

'ANA ΓΚΗ 69.

NUOVA SERIE MAGGIO 2013

Editoriali: 'ANANKE 1993 - 2013

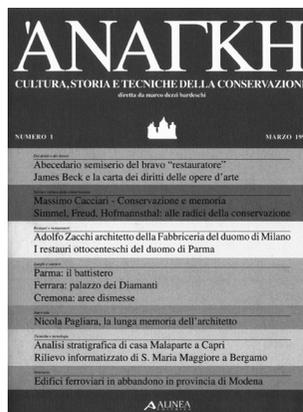
Marco Dezzi Bardeschi	2	Questi nostri primi (spensierati) venti anni Editoriale del primo numero (marzo 1993) Vittorio Locatelli , Abecedario semiserio del bravo restauratore (1993) James Beck , La carta dei diritti delle opere d'arte (1993)	
Storia e cultura della Tutela e del Progetto			
Vittorio Foramitti	10	"Meno si fa, meglio è": Jean Philippe Schmit alle origini della conservazione	
Laura Gioeni	24	Metodologia e gestione del processo progettuale	
Sovrascritture			
Pier Luigi Panza	34	Arte sfregiata: vandalismo o plus-valore?	
Monza, Villa Reale (e non solo)			
Marco Dezzi Bardeschi	40	Monza, dopo cent'anni di solitudine: per un osservatorio dell'analisi del valore	
Davide Borsa	46	La Reggia di Monza: beni comuni e industria "artistica" tardocapitalista	
Cultura del progetto			
Gentucca Canella	54	Architettura e Nuovo Realismo a Milano: un impegno di confronto generazionale	
Elvio Manganaro	56	Realismi dalla mostra milanese: il catalogo è questo	
Pier Luigi Panza	60	La Biennale e l'arte della memoria	
Maria Adriana Giusti	64	Ivrea, architettura parlante: una macchina da scrivere nella città	
Andrea Iacomoni	71	Expo Milano 2015: nuovi simboli urbani	
Venezia: progetti e cantieri			
Alessandra Quattordio	74	Querini Stampalia: Mario Botta dialoga con Carlo Scarpa	
Gian Paolo Treccani	84	Muoversi nella città immobile. Conservazione e progetto nel panorama lagunare	
Alberto Arengi	90	Venezia, l'accessibilità dei ponti	
Inchiesta			
Teresa Campisi	96	Villa del Casale a Piazza Armerina, l'assenza di manutenzione come nemesi storica	
Pier Luigi Nervi: nuove opere a rischio			
Cristiana Chiorino	100	Mantova: la cartiera Burgo, un copolavoro sospeso	
Letizia Mariotto	104	Torino: quale futuro per il Palazzo del Lavoro	
Brasile: grandi incontri			
Nivaldo Vieira de Andrade J.	110	Arquimemoria a Salvador de Bahia: un convegno sulla dimensione urbana del patrimonio	
111		L'allargamento del concetto di patrimonio in Brasile	
Iconologia e Iconografia			
Eugenio Battisti	124	L'Escorial: l'iconografia individua il monumento (agosto 1988) Giuseppa Saccaro del Buffa , Appendice Mauro Salvemini , Nota ai documenti di Battisti sull'Escorial	

Segnalazioni

Milano, Ad Usum Fabricae: origini del cantiere del **Duomo** (M.D.B.); Il nuovo **paesaggio urbano**: felicità e benessere (M.D.B.); **Firenze**: alchimia nella fonderia degli **Uffizi** (M.D.B.); Nuove **cattedrali nel paesaggio** (M.D.B.); **Bergamo**: salvare l'ospedale di Giulio Marcovigi (M.D.B.); Confronti e aporie sul **restauro del Moderno** (M.D.B.); **Vulnerabilità sismica** delle architetture snelle (R. Lentile); **Piero Sanpaolesi**: la via della conservazione nel Novecento (G. Guarisco); Nell'officina di **Aby Warburg** (M.D.B.); **Edoardo Detti** il pensiero e l'opera a cento anni dalla nascita (C. Lisini); **Viollet-le-Duc** in Borgogna (M. Naretto); **Udine**: per il recupero del **Frigorifero** del Friuli (C. Cocci).

'ANANKE: QUESTI NOSTRI PRIMI (SPENSIERATI) VENTI ANNI

MARCO DEZZI BARDESCHI



Abstract: *'ANANKE* whose first issue was dated March 1993 has now completed twenty years of strong cultural commitment and passion supported by many generous contributors. Here we recall the incipit of the first issue by republishing the editorial, the Abbecedario semiserio del bravo restauratore and the figure and work of James Beck that clearly denounced, with the Charter of Rights of artwork, the big and careless restoration of images sponsored by complacent media.

Con questo numero 'ANANKE supera il giro di boa dei suoi primi vent'anni di vita. Anni di caparbio impegno e passione culturale, professionale e civi-

culturali, e si fa sempre più astuto e meno trasparente nel forzare e aggirare le leggi, coprendosi con l'alibi della libertà interpretativa e, troppo spesso, con l'aiuto di una stampa compiacente. E conferma, per contrappasso, l'impegno e la sempre più larga mobilitazione di tutte le persone alle quali sta a cuore il rispetto e la cura materiale associata ad un uso compatibile e col minimo consumo dei Beni comuni.

le sostenuti da altrettanti appassionati e generosi compagni di strada. In qualità di (sofferenti) testimoni diretti assumiamo come spartiacque del rinnovamento della disciplina il 1964, anno della seconda mostra internazionale del restauro di Palazzo Grassi e del contemporaneo convegno dal quale uscì la Carta di Venezia. Un generale monumenticidio internazionale era in corso nel nome stesso del cosiddetto "restauro" in gran parte del mondo fino ad allora legittimato dalle disinvolute ricostruzioni e ripristini realizzati in Messico, Spagna, Russia. La crociata dei nostri riscoperti Padri storici della conservazione (Hugo, Ruskin, Morris, Riegl, Dvorak) si dimostrava drammaticamente attuale. Victor Hugo in particolare a essa aveva dato un ostinato contributo per tutta la vita. Un contributo indimenticabile, che abbiamo voluto riprendere e rilanciare con forza. Ne ripubblichiamo qui la celebre premessa a *Notre Dame* (marzo 1831) che ha dato il nome alla nostra esperienza di 'ANANKE assieme all'editoriale del marzo 1993 perché, malgrado tutto il cammino fino ad oggi percorso, il messaggio (e la conseguente necessaria mobilitazione) continua ad essere attualissima e urgente: una disinvolta aggressione all'ombra di un perdurante pericoloso malinteso sulla disciplina, continua ancora imperterrita anche in Italia, malgrado il recente art. 29 del Codice dei Beni

Peraltro, questa che segnaliamo, è anche l'occasione utile per ricordare come merita la figura e l'opera coraggiosa ed appassionata di uno storico dell'arte come James Beck (1930-2007), fondatore dell'associazione internazionale *Art Wacht*, tuttora attiva sul mobile fronte della tutela del patrimonio artistico nazionale, che subì un anacronistico processo infamante (ma alla fine i giudici gli dettero ragione) per le proprie giuste denunce dei cattivi "restauri" di Stato di celebri opere d'arte. Pubblichiamo nel primo numero di 'ANANKE, accanto ad un ironico e istruttivo *Abbecedario semiserio del bravo restauratore* (che qui pure ripresentiamo), le due redazioni a confronto della sua lodevole (ma allora ancora ingenua perché considerava solo i "capolavori di fama mondiale" e "di notevole significato storico") *Carta dei diritti delle opere d'arte* (*Giornale dell'Arte* 87, marzo 1991), nella quale già denunciava a chiare lettere come nel settore "regni una vera anarchia", soprattutto perché ormai - scriveva - "il restauro è diventato un grande affare economico", mettendo l'accento sul pericolo dei primi disinvolti grandi restauri d'immagine sponsorizzati ed enfatizzati dai media. Pagine che è certo utile, soprattutto per i più giovani, rileggere oggi.

'ANANKE, ANNO CENTOSESANTADUESIMO, NUMERO UNO (1993)

MARCO DEZZI BARDESCHI

Se pensiamo per un momento allo stato, ad un tempo ambiguo e smarrito, del cosiddetto restauro solo trent'anni fa, possiamo renderci facilmente conto di quale decisiva rivoluzione, poi non troppo silenziosa, abbia modificato da allora i nostri modi d'approccio all'intervento sul costruito. Il 1964, ad esempio, che per quanto riguarda il patrimonio monumentale vedeva coronati gli sforzi di pochi illuminati protagonisti della riflessione disciplinare con la proclamazione della Carta di Venezia, pure continuava a registrare a livello di prassi operativa la persistenza di una **incredibile Babele** di criteri e modi d'intervento, ben esemplati nella sconcertante seconda mostra interna-

zionale del Restauro monumentale in parallelo approntata a Palazzo Grassi: un'insensata orgia di tragiche distruzioni, in gran prevalenza di Stato, perpetrate, in tutto il mondo, all'insegna di una malintesa e disinvolta concezione del "restauro", dal Messico alla Norvegia, dalla Spagna, all'Unione Sovietica, ufficialmente certificate - contrariamente alle intenzioni degli autori - proprio dall'implacabile confronto fotografico di rito, tanto generoso quanto impietoso, tra il "prima" e il "dopo".

In questi ultimi anni poi il salutare processo di **autocritica** e di **ri-fondazione disciplinare** si è decisamente approfondito ed accelerato, imponendo intanto una radicalizzazione degli schieramenti. Da un lato si ritrova chi esige una buona volta dal restauro il **rispet-**

to e la **cura** del **monumento-documento**, considerata nella sua **stratificazione materiale** complessiva, dall'altra tutti coloro che ancora pensano di poter perseguire velleitari ed antistorici adeguamenti della fabbrica all'insegna della mutazione (comunque si pretenda di motivarli: ripristino, reintegrazione dell'immagine, rifazione anche "colta", istanze estetiche, critiche, ecc.).

I due schieramenti (perché di questo si tratta) non sembrano poter ammettere più molto spazio di credibilità per ipotetiche e funamboliche terze vie intermedie, per compiaciuti accademismi e per fumosi ed autoconsolatori giuochi di parole. Di fronte ad una domanda sempre più vasta,

specifica ed incalzante sul **destino del costruito**, che mette alle corde in modo sempre più impellente tutti gli operatori, il nostro primo dovere di tecnici è quello di essere in grado di fornire, alla decisiva verifica di cantiere, risposte appropriate, chiare e convincenti.

Questa decisa radicalizzazione tra due vie storicamente e concettualmente contrapposte tra chi - sia pure magari sotto differenti bandiere dichiarate - insegue l'**istanza della permanenza** piuttosto che quella della mutazione (in una parola: la conservazione contro il cosiddetto restauro) indica che il chiarimento di fondo, almeno in via di principio, è sostanzialmente già fatto.

Se però gli esiti degli interventi sono ancora molto lontani dal soddisfarci, se la pratica corrente è

Alcuni anni fa, visitando, o per meglio dire frugando la chiesa di Nôtre Dame l'autore di questo libro trovò, in un recesso oscuro delle torri, questo motto inciso a mano sul muro:

ΑΝΑΓΚΗ

Queste maiuscole greche, nere di vetustà e così profondamente intagliate nella pietra, certi non so quali segni propri della calligrafia gotica stampati alle loro forme e alla loro disposizioni, come per rivelare che era stata una mano del Medioevo a scriverle là; e soprattutto il senso lugubre e fatale che esse racchiudono, colpirono vivamente l'autore. Egli si domandò e cercò di indovinare quale fosse stata l'anima in pena che non aveva voluto abbandonare questo mondo senza lasciare questo marchio impresso di crimine o di dolore sulla fronte della vecchia chiesa.

In seguito si è non so se intonato o grattato il muro, e l'iscrizione è scomparsa. Perché è così che si fa da più di ducent'anni con le meravigliose chiese del Medio Evo. Le mutilazioni gli vengono da ogni parte, dal di dentro come dal di fuori. Il prete le intonaca, l'architetto le gratta; poi arriva il popolo, che le demolisce.

All'infuori, così, del fragile ricordo che qui le consacra l'autore, non resta più niente oggi della misteriosa parola incisa nella tenebrosa torre di Nôtre Dame, niente dell'ignoto destino che essa riassumeva così tristemente. L'uomo che scrisse questa parola su questo muro è sparito da molti secoli dalle generazioni degli uomini, la parola, a sua volta, è stata cancellata dal muro della chiesa, e la chiesa stessa, forse, sarà presto cancellata della terra.

E su questa parola che è stato scritto questo libro.

Victor Hugo, marzo 1831

ancora così traumatica, sconvolgente, in una parola inadempiente, rispetto ai principi ed alle intenzioni, vuol dire che è proprio questo il momento di produrre il massimo sforzo per collaudare le convinzioni teoriche mettendole impietosamente a confronto diretto con il vasto e ormai sempre più sfuggente campo della prassi diffusa.

È dunque proprio per stimolare una più profonda riflessione sui corretti fini della disciplina, sulle sue radici più autentiche quanto disattese e sui suoi concreti criteri e modi di applicazione, che nasce questa rivista. Essa prende a proprio vessillo il lucido memento di Victor Hugo, con cui apriva, nel marzo 1831, l'avvertimento preposto al suo popolare *Nòtre Dame*: 'ANANKE.

"In ogni modo – avrebbe precisato l'anno dopo – qualunque sia l'avvenire dell'architettura, qualunque possa essere il modo col quale i nostri giovani architetti risolveranno un giorno la questione della loro arte, **mentre aspettiamo i nuovi monumenti, conserviamo i monumenti antichi** ... È questo, l'autore lo dichiara, uno degli scopi principali di questo libro; è questo uno degli scopi principali della sua vita". E certamente mantenne la promessa con la sua penna vigile e sferzante e con la sua continua attività di milizia nelle neonate Commissioni di tutela.

E poiché la profetica parola d'ordine di Hugo oggi, ben centosessantadue anni dopo, ci pare – malgrado tutto – ancora così poco ascoltata abbiamo deciso di riprendere proprio da qui la nostra debole ma convinta **crociata per la permanenza**, la valorizzazione e l'**auspicata crescita qualitativa** delle risorse architettoniche tra le quali si svolge la nostra vita quotidiana.

Ecco perché abbiamo sentito l'urgenza di affiancare all'appuntamento monografico di ALETHEIA, quaderni sulla attuale prassi avanzata della conservazione, questa 'ANANKE, libera palestra dialettica, ma di tendenza, in cui si intende dare il massimo spazio proprio all'avanzamento del dibattito sulle idee mettendo a confronto tesi ed opinioni e ripercorrendone la forse discontinua ma sicuramente luminosa storia.

È comunque proprio la struttura di questo primo numero, assai meglio di qualunque parola introduttiva d'occasione, che può già dar conto ai lettori della linea d'azione prescelta e dell'articolazione strategica dei suoi settori portanti.

In questo numero la sezione dei **diritti e dei doveri** ospita due contributi: il primo (**L'abecedario semiserie del bravo "restauratore"**) per prendere irreversibilmente le distanze, con il necessario ironico distacco, dai peggiori luoghi comuni, alla Bouvard e Pecouchet, di una divorante teoria e di una perversa pratica del "restauro". Il secondo – come salutare contrappasso – per aprire il dibattito sull'ultima "carta" per la salvaguardia delle opere d'arte e sulle stesse incredibili vicissitudini giudiziarie del suo generoso autore (James Beck).

'ANANKE è una bandiera, che silenziosamente già tante generazioni hanno sventolato e si sono idealmente passate di mano, in una risentita staffetta contro ogni ipocrisia e deliberato tradimento perseguito nel nome stesso del "restauro", una bandiera che, oggi più che mai, invitiamo i giovani a raccogliere e a levare ben alta contro ogni conformismo ed ogni compromesso dilaganti.

Se, come diceva Joyce, l'uomo occidentale (e l'architetto, a maggior ragione) vive come se ogni momento fosse il prossimo, in un'incessante proiezione verso il futuro, è nostro preciso compito affrontare con sempre maggior consapevolezza il progetto dell'esistente, cogliendo in tutto il suo spessore di autenticità e pienezza sensoriale la finitudine e unicità della materia che accompagna il nostro divenire traducendo il passato in futuro. L'uomo moderno, impegnato a legare nel presente il "non più" al "non ancora", non può rinunciare – e soprattutto oggi – al proprio **doppio, fatale appuntamento** con il destino irreversibile delle risorse di cui è incessante fruitore e al proprio incontestabile diritto all'architettura.

"C'est un navire en marche", scriveva ancora Hugo ne *La legende des Siècles*. L'affascinante viaggio – in cui siamo tutti senza eccezioni coinvolti – **continua**.

ABECEDARIO SEMISERIO DEL BRAVO "RESTAURATORE" (1993)

A CURA DI VITTORIO LOCATELLI

Anastilosi. Pratica magica per ricomporre, dati frammenti sparsi più o meno riconoscibili (rocchi di colonna, conci squadrati e simili), uno o più MONUMENTI ANTICHI, previa integrazione delle parti mancanti con altre di fantasia. Il surrogato prodotto perfettamente corrisponderà ai desideri di UNITÀ stilistica di TURISTI e STORICI DELL'ARTE, più di qualunque ORIGINALE deteriorato o comunque sempre "imperfetto".

Ancora, numerando coscienziosamente le parti di MONUMENTO ANTICO, si può agilmente smontarlo e ricomporlo per anastilosi altrove, a piacere.

Cantiere. Se di RESTAURO, luogo favolistico e invalicabile dove i RESTAURATORI sfogano desideri repressi con Funzionari compiacenti e muratori vigorosi.

Conservazione. Termine mancante del prefisso RI-, quindi impropriamente impiegato per affari di RESTAURO. Limitandosi alla cura del degrado (SUPERFETAZIONI comprese) in seguito a pedante RILIEVO materico e diagnosi puntuale, insensibile alle lusinghe del PRIMITIVO splendore e dell' UNITÀ STILISTICA, la mera conservazione, imbalsamando ed ibernando il manufatto, inibisce al RESTAURATORE l'atto eroico della ricreazione, lasciando al contempo inquieti TURISTI e STORICI DELL'ARTE.

Derestaurazione. Necessità per ogni generazione di RESTAURATORI e STORICI DELL'ARTE di garantirsi una giusta quota di erotismo da RESTAURO. Col variare delle aggettivazioni e l'incalzare delle nuove Teorie, i MONUMENTI STORICI hanno da essere di continuo ripuliti dal RESTAURO precedente per poter ricevere nuove cure: infinita tela di Penelope che assicura lavoro a dinastie di avidi maestranze.

Eros. Ultimo stadio della furibonda lotta del RESTAURATORE contro il TEMPO: strappata l'Opera d'Arte a Thanatos, non pago di garantirne la Conservazione (Bios) eroicamente la trascende fino alla riproduzione dello stato originario (Eros) con atto erotico-creativo.

Esecuzione ritardata. Ardito funambolismo linguistico per RESTAURATORI con scrupoli di coscienza. Raggiunto medianicamente il primitivo artefice di un MONUMENTO ANTICO, interrogato con copia di dettagli sull'originaria Idea, palesemente tradita da cantieri infedeli e SUPERFETAZIONI diverse, rendergli giustizia continuando la sua Opera attraverso accurato RESTAURO di ripristino e completamento, in abbraccio ideale (spiritico) che annulla secoli di distanza.

Fabbrica. Accezione volgare di MONUMENTO ANTICO, corrotto e imbastardito da USO. TEMPO e SUPERFETAZIONI.

Falso. Il falso in architettura non esiste. Essendo la MATERIA un accidente trascurabile dell'edificio, la sua sostituzione non comporta frode.

Gusto. Se buono, consolidato e sicuro, ha in sè una preveggenza rbdomantica per "sentire" ciò che il MONUMENTO ANTICO reclama, evitando inutili RILIEVI e indagini diagnostiche.

Idea. Tutta contenuta nel progetto d'origine, più spesso solo nella testa del primitivo artefice, si rivela per divinazione a RESTAURATORI e STORICI DELL'ARTE, che provvedono a restituirla al manufatto attraverso giusto RESTAURO.

Immagine. La vera Anima del MONUMENTO ANTICO, rintracciabile solo sui MANUALI di Storia dell' Arte, sempre attaccata dalla funesta azione corruttrice propria della MATERIA. Agli STORICI DELL'ARTE e ai RESTAURATORI, l'eroica incombenza di Salva-guardarla con CANTIERI perenni di RESTAURO e lotta ferma al fatalismo dei conservatori puri.

Istanza. Irrinunciabile e irrevocabile, nella sua anima duplice, storica ed estetica, rischia di inibire l'EROS del RESTAURATORE: sollecitando l'una la conservazione, l'altra la mutazione, lascia sovente il RESTAURATORE come l'Asino di Buridano, indeciso tra due fasci di fieno e quindi morto di fame.

Lettura. Compito del RESTAURO agevolare quella del MONUMENTO ANTICO, rimuovendo, ripristinando e, se necessario, sostituendo con copia conforme all' IMMAGINE didattica testimoniata nei MANUALI di Storia dell' Arte.

Manuale. Di Storia dell' Arte. Rassicurante galleria di IMMAGINI quale unica fonte attendibile dove verificare bontà, autenticità, credibilità di un MONUMENTO ANTICO.

Materia. La parte irrilevante del MONUMENTO ANTICO. Fatta salva l'IMMAGINE dello stesso, corrispondente all'IDEA del primitivo artefice o, meglio, all'IDEA che se ne è fatta lo STORICO DELL'ARTE che il primitivo artefice ha studiato, la materia è la parte deperibile e quindi sostituibile dell'edificio. Dell'IMMAGINE si occupano RESTAURATORI e STORICI DELL'ARTE; della materia (con qualche poeta) i muratori.

Monumento antico. Mirabilia e memorabili a di TURISTI e STORICI DELL'ARTE, è la Tappa della Storia dello Spirito umano, illustrato con dovizia nei MANUALI di Storia dell' Arte. Spesso nascosti e occultati dalle ingiurie del TEMPO, sono da svelare e rendere leggibili attraverso RESTAURO.

Orale. RESTAURO pret-à-porter praticato dalle Soprintendenze con perizie che lasciano libero sfogo alla creatività del direttore dei lavori (generalmente l'imprenditore). Senza spreco di denari ed energie per RILIEVO, progetto, capitolato speciale, indagine del degrado, diagnostica e simili.

Originale. Nell' accezione di "autentico". termine di scarso interesse per la disciplina. Piuttosto preferibile assimilato ad

Originario. Tutto quanto riferibile all' Età d'Oro del primo cantiere, addirittura della gestazione della prima Idea, smarrita nella notte dei tempi. Di facile individuazione per il GUSTO allenato del buon RESTAURATORE, attraverso il PRIMITIVO splendore che di laggìù abbaglia e sollecita il ripristino.

Primitivo splendore. L'obiettivo di ogni RESTAURATORE di GUSTO: scrostati intonaci, abbattute pareti, sfondati soffitti e sradicati pavimenti in un furore ripristinatorio d'impegno e coscienza, l'autentica IDEA del primitivo artefice riaffiora da secoli di occultamento. Oculati rifacimenti, con la guida sapiente di STORICI DELL'ARTE, riporteranno il MONUMENTO ANTICO a una perfezione stilistica rassicurante. Mai vista.

Restauratore. Spesso STORICO DELL'ARTE insoddisfatto, deluso dalla tendenza dei MONUMENTI ANTICHI a deteriorarsi in FABBRICHE, è l'ultima incarnazione dello sciamano col segreto dell'eterna giovinezza. Il suo passaggio luminoso per CANTIERI e Soprintendenze restituisce verginità a monumenti corrotti, che bene appaiono, puliti e lustri, sui MANUALI di Storia dell' Arte.

Restauro. Analogico o filologico, stilistico, romantico, storico, scientifico, tipologico o critico o quant'altro, non si dà se non aggettivato: esercizio linguistico per trasformare le FABBRICHE in MONUMENTI ANTICHI. Una volta definito con esattezza l'apparato teorico e dato alle stampe (con copia di postille, corollari ed eccezioni) basta trovare muratori energici: il risultato, in sostanza, non cambierà.

Ri-. Prefisso del ritorno e della ripetizione attorno a cui ristagna tutta la disciplina del RESTAURO. Ripristino, rifacimento dopo rimozione e risanamento (senza rimpianti), ricomposizione e riproduzione (riconoscibile) ricorrono ripetuta mente in ogni riflessione sul RESTAURO. Distolto lo sguardo da un presente corrotto, il prezioso prefisso rimanda ai tempi sereni dell'infanzia, quando le cattedrali erano bianche.

Rilievo. Dispendiosa pratica di analisi minuziosa e puntuale della composizione materica e strutturale dell'edificio, proficuamente rimpiazzabile con comode sedute in Archivi in compagnia di STORICI DELL'ARTE. Buon GUSTO e muratori energici faranno il resto.

Storici dell'Arte. Sensibili nostalgici alla ricerca del tempo perduto, vigilano attenti che la realtà edificata non tradisca la veritiera IMMAGINE dell'Opera d'Arte testimoniata dai documenti e dai MANUALI di Storia dell'Arte: quando ciò accade, inquietandosi fuori misura, armano pronti il braccio a RESTAURATORI fidati, o si sacrificano sovente a diventare RESTAURATORI essi stessi.

Strato di sacrificio. La "pelle" dell'edificio che, come le truppe d'avanguardia di un esercito, viene immolata per salvaguardare ciò che sta dietro. Di spessore variabile, ha da essere strappata con decisione anche in caso di ordinaria Manutenzione per lasciare, nuda, l'IDEA.

Superfetazione. Già disgustosa nel termine, è un'escrescenza portata dallo scorrere del TEMPO e dalle variazioni d'USO che attacca i MONUMENTI antichi compromettendone l'UNITÀ STILISTICA e rendendoli odiosi agli STORICI DELL'ARTE. Da estirpare sempre e comunque, appena individuata, una volta intuito per divinazione il PRIMITIVO splendore da raggiungere. In genere, superfetazione essendo non solo ogni aggiunta posteriore al primitivo CANTIERE, ma, ad esser giusti, il CANTIERE stesso (infedele) rispetto all'incorrotta IDEA del primitivo artefice, rigore consiglia di distruggere MATERIA fino a raggiungere l'IDEA suddetta. A costo di rifare poi tutto da capo.

Tempo. Fattore insidiosissimo che, insieme all' USO, distrugge ispirate pagine dei MANUALI di Storia dell'Arte per la sua tendenza a deteriorare, sovrascrivere e lasciare tracce sui MONUMENTI ANTICHI. Ai RESTAURATORI è dato di domarlo e cavalcarlo avanti e indietro con disinvoltura.

Tipo. Garanzia per debellare perversioni e atti contro natura nei centri antichi. Trovato dagli STORICI DELL'ARTE un bel tipo raccomandabile, ricondurre il resto al suo esempio senza risparmio di forza e coercizione, per ottenere rassicuranti quartieri omologati, liberi da ORIGINALI, in cui portare anche i bambini.

Turista. Voce sempre innocente del popolo che reclama insaziabile MONUMENTI antichi lucidi e incorrotti. Da non turbare con SUPERFETAZIONI inquietanti, apparenze di degrado o ambiguità stilistiche, ma piuttosto da educare con IMMAGINI serene di medioevi composti e rinascimenti da MANUALE.

Unità stilistica. Col PRIMITIVO splendore, l'obiettivo da raggiungere attraverso il RESTAURO. Giacché generalmente i MONUMENTI ANTICHI si compongono per modificazioni continue, tocca agli STORICI DELL'ARTE l'arduo compito di ricostruire una UNITÀ STILISTICA "potenziale" credibile, sulla base di tabelle e specchietti cronologici stilati nei MANUALI dagli STORICI DELL'ARTE loro predecessori. Al RESTAURATORE, con muratori e affini, l'incombenza di fare giustizia sulla MATERIA ibrida dell'edificio.

Uso. Vizio diffuso di vivere nei MONUMENTI ANTICHI, incuranti del loro ruolo emblematico all'interno della Storia dell'Arte. Le tracce lasciate dall'uso, con quelle del TEMPO, inquietano non poco gli STORICI DELL'ARTE, rendendoli nervosi e trasformandoli in RESTAURATORI.

LA CARTA DEI DIRITTI DELLE OPERE D'ARTE (1993)

JAMES BECK



Premessa. *Prodotte nel corso di tutta la storia dell'uomo, le opere d'arte rappresentano un'attività naturale e necessaria come mangiare, dormire e riprodursi. Questi dipinti, sculture, tessuti, vasi reliquiari e totem eseguiti in forme e tecniche diverse, spesso incarnano i più alti valori della società e del singolo artista.*

La conservazione delle opere più belle di ogni periodo e di ogni continente, cultura e popolo non è soltanto desiderabile ma anche strettamente necessaria in un mondo dall'incerto futuro.

Dichiarazione *(Il restauro è diventato un grande affare).*

*Negli ultimi anni del XX secolo si è assistito all'aumento vertiginoso dei restauri che ha raggiunto proporzioni quasi epidemiche. Dipinti su tela e su tavola, pitture murali eseguite con diverse tecniche (olio, tempera, acquerello, cera, buon fresco, fresco secco), mosaici, vetri colorati, intarsi in marmo e disegni, sono stati sottoposti a trattamenti su ampia scala. In termini di modelli, tecniche e «filosofia» regna una vera anarchia. Inoltre, le opere a due dimensioni costituiscono soltanto una minima parte delle opere in restauro. Per sculture di ogni tipo eseguite in pietra o in materiali diversi quali marmo, graniti, arenaria friabile, diversi tipi di legno, terracotta dipinta o rivestita di ceramica, bronzi e metalli preziosi, si assiste a un vero e proprio Rinascimento dei restauri. E non bisogna dimenticare che il settore più ampio per interventi di restauri rimane quello degli edifici, sia per i più recenti che per i più antichi. Zone intere di città e centri storici vengono risistemate. Questa attività, che a tutta prima sembrerebbe interessare soltanto luoghi e cicli famosi (come la **cappella Sistina**, la **cappella Brancacci**, **Canargie Hall**,*

*la **cattedrale di Amiens**, ecc.), riguarda invece un immenso numero di oggetti. Il restauro è diventato un grande affare economico e intorno a sé ha sviluppato una rete di interessi, che investe anche i musei che spesso hanno prestigiosi dipartimenti di conservazione e restauro, le Accademie e le Università, ma anche gli Istituti di ricerca, le Fondazioni a carattere filantropico e le ditte che forniscono i prodotti necessari. E non bisogna dimenticare la mini-industria degli editori e dei promotori dei libri dedicati alle opere riscoperse, per non parlare di restauratori, chimici, direttori di musei, soprintendenti e storici dell'arte. Ogni trattamento di pulitura, conservazione o restauro ha inevitabili effetti collaterali negativi, anche quando si sia di fronte alle migliori condizioni e si abbiano le migliori intenzioni etiche, che di fatto rimangono una pura astrazione.*

*La speranza di fare nuove scoperte a volte sembra la giustificazione di alcuni progetti. Una generazione fa, fu accolto con grande entusiasmo lo **strappo degli affreschi** risalenti al XIV e XV secolo dalle pareti originarie e la separazione del disegno sottostante e della **sinopia** dalla superficie degli affreschi, ma adesso, per cominciare, si nutrono forti dubbi sull'effetto ottenuto separando l'affresco dalla parete originaria.*

*Prendersi cura di opere d'arte che si deteriorano con il tempo è un compito arduo, ma essere obbligati ad intervenire in seguito ai recenti errori di valutazione appare incomprensibile. Ai nostri giorni alle opere d'arte è consentito viaggiare, in un modo che sarebbe stato impensabile anche solo un paio di decenni fa. Le **mega-esposizioni** e le mostre sensazionali necessitano di raccogliere oggetti provenienti dalle più diverse parti del mondo. Secondo me, non dovrebbero mai venir sottoposti all'umiliazione di essere legati e impacchettati, stretti e ingabbiati e inviati in pericolosi viaggi in treno, nave o aereo a centinaia e a volte anche a migliaia di chilometri dalla loro sede originaria, con tutti i rischi di un viaggio. Le condizioni del mercato hanno incoraggiato molti atti di*

barbarie. Gli specialisti sanno bene che la testa e il busto di una statua antica, se venduti separatamente sul mercato, fruttano più di un pezzo unico. Per diventare più commerciabili, i dipinti vengono segretamente alterati e riaggiustati senza tener conto delle intenzioni degli artisti. L'esportazione e il commercio illecito di opere d'arte è andato avanti per secoli e continua ad essere fiorente. A causa della natura clandestina di questo commercio, pezzi archeologici inestimabili ed esempi di arte storica vanno spesso distrutti nel momento in cui vengono maneggiati nel modo sbagliato.

I Diritti

1. Tutte le opere d'arte hanno l'inalienabile diritto di vivere un'esistenza onorata e dignitosa

2. Tutte le opere d'arte hanno il diritto inalienabile di rimanere nella loro sede originaria. Quando ciò sia possibile, bisognerebbe fosse loro concesso di risiedere nella casa acquisita, senza essere spostate in luoghi distanti; in gallerie e musei, collezioni private, luoghi sacri e spazi pubblici in condizioni sicure e controllate e, per quanto sia possibile, al riparo dall'inquinamento, dalle eccessive variazioni del clima e da tutte le forme di degradazione.

3. Le opere che siano riconosciute come capolavori di prim'ordine dovrebbero essere considerate appartenenti all'intera società mondiale, "patrimonio culturale e globale", non a una singola entità, sia essa locale, istituzionale o nazionale, anche se i «proprietari» dovrebbero continuare ad avere la piena responsabilità della custodia.

4. I proprietari di dipinti e di sculture così come di altri oggetti d'arte devono conservarli come un **inviolabile patrimonio culturale** per il beneficio del pubblico.

5. Nel processo di conservazione delle opere d'arte, è necessario riservare ampio spazio all'**arte nuova** così come alla **conservazione dell'arte antica**, altrimenti correremmo il rischio di fossilizzarci sul passato. Le decisioni prese nei riguardi del patrimonio artistico dovrebbero essere riesaminabili.

6. I più insigni oggetti d'arte devono essere riconosciuti come "capolavori a livello mondiale" un po' come gli edifici che

vengono scelti quale "punto di riferimento". Prima di avviare il restauro di uno qualsiasi in questo gruppo di capolavori, ogni metodologia proposta dovrebbe essere vagliata dalla competente giurisdizione dopo aver consultato il parere di specialisti e studiosi. Si dovrebbero chiedere anche seconde e terze opinioni.

7. Per nessun motivo bisognerebbe ricorrere a tecniche di manutenzione e di conservazione sperimentali, eccetto nei casi di estrema necessità. In tutti i casi è necessario che siano effettuate prove documentate e controllate e che i risultati, incluse le fotografie, siano resi pubblicamente disponibili ad un costo ragionevole. Non bisognerebbe dare il via ad alcun intervento per curiosità o per il profitto che se ne trarrebbe. Il capolavoro artistico non deve essere considerato come un "laboratorio di sperimentazione". Poiché ogni trattamento, pulitura o restauro può comportare effetti negativi, gli interventi devono essere condotti con moderazione e, se possibile, con **tecniche reversibili**, riconoscendo che in futuro potremo disporre di procedure più efficaci e meno dannose. Le tecniche di restauro devono essere attentamente vagliate prima dell'intervento di restauro.

8. I capolavori del passato non dovrebbero essere riprodotti senza distinguere chiaramente l'originale dalla copia, in modo da **salvaguardare l'integrità dell'originale**. Ogni sforzo dovrebbe essere prodotto per proteggere gli artisti e le loro opere da interventi intenzionalmente stravolgenti.

9. Gli oggetti sopravvissuti non dovrebbero essere divisi, separati, sezionati o modificati, come succede con i pannelli della predella e i pezzi d'altare o con le singole pagine di un taccuino di disegni. Le trasformazioni, i riaggiustamenti e le modifiche aggiunte ad una base iniziale sono parte integrante dell'opera giunta sino a noi, che riflette la propria storia.

10. La gestione delle opere d'arte dovrebbe essere soggetta al libero e aperto dibattito e ad appropriati giudizi critici.

11. Le operazioni di indagine e di manutenzione sulle opere d'arte devono essere condotte regolarmente con metodi normalizzati ed eseguite da esperti rispettando, quando possibile, norme nazionali ed internazionali dopo aver ascoltato ogni giudizio critico espresso in merito.

ARCHITETTURA E NUOVO REALISMO A MILANO: UN IMPEGNO DI CONFRONTO GENERAZIONALE

GENTUCCA CANELLA

Abstract: *We can use the conference and exhibition in Milan to indicate some first hypothesis: 1. for the city of Milan, considering EXPO 2015, on the area of Cascina Merlata, an experimental project on social housing, as opposed to the official; 2. the social and productive reallocation of asset of the barracks in Milan and also to ensure redistribution containment to overcrowding, 3. the reorganization and relaunch of Italian Cultural Heritage, open to the Mediterranean area.*

C'è da augurarsi che il convegno (21 marzo 2013: ANANKE 68, gennaio 2013) e la mostra milanese *Il realismo nella didattica del progetto: Torino Napoli Milano. L'esperienza dei docenti di una nuova generazione*, venga intesa come dichiarazione d'impegno, insieme critico e operativo, sul progetto di architettura (in questa prima occasione pur limitata alle sedi di Milano, Napoli e Torino, ma da estendere ad altre Facoltà di italiane). E' ormai tempo, infatti, che la generazione di docenti qui coinvolta, i nati tra gli anni Sessanta e Settanta – perlopiù composta da ricercatori entrati in ruolo negli ultimi anni (ma ormai già quasi cinquantenni), e contrattisti con curriculum di insegnamento ventennale (ma non ancora strutturati) –, si pronuncino apertamente sul proprio praticare, sulla volontà di fare garantendo una continuità critica alle tradizioni e agli assunti fondativi delle rispettive Facoltà e sperimentazioni dei nostri Maestri – a partire dagli anni Sessanta.

Si possono intanto indicare alcune prime ipotesi di lavoro costruite all'interno delle Facoltà di architettura e proposte all'esterno (alle Istituzioni pubbliche, alle Amministrazioni comunali, ai soggetti privati, eccetera), come condivisione di *programmi di intervento "dal basso"* come volontà (in controtendenza ad un mediatico e diffuso generalismo di temi e contesti) di un impegnato contenutismo. In particolare, riteniamo che oggi ricerca e didattica non possano prescindere dai temi decisivi dell'emergenza sociale, dell'inclusione, dell'accoglienza, del reinserimen-

to e dell'integrazione, in relazione anche alle questioni dell'edilizia sociale, dell'alloggio popolare e dei servizi pubblici.

Anche solo a titolo di esempio e per dare avvio alla discussione, possiamo richiamare alcuni temi suscettibili a un impegno di trasformazione della città e dei suoi comportamenti sociali (precisando che altri si potrebbero indicare già presenti nei progetti didattici illustrati nella mostra milanese).

1. Per la città di Milano: che il recente piano di intervento di 320.000 mq di residenza sociale, convenzionata e libera previsto sull'area di Cascina Merlata divenga, anche in occasione di Expo 2015, un progetto autenticamente sperimentale sul tema dell'alloggio popolare in contrapposizione con quello ufficiale di iniziativa privata, nel delineare un quadro operativo non solo per gli interventi di nuova edificazione ma anche di censimento, conservazione programmata e salvaguardia dei quartieri storici dell'architettura del Novecento, anche nel riattivare, sulla stessa direttrice nordovest, la tradizione positiva del quartiere espositivo QT8 e degli interventi illustri del Complesso Monte Amiata nel Quartiere Gallaratese e del Quartiere residenziale IACP a Bollate. Questa linea di intervento, inoltre, dovrebbe contribuire a rilanciare il ruolo propulsivo dei comuni dell'*hinterland* (oggi i primi a pagare le violente contraddizioni del recente sviluppo di Milano) rispetto al capoluogo milanese, secondo una dialettica centro-periferia, capoluogo centrale-territorio

torino
napoli
milano
2012
2013

ARCHITETTURA E REALISMO



PER UNA NOZIONE OPERATIVA DI REALISMO: ESPRESSIONE CRITICA E IMPEGNO CIVILE

Milano, 21 marzo 2013
Scuola di Architettura Civile - Politecnico di Milano - Via Durando 10 - Aula CT.18
a cura di Gentucca Canella, Michele Caja, Elvio Manganaro

- 10.00 **Angelo Torricelli** *Introduzione*
- 10.30 **Fulvio Papi** *Realismo del tempo storico*
- 11.00 **Guido Strazza** *Segno e progetto*
- 11.30 **Lucio Barbera** *Roma: realismi e miti, migrazioni ed esilio*
- 12.00 **Carlo Tognoli** *Milano anni '70 e '80. Crisi e ripresa. Il mito del 'piano'. La cultura come terapia. La trasformazione della città industriale. L'urbanistica 'interventista'*
- 12.30 Inaugurazione della mostra e discussione sui progetti didattici esposti
Il realismo nella didattica del progetto: Torino Napoli Milano
L'esperienza dei docenti di una nuova generazione
- 15.00 **Giancarlo Consonni** *Tra Cartesio e Vico. La contraddizione dei razionalisti italiani*
- 15.30 **Marco Dezzi Bardeschi** *Per un realismo etico e narrativo: ritorno al futuro*
- 16.00 **Stefano Gizzi** *Nascita dei concetti di Moderno e di Realismo in Architettura e della relativa idea di Moralità nel Restauro*
- 16.30 **Paolo Mellano** *Per una identità dei luoghi*
- 17.00 **Pasquale Belfiore** *Proto-realismo in alcune scuole di architettura italiane*
- 17.30 **Enrico Bordogna** *Implicazioni di una linea lombarda*

REALISMO NELLA DIDATTICA DEL PROGETTO: TORINO NAPOLI MILANO L'ESPERIENZA DEI DOCENTI DI UNA NUOVA GENERAZIONE

Milano, 21 marzo - 21 luglio 2013
Scuola di Architettura Civile - Politecnico di Milano - Edificio B2, navata sinistra
a cura di Gentucca Canella, Michele Caja, Elvio Manganaro
curatori delle sezioni e spositive: Tommaso Brighe nti, Laura Locatelli

dai laboratori di progettazione dell'architettura

Docenti Scuola di Architettura Civile di Milano

Giulio Barazzetta, Francesca Belloni, Marco Biagi, Cecilia Bischeri, Ilario Boniello, Francesco Bruno, Michele Caja, Gentucca Canella, Riccardo Canella, Maurizio Carones, Domenico Chizzoniti, Edoardo Colonna di Paliano, Stefano Cusatelli, Massimo Ferrari, Gianluca Ferreri, Luisa Ferro, Francesca Floridia, Giorgio Frassine, Paola Galbiati, Giovanni Iacometti, Sabrina Greco, Stefano Guidarini, Davide Guido, Martina Landsberger, Laura Locatelli, Angelo Lorenzi, Elvio Manganaro, Nicola Mastalli, Francesco Menegatti, Maurizio Meriggi, Tomaso Monestiroli, Luca Monica, Alberto Novati, Cristina Pallini, Claudio Pavesi, Laura Pezzetti, Aurelio Pezzola, Federica Pocaterra, Francesco Redaelli, Annalisa Scaccabarozzi, Alessio Schiavo, Francesca Scotti, Marco Valsecchi.

Docenti Università degli Studi di Napoli "Federico II" e Seconda Università degli Studi di Napoli

Francesca Bruni, Renato Capozzi, Francesco Costanzo, Angela D'Agostino, Gaetano Fusco, Maria Teresa Giammetti, Camillo Orfeo, Adele Picone, Andrea Santacroce, Paola Scala, Anna Sirica, Francesco Viola, Federica Visconti.

Docenti del Politecnico di Torino

Gustavo Ambrosini, Guido Callegari, Massimo Camasso, Gentucca Canella, Massimo Crotti, Silvia Gron, Roberta Ingarano, Silvia Malcovati, Riccardo Palma, Carlo Ravagnati, Daniele Regis, Stefano Suriano, Elena Vigliocco.

Comitato promotore

Michele Caja, Politecnico di Milano; Gentucca Canella, Politecnico di Torino; Renato Capozzi, Università degli Studi di Napoli "Federico II"; Gaetano Fusco, Seconda università degli Studi di Napoli; Silvia Malcovati, Politecnico di Torino; Federica Visconti, Università degli Studi di Napoli "Federico II"

metropolitano più volte verificatasi nella storia del contesto milanese.

2. In tempi più recenti, assumendo come tema di ricerca e didattica la ridestinazione sociale e produttiva del patrimonio demaniale delle caserme milanesi con nuove attività destinate, per esempio, al trasferimento dell'Accademia di Brera ma anche a soddisfare un'emergenza abitativa che possa garantire redistribuzione e contenimento al sovraffollamento delle carceri lombarde (più volte segnalato anche dalla stessa Comunità europea): dall'alloggio temporaneo in regime di semisorveglianza, alle "case di lavoro", ai laboratori di prima formazione tecnico-professionale, agli spazi d'accoglienza per le famiglie in visita, al centro di coordinamento tra carcere e territorio, fino alla degenza post cura, eccetera (forse con contenuti più mirati rispetto ai programmi del nuovo PGT comunale che ne prevede una generica funzione di alloggio popolare).

3. Più a lungo raggio: la riorganizzazione e il rilancio di un sistema italiano dei Beni culturali aperto al Mediterraneo (dai Balcani alle coste del Nord Africa) attraverso la creazione, nelle Facoltà di architettura, di specifici indirizzi di laurea magistrale fondati sullo scambio diretto di conoscenza e formazione tra studenti, docenti, Ministero e Soprintendenze, sia italiane che straniere. Una "cooperazione mediterranea" che potrebbe trovare nuove sinergie e risorse cercando un diretto coinvolgimento con le imprese di costruzioni italiane, un "osservatorio" sugli interventi all'estero per le "grandi opere" (sui temi delle infrastrutture, dell'energia, dell'ecologia e dell'ambiente, delle opere portuali e dell'edilizia), non solo per una localizzazione strutturata di nuovi contesti e funzioni per un progetto d'Oltremare, ma anche sulle questioni relative alla scelta dei nuovi materiali e delle moderne tecniche conservative per un controllo diretto e di valorizzazione degli interventi di restauro e tutela dell'architettura del primo e secondo Novecento.

REALISMI DALLA MOSTRA MILANESE: IL CATALOGO È QUESTO

ELVIO MANGANARO

Abstract: *The recent exhibition, about the realism in architecture, held in Milan seems to have expressed four tendencies: the first one is characterized by an ideal deformation of the notion of realism, which makes explicit reference to the lesson of Rossi, Grassi, Monestiroli; the second takes as an ethic field of work the Rogers' "utopia of reality"; the third, which is intermediate between the previous two, leads to the formal results of the first by induction essays from reality; finally, the last one, which is moderate and centred in Turin, just indicates really practicable ways to the architecture design.*

Davvero penso che ad impugnare la questione del realismo in architettura dal verso ontologico ed epistemologico, come da più parti si è fin qui proposto, non si faccia molta strada. Quello che mi pare invece utile è che, traslato in architettura, meglio, nelle Scuole di architettura lacerate dalla recente riconfigurazione dipartimentale, tutto questo rinnovato interrogarsi intorno al realismo abbia offerto l'opportunità di un confronto generazionale piuttosto es-

teso e proficuo, che mancava da troppo. E di questo va dato merito a Gentucca Canella che ha voluto forzare la sessione milanese proprio sulla dimensione operativa della didattica. Non è così frequente o scontato mettere uno di fianco all'altro i lavori di scuola di circa sessanta giovani docenti di architettura, provenienti da Milano, Napoli e Torino. Che ciò sia avvenuto in nome del realismo ben venga, che tra tutte le possibili nozioni (storia, tradizione,

VILLA DEL CASALE A PIAZZA ARMERINA

L'ASSENZA DI MANUTENZIONE COME NEMESI STORICA

TERESA CAMPISI

Abstract: *The absence of maintenance has been declared the cause of the recent radical removal, promoted by local administration for protection, of the ingenious transparent cover of Roman mosaics of Piazza Armerina, an absolute masterpiece of the Italian museum of the 50s. Now that the new cover has been replaced, we point out the real danger that this expensive and criticized jobs have given rise to the emergence of new diseases early degradation in the absence of an effective maintenance program.*

La manutenzione viene da sempre invocata nella storia del restauro quale strumento indispensabile ad evitare 'la dolorosa necessità' di un intervento più radicale che spesso viene deciso solo troppo tardivamente, quando parte della materia autentica è ormai compromessa.

Proprio in tal senso si è sempre sollecitata, ma alla fine raramente praticata, la priorità della programmazione manutentiva rispetto all'intervento tradizionale di restauro. La vicenda della Villa del Casale di Piazza Armerina diventa paradigmatica perché, in carenza di strumenti efficaci a garantire un corretto iter manutentivo nel tempo, analoga sorte potrebbe subire la stessa nuova realizzazione che si è voluto sostituire alla precedente copertura.

L'assenza di continuità di interventi manutentivi, ha condotto infatti ad una rapida obsolescenza della struttura di protezione progettata da Minissi ed alla invocata necessità della sua rimozione. La copertura 'sperimentale', concepita dall'architetto romano nel 1957, con elementi trasparenti in perspex, è stata infatti costantemente revisionata ed ottimizzata, durante il lungo periodo del completamento dell'opera sull'intero sito fino al 1988 sotto la direzione dello stesso progettista: con l'introduzione (1972) dei controsoffitti-velari all'interno per attutire l'effetto dell'ombra delle coperture sulle superfici musive a terra, la sostituzione (1980) degli elementi in perspex, con

vetri VIBRAM, l'apertura di finestre a vasistas e la manutenzione degli infissi metallici) (1).

Il successivo aggravarsi delle condizioni termo-igrometriche interne è frutto di carenze manutentive (impossibile l'apertura delle vasistas a causa dell'ossidazione dei telai; rimozione delle ventole di ricambio d'aria sulla sommità della copertura per l'eccessiva loro rumorosità ed eliminazione delle intercapedini-velario) (1) e dell'insorgere di nuove impreviste problematiche (allagamento con pesanti infiltrazioni d'acqua nel 1991 e gravi atti vandalici con danni alle superfici musive) (2).

I primi studi sullo stato di conservazione del sito del 1992, da parte del Centro Regionale per la Progettazione e il Restauro (CRCP), evidenziano già nella relazione finale la necessità di opere che risolvono l'intervento in modo "definitivamente strategico" sul sito(2).

Gli ulteriori approfondimenti conoscitivi effettuati condurranno tuttavia ad esiti opposti. Se le estese campagne di indagini scientifico-conoscitive condotte dall'ENEA e dall'ICR dal 1998 al 2002 hanno infatti evidenziato uno stato di discomfort ambientale, imputabile ad errate soluzioni manutentive, non influenzante la conservazione del materiale, piuttosto dovute alla presenza di falde freatiche ed alle integrazioni cementizie dei mosaici (3); le successive del CRPR, che conducono nel 2004 ad un primo



progetto di massima, presuppongono invece la completa sostituzione della struttura trasparente esistente.

Nello stesso anno Vittorio Sgarbi, nominato Alto Commissario per la Villa, ferma l'iter progettuale e riapre il dibattito sulla valutazione dell'opportunità di interventi radicali, contrapposti al mantenimento *in situ* della struttura esistente. Nonostante le prese di posizione a favore della permanenza della copertura di Minissi di gran parte degli esponenti del mondo della cultura nazionale ed internazionale, nel febbraio 2006 viene consegnato il progetto esecutivo di quella nuova copertura opaca poi realizzato tra le note polemiche nel 2012.

Il progetto realizzato risente della prioritaria "pregiudiziale" attribuzione del cattivo stato di conservazione della protezione trasparente divenuta il principale "capro espiatorio" delle condizioni del complesso. L'essersi concentrati sul problema della riprogettazione della struttura di protezione ha confinato in secondo piano il problema principale, reale causa dello stesso nuovo intervento, ossia l'assenza della progettazione ed esecuzione manutentiva del complesso.

Dalla necessità di un sostanziale capovolgimento metodologico, mirante all'analisi reale di limiti e vantaggi della soluzione esistente (con approccio realmente "migliorativo", progettazione "minimalista", attenta programmazione delle opere di controllo periodiche) si è passati alla logica dell'intervento radicale privilegiando più gli aspetti funzionali-percettivi, che conservativi.

Malgrado gli interventi effettuati per ridurre gli effetti dei sali (4), le principali patologie sui nuovi rivestimenti musivi e parietali sono riapparse, con la presenza di visibili efflorescenze sia sulle preesistenti coperture che sulle nuove.

E la soluzione viene differita a un presidio fisso sul luogo di restauratori-manutentori, con funzione di controllo e di periodica rimozione delle vecchie e nuove patologie (5).

Le efflorescenze stanno già velocemente danneggiando le (opinabili) integrazioni analogiche fatte ai mosaici, con malte di calce incise e colorate ad imitazione delle tessere lapidee mancanti, che ne fanno prevedere una rapida

obsolescenza, mentre la lamentata invasione di volatili denunciata dall'attuale direttore del Parco della Villa, risulta invece ben contenuta dall'inserimento di reti poste in prossimità delle aperture(6).

Alle scelte progettuali effettuate, si aggiungono le contraddittorietà relative alla programmazione manutentiva dell'attuale legislazione. In questa, l'inversione logica della sua obbligatorietà come successiva e non preventiva al progetto comporta lo snaturamento della sua funzione logica (7).

La stessa assenza di stanziamenti prestabiliti e vincolanti per le opere preventive, o una possibile autonomia finanziaria degli organi periferici, determina, pur nella programmazione delle azioni previste, la sostanziale inapplicabilità della loro periodicità esecutiva.

Nel caso particolare della Villa del Casale, l'autonoma gestione delle risorse, legate all'introito degli incassi degli ingressi é impedita dalla ancora non riconosciuta autonomia amministrativa dell'Ente Parco, (dipendente dalla mancata approvazione della perimetrazione dell'area) (8). L'invio attuale di tali entrate ad un capitolo non specifico dei fondi regionali, ed il successivo discrezionale stanziamento da parte del Governo Regionale, in relazione alle disponibilità delle risorse, nel territorio regionale (9), conduce all'impraticabilità manutentiva.

Lo stesso Piano di Gestione, strumento obbligatorio per i siti della WHL, finisce per costituirsi come documento meramente burocratico, laddove non si attivi un coordinamento comune con gli altri organi di governo territoriali, relativamente alle rispettive azioni indicate nel piano e ad una condivisa programmazione finanziaria (10).

1. L'attività di Franco Minissi nel sito della Villa, è criticamente descritto nel testo di B. A. VIVIO, *Franco Minissi. Musei e restauri. La trasparenza come valore*, Roma 1991. Monografia completa delle realizzazioni di Minissi (con numerose schede illustrate delle opere).

2. Cfr. R. OLIVA, *L'intervento di Franco Minissi*, in G. MELI (a cura di), *Progetto di recupero e conservazione della villa romana del Casale di Piazza Armerina*, Palermo 2007.

3. Cfr. M. C. LAURENTI, A. ALTIERI, C. CACACE, E. GIANI, A. GIOVAGNOLI, M. P. NU-



GARI, S. RICCI, *Sintesi delle informazioni. I siti campione analisi integrata delle informazioni*, in M. C. LAURENTI (a cura di), *Le coperture archeologiche. Museo aperto*, Roma 2006.

4. A contenimento dell'umidità da risalita sono stati condotti interventi di bonifica ambientale ed idrogeologica, il ripristino degli originari deflussi delle acque meteoriche, la creazione di un'indiana perimetrale ventilata e la rimozione delle terre prossime al perimetro della villa. Non sono state invece rimosse le integrazioni cementizie, reputate causa dei degni sui mosaici. Cfr. G. MELI.

5. "Il problema logistico di organizzazione, data l'estensione della villa, è affrontabile solo con squadre scelte di manutentori opportunamente formati e diretti, con interventi effettuati a scadenze regolari, non solo per la rimozione del pulviscolo atmosferico, che giornalmente il massiccio afflusso di visitatori trasferisce sulle superfici ma soprattutto per il monitoraggio e controllo di eventuali forme di alterazione cui il sito archeologico è naturalmente soggetto". Cfr. G. MELI.

6. *La villa del Casale e gli escrementi dei piccioni*, www.siciliainformazioni.com, 8 aprile 2013; *La Villa del Casale senza restauratori. Mosaici sporchi e aggrediti dai sali*, in *Giornale di Sicilia*. Edizione di Enna, 14 Maggio 2013.

7. In sintesi il nuovo regolamento legato all'aggiornamento della L. 109/94 (D.P.R. 2010/ 207 del Dlgs. 2006/163), riprende il tema del rapporto con i Beni culturali (art. 212, c.4 del D.P.R. 554/1999) con riferimento alle definizioni dell'art. 29 del Codice dei Beni Culturali e del paesaggio, slegando l'obbligatorietà del Piano di manutenzione dal progetto esecutivo nel renderlo

obbligatorio anche in relazione al progetto preliminare e definitivo, di contro lo stesso regolamento contraddice la qualità del piano (art. 203, c.2) rendendo anche possibile la manutenzione solo in relazione ad una semplice perizia di spesa (Cfr. P. GASPAROLI, M. T. RONCHI, *L'evoluzione del concetto di manutenzione edilizia nella normativa cogente: criticità e prospettive per gli interventi sui beni culturali*, in *'Aedon'*, n. 1, 2011).

8. Attualmente la Villa del Casale è costituita a seguito della L.R. n.19 del 16.12.2008, *Norme per la riorganizzazione dei dipartimenti regionali. Ordinanza del Governo e dell'Amministrazione della Regione*, come Servizio Parco Archeologico della Villa Romana del Casale e delle aree archeologiche di Piazza Armerina e dei Comuni limitrofi. Questa Legge prevede l'individuazione di strutture che si occupano della Tutela (Soprintendenze provinciali), e Servizi, costituiti dai Parchi e dai Musei, che si occupano degli aspetti gestionali e di valorizzazione/promozione di tali Beni. Tuttavia, la mancata perimetrazione dei confini del Parco, ancora non approvata in modo definitivo, impedisce di accedere a tale possibile capitolo di fondi, peraltro previsto, ma ancora non istituito.

9. L'unica parte amministrata sul territorio è relativa al 30% dell'introito degli incassi, di pertinenza del Comune di Piazza Armerina, finalizzata a garantire la pulizia ordinaria del sito, che non comprende le deiezioni dei volatili.

10. Cfr. *Villa Romana del Casale. Piano di Gestione*, Caltanissetta 2012. Coordinamento a cura di G. MELI.

ARQUIMEMORIA A SALVADOR DE BAHIA UN CONVEGNO SULLA DIMENSIONE URBANA DEL PATRIMONIO

ARQUIMEMORIA 4, Salvador de Bahia, 14-17 maggio 2013
Sezione di Bahia dell'Istituto degli Architetti del Brasile (IAB.BA)

Arquimemoria 4 riprende l'iniziativa dei grandi incontri promossi dall'Istituto degli Architetti del Brasile (IAB) negli anni 80, sulla tutela del patrimonio architettonico in Brasile. Il primo incontro si è tenuto nel 1981 a San Paolo, il secondo nel 1987 a Belo Horizonte ed il terzo a Salvador di Bahia nel 2008. *ArquiMemoria 4* è coordinato dal Nivaldo Andrade, presidente dell'IAB-BA e professore alla Facoltà di Architettura dell'Universidade Federal da Bahia (UFBA). Negli ultimi anni, le politiche di tutela in Brasile hanno subito significative accelerazioni. A seguito delle recenti iniziative governative - come il *Programma Monumenta* ed il *Programma di Accelerazione della Crescita - Città Storiche* (PAC-CH) - il tema si è ampliato gradualmente dal restauro dei monumenti (chiese, fortificazioni ed edifici di pietra) a dinamizzare socialmente ed economicamente la popolazione residente nei centri storici.

E' stato varato un vasto programma di finanziamenti per il recupero di edifici privati e per investimenti in infrastrutture e servizi pubblici di prima necessità.

Oggi i diversi gruppi sociali, si impegnano sempre di più con una partecipazione attiva alle decisioni su cosa e come tutelare, influenzando direttamente le azioni degli organi preposti e addirittura sollecitando, in alcuni casi, la ricostruzione di monumenti distrutti per eventi accidentali o naturali, così come testimoniano i casi del rifacimento, già ultimato, dell'Hotel Pilão a Ouro Preto, della Chiesa Madre di Pirenópolis nello Stato di Goiás e della Cappella della Mercês in San Luiz di Paraitinga nello Stato di San Paolo, e quella in corso della Chiesa Madre di San Luiz di Tolosa sempre a Paraitinga, tutte fortemente volute dalle comunità locali, anche se in contrasto con la cultura avanzata del restauro che nega ogni legittimità alla ricostruzione dei monumenti distrutti.

Il convegno *Arquimemoria 4: la dimensione urbana del patrimonio*, ha visto la partecipazione di 730 architetti provenienti da tutto il Brasile e altri 15 paesi ed i lavori sono stati strutturati sulle seguenti cinque linee tematiche:

1. Pianificazione, urbanística e riappropriazione sociale
2. Rapporto tra didattica, progetto, cantiere e gestione
3. Inserimento della nuova architettura in contesti storici
4. Metodologie, strumenti, tecniche e gestione del patrimonio
5. Nuovi concetti e nuovi patrimoni

Protagonisti delle lezioni magistrali sono stati architetti di riconoscimento internazionale come Antoni González, direttore per più di vent'anni del Servizio del Patrimonio Architettonico della Provincia di Barcellona (suoi i restauri delle opere de Gaudì e Domènech y Montaner); Mariano Arana, sindaco della capitale uruguaiana dal 1994 al 2005 e responsabile del recupero del centro storico di Montevideo; Marco Dezzi Bardeschi; Emilio Tuñon di Madrid; Gonzalo Byrne di Lisbona e Nelson Dupré di San Paolo.

Sono stati presentati complessivamente 202 contributi, 56 i progetti in mostra, 15 le tavole rotonde di approfondimento alle quali hanno partecipato, tra molti altri, l'archeologa Maria Margarita Segarra di Roma, il soprintendente di Ancona Stefano Gizzi, Adelino Gonçalves di Coimbra, Jaime Migone di Santiago del Chile, Gábor Sonkoly di Budapest, Jurema Machado e Frederico de Hollanda di Brasília, Paulo Ormino de Azevedo, Márcia Sant'Anna, Eugênio Lins e Nivaldo Andrade di Salvador di Bahia, Sérgio Magalhães e José Pessôa di Rio de Janeiro, Leonardo Castriota di Belo Horizonte, Fernando Diniz di Recife e Maria Lucia Bressan di San Paolo.

Ne parleremo nel prossimo numero.

L'ESCORIAL: L'ICONOGRAFIA INDIVIDUA IL MONUMENTO (1988)* EUGENIO BATTISTI

Abstract: *Here we present the text, retrieved from archive, of the epochal conference held at the Escorial in 1988 by the great historian of the arts Eugenio Battisti (1924-1989). In it, emphasizing the conceptual, typological and stylistic complexity of the famous monument "full of memories", he analyzes the genesis on the basis of the impressive corpus of documents available, following the structuralist method adopted by Alex Tzonis for the Louvre. Then dividing the monument as a puzzle in 44 "descriptive aspects" and "orthogonal criteria" he experiments an innovative reading evidenced by notes, through conceptual schemes and diagrams prepared for the occasion and based on the analysis of multidimensional systems and statistics mathematics (analysis cluster).*

Negli studi storici di carattere iconografico, mentre la complessità simultanea è stata riconosciuta, direi necessariamente, a proposito dei grandi cicli di affreschi, come la Cappella Sistina, le Stanze di Raffaello, e si è anche valutata la presenza di una forte percentuale di ambiguità, spesso voluta, l'iconografia architettonica è in genere legata alla presenza di grandi archetipi, come la cupola o la grotta, il tempio di Salomone o Gerusalemme celeste, e questi archetipi sono fatti prevalere, nei commenti, come assoluti. Si tratta, a mio parere, di fraintendimenti, simili a quelli che nella speranza di una facile chiave di interpretazione, spingono gli architetti a tracciare schemi geometrici assai semplici, o a dar la caccia alla proporzione aurea. Quanto dirò, corrisponde unicamente al desiderio di sottolineare, ulteriormente, la complessità concettuale, prima ancora che stilistica, di un grande monumento, artistico o architettonico o urbanistico, il quale diventa unico, cioè irripetibile, a causa del numero dei suoi componenti – religiosi, politici, amministrativi, scientifici, ecc., della loro singola qualità, del modo con cui essi si combinano insieme, e delle incoerenze che tale amalgama presenta, come le impurità che caratterizzano i cristalli. I messaggi che il monumento comunica in genere corrispondono a questi componenti, e sono equilibrati sulla base del contrasto di lotte interne, che fanno prevalere l'uno o l'altro elemento. Nel caso di un grande monumento pubblico, frutto di de-

cisioni in parte collettive (che vanno dalla scelta del tipo, del luogo, del cantiere, del materiale, dell'ornato) la complessità fa parte del programma operativo e gli scopi collettivi mirano anzitutto a realizzarla. I cambiamenti di programma, che si riscontrano pressoché sempre, anche negli edifici costruiti oggi, dimostrano solo che il conflitto fra le varie tendenze continua assai dopo aver posto la prima pietra dell'edificio.

Un edificio antico è affollato di memorie e di fantasmi, ma più che altro di motivazioni in parte previste, in parte agguintive, spesso obliterate, talora superstiti. Sono esse che lo trasformano da contenitore in contenuto in società vivente, da facciata in interno di casa, da motivo di curiosità turistica in un documento storico. Accentuarne una a scapito delle altre potrebbe avere le conseguenze di un restauro erroneo, o peggio di una parziale distruzione. È per questa ragione che insisterò in questo mio intervento sulla complessità delle funzioni, che si traduce in complessità di immagini e di reazioni da parte degli utenti, di ieri e di oggi.

La storiografia, specialmente recente, ha sottolineato la varietà di motivazioni che hanno indotto alla costruzione, del tutto artificiosa e in certo senso fuori contesto, dell'Escorial. Ma proprio perché sono numerose e talvolta contraddittorie mi permetterò, ripetendo in gran parte il lavoro fatto accuratamente dal Kubler e da Cornelia von der Osten Sacken, di noiosamente listarle. C'è in questa

mia compilazione un progetto interpretativo, che si collega più alla semiotica che all'iconologia architettonica, e che è di sottolineare, al contrario di quanto molti esegesi hanno fatto, ed al contrario di come gli architetti, consecutivamente, hanno operato in modo da mantenere il disegno generale del grande complesso il più possibile compatto ed unitario, la disparità di funzioni e quindi la contraddittorietà di messaggi che l'Escorial in parte intende, in parte per propria sua natura comunica. Basti dire per ora che mi rifaccio, come modello, al sorprendente studio di Alex Tzonis sulle motivazioni che condussero alla costruzione del Louvre, applicando il criterio di analisi e critica delle decisioni da prendere o, in questo caso prese, che si usa ai massimi livelli delle Corporations internazionali. Più semplicemente, cercherò di distinguere in punti ancor più minuti le dichiarazioni pervenuteci da documenti o dalle cronache, e di renderne espliciti, per quanto mi riesce possibile, i sottintesi.

Intanto distinguerei le motivazioni in tre gruppi, secondo la loro origine, iniziando con quelli derivati dalla carta di fondazione del 1565 e relative aggiunte, proseguendo con quelli derivati da alcune cronache, e concludendo con quelli ipotetici, ricavabili da altre fonti meno esplicite

Motivi della carta di fondazione de 1 1565

1) L'edificio è anzitutto pensato in chiave trinitaria, come omaggio ai supremi sovrani dell'universo: *"En el nombre de Dios Todopoderoso, del Padre, del Hijo y del Espiritu Santo, que vive y reina eternamente"*. L'iconografia trinitaria meriterebbe quindi una indagine, tanto più che per giustificare la dedica basta aprire al prologo *Las siete partidas* di Alfonso il Saggio, per leggervi l'avvertimento *"Chiunque voglia iniziare qualche buona impresa, deve anzitutto fare appello a Dio, invocandolo e chiedendogli la sua Grazia"*. Che non si tratti di un inizio banale si deduce poi dalla lettura di altri testi, sempre di livello o destinazione regale, come il *Carmen ad Robertum regem* del vescovo Adalberone di Laon, dove il rapporto fra sovrano celeste e sovrano terrestre è chiaramente specificato:

*Grande, o sovrano, è l'onore di cui ti ha insignito il re dei re.
I doni più preziosi di tutti egli a te ha concesso,
A te ha dato la saggezza, parte della saggezza di Dio:
E quali le sue pietre e i muri e le porte e l'ordine suo,
E per quali cittadini sia stata edificata.
Si regge essa su distinti ordini d'uomini, è dotata di forze,
e con saggio criterio dispone a gradi diversi i suoi ordini.*

In altre parole, compito del re è di realizzare, secondo un ordinamento gerarchico preciso, la città terrena, in modo che rifletta, ad esempio, il sistema di tripartizione trinitario delle classi e delle funzioni. Oltre ad ispirarsi, come vedremo, alla Gerusalemme celeste, divenuta terrena, l'Escorial è un sistema essenzialmente trinitario, con una parte dedicata alla liturgia, un'altra all'istruzione e una terza alla residenza reale.

2) Seconda dedica è alla Madonna, che penseremmo di trovare presente in effigie in maggior misura nel retablo dell'altare maggiore, e ad un possibile mutamento di programma, più cristologico, può riferirsi ad esempio l'allontanamento della Annunciazione del Veronese. In ogni caso della Madonna era prevista una celebrazione in gloria, *"Ille-na de gloria y santidad"* e non una patetica e devozionale. La riduzione di importanza, nel corso dei lavori, può dipendere da perplessità dovute al crescente rigorismo della Riforma.

3) L'edificazione, come del resto dice il suo nome, rispecchia una *"especial veneración"* per San Lorenzo da parte di Filippo II, concetto che nell'atto del 1565 è ripetuto una seconda volta: *"por la especial veneración que Nos guardamos por este santo glorioso y en recuerdo de los favores y victorias que Nos comenzamos a obtener de Dios en el día de su festividad"*. La ripetizione fa pensare ad una doppia motivazione: quella condivisa anche dal padre Carlo V in quanto San Lorenzo, santo martire spagnolo, può comportare una identificazione nazionale, di cui i sovrani venuti dall'esterno avevano particolarmente bisogno, ed un'altra di carattere personale, che potrebbe essere, a po-



steriori, la coincidenza della vittoria di San Quintino, che assegnò una priorità definitiva alla Spagna, importante specialmente nelle colonie, con la festa annuale del Santo. Filippo però non era presente alla battaglia, che fu quasi improvvisa, e di cui non ebbe notizia se non successivamente. Secondo gli studi fatti da William A. Christian, Jr., sullo splendido censimento culturale fatto fare dallo stesso sovrano nel 1575 e 1578, San Lorenzo non compare fra i santi cui si dedicano cappelle e si offrono voti; egli può essere adatto dal punto di vista dinastico in quanto invece che sottolineare fatti militari celebra le virtù di una buona amministrazione economica e della giustizia distributiva. Curiosamente il titolo di San Lorenzo dovette venire sempre accompagnato da altro, variabile, come El Real, ecc.

4) Si é discusso lungamente se la dedica a San Lorenzo sia connessa ad un voto; questo voto è rimasto segreto in quanto un consigliere religioso ad un quesito in proposito risponde: *“El voto que S.M hizo, si S.M no lo quiere poner ni declarar bien puede, porque no hay para què”*. Ed infatti i voti segreti sono legittimi. Nulla obbliga pertanto a pensare che il voto sia stato fatto a San Lorenzo, e non ad un altro santo, o alla Madonna. Se non fu reso pubblico, si doveva trattare di qualche cosa di intimo e di personale. Si deduce dalla corrispondenza in proposito che il tempo richiesto per adempierlo era di dieci anni, e la carta di fondazione del 1565 venne compilata poche settimane prima della scadenza del voto stesso. Si é parlato di un voto fatto con senso di colpa, parlando