realtà non si è posto, perché da subito l'obiettivo è stato quello di ripristinarne la funzione museale. Interpreto dunque la domanda come una richiesta di analisi della idea di museo sottesa a questo tipo di restauro ricostruttivo e da questo punto di vista l'operazione mi sembra aver

raggiunto un equilibrio tra istanze della conservazione e rappresentazione di un sentire contemporaneo davvero apprezzabile.

Chipperfield è riuscito nella non facile impresa di mantenere la chiara riconoscibilità dell'impianto morfologico e distributivo dell'edificio attraverso la ricostruzione delle parti mancanti che hanno consentito di ricomporre i circuiti di fruizione anulari di ciascun piano e, nell'attuare questa strategia ricostruttiva, ha anche fornito la cifra più interessante del suo intervento dal punto di vista museografico. Se il museo è il luogo fisico dell'incontro con un materiale culturale, lo spazio in cui avviene tale incontro assume un ruolo centrale nell'esperienza e significato della

visita; il modo con il quale si succedono le sale espositive, con le piccole variazioni indotte dal processo ricostruttivo, assume quindi un peso e un valore che non è più semplicemente funzionale, ma viene a configurarsi come un livello di variazione dell'identità – per citare il famoso testo di Martí Arís⁴ – che rende più stimolante la fruizione degli ambienti e dei materiali culturali in essi contenuti. Chipperfield e Harrap sono riusciti a rendere le operazioni di restauro perfettamente inserite in una visione museografica dove al centro si sono posti la qualità e il carattere documentario del manufatto architettonico. Il percorso di visita all'interno del museo diviene così esso stesso parte del contenuto musealizzato e la sequenza spaziale acquista il ruolo di componente fondamentale del messaggio museologico.

Il Neues Museum è uno splendido esempio di applicazione di quella che anni fa ho definito la teoria del museo come 'società di sale'⁵, parafrasando la famosa definizione di architettura come teoria di stanze di Kahn. Qui infatti la qualità di questa sequenza è data proprio dal carattere autonomo e chiaramente leggibile di ogni sala; l'identità e specificità di queste non inficia una omogeneità e qualità complessiva dell'esperienza di visita che, nella varietà e ricchezza dei caratteri singolari degli ambienti, non perde mai il senso di appartenenza al complesso



Fig. 2. Veduta delle sale museali nell'ala a destra delle scale centrali (foto D. Fiorani).

⁴ MARTÍ ARÍS 1990.

⁵ GRIMALDI 2008, pp. 68-75.



Fig. 3. L'infilata delle sale al terzo piano 'tiene' assieme le singolarità dei diversi ambienti (foto A. Grimaldi).

museale inteso quale organismo unitario (Fig. 3). L'aver poi mantenuto lo spazio aulico del grande scalone centrale come perno del sistema di distribuzione dell'edificio, oltre ad aver recuperato uno dei nuclei più significativi della struttura architettonica originaria, consente, in termini di organizzazione e gestione degli spazi, una grande elasticità interpretativa dei percorsi di visita (Fig. 4).

Infine, la volontà di mantenere traccia evidente delle distruzioni dell'organismo architettonico, così come del processo di ricostruzione delle parti mancanti, hanno reso l'edificio stesso un materiale culturale degno di essere raccontato. Contenuto e contenitore non sono più l'uno funzionale all'altro, ma entrambi partecipi del progetto museologico con risultati di eccezionale qualità suggestiva.

A.P. Credo che il merito maggiore dell'intervento sia quello di porsi in sostanziale continuità con la simmetria e il classicismo del progetto di Stüler, senza tuttavia mostrare alcun infingimento nei nuovi apporti, rispettando cioè l'identità della fabbrica originaria come requisito fondamentale, cui subordinare tutto il resto, ma realizzando il nuovo con un linguaggio essenzialmente moderno. In questa chiave si spiegano sia alcune scelte compiute all'interno sia la ricostruzione tipologica del corpo ovest dell'edificio, che personalmente ritengo molto riuscita proprio per la capacità di reintegrare il volume mancante nel segno della continuità, rispettando cioè la scansione e i rapporti dimensionali originari delle finestre, ma adottando un materiale (il laterizio) distinguibile e non troppo contrastante in senso cromatico e materico con la pietra di rivestimento della facciata originaria. Nel contempo, l'aver scelto di collocare una serie di strutture di servizio all'ingresso e la necessità di utilizzare il piano principale come collegamento passante verso gli altri due musei hanno generato delle scelte difficili, che tuttavia sono state risolte nell'ottica di una *master plan* generale che ha posto il Neues Museum nell'ambito di una più ampia *promenade architecturale* che comprende anche gli altri due musei, consentendo così un organigramma funzionale più flessibile. Qualche sacrificio tuttavia c'è, come nella scelta di coprire le due corti interne e soprattutto nel trattamento riservato a una di queste, la cosiddetta Corte Egizia.



Fig. 4. L'affaccio dal ballatoio di collegamento al terzo piano sull'invaso spaziale del grande scalone. La nudità delle superfici liminari enfatizza l'austera monumentalità dello spazio (foto A. Grimaldi).

3) *L'architettura del museo e il suo restauro appaiono particolarmente connotati dalla presenza dello scalone centrale dell'edificio. Il progettista Stüler affidò proprio alla scala il ruolo di rappresentanza che il suo maestro Karl Friedrich Schinkel aveva assegnato al salone l'ingresso, così da sottolineare l'importanza – e la sfida – dello sviluppo verticale dell'edificio, costruito con tecnologie e materiali innovativi su un terreno paludoso. La ricostruzione delle rampe, demolite negli scorsi anni ottanta, reinterpreta in chiave moderna forme e materiali della preesistenza, istituendo un dialogo serrato fra pareti e colonne ottocentesche, corrose dalla guerra e dall'abbandono, e nuovi elementi dalla superficie rifinita e perfetta. Quale lettura critica possiamo offrire della scelta progettuale proposta?*

A.G. È un esito estremamente interessante, che manifesta concretamente il concetto di palinsesto caro al mondo del restauro e che possiamo dire essere oramai partecipe di un sentire tipicamente contemporaneo, in cui la compresenza di segni, forme e materiali si rilegge attraverso l'esplicitazione di diverse modalità di trattamento della materia. A ben vedere, è un approccio che sostanzialmente reinterpreta, ancora una volta, i dettami della Carta di Venezia cui Chipperfield

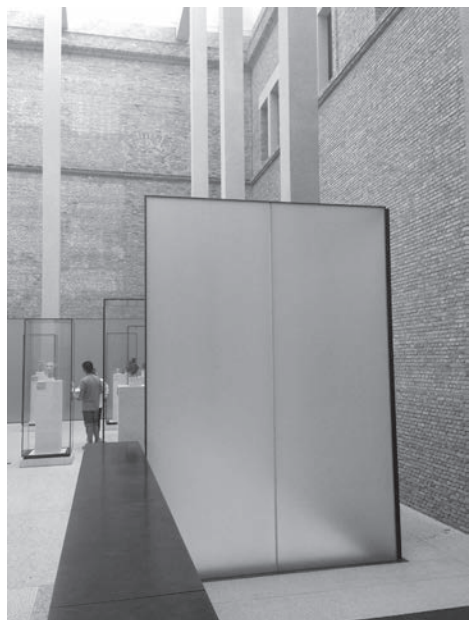


Fig. 5. Uno scorcio di dettaglio della Corte Egizia che mette in evidenza i differenti registri materici sui quali è impostata la relazione tra 'nuova figura' e sfondo (foto A. Grimaldi).

e Harrap dichiarano espressamente di rifarsi. Trovo che anche in questo specifico nucleo dell'edificio i due progettisti hanno raggiunto un perfetto equilibrio tra l'esigenza di ricomporre una cornice spaziale significativa, funzionale e coerente con la preesistenza e l'attenzione per le poche tracce originali dello scalone che fu. Non era semplice riproporre l'aulico impianto senza scivolare o dal lato della banalizzazione o, ancor peggio, da quello della reinterpretazione stilistica. La strada percorsa è stata quella della restituzione dell'integrità spazio-morfologica e funzionale in termini tettonici, 'asciugando' la ricostruzione formale da tutti quei dettagli figurativi che avrebbero rischiato di distogliere l'attenzione dalla potenza monumentale della spazialità verticale dello scalone. La ricerca della qualità della realizzazione si è spostata dalla dimensione puntuale del

dettaglio decorativo a quella estesa delle superfici che nella apparente omogeneità del dato cromatico trovano modo, con la granulometria del composto cementizio, fatto di cemento bianco e frammenti di marmo di Sassonia, di articolare e dare corpo soprattutto ai piani verticali e orizzontali dello scalone. Qui in una raffinata vibrazione luministica delle superfici, la massa corporea del dispositivo spaziale assume due differenti condizioni: una più interna, a diretto contatto con chi lo percorre, connotata da superfici perfettamente levigate e lucide che si animano grazie al disegno reso dagli inerti di marmo del composto cementizio; una, in secondo piano, più austera, omogenea e leggermente scabra, connotata da un effetto bocciardato delle superfici sulle quali la luce sembra come raggrumarsi (Fig. 5).

A.P. Anche questa è una scelta che mi trova fundamentalmente d'accordo. L'idea alla base del progetto è quella di lasciare per quanto possibile trasparire la suggestione 'piranesiana' (espressione usata esplicitamente da Chipperfield) delle sale squarciate dalle bombe e dalle successive manomissioni, senza che i nuovi inserti annullassero del tutto questa sensazione. Ciò avviene proprio nella grande sala centrale che ospita il nuovo scalone progettato da Chipperfield, concepito con volumi puri, essenziali e rigorosamente bianchi per sviluppare un contrappunto netto, ma allo stesso tempo accettabile, con l'involucro murario grezzo di laterizi

e soprattutto con il colonnato, che mostra ancora ben evidenti i segni della guerra. La soluzione appare ancora più convincente se la si confronta con le ipotesi avanzate nel progetto di Gehry durante il confronto finale tra le due proposte: qui l'architetto californiano avrebbe infatti voluto realizzare un sistema di scale elicoidali decisamente più invasivo ed estraneo rispetto al grande vuoto generato dai bombardamenti e dalla demolizione delle rampe originarie, compiuta dalla DDR negli anni ottanta⁶.

4) Altri punti 'sensibili' del restauro sono costituiti dall'integrazione dell'angolata orientale dell'edificio, sul lato opposto della Sprea (Fig. 6), e dalla ricostruzione della 'Corte Egizia' (Fig. 8), la prima particolarmente attenta alla ricucitura volumetrica e materica della fabbrica e alla possibilità di ricollocare – reinterpretandone il ruolo architettonico – le statue disposte in origine sulla sommità e ancora esistenti, la seconda dichiaratamente innovativa e modernamente modellata sull'impiego di telai in cemento armato. Quali elementi di coerenza – logica, figurativa, estetica – è possibile individuare in scelte costruttivamente così diverse fra loro?

A.G. Mi sembra di poter dire che c'è una sostanziale coerenza di fondo nell'approccio di Chipperfield che fa della logica strutturale uno dei nuclei di senso principali del suo progettare. Se nell'angolo orientale del museo la volontà di continuità formale e figurativa ha prodotto una interpretazione contemporanea della massa muraria dell'edificio ottocentesco, nella parziale ricostruzione del vuoto della Corte Egizia, egli ha operato per contrasto misurato e, grazie alla leggerezza degli esili pilastri in cemento bianco di una 'nuova figura' aggiunta nello spazio, ha messo in risalto il valore primigenio delle masse laterizie liminari del cortile. La semplicità e l'essenzialità dello schema strutturale dell'organismo aggiunto, con il suo portato di austera monumentalità, sono stati capaci di costruire una sorta di capsula spaziale, rafforzata dalle basse pareti in vetro satinato che racchiudono lo spazio, proteggono l'affaccio al piano inferiore e aiutano a concentrare lo sguardo sulle opere collocate al proprio interno. Concorre a questa messa in evidenza della nuova struttura la differenziazione materica tra vaso ricostruito, che mantiene l'espressività strutturale del laterizio originario, e nuovo organismo che, come nello scalone, si connota per l'utilizzo del cemento bianco (Fig. 7).

Per quanto differenti nelle risposte costruttive, entrambi i punti 'sensibili' da voi individuati propongono una stessa attenzione al tema della relazione fisica tra vecchio e nuovo. Se nella Corte Egizia il rapporto tra preesistenza e nuovo intervento è mediato da una sorta di giunto spaziale che corre lungo tutto il perimetro della corte ad eccezione del punto di accesso, producendo una interessante

⁶ GROSSE-RHODE 2009, p. 54.



Pagina a fianco

Fig. 6. Il volume angolare distrutto dai bombardamenti e ricostruito in mattoni (foto D. Fiorani).

Fig. 7. La qualità materica delle superfici cementizie lungo lo scalone (foto A. Grimaldi).

Fig. 8. Il cortile egizio nella nuova configurazione (foto D. Fiorani).



Fig. 9. Il punto di connessione tra la facciata originale e la ricostruzione sul prospetto sud (foto © David Chipperfield Architects dal sito).

inversione del carattere spaziale degli ambienti inferiori, nella angolata orientale il tema della relazione tra vecchie strutture e nuovi interventi si declina in forme più continue, essendo giocato tutto attraverso piccole variazioni sul piano di facciata. Dei due prospetti, il più interessante da questo punto di vista appare quello sud, dove la ricomposizione di una parasta parzialmente diruta diviene il luogo di passaggio tra struttura preesistente e superfici ricostruite. La risposta formale messa in atto da Chipperfield e Harrap rende esplicita una sorta di metamorfosi del linguaggio da classico a contemporaneo, mentre lo sguardo procede verso l'alto e la decorazione superficiale si asciuga sempre più, sino a lasciar parlare soltanto i registri compositivi orizzontali, rappresentati dai sottosquadri della muratura che si allineano con le cornici preesistenti (*Fig. 9*).

A.P. Si tratta effettivamente di due modi di intervenire alquanto diversi, il secondo dei quali ha destato alcune critiche già prima dell'inaugurazione dell'autunno 2009. Per quanto riguarda l'integrazione dell'angolo orientale, trovo particolarmente raffinato il modo con cui il nuovo volume – identico nelle proporzioni e cieco come quello originario, ma costituito da laterizi di tono cromatico leggermente diverso da quelli preesistenti – si innesta a quanto sopravviveva, arrivando persino a conservare religiosamente i pochi lacerti di intonaco di rivestimento superstiti nell'attacco tra il nuovo e l'antico. Molto diverso è il trattamento riservato alla Corte Egizia, dove la suddivisione dello spazio in senso verticale e orizzontale, con le nuove strutture in cemento armato e la vetrata un po' infelice che vi è posta alla base, determina un contrasto eccessivo con lo spazio della corte originaria

di Stüler e le poche ma significative decorazioni neo-egizie superstiti su una delle pareti⁷.

5) *L'edificio del Neues Museum venne progettato e realizzato alla metà del XIX secolo attorno alle collezioni archeologiche di epoca egizia e greca dell'impero prussiano. Coerentemente con i criteri museografici dell'epoca, l'esposizione dei reperti si accompagnava a un repertorio decorativo integrato all'edificio, configurato per accompagnare in maniera stilisticamente coerente i reperti esposti. I criteri museografici contemporanei sono del tutto diversi, lavorando piuttosto sull'eccezione dell'oggetto originale dal contesto e affidando all'apparato illustrativo di contorno il compito riconnettere l'elemento con la spazialità architettonica circostante. L'esigenza di preservare le finiture storiche ancora esistenti della fabbrica ottocentesca ha determinato un ulteriore elemento di ricchezza e complessità progettuale. Possiamo ritenere che queste condizioni rendano la fabbrica un unicum dal punto di vista dell'allestimento museografico o è possibile cogliere affinità con altre proposte contemporanee?*

A.G. Premesso che, a mio giudizio, ogni intervento di musealizzazione di una preesistenza costituisce sempre un unicum difficilmente replicabile perché legato alla componente storica rappresentata dal contesto materiale sul quale s'interviene, in linea di principio mi sembra di poter dire che dal punto di vista museografico il progetto di Chipperfield e Harrap proponga una interessante strategia di mantenimento degli apparati decorativi ottocenteschi, interpretati come 'reperti da musealizzare' perché espressione di una idea di 'museografia romantica', oramai storicizzata, che faceva dell'ambientazione uno dei capisaldi della esperienza di visita. Viene qui mirabilmente superata la difficoltà che nei primi anni settanta del secolo scorso portò i restauratori tedeschi a sacrificare le decorazioni risparmiate dalle distruzioni della guerra nella Gliptoteca di Monaco (1830), opera notevole dell'altro grande architetto museografo tedesco, Leo Von Klenze, perché interpretate come "abominevoli falsi storici"⁸. Il valore culturale insito nelle decorazioni del Neues Museum costituisce oggi una importante documentazione degna di partecipare del racconto museologico, al pari del sistema spaziale con il quale s'integra mirabilmente. È un approccio che a memoria non mi sembra sia stato riproposto con questo rigore e questa ampiezza in nessun'altra esperienza recente. Credo però che esempi come questo possano aiutare la cultura del progetto a riflettere sul valore delle tracce del passato, le quali possono agire come innesco per una progettazione contemporanea dotata di una profondità di signi-

⁷ Su questa soluzione ha espresso alcune perplessità anche François Burkhardt, che ha rimarcato come questo "spazio vetrato chiuso, forse non necessario – una specie di casa nella casa – [...] impedisce al visitatore di impossessarsi dell'origi-

nale spazio, allora voluto da Stüler come cortile e sorgente di luce naturale per le collezioni archeologiche esposte" (BURKHARDT 2009, p. 24).

⁸ VLAD BORRELLI 1973, p. 35.

ficati e densità di senso che solo la presenza tangibile della storia materiale degli spazi può concretamente rappresentare e trasferire.

A.P. Non c'è dubbio che quella straordinaria unità tra esposizione e apparati decorativi originari, propria dei criteri museografici ottocenteschi, fosse impossibile da riprodurre laddove essa non sopravviveva più, ovvero in gran parte del museo. Basti del resto osservare le immagini storiche della sala centrale, le cui pareti erano decorate con grandi dipinti e bassorilievi, mentre lo scalone culminava con la riproduzione della loggia delle Cariatidi, e confrontare tutto questo con la flagrante nudità dello spazio attuale. Ciò non toglie che una significativa parte delle decorazioni si è salvata, si pensi alla sala delle Niobidi, a quella di Bacco, alla sala Romana o anche al soffitto neo-egizio della sala Mitologica. Altrove i resti superstiti sono davvero molto lacunosi, come nella sala Medioevale, dove è stato però messo in luce lo straordinario sistema costruttivo delle volte neo-bizantine con elementi fittili di alleggerimento, che dimostra come nel progetto ottocentesco la citazione dell'antico non si limitasse alle decorazioni, ma arrivasse persino ai caratteri costruttivi.

La scelta dei progettisti – giusta a mio modo di vedere – di lasciar leggere ogni traccia del passaggio del tempo su queste decorazioni residue, compresi i segni delle distruzioni belliche e del successivo abbandono, ha lasciato una parte del pubblico germanico perplesso, ma io credo invece che determini una straordinaria suggestione per chi è disposto a comprendere quegli ambienti con più attenzione. Vi ritroviamo infatti – spesso semplicemente suggerite dai pochi resti superstiti – le atmosfere del museo ottocentesco, combinate sapientemente con i criteri dell'allestimento contemporaneo, che lavora effettivamente sulla dissonanza tra il pezzo esposto e il carattere minimale delle teche o dei sostegni. Dove si può muovere qualche critica è nel disegno degli elementi di arredo, come le sedute, forse davvero troppo minimaliste e dunque anche scomode. Credo certamente che negli ultimi anni si stia diffondendo un gusto un po' 'modaiolo' e talvolta estremizzato nel lasciare i muri scrostati e porvi a contrasto allestimenti contemporanei minimalisti che puntano a 'eccettuare' le opere, ma non posso dire che in generale questo approccio mi dispiaccia. Nel caso del Neues Museum era forse l'unico praticabile, viste le condizioni di partenza.

6) *Quali confronti sono istituibili fra l'intervento condotto sul Neues Museum di Berlino e altri interventi di restauro su edifici storici?*

A.G. Mi è subito venuto in mente il recente intervento condotto da Jean Nouvel sul complesso di edifici che compongono il palazzo 'Rhinoceros' della Fondazione Fendi presso S. Giorgio in Velabro a Roma che, pur nella profonda diversità tipologica dell'oggetto d'intervento, ha però nella modalità con la quale è stato condotto, una certa affinità di approccio alla preesistenza, intesa quale portatrice di senso. Mi riferisco in particolare alla volontà di mantenere come partecipi

della foderia dello spazio le tracce figurative dei vecchi apparati decorativi degli ambienti interni, che nella nuova reinterpretazione, anche funzionale dell'edificio, vengono ad assumere il ruolo di dispositivi di caratterizzazione delle singole unità ambientali. La capacità di recuperare a una funzione e a un significato contemporaneo tracce non sempre esteticamente alte, a volte apparentemente marginali, ripropone qui quello che considero il dato di confronto più interessante tra i due interventi e l'insegnamento che, come progettista e docente, ritengo doveroso segnalare: l'importanza di non fermarsi all'apparenza delle cose e di ritenere sempre possibile un recupero e riuso, una reinterpretazione dei materiali architettonici sempre nuova e stimolante, perché consapevole della ricchezza di significati insita nell'espressione materiale della storia che essi rappresentano.

Altro tema interessante e sempre centrale in un progetto di recupero è quello dell'intervento strutturale e del suo ruolo nel ridisegnare gli spazi della preesistenza. Nel palazzo Rhinoceros, specie nei luoghi delle connessioni verticali, questi interventi appaiono come un layer contemporaneo che si sovrappone alla dimensione tettonica dell'edificio storico, anche qui ricondotto alla verità materico-strutturale originaria. È insomma l'idea della preesistenza come matrice di creatività contemporanea che mi sembra accomunare i due interventi, con tutte le differenze del caso, ma anche le affinità di approccio concettuale e di sensibilità espressiva che essi evidenziano.

A.P. Ritengo, e credo di non essere il solo, che il caso del Neues Museum sia abbastanza singolare nel panorama degli interventi su edifici storici, sia per le specifiche vicende subite dalla fabbrica, sia per le circostanze storico-politiche del suo restauro, nonché per il cospicuo investimento finanziario che ha comportato. Tuttavia, molte delle scelte compiute nel corso del progetto e del lungo cantiere possono rapportarsi a tradizioni piuttosto consolidate nel campo del restauro, messe a punto specialmente in Italia, come gli stessi Chipperfield e Harrap hanno più volte affermato. Basti pensare che il lavoro ha riscosso un generale plauso anche da fronti distinti della disciplina: il Neues Museum è stato infatti riconosciuto da un lato come un significativo esempio di restauro critico-conservativo⁹,

⁹ "In ultimo è doveroso ricordare il restauro del Neues Museum sull'Isola dei Musei a Berlino [...], esperienza di salvaguardia della complessa storia dell'edificio neoclassico, sia prima che dopo i danneggiamenti bellici. Si è restituita una vita all'edificio, reintegrandolo senza cedimenti imitativi ed accogliendone le manifestazioni di degrado come una qualità acquisita, distinguendo nuovo e antico tramite una controllata semplificazione formale (di impronta fortemente italiana) e un'intelligente parafrasi delle vecchie partiture architettoniche. Un vero restauro di natura 'critica e conservativa'" (CARBONARA 2011, p. 124). In anni ancora più recenti Donatella Fiorani ha in-

quadrato il caso del Neues Museum all'interno di un approccio "che lavora sulla irreversibilità delle perdite ma non dimentica i limiti posti dalla preesistenza", evidenziando come l'intervento berlinese "risolve puntualmente le numerose questioni di risarcitura: trasformando il coronamento con cariatidi della torre semidistrutta a sinistra del fronte di ingresso in un volume scandito in alto da nicchie contenenti le statue rimaste (tre su cinque), giocando sul contrasto di superfici fra componenti nuove e ottocentesche, riproponendo un nuovo e coerente disegno per uno dei due cortili irreversibilmente scomparso" (FIORANI 2016, p. 135).

dall'altro come un rigoroso esempio di conservazione del documento storico, compiuto senza effettuare né arbitrarie selezioni né re-integrazioni dell'immagine, e ammettendo al contempo la legittimità di nuovi e autonomi inserti come la scala¹⁰. Tuttavia, sulla questione della supposta assenza di re-integrazioni, mi sento di proporre qualche distinguo: la ricostruzione dell'ala ovest del museo mi pare infatti muoversi proprio nell'alveo di una re-integrazione sapiente, forse non dell'immagine ma quanto meno della struttura compositiva e formativa di quanto era perduto. E in tal senso l'intervento appare, a mio modo di vedere, proprio come una intelligente sintesi dei due approcci, quello critico e quello conservativo, a dimostrare – come ho già avuto modo di osservare¹¹ – che agli albori del terzo millennio molte delle contrapposizioni più estreme tra questi due orientamenti apparivano già stemperate dalla realtà fattuale di molti interventi, come dimostra lo stesso restauro del Tempio-Duomo di Pozzuoli compiuto negli stessi anni da Marco Dezzi Bardeschi.

7) Nel 2019 è stato completato il fronte sulla Sprea del nuovo edificio di entrata alla James Simon Gallery, su progetto di Chipperfield. L'edificio occupa il sito del Neue Pankhof, edificato da Schinkel e demolito nel 1938, riorganizzando gli spazi urbani compresi fra il Neues Museum e il Pergamonmuseum (Fig. 10). Le modalità di reintegrazione urbana prescelte per la definizione architettonica della fabbrica possono essere ritenute coerenti con i criteri che hanno guidato la reintegrazione architettonica del museo?

A.G. Direi proprio di sì. Anche in questo caso ciò che mi sembra caratterizzare l'approccio progettuale di Chipperfield è la ricerca di una essenzialità dell'immagine che mira alla monumentalità austera, al valore espressivo dell'iterazione delle forme, a prescindere dalla dimensione narrativa della decorazione architettonica che qui non c'è. Sono le misure, i pesi bilanciati tra le parti e il coerente e rigoroso impiego dei materiali a scandire gli spazi e infondergli carattere. Anche in questo nuovo edificio, formalmente svincolato da obblighi di contiguità con gli altri corpi architettonici adiacenti, l'attenzione al sistema urbano come organismo complesso e composito ha guidato il processo progettuale con una stessa coerente strategia formale, che ne attraversa le scale di progetto dalla dimensione urbana a quella dell'edificio sino alla scala degli interni e dell'uomo che li fruisce.

A.P. Va premesso che questo intervento era già previsto nel bando di concorso del 1993 ed è stato oggetto di diverse interpretazioni da parte dei concorrenti. Il nuovo fronte realizzato da Chipperfield è concepito senza alcun riferimento

¹⁰ "Io vorrei esprimere sostanzialmente soltanto una grande nota di consenso a questo progetto che ci auguriamo di vedere finito [...]. Il progetto è molto complesso e difficile da far accettare a livello degli strati popolari perché è molto intrigante e

dice no al restauro come re-integrazione, no alla re-integrazione dell'immagine, presuppone insomma il confronto, vuole il dialogo tra passato e futuro" (DEZZI BARDESCHI 2009, p. 25).

¹¹ PANE 2017, pp. 126-128.



Fig. 10. Il fronte sulla Sprea del nuovo ingresso alla James Simon Gallery (foto D. Fiorani).

all'edificio di Schinkel demolito nel 1938, nemmeno in senso volumetrico, in maniera quindi del tutto differente dalle scelte compiute per la ricostruzione delle parti mancanti del Neues Museum. Sembra, in sostanza, che qui l'architetto abbia considerato la scomparsa dell'edificio del Neue Pankhof come una memoria ormai perduta e abbia preferito orientarsi verso un sistema ipostilo che prosegue idealmente il porticato già presente sul fronte ovest del Neues Museum. Il risultato finale è una sorta di *stoà* sviluppata su due livelli, più bassa davanti alla facciata sud del Neues Museum e più alta lungo il fiume. Qui Chipperfield sembra avere un po' abbandonato la misura più contenuta seguita nel blocco principale del museo, reiterando forse in modo eccessivo il tema del porticato, finendo per realizzare una soluzione che appare fuori scala rispetto al contesto, negando il rapporto che pure si era ormai storicizzato tra il fronte sud del Neues Museum e il fiume. Ma per rispondere meglio su questo occorrerebbe indagare più approfonditamente il confronto dialettico tra il progettista e la committenza, che forse in questo caso si è svolto in maniera meno serrata ed efficace che nel precedente intervento.

REFERENZE BIBLIOGRAFICHE

- BERNAU 2004: N. Bernau, *Il Neues Museum a Berlino*, in «Casabella», LXVIII, 2004, 721, pp. 41-43
- BREITSCHMID, OLGIATI 2019: M. Breitschmid, V. Olgiati, *Architettura non referenziale*, Park Books, Zurigo 2019
- BURKHARDT 2009: F. Burkhardt, *Berlino, Neues Museum: rendere visibile il vissuto*, in «'Ananke», 58, 2009, pp. 20-24
- CARBONARA 2011: G. Carbonara, *Architettura d'oggi e restauro. Un confronto antico-nuovo*, Utet, Torino 2013
- CORTES 2010: J.A. Cortes, *Conciliation of opposites: concepts. Interview with Sir David Chipperfield*, in «El Croquis», 150, 2010, pp. 6-27
- CORTES 2010: J.A. Cortes, *Conciliation of opposites: forms*, in «El Croquis», 150, 2010, pp. 28-43
- DEZZI BARDESCHI 2009: M. Dezzi Bardeschi, *On ruins: presentazione del Neues Museum di Berlino alla Triennale di Milano*, in «'Ananke», 58, 2009, p. 25
- FIORANI 2016: D. Fiorani, *Architettura storica e contemporaneità in Europa. Scenari operativi, prospettive culturali e ruolo del restauro*, in «ArcHistoR», III, 2016, 6, pp. 107-141
- GRIMALDI 2008: A. Grimaldi, *Lo spazio espositivo come "società di sale"*, in M. Costabile, G. Tomassetti (a cura di), *Giancarlo Rosa. Lezioni di museografia*, Officina edizioni, Roma 2008, pp. 68-75
- GROSSE-RHODE 2009: B. Grosse-Rhode, *From Invited Competition via Consultation Procedure to "Master Plan Museum Island"*, in *The Neues Museum Berlin: conserving, restoring, rebuilding within the World Heritage*, Seemann, Leipzig 2009, pp. 50-55
- MARTÍ ARÍS 1990: C. Martí Arís, *Le variazioni dell'identità. Il tipo in architettura*, CittàStudi, Milano 1990
- NIEMANN 2009: E.M. Niemann, *Organization – Co-operation – Process*, in *The Neues Museum Berlin: conserving, restoring, rebuilding within the World Heritage*, Seemann, Leipzig 2009, pp. 76-81
- PANE 2017: A. PANE, *Questões contemporâneas de restauro: una riflessione dall'Italia*, in R. Fernández Baca Salcedo, V. Benincasa (a cura di), *Questões contemporâneas. Patrimônio arquitetônico e urbano*, Canal6 editora, Bauru (SP, Brasil) 2017, pp. 109-130
- VLAD BORRELLI 1973: L. Vlad Borrelli, *La riapertura della Gliptoteca di Monaco*, in «Bollettino d'Arte», s. V, LVIII, 1973, 1, p. 34-38

Abstract

IL PROGETTO DI RESTAURO IN ITALIA: TENDENZE, TEMI E PROBLEMI RICORRENTI

STEFANO FRANCESCO MUSSO

L'articolo intende proporre una disamina delle più recenti tendenze nell'ambito del progetto di restauro propriamente inteso ed in quello, ben più ampio, dell'intervento sul costruito di interesse culturale, non necessariamente monumentale o tutelato. Recenti progetti e interventi, in Italia, offriranno i riferimenti necessari e utili per un tentativo di tematizzazione concettuale, oltre che tecnico, di una sempre più necessaria riflessione sulle specificità del lavoro progettuale in un delicato campo le cui delimitazioni appaiono sempre più incerte, aleatorie e insufficienti, almeno rispetto ai tradizionali recinti disciplinari e professionali. Si intende anzitutto riflettere sul rapporto spesso problematico, insufficiente o talvolta esclusivamente strumentale, esistente tra le fasi di analisi e diagnosi preventive alla progettazione, quelle necessarie in itinere o addirittura espletabili solo in fase di cantiere che spesso impongono (o dovrebbero imporre) una rivisitazione delle scelte d'intervento iniziali. Altro intento è cercare di capire dove e quando le ricadute sul progetto dei vari studi e approfondimenti analitici, diagnostici e specialistici dichiarati dai progettisti sono realmente pregnanti e quando, all'opposto, appaiono formali, vaghe, se non inesistenti. Anche sulle premesse metodologiche e ideali (o teoretiche), che molto spesso sono dichiarate essere alla base dei progetti di restauro, si intende esercitare un'analogia lettura critica, per comprendere di quale natura, estensione e pregnanza esse siano e quale grado di coerenza il progetto dimostri infine con esse.

THE RESTORATION PROJECT IN ITALY: TRENDS, ISSUES, AND RECURRING PROBLEMS

STEFANO FRANCESCO MUSSO

This article aims to examine the latest trends in the context of the restoration project understood as such and in the far broader context of intervention on the constructed elements – not necessarily monumental or protected – of cultural interest. Recent projects and interventions in Italy will offer the references essential and useful for a conceptual as well as technical attempt to thematize an increasingly necessary reflexion on the specific nature of design work in a delicate field in which the lines of demarcation appear more and more uncertain, random, and insufficient – at least in comparison with the traditional disciplinary and professional boundaries. The article intends first of all to reflect upon the often problematic, insufficient, or at times exclusively instrumental relationship that exists between the analysis and diagnosis phases prior to design, those necessary along the way, or that indeed can be performed only during the work site phase, that often require (or should require) revisiting the initial intervention choices. Another aim is to try to understand where and when the impacts on the project by the various studies and analytical, diagnostic, and specialist examinations declared by the designers are truly meaningful and when, conversely, they appear formal, vague, or inexistent altogether. Also as regards the methodological and ideal (or theoretical) premises that are often declared to be the basis for restoration projects, the article intends to carry out a similar critical reading to un-

derstand of what nature, extent, and meaningfulness they are, and, lastly, what degree of consistency the project has with them.

RESTAURO E ADEGUAMENTO NORMATIVO DI UN TEATRO ALL' ITALIANA :
IL SOCIALE DI CAMOGLI

NICOLA BERLUCCHI, SILVIA CICOGNETTI

Inaugurato nel 1876 su progetto dell'Ingegnere Salvatore Bruno, il Teatro Sociale di Camogli rappresenta un ottimo esempio di "teatro all'italiana", con pianta a ferro di cavallo, quattro ordini di palchi e loggione superiore. L'originaria struttura in legno rese necessari, negli anni Trenta, radicali lavori di adeguamento strutturale, occasione per realizzare una nuova struttura in cemento, nonché consistenti modifiche planimetriche. Le normative degli anni Ottanta relative alla sicurezza antincendio, tuttavia, hanno determinato una trentennale chiusura del teatro per inagibilità.

A tale situazione ha posto rimedio l'intervento di restauro e adeguamento normativo dello Studio Berlucci di Brescia. Il progetto - definito nel 2006 e completato nel 2016 - ha perseguito, in primo luogo, l'obiettivo dell'adeguamento sismico, verificato con un modello agli elementi finiti della struttura. L'accessibilità è garantita da un nuovo ascensore che serve tutti i livelli dell'edificio, mentre gli impianti elettrici, meccanici e di climatizzazione sono stati completamente rinnovati in conformità con gli standard di un teatro contemporaneo.

A seguito di un'approfondita campagna diagnostica, sono stati progettati interventi di restauro delle superfici, che hanno consentito un recupero filologico della *facies* anni Trenta del foyer. Le scelte fatte in termini di colori e finitura dei materiali sono state guidate dal rispetto nei confronti della preesistenza. Gli interventi suddetti hanno permesso di ripristinare la destinazione originaria del teatro, nel pieno rispetto della sua estetica originale e di tutti gli standard contemporanei di sicurezza e comfort.

RESTORATION AND REGULATORY ADJUSTMENT OF A TEATRO
ALL' ITALIANA: TEATRO SOCIALE IN CAMOGLI

NICOLA BERLUCCHI, SILVIA CICOGNETTI

Inaugurated in 1876 and designed by the engineer Salvatore Bruno, Teatro Sociale in Camogli is an example of a "*teatro all'italiana*," with its horseshoe layout, four orders of boxes, and an upper loggia. In the 1930s, the original wooden building required radical structural adjustment works providing an opportunity to build a new concrete structure, in addition to considerable modifications to the layout. However, in the 1980s, fire safety regulations caused the theatre to stand condemned for thirty years.

This situation was remedied by the restoration and regulatory adaptation work performed by Brescia's Studio Berlucci. Defined in 2006 and completed in 2016, the project pursued the primary objective of seismic adaptation, verified with a model, for the structure's finished elements. Accessibility is guaranteed by a new lift serving all levels of the building, while the electrical, mechanical, and air conditioning plant is completely renovated in compliance with standards for a contemporary theatre.

After a thorough diagnostic campaign, interventions to restore the surfaces were designed, permitting a philological recovery of the foyer's 1930s appearance. The choices made in

terms of the colours and finishing of the materials were guided by respect for the pre-existing elements. The aforementioned interventions allowed the theatre's original intended use to be restored, in full keeping with its original aesthetics and all contemporary standards of safety and comfort.

IL MONASTERO DI RUEDA, SARAGOZZA (SPAGNA). ABBANDONI, RESTAURI, ADATTAMENTI

CALOGERO BELLANCA

Questo monastero cistercense sembra dimostrare un chiaro caso esemplificativo delle alternanze alte e basse del restauro architettonico in questi ultimi anni in Europa. Un aspetto non secondario emerge anche dal rapporto con il paesaggio e dalla compatibilità d'uso. Infatti, dopo un lungo periodo di rovina, si è avuto un primo intervento di restauro nei primi anni del nuovo secolo, poi un continuo abbandono e infine un recente nuovo intervento. Dalla complessa e lunga storia si sintetizzano alcuni momenti: nel 1182 re Alfonso II di Aragona cede ai monaci il castello e la vicina città di Escatron (Saragozza); il sito si dimostra adatto allo spirito Cistercense. Così si avvia il lungo cantiere che dal 1202 si prolunga per alcuni secoli sino al XIV e XV. In questo periodo si realizzano alcune opere di ingegneria idraulica come "Azud" (diga), la "Noria o Rueda". I successivi ampliamenti del XVII e XVIII lasciano inalterati il nucleo originario medievale, mentre si realizzano nuovi organismi architettonici, in particolare le celle e la residenza dell'abate che determinano una cosiddetta nuova piazza con un nuovo ingresso. Dal 1809 al 1814, durante l'occupazione francese, la cosiddetta guerra di indipendenza, il monastero vive un progressivo spopolamento. Nel 1836-37, nonostante la crisi, rimane uno dei maggiori monasteri cistercensi spagnoli, finché entra a far parte, con la legge di "Desamortización" di Mendizabal, tra i beni dello Stato. L'organismo architettonico nel suo insieme viene dichiarato monumento nazionale nel 1924. Ma nonostante questa prima tutela, il complesso monastico rimane abbandonato sino al 1990 quando l'aggiunta settecentesca viene ceduta alla Diputación General di Aragón e nel 1998 l'intera realtà architettonica viene inserita tra i beni della Diputación. Il relativo intervento di restauro è consistito in prevalenza nel consolidamento delle preesistenze medievali con un minimo intervento e una distinguibilità nelle nuove inserzioni, con la conservazione delle antiche preesistenze idrauliche e rurali, mentre per le aggiunte settecentesche il recente intervento si è concentrato sulla compatibilità del nuovo uso con un adeguamento alberghiero. Ma dopo questo periodo si sono manifestate le nuove alternanze collegate alla consistente crisi economica, che si è manifestata in diversi paesi europei con un nuovo abbandono non solo della realtà architettonica ma del territorio circostante. Allo stato attuale è stato nuovamente destinato ad una maggiore fruizione con un meditato intervento sempre con la direzione della Diputación.

THE MONASTERY OF RUEDA, ZARAGOZA (SPAIN). ABANDONMENT, RESTORATION, ADAPTATIONS

CALOGERO BELLANCA

This Cistercian monastery appears to offer a case study of the alternating highs and lows of architectural restoration in Europe in recent years. An aspect of no secondary importance also emerges from the relationship with the landscape, and from compatibility of use. In

fact, after a long period of ruin, an initial restoration intervention took place during the first years of the new century, followed by continuous abandonment and lastly another, recent intervention.

Of this long, complex history, some moments may be summarized: in 1182, King Alfonso II of Aragon transferred the castle and the neighbouring city of Escatron (Zaragoza) to the monks; the site proved suited to the Cistercian spirit. Thus began the long work site that, beginning in 1202, went on for several centuries, until the 1300s and 1400s. This period saw certain works of hydraulic engineering, such as the “Azud” (dam), and the water-lifting device referred to as *noria* or *rueda*. Later seventeenth- and eighteenth-century enlargements left the original Medieval nucleus unaltered, while new architectural bodies were built – in particular the cells, and the abbot’s residence, creating a new square with a new entrance. From 1809 to 1814, during the French occupation or the so-called “War of Independence,” the monastery became gradually depopulated. In 1836-37, in spite of the crisis, it remained one of the largest Spanish Cistercian monasteries, until, with Mendizabal’s “*Desamortización*” law, it became a State asset. The architectural body as a whole was declared a national monument in 1924. But in spite of this initial protection, the monastic complex stood abandoned until 1990, when the eighteenth-century addition was transferred to the Diputación General de Aragón, and in 1998 the entire architectural complex was included in the Diputación’s assets. The related restoration consisted mainly of consolidating the pre-existing Medieval elements with minimum intervention, and a distinctiveness in the new insertions, with the conservation of the pre-existing ancient hydraulic and rural elements; for the eighteenth-century additions, the recent intervention concentrated on the compatibility of the new use with an adaptation to hotel use. But after this period, new alternations became apparent, connected to the major economic crisis seen in a number of European countries, with a new abandonment not only of architectural elements, but of the surrounding territory as well. In the current situation, it was again destined for greater exploitation with a well-considered intervention, also under the direction of the Diputación.

LA CATTEDRALE DI SANTIAGO DEL CILE: RESTAURO DELLE TORRI E DELLE FACCIATE EST E NORD

JAIME JAVIER MIGONE RETTIG

La Cattedrale di Santiago rappresenta il principale monumento della capitale del Cile e si trova in Plaza de Armas, centro della nuova fondazione avvenuta il 12 febbraio 1541, il giorno della conquista spagnola, ad opera di Pedro de Valdivia.

Il Cile e la stessa città di Santiago sono disposti lungo il cosiddetto ‘anello di fuoco’, la faglia sismica del Pacifico lungo la quale i terremoti sono molto frequenti, di grande entità e altamente distruttivi. Queste condizioni hanno determinato i continui rifacimenti della fabbrica, ricostruita completamente o in parte ben sette volte nel corso degli ultimi cinque secoli di storia. Il progetto che si presenta in questo saggio è stato sviluppato a seguito dell’aggiudicazione di un concorso indetto dal Ministero dei Lavori Pubblici del Cile nel 2009, per commemorare i 200 anni d’indipendenza del paese. Il lavoro è stato sviluppato in modo multidisciplinare per circa due anni, nel corso dei quali è avvenuto il grande terremoto del 27 febbraio 2010; l’evento catastrofico ha costretto pertanto ad aggiornare il rilevamento dei danni e a procedere nuovamente con l’analisi strutturale della fabbrica.

THE SANTIAGO CATHEDRAL (CHILE): RESTORATION OF THE TOWERS AND OF THE EASTERN AND NORTHERN FAÇADES

JAIME JAVIER MIGONE RETTIG

The main monument in Chile's capital, the Santiago Cathedral is located in Plaza de Armas, the centre of the new founding that took place on 12 February 1541, the day of the Spanish conquest by Pedro de Valdivia.

Chile, and the very city of Santiago, are located along the so-called "ring of fire" – the Pacific's seismic fault line along which earthquakes are quite frequent, serious, and highly destructive. These conditions have led to the continuous renovations of the building, reconstructed completely or in part no fewer than seven times over the course of the last five centuries of history. The project discussed in this essay was developed following the awarding of a tender called by Chile's Ministry of Public Works in 2009, to commemorate the country's 200th year of independence. The work was developed in a multidisciplinary fashion for about two years, during which the great earthquake of 27 February 2010 took place; this catastrophic event required updating the damage survey, and proceeding once again with the building's structural analysis.

LA RICOSTRUZIONE POST-SISMA DELLA CHIESA DI SANTA MARIA MAGGIORE, CATTEDRALE DI MIRANDOLA

CARLO BLASI, SUSANNA CARFAGNI, FRANCESCA BLASI

La cattedrale di Mirandola è stata una delle chiese più danneggiate dal sisma del 2012 in Emilia; la chiesa ha infatti subito il crollo completo delle volte della navata centrale, delle volte della navata sinistra e della parte superiore della facciata. La ricostruzione ha comportato la soluzione di problematiche di diversa natura, da quelle della conservazione delle parti rimaste, alla loro stabilità, in quanto caratterizzate da povertà dei materiali e debole resistenza, alle forme e ai materiali del ricostruito, forzatamente leggero e resistente. Le parti superiori crollate, comprese le volte e le coperture, sono state ricostruite con strutture di legno e acciaio, con sufficientemente resistenza da impedire il ribaltamento delle pareti e da garantire il trasferimento delle azioni sismiche trasversali agli elementi di controvento (facciata, campanile e abside). Solo grazie a tale soluzione è stato possibile conservare le deboli murature storiche. All'interno, le volte di legno fonoassorbenti, sospese e staccate dai muri, hanno riprodotto il ritmo delle partiture volumetriche originarie pur nell'evidenza del ricostruito rispetto all'autenticità delle parti rimaste.

THE POST-EARTHQUAKE RECONSTRUCTION OF MIRANDOLA'S CATHEDRAL, THE CHURCH OF SANTA MARIA MAGGIORE

CARLO BLASI, SUSANNA CARFAGNI, FRANCESCA BLASI

Mirandola's Cathedral was one of the churches damaged by the 2012 earthquake in the Emilia region; the church in fact suffered the complete collapse of the vaults of the central nave, of the vaults of the left nave, and of the upper portion of the façade. Reconstruction entailed solving problems of various kinds, from those of conserving the remaining parts, to their stability since they are characterized by poor materials and weak resistance, and the

shapes and materials of the necessarily light and resistant rebuilding. The collapsed upper portions, including the vaults and the roofs, were rebuilt with wood and steel structures, resistant enough to prevent overturning the walls, and to guarantee the transfer of cross-wise seismic actions to the elements against the wind (façade, campanile and apse). Only thanks to this solution was it possible to conserve the weak, historic masonry. Inside, the sound-absorbing wooden vaults, suspended and detached from the walls, reproduced the rhythm of the original volumetric partitions, albeit making the rebuilt element stand out against the authenticity of the remaining parts.

LA SEDE DELLA FONDAZIONE ALDA FENDI A ROMA. UNA NUOVA
POETICA DELLO SPAZIO TRA SEDIMENTAZIONE STORICA E
CONTEMPORANEITÀ

MARTA ACIERNO

La sede della fondazione Alda Fendi a Roma, recentemente chiamato palazzo Rhinoceros, è un edificio per abitazioni, esito della rifusione di tre corpi di fabbrica originariamente separati. Il recente restauro ne ha parzialmente cambiato l'uso, destinando gli appartamenti ad abitazioni temporanee per artisti e spazi espositivi e recettivi. L'edificio non si contraddistingue per particolarità figurative o tipologiche, tuttavia la posizione nel cuore del Foro Boario, a pochi metri dall'arco di Giano, lo rende parte di uno scorcio di paesaggio urbano, prezioso e unico, necessariamente sedimentato nel tempo. L'atelier Jean Nouvel, autore del restauro, fa della condizione dell'edificio il motore dell'intervento. Il progetto gioca infatti su una serie di contrapposizioni che sembrano generate dallo status quo della fabbrica. Il suo essere al contempo fondale e punto di vista privilegiato di un cyclorama esclusivo, fa sì che le superfici esterne siano trattate con un timbro sobrio e rispettoso e, viceversa, interventi puntuali e innovativi all'interno esaltino l'eterogeneità delle inquadrature offerte dall'edificio (aperture e terrazze). Anche la contrapposizione tra unicità e serialità, data dalle trasformazioni leggibili sulle fronti (modifica degli infissi, restringimenti, tamponature) e negli spazi interni, diventa una possibile chiave di lettura. La tipicità dei tracciati regolatori dei prospetti, degli impianti distributivi e degli apparati decorativi, propri di un'edilizia residenziale di base, viene alterata dal passaggio del tempo che ne rende ogni parte a suo modo speciale. Il progetto muove proprio dalla specialità prodotta dalle modifiche e mira a farne scoprire la stratificazione. Così, la rilettura, svolta con attenta comprensione filologica, secondo diverse cifre interpretative, costituisce un nuovo strato, quello della contemporaneità, che si giustappone alla sedimentazione storica senza interromperne la sequenza.

THE HOME OF THE ALDA FENDI FOUNDATION IN ROME. A NEW
POETICS OF SPACE BETWEEN HISTORIC SEDIMENTATION AND
THE CONTEMPORARY

MARTA ACIERNO

The home of the Alda Fendi foundation in Rome, recently called "Palazzo Rhinoceros," is a building for dwellings – the result of joining together three originally separate buildings. The recent restoration partially changed its use, with the flats employed as temporary dwellings for artists, and for exhibition and entertainment spaces. Although the building

does not stand out for particular figurative or typological traits, its position in the heart of the Forum Boarium, a stone's throw from the Arch of Janus, makes it part of a glimpse of urban landscape that is precious, unique, and by necessity crystallized in time. The Jean Nouvel workshop that did the restoration made the building's condition the engine for the intervention. The project in fact plays on a series of counterpositions that appear generated by the building's status quo. Its being both a background and a privileged vantage point of an exclusive cyclorama causes the exterior surfaces to be treated with a sombre, respectful timbre, and, conversely, detailed and innovative interventions on the interior to exalt the heterogeneity of the angles offered by the building (openings and terraces). The counterposition between uniqueness and seriality, provided by the transformations legible on the frontages (changed windows, narrowings, pluggings) and in the interior spaces also becomes a possible key to interpretation. The typical nature of the outlines regulating the prospects, and of the distribution and decorative plant typical of basic residential construction, was altered by the passage of time, making each part of it special in its own way. The design is in fact inspired by the special quality produced by the changes, and aims to allow its layering to be discovered. Thus, the rereading carried out with careful philological attentiveness, following the different interpretative styles, adds another layer – that of the contemporary, juxtaposed with historic sedimentation, without interrupting its sequence.

LETTURE INTRECCIATE: L'INTERVENTO SUL NEUES MUSEUM DI BERLINO. INTERVISTA AD ANDREA GRIMALDI E ANDREA PANE

Due studiosi nel campo della progettazione architettonica (Andrea Grimaldi) e del restauro (Andrea Pane) rispondono parallelamente alle seguenti domande:

1. L'intervento sul Neues Museum di Berlino viene in genere attribuito a David Chipperfield Architects, anche se è noto che è frutto del lavoro congiunto di questi con Julian Harrap, degli studi istruttori elaborati per il concorso internazionale da parte dello Stiftung Preussischer Kulturbesitz. In che misura è lecito parlare di autorialità in un intervento di questo tipo?
2. Il rispetto della concezione classicista dell'edificio ha comportato impegni consistenti nell'intervento effettuato agli inizi del Duemila. Le scelte di restauro e quelle museografiche hanno raggiunto, sotto questo profilo, una sintesi ottimale?
3. La ricostruzione dello scalone centrale dell'edificio reinterpreta in chiave moderna forme e materiali della preesistenza, istituendo un dialogo serrato fra pareti e colonne ottocentesche, corrose dalla guerra e dall'abbandono, e nuovi elementi dalla superficie rifinita e perfetta. Quale lettura critica possiamo offrire della scelta progettuale proposta?
4. Nella reintegrazione dell'angolata orientale dell'edificio si è mirato attentamente alla ricucitura volumetrica e materica della fabbrica; mentre nella ricostruzione della 'Corte Egizia' si è scelta una strada dichiaratamente innovativa e modernamente modellata sull'impiego di telai in cemento armato. Quali elementi di coerenza – logica, figurativa, estetica – è possibile individuare in scelte costruttivamente così diverse fra loro?

5. Nell'intervento l'esigenza di preservare le finiture storiche ancora esistenti della fabbrica ottocentesca convive con criteri museografici contemporanei, del tutto diversi rispetto al passato. Ciò realizza un unicum dal punto di vista dell'allestimento museografico o è possibile cogliere affinità con altre proposte contemporanee?
6. Quali confronti sono istituibili fra l'intervento condotto sul Neues Museum di Berlino e altri interventi di restauro su edifici storici?
7. Nel 2019 è stato completato il fronte sulla Spree del nuovo edificio di entrata alla James Simon Gallery, su progetto di Chipperfield. Le modalità di reintegrazione urbana prescelte per la definizione architettonica della fabbrica possono essere ritenute coerenti con i criteri che hanno guidato la reintegrazione architettonica del museo?

ENTWINED READINGS: THE INTERVENTION ON BERLIN'S NEUES MUSEUM. INTERVIEW WITH ANDREA GRIMALDI AND ANDREA PANE

Two scholars in the field of architectural design (Andrea Grimaldi) and restoration (Andrea Pane) answer the following questions in parallel:

1. The intervention on Berlin's Neues Museum is attributed to David Chipperfield Architects, although it is known to be the result of their joint work with Julian Harrap, on the examination studies done for the international tender by Stiftung Preussischer Kulturbesitz. To what degree can we speak of authorship in an intervention of this kind?
2. Respect for the classicist conception of the building led to major commitments in the intervention carried out in the early 2000s. Did the restoration choices and the museographical choices achieve an optimal synthesis from this standpoint?
3. The reconstruction of the building's central staircase reinterprets, in a modern key, forms and materials of the pre-existing situation, establishing a close dialogue between nineteenth-century columns and walls, corroded by war and abandonment, and new elements with a finished, perfect surface. What critical reading of the proposed design choice can we offer?
4. The reintegration of the building's eastern corner aimed at the building's careful volumetric and material repair, while the reconstruction of the "Egyptian Court" chose a declaredly innovative road, patterned in a modern fashion upon the use of frames in reinforced concrete. Can these elements of logical, figurative, and aesthetic consistency be identified in choices that are constructively different from one another?
5. In the intervention, the need to preserve the still-extant historic finishings of the nineteenth-century building coexists with contemporary museographical criteria wholly different from the past. Does this achieve a uniqueness from the standpoint of the museographical arrangement, or may affinities be grasped with other contemporary offerings?
6. What comparisons can be established between the intervention done on Berlin's Neues Museum and other restoration interventions on historic buildings?
7. In 2019, the front on the Spree of the new building entering the James Simon Gallery, designed by Chipperfield, was completed. Can the modes of urban reintegration chosen for the building's architectural definition be deemed consistent with the criteria that guided the museum's architectural reintegration?

Materiali e Strutture. Problemi di conservazione è una rivista dedicata alla ricerca su temi di restauro e conservazione, con particolare, ma non esclusivo, riferimento all'architettura del passato. Specifico interesse viene rivolto agli aspetti materiali e tecnici che caratterizzano la realtà costruita e artistica in generale, affrontati sia dal punto di vista quantitativo-scientifico che nelle possibili implicazioni teoretiche e nelle più adeguate prospettive di natura storico-critica.

L'apporto di competenze diverse, coerentemente con il carattere multidisciplinare del restauro, è particolarmente gradito, soprattutto se posto in relazione con la comprensione intima dell'opera e con la complessità generale delle problematiche conservative ad essa connesse.

Note per gli autori

In prima istanza i contributi vanno inviati via e-mail (donatella.fiorani@uniroma1.it), includendo le illustrazioni. L'invio presuppone che essi siano lavori originali, inediti e che non siano in corso di valutazione per un'eventuale pubblicazione altrove.

Norme redazionali

La prima pagina dovrà contenere: il titolo del contributo, il nome dell'autore, la qualifica e l'ente di appartenenza, un breve abstract.

Immagini

I file digitali delle illustrazioni, salvati in formato TIFF o JPEG, dovranno avere risoluzione minima non inferiore a 300 dpi.

Indicazioni bibliografiche

L'elenco completo delle indicazioni bibliografiche deve essere contenuto in un file specificamente dedicato.

Materials and Structure. Conservation problems is a review dedicated to the research of themes of restoration and conservation with particular, yet not exclusive, reference to the architecture of the past. Specific attention is given to the aspects of material and technology that characterize the realities of building and art in general. These aspects are treated both from a quantitative-scientific point of view as well as exploring any possible theoretical implications and the wider historical-critical perspective.

The contribution of different expertise, coherently with the multidisciplinary nature of restoration, is particularly welcome, especially if there is a correlation between this and a deep lying knowledge of the project and of the general intricacies of its relevant conservation problems.

Notes for Contributors

In the first instance, please submit your paper via e-mail (donatella.fiorani@uniroma1.it), including illustrations. Submission of a paper to the journal is taken to imply that it represents original work, which is not under consideration for publication elsewhere and has not published previously.

Editorial rules

The first page should contain: the title, the author's name, qualifications and affiliation, a short abstract.

Illustrations

Digital files of illustrations need to be at least 300 DPI, and saved as TIFF or JPEG files.

References

References should be cited in full into a specific file.

Finito di stampare nel mese di giugno 2020
presso LOGO srl – Borgoricco (PD)



ISSN 1121-2373

€ 25,00