

Progettare nella storia: esempi nell'architettura italiana 1975-2000

Claudio Varagnoli

Il rapporto tra progetto moderno e conservazione del passato ha avuto sempre vita difficile in Italia, ma la questione divenne urgente negli anni della ricostruzione post-bellica e ancor di più durante il rapido sviluppo industriale dell'Italia negli anni Cinquanta e Sessanta. Molti storici e intellettuali, Cesare Brandi per primo, tentarono di respingere da un lato l'invasione dell'edilizia moderna; dall'altro, l'impostazione densa di nostalgia che reggeva tutto il ripristino ottocentesco. Con Brandi, il restauro è un atto del presente, in teoria aperto, con molte cautele, alle esigenze della creatività moderna con l'obiettivo del ristabilimento della "unità potenziale" dell'opera d'arte. Dal canto loro, molti architetti militanti videro nei metodi del restauro un limite alla loro creatività e alle irrinunciabili ragioni della contemporaneità. E' significativo in questo senso l'articolo dedicato nel 1971 al restauro di un importante castello della Lombardia, quello di Abbiategrasso, da un progettista come Giorgio Grassi, che rivendicava rivendica l'appartenenza del restauro al territorio della progettazione, ad eccezione degli interventi di esclusivo carattere tecnico, come il consolidamento, i trattamenti dei materiali, ecc.

Nel vivace dibattito degli anni Cinquanta - Sessanta, che vide interventi di Roberto Pane, Bruno Zevi, Antonio Cederna e lo stesso Brandi, il rapporto fra "antico e nuovo" fu impostato in termini soprattutto urbanistici, quasi saldando i temi della ricostruzione postbellica al dibattito sulla pianificazione e sulla relativa legislazione.

A partire dalla fine degli anni Ottanta, la cultura architettonica italiana si è resa consapevole che il territorio andava ormai considerato una risorsa esaurita e ha ampliato il confronto con l'edificato storico, fino a concepire ogni costruzione come una *ricostruzione*. Sono gli anni in cui Gregotti propose di mettere a punto un linguaggio della *modificazione* dell'esistente, adottando gli strumenti conoscitivi e le modalità operative più adatte per un graduale processo di mutazione. L'idea di una riconversione progettuale, da allora in poi, è stata condivisa da molti architetti italiani che hanno puntato, come Franco Purini, appunto a ricostruire, "vale a dire entrare nella città esistente accettandola come sistema in qualche modo concluso". E' una scelta che caratterizza la cultura architettonica degli anni Ottanta e Novanta, in coincidenza con il nuovo contesto economico e sociale.

A questa posizione teorica, l'architettura italiana non ha risposto rivedendo opportunamente i propri metodi progettuali, ma piuttosto rilanciando l'interpretazione del patrimonio storico con risultati talvolta inediti e intelligenti, spesso discutibili e artificiosi,

sempre con un eccesso di formalismo che rifiuta di disporsi alla comprensione dell'edificio preesistente.

Un primo aspetto che caratterizza infatti gli interventi dei progettisti contemporanei risiede proprio nel rapporto con la fase conoscitiva. E' molto frequente, infatti, che i progetti su contesti storici anche se corredati da ricerche documentarie e indagini di laboratorio, non abbiano rapporto con queste. Una condizione colta da Solá-Morales, secondo il quale proprio il perfezionamento delle analisi scientifiche, giunto oggi ad un ottimo livello, rende manifesta la distanza che separa la fase conoscitiva dall'atto progettuale.

Peraltro, il confronto diretto con il passato è in genere rivendicato con una certa insistenza e costituisce una delle ragioni del crescente rifiuto dei modi del restauro "specialistico". Nelle parole dei progettisti moderni c'è sempre, infatti, una visione abbastanza stereotipata del restauro, di cui si criticano gli esiti deludenti sul piano della qualità architettonica e si banalizzano i principi in poche formule approssimative, spesso addirittura ancora derivate dalle enunciazioni ottocentesche. Parallela a tale atteggiamento si rivela anche l'assoluta indifferenza alle carte del restauro, se non l'aperta opposizione, ad eccezione del principio della distinguibilità, tuttavia utilizzato spesso, con esibito opportunismo, come paravento teorico a qualunque arbitrio compositivo. Questa posizione è purtroppo all'origine, in modo più o meno velato, di molti interventi di devastazione ancora massicciamente attuati nel nostro paese, nascosti dietro l'inaccettabile giustificazione della necessaria trasformazione funzionale.

Ma sembra oggi più carente che nel passato l'unità di metodo fra restauro e progettazione. Nell'ambito di una ricerca fondata sulla critica agli assunti del Movimento Moderno, Saverio Muratori riteneva che l'architetto-restauratore dovesse vivere la propria professione con maggiore intensità per poter avere la sensibilità di dialogare con il passato, fino a sostenere una sostanziale coincidenza fra progetto di architettura e progetto di restauro; secondo questa linea, diventano quindi marginali le differenze fra colui che progetta e colui che restaura o tutela perché nessuna di queste azioni è libera in sé e tutte fanno parte di un identico processo di trasformazione che costituisce l'essenza dell'architettura.

Un altro dei nodi principali attorno a cui ruota la questione è il riconoscimento dei valori nell'antico: spesso il progettista moderno contesta la tendenza – effettivamente diffusa nel restauro e ancor prima nella storiografia architettonica - a riconoscere nell'antico un valore estetico solo perché è antico. E spesso emerge anche una svalutazione dei valori storico-documentari – la patina, il rudere, la stratificazione – che invece secondo la cultura del

restauro vanno conservati innanzitutto perché sono oggetto di una ricerca scientifica, come voleva ad esempio Argan, e segno dell'autenticità dell'opera da restaurare.

Gli atteggiamenti prevalenti nella cultura progettuale contemporanea emergono con più facilità se si passano in rassegna con le categorie classiche del restauro, utili a valutare le modalità di approccio a temi emergenti, come quelli del rudere, della lacuna, dell'aggiunta e dell'anastilosi.

I progettisti contemporanei attribuiscono un grande valore alla rovina, termine che viene in genere preferito a quello di rudere, probabilmente perché troppo compromesso con l'archeologia e il restauro. Per molti la rovina è lo spunto per immaginare nuove configurazioni.

I segni dello scorrere del tempo, le lacerazioni, le discontinuità sono spesso esibite senza interesse per ricostruzioni più o meno didattiche e rivelate soprattutto attraverso il percorso, gestito naturalmente con mezzi moderni, come passerelle, strutture metalliche, materiali trasparenti. Si tratta di una risorsa storica dell'architettura moderna italiana, che fa capo ai celebri interventi di Carlo Scarpa o Franco Minissi, e che oggi riemerge in un gran numero di esempi: dalle passerelle progettate da D'Aquino e Franciosini nel complesso dei Mercati Traianei di Roma, agli interventi progettati da Gianni Bulian all'interno delle Terme di Diocleziano per la riorganizzazione del Museo Nazionale Romano. L'assunzione del percorso come motivo dominante dell'intervento è molto forte anche negli interventi sui palinsesti architettonici, come in alcune opere di Guido Canali: già nell'allestimento museale della Pilotta il percorso diventa un segno di lettura critica, soprattutto nella fruizione del teatro farnesiano; e torna nel Museo Archeologico di Siena ricavato nei sotterranei dello Spedale di S. Maria della Scala, un insieme architettonico in cui si coagulano stratificazioni di grande interesse che vanno dalla sala del Pellegrinaio, interamente affrescata da pittori del Quattrocento senese, ad una serie di percorsi e cellule edilizie digradanti lungo il colle. I percorsi sono realizzati utilizzando materiali leggeri, passerelle, espositori di legno ed impianti a vista, mentre le varie stratificazioni sono lasciate nella loro presenza anche lacerante: pozzi, cisterne, riprese murarie, aperture in breccia di porte e finestre, squarci, si dispongono lungo il percorso come in una mappa delle tormentate vicende edilizie del complesso, in una sorta di *matrix* stratigrafico materializzato sotto gli occhi del visitatore. Seguendo la modalità che Canali chiama "restauro leggero", l'intervento moderno non tenta in questi casi di ricucire le contraddizioni e le lacerazioni della storia, ma di consentirne la lettura e la comprensione.

Tale filone di rispetto dell'esistente e di inserimento mediato del nuovo, quasi in un'ottica didattica o comunque di commento al testo antico, può toccare tutti i tasti del progetto fino all'allusione e al *trompe l'oeil*, come nel lungo e meditato restauro del castello di Rivoli ad opera di Andrea Bruno.

Non manca in molti progettisti recenti un gusto emotivo e simbolico nell'esibizione della rovina e dei segni di degrado, come in Francesco Venezia, che svolge la sua ricerca progettuale attorno al tema del frammento architettonico recuperato; o in Emanuele Fidone, in cui il contrasto con i materiali e le forme moderne esalta l'apprezzamento rovinistico, come nella chiesa di S. Maria del Gesù a Modica o nell'ex mercato ottocentesco di Ortigia, rivisitato come un cannocchiale prospettico puntato sul tempio di Apollo poco lontano.

Diverso è l'atteggiamento nei confronti della rovina da parte di coloro che credono nella continuità tra inserto moderno e contesto antico, come nel caso di Giorgio Grassi, che nella rovina coglie una "virtualità" che il progettista deve potenziare: la rovina non viene accettata come un prodotto del naturale scorrere del tempo, ma come il risultato di una precisa intenzione storicamente determinata, e quindi destinata ad essere superata da altri interventi. Questa tendenza è emersa da tempo anche in campo strettamente archeologico, volto a ricostruzioni che superano la tradizionale impostazione decadente del rudere a favore di una presentazione didattica degli scavi, capace di suscitare una partecipazione attiva e non contemplativa del visitatore.

In linea con la lezione di Ambrogio Annoni, Grassi sostiene che i monumenti antichi devono essere considerati "elementi della composizione" e come tali completati o ricostruiti, certamente non imbalsamati o abbandonati allo "specialismo tecnico". Di qui la critica alle sistemazioni che non mirano alla restituzione, ma alla creazione di una "rovina artificiale", come a Sagunto – su cui non ci si dilunga perché si tratta di un intervento ben noto ai colleghi spagnoli - dove gli archeologi hanno tradito il tipo del teatro romano, assimilato a quello greco, privo del *frons scaenae* e aperto sul paesaggio. Per questo, Grassi si muove sempre nella convinzione che la "ragion d'essere come architettura" degli edifici antichi deve essere l'obiettivo principale anche del restauro e che per la conservazione di un edificio non è importante il mantenimento di una funzione, ma l'esplicazione di un ruolo. Edifici che non hanno più un ruolo, rovine, palinsesti, frammenti, necessitano di un intervento "per tornare ad essere". Per raggiungere questo obiettivo, le forme del passato non devono essere ripetute banalmente o fissate nella loro

inconsistenza di rudere, ma prese a modello: il resto antico è più un esempio da continuare che da conservare.

Le accuse di indifferenza al contesto e di egemonia del nuovo a Sagunto, hanno forse influito sulla maggiore adesione al contesto che mostra invece il progetto per il teatro di Brescia, risultante da una campagna di demolizioni e scavi che ha provocato una lacuna nel tessuto urbano; la cavea è visibile solo in minima parte, mentre l'area del teatro resta occupata da alcuni edifici del tessuto storico della città. Di fronte all'impossibilità di operare come a Sagunto, Grassi sceglie la strada di una maggiore flessibilità: la ricostruzione di una parte dell'edificio di scena risulta compatibile con le altezze dell'edificato circostante, mentre la stessa adozione del legno per la ricostruzione della cavea testimonia la volontà di realizzare un intervento più leggero, puntando sul carattere didattico e museale dell'operazione.

Altro tema di grande attualità è quello relativo al trattamento della lacuna, che in architettura ha sempre sofferto di una difficoltà di impostazione, a differenza di quanto accade alla pittura dove l'impostazione di Cesare Brandi, anche se discussa e rifiutata, ha costituito comunque una base comune di discussione. Sulla questione della lacuna verte l'intervento di ricostruzione nelle scuderie medicee della villa di Poggio a Caiano, vicino Firenze, dove le scelte progettuali sono state affidate a Franco Purini. Si tratta di un autore che nelle sue riflessioni offre numerosi spunti per un approccio non banale al tema delle preesistenze, soprattutto considera un valore l'inattualità dell'edificio antico e giudica l'abbandono come un mezzo necessario per garantirne ed esaltarne la diversità. E' una tendenza di stampo quasi ruskiniano, che porta Purini ad esiti estremi quando assume la distruzione a categoria normale dell'architettura: "Più si comprende e si rispetta un'opera architettonica più se ne deve desiderare la distruzione" poiché la conservazione chiude in un limbo "il silenzio fragoroso degli oggetti storici". A Poggio a Caiano, nello squarcio della lacuna creata dall'incendio del 1978, Purini inserisce un telaio in cemento armato con funzione di corpo scalare e di grande spazio luminoso, destinato ad interrompere la regolarità del partito cinquecentesco originario. Il nuovo inserto non punta al contrasto, ma alla creazione di un nuovo ritmo derivante dalla variazione di quello originario; il trattamento della lacuna è ottenuto rileggendo al di fuori degli schemi il principio della distinguibilità.

Diversa nei presupposti concettuali è l'opera di Pier Luigi Cervellati nell'ex oratorio dei Filippini di Bologna, un edificio del 1733 semidistrutto dalla seconda guerra mondiale e

parzialmente ricostruito dalla Soprintendenza (1955). Cervellati si confronta qui con una fabbrica dove si intersecano l'architettura settecentesca, la distruzione causata dai bombardamenti che avevano cancellato il tetto, la cupola e i due terzi della volta, e le ricostruzioni in cemento armato del dopoguerra. Pur essendo a favore in linea teorica al ripristino, Cervellati anche per conservare l'ultima memoria dei pesanti bombardamenti che distrussero Bologna, varia l'intervento in funzione delle diverse stratificazioni, ma senza creare un'immagine unitaria. La scelta di conservare la chiesa settecentesca insieme alla struttura in cemento armato, gli consente di cogliere la suggestione dei muri grigi e polverosi, a confronto con le raffinate decorazioni *rocaille* della chiesa originaria. Per ridisegnare la geometria delle volte crollate sono impiegate doghe di legno lamellare, quasi imitando i tratti paralleli usati nelle lacune pittoriche (il "rigatino"), che in questo caso sono orientate secondo la diversa geometria delle volte per restituire l'involucro distrutto dalle bombe.

Il tema del risanamento delle lacune è affrontato da Massimo Carmassi soprattutto a livello urbano. La sua produzione è fondata sullo studio delle tipologie e delle tecniche tradizionali, e sulla ricerca di qualità adatta a rendere abitabili le case dei centri storici italiani. La necessità di richiudere le lacerazioni del tessuto urbano, come nelle case di San Michele in Borgo a Pisa, ridotti a rudere dalla seconda guerra mondiale e dalle successive demolizioni, porta alla ricostruzione di forti masse murarie segnate dall'uso del mattone e dall'impiego di tecnologie costruttive raffinate, con un richiamo a Louis Kahn e alla revisione delle tipologie tradizionali.

Nei progetti di Carmassi, architetto in cui è molto sottile il confine tra approccio specialistico al restauro e libertà creativa, la lettura della tipologia edilizia, estesa alle fasi di trasformazione e sostituzione, gioca un ruolo essenziale. L'obiettivo non è un'aggiunta estranea, ma una trasformazione che punti ad incrementare la qualità dell'edificio esistente: le varie sovrapposizioni, anche nel caso di intonaci e decorazioni, sono evidenziate per accrescere il potere suggestivo delle architetture. L'adattamento agli usi moderni e le addizioni che si rendono necessarie avvengono nell'ottica della trasformazione, ma nel rispetto dell'autenticità del palinsesto: il nuovo è così l'ultimo strato nella successione che costituisce la storia dell'edificio.

Sul tema del trattamento delle aggiunte si registra una generale presa di posizione a favore del rispetto delle stratificazioni in tutta la loro complessità, spesso solo a parole, poiché nei fatti l'intervento per sottrazione resta frequente. Oltre alla eliminazione di intonaci sistematicamente praticata per ruderizzare l'edificio e rendere più drammatico il

contrasto con il nuovo, si riscontra in più casi un uso “progettuale” della sottrazione, naturalmente estranea all’ottica del restauro propriamente detto. Questa strategia è finalizzata in alcuni casi a rendere evidenti le stratificazioni del palinsesto originario, come in alcuni progetti di Andrea Bruno; ma riemerge anche nella “diacronia armonica” praticata da Antoni González Moreno, cioè la selezione delle stratificazioni sulla fabbrica antica per inserirvi poi integrazioni fortemente riconoscibili. In questo orientamento rientra anche la soppressione di interi corpi aggiunti, come nel seicentesco convento dei Penitenti a Rouen, in cui la sbrigativa demolizione da parte di Fuksas di un’ala ottocentesca è funzionale all’inserimento, a guisa di protesi, di un nuovo corpo in acciaio e vetro che ridisegna la sagoma originaria.

E’ frequente il tentativo di considerare il progetto contemporaneo come l’ultimo strato di una lunga crescita dell’edificio. In questo ambito si può collocare la posizione, empirica e antiretorica, di Giancarlo De Carlo nel progetto per il convento di San Niccolò a Catania o per l’insediamento della facoltà di Economia di Urbino. Un’interessante apertura al confronto con la questione classica delle aggiunte si verifica nel San Francesco a Bagnacavallo, lavoro di Bruno Minardi e Giuseppe Grossi, esplicitamente concepito come “superfetazione” che si inserisce negli interstizi lasciati dalla storia anche recente dell’edificio. Si sfruttano così gli esiti di demolizioni incompiute, si aggiungono elementi nuovi che utilizzano materiali effimeri e di cantiere, come le tavole di legno e le impalcature metalliche. Più rari i casi che cercano di porre il tema della stratificazione al centro dell’intervento progettuale, tentando di rendere leggibile il montaggio e la sovrapposizione, come nell’intervento al mausoleo di Elena a Roma di M G Filetici e R Secchi.

Una grande capacità di inserirsi nei vuoti e nelle discontinuità del testo antico è espresso da Werner Tscholl in molti dei suoi interventi in Alto Adige. A Tübe, vicino Bolzano, è stata adattata a “casa per vacanze” la torre superstite del castello di Reichenberg, costruito nel XII secolo a presidio della zona di collegamento tra la Val Venosta e l’Engadina: nei cinque metri di diametro è stata inserita una struttura in acciaio indipendente dalle pareti, articolata a contenere i gusci di legno dei singoli vani, portare gli impianti e sostenere solai, scale, copertura. L’accento posto sulla reversibilità dell’operazione è forte, sebbene il risultato finale sia tale da celare i principi che lo hanno sotteso e guadagnare un’efficacia ancora maggiore di quella ottenuta da Tscholl al castello Fürstenberg, a Burgusio, adeguato alle nuove esigenze della scuola agraria,

aggiungendo volumi inseriti o affiancati alle murature esistenti, realizzati impiegando materiali nuovi ma non di pregio come acciaio zincato e cemento grezzo.

Un altro tema classico del restauro, quello dell'anastilosi, riscuote un interesse crescente, come appare ad esempio nell'area spagnola, con la ricostruzione del tempio di Diana a Mérida di Dionisio Hernández Gil. E' una personalissima anastilosi quella realizzata da Francesco Venezia al palazzo Di Lorenzo, smontato dall'antica Gibellina distrutta dal sisma e rimontato in una corte chiusa che eviti, come richiesto dall'incarico, il confronto con l'esterno. Si tratta di un'opera che riassume tutta la poetica di Venezia, non basata su una storia lineare e decodificabile, ma sul valore emotivo del frammento, cui affida la capacità di proiettare l'esperienza di un edificio del passato oltre la sua stretta durata temporale. Questa visione lirica ha necessità appunto di staccarsi dal presente, di rinchiudersi in un luogo concluso che permetta l'apparizione del frammento antico in tutta la sua potenza evocativa. Il recinto che Venezia realizza, sfruttando con abilità il programma proposto, obbliga il visitatore ad un preciso rapporto con il rudere, che diviene evocativo di un'intera vicenda urbana e collettiva; parte integrante del programma è l'attenzione posta alla concretezza dei materiali, comprese le forme di alterazione, che coinvolge l'intera costruzione anche nelle parti moderne. Una poetica progettuale moderna che si nutre di frammenti del passato, come nelle piazze progettate per la città spagnola di Alcoy, sembra riannodare le fila con la visione eroica del Settecento piranesiano, quando la ricostruzione dell'antico poteva svolgersi contemporaneamente sotto il segno della conoscenza archeologica e della riesumazione fantastica.

La situazione italiana mostra con sufficiente chiarezza che la distanza tra le posizioni dei progettisti e quelle del restauro specialistico continuano ad essere grandi, ma è evidente è anche l'inutilità delle condanne e reciproche scomuniche. Sicuramente va rivista l'impostazione consolatoria che assegna al restauro il ruolo di compensazione delle distruzioni apportate sistematicamente al nostro mondo e forse varrebbe la pena chiedersi se l'attuale sistema concettuale del restauro corrisponda effettivamente all'odierna sensibilità, soprattutto oggi che l'idea di un futuro su cui proiettare le nostre scelte assume contorni più sfocati.

L'approccio progettuale non specialistico sembra invece soffrire del problema opposto. Il processo conoscitivo viene superato da un atto creativo che a volte ignora assunti fondamentali, come il rispetto dei rivestimenti e degli intonaci, l'attenzione per l'intera evoluzione dell'edificio, i segni del deterioramento, in nome di un superiore diritto della contemporaneità a portare la vita all'edificio. Sembra ancora mancare un approccio

interpretativo che sappia innanzitutto accompagnare l'opera senza sovrapporsi ad essa, ma piuttosto mettendo le proprie capacità al servizio dell'edificio e rendendosi parte della sua storia. Si tratta per ora di una sfida che gli architetti contemporanei vivono come un vincolo e non come una opportunità progettuale.

Testo tratto da

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

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