



'ANA ΓΚΗ 87.

NUOVA SERIE, MAGGIO 2019



Editoriale

Pierluigi Panza, *Le architetture vanno ascoltate*, **2**; **Marco Dezzi Bardeschi**, *Fermezza architettonica e leggiadria della musica*, **3**; **Chiara Dezzi Bardeschi**, *Notre-Dame de Paris, "Faut-il le reconstruire à l'identique?"*, **9**

Storia e cultura del restauro: 2019, i duecento anni di Ruskin / 2

Juan Calatrava, *Un libro de piedra, una catedral de papel. John Ruskin y The Bible of Amiens*, **12**; **Renata Picone**, *John Ruskin e i viaggi nel Mezzogiorno d'Italia*, **17**; **Antonello Pagliuca**, **Donato Gallo**, **Pier Pasquale Trausi**, *Tradizione ed innovazione: John Ruskin, teorizzatore di un'architettura in controtendenza*, **25**; **Mattia Coccozza**, *Architettura im/possibile*, **28**

Valadier 180

Franco Purini, *L'assente presenza di Giuseppe Valadier*, **31**; **Elisa Debenedetti**, *Valadier e la genesi di Piazza del Popolo*, **35**; **Pierluigi Panza**, *Piranese & Valadier: di padre in figlio*, **41**; **Chiara Dezzi Bardeschi**, *Valadier ed i contemporanei alla prova del Foro romano*, **46**; **Andrea Iacomoni**, *Valadier architetto pianificatore della città di Roma*, **57**

Cultura del Moderno e inediti dell'architettura

João Batista Vilanova Artigas, *Percorsi di Architettura. Agli Studenti della FAU USP*, **61**; **Elena Montanari**, *La Scuola Paulista, a cinquant'anni dalla inaugurazione della Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo*, **64**

Dossier: Terremoto / 2 (l'architettura del dopo: vecchi e nuovi problemi)

Rossella Moiola, *L'insostenibile leggerezza del dov'era com'era*, **73**; **Simona Bravaglieri**, **Silvia Furioni**, **Elia Zenoni**, *L'Aquila dieci anni dopo: ancora senza progetto*, **78**; **Marco Zuppiroli**, *La Regione Emilia-Romagna a sette anni dal sisma 2012*, **84**; **Lorenzo Cantini**, **Maria Adelaide Parisi**, *Vulnerabilità sismica dei beni architettonici: il caso dei musei statali*, **88**; **Rita Fabbri**, *Due convegni alle Giornate del Restauro: Sisma 2012*, **92**; **Marco Dezzi Bardeschi**, *Macerie Prime: ricostruire luoghi, ricostruire identità*, **94**; *Spoleto: in vista di 'Un'etica per la ricostruzione tra memoria e futuro'*, **97**

Tecniche

Antonello Pagliuca, **Pier Pasquale Trausi**, **Donato Gallo**, *Il vetro Made in Italy: 'tempra' e 'trasparenza' dell'ingegno italiano*, **99**

Storia, piani e progetti per la rigenerazione urbana

Laura Ricci, *Il PRG '08 del Comune di Roma*, **102**; **Laura Ricci**, **Carmela Mariano**, *Il Progetto urbano della Centralità di Anagnina Romanina*, **108**; **Laura Ricci**, **Chiara Ravagnan**, *L'Ambito di programmazione strategica Mura*, **114**

Nuovi progetti e cantieri

Federico Calabrese, *Salvador: architettura al limite*, **124**

Terra Santa

Fabio Fabrizzi, *Nuovo museo archeologico di Gerusalemme*, **128**; **Marco Galateri**, *Archivio di carta di Gerusalemme*, **132**

Patrimonio culturale e Buffer Zone

Angela Maria Ferroni, *La Villa Adriana nella Lista UNESCO: un vincolo o un'opportunità?*, **135**; **Pier Federico Caliarì**, *Territori fragili e la "maggiore protezione" dei siti UNESCO. La riqualificazione della Buffer Zone di Villa Adriana*, **141**

Didattica e ricerca

Silvia Pennisi, *Palermo: fabbrica tessile Gulì. La riqualificazione dei complessi industriali dismessi*, **150**

Segnalazioni

Notre-Dame de Paris: un appello alla cautela del restauro (A. Pane); *Globi e mappamondi in mostra a Parigi* (CDB); *International Biennial of Research in Architecture 2018* (V. Tolve); *Appello SIRA* (S.F. Musso); *Ricordo di Andrea Emiliani* (P.P.); **Tracce**: due convegni sulla scuola viennese di conservazione e una mostra al PoliMI sul metodo (S. Scarrocchia); **Florio**, *L'Architettura delle idee e la Stazione Zoologica Anton Dohrn di Napoli* (P. Giodano); **Luigi Angelini**: *Call for papers*.

Abstract: Architecture has to be lissen. This is the message launched by Marco Dezzi Bardeschi in his last conference on Architecture and Music, hold on 25 september 2018, within the framewok of the initiative "Dialogue between the Musician and the Architect", organised during the 18th International Festival of Architecture in Video (Mediarc DIDA – University of Florence): This conference, in the form of a interview moderated by Cosimo Carlo Buccolieri led the architect (Marco Dezzi Bardeschi) 'play" in dialogue with the musician (Federico Maria Sardelli). 'ANANKE dedicates the editorial of this issue to this message. Listening is the first form of education and respect: respect for the sound respect for the material of the fabric. The reflection starts from the envy by the Architect for the Musician. The reason is very simple: architecture, as Leon Battista Alberti stated, is made of physical suffering, of weights, of elements that are built one on top of another in a construction site that is often dirty, and then, the result is what proposes itself to life, to the use of people; thus architects envy extreme, aerial lightness of music. Vitruvio leaves us with an inheritance that architecture comes from the fabric, from making, from the manufacturer. John Ruskin said that, putting our ears to the walls, we can hear all the sounds that touched them, those of joy and of suffering, the complaints of people. This helps to see architecture not as an abstract object, but as an object to touch, to walk, to enjoy. But another fundamentl concept is that Architecture is music. Exemples from his personal exeriences and fieldworks are then recalled, from the 1967 Youth Biennial in Paris, to the belltower of the Pozzuoli Temple-Dome.

LE ARCHITETTURE VANNO ASCOLTATE

PIERLUIGI PANZA

Le architetture vanno ascoltate. È il messaggio che ci lascia e che ci lancia Marco Dezzi Bardeschi, con il quale apriamo questo numero di 'ANANKE 87. La prima delle molteplici relazioni tra musica e poesia sta proprio nel saper ascoltare. Ascoltare come prima forma di educazione e di rispetto: rispetto per il suono rispetto per la materia della fabbrica. L'esperienza della mano è l'esperienza dell'orecchio; il rispetto per la partitura è il rispetto per il manufatto. Sia lo spartito musicale che la fabbrica non vivono al di fuori della distesa dei tempi, si effettualizzano e sono soggetti a costanti interpretazioni che ne aggiungono valore. Ma solo chi parte dall'ascolto per introdurre qualcosa di nuovo aggiunge valore. Marius Schneider, uno dei maggiori etnomusicologi del '900, nella sua opera *Le pietre che cantano* osservò i chiostrri romanici di San Cugat, di Gerona e di Ripoll in Catalogna, annotò le figure effigiate sui capitelli assegnando a ciascuno un valore musicale «e scoprì che la serie corrispondeva alla esatta



notazione degli inni gregoriani dedicati ai santi di quei chiostrri» (Élémire Zolla). L'architettura è musica o, come scrisse Goethe, «la musica è architettura». Nel *De re aedificatoria* Leon Battista Alberti fondò le regole delle distanze architettoniche su basi musicali. Le distanze geometriche sono esemplate dalla doppia, la tripla, il diapason, sino alla *sexta quintae* o sesquialtera. Il tempio etrusco è, in pianta, sulla base musicale dei 4/5. La grande cattedrale degli ordini architettonici è una maglia musicale, un reticolato dove musica e geometria sono arti sorelle. Anche la modernità distonica, la musica atonale trova un corrispettivo nell'architettura: è il Padiglione Philips realizzato per l'Expo del 1958 da Le Corbusier con il musicista Xenaxis. O, ancora, è il Museo ebraico di Berlino dove Daniel Libeskind chiama specialisti del suono per ottenere particolari effetti, come si fa nei teatri musicali. Ma più che il rapporto regolativo che le unisce, è l'ascolto, il saper ascoltare la segreta disposizione che per Dezzi Bardeschi unisce la musica all'architettura.

FERMEZZA ARCHITETTONICA E LEGGIADRIA DELLA MUSICA

MARCO DEZZI BARDESCHI

Conferenza tenuta il 25 settembre 2018, nell'ambito del 18° Festival Internazionale di Architettura in Video, "Dialogo tra Musicista e Architetto", Mediarc DIDA – Università degli studi di Firenze

1. L'invidia del musicista e l'armonia/disarmonia.

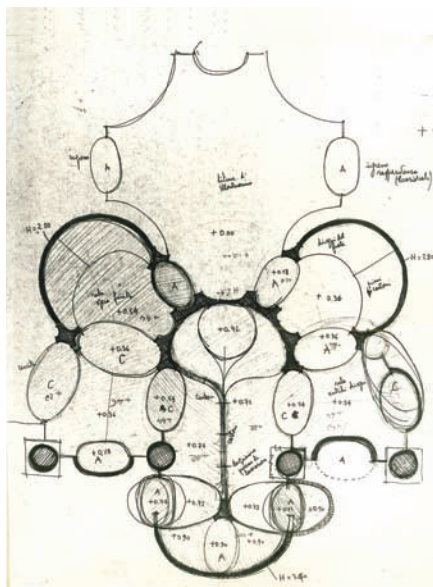
Questa è una bellissima occasione per mettere a confronto due campi di sperimentazione che si sono sviluppati in parallelo e si sono sempre incrociati felicemente. Il discorso potrebbe partire da molto lontano, ma forse è inutile fare la storia dell'una e dell'altra arte.

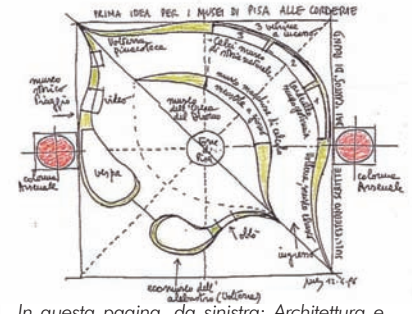
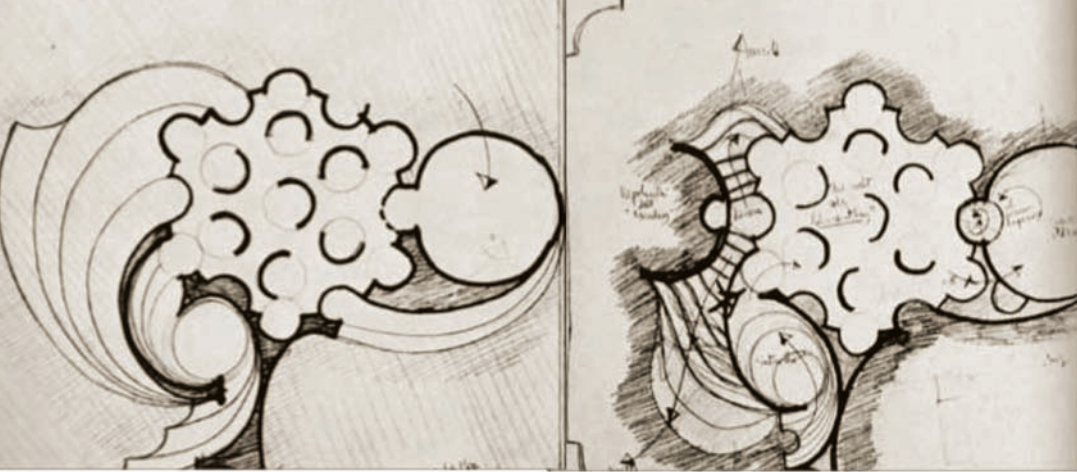
Posso invece, cominciare dall'invidia per il musicista. Il perché è molto semplice: l'architettura, come diceva Leon Battista Alberti, è fatta di sofferenza fisica, di pesi, di elementi che si costruiscono l'uno sull'altro in un cantiere spesso sporco, e poi, il risultato è quello che si propone all'impressione, alla vita, all'uso delle persone.

Noi architetti invidiamo la leggerezza estrema, aerea, *passepertout*, immateriale della musica che anche quando imbarazza chi la interpreta, offre comunque il pretesto per creare qualcosa di nuovo sulla stessa, per continuare un dialogo di citazioni, di intrecci e di incroci. La musica impregna l'aria, trapassa i muri, invade lo spazio, trasuda.

John Ruskin (Londra 1819 – Brantwood, Lake District, 1900) diceva che se accostiamo l'orecchio ai muri sentiamo tutti i suoni che l'hanno sfiorati, i suoni di gioia e i suoni di sofferenza, gli urli, le lamentele delle persone. Questo aiuta a vedere l'architettura non come oggetto astratto, ma come un oggetto da toccare, da percorrere, da fruire. Una breve variazione sul concetto di armonia-disarmonia è ciò che l'avanguardia del Novecento – o meglio tutte le avanguardie storiche – hanno pensato di fare contrapponendosi al classico, alla storia. Storia che era considerata una cattiva compagna, poiché invece di sollecitare a creare verso il futuro tratteneva verso il passato, come l'eclettismo. Chiaramente c'era una sorta di anatema contro la bella musica, così come contro la bella architettura classica, e quindi la si poneva sulla contrapposizione 'o-o': la mia architettura, la mia musica, contro la tua. Oggi, in epoca postmoderna, dopo il postindustriale, chiaramente noi siamo per un altro tipo di

Da sinistra: Marco Dezzi Bardeschi sul Piazzale dell'HENREAUX, disegnando al vero, 1964; disegno e realizzazione per VENEZIA, Palazzo Grassi, Mostra sulla ricostruzione di Montecassino, per HENREAUX MARMI Quarrata (LU), 1964





In questa pagina, da sinistra: Architettura e fisiognomica nel labirinto urbano, Parigi, Biennale dei Giovani, 1967; a destra e nella pagina a fianco, a sinistra: Venezia, allestimento alle corderie per i musei di Pisa e provincia, 1990; a destra: Lucca, mostra su Francesco di Giorgio, 1968

comparazione: siamo più per “e-e”, cioè in definitiva non *questo contro quello*, ma *questo–insieme–a quello*. È questa una specie di “*Sturm und Drang*” del vivere cittadino, del rimescolare le carte: quindi l’armonia di un’astrazione che non ci basta più. Vogliamo capire la complessità del rinnovo, non solo delle persone ma anche del cambiamento delle cose e di questo coro che viene fuori dagli spazi. Un crogiolo di persone che vivono la stessa città e ne cambiano, sostanzialmente, l’uso. Nel filmato di Trump, che è stato mostrato, si metteva a confronto il modo assolutamente imprevedibile per uno storicista che pensa che i quartieri siano mantenuti nella città come si è mantenuta apparentemente immutata l’architettura, e invece la trova completamente diversa, multi-etnica, popolata di nuovi cittadini che interpretano e creano anche loro la loro condizione di vita. Quindi il tema dell’*armonia-disarmonia* è più vicino ai pionieri del postmoderno piuttosto che ai custodi dell’antico.

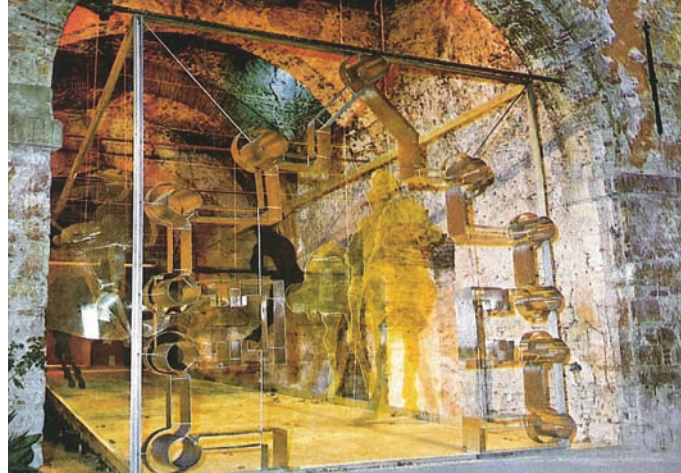
2. Bach e Vivaldi: due rivoluzionari, oggi più contemporanei di sempre. Detto questo, faccio riferimento a un personaggio che è abituato a lavorare mescolando antichi e moderni. Ad esempio così come in architettura si “saccheggia” Le Corbusier, Frank Lloyd Wright e altri maestri, così nella musica Bach oggi è saccheggiato, parafrasato e messo in tante cucine diverse. Qualche tempo fa ho assistito a un concerto di Morgan. Quest’uomo (che per me è il test più interessante della condizione postmoderna attuale, pieno di contraddizioni, ma che ha anche la volontà di incorporare tutto, senza

escludere nulla della sua esperienza di vita comunitaria) parlava non a caso di due grandi rivoluzionari fondamentali, oggi più contemporanei di sempre: Bach e Vivaldi. Vivaldi è riemerso dalle tenebre anche grazie a Federico Maria Sardelli. Anzi vorrei cominciare proprio dal suo libro *L’affare Vivaldi* (2015, decima edizione). Sostanzialmente Federico ripercorre la storia della dispersione dei documenti di Vivaldi con vivide immagini d’ambiente veneziano e ne mette in scena alcuni interessanti tasselli. Espertissimo dei manoscritti di Vivaldi, anima fondamentale del circolo vivaldiano attuale, rimette insieme questa storia cogliendone i risvolti tragicomici e surreali. Tratta della sparizione dei 167 manoscritti musicali e delle 145 stampe (in tutto 13 volumi) e del loro ritrovamento che, grazie a due eroi, il bibliotecario (musicologo, mecenate e editore di Torino al tempo di Mussolini) e il musicologo e direttore d’orchestra Alberto Gentili, furono riassicurati alla mano pubblica, cioè alla biblioteca di Venezia. Questo racconto, che è una sceneggiata molto bella con interni di casa, costruiti sulle stesse parole dell’autore, è ricco di coprotagonisti ed episodi divertenti. È difficile non vederne il lato grottesco, come, ad esempio, nella presentazione a Mussolini dei manoscritti ritrovati, espressa con appropriato linguaggio d’epoca ed ancora nella scena del regalo di un violino di Vivaldi al Duce che lo prova subito, facendone l’uso più appropriato in quel momento per la sua donna; a questo episodio contrappone il dramma, enorme delle leggi razziali. In una nota l’autore specifica che alcuni nomi dell’epoca potevano sembrare grotteschi, come quello del gerarca Azzo Azzi che «sembra un espediente grottesco



allusivo, inventato *ad hoc*, e che invece ci ha già pensato la storia: si chiamava proprio così». Lo dico perché il suo spirito di rilettura dà un'anima assolutamente nuova ad un grande personaggio.

3. Victor Hugo: il rapporto inestricabile tra musica e architettura. Per un giovane architetto di oggi, ma anche di domani, c'è un testo, si direbbe veramente impegnativo, che riguarda la formazione dell'architetto antico: è il testo di Victor Hugo. Questo testo tiene presente che un architetto conosca molte più cose di quelle che umanamente può conoscere. Qui c'è il rapporto per cui dovrebbe rendere inestricabili l'uno all'altro, la musica con l'architettura. E Vitruvio dice che «forse sembrerà impossibile, a chi non se ne intende, che la natura possa apprendere e ritenere a memoria tanto numero di dottrine». È scoraggiante assolutamente «ma se si terrà presente che tutte le discipline sono strettamente congiunte e intercomunicanti si vedrà che la cosa può ben accadere; infatti, la scienza universale, o enciclopedia, è composta di tutte queste membra che formano nell'insieme un corpo unico; pertanto coloro che fin dai teneri anni si istruiscono di varia erudizione, riscontrano gli stessi aspetti in tutti i rami, e la connessione quindi reciproca di tutte le discipline». Poi continua dicendo che «*Pytheos* raccomandava all'architetto di saper fare in tutte le arti e dottrine molto più di quello che in un'orchestra abbia fatto di illustre e famoso ciascuno nel proprio ramo»; quindi un architetto né deve né può essere «grammatico come Aristarco ma non perciò analfabeta; né musico come Aristosseno, né pittore come Apelle, non



digiuno di disegno, né scultore come Mirone o Policletto ma non ignaro dei metodi della scultura, né infine medico, eccetera». «Giacché in tanta varietà di cose necessarie, nessuno può raggiungere il grado della perfezione singola, essendo umanamente impossibile conoscere e capire tutte le cose». E la definizione di architettura, famosissima, che Vitruvio ci lascia in eredità è che l'architettura nasce dalla fabbrica, dal fare, dal far di mano dal fabbricante: «*nascitur ex fabrica et ratiocinatione*», prima che della mente ci vuole l'esperienza della mano. E aggiunge anche che un architetto che volesse soltanto inseguire la teoria, finirebbe per afferrare solo ombre e perdere proprio il carattere parlante delle cose. In qualche modo si scopre che Vitruvio è il primo semiologo della storia dell'architettura. Parla di segno, di significato e così via, e qui comincia tutta l'avventura. In questo testo si dice anche che la teoria è comune; l'arte consta di due attività: la manuale e l'intellettuale. La teoria è comune con tutti i dotti, come per i medici e i musici, il ritmo delle vene, il pulsare delle vene, e il moto ritmico dei piedi. Se ho bisogno di medicare una ferita servirà un medico, se ho bisogno invece di godermi il fenomeno della partecipazione emotiva e intellettuale ho bisogno di provare questa partecipazione. A me sembra che questo sia molto interessante.

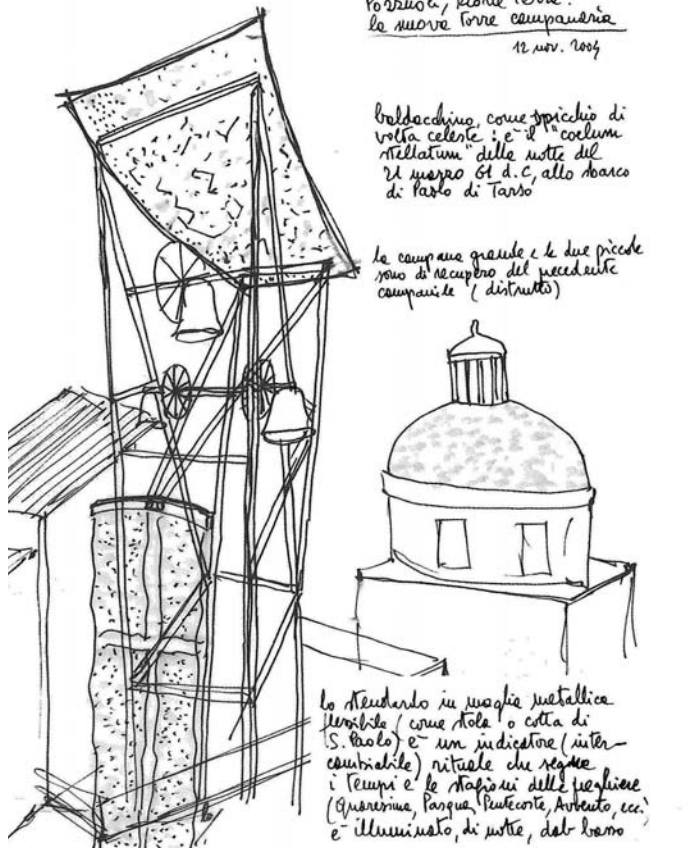
4. L'architettura è musica. L'architettura nasce dall'esigenza di avere un tetto, una copertura, per coprirsi dal cattivo tempo. Menziono il trattato del Filarete: dalla capanna nasce l'architettura, e questo è un tema molto forte, espresso anche da Chambers (1769)

Pozzuoli, Rione Terre:
 le nuove torri campanarie
 12 nov. 2004

Baldacchino, come specchio di
 volta celeste; e il "coelum
 stellatum" delle volte del
 21 marzo 64 d. c. allo sbarco
 di Paolo di Tarso

la campana grande e le due piccole
 sono di recupero del precedente
 campanile (distrutto)

Lo stembrando in maglia metallica
 flessibile (come stola o cotta di
 S. Paolo) e un indicatore (inter-
 cambiabile) rituale che regola
 i tempi e le stoppie delle preghiere
 (Queratina, Pasqua, Pentecoste, Avvento, ecc.)
 e illuminato, di notte, dal basso



In questa pagina, dall'alto: Marco Dezzi Bardeschi, schizzi di progetto del campanile del Tempio Duomo a Pozzuoli; il cantiere del campanile con la struttura di supporto alle tre campane. Nella pagina a fianco: nuovo campanile del Tempio Duomo

che poi si ritrova in quel pezzo bellissimo che ancora oggi si vede a Milano, in S. Ambrogio: una colonna-albero, sostanzialmente, di Bramante. Mi sembra importante, nell'introdurre il nostro tema, il nono libro di Vitruvio sugli orologi solari. C'è stato un grande e ancora dominante

archeologo, Silvio Ferri, che negli anni del Fascismo, aveva una visione epico-romana imperiale dell'archeologia (1940-'60). Ferri ha tradotto il *De Architectura* di Vitruvio, nell'edizione della BUR, una piccola edizione con testo a fronte, molto interessante. Però lui considera seriamente solo i primi sette libri, dove Vitruvio parla dei materiali, delle tecniche, del tempio, degli edifici privati, ma non prende in conto gli altri che ritiene una divagazione inutile, e questi invece riguardano le acque, quindi gli organismi idraulici che facevano muovere le macchine, che andavano bene sia per la guerra, che naturalmente come energia per fare anche musica. E poi c'è il nono libro sugli orologi solari. Una grande critica all'architettura dei tempi di Vitruvio e quella di oggi, contemporanea, che dimostra la difficoltà che c'è ancora di capirsi sull'argomento. Naturalmente su cosa si basava questo rapporto che poi finiva in suono? Vedete questo è Erone, è naturalmente l'organo idraulico di Erone. Ma anche sulla grande tradizione delle corrispondenze, si diceva, tra musica e architettura (le *Etimologie* di Isidoro da Siviglia), un mondo che noi abbiamo perduto, ma che dobbiamo in qualche modo rintracciare. Poi vedete l'*homo ad quadratum* e *ad circulum* di Leonardo. Un documento formidabile che riguarda la nostra cultura è di Francesco Di Giorgio: è il progetto di un automa che danza e canta e che nel petto ha dei meccanismi, dei sistemi pre-Leonardeschi per realizzare questo sistema. Questo è un manoscritto della Palatina, della Biblioteca Nazionale di Firenze. Perché l'architettura è musica, questo è l'altro concetto fondamentale (1). Vi faccio vedere l'esempio di Michelangelo. La scala della Laurenziana, del 1524 più o meno, quando Michelangelo la disegna, poi si allontana da Firenze e molti anni dopo, 30 anni dopo almeno, Cosimo con l'Ammannati e il Vasari si decide a costruirla. Allora entrambi vanno dal grande Vecchio. Siamo nel 1552-'55, e gli chiedono in che materiale la debbano fare e lui, stupendoli, gli dice: di legno. E loro dicono: «ma come di legno, noi abbiamo già tagliato le pietre...», «no, di legno! Perché è una scala musicale, perché chi ci sale sopra col piede la fa



suonare». Salomon de Caus è un visitatore del 1600 di Pratolino, che è un paradiso di automi di Francesco I, di Buontalenti che mostrano proprio questi meccanismi. Ma questo continua per secoli, arriva fino al moderno, che sembra che pronunci un anatema verso gli antichi, ma che in realtà ci si riallaccia. Pensate solo al *Modulor* di Le Corbusier, che poi lui non usava, quando ci fu il convegno della Triennale nel 1957/'58 a Milano, gli chiesero: «Perché lei a Ronchamp non ha usato il *Modulor*?» alla domanda la celebre risposta «*Mais Je m'en foute du Modulor...*»; in sostanza: «io l'ho fatto così, come regola, ma io mica sto alla regola, la regola è qualcosa che si supera...». Il famoso padiglione Philips era un capolavoro di Le Corbusier, un architetto, e di un grande musicista come Xenakis, all'Expo del 1958.

5. L'accumulazione storica del labirinto. Chiudo questa parte per farvi vedere il tema dell'accumulazione storica di un labirinto sonoro esperienza fatta nel 1967 a Parigi alla Biennale dei Giovani. Argan chiamò il gruppo interdisciplinare di cui facevo parte anch'io, coordinato da Lara Vinca Masini, grande critica del contemporaneo e il maestro Pietro Grossi, pioniere della musica elettronica, per il quale l'anno scorso nel 2017 è stato celebrato il centenario al conservatorio Cherubini. Un uomo dal dinamismo pazzesco e un vero sperimentatore. In tante occasioni di mostra, come quella criptica, nei sotterranei delle mura di Lucca, nel 1968, Francesco di Giorgio, era una gestione cinematografica con musica. Operazione analoga fu fatta alla Triennale di Venezia nel 1973, questo era il modo di moltiplicare il tema della città di Firenze

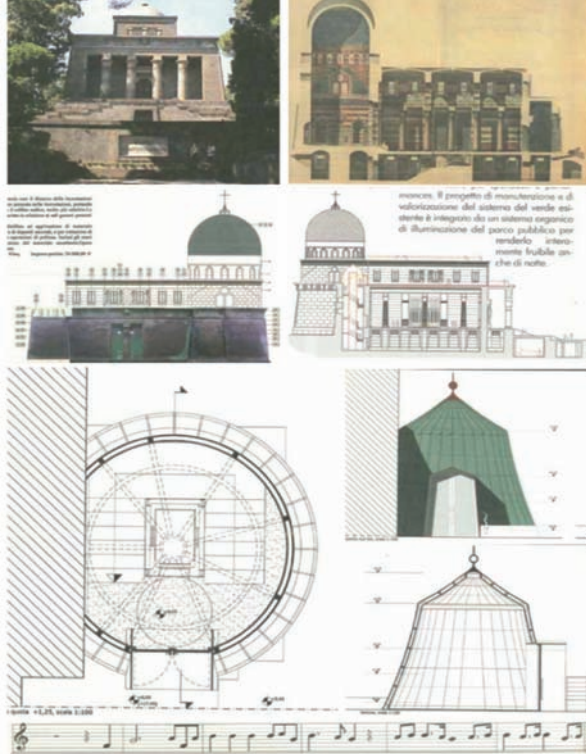
(Plus de Florence s.v.p.). Cito ancora la mostra fatta a Pisa dalla Provincia per la Fondazione Piaggio sui musei della provincia di Pisa (1996) e successivamente allestita alle Corderie dell'Arsenale di Venezia.

Tutti i casi in cui si realizzava un rapporto strutturale, emotivo, diciamo, simpatico, tra musica e architettura. Questo è stato il nostro obiettivo; in quel momento noi abbiamo esordito inseguendo questa preziosa integrazione tra musica e architettura.

E chiudo facendovi vedere degli esempi minimi, come il progetto di restauro del mausoleo, dedicato alla Prima Guerra Mondiale, di Posillipo a Napoli (2006). Una curiosissima architettura neoegizia, che è un tutto-pieno con una bellissima terrazza superiore affacciata sul mare, sul golfo, dove abbiamo inserito, per renderla praticabile, per corrimano, uno spartito: le note dell'Aida.

Mi fa molto piacere il taglio storicista, da letterato che lui (indicando Federico Maria Sardelli) imprime alle sue ricerche. Una cosa analoga è questo esempio, un concorso per l'Aquila, il San Bernardino dell'Aquila, dove erano crollati i tre quarti della cella campanaria della chiesa. Erano sopravvissute delle campane e noi proponevamo di rimetterle a loro posto con una specie di schema a filo di ferro, della cella per ridare anima, vita al suono delle campane. Invece, ha vinto chi voleva rimuovere l'evento tragico e quindi l'hanno ricostruito com'era e dov'era.

Per noi questo era un invito che siamo riusciti a realizzare a Pozzuoli, per un concorso internazionale. Si trattava di recuperare il Tempio Duomo, quindi di età augustea, con tutta una sovrapposizione, una sedimentazione una



Marco Dezzi Bardeschi, Progetto di restauro del mausoleo, dedicato alla Prima Guerra Mondiale, di Posillipo a Napoli (2006)

sull'altro, all'uso contemporaneo come Cattedrale. Il campanile andava in qualche modo a dialogare, non dico a contrapporsi ma a confrontarsi con la bella cupola del Santissimo Sacramento. Molto sofferto è stato il reinserimento delle tre campane salvate al loro posto. C'era un padre di questo convento e direttore del museo diocesano, che conosceva il suono di queste campane e quando andammo a domandargli come funzionasse rispose: «Sono tre campane, la piccola fa din din, la seconda don don, la terza doon doon» e simulava vocalmente il concerto. Quando siamo andati a realizzare la cella campanaria in officina,

abbiamo utilizzato come copertura una lamiera curva che riproduce un frammento di cielo stellato. Abbiamo riprodotto un frammento del cielo di quando San Paolo approdò in quei luoghi iniziando la nuova storia della comunità cristiana. Qui vedete questa grande struttura che sono sei metri per tre in officina. Quando con gli operai in questo cantiere, grazie ai campanari, alle persone che ci hanno assistito (erano di Battipaglia) abbiamo fatto la prova del suono delle campane, con i tappi nelle orecchie perché eravamo molto vicini, sinceramente ho visto gli operai piangere, anch'io sono scoppiato in un'emotività che noi abbiamo perduto.

Allora, questo è il ruolo dell'architettura e della musica insieme: ritrovarci a convivere nella stessa realtà in una stessa situazione.

1. Non è possibile qui riprodurre le immagini che sono state proiettate durante il convegno: dal De Architettura di Vitruvio, dalle Etimologie di Isidoro da Siviglia, dai testi di Francesco di Giorgio; gli automi disegnati da Salomon de Caius, il padiglione Philips all'Expo del 1958 Le Corbusier e Xenakis, ecc.

NOTRE-DAME DE PARIS "FAUT-IL LE RECONSTRUIRE À L'IDÉNTIQUE?"

«Alcuni anni or sono, visitando, o per meglio dire rovistando all'interno di Notre Dame, l'autore di questo libro trovò in un recesso oscuro di una delle torri, questa parola incisa a mano sul muro: ANANKE. Queste maiuscole greche, annerite dal tempo e scolpite piuttosto profondamente nella pietra, un non so che nei tratti tipici della grafia gotica presente nella forma e nella disposizione, quasi ad indicare che era stata una mano medievale a scriverle là, ma soprattutto il senso lugubre e fatale che esse racchiudono, colpirono vivamente l'autore. Egli si chiese, cercò di indovinare quale potesse essere stata quell'anima in pena che non aveva voluto abbandonare questo mondo senza lasciare un simile marchio di crimine o di sventura in fronte alla vecchia chiesa. In seguito, il muro (non so più quale) è stato imbiancato o raschiato e l'iscrizione è scomparsa.



Perché è così che si trattano da circa duecento anni in qua le meravigliose chiese del Medio Evo. Le mutilazioni sono loro inflitte da ogni parte, dal didentro come dal di fuori. Il prete le imbianca, l'architetto le raschia, poi sopraggiunge il popolo che le demolisce. Così, tranne il fragile ricordo che le dedica qui l'autore di questo libro, non rimane più niente oggi di questa parola misteriosa incisa nella oscura torre di Notre-Dame, niente dell'ignoto destino che essa riassumeva così malinconicamente. Già da parecchi secoli, l'uomo che ha scritto questa parola su quel muro è scomparso dal novero delle generazioni, la parola, a sua volta, è scomparsa dal muro della chiesa, forse la chiesa stessa scomparirà ben presto dalla faccia della terra. Proprio su quella parola si è fatto questo libro».

Victor Hugo, *Notre Dame de Paris*, 1831

Secondo Frédéric Létoffé, co-presidente del Raggruppamento delle imprese per il restauro dei monumenti storici (*Groupement des entreprises de restauration de monuments historiques-GMH*, che riunisce circa 200 imprese tra cui quella già incaricata del restauro della guglia di Viollet-le-Duc, da cui è partito l'incendio) incaricate dei lavori di restauro alla Cattedrale, la messa in sicurezza dell'edificio, devastato dall'incendio del 15 aprile scorso, richiederà quattro mesi, prima di poter procedere alla diagnostica preliminare alla definizione stessa dell'intervento di restauro (1). Il presidente Macron, aveva da subito dichiarato che la cattedrale del XIII secolo sarebbe stata ricostruita in cinque anni «anche più bella», annunciando una competizione internazionale per la ricostruzione della guglia e del tetto. E per la ricostruzione della guglia, annunciata dal Primo Ministro francese Edouard Philippe, si lascia aperta la modalità di un progetto à l'identique o contemporaneo:

«Avant le XIXe siècle, la cathédrale de Paris n'avait pas de flèche: c'est Viollet-le-Duc qui a choisi de construire cette flèche que nous avons vu s'écrouler dans la soirée de lundi

Sopra: Victor Hugo (copertina 'ANANKE 33); sotto: Notre Dame prima dell'incendio del 15 aprile 2019





Alcune delle proposte per il progetto della copertura e guglia di Notre-Dame, Parigi; da sinistra: Alexandre Fantozzi, Marc Carbonare, Alex Nerovnya, Mathieu Lehan-

dernier. le concours international permettra de trancher la question de savoir s'il faut reconstruire la flèche, qui avait été pensée par Viollet-le-Duc, à l'identique, ou s'il faut doter Notre-Dame d'une nouvelle flèche adaptée aux techniques et aux enjeux de notre époque» (2). Intanto, la Direttrice generale dell'UNESCO, Audrey Azoulay, ha annunciato il sostegno dell'organizzazione per la valutazione della stabilità della struttura in pietra e dello stato di conservazione delle vetrate della Cattedrale, iscritta sulla Lista del Patrimonio Mondiale dal 1991 (3). E la conservazione dell'esistente e della statica della struttura gotica è ora la prima grande sfida. Ma, intanto, il dibattito sulle modalità d'intervento vede già moltiplicarsi proposte che si allontanano dalla ricostruzione à l'identique per riaffermare il progetto del nuovo: in alcuni casi anche oltre, con spirito provocatorio o di amusement. All'indomani dell'incendio, il 17 aprile, France24 dedica uno speciale alla tragedia e recepisce la domanda: «Faut-il reconstruire Notre Dame à l'identique?» (4) Ricostruire la forma è necessario perché richiesto dai cittadini – conclude il programma – ma con materiali diversi e nuove tecnologie considerando che i materiali antichi non sono più reperibili e le tecniche si sono evolute. L'intervista al direttore de *La Croix*, il quotidiano cattolico francese – pubblicata da Paolo Viana sull'*Avenir* (17 aprile 2019) – risponde invece a favore di un progetto interprete dei nostri tempi. Guillaume Goubert apre infatti

questa via, che segna, in Francia un nuovo dibattito della cultura del restauro: «ricostruirla com'era dov'era oppure rinnovarla? La sfida culturale è quella di fare una cattedrale per il nostro secolo – risponde Goubert – di non limitarci ad una replica, un pezzo da museo: serve una cattedrale vivente per le generazioni future. Non mi aspetto una ricostruzione 'com'era e dov'era' anche perché spero che un giorno si possa notare che la nostra generazione ha portato il proprio contributo alla crescita di Notre Dame, come è stato per tutte le cattedrali: ogni generazione, una dopo l'altra, mette una pietra» (5). E questo nuovo progetto – aggiungiamo noi – di qualità deve però presupporre una attenta conservazione e cura dell'esistente.

Le proposte ora si moltiplicano, con soluzioni finanche avveniristiche: da fasci di luce rivolti a fendere il cielo a sostituzione della materia (i faretti di luci del grafico Anthony Séjourné), ad una torre dalla struttura sottile e leggera, sormontata da un fascio di luce rivolto verso il cielo (lo studio Vizumatelier, Bratislava), alla scultura monumentale a forma di fiamma ricoperta da foglie d'oro a ricordo del tragico incendio (il designer francese Mathieu Lehanneur). Tra le proposte: quella di Norman Foster punta su una struttura «leggera e ariosa» in acciaio e cristallo, che, senza ricalcare l'originale, ripropone la guglia come un «*super-slender needle touching heaven's clouds*» (6). Un'altissima guglia in vetro è poi proposta da Alexandre Chassang. Anche lo studio Fuskas



neur, Vizumatelier, Robert Cossette (fonte: <https://www.elledecor.com/it/design/a27281615/>; <https://www.finestresullarte.info/flash-news/3783n/>)

propone un pinnacolo in cristallo Baccarat che possa essere illuminata di notte –simbolo della fragilità e intimità religiosa. Soluzione prossima, a favore della trasparenza, è anche quella avanzata dallo studio d'architettura Godart+Roussel di Dijon che propone una struttura in acciaio, pannelli del tetto in vetro, e una passeggiata in quota sotto le nuove volte: «*On entendait beaucoup à gauche à droite qu'il était nécessaire, rapidement, de reconstituer la charpente à l'identique, et ça nous a interrogés en tant qu'architectes*» (Pierre Roussel): malgrado il dramma dell'incendio –secondo Roussel – «*reconstruire à l'identique ne correspondrait pas aux techniques contemporaines*» (7). Lo studio di architettura di San Paolo AJ6 Studio prende ispirazione invece dai principi gotici di connessione tra terra e cielo, proponendo una nuova guglia e la copertura a evocazione delle suggestive vetrate colorate della cattedrale, moltiplicando la luce naturale proveniente all'interno della chiesa attraverso una miriade di colori differenti (8). Soluzioni rivolte alla sostenibilità ambientale sono proposte, per esempio, dallo Studio NAB (guidato da Nicolas Abdelkader e Marie-Alizée Tulli), che prevede la creazione di una serra sul tetto come hub educativa sulla biodiversità, l'educazione all'agricoltura urbana e la solidarietà; o ancora dalla proposta di Robert Cossette (NRC Bio Innovation), di cui il motto *Il est venu le temps du Végétal* ne è il chiaro manifesto. La proposta di Marc Carbonare, invece, rinuncia a rievocare la sagoma

del tetto com'era prima che venisse distrutto e puntando su un giardino pensile al posto del tetto (9). CONCR3DE, azienda olandese specializzata in design con la stampa 3D, combina materiali tratti dalle macerie della cattedrale integrando le parti ormai perse utilizzando la tecnologia della stampa 3D. Infine, lo Studio Drift di Amsterdam punta invece sul riciclo della plastica e propone invece come materiale per la realizzazione del tetto, la plastica raccolta dalle acque inquinate degli oceani. C.D.B.

1. CNEWS, 26/04/2019, <https://www.cnews.fr/france/2019-04-27/en-direct-incendie-de-notre-dame-de-paris-il-faudra-4-mois-pour-securiser-notre>.
2. EURONEWS, 17/04/2019, <https://fr.euronews.com/2019/04/17/notre-dame-un-concours-international-pour-la-reconstruction-de-la-fleche>.
3. <https://news.un.org/en/story/2019/04/1036731>.
4. <https://www.youtube.com/watch?v=iSbtrpdMHXg>.
5. Estratto da: P. Viana, L'intervista: No questo non è un 11 settembre. Ripartire dalle nostre radici cristiane, *Avenire*, 17 aprile 2019.
6. *Sharp British ideas for Notre Dame*, *The Sunday Times*, 20/04/2019, <https://www.thetimes.co.uk/>.
7. FranceInfo, 27/04/2019, https://www.francetvinfo.fr/culture/patrimoine-incendie-de-notre-dame-de-paris/notre-dame-un-toit-en-verre-pour-la-cathedrale_3418001.html.
8. R. Salerno, *La nuova guglia di Notre Dame: tutti i progetti e le proposte, Da Norman Foster allo Studio NAB, le idee di architetti e designer per ricostruire la guglia della cattedrale di Parigi*, in <https://www.elledecor.com/it/design/a27281615/ricostruzione-guglia-notre-dame-proposte-studi-di-architettura/>.
9. S.n., *Notre-Dame, i progetti di ricostruzione più bizzarri e originali, dal roof garden alla guglia fatta di luce o vetro*, *Finestre sull'Arte*, rivista online d'arte antica e contemporanea, 25/04/2019, https://www.finestresullarte.info/flash-news/3783n_notre-dame-i-progetti-piu-originali-e-fantastici.php.

L'ASSENTE PRESENZA DI GIUSEPPE VALADIER

FRANCO PURINI

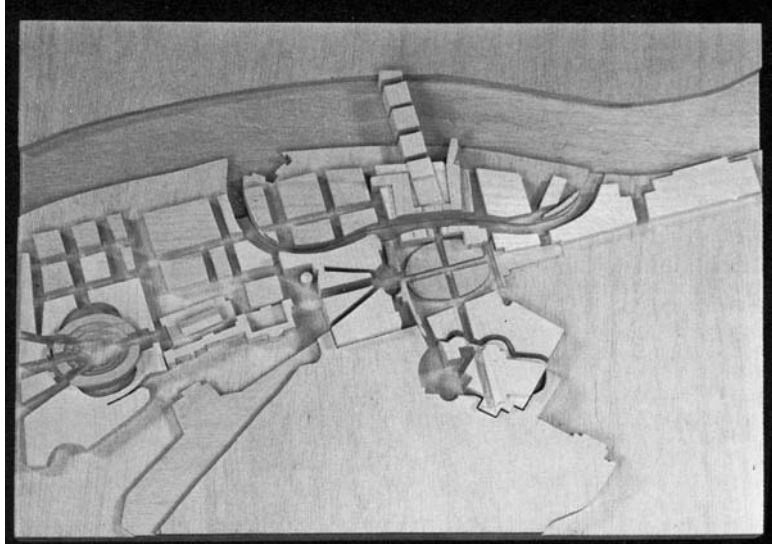
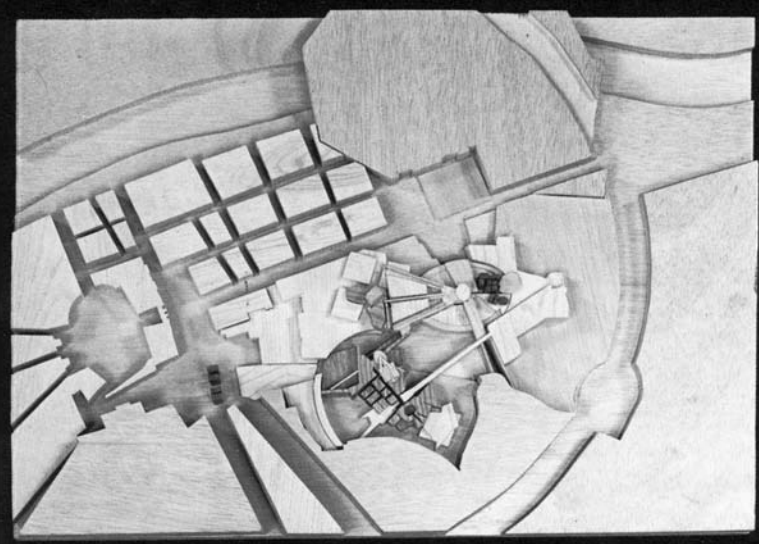
Abstract: *The paper proposes some considerations about the reasons for a certain perceptible lack of presence, in the image of Rome, of the period lasting from the mid-XVIIIth to the early XIXth century. An attenuated and intermittent consideration of the work of Giuseppe Valadier might also derive from this longlasting eclipse of the Neoclassicism age, attested at least in architecture and to which perhaps also contributed the great success of the Baroque.*

L'immagine di Roma, condivisa dai suoi abitanti, compresi quelli che hanno una buona e spesso ottima conoscenza della storia di questa città, ma diffusa anche nella totalità degli stranieri, che l'hanno visitata o studiata, turisti e storici dell'architettura, mi sembra articolata in due sfere. Una riguarda l'antica Roma, con i suoi magnifici ruderi, la città dei Fori, del Palatino, delle Terme e del Colosseo. L'altra concerne la spettacolare città barocca, con i suoi teatri analizzati, con partecipata attenzione, da Richard Krautheimer. L'interesse per il Medio Evo Romano è quasi del tutto assente, così come per il periodo neoclassico. Anche la Roma tardo-ottocentesca, costruita dopo il 1870, rivalutata più di mezzo secolo fa da Paolo Portoghesi, ma aversata dal fronte benevoliano-insolieriano, non fa parte della mitologia architettonica della capitale. Una narrazione esaltante che non comprende neanche la Roma del Novecento, a parte qualche episodio come l'EUR, riconsiderato solo da pochi decenni ma più come un'eccezione che conferma la regola della bipolarità esclusiva di cui si è detto che per la sua grande ospitalità urbana e architettonica. Roma quindi non è pensata dai più come un'entità molteplice, quasi labirintica nell'accumulo misterioso di stagioni diverse, tra l'altro non facilmente sovrapponibili, ma come una città *duale*, che dimentica la sua natura di testo infinito per ridursi a rispecchiamento reciproco della maestà imperiale e della scenografia controriformista.

La figura e l'opera di Giuseppe Valadier sono coinvolte pienamente in questa vasta zona d'ombra, escludendo solo Piazza del Popolo, sulla quale tornerò più avanti.



Schema geometrico di Piazza del Popolo

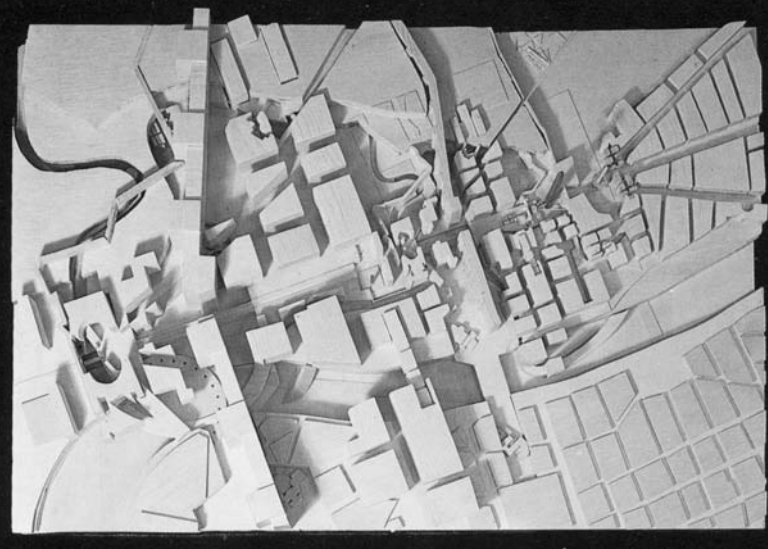


Qui e nella pagina a fianco: Peter Eisenman e studenti dell' Ohio University, Modello dell'intervento sull'asse di Via Flaminia. Mostra Viaggio in Italia. Nove progetti

Ciò non significa che manchino su questo periodo e sui suoi protagonisti, primo fra tutti l'oggetto di queste note, studi storico-critici numerosi, importanti tra i quali molti recenti. Rimane però nell'idea diffusa di Roma, come dicevo all'inizio, un'assenza della stagione neoclassica e di quelle successive, considerate probabilmente, per più motivi, secondarie.

Prima di inoltrarmi sull'architettura valadieriana vorrei però tratteggiare, seppure sinteticamente, un profilo architettonico del Neoclassicismo, un movimento accusato da più parti di uno schematismo compositivo e di una congenita freddezza, caratteri che si ritiene siano prodotti da una pregiudiziale lontananza dalle passioni umane, rese algide da un artificioso concettualismo che congela le forme architettoniche, ma anche quelle plastiche e pittoriche in ripetitivi enunciati linguistici. Questa opinione è talmente radicata che potrebbe sembrare inutile cercare di contrastarla. Penso invece che una profonda e assidua riflessione sul Neoclassicismo sia quanto mai necessaria al fine non solo di restituire pienamente alla sfera dell'architettura un momento denso di aspetti teorici e formali precisi e al contempo emozionanti, ma anche di pervenire a un'idea più vera di modernità. Alcune parole chiave per intraprendere questo difficile e lungo cammino sono *ragione, ordine, compostezza, sublime, tipologia*. «Nobile semplicità e quieta grandezza», una celebre definizione del carattere dell'arte secondo Johann

Joachim Winckelmann, anticipa con estrema chiarezza l'atmosfera del periodo in cui Giuseppe Valadier ha vissuto la sua vasta e feconda esperienza. Senza pretendere di riassumere in poche frasi le vicende del Neoclassicismo, esposte per altro in una chiara e esauriente voce di Virgilio Vercelloni scritta per il *Dizionario Enciclopedico di Architettura e Urbanistica*, del 1969, occorre ricordare almeno qualcuna delle origini di questa stagione. Tra queste, a mio avviso, a differenza delle letture che ne ha dato lo storico milanese, la nascita dell'archeologia, che ha consentito di verificare concretamente una serie di strutture grammaticali, sintattiche e costruttive del mondo classico, proponendo inoltre le nozioni di conservazione e di restauro dell'Antico; il museo, nato proprio nell'età neoclassica, come luogo ideale dal quale trarre non solo elementi di riferimento da altre opere, ma dove respirare soprattutto un'atmosfera di distanza mentale e insieme di coinvolgimento completo nei contenuti che sculture, dipinti e architetture proponevano; la nascita della città borghese, resa eroica dall'Illuminismo, un organismo logicamente diviso in parti diverse, ciascuna delle quali rappresentava un aspetto della vita sociale, una città sostenuta nella sua concezione dall'idea di tipologia che rivoluzionerà, come avverrà con Jean Nicolas Louis Durand, la stessa nozione di progetto architettonico. Questo sarà infatti inteso, da allora in poi, come un sistema di variazioni del principio organizzativo dell'edificio



per nove città, Triennale di Milano, 1987

che ne canonizzava gli usi individuali e collettivi; l'affermazione di un'idea di storia come successione non più solo temporale di epoche diverse, ma anche, e forse prima di tutto, come compresenza di numerose stagioni stilistiche. Non a caso il Neoclassicismo apre verso altre reinvenzioni, affiancandosi ad esse, come il Neogotico, il Neogotico, il Neoromanico, il Neorinascimento fino, nella seconda metà del Novecento, al Neoliberty, al Neomodernismo dei Five Architects e al Neorazionalismo. Con il Neoclassicismo, nel quale è ovviamente presente l'eredità del Cinquecento, in particolare di Palladio, si fa strada anche il concetto di Nuovo come una categoria che si riconosce nella necessità ricorrente di riformulare tematiche e formulazioni linguistiche scelte del passato e riproposte con modalità inedite.

Nonostante l'inevitabile valore della sua opera, che comprende importanti interventi a Roma e nello Stato Pontificio, l'opera di Giuseppe Valadier non mi sembra abbia conquistato, come meriterebbe, un adeguato riconoscimento in Italia e fuori. Forse la vicenda napoleonica, che per un certo numero di anni interessò la Penisola e Roma, è stata una delle cause di una rimozione, che permane largamente ingiustificata. In effetti il ripristino della forma originaria dell'Arco di Tito o, meglio, una sua originale interpretazione, così come il consolidamento di una delle due estremità dell'anello esterno del Colosseo, e la ricostruzione della parte mancante del secondo –



un'opera che si confronta con quella di Raffaele Stern all'altra estremità dell'ellissi esterna – rappresentano una svolta storica nel rapporto con l'Antico, che ancora propone profondi livelli di significato. I due progetti per la ricostruzione della Basilica di San Paolo dimostrano esemplarmente la presenza, nell'architettura del suo autore, di una *ragione superiore* che si traduce in una logica compositiva rigorosa, contrastata al suo interno da opposte venature visionarie. Può essere inoltre di una certa utilità comprendere in modo più ampio la concezione di Giuseppe Valadier della conservazione e del restauro confrontandola con quella di Paolo Posi, autore nella seconda metà del Settecento di un intervento sul Pantheon che ha profondamente alterato la relazione tra la cupola e la sua base. Sostituendo una serie di colonnine, che separavano la curvatura della semisfera dal tamburo di base, alludendo in questo modo a uno *sfondamento ottico* dell'anello intermedio, si è prodotta infatti una continuità tettonica-architettonica che ha tolto allo spazio interno una parte consistente della sua conformazione originale, negando alla cupola cassettonata gran parte del *senso di levitazione* che essa esprimeva. Alcuni palazzi a Roma e in alcune città delle Marche rivelano una grande capacità di raggiungere livelli linguistici elevati, ma anche di adattare sapientemente un linguaggio architettonico in grado di sintonizzarsi armonicamente con le tessiture edilizie circostanti, all'interno della volontà di dare vita a presenze

urbane di tonalità medie, la cui qualità è tenuta quindi su un registro lontano dalla spettacolarità individualista del Barocco. La stessa *intenzione normativa*, intrinsecamente moderna, caratterizza altri tipi di interventi come quelli per chiese e teatri, nei quali la nobiltà winckelmaniana del segno architettonico non oltrepassa mai la dimensione di un registro formale collettivo, che non richiede *tour de force* espressivi, o concettualismi esibiti. Agli antipodi dell'immaginario piranesiano il linguaggio di Giuseppe Valadier si avvale di *sottotesti* sofisticati, come nella Casina al Pincio, nel Duomo di Urbino, o nella Torretta di Ponte Milvio, opere nelle quali il suo comporre si presenta come un esercizio in cui in salti scalari, un comporre paratattico e dettagli ispirati a una geometria e a una plastica sapiente nel suo equilibrio volumetrico si rivelano come una sottile critica a un'idea *accademica*, in quanto scolasticamente convenzionale, della classicità architettonica.

Come ho detto all'inizio, Giuseppe Valadier è riuscito ad essere riconoscibile in modo indiscutibile con la sistemazione di Piazza del Popolo. Si trattava di uno spazio urbano segnato da preesistenze per il quale egli propose due soluzioni, la prima che riprendeva nella sua planimetria semplice e severa idee vitruviane sul disegno di un Foro; la seconda, sotto l'influenza del governo francese di Roma ma messa a punto e realizzata dopo il ripristino del potere papale, risolto in un vaso determinato da due cerchi intersecati, comprendenti una nuova sistemazione della base dell'obelisco, e monumentali fontane, e due negli emicicli e una collocata alla base della terrazza del Pincio. Questo grande vuoto urbano consentiva di raggiungere la sommità dell'altura sovrastante, dalla quale sorge la Casina Valadier come una preziosa presenza acropolica. Questo progetto, che unificava in un sistema organico le due chiese gemelle, in realtà simili nel pronao ma diverse nelle piante all'origine del Tridente, Santa Maria del Popolo e la Porta delle Mura Aureliane che costruisce il grande ingresso a Roma da Nord, ridisegnato all'interno da Gian Lorenzo Bernini, comprendeva anche la presenza del pendio del Pincio, trasformato in un percorso nel verde

dal pronunciato carattere animato da un coinvolgente contrasto concettuale tra artificio e natura.

Un contrasto nel quale il sublime si confronta con il pittoresco. Lo spazio risultante, che ho sempre considerato una risposta laica all'abbraccio del porticato di Piazza S. Pietro, di cui riprende l'impianto geometrico, è una sorta di riscrittura di un luogo fondamentale della città al quale Giuseppe Valadier conferisce con la sua sistemazione una monumentalità più decisa e compiuta, imprimendo al contempo all'insieme, con la curvatura dei due margini semicircolari, un dinamismo spaziale che contraddice la staticità imputata di solito alle architetture neoclassiche.

Spero che queste brevi note abbiano contribuito a mettere in evidenza la necessità, da parte del pubblico colto, ma anche di quello meno incline ad acquisire conoscenze architettoniche, di riscoprire nei suoi contenuti noti, ma anche nelle sue valenze ancora inesplorate, il senso della stagione neoclassica. Una stagione che non è ferma tra la fine del Settecento e i primi due decenni dell'Ottocento, ma che si è a mio avviso prolungata anche in alcune correnti dell'architettura moderna vicine al razionalismo. Una prova che mi sembra convincente dell'importanza e della continuità nel tempo del Neoclassicismo, nel quale riconosco un'energia *idealizzante* che non mi sembra un attributo di poco rilievo, è il progetto di Peter Eisenmann e dei suoi allievi dell'Ohio University del 1987, che incorpora il Tridente e Piazza del Popolo in un esperimento di *scaling*. Tale termine denota un progetto urbano nel quale la configurazione spaziale di un certo intorno della città viene montata in diverse dimensioni e con varie giaciture al fine di realizzare una stratificazione architettonica che evochi l'idea di una insondabile alternanza di avvicinamenti e di allontanamenti di parti urbane. Tutto ciò in un ambiguo e avvincente *gioco crudele* di decostruzione e di ricostruzione di un palinsesto urbano colmo di risonanze concettuali e di misteriosi rimandi. In questa ricerca eisenmaniana il *frammento valadieriano* si dimostra come il più riconoscibile e determinante.

GERUSALEMME: TERRA SANCTA MUSEUM LA POETICA DELLA SOVRAPPOSIZIONE

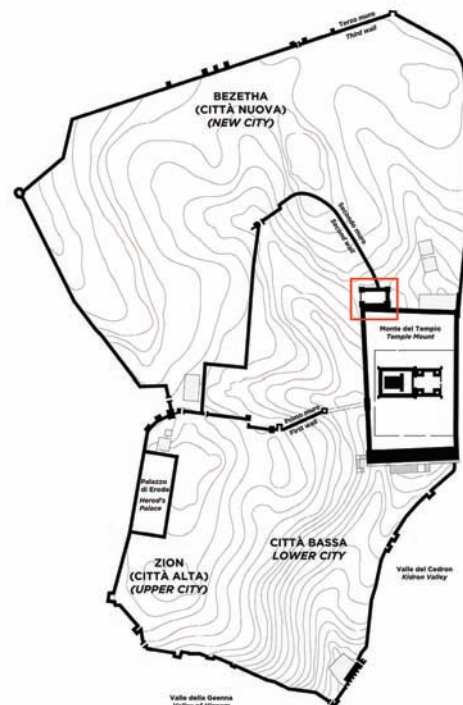
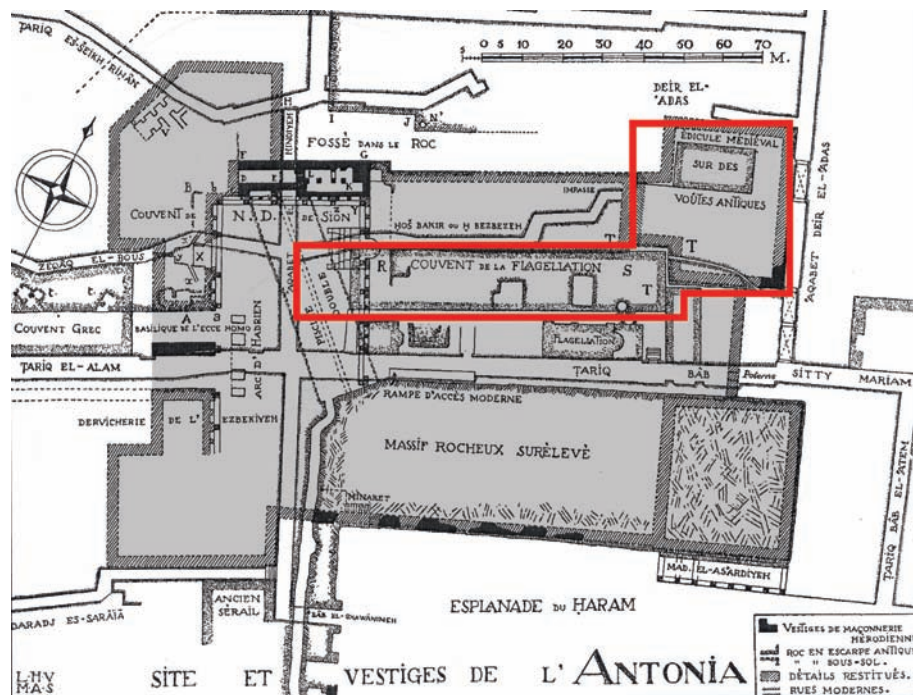
FABIO FABBRIZZI

Abstract: *In one of the most densely stratified places in the world, that is, on the path that according to tradition was crossed by Jesus to Jerusalem after being scourged, the Terra Sancta Museum was created in the rooms of the Franciscan Custody of the Holy Land. All the archaeological finds exhibited in the museum are shown to their worthy attention by a refined museum set-up capable of mixing memories and contemporaneity with a rare balance.*

(Design: GTRF Giovanni Tortelli Roberto Frassoni Architetti Associati)

La città vecchia di Gerusalemme, è uno di quei luoghi al mondo nei quali fortissima si sente la componente della sedimentazione delle varie epoche della storia. A differenza però di altre città, possiamo dire che nei suoi spazi, il coacervo delle molte stratificazioni che vi si leggono, pare assumere un valore diverso, al contempo più profondo e vitale. Come se la simultaneità di differenti tracce e lacerti, fosse davvero la matrice originaria dello spazio, il principio costitutivo della sua essenza, ma allo stesso tempo anche la leva fondante delle sue dinamiche evolutive. Un ambito particolarmente significativo nel quale registrare

la vitalità di questa compresenza, si trova all'inizio del tracciato della cosiddetta Via Dolorosa, ovvero, il percorso che secondo la tradizione, corrisponde a quello compiuto da Gesù che dopo essere stato flagellato, portando la croce, fu condotto al luogo della sua crocifissione. Questa zona, viene chiamata ancora oggi in alcune carte della città, "Casa di Erode", reiterando nella toponomastica un errore medievale nell'attribuzione del sito, che non è mai stato il luogo dove sorgeva il palazzo del re della Giudea sotto il protettorato romano, bensì il luogo dell'imponente Fortezza Antonia costruita da Erode per difendere, ma



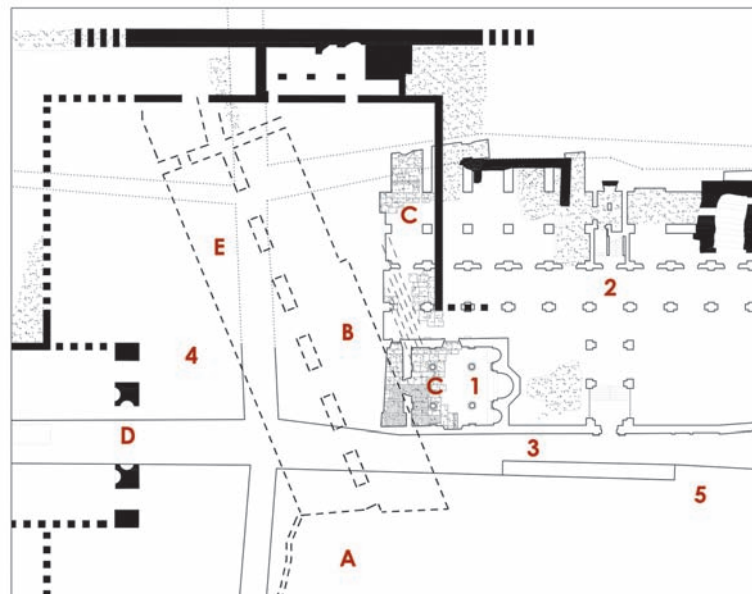
anche per controllare, il Secondo Tempio che sorgeva a poca distanza sulla Spianata.

Nella *Guerra Giudaica* Giuseppe Flavio descrive con dovizia di particolari le rivolte della città di Gerusalemme contro Roma e la violenta repressione iniziata prima da Vespasiano e conclusa poi da suo figlio Tito, con la completa distruzione nel 70 d.C. del Secondo Tempio e della Fortezza Antonia. Per impedire il riaffermarsi di qualunque identità ebraica, Adriano, trasforma quel che resta della città nella colonia *Aelia Capitolina* e sul luogo della precedente Fortezza fa costruire il nuovo Foro, annunciato da un arco trionfale a tre fornici, le cui tracce sono ben visibili ancora oggi.

Secondo la tradizione, avvalorata anche dall'attenta analisi dei testi evangelici, la Fortezza Antonia, è stata dunque, il luogo della condanna e della flagellazione di Gesù. Questo ha fatto sì che nel tempo, sulla sua area siano stati costruiti due santuari, uno bizantino e uno crociato, nonché nel XIX secolo due conventi, ovvero quello dell'*Ecce Homo*, ad opera delle Suore di Sion, e quello della Flagellazione, ad opera della Custodia Franciscana di Terrasanta.

In particolare, i Francescani impiegarono molta maestria e attenzione nell'inglobare nella nuova fabbrica del convento, costruito con pietra locale, le vecchie vestigia erodiane, adrianee, bizantine, ovvero, appartenenti ad un palazzo del V-VI secolo attribuito all'imperatrice Eudocia, e finanche mamelucche. Questa custodia operata dai Francescani sui reperti del passato, iniziata a Gerusalemme e portata avanti anche in altri luoghi della Palestina, quali Nazareth, Cafarnao, Erodion, Tabga e Cana, ha dato vita allo *Studium Biblicum*, ovvero l'istituzione scientifica per la ricerca e l'insegnamento accademico della Sacra Scrittura e dell'archeologia dei paesi biblici, nonché nel 1902 al primo museo della città contenente reperti provenienti da quei luoghi.

Giovanni Tortelli e Roberto Frassoni, raffinati interpreti del progetto contemporaneo in ambito archeologico, hanno recentemente curato la sistemazione e l'allestimento di



منطقة قلعة أنطونيا אזור מגדל אנטוניה	A Antonia Tower area Area della Torre Antonia	مصلّى الحكم كفلة الهرشعة	1 Chapel of the Condemnation Cappella della Condanna
بركة ستروثيون בריכת הסטרותיון	B Struthion pool Piscina dello Struthion	دير جسي المسيح מנזר ההלקאה	2 Monastery of the Flagellation Convento della Flagellazione
البلاط רצפת רומית	C Lithostrotos - paved square Lithostrotos	طريق الآلام ויה דולורוזה	3 Via Dolorosa Via Dolorosa
قنطرة "هذا الرجل" קשת "זהה האיש"	D Ecce Homo arch Arco dell'Ecce Homo	دير القديسة مريم سيدة صهيون מנזר "מרים הקדושה מציון"	4 St. Mary of Sion Convent Convento di S. Maria di Sion
ميدان פורום - כיכר רומית	E Forum - Roman Plaza Forum	مدرسة العمرة בית הספר "עומר"יה"	5 "Omariyya" school Scuola "Omariyya"

Nella pagina precedente, da sinistra: pianta della fortezza erodiana Antonia secondo gli studi di L.H.Vincent; pianta di Gerusalemme nel 70 d.C., con l'ubicazione della fortezza Antonia rispetto al Tempio. Qui: resti della fortezza e del successivo foro di Adriano nell'area del Terra Sancta Museum

un primo lotto di intervento all'interno di questo museo che si snoda tra le sovrapposizioni di tracce e frammenti carichi di storia e di memoria. Dopo una serie di sale, oggetto di un'iniziale fase di sistemazione che insieme a resti archeologici ospitano anche un'efficace proiezione multimediale, il loro intervento si è concentrato nelle sale dell'adiacente museo archeologico, iniziando da un primo spazio introduttivo dal quale parte l'itinerario espositivo che si snoda, oltre che negli ambienti voltati ottocenteschi prospettanti sul cortile interno, anche in alcune sale crociate ipogee, nonché nel cortile di un palazzetto trecentesco, espressione della raffinatezza formale propria della cultura architettonica mamelucca.

Lungo il percorso espositivo, alcuni episodi preesistenti



Da sinistra: GTRF Tortelli Frassoni. Il Progetto: Pianta e sezione longitudinale del Museo; il Museo: i resti dell'Antonia distrutta dalle truppe dell'imperatore Tito

vengono trattati come veri e propri fuochi spaziali, caratterizzando espressivamente l'intera composizione. È il caso della cisterna romano-bizantina detta "degli Archi", attraversata da due nuove passerelle che evidenziano il percorso in ingresso e in uscita, che introdurrà a sistemazione ultimata, ad una serie di sale rettangolari aperte su una distribuzione assiale, ricavate dalla parzializzazione tramite arredi di un grande ambiente ottocentesco pilastro e voltato. Qui, troveranno posto i reperti provenienti dagli scavi archeologici effettuati nel corso del tempo dai Francescani, ordinati in base ai vari luoghi di ritrovamento, mentre la sala destinata ai reperti provenienti dal Santo Sepolcro concluderà assialmente lo spazio. A lato della scala di accesso che condurrà agli spazi ricavati sul ballatoio aperto e destinati alle collezioni di oggetti in vetro, ceramica e bronzo, si apre il passaggio che attraversa diagonalmente una seconda cisterna ellenistica scavata nella roccia, detta "di Erode", dalla quale si accede all'infilata delle sale crociate tutte in pietra, nelle quali spicca il collocamento del prezioso capitello corinzio proveniente dall'*Herodion*.

La stratificazione di tracce di memoria su cui si basa

l'essenza dello spazio gerosolimitano, viene in questo allestimento ulteriormente sottolineata dalla compressione e dalla dilatazione dei vari ambienti, siano essi esistenti o di progetto, sapientemente esaltati dall'immissione di limitati e calibrati frammenti contemporanei, realizzati in metallo verniciato a formare supporti, parapetti, pannelli e vetrine, quest'ultime rivestite all'interno in lastre di *Mizi Hilou*, la pietra dorata di Gerusalemme, impiegata anche in tutte le nuove pavimentazioni in una pezzatura di piccoli blocchetti longitudinali identici a quelli delle strade della città. Ai continui cambi di scala degli spazi, si affianca il tema dell'illuminazione, affidato al rigoroso alternarsi di sorgenti puntiformi che isolano i reperti dallo sfondo e di ampi brani di superfici murarie illuminati radentemente a sottolineare la natura scabra e compatta dell'insieme, nella quale la presenza di nuovi tagli, mette in relazione tra di loro i vari ambiti in una fluidità inedita quanto efficace. La corte del palazzetto mamelucco costituisce un'altra polarità nella disposizione del museo. Qui, lo spazio si dilata verso il cielo e verso la luce naturale che entra copiosa dalle due vetrate dal disegno minimale poste a filtrare tutti i nuovi ambienti che vi ruotano intorno, come



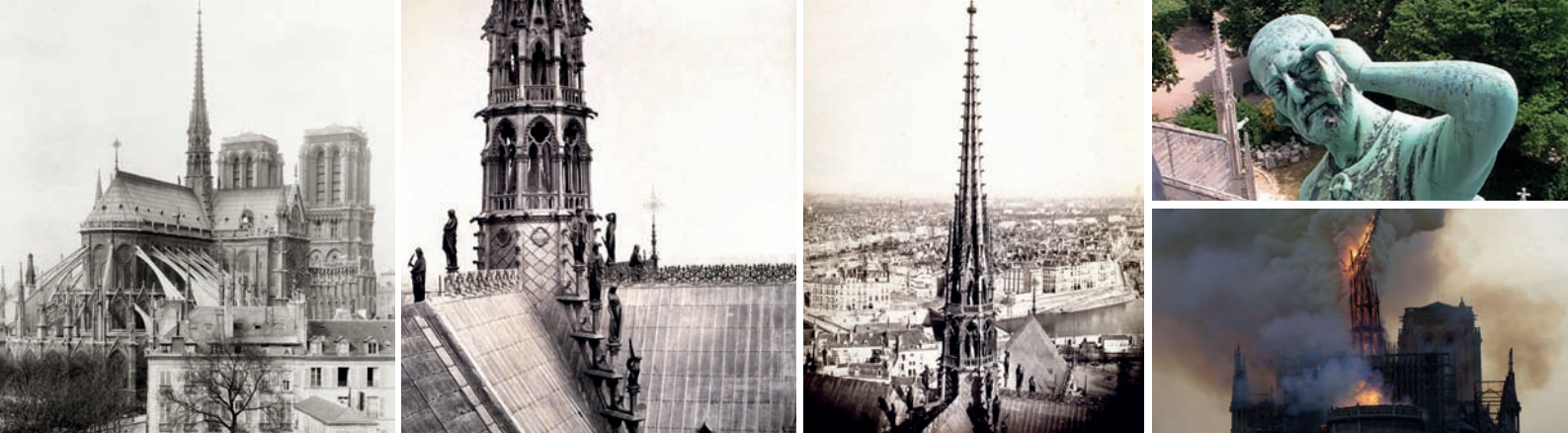
Da sinistra: i reperti dell'Herodion esposti nell'ipogeo crociato; i percorsi sulla cisterna romana detta "degli archi". In basso, da sinistra: il ponte sulla cisterna ellenica; il portico del cortile della Casa di Erode

il *lapidarium*, la sala dedicata ad esporre oggetti della vita quotidiana al tempo di Gesù, nonché il laboratorio di restauro con l'annesso deposito, entrambi a vista e visitabili, in modo da rendere partecipe il visitatore del lavoro scientifico presente dietro ad ogni reperto.

Tutti i reperti esposti nel museo, ordinati dall'archeologo prof. padre Eugenio Alliata, ci narrano la complessità e le contaminazioni della società del primo secolo d.C.,

riportate ad una loro degna attenzione attraverso questo intervento di allestimento museale, capace di fondere, con raro equilibrio, memoria e contemporaneità. Un equilibrio, nel quale le molte voci delle preesistenze vengono esaltate nelle loro diversità, proprio da una nuova poetica della sovrapposizione che grazie ad una progettualità sensibile e rispettosa appare, tuttavia, capace di non rinunciare alla ricerca e alla sperimentazione.





Da sinistra: Médéric Mieuxment (1840-1905), la cattedrale di Notre-Dame vista da nord-est, s.d. (da Bercé 2013); Charles François Bossu, detto Marville (1813-1879), dettaglio della base della flèche di Notre-Dame intorno al 1860; Charles François Bossu, detto Marville (1813-1879), la flèche di Notre-Dame intorno al 1874-80 (da Bercé 2013); Parigi, Notre-Dame, la statua di San Tommaso d'Aquino posta alla base della flèche ed eseguita in rame sbalzato dallo scultore Geoffroy-Dechaume con le fattezze di Viollet-le-Duc (wikipedia); Parigi, Notre-Dame, il crollo della flèche sopraffatta dall'incendio, 15 aprile 2019, ore 19:50 (Geoffroy van der Hasselt, AFP)

Segnalazioni

NOTRE-DAME DE PARIS: UN APPELLO ALLA CAUTELA DEL RESTAURO

Una parte sostanziale della cattedrale di Notre-Dame non è più. Poche ore di fuoco, inspiegabilmente appiccato e sconsideratamente incontrollato, hanno potuto distruggere secoli di storia. Il coraggio dei pompieri e la forza della pietra hanno salvato la struttura, ma molto – troppo – è perduto per sempre. Qualcuno ha scritto che il danno non è poi così grave ed in parte è vero, in rapporto allo sgomento che tutti abbiamo provato, quella notte del 15 aprile, di fronte alla paura di svegliarci il giorno dopo e ritrovare in piedi solo l'involucro esterno della grande cattedrale.

Ma ciò non significa che quello che si è perduto non avesse un valore inestimabile: strutture lignee che in gran parte risalivano al XIII secolo, parti restaurate o ricostruite da Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc, tra le quali la celeberrima *flèche* – la guglia – che costituivano un pezzo di storia del restauro stilistico ottocentesco. Un intervento, quello di Viollet, notissimo a livello internazionale e *topos* della formazione di base di qualunque studente di architettura. Il risultato, ormai pienamente stratificato nel palinsesto della fabbrica, a distanza di quasi un secolo e mezzo, era quello di un'architettura sull'architettura, realizzata con ampi margini "inventivi" ma sulla base di una rigorosa conoscenza dello stile, che ne faceva una pagina fondamentale per

la comprensione della cultura neomedievale ottocentesca. Un «medioevo fantastico» – per usare il celebre titolo del volume di Jurgis Baltrušaitis – che affascinava quanto quello autentico, oggi ancor più di prima, alla luce della più profonda comprensione raggiunta dalle attuali generazioni nei confronti della cultura storicista che ha attraversato tutto il XIX secolo fino ai primi decenni del XX. La perdita dell'intero tetto e della *flèche* di Notre-Dame è un danno gravissimo, ben superiore a quello dello squarcio delle due volte a crociera, perché quest'ultimo è affrontabile con gli strumenti consolidati del restauro, mentre molto più difficili saranno le scelte relative alla copertura e soprattutto alla *flèche*. Di fronte a un malato grave come Notre-Dame c'è bisogno innanzitutto di diagnostica, conoscenza, pazienza, e non di soluzioni confezionate e formaliste. Anche una grande *archistar* francese, Jean Nouvel, ha giustamente invitato l'amministrazione alla cautela: «*Laissez le temps du diagnostic aux historiens et aux experts avant de vous prononcer sur l'avenir du monument*», ha saggiamente osservato. Cogliendo il buon senso di queste riflessioni, numerosi appelli hanno circolato in questi giorni per invitare alla cautela, alla pazienza, al rispetto delle procedure ordinarie, al fine di avviare innanzitutto la diagnosi e la

LA FLÈCHE DI NOTRE-DAME

Costruita all'incrocio del transetto tra il 1220 e il 1230, la *flèche* medioevale subisce consistenti danni dal vento nel corso della seconda metà del Settecento, al punto da essere completamente smontata per ragioni di sicurezza tra il 1792 e il 1797, in pieno clima rivoluzionario, scomparendo dalla memoria dei parigini fino all'avvio dei restauri della cattedrale nel 1844. Ne resta soltanto il basamento, oltre alle rappresentazioni di alcune incisioni, di un disegno di Garneray e qualche rilievo datato a fine Settecento.

La sua ricostruzione costituisce il punto più estremo del restauro stilistico, compiuto tra il 1844 e il 1864 da parte di Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc, prima con Jean-Baptiste Lassus poi da solo, dopo la morte di Lassus a Vichy il 15 luglio 1857. Benché l'idea di ricostruirla fosse già presente nel primo progetto di restauro di Notre-Dame, firmato da entrambi (1843), è solo dopo l'improvvisa morte dell'amico e collega Lassus che Viollet ritorna sul progetto, modificandolo radicalmente. Presenta un nuovo disegno definitivo il 29 ottobre 1857, nel quale la guglia è segnata da una pronunciata rastremazione verso l'alto. Dal punto di vista geometrico, la struttura deve compensare una notevole irregolarità di base, dovendo poggiare sui quattro piloni del transetto che formano un trapezio. Viollet è così costretto a variare i lati dell'ottagono della guglia, generando uno scarto fino a 20-30 centimetri, confidando tuttavia sull'annetamento visivo, nella veduta dal basso, data la grande distanza (1).

Approvata la costruzione nel marzo 1858, la



Notre Dame: sopra, E.E. Viollet-le-Duc e Jean-Baptiste Lassus, progetto di restauro della facciata occidentale, 28 gennaio 1843; sotto, E.E. Viollet-le-Duc, progetto della flèche centrale, 29 ottobre 1857 (da Bercé 2013)



flèche viene terminata nel corso del 1860, seguendo un procedimento costruttivo che prevede l'utilizzo di una carpenteria in legno di quercia della Champagne, protetto con minio (2) e rivestita in piombo sbalzato: questa tecnica è in parte mutuata dalla precedente esperienza per la ricostruzione della *flèche* della Sainte-Chapelle (Lassus e Viollet-le-Duc, 1853) dove avevano lavorato il carpentiere Auguste Bellu, lo scultore Adolphe-Victor Geoffroy-Dechaume e i fratelli artigiani *plombiers* Louis-Jacques e Antoine-Jérôme Durand (3), tutti poi coinvolti anche nel cantiere di Notre-Dame. Prima e durante la sua costruzione, Viollet-le-Duc affronta non poche polemiche, nel corso delle quali i suoi detrattori giungono persino a negare che ci fosse mai stata una guglia in precedenza (4). Per tutta risposta l'architetto, convinto della correttezza della sua opera, arriva a prestare il suo volto ad una delle statue realizzate in rame sbalzato da Geoffroy-Dechaume che ne contornano la base (quella raffigurante San Tommaso, unica figura del gruppo a voltarsi verso l'alto della guglia).

1. E.E. VIOLLET-LE-DUC, *La flèche de Notre-Dame*, in *Gazette des beaux-arts*, VI, 1° aprile 1860, p.39. Cfr. anche F. BERCÉ, *Viollet-le-Duc*, Editions du Patrimoine, Paris 2013, p.100.

2. La sua coloritura rossa, visibile durante il cantiere, trae in inganno il pubblico, che dal basso ritiene possa trattarsi di ferro (E.E. VIOLLET-LE-DUC, *La flèche de Notre-Dame*, cit., p.37).

3. Cfr. J.M. HOFMAN, *L'irrésistible ascension de Louis-Jacques Durand entrepreneur en plomberie*, in *Viollet-le-Duc. Les visions d'un architecte*, a cura di L. DE FINANCE e J.M. LENIAUD, Norma editions, Paris 2014, pp. 52-59.

4. Lo ricorda lui stesso in E.E. VIOLLET-LE-DUC, *La flèche de Notre-Dame*, cit., pp. 35-36.

ricognizione di quanto sopravvive e di quanto è distrutto, prima di formulare alcuna ipotesi di intervento. Alcuni di essi sono stati firmati dai più autorevoli esponenti della cultura del restauro francese ed europea, insieme a storici dell'architettura, intellettuali, studiosi, tutti sgomenti davanti

all'idea che il destino di un monumento universale come Notre-Dame possa essere deciso in modo sommario. Ci auguriamo che il presidente Macron e tutte la autorità responsabili delle decisioni in merito prendano seriamente in considerazione questi appelli. ANDREA PANE