

'ANA Г КН 73.

NUOVA SERIE, SETTEMBRE 2014

Editoriale: Il Bientenario di Viollet Le Duc (1814-1879)

Marco Dezzi Bardeschi, Viollet-le-Duc: elogio del progetto storicista, **2**; Viollet le Duc: nel cerchio stretto del restauro (1980), **5**

Riforma del Ministero dei Beni Culturali e Grande Brera

Pierluigi Panza, Riforma che viene, riforma che (non) va, **19**; Grande Brera, sogno, incubo, realtà, **25**; **Carlo Bertelli**, L'autonomia che rilancia il sogno di Brera, **26**; **Caterina Bon Valsassina**, Grande Brera, uno slogan o un caleidoscopio di visioni?, **27**

Abbecedario minimo per il Restauro, oggi: Parte seconda (D-F)

Degrado, Diagnostica, Documento/Monumento, Durabilità, Economia, Emergenza-conflitto, Fabbrica, Formazione, Fruizione, **29**

Biennale di Venezia 2014

Patrizia Mello, Assorbire la lezione del Moderno, **50**; **Luca Monica**, Elementi di una ideologia dell'architettura, **56**

Recupero urbano: Barcellona

Federico Calabrese, Barcellona: progetto e memoria. Tre stazioni del Metro e un nuovo Museo, **60**

Parigi: alle origini del Moderno

Domenico Chizzoniti, Parigi, l'antibarriera di Ledoux: recuperare le guingettes (e le dogane), **72**; **Francesca Giusti**, Hector Guimard en plein-air: per un museo Art Nouveau in città, **80**

Cultura della Modernità (e centenari): Lina Bo Bardi

Ana Carolina Bierrenbach, **Eduardo Rossetti**, Cento anni di Lina Bo Bardi: ricordare e smitizzare, **86**; **Ana Carolina Bierrenbach**, Tra adulti e bambini: sul processo creativo di Lina Bo Bardi, **92**; Lina Bo Bardi, Tempo e Storia: Intervento sul costruito, **98**

Progetti: Brasile

Nivaldo Vieira de Andrade Junior, Trasparenza e (im)materialità. Il vetro nel patrimonio architettonico del Brasile, **102**

Salvare le opere del moderno

Simone Vani, Dornach: il Goetheanum di Steiner, tempo dell'antroposofia, sta perdendo la sua pelle, **106**

Il Rinascimento nelle Corti europee

Francesca Mattei, Mantova, architetture e cerimoniale a corte: le residenze dei Gonzaga (1519-1540), **110**

Storia e Cultura del restauro

Roberto del Monte, Ezio Cerpi: restauro dell'Abbazia di S. Godenzo, **118**; **Renata Picone**, Giorgio Rosi: restauro e tutela del paesaggio, **125**

Dalle Scuole di Restauro: didattica, ricerca, progetto

Alessandra Gioffrè, Il linificio di Cassano d'Adda tra storia e progetto. Recupero di una ex area industriale, **131**

Sergio Largomarsino, **Giovanni Castellazzi**, San Felice sul Panaro: la rocca estense dopo il sisma, **136**

Anna Orlando, L'equilibrio rovesciato di San Felice sul Panaro. I progetti di consolidamento dopo il sisma del 2012, **138**

Firenze: il nuovo Museo Novecento

Valentina Gensini, Il Museo come esperienza di ricerca, **141**; **Giorgio Caselli**, Da ospedale di San Paolo a Museo, **145**

Iconologia

Firenze: sulla simbologia del campanile di **Giotto** (MDB), **148**; Ermeneutica di un simbolo: l'occhio alato di **Alberti** (MDB), **150**

Segnalazioni

Paolo Mazzoni, restauro su restauro (MDB); Luoghi e architetture della transizione: 1919- 1939 (M.A. Breda); Il rinoceronte d'oro e l'Africa nel Medioevo (CDB); Torino, al castello di **Rivara**: Conservare con l'arte (MDB); Histoire matérielle du bâti et projet de sauvegarde (A. Orlando); **Renato de Fusco**: cinquant'anni di cultura con **Op.Cit** (A. Castagnaro); Il disegno della città moderna di **Cesare Chiodi** (S. Contu); **Camillo Boito e il Moderno** (L. Monica)

VIOUET-LE-DUC: ELOGIO DEL PROGETTO NEOSTORICISTA

MARCO DEZZI BARDESCHI

Abstract: *In the bicentenary anniversary of his birth (1814), 'ANANKE considered the best way to dedicate an homage to Viollet le Duc, recognizing his work outside the deforming tight circle of the so-called 'restoration', where he has been confined by the detractors from the Academia, recalling his commitment as cultivated architect designer, engaged in a continuous creative dialogue with History. A study dedicated to Viollet's vitality as architect (1980) is here republished at pages 5-18.*



Viollet Le Duc in un disegno di R.Q. Monvoisin, 1834

3-4 dicembre prossimo) ed esattamente un secolo prima, nel 1814, era nato a Parigi **Eugène Viollet le Duc**, un immaginifico gigante del progetto neostoricista, che con la propria instancabile opera di studioso, di critico e di progettista ha dato un contributo sicuramente senza precedenti (per intensità e diffusione) alla esaltazione dell'architettura come grande monumento collettivo, alle origini del Moderno.

Eppure, ancora oggi si fa fatica a restituire a Viollet l'intero suo spessore di progettista a tutto campo. Come a dire che, solo per restare nell'Italia ancora divisa, la generazione di Selvatico ne erige la statua e la successiva si dà subito da fare per abbatterla dopo il giro di boa della metà del secolo. La sua precoce esaltazione è messa in ombra dalla successiva pubblica condanna dei

Le belle ricorrenze di quest'anno ci stimolano a ricordare (e ad attualizzare come meritano) alcuni grandi protagonisti della ricerca progettuale del secolo della Storia: nel 1914, ad esempio, chiudeva la sua intensa vita di arbitro della cultura della nuova Italia **Camillo Boito** (cui sarà dedicato, a Milano, l'annunciato convegno, a Brera ed al Politecnico, il

suoi interventi come esuberante protagonista del restauro. E Viollet viene così incasellato nel cerchio stretto del cosiddetto 'restauro stilistico' e la sua opera (da parte di Ruskin dal 1849, dagli inglesi dopo il 1877 e dallo stesso Boito dopo il 1883) viene contrapposta alla virtuosa rivoluzione epocale a favore della conservazione, che esige il rispetto, la tutela e la cura del documento/monumento.

La critica del secondo dopoguerra (Liliana Grassi) è pronta a dimenticare generosamente le contraddizioni di un medievalista inquieto come Boito per riconoscerne l'originale contributo di cantore e progettista che celebra l'età purista dei Comuni. E si spinge addirittura (Zevi, 1950) ad esaltare il tutto-pieno decorativo della stessa Casa rossa di Morris, celebrandolo come ufficiale punto di decollo del Movimento Moderno. Mentre invece resta ancora decisamente imbarazzata di fronte al disarmante neostoricismo creativo di Viollet, il quale alla generosa adesione medievalista associa, con altrettanta abilità compositiva, l'esaltazione dell'esuberanza classicista/barocca delle nuove opere pubbliche di Stato (come il concorso per il Teatro della Musica di Parigi).

Nel lontano 1977, a Milano, nella rifondata facoltà di architettura al Politecnico, abbiamo ricordato, a cento anni esatti di distanza, il salutare punto e da capo provocato dal radicale colpo di frusta impresso sulla scena europea dall'*Antirestoration Movement* di Ruskin, Morris e soci(1). Proponendo poi, in un di poco successivo Colloquio italo francese del maggio 1980 su Viollet

Le Duc a Firenze (2), di metter fine all'ancora perdurante congiura del silenzio contro di lui e la sua architettura da parte dei professori dell'*Académie des Beaux Arts* (i quali avevano eccitato gli studenti a contestare il Viollet progettista agitando il manuale del Durand *pour projeter un édifice quelconque*). E di cercare di riavvicinarci alla sua opera non per i suoi noti e oggettivamente censurabili tradimenti del documento materiale, ma proprio per la sua figura di progettista còlto, sempre aperto in modo creativo alle mutevoli sollecitazioni della società nel passaggio dalla Restaurazione fino alla declinazione naturalistica dell'*Art Nouveaux* (la sequenza delle immagini che seguono ben dimostra questo processo).

Insomma: a fronte del Viollet progettista di Carcassonne e Pierrefond ce n'è un altro, quello che sfida progettualemente sul suo stesso piano l'Accademia (alla quale del resto è stato sempre ostile ritenendola solo una mortificante *moule aux architectes*): l'architetto che si immerge, con altrettanta entusiasta determinazione, nello studio dell'apparato aulico di rappresentanza del potere (gli arredi e il treno per Imperatore), nella ricerca di sistemi

Losanna, la grande sala della casa/studio La Vedette, nella quale Viollet è morto il 17 Settembre 1879, con i muri dipinti con lo skyline delle Alpi



costruttivi che intessono un inedito dialogo con la natura (i puntelli inclinati che sfiorano lo zoomorfo, che poi Guimard riprenderà fedelmente come esplicito omaggio al Maestro: qui alle pagine 80-85), o nell'evocazione di popolari mostri che si protendono urlanti – come in *Gostbuster* – fuori dalle coperture delle 'sue' cattedrali, fino alla essenziale spazialità moderna dell'ultima sua serena stanza di lavoro di Ginevra (qui in basso) confortata dai profili dipinti sui muri delle sue amate montagne.

Come tanti altri architetti della sua stessa generazione (e di tante altre che continueranno a seguire), Viollet non è certo perimetrabile in un sommario e autolimitante giudizio di tendenza (la quale esigerebbe scelte radicali e alternative del tipo: o – o) ma ama distendersi progettualemente su molteplici, intersecantisi e sempre inediti piani narrativi (del tipo: e – e) intrecciando – con sempre rinnovata curiosità ed impegno ridescrittivo – storia e favola, filologia e invenzione, sogno e realtà, fantasia e mito. In nome di tale stimolante complessità evocativa lo indichiamo in questa sua nuova ricorrenza soprattutto ai nostri giovani per la positiva capacità di riaccendere, in tempi di crisi di ideali come i nostri, l'attenzione collettiva ai contenuti e alla coinvolgente narratività del progetto (non deriva infatti proprio dalle più popolari suggestioni di pietra di Viollet lo stesso liberatorio immaginario fantastico di Walt Disney?).

1. *Antiscrape: polemiche, denunce e processi contro i restauri*, giornata di studio su William Morris e i cento anni della SPAB (Society of Protection on Ancient Buildings) 1877-1977, Politecnico di Milano, 22 marzo 1977.

2. A. BELLINI, M. DEZZI BARDESCHI, A. GRIMOLDI, G. RICCI, *Viollet le Duc: l'architettura del desiderio*, contributi dei docenti del Dipartimento per la Conservazione delle Risorse Architettoniche e Ambientali del Politecnico di Molano al convegno *Omaggio a Viollet le Duc nel centenario della morte*, Istituto Francese di Firenze, maggio 1980. Ripubblichiamo il contributo in questo numero alle pagine che seguono, 5-18.

3. O. MAZZEI, *L'ideologia del restauro da Quatremère a Brandi*, CLUP, Milano, 1980.



Apertura della Costituente, 25 giugno 1946: Vittorio Emanuele Orlando legge il discorso inaugurale. Sulla sua destra Giulio Andreotti; a sinistra (in piedi) Ubaldo Cosentino

RIFORMA CHE VIENE, RIFORMA CHE (NON) VA

PIERLUIGI PANZA

Abstract: *A new attempt to reform the regulations on cultural property has been proposed. Since the entry into force of the Code of Giovanni Urbani, several provisions were meant to modify the law n. 1089 of 1939, lastly the “Law Bray” and the “Decree Franceschini”, approved by the Council of the Ministries. For the latter, the law of implementation is now expected. Some parts of this document are here presented.*

Ci risiamo. Ovvero siamo all’ennesimo tentativo di riforma dei Beni culturali. L’unica uscita negli ultimi decenni è stata quella del ministro Giuliano Urbani, con l’istituzione del nuovo Codice. Poi si sono susseguiti provvedimenti tesi a modificare la Legge 1089 del 1939 fino all’ultimo, la Legge Bray che cambiava soprattutto la ripartizione dei fondi nel settore degli spettacoli da vivo. Quindi l’introduzione dei bonus fiscali a favore dei privati introdotti da Franceschini, unitamente alla cessazione dell’esenzione dal pagamento dei biglietti nei musei per gli ultrasessantacinquenni. Sul tappeto tutti i grandi problemi: i finanzia-

menti, il ruolo delle soprintendenze, il rapporto pubblico/privato, l’istituzione o meno di fondazioni di gestione per i musei (con il caso Grande Brera di cui ‘ANANKE si è già occupato), la situazione drammatica di molti beni. E anche casi opposti come esito di sciagure: l’Aquila praticamente ancora ferma mentre la direzione Regionale emiliana ha approfittato del post-terremoto per digitalizzare i beni e censirli.

In questo clima il neoministro Franceschini ha preparato la sua riforma, approvata dal Consiglio dei ministri venerdì 29 agosto dopo diverse settimane di attesa. Qui ne pub-

blichiamo alcuni stralci significativi. Questa riforma è ora in fase attuativa ma alcune sue parti dovranno attendere un secondo decreto ministeriale per entrare a regime. Tra queste, la fondamentale fusione tra le soprintendenze ai Beni storico artistici e con quelle ai Beni architettonici e paesaggistici che, per ora, non dovrebbe prendere avvio. La riforma si aggiunge alle precedenti (specie riforma Urbani) e a un susseguirsi di provvedimenti legislativi (ultima la Legge Bray) che vanno di pari passo con il rapido cambiamento delle figure ministeriali. Anzi, in un certo senso nel settore è evidente una distonia tra la rapida obsolescenza dei ministri e delle loro intenzioni e la inamovibilità, resistenza e quasi impenetrabilità del personale direttivo e periferico del settore. Rispetto alle prime bozze è andata progressivamente accentuando le forme di autonomia per i musei. Appare, però, non priva di contraddizione sul tema dello snellimento: si aumentano le direzioni generali, si trasformano smobilitandole le direzioni regionali (diventano segretariati regionali), e si diminuiscono di 37 le direzioni delle soprintendenze accorpando Beni artistici e architettonici (ma questo non avverrà immediatamente). Quest'ultimo aspetto appare demolitorio del sistema di tutela, favorendo quel progressivo slittamento – comunque non previsto nel decreto – di sottrarre la conservazione allo Stato per affidarla ai Comuni, più propensi alla cosiddetta “valorizzazione” per questioni di marketing territoriale.

Il primo aspetto rilevante è l'articolo 2, ovvero la moltiplicazione delle direzioni centrali:

Art.2 Il Ministero si articola in dodici uffici dirigenziali di livello generale centrali, coordinati da un Segretario generale, nonché in un ufficio dirigenziale di livello generale presso gli Uffici di diretta collaborazione del Ministro e in un ufficio dirigenziale di livello generale presso l'Organismo indipendente di valutazione della performance.

Art. 12 Sono Uffici dirigenziali generali centrali le seguenti Direzioni general: Educazione e ricerca, Archeologia, Belle arti e paesaggio, Arte e architettura contemporanee e periferie urbane, Spettacolo, Cinema, Turismo, Musei, Archivi, Biblioteche, Organizzazione, Bilancio.

L'aspetto che più colpisce è, oltre all'aumento delle direzioni, la creazione di una direzione per l'educazione e la ricerca. E non solo per la sovrapposizione che si può creare con le competenze del Ministero dell'Università e dell'istruzione, ma anche per un richiamo – magari anche solo di facciata – dirigitico: una cultura nazionale stabilita da una direzione del ministero? In realtà, la direzione allocherà le risorse per le ricerche svolte dagli organi del ministero ed evidenzierà le “premierità”. Una soluzione per evitare finanziamenti a pioggia ma anche molto discrezionale. In questa direzione confluiranno anche storici istituti di restauro, come stabilisce l'articolo 13.

Art 13. La Direzione generale Educazione e ricerca si articola in non più di cinque uffici dirigenziali di livello non generale, compresi l'Istituto centrale per il catalogo e la documentazione, sull'Istituto superiore per la conservazione e il restauro, l'Opificio delle pietre dure e l'Istituto centrale per il restauro del patrimonio archivistico e librario.

Appare evidente che si cerca di togliere discrezionalità agli organi periferici o autonomi per favorire un controllo ministeriale nella ripartizione delle risorse, anche – si può sostenere – per evitare doppioni o assenza di controlli.

Interessante il rilancio della mai decollata direzione generale “Arte e architettura contemporanee e periferie urbane”, una scommessa ancora sulla carta.

Art. 16 1. La Direzione generale Arte e architettura contemporanee e periferie urbane svolge le funzioni e i compiti relativi alla qualità architettonica ed urbanistica ed alla promozione dell'arte e delle architettura contemporanee. La Direzione promuove altresì la riqualificazione e il recupero delle periferie urbane.

Tra i compiti del Direttore generale figurano:

*Art.16 Promuove la **qualità del progetto** e dell'opera architettonica e urbanistica; partecipa all'**ideazione** di opere pubbliche o fornisce consulenza alla loro progettazione, con particolare riguardo alle opere destinate ad attività culturali o a quelle che incidano in modo particolare sulla **qualità** del contesto storico-artistico e paesaggistico-ambientale; dichiara l'importante **carattere artistico** delle opere di architettura*

contemporanea; ammette ai contributi economici le opere architettoniche dichiarate di importante **carattere artistico** e gli interventi riconosciuti di particolare qualità architettonica e urbanistica; promuove la conoscenza dell'**arte contemporanea** italiana all'estero; promuove la **creatività** e la produzione artistica contemporanea e ne diffonde la conoscenza, valorizzando, anche mediante concorsi, le opere di giovani artisti; promuove la **qualità del progetto** e dell'opera architettonica e urbanistica, in particolare nell'ideazione di opere pubbliche, con particolare riguardo a quelle destinate a riqualificare aree periferiche compromesse o degradate, al fine della ridefinizione e ricostituzione di paesaggi;

Come si vede, al Direttore spettano sostanzialmente compiti che diventano di indirizzo e orientamento della architettura contemporanea almeno per la parte di committenza pubblica dello Stato.

Si crea una Direzione Generale per il Turismo.

Art. 19 La Direzione generale Turismo svolge funzioni e compiti in materia di turismo, e a tal fine cura la programmazione, il coordinamento e la promozione delle politiche turistiche nazionali, i rapporti con le Regioni e i progetti di sviluppo del settore turistico, le relazioni comunitarie e internazionali in materia di turismo e i rapporti con le associazioni di categoria e le imprese turistiche. Effettua inoltre la vigilanza sugli enti e l'assistenza alla domanda turistica e al turismo sociale.

La direzione avrà sostanzialmente compito di coordinamento con gli organismi internazionali (come l'Unesco) e di promozione del turismo interno attraverso facilitazione, buoni, politiche di gestione premiali. Così com'è formulato l'articolo, non appare pericoloso per la tutela delle opere ma nemmeno troppo incisivo per la promozione di un turismo consapevole dove l'arte e l'architettura siano finalizzate all'educazione del cittadino, non a un "consumo" esclusivamente quantitativo, fatto di numero di presenze, contatti virtuali e aspetti propagandistici.

Resta il Consiglio superiore Beni culturali e paesaggistici.

Art 25. Il Consiglio superiore Beni culturali e paesaggistici, di seguito denominato «Consiglio superiore», è organo consultivo

del Ministero a carattere tecnico-scientifico in materia di beni culturali e paesaggistici. Il Consiglio superiore esprime pareri, su richiesta del direttore generale centrale competente trasmessa per il tramite dell'Ufficio di gabinetto: a) obbligatoriamente, sui **programmi nazionali** per i beni culturali e paesaggistici e sui relativi piani di spesa annuali e pluriennali, predisposti dall'amministrazione; b) obbligatoriamente, sugli schemi di **accordi internazionali** in materia di beni culturali; c) sui piani strategici di **sviluppo culturale** e sui programmi di valorizzazione dei beni culturali, nonché sul Piano strategico «Grandi Progetti Beni culturali» e sul Piano nazionale per l'Educazione al patrimonio culturale predisposto dalla Direzione generale Educazione e ricerca; d) sui **piani paesaggistici** elaborati congiuntamente con le regioni; e) sugli schemi di **atti normativi e amministrativi generali** afferenti la materia dei beni culturali e paesaggistici e l'organizzazione del Ministero; f) su **questioni di carattere generale** di particolare rilievo concernenti la materia dei beni culturali e paesaggistici; g) su questioni in materia di beni culturali e paesaggistici **formulate da altre amministrazioni statali** regionali, locali, nonché da Stati esteri.

Il Consiglio superiore può inoltre avanzare proposte al Ministro su ogni questione di carattere generale di particolare rilievo afferente la materia dei beni culturali e paesaggistici. Il Consiglio superiore è composto da: i presidenti dei Comitati tecnico-scientifici; otto eminenti personalità del mondo della cultura nominate, nel rispetto del principio di equilibrio di genere, dal Ministro. Il Consiglio superiore è integrato con tre rappresentanti del personale del Ministero, eletti da tutto il personale.

Come i successivi Comitati tecnico-scientifici, il Consiglio superiore appare un buon organismo consultivo destinato, in Italia, a diventare camera di compensazione di lotte tra lobby e cordate di appartenenza dell'accademia e del mondo artistico italiano.

La composizione dei Comitati tecnico-scientifici

è formata, di base, da un rappresentante interno, due esponenti di chiara fama e un docente universitario. La legge non specifica se questi, come i partecipanti al Consiglio superiore, ricevano o meno rimborsi (oltre alla dovuta copertura delle spese) e a quanto ammontino. Come è noto, quelli istituiti ai tempi del ministero Bondi non sono

stati in grado di evitare l'acquisto del cosiddetto "Crocefisso" di Michelangelo. Anche perché, alla luce di alcune loro relazioni, i pronunciamenti sono sempre nell'ordine della compatibilità e della possibilità, mai della certezza e, tantomeno, dell'assunzione diretta di responsabilità essendo organi consultivi. Da qui anche una loro sostanziale inutilità: fungono da paravento per le scelte del ministero.

Art.26. Sono organi consultivi del Ministero i seguenti Comitati tecnico-scientifici: a) comitato tecnico-scientifico per l'**archeologia**; b) comitato tecnico-scientifico per le **belle arti**; c) comitato tecnico-scientifico per il **paesaggio**; d) comitato tecnico-scientifico per l'**arte** e l'**architettura contemporanea**; e) comitato tecnico-scientifico per i **musei** e l'economia della cultura; f) comitato tecnico-scientifico per gli **archivi**; g) comitato tecnico-scientifico per le **biblioteche**.

I comitati avanzano proposte, per la materia di propria competenza, per la definizione dei programmi nazionali per i beni culturali e paesaggistici e dei relativi piani di spesa; esprimono pareri, a richiesta del Segretario generale, dei direttori generali centrali o dei segretari regionali che presentano richiesta per il tramite dei direttori generali centrali competenti, ed avanzano proposte in ordine a metodologie e criteri di intervento in materia di conservazione di beni culturali e paesaggistici; esprimono pareri in merito all'adozione di provvedimenti di particolare rilievo, quali le acquisizioni e gli atti ablatori, su richiesta del segretario generale o dei direttori generali competenti; esprimono pareri in ordine ai ricorsi amministrativi; esprimono pareri su ogni altra questione di carattere tecnico-scientifico ad essi sottoposta.

Tale si rivelerà anche (Art. 28) il Comitato permanente per la promozione del turismo in Italia.

I nuovi istituti centrali con autonomia speciale.

L'Art. 29. E' quello che determinerà le trasformazioni di cui si sentirà più parlare sugli organi di stampa, alcune delle quali partiranno subito anche per la loro efficacia propagandistica. E' quello che determina gli Istituti centrali e dotati di autonomia speciale e aggiunge ad essi, il cosiddetto elenco dei musei che diventeranno autonomi, cioè sottratti alle soprintendenze o ai poli museali.

Sono Istituti centrali:

a) l'Istituto centrale per il catalogo e la documentazione; b) l'Istituto centrale per il catalogo unico delle biblioteche italiane; c) l'Opificio delle pietre dure; d) l'Istituto centrale per la demotanoantropologia; e) l'Istituto centrale per il restauro archivistico e librario; f) l'Istituto centrale per i beni sonori e audiovisivi; g) l'Istituto centrale per la grafica, che subentra all'Istituto nazionale per la grafica.

Sono istituti dotati di autonomia speciale quali uffici di livello dirigenziale generale: 1) la Soprintendenza speciale per il Colosseo e l'area archeologica di Roma; 2) la Soprintendenza speciale per Pompei, Ercolano e Stabia.

Sono istituti dotati di autonomia speciale quali uffici di livello dirigenziale non generale:

1) l'Istituto superiore per la conservazione e il restauro; 2) la Biblioteca Nazionale Centrale di Roma; 3) la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze; 4) l'Archivio Centrale dello Stato.

Sono altresì dotati di autonomia speciale i seguenti istituti e musei di rilevante interesse nazionale quali uffici di livello dirigenziale generale:

1) la Galleria degli Uffizi; 2) la Pinacoteca di Brera; 3) la Reggia di Caserta; 4) le Gallerie dell'Accademia di Venezia; 5) il Museo di Capodimonte; 6) la Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea di Roma; 7) la Galleria Borghese;

b) quali uffici di livello dirigenziale non generale:

1) il Museo Nazionale Romano; 2) il Museo Archeologico Nazionale di Taranto; 3) la Galleria dell'Accademia di Firenze; 4) il Museo Archeologico Nazionale di Napoli; 5) il Museo nazionale d'arte antica di Roma; 6) il Museo Archeologico Nazionale di Reggio Calabria; 7) la Galleria Estense di Modena; 8) la Galleria Sabauda di Torino; 9) il Palazzo Reale di Genova; 10) il Museo Nazionale del Bargello; 11) Paestum.

A questi musei si è aggiunta, nell'ulteriore formulazione, anche Palazzo Ducale di Mantova. L'autonomia è una opportunità per i musei, se sfruttata intelligentemente, e un pericolo, se tra i nuovi direttori si innesca una gara a chi fa più mostre, più visitatori, più introiti. Viceversa è sicuramente una perdita per i poli museali, perché si vedono sottrarre la maggiore fonte di introiti se non proprio la gallina dalle uova d'oro) e rimangono a dover tutelare e gestire siti o musei periferici poco visitati e costosi di gestione. Piuttosto utopistica è la dichiarazione del ministro che ha accom-

pagnato questo passaggio nella quale si sostiene che nei grandi musei la gestione sarà mista, pubblico e privato (fin qui tutto come da aspettativa) mentre si pensa che i privati da soli possano gestire piccoli siti archeologici. La modalità di gestione pubblico/privato dovrebbero essere le fondazioni sul modello – come più volte ribadito dal ministero – del “nuovo Museo Egizio di Torino”. Inutile ricordare le polemiche che hanno accompagnato alcune scelte di gestione e nomine al museo stesso. E’ possibile che presto vengano identificati i profili dei direttori per i maggiori musei. La partita più significativa si svolgerà su Brera: il passaggio di gestione per la creazione della Grande Brera segnerebbe un reale passaggio di orientamento e non solo un *risiko* di nomine (e quali).

Il controverso accorpamento previsto dall'articolo 30 riguarda la riunione delle Soprintendenze ai Beni storico artistici con quelle ai Beni architettonici. E' saltata una distinzione che affondava ai tempi di Bottai.

Art. 30. Sono organi periferici del Ministero:

a) i Segretariati regionali del Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo; b) le Soprintendenze Archeologia; c) le Soprintendenze Belle arti e paesaggio; c) i Poli museali regionali; d) i Musei; e) gli Archivi di Stato-Soprintendenze archivistiche; f) le Biblioteche.

Molto negative le reazioni da parte dei soprintendenti ai Beni storico-artistici che si vedono cancellati e fusi con quelli ai beni architettonici nella sovrintendenza unificata ai Belle Arti e paesaggio. Molti di loro hanno scritto a Franceschini lamentando che la fusione porta a un “inevitabile abbassamento del livello di tutela e alla perdita di una specificità rilevante nel nostro Paese”. “Abbiano troppo potere? Noi – scrivono – abbiamo il mandato alla tutela e ci stanno cancellando: è ovvio che i Comuni, che sono gestori del territorio, sono più inclini a rilasciare autorizzazioni”. E hanno fatto notare che Franceschini introduce anche un secondo livello di giudizio per cui chi si vuole appellare contro un vincolo posto dal sovrintendente può farlo presso una commissione, senza rivolgersi al tribunale. Persino i sovrintendenti ai Beni architettonici sollevano perplessità: se si deve spostare un Guido Reni o un Tintoretto da una

chiesa a chi spetta decidere: al sovrintendente o al direttore del Polo museale? Perché i primi non lo muoverebbero mentre i secondi sì per avere un ritorno con altri prestiti. Questo articolo, come sottolineato dal ministero, quando applicato (ma non subito e, quindi, si vedrà) porterebbe al taglio di 37 posti dirigenziali circa.

I soprintendenti regionali diventano segretari regionali. L'Articolo 31, quello della istituzione dei Segretariati regionali del Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo, è un punto controverso perché prevede la “retrocessione” dei Direttori regionali a Segretari regionali. I Direttori regionali (un ruolo non istituito nella legge base 1039 del '39, ma con la riforma del Titolo V) non saranno dirigenti di prima fascia, dovranno svolgere gli stessi compiti e, in più, incombenze nel campo del turismo.

Art 31. I Segretariati regionali dei beni e delle attività culturali e del turismo, uffici di livello dirigenziale non generale, coordinano l'attività delle strutture periferiche del Ministero presenti nel territorio regionale; il coordinamento delle attività avviene nel rispetto della specificità tecnica degli istituti, nel quadro delle linee di indirizzo inerenti alla tutela emanate per i settori di competenza dalle Direzioni generali centrali. I Segretariati regionali curano i rapporti del Ministero e delle strutture periferiche con le regioni, gli enti locali e le altre istituzioni presenti nella regione.

Il segretario regionale, in particolare: presiede la Commissione regionale per il patrimonio culturale; riferisce trimestralmente ai direttori generali centrali di settore una relazione di sintesi sull'andamento dell'attività di tutela, redatta sulla base dei dati forniti dalle soprintendenze; dispone il concorso del Ministero, sulla base di criteri definiti dalle direzioni generali centrali di settore, nelle spese effettuate dai proprietari, possessori o detentori di beni culturali per interventi conservativi; trasmette al competente direttore generale centrale, con le proprie valutazioni, le proposte di prelazione che gli pervengono dalle soprintendenze destinatarie; concede l'uso dei beni culturali in consegna al Ministero; esprime il parere di competenza del Ministero anche in sede.

Sostanzialmente, la loro figura, apparsa non sempre utile, va ad esaurimento. Intanto, però, i segretari regionali non saranno più necessariamente dirigenti di prima fascia ma avranno gli stessi

compiti più deleghe al turismo. Aspetta loro un imponente lavoro di burocrazia, anche oscuro. Per altro si potrebbero trovare in una situazione in cui uno di loro, dirigente di seconda fascia, dovrebbe decidere su beni in custodia di dirigenti di prima fascia. Il decreto, infatti, genera il più voci un certo assemblearismo.

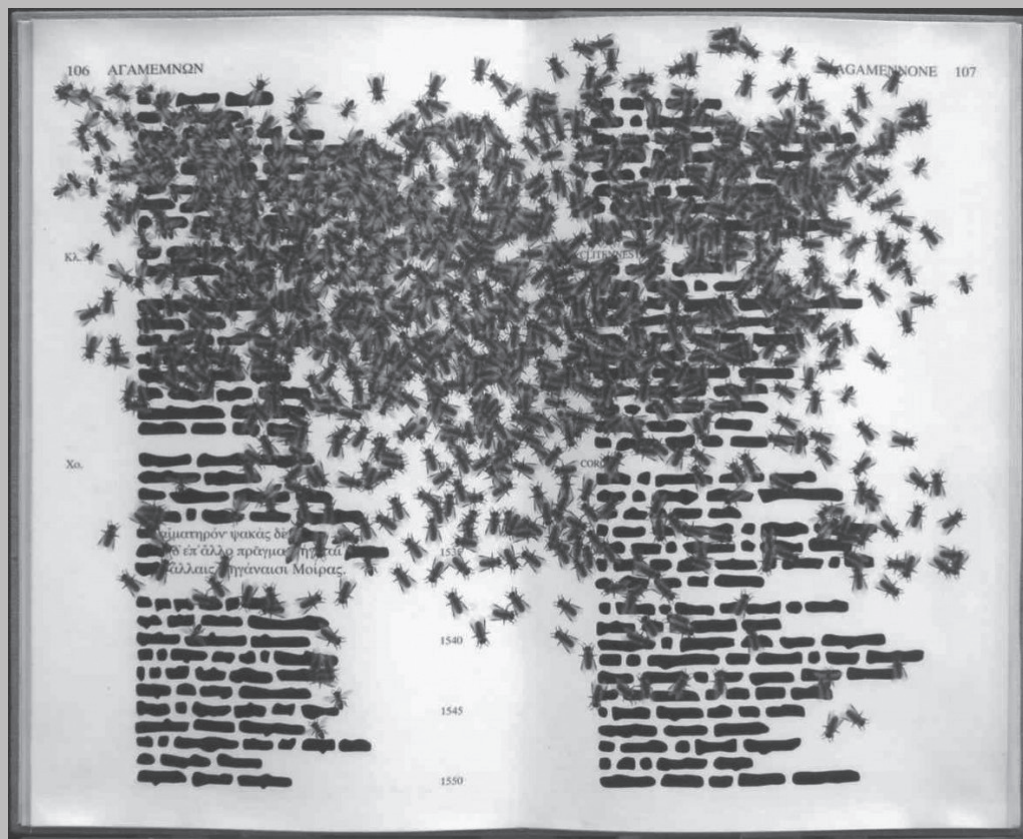
La conferma dei compiti delle Soprintendenze.

Più simili agli attuali i compiti delle soprintendenze.

1. Le soprintendenze, uffici di livello dirigenziale non generale, assicurano sul territorio la tutela del patrimonio culturale. In particolare: a) svolgono le funzioni di catalogazione e tutela nell'ambito del territorio di competenza, sulla base delle indicazioni e dei programmi definiti dalle competenti direzioni generali centrali; b) autorizzano l'esecuzione di opere e lavori di qualunque genere sui beni culturali; c) dispongono l'occupazione temporanea di immobili per l'esecuzione, con le modalità ed entro i limiti previsti per la conduzione dei lavori in economia, di ricerche e scavi archeologici o di opere dirette al ritrovamento di beni culturali; d) provvedono all'acquisto di beni e servizi in economia ed effettuano gli interventi conservativi sui beni mobili e immobili in consegna, di importo non superiore a 100.000 euro; e) partecipano ed esprimono pareri, riferiti ai settori e agli ambiti territoriali di competenza, nelle conferenze di servizi; f) assicurano la tutela del decoro dei beni culturali; g) amministrano e controllano i beni dati loro in consegna, ed eseguono sugli stessi, con le modalità ed entro i limiti previsti per la conduzione dei lavori in economia, anche i relativi interventi conservativi; h) svolgono attività di ricerca sui beni culturali, i cui risultati rendono pubblici, anche in via telematica; propongono alla Direzione generale Educazione e ricerca iniziative di divulgazione, educazione, formazione e ricerca legate ai territori di competenza; collaborano altresì alle attività formative coordinate e autorizzate dalla Direttore generale Educazione e ricerca, anche ospitando attività di tirocinio previste da dette attività e programmi formative; i) propongono al direttore generale competente e al Direttore generale Educazione e ricerca i programmi concernenti studi, ricerche ed iniziative scientifiche in tema di catalogazione e inventariazione dei beni culturali, definiti in concorso con le regioni ai sensi della normativa in materia; promuovono l'organizzazione di studi, ricerche ed iniziative culturali, anche in collaborazione con le regioni, le università e le istituzioni culturali e di ricerca; promuovono, in collaborazione con le uni-

versità, le regioni e gli enti locali, la formazione in materia di tutela del paesaggio, della cultura e della qualità architettonica e urbanistica; l) curano l'istruttoria finalizzata alla stipula di accordi e convenzioni con i proprietari di beni culturali oggetto di interventi conservativi alla cui spesa ha contribuito il Ministero al fine di stabilire le modalità per l'accesso ai beni medesimi da parte del pubblico; m) istruiscono e propongono alla competente Commissione regionale per il patrimonio culturale i provvedimenti di verifica o di dichiarazione dell'interesse culturale, le prescrizioni di tutela indiretta, nonché le dichiarazioni di notevole interesse pubblico paesaggistico; n) impongono ai proprietari, possessori o detentori di beni culturali gli interventi necessari per assicurarne la conservazione, ovvero dispone, allo stesso fine, l'intervento diretto del Ministero; o) svolgono le istruttorie e propongono al direttore generale centrale competente i provvedimenti relativi a beni di proprietà privata, non inclusi nelle collezioni di musei statali, quali l'autorizzazione al prestito per mostre od esposizioni, l'acquisto coattivo all'esportazione, l'espropriazione; p) esprimono pareri sulle alienazioni, le permuta, le costituzioni di ipoteca e di pegno ed ogni altro negozio giuridico che comporti il trasferimento a titolo oneroso di beni culturali appartenenti a soggetti pubblici; q) istruiscono i procedimenti concernenti le sanzioni ripristinatorie; r) istruiscono e propongono alla direzione generale centrale competente l'esercizio del diritto di prelazione; s) autorizzano il distacco di affreschi, stemmi, graffiti, lapidi, iscrizioni, tabernacoli e altri elementi decorativi di edifici; t) sono sentite dai Poli museali ai fini dell'autorizzazione al prestito di beni storici, artistici ed etno-antropologici per mostre od esposizioni sul territorio nazionale o all'estero; u) vigilano sulla realizzazione delle opere d'arte; v) esercitano ogni altro compito in materia di tutela del paesaggio ad esse affidato in base al Codice; z) esercitano ogni altro compito a esse affidato in base al Codice e alle altre norme vigenti.

Oltre alle normali funzioni già esercitate, ciò che ancora emerge con scarsa chiarezza dal confronto tra questo articolo e l'intero dettato disciplinare è a chi spetti in ultima istanza il nulla-osta per il prestito di opere. Negli articoli della riforma per le decisioni sui prestiti delle opere, ad esempio, si fa sempre cenno ad un organo decisore "sentito il parere di un altro": è prevedibile che questo possa generare conflitti di competenza.



Le otto immagini che fanno da capolettura sono riprese dal testo di Caterina Davinio *Tecno-Poesia e realtà virtuali, storia, teoria, esperienze tra scrittura, visualità e nuovi media* (Sometti, Mantova, 2002) edito, con prefazione di Eugenio Miccini dall'Archivio della Poesia del '900 del Comune di Mantova. Sono opere d'arte di Computer Poetry, ipermedia per CD Rom o internet che, sviluppando le ricerche dei Futuristi dell'Oulipo (*Ouvroir de Littérature Potentielle*) di Georges Perec, Raymond Queneau ed Italo Calvino e del Gruppo '63 (Nanni Balestrini, Eugenio Miccini, Lamberto Pignotti) e di Luca Patella, si propongono di portare la poesia fuori dalla pagina.

ABBECCEDARIO MINIMO PER IL RESTAURO, OGGI PARTE SECONDA (D-F)

Con il numero 72 di maggio è iniziato l'Abbecedario Minimo. La seconda parte (D-F) ospita le seguenti voci (fra parentesi i rispettivi autori):

Le Voci: Degrado (GPT), Diagnostica (CC), Documento/Monumento (GO), Durabilità/ciclo di vita (IM), Economia (ABal), Emergenza/(post-)Conflitto (CDB), Fabbrica (MDB), Formazione (DF), Fruizione (RC)

Gli Autori: ABal Andrea Baldioli; CC Cristian Campagnella; RC Roberto Cecchi; CDB Chiara Dezzi Bardeschi; MDB Marco Dezzi Bardeschi; DF Donatella Fiorani; IM Ippolita Mecca; GO Gualtiero Oberti; GPT Gian Paolo Treccani.

NB: I rimandi da una voce all'altra sono indicati tipograficamente contrassegnando la parola in MAIUSCOLO.

*Non conosco lettura più facile, più affascinante,
più deliziosa di un catalogo*
Anatole France, Il delitto dell'accademico Sylvestre Bonnard



Jaka Zeleznikar, Typescape.2, 2002

Degrado è una parola che appoggia su fondazioni instabili e talora pare vagabondare senza fissa dimora. Da sempre ha avuto una fluttuazione di significati i quali, eccedendo quella che oggi si contrabbanda come un'ovvia e scontata designazione (vale a dire, secondo una vulgata d'impronta conservativa che pare largamente condivisa: il degrado è esclusivamente un fatto chimico-fisico che riguarda il lato materiale dell'opera...) hanno combinato giudizi di diverso spessore. Del degrado si è sempre parlato. Lo si è fatto con un certo pudore e con molta trascuratezza perché, avendo attinenza con il lato materiale dell'architettura e dell'arte (sicché, al pari di una malattia, il degrado colpiva il corpo e non certo l'anima o lo spirito dell'architettura), il problema in fondo esulava dalle competenze del restauratore, casomai impegnato in ben altri esercizi riproducibili. Poiché solcava la superficie di un mero supporto dell'immagine, con la competenza della tradizione e del "saper fare" e soprattutto con il sigillo della storia, la materia degradata poteva, anzi doveva essere replicata all'infinito e senza particolari incertezze.

In questa visione dualistica, dove materia e immagine – il corpo (*res extensa*) e anima (*res cogitans*) della tradizione cartesiana – erano due entità separate, un intonaco, un apparecchio murario, una cornice lapidea danneggiata o altre anomalie in fondo erano solo ed esclusivamente un problema di rifacimento. Emblematico di questo approccio è il contenuto del primo documento ufficiale emanato dal ministero dell'istruzione pubblica, il Decreto ministeriale che regola il servizio per l'esecuzione dei lavori di restauro ai monumenti, datato 21 luglio 1882, a firma del Direttore generale antichità e belle arti Giuseppe Fiorelli, dove il degrado, in quel percorso di accertamento della verità storica, è unicamente lo scarto fra stato attuale e stato normale (ovvero, quello originario o presunto tale); quest'ultimo, stimato per semplice sottrazione dei "danni sofferti" (i quali – per rendere congruenti gli atti con le premesse che li motivano – dovevano necessariamente essere soppressi). Sicché «i lavori da eseguirsi risulteranno dalle opere necessarie per riattivarvi e mantenervi, per quanto sarà possibile, lo stato normale».

Diametralmente opposta è invece la visione del degrado che negli stessi anni illumina il pensiero di Giovan Battista Cavalcaselle nella veste altrettanto autorevole d'Ispettore artistico per la scultura e pittura del ministero delle Pubblica istruzione, quando divulga quella che senza presunzione possiamo chiamare la sua Carta del restauro, del 2 febbraio 1877 (peraltro significativamente anticipata da almeno due documenti che conosciamo come le Istruzioni per i restauri a S. Francesco d'Assisi e a S. Maria della Neve di Pisogne, in provincia di Brescia: «1° Dove il colore minacciasse di cadere fermarlo all'intonaco, e ripararlo; 2° Dove gli intonaci fossero sollevati dal muro assicurali fissando prima il colore; 3° Dove fosse bisogno di staccare gli intonaci, riattaccarli poi, fissando prima il colore; 4° Dove manca il colore, stendere in quella parte una tinta neutra, affinché il bianco non offenda l'occhio; 5° Se oltre il colore mancasse anche l'intonaco, turare i vuoti con l'intonaco nuovo; 6° È assolutamente vietato di fare restauro a colori, supplire alle parti mancanti al di-

pinto, o ravvivarne le tinte», in G.P. Treccani, *Fra le pieghe della storia: restauro e conservazione del ciclo di Pisogne*, in AA.VV., *Romanino in S. Maria della Neve a Pisogne*, Brescia 1990), documento in cui non è nemmeno contemplata l'idea di un'integrazione dell'opera lacunosa, vale a dire degradata, che per l'assoluto rispetto del testo originale, al contrario, doveva rimanere tale.

In genere il volto del degrado ha preso le sembianze di pareri ostili in ordine a questioni di forma, storia e sostanza di un'architettura bisognosa di cure, sino a includere valutazioni perentorie sui temi della bellezza, dell'ordine, della simmetria, della conformità ecc. Per cui, secondo queste convinzioni, la parola degrado è servita non solo per designare un processo di natura chimico-fisica che non opportunamente contrastato avrebbe portato alla perdita di materia storicizzata, ma quale strumento contundente per condannare pratiche costruttive poco riscontrate e apprezzate, aggiunte utilitaristiche ritenute antiestetiche, disadorni atti riparativi, inclusioni dissonanti, sottrazioni, forme d'uso e d'usura fisica dei materiali, tracce di varia natura, segni del tempo, quadri fessurativi storicizzati, deformazioni, difetti, ecc.; parti che si reputavano formalmente incongrue e per questo motivo, al pari di moleste e indecorose superfetazioni, si volevano togliere. Oppure si è adoperata per depennare trasformazioni accusate d'essere moderne; o, infine, per correggere pecche o difetti di varia natura.

Peraltro, si è sempre pensato di rimediare a questi sgradevoli difetti in modo talmente inconscio da non richiedere alcuna motivazione valida se non nello spazio di quel fatale recinto delimitato da quell'imperscrutabile intreccio tra teoria e bello che ordisce le categorie dell'estetica.

Sicché, secondo queste convinzioni, le cose si sono conservate e persino valorizzate solo se il pensiero tutt'altro che imparziale della nostra contemporaneità le ha stimate belle, ordinate e conformi. Mentre, se pur vagamente esibivano caratteri opposti, si sono eliminate definendole appunto "degrado". Oppure se queste intrusioni non valicavano nemmeno la soglia del giudizio estetico di-

struggendone la cornice antropologica si sono battezzate con il termine di anomalie, che per questa loro apparente insignificanza come smagliature si sono sistematicamente cancellate senza neppure chiedersi perché un tempo erano preziose tanto da aver richiesto l'erogazione di risorse economiche, tecniche, naturali, materiali e di lavoro per la loro esecuzione.

Ciò che in questa routine si è distrutto non è tanto l'oggetto in sé, a volte davvero poca cosa, quanto quell'antica geografia di gesti consapevoli che narra la pratiche attraverso cui l'architettura si è contaminata con la vita. Cancellando queste tracce di "degrado" (le virgolette in questo caso sono d'obbligo) soprattutto si annulla la nostra relazione con quel mondo che diversamente da quello contemporaneo non si circoscriveva nel recinto dominato dalla produzione di nuovi oggetti e lo scarto di quelli ancora validi, resi obsoleti dal progredire della tecnica o dall'incessabile sopravanzare delle mode, ma si articolava nella riparazione e trasformazione di quello che c'era. In una più consona cornice antropologica, ambito in cui oggi si tenta di disporre questi temi, tali anomalie che configurano la difettosità del degrado non possono dunque tradursi, con una sorta di deficit d'identità, nel moderno concetto di rifiuto, detto così solo perché con molta superficialità giudicato privo di senso. Al contrario, sono da intendersi quali forme in cui un pensiero, spesso anche inconscio, come ci ha spiegato Freud, ha trovato espressione. È nel capovolgimento di punti di vista rappresentato da questa deviazione di significato che la tensione muove dal soggetto all'oggetto, dal creatore al manufatto, alla sua identità, che è fatta di apporti, sottrazioni, atti riparativi e specifiche geografie che descrivono il degrado e le pratiche che nel tempo si sono erogate per contrastarlo. È in questo rovesciamento che si situa, ad esempio, quell'attitudine, poco apprezzata specie dal mondo professionale, che prende il nome di "astensione terapeutica", quale esito di un percorso conoscitivo che talora prescinde dal classico (e senz'altro più remunerativo) binomio degrado-intervento.

BARCELLONA: PROGETTO E MEMORIA. TRE STAZIONI DEL METRO E UN NUOVO MUSEO

FEDERICO CALABRESE

Abstract: Memory has a primary meaning in architecture. Every creative architectural process has to face memory both as a direct (what we remember) and as an indirect mean (what somebody else reminds and tells us). In Barcelona will be analyzed two different projects, designed with the same method: three metro station of Gracés-De-Sita and the Museum Can Framis of BAAS-Jordi Baia, on one hand a big civil engineer construction site that needed to be 'filled with architecture' and on the other hand the restoration of a factory with a spontaneous eye.

Per molti anni continui a sostenere ch'ero capace di ricordare cose viste all'epoca della mia nascita (Yukio Mishima, *Confessioni di una maschera*. 1948). Così comincia il racconto autobiografico di un giovane (23 anni) Yukio Mishima, per molti, il più importante scrittore giapponese. Il libro è un percorso attraverso memorie dell'infanzia e pubertà del protagonista Kochan. Memorie che accompagnano la formazione della tormentata personalità e vita del controverso autore che finirà col rituale suicidio del harakiri in diretta tv nel 1970. Ricordi impossibili come quello descritto sopra, o meglio, creazioni del subcosciente che assimiliamo come parte della nostra memoria, sono fondamentali nella formazione di ogni individuo.

La memoria è come l'acqua: prende la forma del recipiente in cui è contenuta. La memoria è un materiale bruto: rielaborando questo materiale nasce l'architettura. La memoria è come un disco rigido del computer: un elaboratore continuo che produce pensiero. La memoria elabora le immagini conservate e le adatta al presente. (1)

Gli oggetti della memoria sono già delle elaborazioni progettuali. Il progetto di architettura non si può im-



maginare se non a partire dalla trasformazione e manipolazione di un ricordo (memoria). **Il progetto ha memoria. Il progetto è memoria. Si progetta a memoria.**

Il grande artista, matematico e incisore tedesco Albrecht Dürer, nel 1515 incide la xilografia di un rinoceronte, conosciuta come il *Rinoceronte di Dürer*. Il suo disegno si basa su di una descrizione scritta e su uno schizzo che l'autore riceve da un anonimo

mercante tedesco di Norimberga. Il rinoceronte raffigurato, animale che non si vedeva in Europa dai tempi dell'Impero Romano, proveniva da Goa ed era un dono a Papa Leone X da parte del Re del Portogallo Manuel I. Purtroppo l'animale morì con il naufragio della nave sulle coste liguri nei pressi di Porto Venere ed al Papa ne giunse solo – recuperata – la carcassa impagliata. Il *Rinoceronte di Dürer* peraltro era impreciso, aveva due corna, delle squame sulle zampe, un armatura con verruche ed altri dettagli fantasiosi. Il rinoceronte rappresentato nella xilografia fu per almeno duecento anni, nel mondo occidentale, l'icona rappresentativa di questo animale. Fu incluso in molti trattati di naturalisti come le *Cosmographiae* (1544) di Sebastian Münster, la *Historiae Anima-*



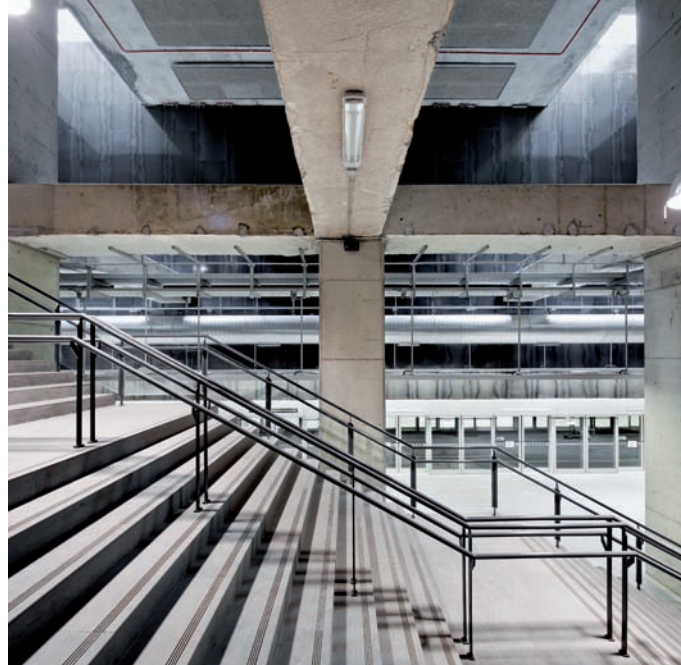
Museo Picasso ampliamento, Centro di Ricerche

lium (1551) di Conrad Gessner e *Histoire of Four-footed Beastes* (1607) di Edward Topsell. Dürer mai vide il rinoceronte, che disegnò a memoria, una memoria indiretta. Pierre Nora, ci suggerisce che la memoria è in continua evoluzione, è un meccanismo sempre attivo, l'anello di congiunzione con l'eterno presente. La memoria è affettiva e magica, non si accontenta di dettagli rassicuranti, si alimenta di ricordi vaghi, telescopici, globali e fluttuanti, singolari o simbolici, aperti a tutte le trasposizioni, scenari, censure e proiezioni (2).

Il processo architettonico creativo è, nel migliore dei casi, un processo ri-creativo. Si progetta infatti a memoria e con la memoria, perché non si può progettare senza l'esperienza diretta e l'analisi dell'esistente. È possibile fare buona o cattiva architettura, ma non si può essere per definizione architetti smemorati. La memoria crea il terreno sul quale si costruisce l'architettura, dove ha inizio

il percorso del progetto, che altrimenti sarebbe solitario e arido. Coniugare progetto e memoria, significa coniugare forma e identità di un luogo, trasformare la città con la consapevolezza che essa è il risultato di un percorso storico unico fatto di accumulazioni e della sovrapposizione di strati successivi (*la città*), sempre capace di accoglierne dei nuovi. In fondo la prima grande opera che ogni architetto dovrebbe costruire è la propria memoria, e solo in seguito, potrà comprendere quello che conviene o meno dimenticare per operare con la necessaria lucidità e coerenza le sue scelte.

Presentiamo qui due progetti che hanno, a prima vista, in comune solo la città in cui sono stati realizzati (Barcellona): Tre stazioni delle Linea 9 del Metro progettate dallo studio Garcés-De Seta- Bonet ed il Museo Can Framis dello studio BAAS di Jordi Badia, entrambi a Barcellona. Il metodo progettuale usato in questi due lavori è so-



stanzialmente il medesimo: partire dal luogo, considerato non nell'accezione banale e ambigua del *genius loci* come vocazione impressa in un certo spazio. Ma luogo inteso nel senso più profondo che si realizza attraverso l'accumularsi di eventi, sia collettivi che individuali, attraverso rapide o lente trasformazioni, di memorie reali o possibili, dirette o anche in prestito. Crediamo si possa delineare una traccia sensibile attorno alla quale prende

forma il corpo di un luogo fatto di uomini e cose, di carne e pietra, prendendo a prestito il titolo del bel saggio di Richard Sennet (*Flesh and Stone: The Body And The City In Western Civilization*, 1994).

1. B. SERVINO, in *Intrevisa a Beniamino Servino* di F.Calabrese e S.Hespanha, *Vitruvius.com.br*

2. P. NORA, *Entre memória e história: a problemática dos lugares*, in *Projeto História*, São Paulo, n° 10, 1993

In questa pagina: Stazione Mercabarna; nella pagina a fianco: Stazione Amadeu Turner; nelle pagine successive: Stazione Parc Logistic (foto di Adrià Goula)



CENTO ANNI DI LINA BO BARDI: RICORDARE E SMITIZZARE

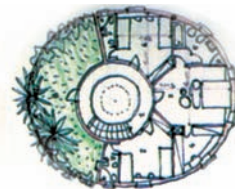
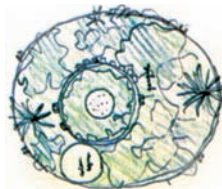
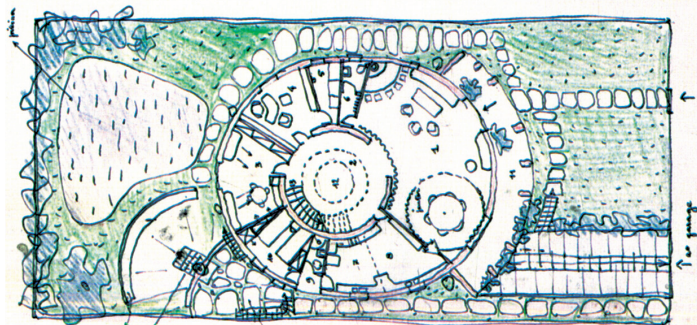
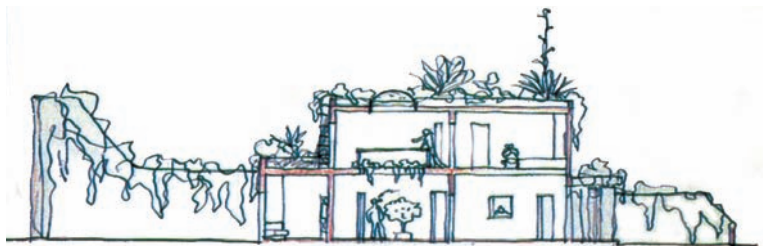
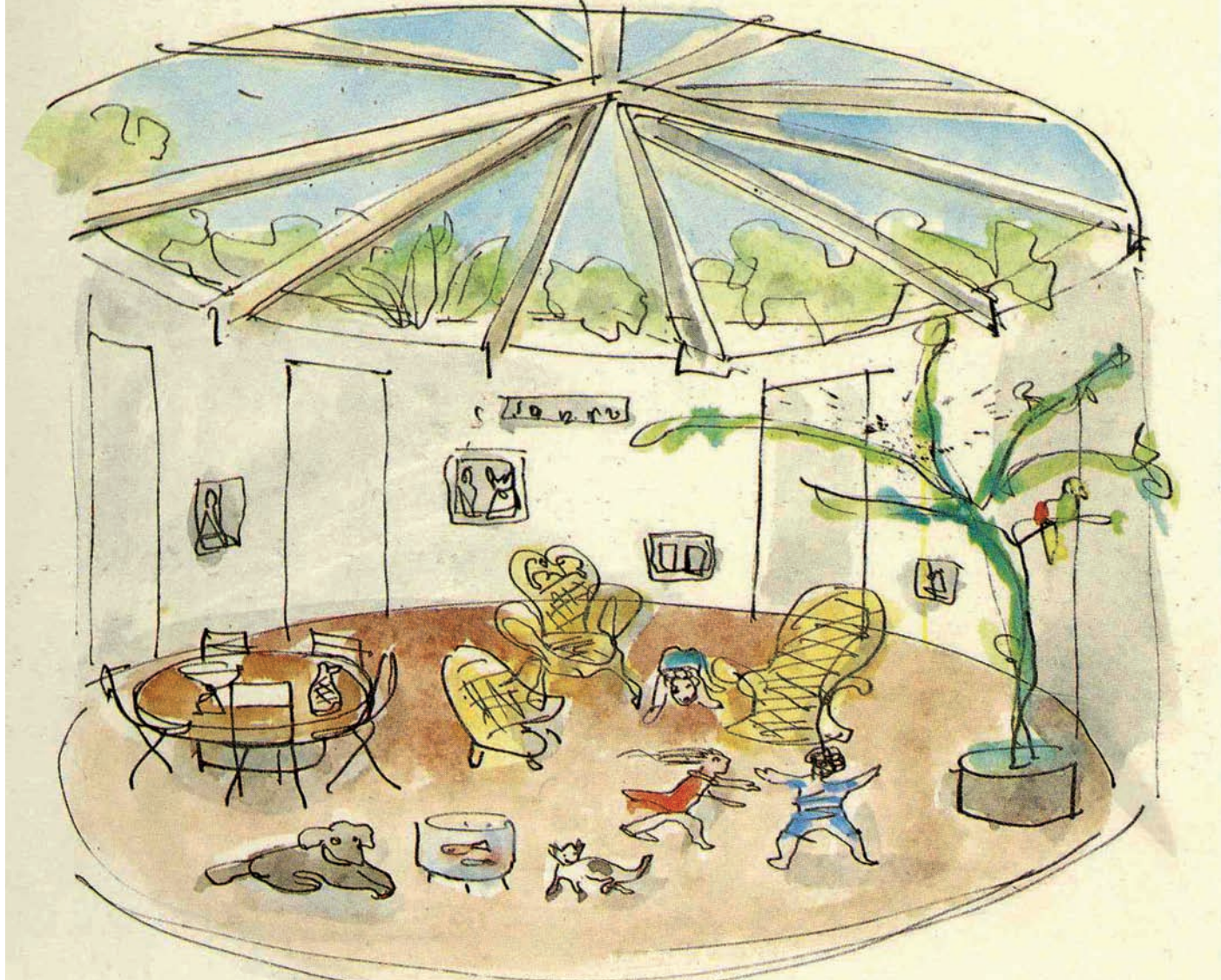
ANA CAROLINA BIERRENBACH, EDUARDO ROSSETTI

Abstract: *The centenary of Lina Bo Bardi is a propitious moment to reflect on how much her architectural touch has influenced the city of Salvador nowadays. Although her projects aimed to upgrade the historical heritage acting in its building and community, through the restoration of old buildings, the adoption of recreational centers and the creation of public spaces, we are regrettably facing an abandoned idealism.*



2014: commemorazioni del centenario di Lina Bo Bardi. Opportuno pretesto per valutare lo stato del suo lascito architettonico nelle due città nelle quali ha lavorato con più intensità. San Paolo è la città dove Lina e suo marito Pietro Maria Bardi si stabilirono, poco dopo il loro arrivo in Brasile nel 1946, mentre Salvador è la città nella quale Lina visse e lavorò in due diversi momenti: 1958-1964 e a metà degli anni 80, cioè prima e dopo la dittatura militare.

Se a San Paolo la presenza dell'architettura di Lina si mantiene ancora viva e presente, a Salvador la situazione di degrado e di abbandono è sorprendente. A São Paulo, il MASP ed il SESC Pompeia sono opere perfettamente inserite nel contesto urbano in momenti storici diversi. A Salvador la presenza di opere pubbliche è maggiore ed i progetti di Lina sono stati integrati in un ampio piano di recupero del centro storico. L'interesse di Lina per il patrimonio costruito risale, negli anni 60, al suo intervento nel Solar de Unhão per trasformarlo in Museo di Arte Popolare (MAM), oggetto di sperimentazione architettonica e urbana, quando ancora la città di Salvador non era considerata come un sito di interesse storico architettonico. Il Solar de Unhão è ora sede del Museo de Arte Moderna di Bahia e pur funzionando al di sotto delle sue potenzialità, con la sua emblematica scala in legno, documenta la prima opera di Lina.





SAN FELICE SUL PANARO: LA ROCCA ESTENSE DOPO IL SISMA

SERGIO LAGOMARSINO, GIOVANNI CASTELLAZZI

Abstract: *The paper presents two introductions and points of view to the work that five Universities are conducting about for the seismic assessment of the Estense Fortress at San Felice Sul Panaro, representing a synergic study, in view of providing as much knowledge as possible to a diffused field of interest such as the one of the Fortress.*

La protezione del patrimonio culturale dal rischio sismico è ormai un'emergenza nel nostro paese, che negli ultimi 40 anni è stato interessato da molti terremoti di diversa intensità e che hanno colpito diverse Regioni (tra gli altri si ricordano: Friuli 1976, Irpinia 1980, Umbria-Marche 1997, Molise 2002, Salò 2004, L'Aquila 2009, Emilia 2012). In tutti i casi, anche in presenza di una modesta intensità, il costruito storico-monumentale ha subito perdite gravissime, a causa della fragilità intrinseca delle costruzioni in muratura di tipologia specialistica (chiese, torri, fortezze o, più in generale, costruzioni con grandi aule, strutture voltate, logge e porticati), ma anche della vulnerabilità aggiunta da interventi incongrui, realizzati nel XX secolo attraverso un diffuso uso della tecnica moderna (inserimento di pesanti e rigidi elementi in cemento armato). E' quindi necessario intervenire, in termini preventivi (con il miglioramento sismico, dove il terremoto non è ancora arrivato) o a valle di un evento calamitoso (con il restauro), avendo sempre presente il duplice obiettivo della sicurezza e della conservazione.

La costruzione deve essere conosciuta ed interpretata,

comprendendo il suo funzionamento originario e gli elementi di forza introdotti dai costruttori del passato grazie a "regole dell'arte" che si sono sviluppate nei secoli attraverso all'esperienza. Ma questo approccio conoscitivo, di natura prettamente qualitativa, non può sostituirsi ad una valutazione quantitativa della sicurezza sismica, che può essere effettuata con modelli meccanici adeguati per descrivere il comportamento delle costruzioni storiche in muratura. È in questa direzione che la ricerca scientifica ha fatto significativi passi avanti negli ultimi vent'anni, mettendo a disposizione del mondo professionale (e non solo di pochi esperti in ambito accademico) strumenti di calcolo e procedure di verifica efficaci, il cui utilizzo richiede una specifica preparazione e passione per il tema della conservazione del costruito storico.

L'esperienza che le quattro Università dell'Emilia Romagna, insieme all'Università di Genova, hanno avviato si propone di verificare l'applicabilità degli strumenti oggi disponibili dalla ricerca scientifica nel restauro di un caso concreto e complesso come è quello della Rocca Estense di San Felice sul Panaro.

SERGIO LAGOMARSINO

FIRENZE: SULLA SIMBOLOGIA DEL CAMPANILE DI GIOTTO

R. MANETTI, *Le sette colonne della sapienza: arti ed alchimia nel campanile di Giotto*, Pagliai editore, Firenze, 2014



Dopo *La lingua degli angeli: simboli e segreti della basilica di San Miniato a Firenze* (Polistampa, Firenze, 2009), Renzo Manetti propone qui una nuova originale lettura iconologica del Duomo di Firenze come Dimora della Sapienza e icona della Madonna del parto, in attesa di una nascita che produrrà un profondo rivolgimento della missione della Chiesa sulla

base delle note profezie di Gioacchino da Fiore. E concentra poi la sua attenzione sul simbolismo del campanile come Pilastro della Sapienza e asse cosmico in cui è esaltato un percorso esoterico documentato dalla sequenza delle formelle (delle arti e mestieri e dei pianeti) che ne scandiscono le superfici. La storia del celebre cantiere è nota: nel 1334 Giotto, all'apice della sua fama artistica, riceve, dopo un periodo di stasi conseguente alla morte di Arnolfo, l'incarico di Capomastro dell'Opera del Duomo e delle fortificazioni della città. Trascurando la Cattedrale l'anziano artista concentrò il proprio impegno sul campanile che avrebbe dovuto costituire, proprio per la sua snella altezza, l'elemento prezioso, per materiali ed opere d'arte, e di maggior richiamo a distanza della presenza e della attiva centralità della Chiesa.

Come documentano i disegni d'archivio conservati a Siena la snella torre avrebbe dovuto concludersi come ad esempio il campanile dei domenicani di Sant Maria Novella, con un'aguzza guglia (la proposta sarà ripresa nell'Ottocento da....). I contemporanei, com'è noto, criticarono Giotto per l'eccessiva snellezza dell'impianto, im-

postato su una base quadrata di 25 braccia per ciascun lato: compose et ordinò il campanile di marmo: notevole et di gran costo. Commisevi due errori: l'uno, che non bbe ceppo da piè; l'altro, che fu stretto: posene tanto dolore al cuore, ch'egli si diece, ch'egli ne'nfermò et morissene. Se l'impianto richiamava i numeri della quintessenza, l'altezza doveva essere di 144 braccia, il numero della Gerusalemme Celeste, con il 12 numero cosmico e celeste. Il passaggio dal progetto al cantiere fu rapido: Giotto dopo tre mesi dall'incarico già iniziava a scavare i fondamenti fino a 12 metri di profondità, per saldarsi alla roccia. Quando, tre anni dopo, morì i lavori erano già arrivati alla prima cornice, ma il progetto simbolico delle decorazioni (formelle e tabernacoli) era già stato completato (Kreytemberg, 1994).

Le formelle sono attribuite ad Andrea Pisano, ma il Ghiberti, che vide *i provvedimenti di sua mano di dette istorie egregissimamente disegnate*, scrive che di Andrea sarebbero solo le formelle romboidali dell'ordine superiore, cioè *le sette opere di misericordia, sette virtù, sette scienze, sette pianeti*. Commenta Manetti: sette è il numero mistico della Creazione, la matrice divina all'interno della quale 'energia eterna, simboleggiata dal tre, penetra e rende viva la materia, simboleggiata dal quattro. Su questo numero sette si regge la casa che la Sapienza si è edificata: *la Sapienza si è costruita la casa (e) vi ha innalzato sette colonne* (Proverbi, 9.1).

Il programma simbolico del campanile spiega come l'uomo, attraverso il lavoro, le arti manuali, quelle intellettuali, la pratica delle virtù, il sostegno dei sacramenti, può risalire la scala della Sapienza e raggiungere la dimora che gli darà la visione di Dio: E l'ultimo gradino – aggiunge Manetti – come in Abulafia e in Dante, è quello della profezia, qui appunto rappresentata dalla presenza, nelle nicchie, delle statue delle Sibille e dei Profeti.



Andrea Pisano, Campanile di Giotto: Legislazione. La figura della mandorla mistica potrebbe essere quella di Ermete Trismegisto; Sole, e sotto al centro, il particolare della pietra; Architettura

Luisa Becherucci aveva già notato le affinità di questo programma iconografico con il sistema teologico-filosofico della Scolastica. *Nel contesto del programma simbolico del campanile, commenta Manetti, l'unico elemento problematico e fuori posto sembra costituito dai pianeti.*

E' Ghiberti il primo che li ha così identificati sull'ordine superiore della facciata ovest: nella prima formella Saturno con un braccio sorregge un fanciullo e con l'altro una ruota ad otto raggi; nella seconda Giove è raffigurato come un frate con in mano una croce e un calice; nella terza Marte come un guerriero su un cavallo rampante; nella quarta il Sole, come re coronato con uno scettro ed una pietra; nella quinta Venere, fanciulla che con una mano sostiene due giovani, maschio e femmina, nudi e abbracciati; nella sesta



Mercurio barbuto con un cappello all'orientale ed un libro in grembo sul quale sta meditando con due giovani anch'essi assorti; nella settima la Luna, una giovane seduta sulle acque con in mano una fontana sulla quale si alza un albero.

Sul fronte est le sette arti liberali (Astronomia, Musica, Geometria, Grammatica, Retorica, Logica e Matematica), su quello sud le sette Virtù (Fede, Carità, Speranza, Prudenza; Giustizia, Temperanza, Fortezza) e su quello nord i Sacramenti (Battesimo, Penitenza, Matrimonio, Sacerdozio,

Cresima, Eucaristia, Estrema Unzione). Più in alto dei due ordini di formelle sono le figure dei profeti: sul lato ovest Abacuc, Geremia, Abdia e un altro; sul lato sud Mosè e altri tre; sul lato est Abramo e altri tre; sul lato nord la Sibilla Tiburtina.

MDB