

Indice

Introduzione

La parola e la cosa: doppi sguardi sul progetto di restauro pag. 8
Chiara L.M. Occeffi

Parte Prima

La metafora e il progetto di restauro 12
Chiara L.M. Occeffi

La cosa senza la parola? L'insegnamento del progetto di Restauro in Spagna 48
Irene Ruiz Bazán

Parte Seconda – Le lezioni

'*Succisa virescit*'. Dopo il terremoto: radici storiche e ricostruzione 84
Giovanni Carbonara

Dal restauro all'*adaptive reuse*: caos terminologico e confusione concettuale sul restauro monumentale nel XXI secolo 128
Ascensión Hernández Martínez

Il restauro architettonico spagnolo (1980–2020) 156
Javier Rivera Blanco

Le mot et la chose sont (post-)modernes 188
Claudio Varagnoli

Postfazione

Il ruolo della ricerca e della didattica nel dottorato tra condivisione culturale e affermazione dei valori identitari 218
Emanuele Romeo

La parola e la cosa: doppi sguardi sul progetto di restauro

Chiara L.M. Occelli

«Il Corso si propone di sviluppare due colloqui scientifici mettendo a confronto una studiosa e uno studioso di Storia dell'Arte spagnoli che si occupano del progetto di restauro con due studiosi di Restauro italiani che hanno riflettuto sullo stesso tema, avendolo però anche praticato in quanto progettisti.

Gli studiosi invitati, Ascensión Hernández Martínez, Javier Rivera Blanco, Giovanni Carbonara e Claudio Varagnoli si conoscono e hanno avuto occasione di incontrarsi più volte: sono quattro nomi importanti della cultura del Restauro perché ciascuno di essi, dal proprio canto, ha fornito un contributo fondativo alla costruzione del dibattito interno alla disciplina.

Ciò non significa che i quattro studiosi invitati abbiano necessariamente le stesse posizioni.

Sarà compito delle dottorande e dei dottorandi, preparandosi sulle loro bibliografie e partecipando alle quattro lezioni, interloquire con loro durante la tavola rotonda per approfondire i temi trattati, leggendo criticamente i contributi al Corso e sollecitando supplementi di discussione.

In particolare, agli studiosi invitati verrà chiesto di riflettere sul significato dei molteplici termini utilizzati nell'ambito dell'intervento sull'esistente e sulle ricadute progettuali degli stessi, presentando casi attuali e significativi di interventi di restauro. Il rapporto tra antico e nuovo, tra conservazione del palinsesto esistente e sovrascritture, costituirà quindi il terreno di incontro (o scontro) tra i quattro invitati. L'obiettivo del Corso è quello di incentivare la riflessione critica delle dottorande e dei dottorandi sulla base dell'idea che il progetto di restauro non sia una disciplina meramente tecnica, applicazione di un prontuario messo a punto una volta per tutte, basato su precetti e regole ferree, ma sia invece sempre il frutto di una scelta che implica un posizionamento teorico e l'assunzione di responsabilità che da esso derivano» (tratto dal *Programma* del Corso di Eccellenza).

Questo è il progetto del Corso di Eccellenza da me organizzato, promosso dal Dottorato di Ricerca in Beni architettonici e paesaggistici coordinato da Emanuele Romeo, finanziato attraverso un bando competitivo dal Politecnico di Torino e tenutosi nei giorni 4 e 5 novembre 2019.

Il Corso, aperto oltre che alle dottorande e ai dottorandi anche a tutte le studentesse e a tutti gli studenti dei corsi di laurea e laurea magistrale del Politecnico e al corpo docente, ha visto una ampia e attiva partecipazione, tanto da fare ritenere necessario mantenere memoria degli esiti e del dibattito attraverso questa pubblicazione.

Il presente libro, pertanto, è costituito da due saggi iniziali, il mio che indaga i meccanismi logici del progetto di restauro attraverso lo studio del tropo della metafora e quello di Irene Ruiz Bazán che costruisce uno spaccato dell'insegnamento della disciplina in Spagna. Il confronto tra Italia e Spagna, infatti, si attua all'interno di uno scenario che ha alla base la costruzione teoretica, critica e pedagogica della disciplina del Restauro e la sua pratica progettuale.

I quattro saggi che seguono, costituiscono l'elaborazione da parte degli autori delle lezioni tenute in occasione del Corso di Eccellenza. Giovanni Carbonara incentra il proprio contributo sull'esame dei casi di ricostruzione dei "centri storici minori" dopo gli eventi sismici (2016-2017), analizzandoli attraverso un'ottica pluridisciplinare e raffrontandoli anche con quell'"ambiguità comunicativa" e terminologica sulla quale struttura la propria riflessione Ascensión Hernández Martínez. La storica dell'arte spagnola sottolinea come la confusione che connota il discorso sul restauro nasconda il rischio di uno schiacciamento dei valori del patrimonio che vogliamo conservare sul piano della pura merce, utile al perpetuarsi dell'attuale modello di sviluppo economico. Lo scritto di Javier Rivera Blanco prosegue l'analisi, ponendo la propria attenzione specificatamente sulla situazione spagnola e analizzando alcune delle principali posizioni teoriche degli ultimi quarant'anni, nonché le ricadute pratiche delle stesse, attraverso numerosi esempi di interventi sul costruito. Le lezioni si concludono con il contributo di Claudio Varagnoli che propone una ampia e approfondita analisi sull'approccio contemporaneo al restauro e alla conservazione, intrecciando riflessioni, provenienti anche da altri campi disciplinari, sul senso della storia e sulla storiografia, sulla memoria, sulla dilatazione del concetto di patrimonio sino alla sua immaterialità, mettendo in evidenza la "preponderanza dell'approccio pragmatico al di fuori del tradizionale quadro umanistico" che caratterizza gli interventi più recenti.

Il volume termina con una riflessione di Emanuele Romeo circa il ruolo del Dottorato di ricerca nella formazione di terzo livello nel campo del restauro architettonico.

La doppiezza degli sguardi sul progetto di restauro è multipla: italiani e spagnoli, docenti di Storia dell'Arte e di Restauro, per non tacere la questione di genere. Anche questa complessità vuole essere un contributo di questo libro.

La metafora e il progetto di restauro

Chiara L.M. Occelli

*La parola è una cosa profonda, in cui
per l'uomo d'intelletto son nascoste inesauribili ricchezze.*

[Gabriele D'Annunzio, *Il piacere*, 1889, p. 42]

In questo saggio è mia intenzione proseguire una riflessione, iniziata in altra sede¹, relativa al progetto di architettura, nella sua particolare accezione di progetto di restauro. Un progetto che non solo conservi l'esistente in tutta la sua complessa molteplicità, ma che sia in grado al contempo di aggiungere, in modo sempre parziale e frammentario, significati e materia diversi. Un progetto di restauro, quindi, che ponga tra i suoi fini non solo la conservazione e la rifunzionalizzazione dell'esistente, ma anche una riflessione più generale sul progetto d'architettura.

Il punto di partenza è costituito dal pensiero di Cesare Brandi e in particolare dal concetto di unità potenziale dell'opera d'arte come obiettivo di qualsiasi progettualità restaurativa. Per tornare a ragionare su questo aspetto, affronterò in modo più specifico il tema della metafora, un tropo, certo, ma soprattutto, come attestato da una vasta bibliografia, una modalità del pensiero creativo e un meccanismo attraverso cui molti studiosi individuano il formarsi dell'opera d'arte.

L'unità potenziale (dell'opera d'arte)

Torniamo dunque al tema dell'unità potenziale. Dopo aver affermato nel primo assioma del restauro che "si restaura solo la materia dell'opera d'arte", Cesare Brandi aggiunge, nel secondo assioma, che l'intervento di "restauro deve mirare al ristabilimento dell'unità potenziale dell'opera d'arte, purché sia possibile raggiungere ciò senza commettere un falso artistico o un falso storico, e senza cancellare ogni traccia del passaggio dell'opera d'arte nel tempo"².

I termini usati da Brandi, "unità" e "potenziale", meritano entrambi un supplemento di attenzione poiché richiamano alcune questioni che stanno alla base del progetto di restauro inteso non come ricerca dell'origine, ma neppure come espressione di libera fantasia.

“Unità” è un termine che, viene detto immediatamente, «si pone solo “a posteriori”, quando l’opera è nel mondo e ne avviene la ricezione in una coscienza»³: non sono in questione, quindi, la volontà dell’artista, né le vicissitudini che possono aver modificato o parzializzato in qualche modo l’opera. Quello che conta è come avviene il riconoscimento, ovvero come si è recepita l’opera; e la ricezione, dice Brandi, è unitaria. L’unità, però, può ottenersi attraverso due vie: l’unità dell’intero o quella del totale e Brandi assegna all’opera d’arte la qualità dell’intero, ossia non derivata dalla sommatoria di parti indipendenti, bensì dovuta alla relazione simbolica tra le parti, alla «speciale attrazione» tra l’opera e i suoi frammenti⁴. In questo modo

«anche se fisicamente frantumata [l’opera] dovrà continuare a sussistere potenzialmente come un tutto in ciascuno dei suoi frammenti e questa potenzialità sarà esigibile in proporzione diretta alla traccia formale superstita nel frammento»⁵;

inoltre, dove l’opera

«risulti divisa, si potrà cercare di sviluppare la potenziale unità originaria che ciascuno dei frammenti trattiene proporzionalmente alla sopravvivenza formale ancora recuperabile in essi»⁶.

Una ulteriore specificità riguarda il fatto che l’opera d’arte non possiede un’unità organico-funzionale propria del mondo della natura, in quanto che, come astanza, viene a trovarsi staccata dal mondo, «chiusa in sé»⁷. Qui viene proposto l’esempio del gatto⁸ (come in *Teoria del restauro* sarà proposto l’uomo con un solo braccio visibile nella rappresentazione) che, pur possedendo due occhi, di colore differente o dello stesso colore poco importa, se dipinto di profilo non ha alcun occhio, poiché

«nell’immagine dipinta sta come gatto solo per un valore semantico limitatamente a quanto l’immagine ha prelevato non nella sua unità organico-funzionale per cui il gatto ha due occhi»⁹.

Come bene specificato nel testo *Il ristabilimento dell’unità potenziale dell’opera d’arte*,

“nell’immagine che l’opera d’arte formula, questo mondo dell’esperienza appare ridotto unicamente a funzione conoscitiva in seno alla figuratività dell’immagine, ogni postulato di integrità organica si dissolve. L’immagine è veramente e solamente quello che appare”¹⁰.

L’unità potenziale e l’unità non organico-funzionale dell’opera d’arte, detta “intuitiva”, costituiscono, quindi, la guida per il progetto di restauro, ossia per «regolare una prassi»¹¹ che dovrà contemperare, nello svolgere i suggerimenti impliciti nei

frammenti stessi, l'istanza storica e l'istanza estetica. «Ne discenderanno alcuni principi che per essere pratici non potranno ormai dirsi empirici»¹² e che potremmo sintetizzare in: riconoscibilità ravvicinata, sostituibilità della materia in quanto supporto, facilitazione di interventi futuri.

Ciò su cui vorrei però soffermarmi ancora è il concetto di “potenziale” come aggettivo di “potenza”. Gilles Deleuze, nell'*Abbecedario*, sostiene che l'opera d'arte resiste in quanto libera una potenza di vita che era stata imprigionata o offesa: l'atto di creazione è, per il filosofo francese, un «atto di resistenza». Su questa definizione, compie un lavoro Giorgio Agamben¹³, il quale riprende i concetti aristotelici di potenza (δύναμις), di atto (ἐνέργεια) e di abito (ἔξις), ossia di possesso di una abilità. La potenza non è solo potenza-di, ma contemporaneamente potenza-di-non: chi ha una abilità può attuarla, oppure no. La potenza sta proprio nel fatto di poterla non mettere in atto: «L'architetto è potente, in quanto può non costruire, la potenza è una sospensione dell'atto»¹⁴. L'impotenza (αδύναμῶα), pertanto, è potenza-di-non e non assenza di potenza. Da queste considerazioni Agamben torna a ragionare sulla creazione, che non appare più semplicemente come il passaggio dalla potenza all'atto. Dal momento che la potenza-di e la potenza-di-non sono costitutivamente compresenti, come si esplica la potenza-di-non quando la potenza diventa atto? Per rispondere, Agamben risale all'etimologia della parola resistenza usata da Deleuze: «Resistere, dal latino *sisto*, significa etimologicamente 'arrestare, tener fermo' o 'arrestarsi'»¹⁵: l'atto di creazione, quindi, è una lotta tra forze opposte compresenti, tra la potenza-di e la potenza-di-non. Questo significa che nell'opera d'arte, nel passaggio dalla potenza all'atto, permane la potenza-di-non:

«Se la creazione fosse solo potenza-di, che non può che trapassare ciecamente nell'atto, l'arte decadrebbe a esecuzione, che procede con falsa disinvoltura verso la forma compiuta perché ha rimosso la resistenza della potenza-di-non»¹⁶.

Ancora,

«la potenza-di-non, sospendendo il passaggio all'atto, rende inoperosa la potenza e la esibisce come tale. (...) la potenza-di-non è una resistenza interna alla potenza, che impedisce che questa si esaurisca semplicemente nell'atto e la spinge a volgersi su se stessa, a farsi *potentia potentiae*, a potere la propria impotenza»¹⁷:

questa è la resistenza che mostra l'opera, questo surplus di potenza che è contenuto nell'impotenza. Voglio pertanto provare a intendere l'unità potenziale (dell'opera d'arte) proprio come questa eccedenza che apre al progetto.

La cosa senza la parola? L'insegnamento del progetto di Restauro in Spagna

Irene Ruiz Bazán

Introduzione

Il Corso di eccellenza “La Parola e la cosa” ha messo a confronto due discipline, la Storia dell’Arte, settore a cui appartengono i due studiosi spagnoli invitati, Ascensión Hernández e Javier Rivera Blanco e quella del Restauro, a cui appartengono Giovanni Carbonara e Claudio Varagnoli. *A priori*, il fatto che a confrontarsi sugli stessi argomenti ci siano, da una parte due architetti italiani e dall’altra due storici dell’arte spagnoli potrebbe fare pensare ad una marcata differenza nell’approccio alla disciplina tra i due paesi. In effetti, conviene ricordare che i due studiosi italiani sono Professori Ordinari di Restauro (ICAR 19), settore scientifico disciplinare specifico e ben definito in Italia, mentre gli spagnoli sono Catedráticos di “Composición Arquitectónica” (Javier Rivera) e “Conservación del Patrimonio Artístico” (Ascensión Hernández): questo perché, a oggi, in Spagna, non si è definita in maniera autonoma, a livello universitario, la disciplina del Restauro architettonico.

Come suggerito nella presentazione del Corso, l’obiettivo è stato quello di riflettere *sul significato dei molteplici termini utilizzati nell’ambito dell’intervento sull’esistente e sulle ricadute progettuali degli stessi*. Come spesso accade, anche in questa occasione molti interventi compiuti da architetti spagnoli su preesistenze sono stati letti in ambito italiano come progetti di restauro sebbene, nella maggior parte dei casi, i progettisti non siano pienamente consapevoli delle ricadute teorico-critiche possibili dei loro stessi interventi. La domanda che ci poniamo, quindi, è *se si possa fare la cosa senza possedere la parola*.

Non abbiamo intenzione di affrontare qui la questione della definizione della parola *Restauro*¹, ma ci sembra invece opportuno sviluppare una riflessione sulla storia della formazione universitaria e culturale degli architetti spagnoli, che leggiamo come la causa della mancanza della *parola*, ma, sicuramente, non della *cosa*.

La definizione della figura dell'architetto spagnolo

A differenza di quanto accaduto in Italia, la definizione della figura dell'architetto spagnolo avviene col passaggio dell'insegnamento dell'architettura dall'Accademia alla Facoltà, in un periodo compreso tra gli anni Quaranta e Cinquanta del XIX secolo. La riforma del piano di studi della Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, avvenuta nel 1844, ebbe come effetto principale, riguardo lo studio dell'architettura, la creazione a Madrid di una *Escuela Especial*. Questa dipese dall'Accademia fino al 1857, anno in cui fu creata la Escuela Superior de Arquitectura, che passò poi sotto la gestione della Universidad Central.

Questo passaggio fu dovuto principalmente all'inefficacia che avevano raggiunto gli studi accademici, specialmente quelli di architettura, il cui insegnamento mancava totalmente di fondamenti scientifici². Come afferma Ignacio González Varas, coloro che fecero mettere in moto il nuovo modello d'insegnamento optarono per l'unità e la centralizzazione, divenendo la *Escuela de Arquitectura* di Madrid (fino al 1870 con la creazione della *Escuela de Barcelona*) l'unico centro autorizzato a erogare il titolo di architetto.

In Spagna, fin da subito, si diede molta importanza al titolo come garanzia di abilitazione professionale³, intesa questa come la responsabilità dell'architetto di fronte al cliente, e per questo motivo la parte scientifico-tecnica dell'insegnamento venne rafforzata.

Per quanto riguarda il restauro, Prieto González afferma che le basi su cui si sostenne l'insegnamento dell'architettura in Spagna dopo il 1844, e che furono determinanti rispetto alle capacità di operare nel campo del Restauro che dimostrarono i laureati a Madrid, fu l'apertura stilistica, che in qualche modo "neutralizzò" l'esclusivismo classicista precedente, e il rafforzamento della presenza di discipline tecniche nel percorso formativo, una delle grandi ossessioni degli architetti dell'epoca.

Come conseguenza della formazione dal forte taglio tecnico impartita dalla *Escuela Preparatoria*, e che praticamente equiparava la formazione degli architetti a quella degli ingegneri, la successiva *Escuela de Arquitectura* dovette adattare gli insegnamenti all'alto livello di conoscenze tecniche dei suoi studenti che sostenevano corsi di calcolo, meccanica applicata, scienza delle costruzioni, mineralogia o stereotomia. Secondo Pietro Moreno, questo fatto spiega la capacità di questi architetti di realizzare riparazioni molto complesse dal punto di vista strutturale nelle grandi cattedrali gotiche spagnole come quella di León.

'Succisa virescit'

Dopo il terremoto: radici storiche e ricostruzione

Giovanni Carbonara

Si vuole qui presentare una riflessione non di tipo strettamente tecnico, anche se in qualche punto alcune considerazioni circa gli aspetti strutturali dovranno necessariamente entrare, ma orientata piuttosto verso l'architettura e, più precisamente, verso la questione alquanto trascurata dei cosiddetti 'centri storici minori'.

Dal modo in cui sono stati presentati, negli interventi precedenti, i temi del restauro si comprende come dietro la materia oggi in discussione, d'evidente carattere pluridisciplinare, si riconoscano alcuni fondamenti della nostra stessa cultura, per non dire civiltà: l'approccio nei confronti della storia, della memoria, della critica e dell'estetica, ma pure aspetti psicologici, socio-politici e via dicendo.

Anche il tema dell'ambiguità dei media, di cui la professoressa A. Hernández Martínez ha parlato, rientra in questa ideale convergenza d'interessi e discipline.

Sull'argomento della ricostruzione post-sismica tale ambiguità comunicativa s'è manifestata chiaramente; da parte dei giornali e degli altri media, come la televisione, si è giocato con l'ovvia paura dei sopravvissuti ai recenti eventi sismici per far passare come vero il messaggio che l'architettura in muratura, quella dei paesi del Centro Italia colpiti nel 2016-17, non sia di per sé adatta a garantire una sufficiente sicurezza e che, quindi, ci si debba necessariamente votare o a modelli lontani, come le case giapponesi, leggere e in legno, o ai mirabolanti apporti della tecnica contemporanea, come gli smorzatori sismici ecc. Tutto ciò dimenticando ogni riflessione sulla lunga tradizione mediterranea del costruire, in muratura, con qualità antisismiche e rigettando ogni considerazione di rispetto del patrimonio edilizio storico, erroneamente definito 'minore', che costituisce il tessuto stesso dei nostri centri antichi.

Un altro pericoloso messaggio, subdolamente trasmesso, riguarda l'idea che il 'miglioramento sismico', quello raccomandato per il patrimonio diffuso e prescritto per i monumenti vincolati dal Codice dei Beni Culturali e del Paesaggio, non sia un

approccio scientificamente fondato ma una sottospecie (per fisime conservative o per ragioni di risparmio economico), dal punto di vista della sicurezza, del più rigido 'adeguamento sismico', quello che si applica alle nuove costruzioni. Un approccio, quest'ultimo, considerato davvero serio e scientifico, ancor più se basato su calcoli numerici, complesse elaborazioni al computer e via dicendo.

Eppure il concetto di miglioramento sismico, introdotto dalla famosa circolare a firma di Romeo Ballardini, quando egli era presidente del Consiglio Superiore BCP, è frutto di un approccio ugualmente scientifico, anche se fondato non tanto sui numeri o su formule matematiche quanto sull'esperienza e la conoscenza ravvicinata delle strutture e del loro comportamento meccanico. Ma questi calcoli numerici piacciono e devono essere usati per dare sicurezza, quindi è passata l'idea che veramente il miglioramento sia una sottospecie operativa, in sé insufficiente. Invece non è così: è solo un modo diverso – e forse il più adatto ai monumenti – di capire la complessa realtà edilizia con cui confrontarsi e di metterla in sicurezza. Esso discende dalle innovative ricerche e dagli studi condotti non da storici dell'architettura o dell'arte gravitanti intorno al MiBACT ma da eminenti scienziati, ingegneri o architetti strutturalisti e professori universitari come Edoardo Benvenuto a Genova, Salvatore Di Pasquale a Firenze o Antonino Giuffrè a Roma.

Il professore italiano che partecipa alla commissione per il restauro di Notre-Dame di Parigi, l'architetto Carlo Blasi, segue e sviluppa convintamente la linea segnata dai suoi predecessori; così anche i suoi più avveduti colleghi ingegneri, come Antonino Gallo Curcio, Claudio Modena, Maurizio Angelillo o Lorenzo Jurina.

Un'ultima osservazione, circa alcuni punti degli interventi che mi hanno preceduto, riguarda lo Stadtschloss di Berlino e la sua ricostruzione: rammento le parole del professore berlinese Wolfgang Wolters il quale affermava, in merito al suo e ad altri Paesi colpiti dalla Seconda Guerra Mondiale, come proprio le nazioni che hanno più distrutto nel corso del dopoguerra siano quelle che più ricostruiscono *dov'era e com'era* e ricordava, appunto, il caso dello Stadtschloss e della Frauenkirche di Dresda, riconoscendovi un'inconscia forma di compensazione delle memorie frettolosamente rimosse. L'Italia non si è comportata in questo modo ma ha cercato di tutelare con la massima cura il proprio patrimonio ferito, basti pensare all'impegno di consolidamento e restauro di Ferdinando Forlati per il Palazzo dei Trecento a Treviso o per la chiesa degli Eremitani, con gli affreschi del Mantegna, a Padova o, diversamente, a quello straordinariamente generoso di Gino Chierici per puntellare a Milano, in piena guerra come vedremo, il Teatro alla Scala subito



1a



1b



1c

1a,b,c. Tre riprese aeree di Amatrice (Rieti), prima del terremoto, dopo la scossa iniziale e dopo la seconda scossa (2016-17).



2

2, 3. Arquata del Tronto (Ascoli Piceno), prima del terremoto e dopo; una delle città che hanno sofferto di più.



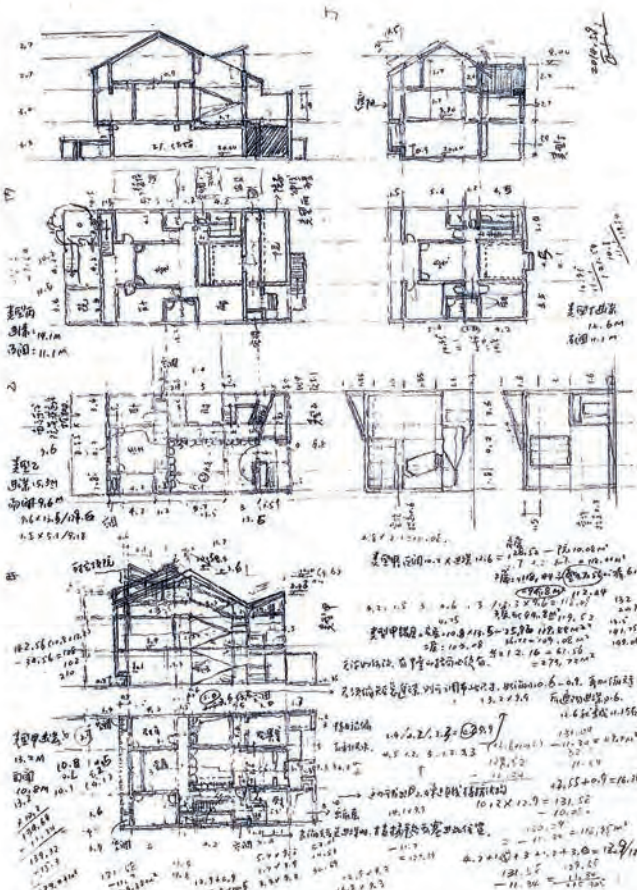
3



40



41



Dal restauro all'*adaptive reuse*: caos terminologico e confusione concettuale sul restauro monumentale nel XXI secolo

Ascensión Hernández Martínez

L'importanza delle parole

Le cose contano, ma anche le parole sono molto importanti perché il modo in cui le usiamo non è né innocente né casuale. Da qui il titolo di questo testo, che nasce dall'osservazione di uno dei fenomeni più significativi generati nell'ambito dei beni culturali negli ultimi due decenni: il cambiamento nell'uso della terminologia, lo spostamento di alcune parole verso altre. Nello specifico mi riferirò, analizzandola, alla premeditata messa all'angolo dei termini *restauro* e *conservazione* a favore di altre parole come *recupero*, *riparazione*, *riciclaggio* e *riutilizzo*, come mezzo per legittimare azioni che vanno oltre ciò che abbiamo a lungo convenzionalmente considerato restauro monumentale. Questo fenomeno non può essere considerato qualcosa di casuale, ma è il prodotto di una sorta di sovrastruttura ideologica. Il restauro monumentale – e per estensione il mondo dei beni culturali – non è isolato dal resto della realtà, ed è quindi necessario analizzarne le relazioni con il contesto politico, economico e sociale.

Come afferma lo storico inglese Tom Dyckhoff, autore di un saggio rivelatore intitolato *The age of spectacle. The rise and fall of iconic architecture*, «*To really understand architecture, you must understand the power relations behind it*»¹. Questa frase può essere applicata anche alla conservazione e al restauro del patrimonio monumentale. Non sorprende che dietro questa vigorosa affermazione risuoni l'opinione espressa qualche tempo fa da Ernst Gombrich e altri storici dell'arte, sulla necessità di prestare attenzione al sistema materiale di produzione dell'arte². Analizzare questo sistema può senza dubbio aiutare a chiarire come siamo arrivati al presente: un tempo convulso e caotico in cui si mescolano nihilismo e crisi del pianeta, prodotti a loro volta degli eccessi dell'ipercapitalismo e del liberismo selvaggio degli ultimi decenni.

Nel campo della conoscenza, questa situazione si riflette nella banalizzazione della scienza e del sapere. Oggigiorno la gente non “sa” ma “commenta”, screditando la conoscenza accumulata nel corso degli anni. La massima espressione di ciò è il trionfo delle *fake news*, dimostrato dalla loro proliferazione nei media; esse hanno già suscitato un intenso dibattito filosofico, sociale e accademico³, portando a un relativismo morale e scientifico secondo cui sembra che tutte le opinioni assurgano a verità scientifiche e che tutte le scuole e le tendenze debbano essere negate o messe in discussione. Non vogliamo dire che non sia necessario revisionare e criticare scientificamente i dogmi finora assunti, ma *a priori* questi non possono essere sostituiti dal “pensiero debole”, dalla vacuità o dalle mode che sembrano aver preso il sopravvento anche nel campo del restauro monumentale.

Parimenti, dobbiamo prendere in considerazione altre circostanze, poiché il patrimonio culturale è diventato non solo un tesoro ereditato dai nostri antenati che siamo tenuti a conservare e trasmettere nel miglior modo possibile ai nostri eredi, ma soprattutto un elemento di sviluppo economico e sociale del territorio, una componente chiave nella costruzione dei diversi modi di concepire le identità collettive, così come un’esperienza ricreativa nonché un fattore essenziale per la promozione del turismo mondiale⁴. Troppi elementi e circostanze a volte si scontrano e si mescolano nel calderone di idee, sentimenti e intenzioni che governano il ritmo accelerato del mondo di oggi. Un mondo attraversato da una situazione economica dominata dal neoliberalismo, in cui affiorano nuovi termini come capitalismo di seduzione, un concetto formulato dal filosofo francese Gilles Lipovetsky⁵, o capitalismo di sorveglianza, termine coniato dall’economista americana Shoshana Zuboff⁶, che fanno dipendere la situazione del patrimonio culturale da molte circostanze che spesso trascendono lo scopo fondamentale della nostra disciplina: la conservazione dei nostri beni culturali.

L’uso di tutti questi aggettivi aggiunti all’ordine capitalista allude a una situazione nuova, inaspettata, di cui è difficile prevedere un futuro, caratterizzato oltre che dalle tensioni sociali ed economiche, dal discredito della cultura e del sapere scientifico. È un’epoca di spettacolo, di «*impacto mediático, directo y explosivo*», in cui «*lo demasiado complicado no vale la pena*», sostiene il sociologo spagnolo Vicente Verdú⁷. Un mondo, continua Verdú, in cui dominano

«la corrupción (política, económica, religiosa, deportiva, municipal), la proclamada pérdida de valores en la juventud, la decadencia de la escuela, de la justicia, de la moral pública, la degradación hiperconsumista, el hiperindividualismo, el relativismo, la muerte del planeta»⁸,



10



11

10. Vista esterna e interna del Zeitz Museum of Contemporary Art Africa, Zeitz MOCAA, a Città del Capo, Sudafrica (fonte: AV Monografias, n. 222, 2020).

11. Progetto per l'Humboldt Forum, architetto Franco Stella, 2008. Include la ricostruzione della facciata del demolito castello reale di Berlino (Stadschloss). Rendering pubblicato sul sito dell'Humboldt Forum. <https://www.humboldtforum.com/en>. A destra, dettaglio della costruzione della replica della facciata dello Stadschloss nel 2015 (foto dell'Autrice).

12. Proposta di ricostruzione (architettura effimera) della Bauakademie di Schinkel a Berlino, nelle vicinanze del Forum Humboldt, stato nel 2017 (foto dell'Autrice).



12

Il restauro architettonico spagnolo (1980–2020)

Javier Rivera Blanco

Superata la tappa franchista (1936-1976), in cui la *Dirección General de Bellas Artes* e i suoi architetti, organizzati in regioni alla maniera del sistema francese, difesero il criterio della storia e dell'unità di stile nel restauro architettonico, con qualche rara eccezione¹, l'instaurazione della democrazia condusse alla creazione dello Stato delle Comunità Autonome (17). Questo fatto motivò il trasferimento delle competenze sul patrimonio a ciascuna di tali regioni, che si dotarono di organismi di conservazione e leggi sul patrimonio storico sotto la protezione di quella pubblicata nel 1985 dallo Stato (Legge sul patrimonio storico spagnolo, 16/1985). Fino a quell'epoca vi era stata una quasi totale ignoranza delle norme sviluppate dalle Carte di Atene e di Venezia (1964), sebbene cominciassero ad affacciarsi timidamente influenze dall'Italia, dalla Carta del Patrimonio Europeo e da quella di Amsterdam (1975).

La transizione alla democrazia: gli anni Ottanta e Novanta

Durante i primi cinque anni (1975-1980) non esisteva quasi nessun dibattito sulla necessità di adattarsi ai movimenti europei. Questo è quanto afferma Muñoz Cosme, che presenta una lettura a tinte molto fosche della questione in Spagna². In effetti, è molto difficile riscontrare interesse per le teorie di restauro in quel periodo. Dovremmo tornare agli scritti di Antoni González, “En busca de una protección real de nuestro patrimonio” (in *Cuadernos*, n. 100, 1974), per trovarne i primi abbozzi. In modo più deciso, all'inizio degli anni Ottanta affiorano le prime riflessioni che mostrano un collegamento con il dibattito in Europa. Nel 1981, Alfonso Jiménez realizza un'edizione spagnola della Carta del Restauro³ del 1972. Un anno dopo, lo stesso autore pubblica uno studio sui principi del restauro: “Notas para una teoría integrada de la restauración de monumentos”⁴, che sviluppa le idee di restauro

integrale applicate in quel momento in Europa e che rappresentano una conseguenza della Carta Europea del Patrimonio. Questo coincide con il rinnovamento del personale della *Dirección General de Bellas Artes*, dato che nel 1980 viene nominato un nuovo Ministro della cultura, Javier Tusell, ed esperti in Patrimonio (Dionisio Hernández Gil) e Lavori Pubblici (Manuel de las Casas), i quali porteranno a un interessante cambiamento nel trattamento del patrimonio in Spagna. Inoltre, viene rifondato l'ICROA (*Instituto Central de Restauración de Obras de Arte*), ora con più poteri sul modello dell'ICR, l'istituto italiano fondato da Cesare Brandi, ma ancora indeciso sulla sua missione.

La nuova *Dirección General de Bellas Artes y Archivos* e l'*Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales*, quest'ultimo sotto la direzione del già citato Hernández Gil, ridefinirono i criteri di restauro (A. Humanes) di queste istituzioni realizzate tra il 1980 e il 1983 e che sarebbero proseguite con le opere non trasferite alle Comunità Autonome fino al 1985. L'obiettivo era quello di segnare una svolta nella politica culturale per il restauro dei monumenti nazionali e di quelli di natura monumentale all'interno dei siti storici: "un cambiamento radicale" con tre linee guida attuative:

«1ª El entendimiento de la restauración, desde la Administración, como una operación dedicada a la conservación de nuestro patrimonio arquitectónico en su totalidad; aplicando, en consecuencia, los escasos recursos destinados a este fin de una manera extensiva que alcance al mayor número de monumentos posible; utilizando fundamentalmente estos recursos para la atención de los aspectos tendentes a la conservación del monumento, es decir, su estabilidad y su estanqueidad, por lo que, como veremos, la mayor parte de las actuaciones serán de consolidación estructural o de reparaciones de cubiertas; y ampliando el concepto de monumento, actuando no sólo en los edificios declarados, sino en gran número de edificios, e incluso áreas completas, contenidas dentro de los Centros Históricos.

2ª El entendimiento de la restauración, desde la Administración, como un servicio público, es decir, procurando la puesta en uso del mayor número de monumentos o edificios históricos vacantes y atendiendo con mayor interés las solicitudes de restauración de edificios destinadas a un uso público (museos locales, archivos, centros culturales, ayuntamientos, bibliotecas públicas, etc.) Estas intervenciones exigirán además de actuaciones de consolidación y de restauración, operaciones de remodelación interior, y en algunas ocasiones de ampliación, para adecuar los nuevos usos; operaciones en las que se ha procurado salvar el difícil equilibrio entre la posible pérdida de datos históricos o arquitectónicos del monumento con la intervención y la



Le mot et la chose sont (post-)modernes

Claudio Varagnoli

Una lezione di due ore, rivolta ai dottorandi del Politecnico di Torino, è una sfida che richiede un impegno particolare. Approfitto quindi dell'invito di Chiara Occelli e degli altri colleghi del Politecnico di Torino, che ringrazio, per presentare un riepilogo del mio lavoro di tanti anni sull'approccio contemporaneo ai temi del restauro e della conservazione. E ringrazio anche gli amici italiani e spagnoli presenti, come Ascensión Hernández Martínez e Javier Rivera Blanco, con cui ho sviluppato, in tanti convegni e lavori collettivi, molte delle idee che oggi cerco di sintetizzare¹.

1 | “Edifici da edifici” era una formula trovata nel 2002 per il mio saggio di apertura di un numero monotematico de *L'industria delle costruzioni* dedicato agli interventi contemporanei nei contesti storici di uscire fuori dalle usuali antinomie conservazione-trasformazione o autenticità-falsificazione. Era un modo per cercare di capire cosa accade nel variegato mondo della progettazione architettonica, senza rifiutarne in blocco l'approccio alla conservazione, ma cercando di distinguere figure e linguaggi capaci di mettersi al servizio dell'opera, guidandoci quindi ad una migliore comprensione dei suoi valori.

Il saggio del 2002 metteva in evidenza il fatto che tutti i progettisti seguivano principi nati nell'ambito universitario: penso all'insegnamento di Manfredo Tafuri, per esempio, nella sua radicale separazione della conservazione da un lato, destinata soltanto ai tecnici, e il restauro, che resta un'opera di architettura a 360° gradi. Per questo, qualsiasi architetto è legittimato a progettare con una certa libertà nei confronti di protocolli, carte, principi, alla ricerca di una estrema attualizzazione del patrimonio del passato. Posizioni che sono state variamente criticate, ovviamente, dal fronte del restauro, ma che riscuotono un notevole successo non solo tra i progettisti, ma anche tra molti docenti di storia, ansiosi di disfarsi del carico notarile e ottocentesco che la parola restauro porta con sé.

Il mio percorso nasceva da un confronto tra l'opera di Minissi nel teatro greco di Eraclea Minoa negli anni Cinquanta e quella di Giorgio Grassi e Manuel Portaceli nel teatro romano di Sagunto, di circa trent'anni dopo. Minissi intervenne con i suoi gradini di perspex per proteggere i resti del teatro antico. L'intervento aveva una sua radice filologica: si trattava di una sorta di 'glossa' apposta al testo originario lasciato nella sua autenticità, grazie alla diversità di materiale, ma seguendo la forma e la logica della cavea. Diverso l'atteggiamento in tempi più recenti di Giorgio Grassi nel teatro di Sagunto: da un lato, la fiducia nel poter interpretare il testo mantenendolo nella sua autenticità; dall'altro, la critica della (presunta) oggettività del rudere, in un corpo a corpo serrato, frutto di una riprogettazione in continuità con la tipologia del teatro romano. Molte furono le polemiche, in questo secondo caso, anche in connessione con la legge sulla protezione dei beni culturali spagnola del 1985 che vieta di costruire *sopra* i ruderi. Grassi ha pubblicato articoli molto stimolanti sul suo confronto con gli edifici del passato: richiamo un penetrante saggio del 1971 sul castello di Abbiategrasso, ma il suo è un approccio che rifiuta l'ipotesi scientifica del restauro, cioè un atteggiamento che parta dalla concretezza dell'opera e si ponga come una rilettura distinguibile. Né accetta un rifacimento *ad instar*, che suonerebbe come una riduzione delle capacità creative.

L'impostazione filologica, nata dalla piena conoscenza dell'edificio, è riscontrabile in non pochi progettisti contemporanei, in termini di dialogo e di contrapposizione feconda. Emanuele Fidone nel mercato di Siracusa conserva naturalmente le arcate dell'edificio ottocentesco, ma l'esigenza di creare una sala interna lo porta ad arretrare leggermente la nuova parete e creare delle asole in vetro, laddove insistono le colonne in pietra della struttura originaria, in una corrispondenza incrociata tra pieni e vuoti. Le grandi pareti sono impostate su telai di acciaio che ne permettono l'apertura, con effetti raffinati di contrappunto: non c'è però rottura con l'edificio del passato, perché la finitura superficiale impiega un intonaco dello stesso colore della pietra [fig 1].

A distanza di molti anni, resta valido l'esempio dell'allestimento museale nella Centrale Termoelettrica Montemartini nel quartiere di Roma Ostiense, risalente ormai agli anni Novanta del secolo scorso. Francesco Stefanori è un architetto della Sovrintendenza comunale ai Beni Culturali di Roma, allievo di Franco Minissi, che è intervenuto sul primo impianto pubblico di produzione elettrica della città, risalente al 1912 – e in questo caso si rispetta e si rinnova anche un segnale politico – nella quale sono stati conservati i macchinari originali, insieme a cui vengono esposte le statue del deposito dei Musei Capitolini. Si lavora per contrasto, per usare le categorie di



1



2

1. Siracusa, il mercato ottocentesco di Ortigia nella rilettura di E. Fidone (foto dell'Autore, 2012).
2. Madrid, chiesa delle Escuelas Pias, l'intervento di José Ignacio Linazasoro (foto C. Verazzo, 2015).

3a, 3b. Bellinzona, il Castelgrande nel restauro di Aurelio Galfetti (foto dell'Autore, 2022).



3a



3b



4

4. Il Museu de Arte de São Paulo nel nuovo allestimento (foto dell'Autore, 2013).

5. I resti della città di Belchite, in Aragona (Spagna) duramente colpita dai bombardamenti italiani e delle battaglie tra repubblicani e franchisti (foto dell'Autore, 2017).



5

6a. Venezia, isola di San Giorgio, Vatican Chapels, la cappella di Carla Juaçaba (foto dell'A, 2021).

6b. Venezia, isola di San Giorgio, Vatican Chapels, la cappella di Smiljan Radic (foto dell'Autore, 2021).



6a



6b

Il ruolo della ricerca e della didattica nel dottorato tra condivisione culturale e affermazione dei valori identitari

Emanuele Romeo

Premessa

Il principale obiettivo che ormai da anni si pone il Dottorato di Ricerca in Beni Architettonici e Paesaggistici del Politecnico di Torino (già Beni Culturali e dal prossimo anno Patrimonio Architettonico), è stato, principalmente, fornire ai giovani ricercatori gli strumenti necessari per approfondire i temi inerenti il patrimonio culturale, con particolare attenzione al paesaggio, alla città, ai siti archeologici e all'architettura.

Ambiti che impiegano, a tutto campo, le competenze dell'architetto, sia pur con l'ausilio dei saperi propri delle discipline della Storia dell'Arte, dell'Archeologia, della Giurisprudenza e dell'Ingegneria.

Il Dottorato, infatti, in Beni Architettonici e Paesaggistici, che ho l'onore di coordinare ormai da quattro anni, intende rispondere all'esigenza, condivisa dalla comunità scientifica e dagli organismi di tutela e di governo del territorio, di formare figure di ricercatori raffinati e di operatori di alta professionalità consapevoli che le conoscenze storico-critiche relative ai beni culturali e in generale all'ambiente antropizzato, costituiscono, la base per qualsiasi approccio operativo rispettoso dei parametri di compatibilità e di sostenibilità prima di tutto culturale. Ciò attraverso l'acquisizione di metodologie e prassi d'intervento proprie del restauro e di altre specificità disciplinari. Tuttavia non sempre è possibile, all'interno di un dottorato, rintracciare tutte le competenze prima elencate, competenze che nel nostro caso sono presenti attraverso il diretto coinvolgimento di studiosi ed esperti di altri atenei italiani ed europei e offerte a dottorandi italiani e di altre nazionalità.

Tale coinvolgimento avviene su due piani che, seppur apparentemente distinti, si integrano e si alternano, di anno in anno, nelle attività di ricerca: il collegio dei docenti internazionali, parte integrante nella gestione del dottorato e nella formazione dei giovani ricercatori e le iniziative legate alla Didattica di Eccellenza.

Infatti, ogni anno, la Scuola di Dottorato del Politecnico di Torino (SCUDO) invita, su segnalazione dei singoli corsi, docenti di comprovata eccellenza scientifica a tenere, per i dottorandi, cicli di lezione di alto livello. Questi contributi didattici hanno carattere trasversale, coinvolgendo più discipline, sono coerenti con la missione e le strategie culturali e scientifiche del dottorato e sono per i giovani ricercatori un'opportunità di confronto con un panorama più ampio e variegato.

Offerta formativa "d'eccellenza" che si affianca ai corsi di base, poggiandosi sull'interdisciplinarietà e sull'apertura a temi che non riguardano solo il nostro territorio nazionale ma si confrontano con le plurime visioni internazionali in materia di tutela, conservazione, gestione e restauro del patrimonio architettonico e paesaggistico.

L'obiettivo è offrire letture, interpretazioni teoriche, punti di vista, approcci metodologici, soluzioni operative ancor più raffinate rispetto ai già di per sé altamente scientifici contributi forniti dalla didattica di terzo livello. Intrecci di saperi che, coinvolgendo differenti discipline, stimolino riflessioni sul progetto di restauro alle diverse scale, sull'intervento rivolto al costruito storico in differenti contesti geografici, sulla possibilità di trovare linee guida condivise e al tempo stesso rispettose dei valori identitari di ogni cultura.

È fuor di dubbio, quindi, che per la tutela, la conservazione e la gestione del patrimonio paesaggistico e architettonico, lontani da ogni tipo di "esagerato attaccamento" disciplinare, il restauro assuma un ruolo preponderante, come testimoniato dalle ricerche dottorali e dal numero di docenti costituenti il collegio, ma anche dalle tesi che, sebbene incentrate su altre discipline, intersecano tematiche strettamente connesse alla conservazione e alla valorizzazione del patrimonio costruito.

L'impostazione del nostro dottorato, basato sulla interrelazione tra ricerca e didattica si allinea perfettamente a quanto ribadito nel convegno promosso dalla Società Italiana per il Restauro dell'Architettura (SIRA), i cui esiti sono stati pubblicati nel 2017¹. In tale sede è emersa la necessità di una revisione critica della disciplina del Restauro per quanto concerne soprattutto la ricerca, affrontando anche questioni relative alla didattica, o meglio, si sono considerate le ricadute didattiche delle ricerche dei docenti, dei giovani ricercatori, dei dottorandi e degli allievi, toccando aspetti legati alla teoresi e alla prassi in rapporto alle esperienze sia nazionali, sia internazionali². In quell'occasione, infatti, è emerso con chiarezza quanto un moderno approccio al restauro non potesse prescindere da questioni relative al riconoscimento (universale) dei valori attribuiti ai beni architettonici e paesaggistici; alla possibile revisione di una terminologia che apparisse maggiormente condivisa;