Università
Ca'Foscari
Venezia

Corso di laurea magistrale in Storia delle arti e conservazione dei beni artistici

Tesi di Laurea

Valorizzazione del patrimonio medievale attraverso interventi artistici contemporanei nel Novecento.

Luci ed ombre dell'inserimento del nuovo a Venezia.

Ca' Foscari
Dorsoduro 3246
30123 Venezia

Relatore
Ch. Prof. Xavier Barrall i Altet

Correlatore
Ch. Prof. Maria Chiara Piva

Laureando
Federica Fontana
Matricola 831307

Anno Accademico
2013 / 2014

Indice

INTRODUZIONE....4
1 DAL CONCETTO DI CONSERVAZIONE A QUELLO DI VALORIZZAZIONE....7
1.1 Nascita del moderno concetto di conservazione e suoi sviluppi nell'Ottocento....8
1.2 La conservazione del patrimonio nel XX secolo....14
1.3 Il concetto odierno di valorizzazione. 21
2 APPROCCI MODERNI ALL'ARTE MEDIEVALE Dall'Eclettismo alle Avanguardie storiche...25
2.1 Alle radici di una riscoperta. Il mito della cattedrale tra fantasie romantiche e Gothic Revival. 25
2.2 Il Medioevo a colori dei restauri francesi e primi interventi a dialogo con l'antico....38
2.3 Medioevo come futuro: Arts&Crafts e origini del Movimento Moderno....47
2.4 Rottura con il passato e concetto di avanguardia nella prima metà del Novecento....55
3 PROGETTAZIONE ED ARTE CONTEMPORANEA NEL MEDIOEVO COSTRUITO. Esperienze europee a confronto. 63
3.1 Movimento Moderno ed estetica del contrasto....63
3.2 International Style e introduzione al problema del contesto....68
3.3 La città come palinsesto: ricostruzioni e stratificazioni....72
3.4 La ricerca di una continuità: reinventamenti ed innesti architettonici....81
3.5 Postmodernità e anacronismi....98
3.6 Luci contemporanee nelle cattedrali antiche. 103
4 VENEZIA E IL “MODELLO ITALIANO”....114
4.1 Modello italiano e valorizzazione: lineamenti di un ritardo culturale. 114
4.2 La problematica ricezione del nuovo nei centri storici. 120
4.3 Ripensare la cattedrale: adeguamenti liturgici e fortuna della vetrata contemporanea in Italia. 130
4.4 Specificità della situazione veneziana....137
5 VENEZIA COM'ERA DOV'ERA?....141
5.1 La Venezia medievale dei rifacimenti ottocenteschi. Polemiche attorno ai restauri di San Marco. 141
5.2 Salvare Venezia nel Novecento. Il campanile e la psicosi del crollo. 151
5.3 Tra progetti irrealizzati e casi di interazione riuscita. 155
5.4 La Presenza del passato e Progetto Venezia: il ruolo delle prime Biennali di Architettura...164
5.5 Sulle tracce di un dialogo mancato....167
CONCLUSIONI....172
APPARATO ICONOGRAFICO....176

DOCUMENTI.....198
BIBLIOGRAFIA.....220

INTRODUZIONE

Da circa cinquant'anni si discute in Europa di valorizzazione del patrimonio storico- artistico, un concetto che traduce una rinnovata visione del bene culturale, considerato non più soltanto come una preziosa eredità da custodire e contemplare ma anche come una realtà dinamica, in grado di svolgere un ruolo attivo nella contemporaneità. Questo rinnovato approccio alle testimonianze del passato ha coinvolto anche la sfera della creazione artistica, reimpostando le coordinate del rapporto tra il nuovo e l'antico: da realtà predeterminata e intoccabile il monumento è passato allo statuto di un materiale plasmabile e vivo, ed è diventato uno stimolo creativo con cui dialogare.

L'intervento contemporaneo a contatto con un contesto storico è quindi oggi una pratica corrente, sperimentata sia a livello architettonico che nel campo delle arti visive. Il presente elaborato si focalizza su questa specifica modalità di rivitalizzazione del bene e si propone di indagare in particolare le dinamiche di interazione tra il patrimonio medievale ed i linguaggi artistici del Novecento. La tipologia di beni su cui concentrare la ricerca è stata determinata dalla natura stessa dei monumenti conservati, trattandosi per la maggior parte di edifici ecclesiastici o fortificazioni.

Si sono volutamente esclusi i casi di semplice riconversione d'uso di palazzi o dimore storiche, così come il loro reimpiego come contenitori museali, per focalizzarsi piuttosto su operazioni capaci di stabilire un'interazione fisica tra il contemporaneo e l'antico e di attuare una riflessione critica su questo rapporto. Una volta definito il campo, si è cercato di tracciare una storiografia dei principali interventi realizzati in Europa nell'ultimo secolo; per farlo è stato indispensabile

fare riferimento anche all'Ottocento: la riscoperta del Medioevo attuata nel XIX secolo è stata capace di influenzare la visione del periodo fino ai nostri giorni. Con il sentimentalismo romantico, i nazionalismi ed i revival, nello stesso secolo si gettano anche le basi della moderna cultura dei monumenti. Ad un momento storico che fa del Medioevo la nuova modernità se ne sostituisce uno che nasce all'insegna del più radicale distacco dal passato: nei primi decenni del Novecento il rifiuto della storia è programmatico sia in architettura che nelle arti figurative.

La rottura stabilita dai movimenti di Avanguardia ha condizionato i termini del rapporto moderno con il Medioevo almeno quanto gli stereotipi ottocenteschi; essa verrà risanata soltanto nel dopoguerra a causa delle impellenti esigenze della ricostruzione. Mentre le distruzioni belliche offrono le circostanze pratiche per i primi interventi, la riscoperta poliedrica del passato tipica del post- moderno fornisce il sostegno teorico a queste operazioni. A partire dalla seconda metà del secolo si moltiplicano le occasioni di dialogo con le sopravvivenze medievali, dalla scala urbanistica della costruzione nei centri storici a quella del restauro o della rinfunzionalizzazione del singolo edificio.

Tra queste si sono circoscritte due principali modalità di interazione con il monumento antico: l'innesto architettonico e la vetrata artistica. Nel primo caso il dialogo con la preesistenza avviene tramite l'inserimento di un nuovo volume architettonico su un corpo antico; questa delicata operazione è l'esito di un intenso studio preliminare dell'edificio storico volto a recuperarne i valori reinterpretandoli in chiave moderna. Nel secondo caso, l'artista contemporaneo recupera la tecnica della vetrata medievale mantenendo il proprio linguaggio, ma dialogando con il contesto attraverso una sua personale rimeditazione sui valori dell'edificio. Considerate tali caratteristiche, questi sono sembrati gli esempi più adatti a dimostrare come la riflessione artistica contemporanea possa rimettere in discussione le strutture medievali riportandole in vita. Successivamente si è cercato di rilevare come queste ricerche siano state recepite sul territorio italiano, per

concentrarsi in particolare sulla città di Venezia. Pur inserita nel quadro nazionale di una cultura conservativa di assoluto prestigio che, tuttavia, specialmente per quanto riguarda le strategie di valorizzazione, fatica ancora a tradursi nella pratica, Venezia offre, al di là della sua collocazione geografica, delle caratteristiche del tutto peculiari, avendo conservato più di molte altre l'aspetto di una cittadina medievale e gran parte del suo tessuto monumentale originario. Il suo indiscutibile rilievo a livello internazionale inoltre, la rende un soggetto perfetto per un paragone con il contesto europeo, al quale la città si mostra costantemente rivolta, pur rimanendo allo stesso tempo fortemente legata ad una dimensione locale.

Anche in questo caso una ricognizione sugli edifici medievali della città non ha potuto prescindere da una considerazione del loro trattamento nel corso dell'Ottocento. In questo periodo è stato proprio il restauro dei principali monumenti pre-rinascimentali che ha permesso l'articolarsi del dibattito intorno alle modalità di intervento sull'antico in laguna. Tuttavia la particolare complessità del suo tessuto monumentale, mascherata dietro un'immagine sempre omogenea e unitaria, fa in modo che qualsiasi operazione realizzata su un singolo edificio rappresenti inevitabilmente anche un intervento da considerare su scala urbanistica. Con questa consapevolezza si è deciso di procedere quindi ad un'analisi della ricettività di Venezia nei confronti del contemporaneo, considerando sia i pochi progetti portati a compimento che quelli, ben più numerosi, restati solo sulla carta.

Contraddittorio appare infine anche il ruolo delle Biennali, alle quali si è voluto dedicare un breve spazio per sottolineare come, nonostante questa immagine di impermeabilità al contemporaneo che si è costruita, Venezia sia in grado di porsi allo stesso tempo come un'arena di discussione delle ricerche artistiche ed architettoniche d'avanguardia.

1 DAL CONCETTO DI CONSERVAZIONE A QUELLO DI VALORIZZAZIONE

Nel Codice dei beni culturali e del paesaggio del 2004, la valorizzazione viene definita come: “L'esercizio delle funzioni e lo svolgimento delle connesse attività dirette a promuovere la conoscenza del patrimonio culturale e ad assicurare le migliori condizioni di utilizzazione e fruizione pubblica del patrimonio stesso”[1]. Nel 2009, nell'ambito di una riorganizzazione del Ministero per i Beni e le attività culturali, è stata istituita la Direzione generale per la valorizzazione del patrimonio culturale, con lo scopo, tra gli altri, di migliorare la fruizione dei luoghi di valore storico artistico e incrementare l'offerta culturale.

Qualche anno prima era stata costituita una società S.p.A per lo sviluppo dell'arte, della cultura e dello spettacolo denominata Arcus, volta a sostenere in modo innovativo progetti inerenti al mondo dei beni e delle attività culturali, con capitale sottoscritto interamente dal Ministero dell'Economia. Ad un'analisi della più recente legislazione in materia, il concetto di valorizzazione appare decisamente centrale nella politica gestionale del patrimonio artistico della nazione, e si viene a configurare non solo come un elemento decisivo per la fruizione di ciascun bene culturale, ma anche come requisito essenziale per la tutela e l'esistenza stessa del patrimonio, sia esso di proprietà pubblica o privata[2].

Con quello di tutela, il termine valorizzazione è comparso nella legislazione italiana solo a partire dal Novecento, collegato ad una serie di leggi settoriali per arginare il degrado o l'alienazione dei beni pubblici all'inizio del secolo, ma entrambi sono figli di una cultura della conservazione del passato che ha alle spalle

1 D.L. 22 gennaio 2004, n.42, articolo 6, comma 1, Codice dei beni culturali e del paesaggio.
2 BOTTINO G., *Tutela, fruizione, valorizzazione dei beni culturali nelle forme di gestione diretta* in BILANCIA P. (a cura di) *La valorizzazione dei Beni culturali Modelli giuridici di gestione integrata*, Milano , 2006, p.153.

una storia molto più lunga e radici ben più profonde.

1.1 Nascita del moderno concetto di conservazione e suoi sviluppi nell'Ottocento.

Il bisogno di custodire i monumenti, intesi come tracce del passato capaci di suscitare la memoria e il ricordo, è sentito dall'uomo fin dall'Antichità ma è motivato da necessità diverse a seconda del periodo e del contesto culturale, estetico o socio-economico. Nell'Egitto antico si adottavano pratiche per prolungare la durata dei materiali di cui erano composte le statue di culto per ragioni esclusivamente religiose, mentre presso i Greci ed i Romani ci si prendeva cura degli oggetti antichi soprattutto in ragione della loro bellezza e del loro valore economico. Nell'accezione moderna il concetto di conservazione allude alla tutela delle vestigia del passato in quanto testimonianze tangibili della storia ed è il prodotto soprattutto della cultura scientifica del secolo dei Lumi[3].

Sul finire del Settecento le sensazionali scoperte archeologiche derivate dagli scavi di Ercolano, Pompei o del Palatino, provocano l'irrompere della storia nel presente attraverso un nuovo apporto di materiali antichi. Quasi contemporaneamente si diffonde l'urgenza di collezionare questi oggetti e di acumularli nell'intento di costituire delle raccolte che riassumano tutto il sapere dell'uomo. L'interesse degli amatori era rivolto a qualsiasi oggetto purchè antico e il discrimine tra quali opere conservare e quali lasciare all'oblio era dettato principalmente dal gusto personale. Nel momento in cui si decide di aprire al pubblico queste raccolte, cioè con la nascita dei musei, il criterio di scelta diventa anche il valore didattico del reperto, che viene conservato per essere esibito e costituire un esempio per le generazioni future. La musealizzazione nasce con

3 VECCO M., *L'evoluzione del concetto di patrimonio culturale,* Milano, 2011, pp. 49-54.

l'obiettivo di democratizzare il sapere, ma affinché possano esercitare pienamente un'azione pedagogica ed essere compresi correttamente dai contemporanei, gli oggetti esposti devono essere riportati alla loro forma originaria e, quindi, completa. I dibattiti settecenteschi in merito ai modi e ai limiti della conservazione dei monumenti si intrecciano strettamente con le tematiche del restauro: l'unico modo per restituire alle vestigia antiche l'integrità perduta è considerato l'intervento diretto sul manufatto.

Le riflessioni teoriche sorte attorno a queste operazioni, che spaziavano da completamenti, anastilosi e integrazioni arbitrarie fino a veri e propri rifacimenti dell'opera originale, portarono gradualmente ad una presa di coscienza della disciplina[4] . Anche il clima tumultuoso della Rivoluzione francese ha giocato un ruolo di primo piano nella nascita del concetto di conservazione: in risposta alla distruzione sistematica delle vestigia feudali e delle proprietà nobiliari e religiose, vengono adottate delle misure di protezione contro gli atti di vandalismo e, nel 1793, secondo anno della Repubblica, viene istituita una Commissione temporanea delle arti per redigere un testo con le prescrizioni del caso.

Questo documento viene poi incluso nella Convenzione nazionale e dà l'avvio ad una politica di tutela del patrimonio culturale basata sul principio di conservazione dei monumenti in quanto testimonianze della storia della nazione; gli edifici e le opere d'arte meritevoli di questo trattamento sono censiti e catalogati tramite una scrupolosa ricognizione su tutto il territorio di Francia. Per indicare il complesso dei monumenti di proprietà della comunità si ricorre al termine “patrimonio”, inteso come forma tangibile della memoria di un popolo e testimonianza del suo legame con la storia della nazione[5]. Con queste premesse il

4 PANZA P., *Antichità e restauro nell'Italia del Settecento. Dal ripristino alla conservazione delle opere d'arte,* Milano, 1990, pp. 22-30.

5 Questa è la prima occasione in cui il termine viene utilizzato in ambito culturale; nei secoli precedenti con “patrimonio” si indicava genericamente l'insieme di beni tramandati in eredità tra i membri di una famiglia. Questi oggetti possedevano spesso un valore economico, ma erano scelti anche per mantenere viva la memoria degli antenati; compito delle generazioni successive era custodirli e proteggerli per tramandare valori familiari a lungo nel tempo. VECCO M., *L'evoluzione del concetto...op. cit.,* p. 17. Sulla nascita del concetto di conservazione in Francia: BERCÉé F., *La naissance des monuments*

tema della salvaguardia dei monumenti fa il suo ingresso nell'Ottocento, secolo in cui lo Storicismo porta a rivedere il rapporto dei contemporanei con il patrimonio culturale. In particolare si sviluppa una riflessione intorno al restauro che riguarda la legittimità di intervenire sul monumento, e si inizia a prendere in considerazione la possibilità di lasciarlo nello stato in cui è stato consegnato dal tempo.

Le due posizioni più autorevoli in materia sono senza dubbio quelle di John Ruskin e Eugène Viollet-Le-Duc. John Ruskin (1819- 1900) è il portavoce del totale rifiuto per la pratica del restauro, alla quale oppone la suggestione derivata dalla bellezza delle rovine. Schierandosi per una resa incondizionata all'azione erosiva del tempo, egli concepisce il degrado come espressione del ciclo di vita di ogni opera umana e quindi come un fenomeno inevitabile: in quest'ottica qualsiasi tentativo di conservare un edificio in una forma immobile e sempre uguale a se stessa appare solo un mezzo per ritardarne il decadimento[6].

Rispettare il patrimonio equivale quindi a permettere il corso naturale della sua storia senza interferire. In pieno Romanticismo il gusto per la rovina e l'idea di rispetto totale del pezzo antico vengono condivisi anche dagli artisti, i quali identificano in elementi unici e irripetibili come il genio, la mano e la casualità del tocco dell'artefice la vera essenza un'opera. Nessun restauro, per quanto corretto filologicamente, potrà ridare vita a questi elementi senza tradire lo spirito dell'originale[7].

Contemporaneamente alla diffusione di quest'idea di osservanza del ciclo di vita del pezzo antico, Eugène Viollet-Le-Duc (1818- 1879) si schiera invece per la ricostruzione totale dei monumenti, che conoscerà enorme successo presso i restauratori dell'epoca[8]. Per lo studioso francese l'intervento diretto non è solo uno strumento imprescindibile della conservazione, ma anche un nuovo momento

historiques: la correspondance de Prosper Mérimée avec Ludovic Vitet (1840- 1848), Parigi, 1998, pp. 1- 15.

6 RUSKIN J., *Le sette lampade dell'architettura*, Milano, 1982, pp. 209- 231.

7 CONTI A., *Storia del restauro e della conservazione delle opere d'arte*, Milano, 1988, p. 200.

8 FOUCART B., *Viollet-Le-Duc e il restauro degli edifici in Francia*, catalogo della mostra (Torino, luglio-ottobre 1981) Milano, 1981, pp. 1- 126.

creativo. L'artista chiamato a restaurare un'opera per evitare che vada perduta per sempre non deve agire soltanto tramite riparazioni o rifacimenti; il suo compito è intuire la forma ideale del monumento e riportarla in vita tramite la totale assimilazione del linguaggio del presente a quello dell'epoca[9]. Nella pratica, questi restauri risultano eseguiti all'insegna di una purificazione delle forme attraverso la quale i monumenti vengono privati di tutti gli elementi aggiunti in epoche successive alla loro creazione. Le parti eliminate vengono poi rimpiazzate con rifacimenti in uno stile giudicato più conforme all'essenza del monumento, neogotico, neoromanico o neoclassico a seconda del caso[10].

Questi interventi nascono dalla convinzione che sia compito dell'uomo del presente, armato della propria cultura e del proprio sapere, correggere le imperfezioni dei vari pezzi, non solo per conferigli longevità ma anche per riportarli alla loro forma ideale. Tuttavia interventi di questo tipo sono inevitabilmente dettati dal gusto dell'epoca e finiscono per falsare la verità del passato e le sue naturali stratificazioni[11]. Con l'enorme diffusione dei restauri stilistici, dal mondo accademico e artistico iniziano a levarsi nuove voci di protesta verso la libertà con cui vengono trattate le opere antiche.

I conoscitori dell'arte si schierano per la dignità del frammento originale, portatore dello spirito dell'opera anche se incompleto, e ammettono un intervento su di esso solo se la mano che lo esegue è in grado di eguagliare perfettamente lo stile antico. La pratica del restauro oscilla per lungo tempo tra i due estremi del ripristino filologicamente corretto e l'apprezzamento estetico per la rovina[12]. Entrambe le

9 CRIPPA M.A. (a cura di) *L'architettura ragionata Estratti dal Dizionario: costruzione, gusto, proporzione, restauro, scala, simmetria, stile, unità*, Milano, 2002, pp. 247- 273. La riflessione di Eugène Viollet-Le-Duc sul restauro è contenuta integralmente nel celebre: VIOLLET-LE-DUC E., *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XIV siècle*, Parigi, 1854.

10 CARBONARA G., *La reintegrazione dell'immagine*, Roma, 1976, pp. 46- 91.

11 FINIEGO G., *Il recupero dell'architettura medievale nei pensatori francesi del primo Ottocento*, in "Restauro",nn. 47- 49, 1989, pp.79- 133. Sull'argomento vedasi anche: BORDONE R., *Le radici della rivisitazione ottocentesca del Medioevo*, in LUPO JALLA D., DENICOLAI P., PAGNUCCO E., ROVINO G. (a cura di) *Medioevo reale, Medioevo immaginario. Confronti e percorsi culturali tra regioni d'Europa*, Torino, 2002, pp.11- 18.

12 SETTIS S., *Continuità, distanza e conoscenza* in Settis S. (a cura di) *Memoria dell'antico nell'arte*

scelte sono il sintomo della nascita di una nuova concezione estetica, ma anche di un nuovo modo di intendere il senso della conservazione del passato. Alla base della decisione di non intervento infatti, si trova anche una considerazione dell'opera come documento, un testo non scritto e carico di informazioni da decifrare che sono fondamentali per comprendere a fondo il nostro passato. Lentamente quindi la prassi del restauro passa dalle mani degli artisti a quelle degli storici e degli accademici, capaci di un approccio più scientifico e critico alle opere d'arte[13].

Al di là degli esiti più o meno disastrosi per il patrimonio in cui sfociarono le teorie di John Ruskin e Eugène Viollet-Le-Duc, va comunque riconosciuto al XIX secolo il merito di avere acuito la sensibilità storica dei restauratori. Con il Positivismo l'approccio al passato diventa scrupoloso e scientifico e i monumenti sono considerati come un prezioso materiale per la ricostruzione del passato degli Stati nascenti[14]. Qualsiasi modifica al patrimonio viene concepita quindi come una manomissione capace di fuorviare gli studi: affinchè continui ad avere una valenza scientifica, il monumento va lasciato esattamente come ci è stato consegnato, anche se si tratta di soli frammenti.

Alla leggibilità di un'opera si inizia a preferirne l'autenticità. Il concetto compare per la prima volta in Italia, negli scritti di Giovanni Battista Cavalcaselle (1819- 1897), ispettore generale per la pittura e la scultura a Firenze, dove l'autenticità viene descritta come l'unica caratteristica che può garantire il valore documentario di un'opera antica e che quindi ne mantiene l'utilità agli occhi degli storici, i nuovi soggetti a cui l'arte sembra rivolgersi[15]. Verso la fine del secolo la penisola si rivela all'avanguardia nel dibattito sulla conservazione: grazie ad un intenso ripensamento sulle tematiche del restauro si comincia a sentire la necessità

italiana, Torino, 1992, p. 242.

13 LE GOFF J., *Documento/Monumento*, in *Enciclopedia Einaudi*, Torino, 1977, vol. 1, p. 678.

14 Per una panoramica sull'evoluzione del pensiero critico attorno al monumento e al restauro: CASIELLO S., *La cultura del restauro: teorie e fondatori*, Venezia, 1996; mentre, più nello specifico: DUSHKINA N., *Il monumento e il mutamento del concetto di tempo*, in CRISTINELLI G., FORAMITTI V. (a cura di), *Il restauro fra identità e autenticità*, «Atti della tavola rotonda "I principi fondativi del restauro architettonico" Venezia, 31 gennaio– 1 febbraio 1999» Venezia, 2000, pp.83- 93.

di trovare un giusto mezzo tra la rassegnazione alla scomparsa del monumento e la sua ricostruzione totale. In questo clima il concetto di autenticità acquista centralità grazie a Camillo Boito (1836- 1914), per il quale la conservazione del passato deve essere orientata prima di tutto al rispetto della sua originalità e del carattere antico del pezzo[16]. Nel suo pensiero il restauro resta uno strumento imprescindibile della conservazione, ma viene circoscritto fissandone i limiti e l'etica: vanno evitati gli interventi troppo invasivi che tradiscano il carattere originario del monumento e ne pregiudichino la comprensione e lo studio[17].

La salvaguardia del patrimonio, ovvero la volontà di permettere che il monumento possa continuare a sopravvivere senza che questo vada a discapito della sua forma attuale e dei materiali originari, diventa l'obiettivo primario delle istituzioni. Da questo momento in poi conservare significherà soltanto provvedere al consolidamento della struttura esistente, senza aggiunte che non siano strettamente indispensabili e, nel caso, rese adeguatamente riconoscibili tramite l'impiego di materiali moderni. Con Camillo Boito si fa strada per la prima volta il concetto di rispetto della dimensione storica e artistica delle opere del passato: il mantenimento della loro autenticità e del loro carattere antico rimarrà la preoccupazione primaria anche del restauro moderno[18].

15 CAVALCASELLE G.B., *Sulla conservazione dei monumenti ed oggetti di belle arti e sulla riforma dell'insegnamento accademico*, Torino, 1863, pp. 1- 7. Sul metodo italiano di restauro e il concetto di autenticità vedasi in particolare: DEZZI BARDESCHI M., *Il valore discriminante dell'autenticità prima e dopo Nara*, in “Anagkē”, n. 52, 2007, pp. 70- 73. Per l'evoluzione del pensiero sul restauro in Italia invece il più generale: PEROGALLI C., *Monumenti e metodi di valorizzazione. Saggi, storia e caratteri delle teoriche sul restauro in Italia, dal Medioevo a oggi*, Milano, 1991.

16 ZUCCONI C., SERENA T., *Camillo Boito: un protagonista dell'Ottocento italiano*, Venezia, 2002. DALLA MONICA R., *Camillo Boito e il suo tempo*, in “Quaderni del CER”, n. 3, «Carte, risoluzioni e documenti per per la conservazione ed il restauro, Siena 14- 15 marzo 2003» Pisa, 2006, pp. 29- 35.

17 L'applicazione all'estremo di questi concetti ha portato tuttavia anche alla pratica altrettanto dannosa dei derestauri, ovvero la rimozione sistematica delle aggiunte arbitrarie frutto di precedenti integrazioni, considerate filologicamente errate, per riportare i monumenti al loro supposto stato originario. Anche se eseguiti con il fine di riportare in vita l'aspetto originale delle opere, questi interventi le hanno ulteriormente danneggiate e ne hanno pregiudicato la corretta lettura non meno dei precedenti. A questo proposito: ROSSI PINELLI O., *Verso un'immagine integrale: derestauri e ri-restauri nelle esperienze contemporanee*, in PIVA C., SGABROZZA I., DALAI EMILIANI M. (a cura di) *Il corpo dello stile, cultura e lettura del restauro nelle esperienze contemporanee* «Studi in ricordo di Michele Cordaro» Roma, 2005, pp.119- 136.

18 BOCCHINO F., *Camillo Boito e la dialettica tra conservare e restaurare*, in CASIELLO S. (a cura

1.2 La conservazione del patrimonio nel XX secolo.

Nei testi della critica del restauro del volgere del Novecento sono già toccati tutti gli aspetti che caratterizzeranno le politiche di conservazione del resto del secolo. Il patrimonio è concepito come un insieme di beni che rappresentano l'espressione della cultura di una nazione e la conservazione è un mezzo necessario e insostituibile per tramandare questo tesoro alle future generazioni. Come anticipato da Camillo Boito, in virtù del nuovo statuto di documento storico, il valore più importante da conservare in un monumento è ora l'autenticità. Il XX secolo conosce una vera e propria ossessione per questo concetto, che porta ad una riduzione al minimo di qualsiasi intervento postumo sulle opere per mantenere il più possibile inalterati i materiali originari[19].

Negli scritti di Alois Riegl (1858- 1905) e di Georg Dehio (1850- 1932) conservazione e restauro smettono di avere lo stesso significato e iniziano a rappresentare due scelte alternative. La tutela viene concepita come un'azione più che altro preventiva, un insieme di operazioni che siano in grado di mantenere l'integrità del monumento nel corso del tempo e rallentare il più possibile quei processi di degrado che rendono necessario un restauro. L'imperativo del conservatore diventa soprattutto salvaguardare e proteggere, piuttosto che completare o ricostruire: da questo momento in poi il restauro verrà inteso solo come "pura conservazione"[20].

---

di), *La cultura del restauro*, Venezia, 1996, pp. 145- 164.

19 TOMASZEWSKI A., *Il restauro fra "estetica" e autenticità,* in "Quaderni del Dipartimento Patrimonio Architettonico e Urbanistico", nn. 33- 34, pp.113- 122; o anche: TOMASZEWSKI A., *L'autenticità, i problemi ed i criteri,* in CRISTINELLI G., FORAMITTI V. (a cura di), *Il restauro fra identità e autenticità, op. cit.,* pp. 53- 57. LEMAIRE R., *Autenticità e patrimonio monumentale,* in "Restauro", n.129, 1994, p.144.

20 DEHIO G., *La protezione e la cura dei monumenti nell'Ottocento*, in RIEGL A. (a cura di), *Teoria e prassi della conservazione dei monumenti: Atologia di scritti, discorsi, rapporti 1898-1905, con una scelta di saggi critici*, Bologna, 2003, pp. 347- 357. LEHNE A., *Georg Dehio, Alois Riegl, Max Dvořák – a threshold in theory development,* in *Conservation and preservation. Interactions between theory and practice: in memoriam Alois Riegl (1858-1905) «*Atti della Conferenza Internazionale dell'ICOMOS, Comitato Scientifico Internazionale per la Teoria e la Filosofia della Conservazione e del Restauro, Vienna, 23-27 Aprile 2008», Firenze, 2010, pp. 69- 80.

La lezione di John Ruskin e la sua battaglia per la protezione e la cura dei monumenti non sono andate perdute e costituiscono la spina dorsale di tutta la pratica conservativa del Novecento. E' proprio da John Ruskin che Alois Riegl riprende la nozione di valore dell'antico esposta nel celebre *Il culto moderno dei monumenti*[21]; in questo testo si individuano tre elementi alla base del moderno bisogno di conservare, chiamati "valori in quanto memoria": il "valore storico", il "valore commemorativo" e, appunto, il "valore dell'antico"[22].

Si distingue quindi tra "monumenti intenzionali", creati con il preciso intento di celebrare un avvenimento o una figura storica e quindi dotati principalmente di un valore commemorativo, e "monumenti non intenzionali", ovvero quelli che sono diventati tali solo grazie ai valori storici e di antichità che gli sono stati attribuiti in epoche successive. Dunque secondo Alois Riegl al suo nascere il monumento può possedere esclusivamente valori commemorativi, d'uso o artistici, mentre il valore storico e quello dell'antico subentrano soltanto con il tempo e la considerazione dei posteri come preziosa testimonianza del passato.

Alla base del moderno bisogno di conservare c'è la considerazione del pezzo antico come documento; tuttavia, a differenza del valore storico riservato a studiosi d'arte e specialisti, quello dell'antico non richiede alcuna conoscenza specifica del monumento per essere colto e può essere oggetto di un riconoscimento unanime da parte di tutta la collettività[23]. La condivisione di questo sentimento da parte di un gruppo sociale o di un'intera nazione e la concezione del monumento come espressione della cultura di ogni singolo individuo che ne fa parte, implica una concezione del patrimonio in chiave marcatamente politica; proprio quest'ultima ha fatto nascere l'esigenza di regolamentare le pratiche conservative anche attraverso il diritto. L'emanazione di qualche sporadica legge in materia di tutela è un fenomeno che era già avvenuto nell'Ottocento in Grecia, in Italia e soprattutto in Francia, ma

21 RIEGL A., *Il culto moderno dei monumenti: il suo carattere e i suoi inizi*, Milano, 2011, pp. 9- 50.
22 RIEGL A., *Teoria e prassi della conservazione dei monumenti: Atologia di scritti, discorsi, rapporti 1898-1905, con una scelta di saggi critici*, a cura di S.Scarrocchia, Bologna, 2003, p.182.
23 RIEGL A., *Teoria e prassi... op. cit.*, pp. 173-203.

diventa sistematico specialmente nel corso del Novecento, quando in tutta l'Europa si assiste ad un proliferare di atti giuridici inerenti l'approccio al patrimonio culturale. Oltre alle varie dispozioni prese all'interno della legislazione di ciascun Paese, nel 1932 viene redatto un documento, conosciuto come Carta di Atene, che per la prima volta si occupa della questione a livello europeo. In questo atto si dichiara che la conservazione è un metodo necessario per proteggere l'arte e la storia di tutti gli Stati, e quindi è fondamentale che essi collaborino per farne uno scopo comune, identificandosi ciascuno come "guardiano di civiltà"[24].

Nonostante le differenze tra le legislazioni adottate da ciascuna nazione, è unanimamente condiviso il rifiuto per le integrazioni e il rispetto per l'opera d'arte del passato; il restauro è considerato come la scelta più estrema e vi si deve ricorrere solo nel caso in cui sia l'unica strada percorribile per salvare un'opera. In questo caso l'intervento deve essere preceduto da scrupolsi studi ed eseguito con materiali moderni e riconoscibili; qualsiasi operazione deve essere guidata dalla sensibilità per il legame tra monumento e il contesto in cui si trova, che deve essere mantenuto fin quando possibile. Identificando i punti comuni nelle politiche di tutela europee, la Carta vuole incoraggiare le varie nazioni a collaborare per la crescita della disciplina[25].

Dopo la Seconda guerra mondiale il numero di documenti di questo tipo aumenta in modo esponenziale: le immense distruzioni che hanno colpito il patrimonio di tutti gli Stati toccano così profondamente le coscienze da portare l'uomo occidentale a ricercare un legame con il proprio passato, ed a tentare di riportare in vita tramite ricostruzioni integrali ed estese campagne di restauro ciò che era andato perduto. Con la fondazione dell'UNESCO, nel 1946, viene attuato un

24 NIGLIO O., *Le carte del restauro. Documenti e norme per la conservazione dei beni architettonici e ambientali*, Roma, 2012, p. 34.

25 TOMASZEWSKI A., *From Athens 1931 to Venice 1964. History and actuality,* in *Conservation and preservation. Interactions between theory and practice: in memoriam Alois Riegl (1858-1905)* «Atti della Conferenza Internazionale dell'ICOMOS, Comitato Scientifico Internazionale per la Teoria e la Filosofia della Conservazione e del Restauro, Vienna, 23- 27 Aprile 2008», Firenze, 2010, pp.108-114.
FIENGO G., *La conservazione dei beni ambientali e le Carte del restauro*, in S. CASIELLO (a cura di), *Restauro, criteri, metodi, esperienze*, Napoli, 1990, pp. 26-46.

censimento dei monumenti del patrimonio mondiale meritevoli di tutela e si sviluppa la collaborazione internazionale per la loro protezione, salvaguardia e tutela, in un'ottica di mantenimento della pace mondiale al dilà delle differenze culturali[26]. Alla base di questa organizzazione si trova l'idea che ogni monumento è portatore di valori legati alla nazione di appartenenza ma allo stesso tempo è anche parte del patrimonio dell'intera umanità; in quanto tale la sua sicurezza e conservazione devono essere una preoccupazione condivisa a livello globale.

Sotto disposizione dell'UNESCO, nel 1954 all'Aja viene stipulata una convenzione a cui fare appello in caso di conflitti armati: qui per la prima volta i monumenti vengono designati come “beni culturali”, ambito che comprende beni mobili e immobili di importanza notevole, collezioni, centri monumentali e gruppi di costruzioni di interesse storico artistico[27]. Trent'anni più tardi gli stessi principi sono raccolti dalla Carta di Venezia, la quale sostituisce al termine monumento quello più ampio di patrimonio e ne dà un respiro sovranazionale concependolo come un'eredità comune a tutti gli Stati, anche extraeuropei[28].

Nel raggio d'azione della tutela vengono ora inclusi anche i centri storici, i siti archeologici, il contesto ambientale e le costruzioni rurali tradizionali: i nuovi beni meritano considerazione non più soltanto per motivi artistici o per il loro aspetto formale ma soprattutto per il loro valore storico, in quanto parte essenziale della vita e della civiltà di una nazione[29]. L'obiettivo primario di ogni Paese è

26 VALDERRAMA F., *A history of UNESCO*, Parigi, 1995, pp.19- 28.

27 TOMASZEWSKI A., *From Athens 1931 to..op. cit.*, pp.112- 114. E anche FALSER M.S., *From Venice 1964 to Nara 1994 – changing concept of autenticity?*, in *Conservation and preservation. Interactions between theory and practice: in memoriam Alois Riegl (1858-1905) «*Atti della Conferenza Internazionale dell'ICOMOS, Comitato Scientifico Internazionale per la Teoria e la Filosofia della Conservazione e del Restauro, Vienna, 23- 27 Aprile 2008», Firenze, 2010, pp. 115- 119. Sulle Carte del restauro in generale: GURRIERI F., *Restauro e conservazione. Carte del restauro, norme, convenzioni e mozioni sul patrimonio architettonico e artistico*, Firenze, 1992.

28 Per il testo integrale: NIGLIO O., *Le carte del restauro.. op. cit.*, p.43; e anche: GENOVESE R.A., *Attualità della conservazione dei monumenti* «Atti dell'incontro internazionale di studio sulla Carta di Venezia, trenta anni dopo, Napoli, 6- 7 novembre 1995» Napoli, 1996; e ancora: HARDY M., *The Venice Charter revisited: modernism, conservatism and tradition in the 21st century*, Cambridge, 2011.

29 FINIEGO G., *La Carta internazionale di Venezia del 1964: dal monumento isolato all'insieme ambientale*, in CASIELLO S. (a cura di), *Restauro, criteri... op. cit.*, pp. 30- 32.

salvaguardare l'autenticità di queste memorie, qui definita come l'originalità dei materiali e della forma nel rispetto delle stratificazioni avvenute nel tempo[30]. Questa sfida è stata raccolta l'anno successivo dall'ICOMOS, il Consiglio Internazionale dei Monumenti e Siti Storici, che ha assunto i principi enunciati a Venezia come linee guida e che opera ancora oggi per la salvaguardia dei beni a livello mondiale[31].

Nell'elaborazione del moderno pensiero coservativo l'Italia merita ancora una menzione particolare per il ruolo di avanguardia che ha ricoperto almeno fino al 1990. La precoce nascita di una cultura del restauro e della conservazione è stata favorita nella penisola dalla particolare concentrazione di opere d'arte antica, nei confronti delle quali fin dal Rinascimento si è attuato un rapporto dinamico di dialogo e interpolazione. Ma se nei secoli precedenti il compito di intervenire sui monumenti era considerato principalmente materia per artisti o per storici, nei primi decenni del Novecento il restauro assume le caratteristiche di una pratica autonoma e specializzata[32].

Nel 1938 Giulio Carlo Argan (1909- 1992) manifesta più volte la volontà di fondare un istituto centrale di ricerca per sancire il passaggio del restauro dall'ambito artigianale-artistico a quello scientifico, e per avere un garante di una politica conservativa univoca. Due anni più tardi l'Istituto Centrale del Restauro diventa una realtà concreta sotto la direzione di Cesare Brandi (1906- 1988)[33]. Proprio l'esperienza maturata in questo centro è alla base del testo *Teoria del*

30 NIGLIO O., *Le carte del restauro.. op. cit.,* p.43

31 Per ragioni di sintesi si sono qui citati solo alcuni passaggi significativi nell'evoluzione di un pensiero conservativo globale, ma è necessario notare che a partire dalla Carta di Atene l'organizzazione di simposi e la redazione di documenti normativi di respiro internazionale sarà una caratteristica distintiva degli ultimi due secoli. Oltre alle carte citate se ne potrebbero nominare molte altre, come ad esempio quella di Strasburgo del 1972, che pone l'accento sull'interesse culturale del territorio o la Convenzione UNESCO dello stesso anno, in cui si ampliano e si specificano le tipologie di beni da sottoporre a tutela, le carte relative ai centri storici, ai giardini e al paesaggio degli anni Ottanta, oppure il Convegno di Nara del 1994, che ha approfondito in particolare il problema dell'autenticità. La loro successione rispecchia l'approfondirsi del dibattito sulla conservazione e il progressivo ampliarsi delle problematiche di tutela nella società contemporanea.

32 LEMME F., *Evoluzione del concetto di autenticità attraverso le carte italiane del restauro*, in "Quaderni del CER", n.3, «Carte, risoluzioni e documenti per per la conservazione ed il restauro, Siena 14- 15 marzo 2003» Pisa, 2006, pp.111- 117.

33 VLAD BORRELLI L., *Etica della conservazione e tutela del passato*, Roma, 2012, p. 149.

restauro, un passo fondamentale nell'evoluzione del pensiero di tutela europeo. In esso come si è accennato Cesare Brandi rielabora le concezioni di John Ruskin riguardo al minimo intervento possibile sui monumenti e alla necessità di distinguere i materiali moderni da quelli originari; da Alois Riegl invece recupera la distinzione tra valore estetico e storico di un monumento, basando proprio su quest'ultima la nuova pratica del restauro[34].

Quando si interviene su un monumento danneggiato si deve agire soltanto sulla materia, senza alterare la concezione; a questo scopo ogni restauro deve essere realizzato con materiali riconoscibili e reversibili in modo da non intaccare nè la concezione artistica né la veridicità storica del manufatto e da non pregiudicarne l'effetto estetico. La conservazione si deve avvalere del restauro esclusivamente come un atto critico volto a tutelare il più possibile l'autenticità del pezzo. Queste teorie informano l'attività dell'ICR e conoscono presto una diffusione planetaria grazie al fiorire di scuole dello stesso tipo anche all'estero[35]. Nel 1966 la guida dell'Istituto passa a Giovanni Urbani (1900- 1969), una figura di primo piano nella seconda metà del Novecento, grazie alla quale il rapporto tra conservazione e restauro viene sovvertito.

Secondo Giovanni Urbani, quanto più sono eterogenei i materiali che compongono un monumento tanto più è difficile il suo mantenimento nel tempo: l'intervento moderno quindi non pregiudica solo l'originalità del manufatto ma ne comporta uno stress ulteriore e ne accelera il decadimento. Una buona politica di tutela del patrimonio quindi deve servirsi della conservazione come di un mezzo per far sì che le condizioni del monumento si mantengano tali da rendere il restauro superfluo. L'importante non è tanto riflettere su come migliorare le pratiche di

34 BRANDI C., *Teoria del restauro*, Torino, 1977, pp. 3- 53.

35 VLAD BORRELLI L., *Ibidem*, pp. 151-152. Su questo tema: ZANARDI B., *Il restauro, Giovanni Urbani e Cesare Brandi, due teorie a confronto*, Milano, 2009; BASILE G., *La conservazione dei beni culturali come interesse vitale della società. Appunti sulla figura e l'opera di Giovanni Urbani.*, Saonara, 2010; PERROTTA A., *Giovanni Urbani storico dell'arte e direttore dell'istituto Centrale del Restauro Profilo biografico e bibliografico*, Napoli, 2004.

restauro ma piuttosto su come fare in modo che le opere abbiano sempre meno bisogno di questo tipo di intervento. Infine Giovanni Urbani rileva come l'eccessiva considerazione scientifica dei monumenti li abbia lentamente privati di un altro valore a loro connaturato, quello legato alla loro originaria funzione. Una conservazione dettata solo da ragioni storico-artistiche può rischiare di congelare gli edifici o le opere nel tempo, allontanandole dalla società per farle oggetto di un'innaturale museificazione[36].

Questa nuova concezione del patrimonio è figlia del benessere economico degli anni Sessanta, durante i quali si inizia a considerare un riutilizzo delle antiche strutture nel rispetto della loro storia. Spesso vi si ricorre per necessità pratiche me talvolta un reimpiego viene auspicato anche come una forma dinamica di conservazione. Consentire una continuità d'uso o una riconversione intelligente delle antiche strutture è anche un modo per mantenere vivo il patrimonio nel tempo, affinché possa giocare ancora un ruolo attivo all'interno della società[37]. Una conservazione che non comprenda un reinserimento del patrimonio nella vita quotidiana comincia ad apparire reazionaria e anacronistica.

Giovanni Urbani si rivela un anticipatore dei tempi sottolineando l'importanza del coinvolgimento della società e della sua sensibilizzazione per la trasmissione dei beni culturali ai posteri ed evidenzia come la salvaguardia possa essere attuata efficacemente solo in un clima di preoccupazione condivisa. La destinazione del monumento a nuove funzioni implica una partecipazione attiva della comunità che ne fruisce e in questo modo accresce la vicinanza dei cittadini al patrimonio. Nella seconda metà del Novecento questo “modello italiano”[38] di tutela si diffonde e si afferma gradualmente in tutto il mondo e parallelamente cresce in ogni nazione il ruolo attribuito alla comunità, a beneficio della quale è indirizzata la

36 URBANI G., *Intorno al restauro,* Milano, 2000. e URBANI G. (a cura di), *Problemi di conservazione*, «Atti della Commissione per lo sviluppo tecnologico della conservazione dei beni culturali» Bologna, 1973.
37 BILANCIA P. (a cura di) *La valorizzazione dei beni culturali..op. cit.*, p. 9.
38 SETTIS S., *Italia S.p.A: l'assalto al patrimonio culturale,* Torino, 2007, p. 21.

tutela, e l'interesse verso la comunicazione applicata al settore dei beni culturali al fine di sensibilizzare i cittadini alla salvaguardia delle proprie radici.

1.3 Il concetto odierno di valorizzazione.

La spinta all'uso del patrimonio culturale nasce principalmente da valutazioni di natura economica: a livello di costi è molto più vantaggioso riutilizzare una struttura già esistente piuttosto che tentare di mantenerla inalterata nel tempo o demolirla e ricostruirne una nuova. Anche i concetti di patrimonio e quello di bene culturale coniato dalla Convenzione dell'Aja del 1954 sono di natura economica e alludono alla presenza nel monumento di un ulteriore valore al di là di quello estetico o artistico[39]. Inoltre con lo sviluppo del mercato dell'arte si diffonde la consapevolezza del valore monetario delle opere, che diventano beni a cui è imponibile un pezzo. E' evidente come a partire dalla seconda metà del secolo sia cresciuta la consapevolezza che il patrimonio non costituisce solo una riserva di memoria e cultura, ma anche di capitale[40].

Affinché le potenzialità produttive del bene possano essere realizzate è necessario applicare una conservazione che non si limiti a mettere sotto vetro i lasciti della storia: essa deve permettere di reinserire il monumento nel proprio contesto e nel mondo che lo circonda tramite il ristabilimento di legami attivi con la società. In questo modo si inaugura una concezione dinamica del monumento, che oggi viene promosso incoraggiandone la fruizione. Questa nuova attenzione rivolta all'interazione del pubblico ha origine dall'incremento della domanda di intrattenimento culturale e turistico che caratterizza la seconda metà del Novecento; nell'età contemporanea la cultura inizia ad essere considerata in chiave utilitaristica,

39 LAZZARETTI L., CINTI T., *La valorizzazione economica del patrimonio artistico delle città d'arte: il restauro artistico a Firenze*, Firenze, 2001, pp. 17- 42.
40 SETTIS S., *Italia S.p.A....op. cit.*, pp. 34-35.

come un servizio da offrire e come un prodotto dotato di un proprio valore. I concetti di “riutilizzo” e “fruizione” rappresentano quindi due aspetti distinti e complementari della moderna gestione del patrimonio[41]. Il riutilizzo di un antico edificio rafforza il legame della comunità con la propria storia reimmettendo i monumenti in un circuito vitale e rendendoli nuovamente parte della quotidianità non solo come spettacolo, ma anche come luoghi di interazione e dialogo; la fruizione va incontro alle nuove esigenze del turismo di massa, un fenomeno che nel nostro secolo è cresciuto esponenzialmente[42].

L'incremento delle possibilità di godimento di un bene per renderlo accessibile ad una più ampia fascia di persone ha come effetto l'incremento del flusso turistico e delle entrate economiche; la presenza massiccia di visitatori mette in luce l'apprezzamento tributato ai monumenti di una certa società, stimolando nei cittadini una maggiore consapevolezza del pregio storico e formale dell'ambiente in cui vivono, spesso guardato con noncuranza a causa della consuetudine. L'obiettivo della fruizione coincide dunque con quello del riutilizzo: portare la comunità a guardare ai propri monumenti con uno sguardo nuovo, riavvicinarsi ad essi e rafforzare la volontà di conservazione[43].

Nella società contemporanea prendersi cura del patrimonio è diventata una necessità: i monumenti costituiscono delle risorse e la loro distruzione è una perdita che non è più solo culturale, ma anche economica[44]. Le operazioni di restauro non

41 Sul ruolo imprescindibile che ha assunto oggi il concetto di “gestione” del bene culturale nell'ambito della sua conservazione: ARCELLA S., *La gestione dei beni culturali: fruizione, valorizzazione e promozione del patrimonio culturale italiano,* Napoli, 2000. pp. 1- 200; WORTHING D., BOND S., *Managing Built Heritage,* Oxford, 2008, pp. 1- 36, e anche: MCMANAMON F., HATTON A. (a cura di), *Cultural resources management in contemporary society*, Londra, 2000.

42 ORBASLI A., *Tourists in Historic Towns: Urban conservation and hertiage management*, Londra, 2000, pp. 49- 110, 170- 199.

43 BILANCIA P. (a cura di)., *La valorizzazione dei Beni culturali..op. cit.,* p.19.

44 Il termine risorsa viene qui utilizzato nella sua accezione economica ed è inteso come un fattore produttivo che può essere all'origine di un processo economico. Valorizzare il patrimonio quindi significa mettere a frutto il potenziale di queste risorse affinchè generino profitto. RIZZO F., *La gestione dei beni culturali per lo sviluppo economico,* in FLANCHINO C. (a cura di), *Le tradizioni del costruire e il riuso nei centri storici,* «Atti del convegno internazionale “Il riuso del centro storico di Noto”, Noto 4- 5 ottobre 2002» Enna, 2006, pp. 77- 93.

sono mai fine a sé stesse ma interventi necessari per scongiurare la perdita del bene e per reimmetterlo nel circuito socio-economico[45]. Il restauro oggi, secondo l'accezione introdotta da Giovanni Urbani, è un atto di restituzione critica del testo figurativo originale e come tale rappresenta anche un processo conoscitivo dell'opera e quindi un presupposto importante della sua valorizzazione. Esso è considerato comunque un intervento estremo, praticato solo se assolutamente necessario; le attività a cui si deve limitare la conservazione sono più che altro quelle di manutenzione e prevenzione dei processi di degrado del bene, attuate tramite un costante monitoraggio delle sue condizioni per ridurre al minimo i fattori di rischio[46].

La gestione e la promozione del bene così conservato rientrano invece nell'ambito della sua valorizzazione, che può essere intesa come una forma di tutela dinamica volta ad assicurare le migliori condizioni di fruizione del bene e a stimolarne la frequentazione e l'interesse da parte del pubblico. Allo stesso tempo, le attività organizzate a questo scopo incrementano il valore economico e culturale del bene in questione, permettendo di disporre di una fonte extra di denaro che a sua volta è possibile reinvestire in un rafforzamento della conservazione[47].

Conservazione e valorizzazione sono quindi due attività distinte ma allo stesso tempo interdipendenti e nessuna delle due è efficace se praticata singolarmente. Infatti, se è evidente che si possono valorizzare solo beni che sono stati precedentemente conservati, una tutela estensiva risulta fallimentare sia dal punto di vista economico che da quello culturale. Investire denaro nel mantenimento di un bene non più produttivo risulta illogico e controproducente. Nel nostro secolo il patrimonio ha acquisito un valore d'uso che l'ha reso oggetto del consumo turistico: in virtù del ruolo civico e sociale che riveste esso è idealmente proprietà dell'intera comunità e il suo accesso deve essere garantito a chiunque lo

45 DE LA TORRE M. (a cura di), *Assessing the values of cultural heritage*, Los Angeles, 2003, pp. 55-81.

46 ZANARDI B., *Conservazione, restauro, tutela: 24 dialoghi*, Milano, 1999, p.182.

47 VECCO M., *L'evoluzione del concetto..op. cit.*, p.77.

desideri. Tuttavia il bene non può essere semplicemente fruito: alla lunga la pressione turistica rischia di accelerare proprio il deperimento che si cercava di scongiurare portando alla perdita del bene e dei capitali in esso investiti. Per trasformare il bene in una realtà produttiva non basta conservarlo, ma è necessario anche rigenerarlo applicando un'adeguata politica di valorizzazione.

La volontà di mantenere inalterato il patrimonio ad esclusivo beneficio delle generazioni future ha come esito l'esclusione del monumento da qualsiasi rapporto con il presente e svaluta implicitamente le capacità creative degli artisti contemporanei. Una conservazione che sia fine a se stessa, congelando il monumento nel tempo va a discapito della creazione di qualcosa di nuovo. La tendenza attuale di porre sotto tutela un numero sempre maggiore di beni ampliandone le tipologie e abbassando la soglia di età, ha portato per contro a produrne sempre meno di nuovi; allo stesso tempo un eccessivo interesse per le operazioni di valorizzazione può andare a discapito del rispetto e della cura per lo stato di salute del monumento ed aumentare i fattori di degrado.

E' necessario quindi raggiungere un equilibrio tra questi due estremi, in modo da rendere possibile uno “scambio intergenerazionale di creatività”[48]. Lo scopo della conservazione moderna deve essere creare le basi per nuovi utilizzi del bene e per nuovi interventi che si pongano in dialogo con esso producendo del valore aggiunto.

48 VECCO M., *L'evoluzione del concetto...op. cit.*, p.105.

2 APPROCCI MODERNI ALL'ARTE MEDIEVALE
Dall'Eclettismo alle Avanguardie storiche.

2.1 Alle radici di una riscoperta. Il mito della cattedrale tra fantasie romantiche e Gothic Revival.

Il Medioevo non è stato riscoperto nell'Ottocento: lo stereotipo che ne fa un periodo storico passato sotto silenzio per quattro secoli e riportato in vita soltanto durante il Romanticismo va in realtà notevolmente ridimensionato. Se è vero che termini come gotico e Medioevo esprimono tutta la negatività del giudizio dei posteri e che il Rinascimento si volta a guardare il classico per fondare l'uomo nuovo, la storiografia di oggi preferisce porre l'accento sugli elementi di continuità, sulle strutture e i fattori culturali che, perdurando nel tempo, hanno reso questa età il momento fondativo della civiltà moderna.

Questa operazione è possibile anche per la storia dell'arte, perchè, nonostante gli artisti dal 1500 in poi si dedichino a imitare gli antichi Romani fino alla riscoperta dell'arte greca di metà Settecento, e nonostante l'arte post-classica venga identificata come “primitiva” e ritenuta di nessun valore culturale fino a Novecento inoltrato, molte attività si svolgono ancora in edifici medievali e si adotta il sapere tecnico maturato in quell'epoca per costruirne di nuovi. Il paesaggio europeo continua ad essere costellato di monasteri, chiese e castelli e la continuità d'uso della maggior parte di queste strutture determina la necessità costante di risistemarle, ricostruirle o semplicemente rinnovarne le decorazioni; queste operazioni portano ad un dialogo quotidiano tra vecchio e nuovo e quindi ad una sostanziale familiarità con il linguaggio antico[1]. La riscoperta del XIX secolo

1 LE GOFF J., *Un lungo medioevo,* Bari, 2006, p. 53; PAGLIARA P.N., *Eredità medievali in pratiche costruttive e concezioni strutturali del Rinascimento,* in SIMONCINI G. (a cura di), *Presenze medievali*

invece, è piuttosto un cambiamento di gusto, frutto di un momento storico in cui si inizia a considerare il passato con uno sguardo differente e a considerarne le vestigia come opere dotate anche di un valore artistico. I primi sintomi di questo apprezzamento possono essere rintracciati già nel Settecento, quando diversi manufatti medievali cominciano a fare la loro comparsa sul mercato antiquario in risposta ad un rinnovato interesse da parte di alcuni collezionisti. Questo commercio è ancora frutto di un'apprezzamento superficiale che non tiene alcun conto della conservazione dei manufatti; nonostante questo esso riveste un ruolo importante nel riabituare gli occhi dei contemporanei all'estetica del vecchio stile.

In Inghilterra sono le rovine a costituire la maggiore attrattiva del secolo: edifici diroccati, torri o frammenti di fortificazioni costituiscono un accessorio imprescindibile dei nuovi giardini paesaggistici al punto che quando non se ne trovano di autentiche, esse vengono costruite *ad hoc*[2]. Moderati apprezzamenti per lo stile dei "primitivi" vengono avanzati anche in Italia, dove le opere medievali sono considerate soprattutto come antidoto agli eccessi del Barocco; tuttavia, a parte l'importante contributo di Ludovico Antonio Muratori (1672- 1750), che per primo incluse alcune antichità medievali tra quelle degne di nota nelle sue *Dissertazioni sopra le antichità italiane*, bisognerà aspettare almeno la metà del secolo successivo per parlare di una vera e propria rivalutazione[3].

Prima della Rivoluzione , moderate riconsiderazioni dell'arte medievale e in particolare del periodo gotico, vengono avanzate anche in Francia, da intellettuali come Louis Thomassin (1619- 1695) o Jean Mabillon (1632- 1707), ma dopo il 1789 il Medioevo torna a porsi agli antipodi del nuovo, sinonimo di un mondo

nell'architettura di età moderna e contemporanea «Atti del 25° Congresso di Storia dell'Architettura, Roma 7- 9 giugno 1995» Milano, 1997, pp. 32- 48 e, nello stesso volume,: MIARELLI MARIANI G., *Gli architetti del Rinascimento davanti ai monumenti medievali*, pp. 73- 84.

2 Sul fascino esercitato dalle rovine nel Settecento molto interessante: LATTANZI L. *Rovine dell'antico come segno del moderno: sublime di resti e di ruderi nell'estetica del Settecento*, in "Annali della Scuola Superiore di Pisa, Classe di Lettere e Filosofia, Quaderni", N.14, Pisa, 2002, pp. 119- 140; sul gusto per le rovine inglese invece: ALEXANDER M., *Medievalism, Middle age in the modern England*, Londra, 2007.

3 MURATORI L.A., *Dissertazioni sopra le antichità italiane*, Milano, 1751, vol.1, pp. 346- 370.

irrazionale, barbaro e privo di libertà, e simbolo di tutto ciò che i rivoluzionari desiderano cancellare. Di conseguenza chiese e monasteri vengono saccheggiati o rasi al suolo e le opere contenute sono disperse o distrutte in quanto legate a strutture feudali obsolete e alle istituzioni monarchiche che è necessario estirpare per costruire il futuro[4]. Passata la fase più violenta, con la Restaurazione l'Ottocento dimostra acquisita una duplice consapevolezza: quella della distanza dell'uomo moderno dal proprio passato e del peso dell'individuo nella storia[5].

Il secolo si apre all'insegna delle requisizioni napoleoniche, in cui le opere medievali seguono la sorte di tutti gli altri pezzi antichi e sono considerate alla stregua di un bottino di guerra: esse sono dei trofei, espressioni del livello culturale dei territori conquistati ora di diritto assimilate al patrimonio di Francia. I pezzi giudicati migliori vengono fatti affluire al Louvre dove poter essere esibiti al pubblico per elevare le arti e il gusto di una potenza in ascesa[6]. Musei di questo tipo nascono contemporaneamente anche nelle altre nazioni, stimolati dalla fiducia in una conoscenza scientifica della realtà come motore di progresso culturale.

Al pari di tutti gli altri ambiti del sapere la storia viene avvicinata con un approccio metodico e conoscitivo, come un organismo biologico da sezionare per conoscerne a fondo il funzionamento e gli scopi. Nell'Ottocento si guarda al futuro solo attraverso il filtro della storia e si è convinti che solo capendo il proprio passato si possa stabilire chi si è e quali direzioni prendere nell'avvenire. Anche l'idea di creatività si muove dagli stessi presupposti: la vera forza produttiva del genio non risiede nell'immaginare soluzioni inedite, ma nella sua capacità mnemonica e

4 Per una panoramica generale del periodo: RÜCKER F., *Les origines de la conservation des monuments historiques en France (1790- 1815)*, Parigi, 1913. Sulle distruzioni indiscriminate perpetrate dai rivoluzionari: GAMBONI D., *The destruction of art, Iconoclasm and vandalism since the French Revolution*, Londra, 1997, pp. 25- 51; RÉAU L., FLEURY M. (a cura di), *Histoire du vandalisme lés monuments detruits de l'art française*, Parigi, 1994; e, in particolare: SOUCHAL F., *Le vandalisme de la révolution*, Parigi, 1993. pp.9- 41.

5 SERGI G., *L'idea di medioevo Fra storia e senso comune*, Roma, 2005, p. 32.

6 Sulle requisizioni napoleoniche: WESCHER P., CUNIBERTO F., *I furti d'arte. Napoleone e la nascita del Louvre*, Torino, 1988.

nell'abilità di ricombinare elementi già dati[7]. Questo atteggiamento dà impulso allo studio delle arti del passato e alla riscoperta di periodi prima non considerati; dall'unione tra arte e storia inoltre, nasce il concetto di stile. Si ritiene infatti che ad ogni epoca si possano associare dei caratteri peculiari e a ciascuna viene legato uno specifico linguaggio artistico. Grazie a questa visione si inizia a profilare un passato che è come un immenso catalogo di soluzioni compositive, che risultano fresche come fossero nuove: all'artista spetta solo il compito di scegliere la combinazione migliore.

L'uomo del XIX secolo viene descritto da Friedrich Nietzsche (1844- 1900) nelle sue *Considerazioni inattuali* come un insaziabile divoratore di stili, rubati alla storia in una follia imitativa senza precedenti; tuttavia nella ripetizione ossessiva l'artista finisce per bruciare l'autorità dei suoi modelli, che rischiano di essere appiattitit tutti sullo stesso piano[8]. Questo fenomeno si verifica soprattutto in architettura, disciplina che ha già per sua natura un forte legame con il passato, dal quale mutua necessariamente i suoi principi costitutivi. L'Eclettismo, nato nel Settecento, raggiunge nell'Ottocento le sue vette più alte; sebbene sia stato duramente criticato dai posteri e dagli studiosi odierni perchè risolto in una superficiale riproposizione di forme architettoniche ormai svuotate di significato, è pur sempre da rivalutare come espressione della disinvoltura con cui gli uomini dell'epoca si rivolsero al passato, che appariva come materia ancora viva e inesplorata, capace di offrire soluzioni ad ogni esigenza moderna[9].

Tra gli stili che ebbero più fortuna nell'architettura dell'Ottocento, il neomedievale fu considerato soprattutto come antitesi del neoclassico: il Neoclassicismo nelle arti è infatti il linguaggio d'Accademia, basato su un recupero sistematico delle forme e dei valori del passato preromano, considerati caratteri

7 PIGAFETTA G. (a cura di), *Storia dell'architettura moderna: imitazione e invenzione tra XV e XX secolo*, Torino, 2007, p. 500.
8 NIETSZCHE F., *Sull'utilità e il danno della storia per la vita* in *Considerazioni inattuali,* Torino, 1981, p. 5.
9 Sul particolare rapporto dell'Eclettismo con il passato: VISENTIN C., *L'equivoco dell'Eclettismo. Imitazione e memoria in architettura*, Bologna, 2003, pp. 31- 122.

universali e generalmente condivisi, perchè appartenenti alla tradizione comune ad ogni nazione. Tuttavia il respiro globale di questa eredità è allo stesso tempo in contrasto con il formarsi delle coscienze nazionali di primo Ottocento e con la volontà di autodeterminazione dell'individuo dichiarata dalla Rivoluzione francese e alimentata dal Romanticismo. All'inizio del secolo in tutte le nazioni nascenti inizia quindi parallelamente una corsa alla riscoperta delle proprie origini.

In questa ricerca il Medioevo rappresenta l'unico traguardo possibile: in esso si ritrovano le radici culturali di ogni nazione e lo si inizia a considerare come unica autentica eredità. Il linguaggio dell'età media viene adottato da molti artisti anche per rivendicare la propria autonomia creatrice. In particolare questo si verifica dapprima in Germania, con il gruppo di pittori detti Nazareni, e poi in Gran Bretagna, attraverso la Confraternita dei Preraffaeliti[10]. Per entrambi il Medioevo non rappresenta soltanto una fonte di ispirazione ma soprattutto una forza propulsiva al cambiamento[11]. Soffocati dal clima rigido e classicista dell'Accademia in cui studiavano, quella di Vienna il primo e la Royal Accademy di Londra il secondo, Friedrich Overbeck (1789- 1869) e Dante Gabriel Rossetti (1828- 1882) riuniscono intorno a sé un gruppo di scontenti e cercano nel Medioevo i modelli per sfidare apertamente le istituzioni.

Le leggende cavalleresche e i temi allegorici che costituiscono i principali soggetti dei loro quadri restituiscono l'idea di un mondo primitivo e idilliaco, e per questo più ingenuo e vicino alla natura; questa concezione è sostenuta sia dagli scritti degli intellettuali che dal risvegliato interesse dei collezionisti e viene alimentata da frequenti incursioni nella letteratura dell'epoca. Il Medioevo dei Nazareni è un motore di cambiamento, quello dei Preraffaeliti uno strumento con il quale riformare la pittura britannica contemporanea riportandola alla purezza delle

10 FALQUI L., *Ascoltare l'incenso. Confraternite di pittori nell'Ottocento: Nazareni, Preraffaeliti, Rosa + Croce, Nabis*, Firenze, 1985, pp. 10- 40. HONOR H., *Il Romanticismo*, Torino, 2007, pp. 154- 160.
11 Sul senso del sacro ritrovato dai nazareni nelle opere tardomedievali anche: GREWE C., *Painting the sacred in the age of Romanticism*, Farnham, 2009, pp. 1- 19, 253- 303 in particolare.

origini[12]. Entrambi i recuperi avvengono quindi all'insegna di una falsa coscienza storica: la rivalutazione del periodo non si basa tanto su un recupero di valori storicamente fondati, ma piuttosto sulla proiezione nel passato di ideali contemporanei. Invece di rivolgersi verso un futuro indefinito, gli artisti ottocenteschi scelgono il passato come meta, e trasformano il ritorno in un processo evolutivo.

Allo stesso modo anche quello rievocato dal Romanticismo è essenzialmente un Medioevo frainteso, piegato ad esprimere contenuti ed ideali moderni. Perpetuando lo stereotipo illuminista, esso continua ad essere considerato dagli artisti come un periodo di irrazionalità e primitivismo, ma questi caratteri vengono ora volti in positivo e trasformati nei valori a cui aspira la contemporaneità. Artisti, architetti e studiosi romantici sono suggestionati soprattutto dall'aspetto delle architetture in rovina e dalla loro capacità di sfidare il tempo esibendo i segni del suo passaggio. Le torri diroccate e i resti di fortificazioni, villaggi, abbazie che già da alcuni decenni stimolavano l'immaginazione dei paesaggisti inglesi, vengono ammirate ora anche nel continente, diventando una vera e propria moda[13].

Il Medioevo del XIX secolo consiste esclusivamente nel recupero del Quattrocento e del gotico, occasionalmente del romanico, come se questi stili ne costituissero la sintesi e l'edificio della cattedrale la massima espressione. Studiosi, artisti e poeti circolano per tutta Europa a caccia di chiese da contemplare; nel corso di questi viaggi la suggestione diventa inevitabilmente uno stimolo conscitivo. Attraverso il disegno e la riproduzione fedele di ogni elemento delle cattedrali, gli intellettuali contemporanei rieducano il gusto alle forme dell'antico stile; dai

12 FALQUI L., *Ascoltare l'incenso...op. cit.*, pp.161-163. Sul rapporto tra i Nazareni e il periodo medievale si segnala in particolare: MARCONI S., *I Nazareni e la riscoperta romantica del Medioevo cristiano nell'arte,* Venezia, 1982, pp. 15-25; DILK Y.E., *Il medievalismo religioso-patriottico nazareno: la controversia sulla nuova arte tedesca*, in *Italia Germania. Immagini, modelli, miti fra due popoli nell'Ottocento* «Atti della settimana di studio Bologna, 16- 20 settembre 1985» Bologna, 1988, pp. 221-241. Sul Medioevo dei Preraffaeliti invece: ROBERTS H., *The medieval spirit of Pre-Raphaelitism*, in DE GIROLAMI CHENEY L. (a cura di), *Pre-Raphaelitism and medievalism in the arts,* Lewiston, NY, 1992, pp. 15- 29.

13 HONOR H., *Il Romanticismo...op. cit.,* pp. 154- 160.

quaderni di schizzi vengono tratti manuali che hanno vasta circolazione[14]. L'entusiasmo dei viaggiatori si diffonde così anche negli ambienti culturali, che presto acclamano il gotico come l'unico vero stile capace di esprimere le origini della nazione. Da queste premesse scaturisce un Medioevo visionario, dove città, fortezze e cattedrali sono raffigurati immersi da atmosfere oniriche e surreali e sprofondati nella natura. Nella fantasia dei contemporanei il deperimento e il destino di morte accomunano questi edifici ai materiali organici; le particolari forme dell'architettura e gli elementi decorativi a motivi vegetali rafforzano questa similitudine[15].

La sinergia tra natura e architettura viene talmente ammirata da artisti e letterati dell'Ottocento, che presto la cattedrale diventa essa stessa un oggetto di culto[16]. Per comprendere la suggestione che ha suscitato questa costruzione per gli artisti romantici è sufficiente dare uno sguardo ai dipinti di William Turner (1775-1851) o di John Constable (1176- 1837): sebbene il primo la rappresenti relegata all'orizzonte di paesaggi visionari e nostalgici, animati dalla forza sovraumana degli elementi naturali, e il secondo la renda un elemento tipico della campagna inglese, l'atteggiamento verso l'architettura è rimasto lo stesso dell'epoca precedente, ovvero fondamentalmente pittorico[17]. In entrambi i casi quello che interessa all'artista non è

14 ROSSI PINELLI O.,*"La bellezza involontaria": dalle rovine alla cultura del frammento tra Otto e Novecento*, in BARBANERA M. (a cura di), *Relitti riletti*, Torino, 2009, pp. 140- 158.

15 MORGANTI G.,*"Sta natura ognor verde": sulla relazione tra rovine e vegetazione*, in BARBANERA M. (a cura di), *Relitti riletti*, Torino, 2009, pp.112- 128.

16 LE GOFF J., *Un lungo Medioevo... op. cit.*, pp. 41- 42. Il tema della cattedrale ha una fortuna vastissima almeno fino all'inizio del secolo successivo, non solo nelle arti figurative ma anche in musica e letteratura: Claude Debussy (1862- 1918) le intitola un preludio composto tra il 1909 e il 1912, mentre un decennio prima Joris Karl Huysmans (1848- 1907) aveva dato alle stampe *La cattedrale* e Victor Hugo nel 1831 aveva già ambientato nella Notre Dame di Parigi il suo romanzo più celebre. Ma l'apologia più esplicita di questa costruzione si ha sicuramente nell'opera di Marcel Proust (1871- 1922), il quale, sulla scia di suggestioni nate dalla lettura di John Ruskin, concepisce la cattedrale come un'opera d'arte *tout court* e come un vero e proprio "libro di pietra" del quale ammira soprattutto la solidità. Ne *Alla ricerca del tempo perduto* la struttura della cattedrale si sovrappone a quella letteraria e Marcel Proust scrive sentendosi affine ai costruttori paleocristiani o romanici: come loro, egli utilizza le macerie della realtà nella quale ha vissuto, rimodellandole secondo una nuova forma e significato. Sul rapporto di Marcel Proust con le cattedrali: FRAISSE L. *L'Oeuvre cathédrale. Proust et l'architecture médiévale*, Parigi,1990, pp.77- 119.

17 POMARÈDE V., *Paesaggio storico e sentimento della natura*, in GOLDIN M. (a cura di) *Turner e gli Impressionisti. La grande storia del paesaggio moderno in Europa*, (Catalogo della mostra: Brescia,

riprodurre meticolosamente le fattezze del monumento ma restituirne l'idea, trasmettere il potere evocativo di quella struttura per crearne il mito. Lo stesso apprezzamento della cattedrale per la sua sincera connessione con la natura si ritrova nella pittura di Caspar David Friedrich (1774- 1840) e di tutto il Romanticismo tedesco, ma nei dipinti teutonici il sentimento del sublime supera il pittoresco e prevalgono scenari notturni e nebbiosi che trasmettono il senso di struggimento per un'età ormai irraggiungibile.

In un momento cruciale come la guerra contro Napoleone III, in cui mai come prima si sente la necessità di rivendicare la propria identità ai danni del conquistatore straniero, l'architetto e pittore Karl Friedrich Schinkel (1781- 1841) fa della cattedrale il simbolo della storia della sua nazione. Nelle sue tele questi edifici dominano immaginifichi paesaggi naturali diventando le protagoniste al punto tale che ogni elemento dell'immagine risulta posto al servizio dell'archiettura[18]. Perfino in Francia, patria del Neoclassicismo, le rovine medievali non mancano di esercitare il loro fascino, evocate poeticamente nei dipinti di Luis Daguerre (1787- 1851) o nei romanzi di Victor Hugo (1802- 1885).

La suggestione esercitata da questo tema fu talmente longeva nel paese che la ritroviamo ancora alla fine del secolo, in un clima artistico molto diverso come quello dell'Impressionismo. Tra il 1892 e il 1894 Claude Monet (1840- 1926) sceglie il prospetto della cattedrale di Rouen per mostrare la capacità della luce di rendere aeree le masse e la sintesi perfetta tra leggerezza e solidità[19]. L'approccio al

---

Museo Civico di Santa Giulia, 28 ottobre 2006- 25 marzo 2007), Treviso, 2006, pp.115- 133; sui differenti esiti dei due artisti nel trattamento del tema della cattedrale: Whittingham S., *Constable and Turner at Salisbury*, Salisbury, 1973; oppure ancora WHITTINGHAM S., *Turner, Ruskin and Constable at Salisbury* in "The Burlington Magazine", n.113, 1971, pp. 272- 275.

18 GERMANN G., *Gothic Revival in Europe and Britain, sources, influences and ideas*, Cambridge, 1972, p.110. MURATORE G., *Tra Schinkel e Wright*, in SIMONCINI G. (a cura di), *Presenze medievali nell'architettura di età moderna e contemporanea* «Atti del 25° Congresso di Storia dell'Architettura, Roma 7- 9 giugno 1995» Milano, 1997, pp. 301- 303.

19 BERNIER R.R, *Monument, moment and memory. Monet's cathedral in fin de siècle France*, Lewisburg, 2007, pp. 32- 80. WILTZ M., *Monet, lumières sur la cathedrale de Rouen*, Parigi, 2005, pp.7- 11, 17- 29. Sul trattamento dei soggetti nelle serie pittoriche dell'artista: COPPEY C., *Claude Monet: à l'école de l'oeil*, Parigi, 2013, pp. 45- 85. Dedicati in particolare alla serie della cattedrale di Rouen sono ancora: TUCKER P.H., *Monet: gli anni della luce. I dipinti in serie dal 1890 al 1900*,

Medioevo che per gli artisti dell'inizio del secolo è soprattutto sentimentale, con Claude Monet diventa scientifico: l'artista non è interessato a quanto la cattedrale simboleggia per la storia della sua nazione, né è ispirato da alcun sentimento nostalgico; quello che gli interessa è soltanto come la pietra scolpita riflette la luce del sole. Egli contraddice la monumentalità dell'architettura con vibranti pennellate e, adottando un punto di vista molto ravvicinato, riduce il senso di soggezione dell'edificio di culto per sottolinearne soltanto le qualità luministiche.

Grazie alla capacità della luce di sciogliere la rigidità delle forme, l'artista riesce a dare movimento alle antiche pietre e a ricongiungere la cattedrale alla vita[20]. La prospettiva laica di Claude Monet è una rarità per il secolo: la cattedrale è prima di tutto un edificio cristiano e questo aspetto non è mai stato dimenticato nell'Ottocento. Il senso di spiritualità che si percepisce nelle tele dei pittori romantici esprime esso stesso una forma di religiosità: intime e vibranti, queste opere sono frutto di un sentimento sincero e personale di anelito verso il divino. Il Medioevo cristiano che in pittura viene solo rievocato, in architettura costituisce un vero e proprio programma di costruzione e assume, verso la metà del secolo, il ruolo di nuovo stile della modernità.

Complice di questo approccio è anche il particolare rapporto con la storia che si instaura naturalmente nel costruito: quando siamo di fronte ad un edificio antico, ci troviamo a che fare con il luogo concreto in cui passato e presente convivono: il monumento è il segno tangibile della sopravvivenza del passato nel presente, della loro compresenza, ed è l'unico luogo che rende fisicamente possibile il collegamento e dell'uno con l'altro. La grande meraviglia che le architetture del passato hanno esercitato e continuano ad esercitare ancora oggi, è dovuta principalmente alla loro resistenza allo scorrere del tempo, grazie alla quale queste strutture appaiono molto più autorevoli di quelle contemporanee[21]. Da questa

Milano, 1990; KLEIN J., *Lumières normandes: les hauts-lieux de l'Impressionnisme*, Rouen, 2013, pp. 288- 294.

20 LE GOFF J., *Un lungo Medioevo*, *op. cit.* p. 44.

21 CRIPPA M.A. (a cura di), *Architettura del XX secolo*, Milano, 1993, pp. 23- 26.

ammirazione gli intellettuali ottocenteschi traggono dunque un senso di inadeguatezza che gli impedisce di percepire il proprio tempo all'altezza di quello dei predecessori. Di conseguenza scegliere uno stile architettonico che possa definirsi senza timore espressione ufficiale della propria epoca inizia ad essere sentito prima di tutto come una questione morale, un veicolo di innalzamento del livello culturale della società moderna. Negli ambienti cattolici fu facile trovare una risposta a questa ricerca nell'architettura gotica.

Già nel 1802 François-René de Chateaubriand (1768- 1848), pur essendo un intellettuale ateo e fortemente avverso al Cattolicesimo, nel quale vedeva un'affinità con la barbarie, con il *Genio del cristianesimo* si era espresso in favore del sentimento cattolico delle origini, riconoscendo nel Medioevo anche un periodo di fecondità artistica coincidente con l'origine delle nazioni[22]. Questa timida apertura verso il Medioevo cristiano diventa invece centrale nel pensiero di Augustus Welby Northmore Pugin (1812- 1852), architetto e storico naturalizzato inglese. Nel suo caso l'interesse per il XIV secolo nasce da una conversione così profonda da portarlo a rileggere l'intera società alla luce del Cristianesimo e da ritenere che ogni aspetto della vita moderna debba conformarsi ai suoi precetti[23].

Augustus Pugin rigetta l'arbitrarietà e la mancanza di principi dell'eclettismo, il “carnevale dell'architettura”[24] nel quale ogni stile può essere ugualmente valido per realizzare un edificio. La caratteristica maggiore dell'architettura del tempo è la ripetizione di forme vuote, prelevate dal passato senza nessuna preoccupazione per il loro significato. Queste teorie vengono esposte in *Contrasts,* un'opera in cui lo studioso attua una feroce critica del vuoto di spiritualità moderno, riflesso inevitabilmente nelle forme del costruito[25]. Tramite una serie di tavole l'autore mette

22 DE CHATEAUBRIAND F., *Genio del Cristianesimo*, vol. 2, Torino, 1843, pp. 455-464.
23 PUGIN A.W.N., *An apology for the revival of christian architecture in England*, Londra, 1843, p.44.
24 CRIPPA M. A. (a cura di), *Storie e storiografia dell'archiettura dell'Ottocento*, Milano, 1994, p.108.
25 Sul contrasto tra le forme dell'architettura contemporanea e quelle gotiche rilevato da A.W.N.Pugin si veda: ACIDINI C. (a cura di), *Pugin Augustus Welby Northmore: Constrasti architettonici o la questione del gotico*, in “Biblioteca di architettura: saggi e documenti”, n. 16, 1978. HILL R., *Reformation to millennium: Pugin's Contrasts in the history of english thought*, in “Journal of the society of architectural historians”, n. 58, 1999, pp. 26- 41.

a confronto immagini di edifici contemporanei e costruzioni medievali, in modo da farne risaltare il contrasto, e affinché dal paragone con le seconde emerga chiaramente la pochezza e inadeguatezza delle prime .Raffigurazioni come queste tradiscono un forte intento moraleggiante, quello di dimostrare che l'unica architettura capace di produrre un miglioramento sociale è quella conforme ai principi cristiani; l'uso dello stile gotico non può perciò limitarsi ai soli edifici di culto, ma deve essere applicato a tutto l'ambiente costruito[26].

Nell'architettura ogivale Augustus Welby Northmore Pugin ritrova soprattutto il principio enunciato per la prima volta da Marc-Antoine Laugier (1713- 1769) in merito all'architettura dell'antichità classica, quel concetto di '"onestà strutturale" che sembra intonarsi perfettamente con il messaggio di umiltà della religione cristiana[27]. Il gotico viene identificato con l'architettura della Chiesa e il Cristianesimo come l'unico depositario della verità; di conseguenza quello delle cattedrali diventa non solo l'unico stile moderno possibile ma anche uno strumento per contrastare l'avanzata della Riforma.

In particolare Pugin si esprime contro gli inserimenti di arredi e pannelli in stile georgiano all'interno di molte chiese inglesi, colpevoli a suo parere di snaturarne il carattere originario e abbassarne il valore artistico [28]. La portata del suo pensiero fu fondamentale, sia per lo sviluppo del Gothic Revival che per quello di studi più rigorosi sulle strutture del Quattrocento; una maggiore conoscenza dei

26 PUGIN A.N.W., *An apology... op. cit.*, pp. 11- 15.

27 Esponente tra i più celebri del razionalismo illuminista in architettura, l'abate Laugier si era impegnato nella ricerca di una purificazione dello stile che riportasse le forme architettoniche a livello dell'essenziale. Il superfluo e il decorativo non danno alcun contributo al progresso delle arti, poiché la bellezza scaturisce soltanto da ciò che è funzionale e necessario. Questi principi vengono ritrovati da Marc-Antoine Laugier nelle forme più elementari dell'architettura classica, che diventa un modello di semplicità strutturale (l'onestà appunto) e naturalezza. Tuttavia nei due trattati *Essai sur l'Architecture* e *Observations sur l'Architecture* egli aveva avanzato anche numerose considerazioni sugli edifici gotici, apprezzandone precocemente le caratteristiche di leggerezza e di elevazione. SIMONCINI G., *Ritorni al passato nell'architettura francese: fra Seicento e primo Ottocento*, Milano, 2001, pp. 52- 57. Per quanto riguarda il concetto di onestà strutturale: STERN A.M.R., *Classicismo moderno*, Milano, 1990, pp. 14- 17.

28 PUGIN A.W.N., *Contrasts: or, a parallel between the noble edifices of Fourteenth and Fifteenth Century and similar buildings of the present day. Shewing the present decay of taste*, Londra, 1836, p. 26. HILL R., *Reformation to millennium...op. cit.*, pp. 27- 32.

principi costruttivi gotici permise ai progettisti contemporanei di sostituirli a quelli classici adottati fino a quel momento. L'idea di proporre un unico stile architettonico come espressione del proprio tempo sulla base di considerazioni morali o funzionali piuttosto che estetiche è assolutamente originale e da questo momento giocherà un ruolo di primo piano anche nell'impostazione del pensiero architettonico moderno[29].

Le radici della contemporaneità sono gettate allo stesso tempo anche da John Ruskin, nel pensiero del quale lo studio e la necessità di conservazione degli edifici medievali si mescolano con la volontà di definire uno stile univoco del costruire. Egli è tra gli intellettuali che dedicano la propria vita ai viaggi alla scoperta delle rovine e dell'arte del passato medievale, da guardare non con gli occhi del fedele ma del conoscitore, nella convinzione che il compito principale dell'architettura sia quello di permettere ai posteri di ricordare[30]. Il ruolo centrale della memoria viene discusso nel trattato *Le Sette Lampade dell'Architettura* come uno dei principi fondativi della progettazione. Chi costruisce deve farlo sempre avendo come obiettivo l'eternità: perfino l'architettura contemporanea deve possedere una dimensione storica, perchè il valore primario di ogni opera d'arte risiede principalmente nella sua età[31].

Gli stili che più si adattano allo scorrere del tempo, e che anzi con gli anni acquistano perfino maggiore bellezza, sono in particolare quelli del pittoresco, primi tra tutti il gotico italiano e francese. Se il progettista contemporaneo vuole assicurare alla propria creazione una vita longeva, è con questo linguaggio che è chiamato ad esprimersi, perchè per mantenere nel tempo un edificio non è ammesso alcun intervento postumo su di esso. L'uomo ha il diritto di intervenire solo su ciò che ha prodotto con le proprie mani, ciò che è stato fatto nel passato non gli

29 WATKIN D., *Architettura e moralità...op. cit.,* p.34. Le ragioni dell'adozione dello stile gotico nella modernità in Inghilterra sono dibattute anche in: MACLEOD R., *Style and society, Architectural ideology in Britain, 1835- 1914*

30 RUSKIN J., *Le sette lampade... op. cit.,* pp. 209- 230.

31 *Ibidem,* p. 26.

appartiene e qualsiasi rimaneggiamento è da considerarsi una falsificazione. Il ruolo dei contemporanei rispetto agli antichi edifici è quindi esclusivamente quello di un tramite che permetta al passato di transitare incolume verso il futuro. L'età non è un segno di decadenza ma l'unico vero valore di un edificio e l'unico che vada tutelato per mantenerlo in vita[32]. Il ruolo dello stile gotico viene approfondito ulteriormente verso la metà del secolo in *Le Pietre di Venezia*, frutto di un viaggio di studio in Italia; John Ruskin viene completamente sedotto dalle architetture lagunari delle quali diventa instancabile disegnatore ed estimatore, soprattutto per quanto riguarda la loro resa spontanea della natura.

Nel gotico veneziano egli vede raggiunto l'equilibrio perfetto tra imitazione e creatività, eguagliato per risultati soltanto da quello inglese delle origini e dallo stile romanico pisano[33] . Questi stili sono eletti ad unico linguaggio costruttivo della modernità, scelti ancora una volta non per ragioni estetiche ma come veicoli di valori passati che si vuole rendere ancora attuali[34]. Come accade in pittura, il Medioevo viene considerato come una sorgente di motivi e soluzioni inesplorate da cui attingere senza timore di mancare d'originalità; tutto è lecito ai fini di creare un'architettura del futuro che possa dirsi all'altezza della tradizione[35].

32 RUSKIN J., *Le sette lampade... op. cit.*, pp. 211-230.
33 RUSKIN J., *La natura del gotico*, Milano, 1982, pp. 27-28.
34 *Ibidem*, p. 34.
35 PIGAFETTA G., *Storia dell'architettura... op. cit.*, pp. 641- 651.

2.2 Il Medioevo a colori dei restauri francesi e primi interventi a dialogo con l'antico.

Architetti revivalisti e pittori romantici stabiliscono entrambi un rapporto con il passato basato essenzialmente sulla rievocazione; ciò che è stato viene fatto rivivere nel presente attraverso il recupero di valori e temi sentiti come ancora attuali. Questa volontà di mantenere vivo il dialogo con la storia si traduce anche in una cura crescente per il mantenimento strutturale degli edifici ancora esistenti, che vengono interessati come mai prima d'ora da intense campagne di restauro e risistemazione. Queste hanno luogo principalmente in Francia, dove dopo la Restaurazione viene fondata una Commissione dei monumenti storici che provvede al censimento e alla catalogazione di quanto del patrimonio medievale è sopravvissuto sul territorio.

Incaricati di realizzare l'impresa sono Ludovic Vitet (1802- 1873) e Prosper Mérimée (1803- 1870), che percorrono il paese in qualità di ispettori con il compito di analizzare le condizioni dei monumenti per poi programmare un'azione conservativa appropriata[36]. La pianficazione degli interventi porta necessariamente ad una conoscenza più approfondita dell'architettura medievale della nazione tratta dalla visione diretta dei manufatti. Le riprese del gotico che in Gran Bretagna erano scaturite da un interesse principalmente letterario, in Francia si trasformano in un revival organico e consapevole soprattutto grazie al contributo di Eugéne Viollet-Le-Duc, incaricato da Prosper Merimée di occuparsi dei restauri per la Commissione. Architetto e fine conoscitore, egli vede in quella medievale un'arte razionale e vicina alla vita e vi trova il dinamismo necessario per creare una valida alternativa all'arte d'Accademia. La vasta esperienza formata sul patrimonio

36 Rücker F., *Les origines de la conservation... op. cit.,* pp.12- 110. CARREZ A., *La Commission des monuments historiques de 1848 à 1852*, in “Histoire de l'art”, n. 47, 2000, pp. 75- 85. BERCÉ F., *Prospèr Mérimée et Arcisse de Caumont: la sauvegarde des monuments au XIXe siècle*, in GOUJARD L., *Voyages Pittoresques. Normandia 1820- 2009*, Milano, 2009, pp.83- 93. SPESSO M., *Storiografia e tutela in Prosper Mérimée, l'occasione delle Notes d'un voyage en corse*, in “Materiali e strutture. Problemi di conservazione”, n.7- 8, 2006, pp. 104- 125.

medievale della nazione gli permette presto di codificare la logica architettonica delle cattedrali in un insieme di regole e di elaborare una teoria del gotico ad uso e consumo dei costruttori moderni[37]. A questo atteggiamento si accompagna anche un entusiasmo interpretativo: infatti per Eugéne Viollet-Le-Duc il restauro non è soltanto una pedante ricostruzione o un completamento rigorosamente filologico delle parti mancanti, ma un vero e proprio intervento creativo.

Per riportare il monumento in vita è necessario non solo studiarlo ma comprenderne il messaggio al punto da essere in grado di riproporlo in forme nuove e, se necessario, perfino migliori delle precedenti. L'intervento integrativo diventa l'arena in cui si affrontano il vecchio e il nuovo, un luogo di confronto e di dialogo dal quale entrambi i linguaggi escono rinforzati[38]. Gli architetti francesi del XIX secolo accolgono il pensiero di Eugéne Viollet-Le-Duc e intervengono quindi diffusamente sui monumenti medievali: credendo di individuare l'essenza del periodo nello stile gotico, ricostruiscono o completano la maggior parte degli edifici superstiti con risultati spesso disastrosi per il mantenimento della loro autenticità. L'elemento caratteristico di questi interventi consiste soprattutto nelle ridipinture e nella completa revisione degli apparati decorativi degli edifici. Queste operazioni rappresentano per gli studiosi anche un campo di sperimentazione inedito sul rapporto tra architettura, scultura e colore.

La policromia delle opere d'arte medievali in realtà era già stata portata all'attenzione del pubblico nel 1795, con l'apertura del Museo dei monumenti francesi, che raccoglieva i reperti salvati da Alexandre Lenoir (1761- 1839) dalle sistematiche distruzioni dei giorni della Rivoluzione[39]. L'esposizione era organizzata raggruppando le opere secondo un criterio cronologico, con ciascuna sala dedicata ad un preciso momento della storia di Francia; sebbene il Medioevo fosse ancora tenuto in scarsa considerazione dal punto di vista artistico, anche ad esso venne

37 E. VASSALLO, *Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc (1814-1879)*, in S. CASIELLO (a cura di), *La cultura del restauro. Teorie e fondatori*, Vicenza, 2005, pp. 69- 88.
38 VIOLLET-LE-DUC E., *L'architettura ragionata: estratti dal dizionario: costruzione, gusto, proprozione, restauro, scala, simmetria, stile, unità*, Milano, 2002, pp. 247- 273.

riservata una sezione per amore di completezza. Per l'allestimento di quest'ultima Alexandre Lenoir scelse di adottare un criterio scenografico interamente giocato sulla policromia dei reperti, che fu enfatizzata mediante un affascinante gioco di ombre e luci soffuse (tav. 1).

In un periodo in cui dominava l'estetica winckelmanniana, dedita alla monocromia e all'assoluto candore e purezza dei materiali dell'arte greca, una tale esplosione di colori lasciò un'impronta inedelebile nell'immaginazione dei visitatori[40]. Gli studiosi del XIX secolo non avevano mai dimenticato questo aspetto e la policromia della plastica medievale era diventata un'ulteriore arma su cui giocare l'opposizione al Neoclassicismo. Annotazioni sulle coloriture delle opere medievali non mancano nei resconti di viaggio di Prosper Merimèe e vengono tenuti ben presenti quando arriva il momento di intervenire nella risistemazione di edifici gotici o romanici[41].

In questa occasione i restauratori ottocenteschi si trovano spesso a lavorare su chiese integralmente ridipinte di bianco, risultato di operazioni condotte nei secoli precenti, quando si era cercato di dare un aspetto classico a tutte le costruzioni medievali ancora in uso. La maggior parte delle campagne di restauro prende avvio verso la fine degli anni trenta; nell'obiettivo di riportarli al loro aspetto originario, ci si occupa prima di tutto di rimuovere le imbiancature dai principali

39 BILLI E., *I colori del Medioevo nei restauri dell'Ottocento francese: studi sulla policromia delle sculture*, Firenze, 2010, pp. 30-35. COURAJOD L., *Alexandre Lenoir – son journal et le Musée des monuments français*, Parigi, 1878; POULOT D., *Musée nazione patrimoine 1789- 1815*, Parigi, 1997; LEGGE R., *Penser le patrimoine. Mise en scene et mise en ordre de l'art*, Parigi, 1998; POULOT D., *Le Musée des monuments français d'Alexandre Lenoir,* in BERGDOLL B., CAMILLE M., *Le musée de la sculpture comparée. Naissance de l'histoire de l'art moderne*, Parigi, 2001, pp. 36- 43.

40 BILLI E., *Ibidem*, pp.40 -42.

41 Sulla scoperta della policromia delle sculture e dei paramenti architettonici medievali: MIARELLI MARIANI I., *Seroux d'Agincourt et l'histoire de l'art par les monuments: riscoperta del Medioevo, dibattito storiografico e riproduzione artistica tra fine XVIII e XIX secolo*, Roma, 2005; JENET J.M., RENAUD P., (a cura di), *Le "Gothique" retrouvé avant Viollet-le-Duc*, catalogo della mostra Parigi, 31 ottobre 1979- 17 febbraio 1980. Boni G., *Il colore sui monumenti*, in "Archivio veneto", n.13, 1883, p.11; GIUSTI A., *Il contributo del restauro alla conoscenza della policromia su pietra*, in ANDREUCCETTI P.A., LAZZARESCHI CERVELLI I., (a cura di), *Il colore nel Medioevo: arte, simbolo, tecnica; pietra e colore, conoscenza, conservazione e restauro della policromia* «Atti delle giornate di studi, Lucca 22-24 novembre 2007», Lucca, 2009, p. 177.

monumenti di Francia e in seguito di dotarli di nuove e più appropriate decorazioni. In questo momento storico il colore viene così assimilato all'arte medievale che le ridipinture vengono applicate su ogni centrimetro disponibile dello spazio interno delle cattedrali, ricoprendo pareti, membrature ed apparato scultoreo, fino ad estendersi perfino all'esterno degli edifici[42]. Si provvede anche al rifacimento deei cicli decorativi, per i quali vengono chiamati artisti affermati, spesso appartenenti alla cerchia dei Neoclassicisti.

Il primo intervento di questo genere data 1842: dopo aver completato il rifacimento delle sculture del portico di Saint-Germain l'Auxerrois a Parigi, danneggiate dai rivoluzionari, per il rifacimento della decorazione della facciata viene chiamato il pittore Victor Louis Mottez (1809- 1897), accademico di Francia e allievo di Jean-Auguste Dominique Ingres (1780- 1867)[43]. Trattandosi di un intervento che prevede l'inserimento di un linguaggio moderno in un contesto del XIII secolo, i tempi di realizzazione sono lunghi e richiedono una discreta quantità di studio; l'artista decide di rinunciare alla pittura ad encausto o ad olio che venivano comunemente usate in Francia per adottare la tecnica degli artisti del Quattrocento, ed effettua diversi viaggi in Italia per osservare il lavoro dei Nazareni e trarne ispirazione[44].

Il risultato è una decorazione pensata per integrare la nuova pittura all'apparato scultoreo gotico: Victor Louis Mottez decide di rafforzare il programma iconografico dell'insieme sostituendo il Giudizio Universale che si trovava originariamente nel timpano con una Crocifissione e una folla di santi locali, in modo da richiamare le varie personalità di spicco del cristianesimo nazionale scolpite nel resto del portico. Sulle pareti laterali vengono affrescati alcuni episodi

42 FOUCART B. (a cura di), *Viollet-le-Duc e il restauro... op. cit.*, pp. 1- 126. FINIEGO G., *Il recupero dell'architettura medievale nei pensatori francesi del primo Ottocento (Viollet-le-Duc e il restauro dei monumenti)*, in “Restauro”, n.47/49, 1980, pp. 79-133. DI STEFANO R., *La pratica del restauro dei monumenti*, in “Restauro”, n.47/49, 1980, pp. 264- 291.

43 BILLI E., *I colori del Medioevo... op. cit.*,, pp. 60-63. DIDRON A., *Fresques de Saint-Germain l'Auxerrois*, in “Annales archéologiques”, n.6, 1847, pp. 177- 180.

44 Proprio a causa dell'adozione di questa tecnica, facilmente deperibile, queste pitture oggi risultano completamente perdute.

della vita di Cristo e si applicano coloriture anche a tutte le sculture dell'ingresso, in modo tale da dare ulteriore armonia ed unità all'insieme. Pur essendo molto curati dal punto di vista iconografico e ben drappeggiati, i personaggi dipinti mancano di espressività, denunciando uno dei tratti più significativi degli artisti dell'epoca: una grande attenzione per il dettaglio e per il dato storico che manca però di inventiva e slancio[45] (tav. 2).

Oltre a fornire agli artisti un'occasione di dialogo con il linguaggio scultoreo e architettonico medievale, la rimozione delle intonacature operata nel corso delle campagne di restauro ha anche un'altra importante conseguenza: quella di far riaffiorare i cicli di pittura monumentale che originariamente decoravano le pareti delle basiliche. Gli affreschi portati alla luce confermano l'immagine di una cattedrale tutta giocata sul colore e la ricchezza dei materiali e vengono di volta in volta scrupolosamente documentati; le pubblicazioni scientifiche in merito vengono poste al centro delle discussioni degli artisti e stimolano in loro il desiderio di competere con i predecessori su questo campo.

Nella seconda metà del secolo un gran numero di artisti decide di cimentarsi con la pittura murale a soggetto religioso, un genere che per tema e formato trova necessariamente la sua collocazione sulle pareti delle chiese. Si può quindi affermare che le cattedrali costituiscono la sede naturale dei primi interventi contemporanei volti a valorizzare il linguaggio artistico del Medioevo. La storia, che è una forza creativa nella progettazione di Eugéne Viollet-Le-Duc e dei suoi seguaci, diventa un interlocutore abituale anche per gli artisti. Nonostante il fine di questi interventi sia di riportare in vita gli edifici nel loro aspetto medievale, gli esiti non sfociano mai in un esatto mimetismo e quello che producono è piuttosto un Medioevo riletto in chiave ottocentesca[46]. Per rendersene conto è sufficiente dare

45 FEYDAEU E., *Là peinture dans les églises des Paris. Saint-Germain l'Auxerrois*, in “Revue internationale de l'art et de la curiositè”, n. 1, 1869, pp.134- 136; FOUCART B., *Mottez, le tympan peint de Saint-Germain l'Auxerrois ou les malheurs de Victor*, in BONFAIT O., POWELL V.G., SÉNÉCHAL P., (a cura di), *Curiositè études d'histoire de l'art en l'honneur d'Antoine Snapper*, Parigi, 1998, pp. 94-99.

46 FOUCART B., *Viollet-le-Duc e il restauro... op. cit.*, pp.10- 54.

uno sguardo alla decorazione della chiesa di Saint-Germaine-Des-Près, a Parigi, eseguita da Hippolyte Flandrin (1809- 1864) a partire dal 1842, al termine dei lavori di restauro condotti da Victor Baltard (1805- 1874)[47]. Questa cattedrale è la più antica di Parigi, e ha già subito diversi rifacimenti nel corso dei secoli, come ad esempio la ricostruzione seicentesca delle volte, tuttavia conserva ancora alcuni elementi che possono dirsi autenticamente gotici. Al pittore viene commissionata la redazione dell'intero programma figurativo, cosa decisamente inusuale per l'epoca, mentre volte, pareti, colonne, pilastri e capitelli erano già stati abbondantemente ridipinti da Victor Baltard[48].

La disposizione delle scene risulta abbastanza fedele alla prassi medievale: episodi dell'Antico e del Nuovo Testamento si svolgono lungo le pareti della navata centrale, al di sopra del colonnato, mentre gli spazi vuoti tra le finestre sono occupati da singole figure di profeti inquadrate in edicole goticheggianti; il soffitto invece era già stato affrescato con stelle su fondo blu oltremare, simboleggiando la volta celeste. Le immagini degli Apostoli sono riservate allo spazio sacro del coro, nel quale sono ripartiti in due file che, guidate rispettivamente da Pietro e da Paolo, convergono verso i simboli del tetramorfo ai due lati dell'etimasia, posizionata in corrispondenza dell'asse centrale dell'edificio (tav. 3).

Al di sopra di questa, al centro della finestratura troviamo la figura di Cristo affiancata dalla Vergine, da S.Giovanni Battista, e da altri due santi locali: Saint Denis, primo vescovo di Parigi, e Sainte Geneviève, patrona della città. Le due pareti del santuario infine, che fanno da cerniera tra il transetto e lo spazio sacro dedicato all'altare e sulle quali si innesta il campanile, presentano da un lato l'Entrata di Cristo a Gerusalemme e dall'altro la Salita al Calvario. Nella fascia

47 HORAIST B., *Saint Germain-Des-Prés 1839-1863* in *Hippolyte, Auguste et Paul Flandrin: une fraternitè picturale au XIX siécle*, catalogo della mostra Parigi, 16 novembre 1984 – 10 febbraio 1985. pp. 125-131.

48 GALLIMARD A., *Peintures de l'église murales Saint Germain des Prés*, Parigi, 1864. HORAIST B., *Hippolyte Flandrin à Saint-Germain-Des-Prés*, in "Bullettin de la Société de l'Histoire de l'Art Français", n.81, 1981, pp. 211- 232. HORAIST B., *Hippolyte Flandrin: 1809- 1864; un exemple de peinture murale au XIXe siècle*, Parigi, 1978.

superiore, gli spazi vuoti di quattro bifore originali del XII secolo sono riempiti con personificazioni delle Virtù e sovrastati da immagini di personaggi celebri legati all'abbazia, come Saint Germaine, il vescovo fondatore, e S.Benedetto, padre dell'ordine. Nel contratto di commissione erano previste anche le decorazioni del transetto nord, che vengono però completate da Sebastien Cornu (1804- 1870) a causa della morte prematura dell'artista. Nel suo insieme il programma decorativo è teso ad illustrare la perenne attualità della fede e la costante presenza di Cristo nella storia, secondo la frase del Nuovo Testamento che recita: “Gesù Cristo, lo stesso ieri e oggi e sempre”[49].

Questo tema sembra accordarsi perfettamente con la grande religiosità dell'autore, tuttavia non disponiamo di documenti che ci permettano di affermare con certezza che ruolo abbia avuto la committenza nell'elaborazione del programma e quanto spazio sia stato lasciato all'immaginazione dell'artista. Gli unici dati certi sono che Hippolyte Flandrin si occupò di realizzare il progetto generale, i disegni preparatori e i cartoni per le vetrate, e che nella loro realizzazione intervennero anche i due fratelli e gli allievi[50]. Dal punto di vista stilistico i dipinti del coro, eseguiti per primi, sono quelli che raggiungono il maggior compromesso con il linguaggio medievale: il fondo dorato che circonda uniformemente i personaggi conferisce un forte senso di monumentalià, mentre i motivi decorativi arabescati a tralci, nonché la scelta di raffigurazioni simboliche per l'area più sacra dell'edificio, denunciano una forte affinità con i mosaici bizantini.

Uno stile arcaizzante sembra al pittore il modo più adatto per intervenire nell'area più antica dell'edificio, dove la galleria cieca al di sopra del colonnato ha conservato ancora la finestratura originale, con colonnette marmoree e capitelli figurati risalenti al XII secolo[51]. Lo studio dei disegni preparatori per l'Entrata a

49 M.C.H., *Religious Painting - Hippolyte Flandrin* in “The Fine Arts quarterly review”, vol. I, Londra, 1866, pp.115- 131.
50 HORAIST B., *Saint Germain-Des-Pres... op. cit.*, p. 126.
51 KREAHLING MCKAY G., *An eastern medieval revival: Byzantine art and Nineteenth-century french painting*, in FUGELSO K., ROBINSON C.L. (a cura di), *Medievalism in technology. Old and new.*, Cambridge, 2008, pp. 46- 67.

Gerusalemme invece, rivela che per le scene del santuario l'adozione di questo stile fu più combattuta. Se nella versione finale il fondo oro viene mantenuto, nei bozzetti l'episodio si svolge sotto un cielo azzurro con nuvole. Tuttavia i personaggi non sono dipinti al di sopra della superficie dorata come avveniva nel periodo paleocristiano, ma eseguite direttamente sull'intonaco, un espediente che permette di mantenerne la plasticità.

Teste e corpi non hanno nulla della bidimensionalità delle raffigurazioni paleocristiane ma denunciano piuttosto l'influenza del Raffaello delle Stanze Vaticane[52]. Hippolyte Flandrin, pittore d'Accademia, fortemente legato al Neoclassicismo e dotato di una profonda religiosità, cerca di dare vita ad una personale versione dell'arte paleocristiana mescolando l'iconografia dell'Urbinate con la pittura di storia di Jean-Auguste-Dominique Ingres. Il legame con l'arte dei contemporanei si fa preponderante negli affreschi della navata, realizzati otto anni più tardi rispetto a quelli del coro: qui le contraddizioni rispetto all'antico si manifestano già nella disposione dei due cicli. La volontà di fornire una lettura dell'Antico Testamento come prefigurazione del Nuovo porta l'artista alla scelta inedita di associare ad una scena del primo la scena del secondo che ne contiene la prefigurazione; in questo modo è possibile osservare sulla medesima arcata il Battesimo di Cristo e il Passaggio del Mar Rosso, l'Annunciazione e Mosé al roveto ardente e così via, in un'ideale unità delle Sacre Scritture.

In questo caso l'artista ha ceduto definitivamente alla suggestione del cielo naturale e per la chiarezza di colori e forme è possibile indicare tra i suoi modelli anche gli affreschi giotteschi di Assisi. La presenza di Raffaello continua a farsi sentire in alcune scelte iconografiche come la ripresa del motivo delle braccia alzate al cielo, una soluzione che troviamo replicata più volte da Flandrin negli schizzi tratti dal Salomone unto re delle logge romane, e qui riproposta in scene come il Passaggio del Mar rosso[53]. La maestosità delle figure e la concentrazione

52 HORAIST B., *Saint-Germain-Des-Prés... op. cit.,* p.135.
53 HORAIST B., *Saint-Germain-Des-Prés... op. cit.,* p. 143.

dell'espressività nei drappeggi e nelle masse corporee piuttosto che nei volti richiama ancora una volta Giotto, mentre il Martirio di San Sinforniano realizzato dal maestro Jean Auguste Dominique Ingres per la cattedrale di Autun fornisce il modello per la solennità del racconto[54]. Il dato più significativo è che queste concessioni alla modernità non sono affatto casuali, ma vengono adottate consapevolmente dall'artista secondo una propria coerente visione estetica.

Come Victor Mottez e molti altri pittori di cattedrali egli conosce bene la pittura dei Nazareni e ha modo di recarsi a Roma a studiarla direttamente, ma non apprezza in loro l'eccessivo arcaismo e la ricorrenza spropositata al simbolo e alla metafora. Nulla negli affreschi di Saint-Germaine-Des-Pres è un elemento allegorico, tutto è realizzato in funzione della massima leggibilità, della massima chiarezza, in modo che il messaggio sacro possa essere compreso da il più vasto strato di pubblico possibile e non soltanto da una cerchia di colti. Il fatto che in molti casi alla semplicità si sacrifichi la varietà delle soluzioni, non toglie nulla all'universalità del messaggio, che secondo Hippolyte Flandrin è il primo obiettivo di una moderna arte cristiana[55].

Inoltre l'artista non crede che la pittura contemporanea debba risolversi in una semplice imitazione di modelli medievali; per eseguire una grande pittura religiosa non è necessario privarsi delle conquiste moderne, siano esse tecniche o stilistiche: il Rinascimento insegna che è possibile invece stabilire un ponte che congiunga le forme dell'arte greca a quelle cristiane. La vera sfida di Hippolyte Flandrin quindi è quella di creare un linguaggio inedito unendo il nuovo all'antico, convinto che la modernità possa esprimersi soltanto attraverso lo shock percettivo dato dal superamento dei due estremi. Considerando complessivamente i risultati di restauri come questo alla luce del loro scopo dichiarato, ovvero quello di riportare in vita stile e linguaggio del Medioevo, non si può non decretarne il fallimento;

54 LEBROT J., *Le martyre de Saint-Symphorien; tableau de J.Ingres, Cathédrale d'Autun,* Dijon, 1960.
55 CHAVANNE B., *Hippolyte et Paul Flandrin, deux talents au service d'un même ideal,* in Sciama C. (a cura di), *Hippolyte & Paul Flandrin. Paysages et portraits*, Parigi, 2007, pp.12- 15.

tuttavia, dove questi artisti furono più autenticamente medievali fu proprio nel loro rapporto con il passato. Paradossalmente è proprio l'impossibilità di fondare il nuovo senza voltarsi a guardare indietro l'eredità medievale che più hanno tramandato artisti Preraffaeliti e Neoclassici[56].

2.3 Medioevo come futuro: Arts&Crafts e origini del Movimento Moderno.

L'approccio al Medioevo attuato da Eugéne Viollet-Le-Duc e dai suoi seguaci non può essere riassunto come un semplice sguardo volto nostalgicamente all'indietro; non si tratta di un tentativo di fuggire dal presente ma piuttosto è l'espessione della volontà di contribuire attivamente ad esso promuovendone il cambiamento e la trasformazione. Il restauro va interpretato come un momento di confronto tra due dimensioni temporali apparentemente agli antipodi: un passato che ancora sopravvive ed un presente in cerca di una propria definizione. Dal dialogo entrambi i fattori escono rinforzati ed accresciuti di significato; esso infatti ha come obiettivo principale l'elaborazione di uno stile nuovo, adatto alle esigenze del mondo contemporaneo[57].

Verso la fine del secolo queste ultime appaiono strettamente legate anche ai processi di industrializzazione e all'introduzione del cemento armato e del ferro nelle costruzioni; le potenzialità dei nuovi prodotti industriali colpiscono da subito l'immaginazione degli architetti, che li impiegano rinunciando a qualsiasi tipo di sovrastruttura ornamentale. Di questi materiali viene apprezzata soprattutto la possibilità che offrono di ottenere nei nuovi edifici una perfetta corrispondenza tra forma e funzione, la stessa onestà strutturale che veniva ammirata contemporaneamente anche nelle cattedrali gotiche.

56 LE GOFF J., *Un lungo Medioevo... op. cit.*, p. 54.
57 CRIPPA M.A., *Architettura del XX secolo... op. cit.*,, p.26. TAGLIAVENTI I., *Viollet-le-Duc e la cultura architettonica dei revivals*, Bologna, 1976, pp. 11- 300.

Per rendersi conto delle grandi affinità tra la moderna architettura del ferro e le forme medievali è sufficiente osservare la struttura del Crystal Palace, che ha ospitato la prima esposizione universale di Londra del 1851: la possibilità di concentrare il peso della copertura sulle sole membrature, l'assottigliamento massimo delle pareti e la loro sostituzione con superfici interamente vetrate che permettano la comunicazione tra ambiente interno ed esterno sono facilmente realizzabili grazie all'uso di questi nuovi materiali. Nel suo *Dizionario* Eugéne Viollet-Le-Duc sottolinea questo legame proponendo il Neogotico come un sistema di regole compiuto ad uso e consumo dei progettisti contemporanei[58].

Grazie a questo contributo gli architetti moderni trovano nel gotico un linguaggio universale e non esitano ad applicarlo alle più svariate tipologie di costruzioni in ferro e cemento: dalle chiese, come quella di Saint-Jean a Montmartre di Anatole de Baudot (1834- 1915) e la Saint Eugéne di Louis-Auguste Boileau (1812- 1896), alla Borsa di Amsterdam di Petrus Berlage (1856- 1934); dai Magazzini Wertheim di Alfred Messel (1853- 1909) a Berlino, al municipio di Stoccolma di Ragnar Östberg (1866- 1945), per poi estendersi anche alle case di abitazione private e ai palazzi pubblici[59].

Tra questi ultimi un esito molto interessante viene raggiunto negli Stati Uniti, dove agli inizi del Novecento i pinnacoli del gotico vengono adottati nella costruzione dei primi grattacieli, a cominciare dal Woolworth Building di Cass Gilbert (1859- 1934), a New York[60]. La necessità di sfruttare al massimo il suolo urbano tipica della razionalizzazione della prima età industriale porta all'esigenza di concentrare le attività commerciali in edifici che si sviluppino in altezza. L'accento posto sulla verticalità e la volontà di dare un aspetto unitario e uniforme a questa

58 VIOLLET-LE-DUC E., *Entretiens su l'architecture*, Bruxelles, 1977, vol. I, pp. 180- 240.
59 ZEVI B. (a cura di), *Storia dell'architettura moderna*, Torino, 1996, p.7- 16.
60 IRACE F., *Il Neogotico laicizzato,* in BOSSAGLIA R. e TERRAROLI V. (a cura di), *Il neogotico nel XIX e XX secolo*, Milano, 1989, p.185. FENSKE G., *The skyscraper and the city: the Woolworth Building and the making of modern New York*, Chicago, 2008, pp. 11- 79. FENSKE G., *The Beaux-arts architects and the skyscraper: Cass Gilbert, the professional engineer and the Rationalization of construction in Chicago and New York*, in MOUDRY R. (a cura di), *The American skyscraper: cultural histories*, New York, 2005, pp.19- 38.

nuova costruzione rende il Neogotico lo stile più adatto a risolvere questo tipo di problemi. In questi palazzi ogni residuo di spiritualità è scomparso e il medievalismo ha motivazioni esclusivamente formali e simboliche: il grattacielo, moderna cattedrale degli affari, viene a prendere il posto della cattedrale cristiana come punto di riferimento del tessuto urbano. Ispirato da questa immagine Auguste Perret (1874- 1954), uno dei più celebri sostenitori dell'impiego del ferro nella nuova architettura, arriva a concepire una città interamente fatta di torri, su modello dei borghi medievali italiani, dove ciascuna di esse sia in realtà un grattacielo.

Se questo progetto non venne mai realizzato, gli esiti più significativi del connubio tra Medioevo e produzione industriale si possono apprezzare piuttosto nella Notre Dame di Raincy del 1922-23, in cui l'architetto dimostra tutta la sua padronanza del nuovo stile riuscendo a reinventare integralmente lo spazio di una cattedrale. In questa chiesa il largo uso di murature in cemento armato è finalizzato proprio ad esprimere il rigore e lo spirito degli antichi edifici[61] (tav. 4). Tra i valori riconosciuti all'arte medievale che vengono sensibilmente apprezzati dalla società capitalistica *in fieri* c'è anche quello della collettività: nella cattedrale gotica si crede di identificare il prodotto consapevole del lavoro di squadra di una moltitudine di artigiani e operai senza nome.

L'impossibilità di attribuire ciascuna mano ad una identità definita dovuta alla mancanza di documenti viene interpretata in età moderna come un'aspirazione all'anonimato, come se gli antichi costruttori avessero evitato consapevolmente la celebrazione del singolo per privilegiare il senso di coralità e collettività dell'opera finita[62]. Questa spersonalizzazione è di nuovo una proiezione nel passato di ideali contemporanei: si costruisce nel Medioevo il mito della società industriale, dove il processo produttivo viene razionalizzato e ciascun prodotto è il risultato della divisione del lavoro e della cooperazione di mani diverse finalizzata al raggiungimento di un solo obiettivo. La spersonalizzazione che consegue da questa

61 TAFURI M., DAL CO F. (a cura di), *Architettura contemporanea*, Milano, 1998, p.57.
62 PIGAFETTA G., *Storia dell'architettura...op. cit.*, p. 22.

modalità operativa è la stessa che verrà celebrata da Ludwig Mies Van Der Rohe (1886- 1969) qualche decennio più avanti rivendicando la soppressione dell'autorialità. E' solo quando viene svincolato dal gusto o dalle potenzialità creative di un singolo che uno stile diventa realmente universale, espressione unanime dello spirito di un'epoca proprio come dovrebbe essere l'architettura del Movimento Moderno[63].

L'idea di una produzione artistica e architettonica impersonale e totalitaria come spirito della modernità viene sostenuta anche da Le Corbusier (1887- 1965) in *Verso un'architettura*, testo simbolo dell'architettura ispirata alla funzionalità e all'efficienza della macchina. Il nuovo ideale di perfezione non viene più mutuato dal passato o dalla natura ma dalla tecnologia e dai suoi prodotti, che non esprimono altro che sé stessi, senza artifici o mascheramenti. La sincerità della struttura viene predicata e identificata in tutto ciò che è ridotto ai suoi elementi costitutivi fondamentali, forme semplici e razionali che siano facilmente leggibili da tutti e non tradiscano la mano del proprio autore, proprio come accade per i prodotti industriali e per quelli medievali prima di loro[64].

Bruno Taut (1880- 1938) spinge oltre questa concezione dichiarando che il piacere estetico compare soltanto come conseguenza della funzionalità e scaturisce dalla risposta dell'oggetto ad un certo tipo di esigenze; anche in questo caso il precedente storico si ritrova facilmente nell'onestà strutturale delle cattedrali gotiche[65]. Lo stesso mito di collettività al quale si ispirano i padri del Movimento Moderno viene impiegato quindi nel medesimo periodo da altri artisti e teorici in chiave diametralmente opposta, proprio per contrastare l'avanzata della macchina e delle nuove tecnologie. Nell'apologia del gotico come stile della modernità, anche John Ruskin identifica come uno dei suoi pregi maggiori la capacità di comporre in una sintesi unitaria una grande varietà di elementi costitutivi, quella che Rosario

63 WATKIN D., *Architettura e moralità..op. cit.,* p.49.
64 DYNES W.R., *Medievalism and Le Corbusier,* in “Gesta”, vol. 45, n.2, 2006, pp.89- 94.
65 WATKIN D., *Architettura e moralità...op. cit.,*, p.52.

Assunto (1915- 1994) chiamerà “estetica del multivario”[66] e che farà risalire al pensiero di Johann Wolfgang von Goethe (1749- 1832). In un saggio sull'arte tedesca del 1772 significativamente dedicato alla memoria di Ervino di Steinbach, costruttore della cattedrale di Strasburgo, il poeta aveva già lodato il gotico per questa molteplicità di parti, ciascuna unica in sé stessa e allo stesso tempo diversa dall'altra e mai esattamente riproducibile[67].

John Ruskin recupera da qui l'idea della varietà del molteplice e ne fa uno dei punti forti della sua lotta contro la serialità e il livellamento tipici dei prodotti industriali, tutti perfettamente identici e anonimi, privi di umanità. Tuttavia in Inghilterra celebrare il gotico non è soltanto una questione di stile ma diventa anche un modo per rivendicare la creatività individuale a dispetto dell'appiattimento portato dal lavoro industriale che, sentito qui precocemente rispetto agli altri paesi europei, inizia a porsi anche come un problema sociale. Per riscattare una classe operaia spersonalizzata resa appendice della macchina si recupera quindi la figura dell'artigiano, e la raffinatezza del lavoro manuale e di bottega viene propagandata per contribuire ad uno sviluppo della società[68].

Verso il 1860 la reazione al sistema produttivo moderno massificato diventa anche la bandiera dei Preraffaeliti, alla quale John Ruskin era da tempo associato, che vivono un secondo periodo di vitalità artistica grazie all'entrata nel gruppo di nuove forti personalità come Edward Burne-Jones (1833- 1898) e William Morris (1834- 1896)[69]. I due, appassionati lettori di John Ruskin, sono compagni di studi all'Exeter College di Oxford quando vengono introdotti nella Confraternita da Dante Gabriel Rossetti. In questo momento la produzione pittorica del gruppo può dirsi medievalista soltanto per l'adozione di temi allegorici e soggetti leggendari

66 ASSUNTO R., *Significato del Neogoticismo...op. cit.*, p. 39.
67 BÄNZIGHER H., *Disillusione nell'immaginario architettonico e letteratura tedesca*, in CASARI R. (a cura di), *Testo letterario e immaginario architettonico*, Milano, 1996, pp. 129- 131.
68 ARGAN G., *Il concetto di revival*, in BOSSAGLIA R. e TERRAROLI V. (a cura di), *Il neogotico nel XIX e XX secolo*, Milano, 1989, p.32.
69 L'effetto della rivoluzione industriale sulle arti e la forte impronta socialista data al recupero delle forme di artigianato medievale sono trattati diffusamente in: MORRIS W., *Art in socialism*, in MORRIS W., *Collected works of William Morris*, vol. XXIII, Londra, 1915.

tratti dalla letteratura del tempo, mentre lo stile ha ripiegato nettamente su forme rinascimentali[70]. Accomunati dal disprezzo per tutto ciò che sia collegato ai processi di industrializzazione e colpiti dal bassissimo livello creativo riscontrato nei prodotti della Grande Esposizione, entrambi vengono sedotti da un ambito del Medioevo ancora inesplorato, quello delle arti applicate. Una produzione artigianale di qualità, ricongiunta alla sfera delle arti com'era in passato, sembra a Morris l'arma più efficace per innalzare il gusto dei contemporanei e, con esso, anche la loro qualità di vita[71].

Anche in questo caso il passato medievale è recuperato come uno strumento vivo capace di incidere sull'attualità e perfino di indirizzarne gli sviluppi. Questa forte impronta sociale è dichiarata apertamente a cominciare dal nome Arts&Crafts, arti e mestieri, sotto il quale si riuniscono gli artisti, che si richiama esplicitamente alle forme di organizzazione corporative introdotte nell'età dei comuni e all'unione di arte e decorazione tipica di questo momento storico. A dimostrazione di quanto questo connubio fosse apprezzato nell'età vittoriana, nel 1861 gli aderenti decidono di fondare una vera e propria società, la Morris, Marshall, Faulkner&Co, per assolvere alle incrementate commissioni e sostenere la concorrenza delle altre ditte di produzione, soprattutto nel campo della realizzazione di vetrate e di smalti[72].

Da un punto di vista pratico infatti, fin dalla loro comparsa le Arts&Crafts si sposano perfettamente con il Gothic Revival: i cantieri delle nuove cattedrali in costruzione in tutto il paese forniscono un campo di applicazione ideale per le arti decorative, e la tecnica di assemblaggio e pittura del vetro, caratteristica del periodo romanico e gotica e poi caduta in disuso a partire dal 1500, in questo periodo conosce una vasta revivescenza[73]. Per quanto l'obiettivo dichiarato sia quello di

70 CRUISE C., '*Sick-sad dreams': Burne-Jones and the Pre-Raphaelite medievalism,* in EVANGELISTA S., *The arts in Victorian literature,* Leeds, 2010, pp. 121- 140.

71 HILTON T., *The Preraphaelites...op. cit.*, p. 45.

72 SEWTER C. (a cura di), *The stained glasses of William Morris and his circle: a catalogue*, catalogo della mostra, Londra, 1975, pp.15-16.

73 Dell'unione tra arte, tecnica e artigianato si era già occupato ampiamente anche Augustus Welby Northmore Pugin in occasione della costruzione in stile neogotico del palazzo di Westminster; per il nuovo edificio egli progetta una vasta gamma di arredi, dai disegni per le tappezzerie alle lampade, dal

imitare il più possibile lo stile medievale, la differenza tra i due linguaggi appare immediatamente quando vecchio e nuovo si trovano a contatto, come accade nella normanna Waltham Abbey, restaurata nel 1852 ad opera di William Burges (1827-1881)[74]. In occasione di questo intervento, la realizzazione dei vetri del rosone e della trifora dell'abside viene affidata a Edward Burne-Jones, che sceglie di ispirarsi alle Storie della Genesi. Al centro del rosone egli colloca la figura di Dio padre che regge il globo nella mano sinistra, mentre nei sette cerchi vengono rappresentati i giorni della creazione.

La trifora non è nient'altro che una grande raffigurazione dell'albero di Jesse, alla sommità del quale si trova la figura crocefissa di Cristo (tav. 5). Come da prassi la concezione dell'artista viene tradotta su vetro dalla mano dell'artigiano, ma il risultato qui è molto più organico se comparato ad esempio a quello ottenuto da Hippolyte Flandrin nelle vetrate di Saint-Germain-Des-Prés. Nonostante nella cattedrale si trovino ancora alcune autentiche vetrate a mosaico del XII secolo, la tecnica di Hippolyte Flandrin sembra non esserne influenzata e resta ancora legata alla concezione di pittura su vetro, in cui il disegno viene semplicemente riportato sulla superficie, composta dall'accostamento di sole tre grandi lastre.

Nell'opera di Edward Burne-Jones l'adozione di una composizione a mosaico e la varietà dei dettagli testimonia una più alta comprensione delle tecniche artigianali del passato, il cui studio porta anche ad una maggiore affinità con il mezzo. Nonostante questa rinnovata abilità tecnica, il disegno risulta più legato alla cultura italiana, conosciuta nel corso dei viaggi in penisola al seguito di John Ruskin, che a quella gotica, e i volti hanno ancora i tratti dei personaggi dei quadri Preraffaeliti[75]. Lo stile delle antiche vetrate viene richiamato soprattutto

design delle porte lignee ai vetri, consolidando la propria ispirazione e quella dei collaboratori tramite la realizzazione di calchi di ornamenti gotici. Maturata questa esperienza sul campo, Northmore Pugin realizzerà in seguito una vasta quantità di vetrate per le nuove chiese inglesi. SHEPHERD S.A., *The stained glass of A.W.N. Pugin*, Reading, 2009, pp. 24- 119.

74 SEWTER C., *The stained glasses of William Morris..op. cit.,* pp.15-16.

75 CRAWFORD A., Des Cars L. (a cura di), *Edward Burne-Jones Victorian Artist-dreamer,* New York, 1998, pp.5-25.

nell'ispessimento delle linee, le quali grazie all'uso del piombo acquistano delle qualità tattili totalmente assenti in pittura, e al ricorso a colori intensi e luminosi. L'artista sembra tanto a suo agio con le decorazioni a scala monumentale da non permettere che la frammentazione della superficie causi la perdita dell'unità dell'insieme: le volute tracciate dai rami dell'albero permettono di collegare tra loro tutti gli elementi impedendo che la coerenza dell'immagine vada perduta.

L'eccessiva passione per il dettaglio intricato causa d'altro canto un sovraccarico di personaggi, come è ben evidente attorno alla figura di Cristo, tanto da andare a discapito della leggibilità dell'insieme. La modernità più estrema viene raggiunta piuttosto nei giorni della Creazione, dove gli episodi sono richiamati alla mente soltanto tramite pochi elementi fondamentali, dotati di una qualità astratta capace di anticipare le vetrate realizzate da Matisse e Chagall nel secolo successivo[76] (tav.6). Con il precedente di Augustus Welby Northmore Pugin e la successiva costituzione della Morris&co, la maggior parte delle chiese inglesi viene dotata di vetrate preraffaelite; lo scopo dichiarato è sempre contribuire ad una revivescenza del Medioevo ma nonostante questo molti di questi artisti non riescono a mascherare delle qualità che parlano inequivocabilmente del loro tempo, della loro sensibilità e della loro immaginazione.

L'estrema attualità del medievalismo praticato dalle Arts&crafts è testimoniata dall'espansione della produzione di oggetti artigianali dalla sfera del sacro a quella degli oggetti di consumo. Presto alla committenza ecclesiastica si viene a sovrapporre la richiesta dei privati, e pinnacoli, gugliette, linee arabescate e vegetali si trasformano nei motivi decorativi più apprezzati nel nuovo secolo, evolvendosi nell'astrattismo lineare dell'Art nouveau[77]. Attraverso il contributo di

76 MACCARTHY F., *The last preraphaelite: Edward Burne-Jones and the victorian immagination*, Harvard, 2012, pp. 78-79.

77 CREMONA I., *Il tempo dell'Art Nouveau: modern style, Sezession, Jugendstil, arts and crafts, floreale, liberty*, Torino, 1984; SZILÁGY A. (a cura di), *Style 1900. A great experiment of modernism in the applied arts*, catalogo della mostra, Budapest, 1996; TSCHUDI MADSEN S., *Fortuna dell'Art Nouveau*, Milano, 1967. Sul decorativismo Art Nouveau in particolare: ANSCOMBE I., *Arts & Crafts style*, Oxford, 1991; AAVV, *L'art nouveau: la revolution decorative*, catalogo della mostra, Parigi 18 aprile- 8 settembre 2013, Parigi, 2013. MENTEN T. (a cura di), *Art Nouveau: decorative ironwork*, New

architetti come Victor Horta (1861- 1947) o Antoni Gaudì (1852- 1926) questo nuovo stile viene trasposto su scala monumentale, cancellando la distinzione tra architettura e arti decorative per comporle in un nuovo insieme. Pur essendo nata all'insegna della rottura con la tradizione accademica e dell'impiego di materiali moderni, la nuova arte mostra ancora forti legami con i motivi del gotico: al di là delle suggestioni revivaliste delle abitazioni di Victor Horta, è Antoni Gaudì che raggiunge la sintesi più compiuta. Nella Sagrada Familia, le forme della cattedrale gotica e della tradizione costruttiva catalana rivivono rianimate dalla sensibilità moderna, dimostrando come il linguaggio del XIII secolo sia ancora una materia viva e densa di stimoli da poter sviluppare per il futuro.

2.4 Rottura con il passato e concetto di avanguardia nella prima metà del Novecento.

Attraverso il Gothic Revival e la personalità di William Morris, il Medioevo subisce quindi un processo di attualizzazione tale da porsi alle radici dell'architettura moderna. Il mito dell'onestà strutturale diffonde la concezione che l'elemento ornamentale sia connaturato alle strutture e non più semplicemente sovrapposto; questo implica anche una nuova considerazione dei materiali, dei quali si iniziano a valutare le intrinseche qualità estetiche. L'organicismo delle cattedrali viene ancora ripreso negli edifici di Frank Lloyd Wright (1867- 1959) proprio mentre altri architetti vagheggiano di ridurre ogni edificio alle sue linee fondamentali. La suggestione generata dai prodotti industriali e dalla macchina sembra portare con sé gli stessi contenuti dell'architettura del passato, ed è per questo che nel pensiero di Le Corbusier o di Ludwig Mies Van Der Rohe medievale e contemporaneo possono arrivare quasi a coincidere[78]. Anche la riproposizione

York, 1981; FANELLI G., *La linea viennese: grafica Art Nouveau*, Firenze, 1989.
78 DYNES W.R., *Medievalism and Le Corbusier...op. cit.*, pp.89- 94.

delle forme di comportamento sociale degli artisti del Quattrocento ha la sua controparte razionalista nell'istituzione novecentesca del Bauhaus. Questa scuola viene fondata per provvedere ad una produzione artistica di massa, che sia rivolta e contemporaneamente rispecchi il popolo della moderna Germania. Come John Ruskin e William Morris, anche Walter Gropius (1883-1969) è sedotto dal mito della cattedrale come prodotto della collettività e della produttività delle masse, e come loro auspica nel proprio paese la rinascita di un artigianato artistico capace di fare altrettanto[79].

Ma l'apprezzamento delle tracce del processo produttivo riflesse nello stile tradisce una mentalità che è già inevitabilmente moderna e legata alla produzione meccanica, quella che fa della forma la sintesi di ogni contenuto[80]. All'inizio del Novecento la coralità sembra l'unica strada da intraprendere a chiunque voglia tentare di riunire tutte le arti in una nuova sintesi, una linea teorica che tuttavia nei prodotti finiti porta ad esiti molto lontani dalla manifattura Arts&Crafts.

Nonostante tutti questi riferimenti formali, il concetto di design introdotto con l'evoluzione delle Arti e mestieri nell'Art Nouveau riduce tutti gli elementi ornamentali all'astrazione e rende la funzionalità la vera bellezza degli oggetti d'uso; Frank Lloyd Wright non cerca di ritrovare lo spirito del gotico attraverso la copia, traducendo le suggestioni organiche in forme moderne, e Walter Gropius arriva al punto di bandire lo studio della storia dell'arte dal Bauhaus per impedire che possa essere presa a modello dagli allievi[81]. Questi atteggiamenti tradiscono una

79 A testimonianza di quanto il richiamo all'etica del lavoro medievale e ai suoi edifici fosse durevole, il manifesto del nuovo Bauhaus viene corredato da una xilografia in cui Lyonel Feininger presenta la "cattedrale del socialismo", una raffigurazione simbolica in cui le torri svettanti verso il cielo simboleggiano l'unità delle arti e l'utopia della totale democratizzazione della società. GROPIUS W., *The new architecture and the Bauhaus*, Londra, 1935, pp.80- 87. Sul collegamento tra l'edificio simbolo della cattedrale e le teorie socialiste: HUGES J., *The cathedral of Socialism*, in "Preview City of York Art Gallery", n. 30, 1977, pp. 1035- 1038.

80 SEMERARI S., D'ALESSANDRO G. (a cura di), *Bauhaus, architettura e cultura*, Fasano, 1993, p. 18.

81 CRIPPA A.M., *Architettura del XX secolo...op. cit.,* p.20. Sulle teorie alla base della fondazione del Bauhaus vedasi anche: PANNAGGI I., *Bauhaus*, Recanati, 1979 e WINGLER H.M., *Il Bauhaus. Weimar, Dessau, Berlino 1919-33*, pp. 19- 38.

concezione del tempo che è ormai radicalmente cambiata rispetto al secolo precedente, quella che nel 1939 verrà presentata apertamente da Nikolaus Pevsner (1902- 1983) nel suo *I pionieri del Movimento Moderno*[82].

Il concetto di modernità non è un'invenzione esclusiva del Novecento: il termine "moderno" veniva già utilizzato alla fine del V secolo per indicare un avvenimento molto recente, accaduto da poco e di carattere diverso dai precedenti[83]. Anche in questo caso la distinzione cronologica tra un prima e un dopo esprimeva la consapevolezza di un avvenuto cambiamento tra i due, in grado di interrompere la continuità storica. Se nell'alto Medioevo l'elemento di rottura era stato il Cristianesimo, nel Novecento invece sono le Avanguardie storiche. Ma tra il primo e le seconde è avvenuto anche un radicale cambio di giudizio: il nuovo, che un tempo veniva accolto con sospetto in quanto privo dall'autorità degli antichi, diventa un valore completamente positivo da perseguire per contribuire allo sviluppo dell'umanità. La connessione tra il concetto di modernità e quello di miglioramento nasce tutta con l'idea di progresso introdotta dall'Illuminismo: da questo momento in poi qualsiasi evento spinga l'essere umano a compiere un passo al di là dei propri limiti viene valutato positivamente come motore di evoluzione[84].

L'idea hegeliana che la storia sia un processo direzionato volto a conseguire uno stato sempre migliore di quello precedente è alle radici del Positivismo ottocentesco: anche in questo momento gli artisti hanno come obiettivo creare il nuovo, nonostante lo facciano cercando di mantenere un'ideale unità con la tradizione; tuttavia, già nelle *Considerazioni* di Friedrich Nietzsche è possibile rintracciare un rifiuto per lo storicismo eccessivo, dove si dice che il peso di quanto è stato può arrivare a schiacciare la vita del presente[85]. Sulla scia del desiderio di liberarsi dalle costrizioni di un'eredità troppo imponente e dichiararsi legittimi nella

82 PEVSNER N., *I pionieri del movimento moderno da William Morris a Walter Gropius,* Milano, 1945.
83 CHIURAZZI G., *Il postmoderno,* Milano, 2002, p.5.
84 Una definizione del concetto di modernità è presente anche in: WALSH K., *The representation of the past: museums and heritage in the post-modern world,* Londra, 2000, pp. 7- 18.
85 NIETSZCHE F., *Sull'utilità e il danno... op. cit.*, p.

propria diversità, si inizia a profilare la rottura definitiva con il passato. Nel Novecento l'artista prende il controllo su sé stesso e rivendica la capacità di autodeterminarsi, di scegliere un linguaggio personale che non debba nulla a quanto è già stato detto e vissuto.

Il termine “avanguardia” racchiude tutta la forza aggressiva di questo momento: nel linguaggio militare esso indica quel gruppo di soldati che procede per primo verso il nemico per liberare il terreno all'avanzata del resto dell'armata; similmente quello che gli artisti delle avanguardie vogliono fare è lanciarsi all'esplorazione dell'ignoto e possibilmente farlo prima di chiunque altro; essere più veloci del contemporaneo e arrivare in anticipo perfino sull'attualità. L'arte del presente quindi si immola alla costruzione di un futuro ancora sconosciuto, brucia nel culto assoluto del nuovo che ora può essere sinonimo soltanto di “mai visto prima”[86]. Le caratteristiche principali della nuova arte sono due: soggettività e antipassatismo. La prima è la naturale evoluzione della figura del genio introdotta nel Romanticismo, dove al singolo veniva riconosciuto un ingegno titanico che nell'atto del creare lo rendeva simile ad un dio. Nel XX secolo l'artista conserva quest'aura di guida intellettuale ma invece di affermarsi in armonia con la società esso inizia a definirsi in antagonismo[87]. Da conduttore di popoli il genio diventa vittima della sua lungimiranza e assume i contorni del profeta, la sua sensibilità si afferma in contrasto con la mentalità dominante nella quale crea fratture e lacerazioni.

Nella pittura degli Espressionisti ad esempio, ogni elemento della figurazione tradizionale viene distorto e deformato per comunicare l'interiorità e il disagio dell'artista: il sentimento viene offerto al pubblico puro, pulsante, senza ricorrere ad imitazioni o rievocazioni, perchè quello che si vuole trasmettere è un messaggio sovrastorico e universale. L'arte del passato che fino all'Ottocento veniva inquadrata come una sorta di *climax* di cui l'attualità costituiva il vertice e

86 POGGIOLI R., *Teoria dell'arte d'avanguardia*, Bologna, 1960, p.239.
87 BADIEU A., *Il secolo*, Milano, 2006, pp. 31-32.

l'ennesima riconferma, nell'età moderna viene completamente estromessa. Tutto ciò che importa è l'attualità, ma non l'attualità considerata in sé stessa, l'attualità in quanto momento fondativo dell'avvenire. La storia non è più immobile e l'arte non vuole più produrre opere fatte per durare in eterno; la nuova estetica è quella del movimento e della mutazione[88]. L'idea di un possibile legame tra l'arte medievale e quella contemporanea in questo momento appare totalmente anacronistica, perchè l'arte d'avanguardia affida la sua forza proprio alla dissacrazione e alla capacità distruttiva di quanto l'ha preceduta.

E' proprio in questo momento quindi che vengono gettate le basi dell'inconciliabilità odierna tra linguaggio medievale e contemporaneo, una convinzione che sopravviverà fin negli ultimi decenni del nostro secolo. Il rifiuto della tradizione è frutto di un processo graduale: nella pittura dei Fauve e dei Simbolisti, considerati i primi artisti delle avanguardie, l'omogeneità stilistica ottocentesca si frammenta in una vasta gamma di soluzioni figurative personali, che attingono dalle suggestioni più disparate per destabilizzare le convenzioni borghesi: l'arte indigena delle civiltà extraeuropee, i manufatti giapponesi, ma anche alcune tecniche artigianali medievali, prima tra tutte la xilografia[89].

Suggestioni preraffaelite sopravvivono ancora nei simbolisti e, mentre Paul Gauguin (1848- 1903) ed Émile Bernard (1868- 1941) si cimentano con il *cloisonnisme*[90], Henri Matisse (1869- 1954) dichiara più volte il suo amore per Giotto, Simone Martini e Piero della Francesca, conosciuti nel corso di un viaggio in Italia[91]. Ma è soprattutto con il Futurismo e il Dadaismo che la frattura si fa cronica e insanabile: passato e presente diventano due estremi che non avranno più

88 POGGIOLI R., *Teoria dell'arte... op.cit,* p.89

89 Si vedano a questo proposito le incisioni su legno realizzate da Felix Vallotton a partire dal 1890, oppure le numerose xilografie espressioniste.

90 I critici iniziano si riferivano in questo modo allo stile bidimensionale di Paul Gauguin e Emile Bernard, che per l'impiego di una spessa linea di contorno nera e di superfici a colori piatti e solidi ricorda molto gli smalti cloisonnè medievali. PEVSNER N., *I Pionieri del Movimento Moderno da William Morris a Walter Gropius*, Milano, 1999, p. 77.

91 KOSTENEVICH A. (a cura di), *Matisse La Révélation m'est venue de l'Orient*, Roma, 1998, pp.41-42.

possibilità di essere ricongiunti. Nel *Manifesto dei pittori futuristi* del 1910, la posizione del movimento è esposta chiaramente: l'arte del passato viene definita come un cadavere ed ogni tentativo di riportarla in vita è assimilato ad un atto di necrofilia[92]. Il passato non ha più nessun potere di incidere sul presente ed è dichiarato lettera morta; nonostante questo, più che contro i monumenti ci si scaglia contro l'idolatria e l'imitazione: "Ammirare un quadro antico equivale a versare la nostra sensibilità in un'urna funeraria.[93]", si legge sempre nel Manifesto.

La macchina e le nuove tecnologie forniscono una fonte sufficientemente inesauribile e fresca di motivi a cui ispirarsi, mentre il passato, irrimediabilmente statico, non ha più nulla da offrire alla rappresentazione della dinamicità contemporanea[94]. Nel pensiero dei dadaisti invece, la storia viene rifiutata nel novero di tutte quelle convenzioni come la religione, la patria, la famiglia e l'arte stessa, che erano percepite come fortemente stereotipate e borghesi.

Dada si struttura all'insegna della più totale libertà individuale, si costituisce nella convinzione che creare qualcosa di veramente nuovo sia possibile solo con il presupposto di fare *tabula rasa* di tutto ciò che l'ha preceduto; significativamente in una delle loro pubblicazioni viene citata la frase di Cartesio "Non voglio neppure sapere se prima di me vi sono stati altri uomini"[95].

Questo movimento predica la simultaneità tra produzione e distruzione, perchè se l'obiettivo del XX secolo è la costante creazione del nuovo, qualsiasi cosa perduri nel tempo uguale a sé stessa è necessariamente contro natura. Il nichilismo quindi è insito nelle avanguardie fin dalla loro formazione: in nome del nuovo, ciascun movimento accetta anche la propria fine. Alla violenza per l'affermazione di un mondo mai visto prima, corrisponde la violenza impiegata per la distruzione di quello già noto: la volontà di spazzare via tutto per ripartire da zero ha la sua

92 DE MICHELI M., *Le avanguardie artistiche del Novecento,* Milano,1989, pp. 247- 248.
93 *Ibidem,* p. 376.
94 PAPINI C., *L'esperienza futurista*, Firenze, 1919, pp. 3- 170.
95 DE MICHELI M., *Le avanguardie artistiche... op. cit.,* p. 153.

controparte negli orrori della prima guerra mondiale[96]. Nel conflitto tutte le utopie di rinnovamento e tutta la fiducia riposta dagli artisti nell'avvento di un'era meccanica si infrangono contro una realtà di sangue e di morte. Il fervore dissacratorio delle avanguardie del primo decennio del secolo si affievolisce rapidamente nel dopoguerra: di fronte alle contraddizioni portate a galla dal conflitto molti movimenti si sciolgono e molti artisti intraprendono dei percorsi stilistici personali e spesso differenti dai loro esordi.

Accanto ad un realismo dai contenuti sociali di attualità e denuncia, si inizia a manifestare anche un riavvicinamento a temi religiosi e spirituali. Il nuovo senso del sacro sviluppato dal Romanticismo non è andato perduto con l'impeto delle Avanguardie: nel 1931 viene pubblicato il *Manifesto dell'arte sacra futurista*, firmato tra gli altri da Gerardo Dottori (1884- 1977) e Gino Severini (1883- 1966), che in quegli anni iniziano a praticare le tecniche del mosaico e della pittura murale piegando il linguaggio simultaneo alle forme del racconto cristiano.

Negli stessi anni, mentre Emil Nolde (1867- 1956) accanto a quadri dai temi tipicamente espressionisti realizza un gran numero di tele a soggetto religioso, Georges Rouault (1871- 1958), che prima della guerra era stato tra i principali artisti del movimento Fauve ed espressionista, si distingue come uno tra i più fecondi pittori di soggetti sacri dedicandosi anche alla produzione di arazzi e vetrate.

Tuttavia questo riavvicinamento all'iconografia e alle tecniche tradizionali dell'arte cristiana, e quindi medievali, non porta ad una parallela riconciliazione con la Chiesa, che aveva preso le distanze dalle sperimentazioni contemporanee già verso la fine dell'Ottocento[97]. Negli ultimi anni del XIX secolo infatti, le commissioni per i cantieri di restauro delle cattedrali, quanto quelle per gli edifici sacri di nuova costruzione vengono commissionati agli atelier che eseguono questi lavori a livello professionale: il risultato sono opere fedeli alla tradizionale iconografia cristiana e perfettamente rispondenti alle richieste della Chiesa, ma

96 BADIEU A., *Il secolo..op. cit.* pp. 29- 30.
97 LAARHOVEN J.V., *Storia dell'arte cristiana*, Milano, 1999, pp. 300- 306.

ancora legate alle forme stereotipate dell'arcaismo o del medievalismo di inizio secolo. L'unico linguaggio di avanguardia che sembra essere tollerato dal clero è il Simbolismo, ma Gustave Moreau (1826- 1898) sarà uno degli ultimi artisti contemporanei a poter collocare una tela all'interno di una cattedrale romanica per lungo tempo[98]. Nonostante la polemica delle Avanguardie non si rivolga espressamente anche contro la Chiesa, queste opere vengono guardate con sospetto perché espressioni di una religiosità intima, raccontata con un linguaggio personale, giudicato di difficile comprensione per le masse di fedeli.

Le ricerche sulla pittura a soggetto religioso si sviluppano quindi al di là dei circuiti ufficiali, mentre la Chiesa sembra aver perso fiducia ed interesse in una decorazione che possa ancora essere comunicativa. Questa grave frattura viene accentuata anche dal concetto di conservazione del patrimonio elaborato all'inizio del secolo, il quale, come già accennato, prescrive come valore assoluto il mantenimento dell'autenticità, precludendo di fatto qualsiasi inserimento moderno che non sia in linea con l'immagine originale del monumento da restaurare.

98 Si tratta della Pietà del 1852, conservata ancora oggi nella cattedrale romanica di Angoulême. In LAARHOVEN J.V., *Storia dell'arte...op. cit.*, pp. 300-306.

3 PROGETTAZIONE ED ARTE CONTEMPORANEA NEL MEDIOEVO COSTRUITO. Esperienze europee a confronto.

3.1 Movimento Moderno ed estetica del contrasto.

Ne *I Pionieri del Movimento Moderno,* Nikolaus Pevsner riconosce il primato della rottura alle arti figurative: il culto del nuovo e l'emancipazione dal linguaggio del passato si manifestano prima in pittura che in ambito architettonico[1]. Mentre l'Inghilterra rimarrà sostanzialmente fedele alla linea di William Morris e allo storicismo del Neogotico per buona parte del nuovo secolo, è nel continente che vengono gettate le radici per la nascita di un linguaggio nuovo. In Francia inizialmente le prime sperimentazioni di uno stile tipicamente moderno cercano ancora di piegare i nuovi materiali di produzione industriale alle forme dell'architettura gotica dei revival. Sebbene gli scritti dei pionieri costituiscano una sincera professione di fede per il funzionalismo e per il totale distacco dalla tradizione, queste dichiarazioni non trovano ancora un riscontro puntuale nella concretezza delle loro realizzazioni.

Anche il Bauhaus tedesco è animato dal più puro razionalismo nella volontà di creare forme che rispondano soltanto alla funzione dell'oggetto da realizzare; un procedimento che àncora il linguaggio progettuale integramente all'attualità, senza però dimenticare la lezione di William Morris nel tentativo di conferire una dimensione estetica a questi prodotti. Allo stesso modo il Deutscher Werkbund di Hermann Muthesius (1861- 1927), pur essendo nato con l'obiettivo di realizzare edifici che rispondano a pure logiche economiche e industriali, si riferisce implicitamente al Medioevo dichiarando di voler rifondare la cultura dell'abitare

1 PEVSNER N., *I Pionieri del Movimento Moderno..op. cit.,* pp.70- 79.

secondo uno stile che possa dirsi tipicamente tedesco[2]. Pur mettendo al bando qualsiasi contaminazione tra vecchio e nuovo, la maggior parte degli architetti modernisti concorda nel vedere il Medioevo come un'architettura dell'utilità e lo prende a modello della propria utopia socialista, tesa verso una società ugualitaria e votata al progresso. Perdura quindi anche all'inizio del Novecento l'ideale di un medioevo sociale, basato sulla cooperazione e l'anonimato, nel quale si vogliono identificare le radici del sistema di produzione contemporaneo e meccanico.

Tuttavia questo tipo di apprezzamento per l'architettura gotica o romanica non si traduce mai in una riproposizione di quelle forme, anzi questa pratica verrà biasimata a lungo anche nel lavoro degli architetti ottocenteschi. In *Un'introduzione all'architettura moderna*, James Maud Richards (1907- 1992) identifica il recupero degli stili del passato come sintomo di una debolezza del presente, il quale, mancando di certezze, riesce a dare forza alle proprie idee soltanto rifugiandosi nell'autorità dei maestri già affermati[3]. Il XX secolo invece si apre con una forte volontà di affermazione in totale autonomia da qualsiasi modello, per creare un linguaggio architettonico che sia esclusiva espressione del proprio tempo e in cui passato, presente e futuro si fondano annullando qualsiasi transitorietà.

A questo proposito Sigfried Giedion (1888- 1968) riecheggia le parole di Friedrich Nietzsche scrivendo che l'eccessiva conoscenza del passato inibisce la creatività piuttosto che darle uno stimolo[4]. I primi sentori di un netto distacco dalla tradizione si hanno già nella Vienna dell'ultimo decennio dell'Ottocento, quando viene indetto un concorso per l'ampliamento della Ringstrasse, la cintura di edifici pubblici che circonda la città, realizzati ciascuno in un differente stile storico secondo i dettami dell'eclettismo. In questa occasione Otto Wagner (1841- 1918) rifiuta di intervenire facendo l'eco agli stili del passato, dimostrando così di possedere un gusto completamente nuovo, sensibile alla città industriale in

2 BIRAGHI M., *Storia dell'architettura contemporanea...op. cit.*, p. 96.
3 WATKIN D., *Architettura e moralità..op. cit.*, p. 62.
4 GIEDION S., *Spazio,tempo e architettura*, Milano, 1975.

evoluzione e alle sue necessità. Egli è convinto che nel tessuto urbano moderno gli abbellimenti e la commemorazione del passato debbano essere messi in secondo piano rispetto a necessità pratiche come quella di realizzare nuove vie di trasporto e strutture più efficienti che rispondano con forme moderne a bisogni moderni[5]. I concetti di stile e di moda per loro stessa natura sono espressioni di stati transitori legati ad un preciso contesto storico e culturale e non hanno più la forza di soddisfare l'esigenza moderna di trovare un codice espressivo universalmente valido.

Nonostante questo obiettivo comune e parallelamente a quello che accade nelle avanguardie figurative, lo scenario dell'architettura moderna risulta un mosaico di soluzioni diverse, dove tutte le personalità coinvolte concordano sulla necessità del nuovo, ma lo raggiungono seguendo percorsi personali e talvolta anche molto diversi tra loro[6]. Ciò che riunisce tutte queste soluzioni sotto il nome di Movimento Moderno è piuttosto la ricerca della corrispondenza tra forma e funzione, il rifiuto categorico dell'ornamento e la predilezione per le forme geometriche e le linee essenziali. Aderire allo spirito del proprio tempo in questo momento storico significa per tutti uniformarsi alla logica della macchina, una logica in cui nulla è superfluo e ogni creazione è volta al raggiungimento di uno scopo.

Nei primi decenni del secolo gli architetti sono chiamati soprattutto a realizzare case d'abitazione per i centri urbani in via di sviluppo industriale, caratterizzati da un forte incremento demografico; non si tratta più di intervenire su strutture già esistenti sostituendone delle parti o di attualizzarle secondo il gusto moderno, ma di creare delle tipologie di edifici che siano radicalmente nuove. In ciascuno di questi progetti la funzione e l'economicità si confermano la priorità tanto da prevalere anche sulle preoccupazioni di natura estetica; questo porta alla

5 KERN S., *Il tempo e lo spazio: la percezione del mondo tra Otto e Novecento*, Bologna, 1995, p. 69.
6 ROSSI A., *Il passato e il presente della nuova architettura*, in “Casabella Continuità”, n. 259, 1962, p. 16.

realizzazione di forme inedite e astratte, spesso nettamente discordanti rispetto all'ambiente costruito. I nuovi architetti ragionano su ogni edificio come fosse una monade, concretizzazione di precise teorie sull'abitare, come risulta evidente nei cinque punti per la nuova architettura fissati da Le Corbusier e tradotti puntualmente nelle forme della Villa Savoye[7]. Un altro aspetto fondamentale che differenzia la nuova architettura da quelle antiche è la sua transitorietà: si è ben consapevoli che ciò che è utile oggi domani potrebbe non esserlo più, ma l'immanenza non rientra nelle preoccupazioni degli architetti moderni.

Ad essi non importa creare strutture che durino in eterno o monumenti; dalla rincorsa all'estrema attualità è bandita qualsiasi forma di contaminazione tra vecchio e nuovo. Nonostante questo, essi sono ben consapevoli che gli edifici che progettano andranno ad affiancarsi a quelli già esistenti intessendo con essi delle relazioni visive e spaziali. Se si considera il grattacielo progettato da Ludwig Mies Van Der Rohe per la Friederchstrasse a Berlino nel 1921, un esempio perfettamente riuscito della combinazione tra il massiccio impiego del vetro e strutture fortemente sviluppate in altezza, è impossibile ignorare le tracce di un'attenzione nel definire il rapporto tra il nuovo e l'architettura esistente.

Le concavità e le convessità del palazzo riflettono non solo gli edifici circostanti di stile post-guglielmino, ma restituiscono anche le immagini caleidoscopiche di tutte le attività della città moderna: il volume di questo edificio dunque è capace di imporsi pur mettendo in primo piano il contesto e stabilendo con esso un rapporto sempre diverso ed inedito[8]. Casi come questo dimostrano come le rivendicazioni di assoluta autonomia dalla tradizione del Movimento Moderno siano state più programmatiche che attuate nella prassi. Questi architetti fanno tabula rasa del passato per quanto riguarda la creazione del nuovo, ma questo non implica necessariamente una negazione del valore di quanto quello stesso passato

7 WATKIN D., *Architettura e moralità..op. cit.,* pp. 50-53.
8 HAYS K.M., *Modernism and the posthumanist subject: the architecture of Hannes Meyer and Ludwig Hilberseimer,* Londra, 1992, pp. 187-189.

ha lasciato in eredità; i progetti inoltre vengono spesso elaborati con l'ausilio di fotomontaggi in modo da poter tenere sotto controllo l'effetto finale all'interno del contesto urbano[9]. Nonostante il rapporto con le preesistenze non sia definibile secondo criteri uniformi, variando caso per caso, tuttavia è possibile affermare che l'interazione con il costruito è risolta quasi sempre tramite effetti di contrasto[10].

Secondo gli psicologi della *Gestalt*, scuola filosofica formatasi nella prima metà del secolo, l'occhio moderno è sedotto prima di tutto dalle forme, mentre l'attribuzione di significato risulta un processo secondario. La percezione viene studiata come un processo innescato da una combinazione di stimoli visivi, poi ricomposti razionalmente in una struttura dotata di senso attraverso le nostre capacità cognitive[11]. La discontinuità delle superfici, l'accostamento tra materiali lisci dai colori netti e i contorni geometrici con la texture elaborata e segnata dal tempo dei monumenti antichi produce quindi un effetto caratteristico del gusto del Novecento.

L'estetica del collage e del fotomontaggio, basati sull'associazione di materiali eterogenei e parti discordanti che acquistano il proprio significato proprio attraverso l'opposizione agli elementi adiacenti, si ritrova anche nell'architettura urbana, dove gli edifici moderni si definiscono soprattutto in discordanza con l'antico. I concetti di contrasto e di fondo forma dei gestaltisti vengono considerati fondamentali da artisti come Vassily Kandinsky (1866- 1944) e Paul Klee (1879- 1940) per la formazione dei progettisti del Bauhaus; per László Moholy-Nagy (1895- 1946) in particolare l'architettura è soltanto un fenomeno di costruzione di forme il cui unico significato è quello di organizzare lo spazio[12]. Facendo

9 A proposito del particolare contrasto che si viene di solito così a creare Le Corbusier ha modo di osservare che: “Le nuove dimensioni moderne e la valorizzazione dei tesori storici apportano una grazia deliziosa.” DYNES W.R., *Medievalism and Le Corbusier...op. cit.*, pp. 90- 94; SOLÁ- MORALES I. De, *Dal contrasto all'analogia Trasformazioni nella concezione dell'intervento architettonico*, in “Lotus International”, n. 46, 1985. pp. 37- 44.

10 *Ibidem*, p. 38.

11 KÖLER W., *La psicologia della Gestalt*, Milano, 1983, p. 56.

12 SOLÁ- MORALES I. De, *Dal contrasto all'analogia...op.cit*, pp. 37- 44.

riferimento alla distinzione di valori di Alois Riegl, l'uomo del XX secolo appare quindi scisso tra i valori dell'antico, di autenticità e di storia attribuiti al monumento, e l'attrazione per quello di progresso, di originalità e di assoluta novità di cui si fanno portatrici le architetture moderniste.

3.2 International Style e introduzione al problema del contesto.

L'aspirazione ad una dimensione universale tipica dei pionieri della nuova architettura viene compiutamente raggiunta nel primo dopoguerra, quando il Movimento Moderno fa il suo approdo negli Stati Uniti e si radicalizza nelle forme dell'International Style. Nel 1932 il Museum of Morden Art di New York ospita la "Mostra Internazionale di architettura moderna", curata da Henry Russel Hitchcock (1903- 1987) e Philip Johnson (1906- 2005) allo scopo di presentare gli esiti della ricerca architettonica europea oltreoceano. In questa sede vengono esibiti per la prima volta al pubblico americano i progetti di Le Corbusier, Ludwig Mies Van Der Rohe, Frank Lloyd Wright, Walter Gropius e di alcuni architetti autoctoni, i lavori dei quali sono affiancati da una sezione dedicata alla diffusione del modernismo nel mondo.

Questo evento rappresenta al tempo stesso la consacrazione del Movimento e l'annullamento del suo slancio creativo. Nel trapianto sul terreno americano, esso viene spogliato di tutti i contenuti socio-politici cari ai suoi fondatori e codificato in una serie di principi costruttivi standardizzati, ad uso e consumo delle esigenze di imprenditori e industriali[13]. L'applicabilità universale del nuovo linguaggio implica il totale sradicamento delle nuove costruzioni da un contesto specifico e la sua

13 Si tratta ancora una volta del principio di onestà strutturale, dell'impiego di elementi modulari in serie, di assenza di decorazioni e ampio ricorso a superfici in vetro. L'impiego ripetuto di questi elementi, pur andando incontro alle esigenze del mercato edilizio che richiedeva abitazioni che fossero soprattutto funzionali, finirà presto per svuotare questo stile di qualsiasi contenuto ideologico. BIRAGHI M., *Storia dell'architettura... op. cit.* , p. 385.

versatilità è giocata tutta sulla realizzazione di forme neutre che possano inserirsi indifferentemente in qualsiasi paesaggio o continente. Negli Stati Uniti si arriva quindi al totale rovesciamento dei principi del Gothic Revival, che trovava nei legami con la nazione e nei caratteri locali le sue ragioni fondative, in favore di un'architettura uniformante, globale e priva di radici.

Mentre quindi gli architetti dello stile internazionale si dimostrano più preoccupati ad accordarsi allo spirito del proprio tempo che al paesaggio costruito, con il quale rifiutano di intrattenere qualsiasi tipo di dialogo, sul fronte della conservazione assistiamo ad un radicalizzarsi delle preoccupazioni in merito alla tutela dei monumenti antichi e al mantenimento del loro aspetto originario. Questi due impulsi contraddittori provocano una profonda frattura tra la professione dell'architetto e quella del conservatore: quelle che nel XIX secolo erano la stessa figura, ora si separano e finiscono per intralciarsi l'una con l'altra.

La ricerca costante di attualità del modernismo contraddice in sé stessa qualsiasi idea di continuità con la tradizione e, come abbiamo visto, esclude a priori la necessità di conservarne le tracce. In un saggio intitolato *La morte dei monumenti,* Lewis Mumford (1895- 1990) incolpa la cultura conservativa di aver reso le città simili a tombe; la città moderna invece è, e deve continuare ad essere, un organismo vivo, e come tale caratterizzato da un costante rinnovamento; la persistenza delle antiche strutture è solo di ostacolo al naturale fluire del tempo.

Compito dei nuovi edifici urbani è quindi assolvere ai bisogni della vita contemporanea e rinnovarsi di conseguenza; la contemplazione del passato dev'essere un'esclusiva dei musei e non soffocare i ritmi della vita presente[14]. Da un lato quindi si hanno le spinte verso una radicale cultura del nuovo, che, almeno sulla carta, legittima anche arbitrarie distruzioni del costruito per affermare una nuova idea; dall'altra il senso di lontananza dal passato viene accresciuto dalla tragedia del primo conflitto mondiale: a partire dal 1920 si inizia a guardare indietro

14 MUMFORD L., *La cultura delle città*, Torino, 1999, pp. 437-448.

con la nostalgia per qualcosa che è sul punto di essere perduto definitivamente. In questo particolare momento storico la cultura conservativa si consolida quindi anche come reazione agli interventi indiscriminati del Movimento Moderno e ai suoi prodotti, che iniziano ad essere valutati con preoccupazione crescente per il mantenimento dell'integrità dell'ambiente storico, per questo spesso gli utopici progetti modernisti rimangono irrealizzati perchè giudicati eccessivamente invasivi ed incuranti della tradizione.

Nonostante l'accostamento di materiali moderni a superfici antiche sia prescritto anche da Camillo Boito come modalità operativa da seguire nel restauro dei monumenti storici, al contrario gli effetti di contrasto prodotti all'interno dei contesti urbani dell'inserimento del moderno sono percepiti dai conservatori come un contagio, e al compiacimento per l'accostamento di due estetiche agli antipodi si sostituisce progressivamente la ferma convinzione della loro inconciliabilità[15]. Nella Carta di Atene del 1931, la prima di una lunga serie di documenti dedicati alla conservazione delle testimonianze del passato e del loro contesto, i principi di tutela applicati al singolo edificio vengono estesi per la prima volta anche alla realtà urbana nel quale questo è inserito; gli architetti moderni chiamati a progettare in questo delicato contesto sono ammoniti a realizzare edifici che rispettino la fisionomia dell'ambiente circostante, soprattutto quando si tratta di monumenti di alto valore storico-artistico[16].

Quindi viene sottolineata l'importanza di mantenere intatto l'aspetto generale degli agglomerati storici, prestando attenzione ad ogni dettaglio, dalla vegetazione circostante al mantenimento della prospettiva pittoresca che ne è peculiare, dall'eliminazione degli elementi pubblicitari a quella di arredi urbani di disturbo visivo, come pali del telegrafo ed altri elementi tecnologici. Proprio in questi anni si inizia a delineare il profilo di un problema prettamente europeo che diventerà

15 PEDRETTI B., *La democrazia estetica*, in PEDRETTI B: (a cura di), *Il progetto del passato: memoria, conservazione, restauro, architettura*, Milano, 1997, pp. 2- 16.
16 TOMASZEWSKI A., *From Athens 1931 to Venice 1964. History and actuality,* in *Conservation and preservation..op. cit.*, p.109.

centrale soprattutto nel secondo dopoguerra, ovvero quella della progressiva scarsità di spazi edificabili e dello sviluppo tecnologico crescente della città, che porterà ad uno sfruttamento intensivo del costruito causando in esso profonde modificazioni. Consapevoli delle necessità pratiche dell'edilizia abitativa, i conservatori non vietano del tutto l'inserimento di nuove architetture, ma lo orientano al mantenimento della fisionomia e dell'armonia della città.

Nel 1933 la Carta di Atene redatta dal CIAM, il Congresso Internazionale di Architettura Moderna, risponde all'attacco fissando i principi dell'urbanistica moderna: considerate le pessime condizioni di vita delle città dell'epoca si organizzano i nuovi interventi all'insegna di funzioni umane fondamentali quali abitare, spostarsi, lavorare e divertirsi, prevedendo anche lo smembramento della compattezza della città storica pur di riorganizzare il tessuto urbano in forme più funzionali e vivibili. Minacciato dalla prospettiva di drastici sviluppi e demolizioni, il novero di cose sottoposte a tutela in età moderna continuerà a crescere diventando quasi onnicomprensivo.

L'estremizzazione e l'ampliamento del raggio d'azione della politica di salvaguardia inoltre sembra procedere di pari passo con l'insicurezza e la perdita di autorevolezza degli architetti contemporanei, che diventerà endemica con la crisi del modernismo superato il periodo della ricostruzione post-bellica[17]. Queste attitudini in ogni caso, anche se apparentemente agli antipodi, sottolineano quanto la relazione tra l'edificio e ciò che lo circonda sia un elemento cruciale nel pensiero del XX secolo[18].

17 PEDRETTI B., *La democrazia estetica... op. cit.*, p. 24.
18 DUSHKINA N., *The "challenge of change" and the 20th century eritage*, in *Conservation and preservation.... op. cit.*, pp. 188-189.

3.3 La città come palinsesto: ricostruzioni e stratificazioni.

La Seconda guerra mondiale porta ad un radicale cambiamento della percezione dell'uomo nel suo rapporto con la storia: essa non genera soltanto una definitiva, effettiva lacerazione del legame con il passato, ma produce anche l'impossibilità di guardare al futuro con l'entusiasmo d'inizio secolo. La percezione del tempo frammentaria e personale della prima metà del Novecento si amalgama nuovamente in un'unica coscienza storica condivisa: quella che vede il momento presente come un'incerta parentesi tra un futuro completamente ignoto, perfino temibile, e un passato ormai irrimediabilmente perduto[19]. La rottura preannunciata dall'architettura d'avanguardia si realizza concretamente sui campi di battaglia e la coscienza delle radici ormai recise porta all'idealizzazione estrema di quanto ci si è lasciati alle spalle; cresce il desiderio di stringersi intorno ai monumenti superstiti, gli unici resti tangibili di quanto è andato perduto[20].

Nella maggior parte delle città europee i bombardamenti si traducono non solo nella perdita di vite umane ma anche nella distruzione di interi centri abitati e di vaste aree del tessuto storico, alle quali si rimedia in modi differenti caso per caso. Generalmente l'entità della perdita porta all'abbandono degli scrupoli conservativi del periodo prebellico e legittima vaste opere di ricostruzione totale “com'era e dov'era”[21]. Se prima del conflitto il restauro in stile si era configurato più che altro come una scelta di gusto, ora diventa una necessità improrogabile sulla quale la maggior parte delle opinioni sembrano concordare, anche a discapito

19 KERN S., *Il tempo e lo spazio.. op. cit.*, pp. 370- 373.

20 Sul rapporto dell'uomo del XX secolo con il passato oltre a KERN S., *Il tempo e lo spazio... op. cit.*, molto interessanti sono anche: LOWENTHAL D., *The past is a foreign country*, Cambridge, 1985, e WRIGHT P., *On living in an old country*, Cambridge, 1980; FOWLER J.P., *The Past in Contemporary Society Then, Now*, Londra, 2002; WALSH K., *The representation of the past: museums and heritage in the post-modern world*, Londra, 2000.

21 Questa formula, che come vedremo era nata già all'inizio del secolo con la ricostruzione del campanile di San Marco a Venezia, crollato in seguito ad una scossa di terremoto e riprodotto pressoché identico grazie al materiale documentario, ha grande fortuna nel secondo dopoguerra e viene utilizzata ogni volta che si ricorre ad operazioni dello stesso tipo. CARBONARA G., *Trattato di restauro architettonico*, Torino, 1996, p. 273.

dell'infrazione delle norme di intervento moderne. L'atto di ricostruzione di quanto è stato indebitamente distrutto in questo momento assume soprattutto una valenza etica: nella maggior parte dei paesi europei il patrimonio culturale è ciò attorno a cui si forma l'identità e l'immaginario civico; in questo momento più che mai la permanenza dei monumenti del passato uguali a sé stessi può confermare anche quella dei valori della società che li ha prodotti[22].

Riportare un monumento al suo posto ed impegnarsi a conservarlo sempre uguale a sé stesso rappresenta quindi la moderna lotta dell'uomo contro l'aggressione della storia, il suo tentativo di uscirne per esorcizzarne l'azione traumatica e distruttiva[23]. Cercando di combattere il flusso della storia attraverso la permanenza delle forme estetiche sempre uguali a sé stesse, il valore artistico del monumento passa decisamente in secondo piano rispetto al suo statuto documentario. Eppure, ricostruzioni “affettive” come quella di Varsavia, con la sua riproduzione esatta delle facciate degli edifici antichi, sebbene rese possibili dall'abbondanza di materiale documentario a cui fare affidamento per realizzare delle copie perfette, non sono comunque in grado di riportare in vita quanto è andato distrutto e risultano quasi sempre artificiose.

Queste operazioni recuperano gli antichi centri acriticamente e puntualmente, in tutte le loro parti, senza fare eccezione per gli edifici di poco valore artistico, o per quelli privi di utilità, al posto dei quali invece potrebbe essere legittimo ricostruirne di nuovi e migliori[24]. Tra questi, quelli meglio riusciti sono gli interventi come la ricostruzione dell'antico centro di Münster, in Germania, duramente bombardato dalle truppe alleate; qui la decisione di ripristinare gli edifici andati distrutti, per lo più di epoca medievale, non è stata dettata soltanto da ragioni

22 BULLOCK N., VERPOEST L. (a cura di), *Living with history, 1914- 1964: rebuilding Europe after the First and Second World Wars and the role of heritage preservation*, Leuven, 2011, pp. 31- 44, 321-348. Sulle ricostruzioni postbelliche: CASIELLO S. (a cura di), *I ruderi e la guerra. Memoria, ricostruzioni, restauri*, Firenze, 2011, pp. 1- 11.
23 ANDERSON S., *La memoria in architettura*, in PEDRETTI B. (a cura di), *Il progetto del passato... op. cit.*, p. 66.
24 ORBASLI A., *Tourists in historic towns... op. cit.*, pp. 86- 110.

sentimentali ma anche dall'oggettiva praticità del mantenere le strutture precedenti. Questo è evidente soprattutto nella piazza del mercato, dove la teoria di portici ad arcate risulta particolarmente indicata per ospitare anche negozi e moderne attività commerciali e per riparare i passanti dalla pioggia. In questo caso non siamo di fronte solo ad una sterile riproposizione dello stile passato ma al recupero di un elemento costruttivo, l'arcata, che risulta piuttosto archetipico e senza tempo[25].

D'altro canto la ricomposizione del nucleo storico e degli edifici più emblematici della città non ha significato un irrigidimento in una conservazione totale, né la volontà di mettere il centro sottovuoto, rendendolo invece ancora accessibile alle costruzioni contemporanee: a lato della chiesa di Uberwasser ad esempio, la nuova biblioteca diocesana si inserisce sull'edificio gotico con un corpo di fabbrica modernista interamente giocato sulla ripetizione del modulo[26]. Nonostante la ricostruzione sia la strada largamente più praticata in tutto l'Occidente, in alcuni casi particolari il rapporto con le rovine viene impostato in maniera più articolata, cercando di creare un dialogo con il nuovo.

E' quello che avviene ad esempio a Buda, cuore medievale della moderna Budapest, assediata a lungo dalle truppe sovietiche nel 1945 e oggetto di ingenti distruzioni. Qui i bombardamenti hanno privato la città della pelle asburgica ed ottocentesca riportando alla luce tracce dell'impianto del Duecento. La riscoperta di tali resti, testimonianza del legame con il passato medievale della città, porta alla decisione di conservare quanto possibile mantenendolo in forma di frammenti e di costruirvi intorno i nuovi edifici, in modo tale che la città moderna possa continuare

25 BURCHARD J.,*The voice of the phoenix: postwar architecture in Germany,* Cambridge, 1966, p. 24; BULLOCK N., VERPOEST L. (a cura di), *Living with history.. op. cit.,* pp. 44- 60.

26 Oltre alla strada della ricostruzione in facsimile dell'antica città medievale, l'incertezza sull'atteggiamento da adottare di fronte alle macerie della guerra porta in alcuni centri anche a percorrere la via diametralmente opposta. E' questo il caso ad esempio del centro della città portuale francese di Le Havre, che Auguste Perret riprogetta integralmente come si trattasse di un unico edificio mediante il ricorso ad elementi prefabbricati e con un uso estensivo del cemento armato. E' evidente che anche soluzioni di questo tipo presentano forti limiti, perchè cancellano qualsiasi forma di ricordo e impediscono agli abitanti di identificarsi con la forma della città in cui vivono. DE MARTINO R., *Le ricostruzioni in Francia nel secondo dopoguerra. Perret e gli altri*, in CASIELLO S. (a cura di), *I ruderi e la guerra... op. cit.,* pp. 77- 101.

a vivere accanto a quella storica, incorporando in sé quanto l'ha preceduta[27]. Una soluzione come questa permette di conservare i resti dell'antico nel loro stato frammentario facendone dei memoriali e, istituendo un confronto con il linguaggio moderno, di simboleggiare visivamente la volontà di voltare pagina senza mai dimenticare quanto appena trascorso.

In questo modo il contrasto tra le forme nette e pulite del razionalismo e quelle deturpate degli antichi edifici in rovina viene a costituire una parte integrante dell'identità di molte città contemporanee. Questa via di compromesso risulta frequentemente adottata anche in Germania, il paese che più ha risentito degli strascichi della guerra e in cui i massicci bombardamenti hanno causato la perdita della maggior parte delle città storiche e dell'ingente patrimonio architettonico medievale che possedevano[28].

Gli architetti incaricati della ricostruzione spesso volgono l'idea di contrasto del primo modernismo ad un più profondo significato etico e morale: tramite l'accostamento tra le macerie di un corpo antico con un elemento costruito *ex novo* non si cerca più solo di suscitare semplice piacere estetico, ma di attivare un approccio critico al monumento. Questo è particolarmente evidente nel Kaiser-Wilhelm-Gedachtniskirche di Berlino, il più celebre di questi monumenti, dove al frammento della chiesa neogotica voluta dall'imperatore Guglielmo II viene affiancato in netto contrasto stilistico il campanile della nuova chiesa razionalista di Egon Eiermann (1904- 1970)[29]. La scelta dei frammenti da conservare come memoriali cade spesso sugli edifici religiosi, così nella sola città di Hannover si possono trovare immersi in un tessuto urbano ormai moderno i resti della quattrocentesca cappella di S. Nikolai ed i muri perimetrali della tardogotica Aegidienkirche[30]. L'esposizione del frammento medievale nel dopoguerra tedesco

27 LYNCH K., *Il tempo dello spazio,* Milano, 1977, p. 46.
28 DE MARTINO G., *Ricostruzioni a Berlino,* in CASIELLO S. (a cura di), *I ruderi e la guerra, memoria, ricostruzioni, restauri,* Firenze, 2011, pp. 33- 53.
29 HASPEL J., *Contrast versus context* in *Conservation and preservation.. op. cit.*, p. 220.
30 BURCHARD J., *The voice of the phoenix.. op. cit.*, p. 47.

non funziona più come feticcio delle glorie passate ma piuttosto come un'ammonizione: attraverso il ricordo della violenza subita, il rimorso e la nostalgia per quanto si è contribuito a distruggere, esso invita i posteri a non ripetere gli stessi errori. Accostamenti di questo tipo sono riscontrabili anche nel restauro di singoli edifici, come ad esempio accade a Kassel, nel singolare completamento della chiesa di S. Martins (tav.7).

L'edificio, costruita durante la metà del XIV secolo e diventata cattedrale nel 1500, era già stata oggetto di un intervento nel XIX secolo, che aveva trasformato la torre settentrionale in una guglia neogotica. Il bombardamento del 1943 causa una parziale distruzione dell'edificio, che comprende il crollo delle volte della navata e la perdita della parte superiore delle torri di facciata. Se la prima viene ricostruita seguendo la struttura antica, l'architetto incaricato Heinrich Otto Vogel (1898- 1994) opta invece per un'integrazione in stile moderno delle seconde.

La sommità delle torri quindi appare oggi costituita da due volumi quadrangolari completati da rigide guglie piramidali. La forte stilizzazione geometrica di questi elementi vuole rappresentare una versione purificata delle forme antiche: i nuovi elementi si innestano sulla struttura gotica armonicamente ma allo stesso tempo senza confondersi, rimanendo sempre chiaramente riconoscibili nell'insieme. In questo modo si cerca di attivare un contrasto visivo che non cancelli le tracce delle distruzioni subite, ma che allo stesso tempo denunci la capacità dell'uomo di ricostruire sulle macerie.

Un discorso simile viene portato avanti anche ad Amburgo, nella chiesa gotica di St. Jacobi. Anche in questo caso il corpo dell'edificio, largamente danneggiato, viene ricostruito seguendo il modello medievale, ma l'alta guglia che anticamente svettava sulla torre viene lasciata priva di decorazione e semplificata in un moderno volume geometrico[31]. Oltre a questi casi di emblematici completamenti, nel periodo della ricostruzione si verificano anche casi di vere e proprie aggiunte di

31 HASPEL J., *Contrast versus context .. op. cit.,* p. 220.

corpi moderni alle strutture medievali in rovina; uno dei più caratteristici in questo senso è l'intervento dell'architetto Gottfried Böhm (1920) a Colonia (tav. 8). Negli anni Cinquanta si decide di aggiungere una nuova cappella alle rovine tardogotiche della chiesa parrocchiale della città, situata sulla Brükenstrasse. La St. Kolumba si configura come un piccolo ambiente devozionale a pianta ottagonale e volta ad ombrello sorretto da sottili nervature di calcestruzzo inserita tra corpi di fabbrica medievali, alcuni lasciati volutamente allo stato di macerie.

L'interno risulta impreziosito dal coro angelico raffigurato nelle vetrate contemporanee di Ludwig Gies (1887- 1966); le figure in volo risultano dominate dai toni del giallo e del blu i quali, accentuando l'impressione di grande luminosità dell'ambiente, riempiono di meraviglia il visitatore che si lascia alle spalle lo spazio buio della vecchia torre[32]. Dall'analisi di questi esempi appare evidente come, anche nell'intervento sul singolo edificio, il problema della compatibilità del linguaggio moderno con la preesistenza sia ora imprescindibile nel lavoro degli architetti. L'intervento in un contesto antico pone problemi di scala e porta necessariamente i progettisti ad interrogarsi non solo su questioni di stile ma anche su quali materiali impiegare e su quale destinazione d'uso sia più appropriata per le nuove creazioni. In generale, la consapevolezza della frattura raggiunta tra presente e passato fa della costruzione in stile la strada meno battuta; considerata l'impossibilità di ottenere un risultato convincente in un'epoca ormai anacronistica si preferisce risolvere il problema riflettendo su di esso caso per caso.

La nuova chiesa di St. Anna nel distretto di Ehrenfeld, sempre a Colonia, viene costruita a ridosso di una torre romanica facendo un uso estensivo del vetro; sebbene lo stile degli architetti Dominkus e Gottfried Böhm sia solitamente caratterizzato da reminescenze romaniche, è significativo che quando si trovano a lavorare a contatto con degli elementi autentici del periodo essi scelgano invece di realizzare un edificio totalmente moderno. Questo intervento risulta in ogni caso

32 BURCHARD J.. *The voice of the phoenix.. op. cit.*, p. 47.

singolare, perchè le forme chiare del romanico di solito sembrano prestarsi più facilmente ad una ricerca di compromesso e dialogo che ponga il nuovo in continuità, mentre la soluzione di aperto contrasto sembra prevalere nel caso di edifici più complessi come quelli gotici[33].

La considerazione dell'edificio come un elemento inserito e contestualizzato nell'ambiente circostante porta gli architetti degli anni Cinquanta e Sessanta a tenere grande conto di questo problema e a concepire la progettazione ad un livello più esteso della singola costruzione[34]. E' possibile seguire il dibattito tramite l'analisi degli atti tratti dai molti convegni che vengono dedicati in Europa al tema dell'inserimento del nuovo nelle città antiche e del rapporto fisico ed estetico del monumento con il suo intorno. Se in questi documenti il contesto denso di preesistenze delle città storiche viene percepito da molti architetti moderni come un limite creativo, altri invece lo percepiscono come una possibilità e cercano di trovare delle soluzioni di compromesso tra il nuovo e l'antico[35].

In particolare, viene condannata la pratica dell'isolamento dei resti del passato all'interno del contesto urbano che aveva raggiunto il suo culmine sotto i regimi totalitari del periodo tra le due guerre. Rendere le vestigia antiche oggetti di contemplazione rende le città simili a musei: creare un vuoto spaziale intorno ad essi scollega i monumenti dal territorio e contemporaneamente li snatura e li priva di vita. In questo periodo invece si inizia a prendere coscienza della grande dinamicità dell'ambiente cittadino, che guardato nel suo complesso mostra nel suo aspetto i segni di una continua evoluzione, incarnata dalla grande diversità degli stili e delle tipologie dei suoi edifici. Questo particolare aspetto dei centri urbani viene comunemente identificato con il nome di “stratificazione”, termine che descrive efficacemente la sovrapposizione di segni delle costruzioni[36]. Il particolare

33 BURCHARD J., *The voice..., op. cit.*, p. 42.
34 *Ibidem*, p. 40
35 BIRAGHI M., *Storia dell'architettura...op. cit.* p. 98.
36 Molto interessanti le riflessioni sui fatti urbani e il rapporto tra permanenza e modificazioni nei monumenti, con esempi risalenti al periodo medievale, condotta in: ROSSI A., *L'architettura della città*, Padova, 1966, pp. 55- 61.

aspetto multi sfaccettato delle città viene definito anche come “surrealismo urbano”[37], un'immagine valida anche a definire l'esperienza estetica del cittadino moderno, quotidianamente immerso in accostamenti stranianti di forme che originano visioni ed ambienti inaspettati e inediti. Il surrealismo è un effetto per lo più accidentale, ma se utilizzato consapevolmente come metodo di progettazione può anche offrire una possibile risposta al problema del rapporto del monumento con il suo contesto storico. Tramite le due modalità principali in cui si identifica, ovvero il violento cambiamento d'uso di un edificio e la sua apparizione improvvisa all'interno di un ambiente moderno, il surrealismo reintegra l'antico nella vita delle città generando meraviglia e stupore[38].

Si riflette spesso in questo periodo sul centro urbano come sistema aperto, composto da una giustapposizione di parti spesso dissonanti e difficili da conciliare, in cui però, come definito da Marc Augè (1935) : “il risultato è sempre un paesaggio, cioè la riunione di temporalità diverse”[39]. Questa somma di temporalità, questo “collage temporale”, come definito da Colin Rowe (1920- 1999)[40], va rispettato in quanto caratteristica che rende la città un organismo vitale, e contemporaneamente risolta operandone la ricomposizione tramite l'intervento contemporaneo.

Il dibattito degli anni Sessanta e Settanta si indirizza quindi a trovare una via per ricollegare i monumenti al presente a renderli parte attiva della vita attuale. Molti critici e architetti cercano di evadere dalla prospettiva storicizzante che porta solo a congelare le vestigia del passato in effetti scenografici creando fenomeni da baraccone pronti per il consumo turistico. Tessere la mitologia degli edifici antichi li

37 NARIN J., *Surrealismo urbano*, in GORLICH G. (a cura di), *Attualità urbanistica del monumento e dell'ambiente antico «*Atti del Congresso Internazionale Milano 1957», Milano, 1958, pp.19-24.
38 *Ibidem*, pp.19-24.
39 AUGÈ M., *Rovine e macerie. Il senso del tempo*, Torino, 2006, p. 135.
40 Il collage non è nient'altro che un un'unica immagine risultata dall'accostamento di pezzi eterogenei ed estranei tra loro. Per questo la sua estetica è basata sull'alternarsi di contrasti e armonie generati dalla stratificazione delle sue componenti, lo stesso effetto prodotto dal tempo sul tessuto storico delle città. A proposito del concetto di collage applicato alla città vedasi il saggio interamente dedicado all'argomento di ROWE C., *Collage city*, Basel, 1984.

confina nello spazio dell'illusione, li rende utili solo per fantasticare ma incapaci di comunicare messaggi reali o di trasmettere una tradizione che possa veramente incidere sulla vita presente[41]. Essendo generalmente riconosciuto che, quando anche sia possibile restituire alle cattedrali o ai palazzi medievali la loro funzione antica, è comunque impossibile riportare in vita il loro originario sistema di significati, svanito con la società e la cultura che l'ha prodotto, l'unico piano su cui è lecito agire resta quello delle forme estetiche, ed è quindi il campo di artisti ed architetti.

Il loro compito però non consiste nel ricucire gli strappi o nel negare l'avvenuta frattura di linguaggi, ma risulta piuttosto nel gestirne il contrasto in modo che non sia più dettato dal caso, ma profondamente ragionato e significante[42]. Nonostante la vivacità della riflessione teorica sull'argomento, quest'ultima non si traduce a livello pratico in una modalità di intervento univoca; piuttosto essa permette agli architetti di difendere il proprio lavoro contro i contemporanei indirizzi nel campo della conservazione. La presa di coscienza dell'esistenza di quelli che nel primo dopoguerra vengono identificati come centri storici infatti, si accompagna al timore per la loro distruzione e alla volontà di preservarne le caratteristiche dagli interventi troppo invasivi della speculazione edilizia degli anni Sessanta.

Per salvaguardare i nuclei antichi delle città europee dalle minacce di degrado, dell'accresciuta mobilità, della terziarizzazione e dalla pressione demografica, nel 1964 viene redatta a Venezia una nuova carta del restauro, nella quale il concetto di tutela viene applicato estensivamente anche al contesto, introducendo anche il concetto di “autenticità”. Oltre a prescrivere la salvaguardia non solo dei monumenti di valore artistico ma anche di quelli che abbiano acquistato un valore storico e culturale derivato dalla loro antichità e del territorio in cui essi si trovano, il primo articolo del documento stabilisce anche un'interessante

41 BESSET M., *Du bon et du mauvais usage des monuments ou comment les empecher de devenir historiques,* in Gorlich G., *Attualità urbanistica...op. cit.*, pp. 25-27.
42 Si tratta dell'idea di “contrasto controllato” che argomenta Besset in *Ibidem,* pp.27-28.

parallelo tra la situazione dei centri urbani e quella delle costruzioni singole. I concetti di autenticità e di tutela che valgono per gli edifici di pregio possono essere applicati anche al territorio poiché caratterizzati entrambi dalla stratificazione temporale. Gli edifici storici, come gli ambienti, sono il risultato della successione di epoche differenti, che ha dato origine a forme variegate e spesso contrastanti[43].

Già nel momento della sua definizione il concetto di autenticità denuncia quindi la possibilità di interpretazioni molto diverse: se l'edificio viene inteso in modo dinamico come un'entità che si produce nel tempo, allora la pratica conservativa non può precludere interventi nuovi, sempre operati nel rispetto di quelli passati; se invece la sua vera natura viene identificata come la corrispondenza ad una configurazione originaria allora ogni possibilità di dialogo successiva deve essere irrimediabilmente preclusa[44].

3.4 La ricerca di una continuità: reinventamenti ed innesti architettonici.

Nel 1970 Kevin Lynch (1918- 1984) scrive *Il tempo dello spazio* e propone di introdurre il tempo nella progettazione. Nel testo vengono identificate due forme di collage temporale: l'accumulazione visibile delle tracce dello scorrere del tempo, quella già definita come stratificazione, e il contrasto. Egli riconosce alla prima la capacità di dare maggiore profondità storica alle costruzioni dando la possibilità di leggere nella loro struttura l'avvicendarsi delle epoche storiche, e nella seconda la capacità di dare vita ad un terzo edificio che assommi le suggestioni del vecchio e del nuovo. Per spiegare più chiaramente di cosa si tratta l'autore ricorre all'esempio delle cattedrali: il loro aspetto moderno è il risultato di rimaneggiamenti costanti nel corso dei secoli, i quali, invece di indebolirne la struttura, ne hanno accresciuto la

43 PANE R., *Dal monumento isolato all'insieme ambientale,* in “Napoli Nobilissima”, vol. V, fasc. V-VI, 1966, pp. 233- 237.
44 BIRAGHI M., *La via del riuso,* in “Casabella” , n. 762, 1999, pp.14-15.

forza espressiva e simbolica[45]. Considerata la validità estetica e l'inevitabilità delle due categorie accidentali della stratificazione e del contrasto, Kevin Lynch suggerisce agli architetti post-moderni di trasformarle in consapevoli strumenti progettuali[46]. In quest'opera il progettista viene invitato ad abbandonare l'idea di una forma univoca per abbracciare invece la suggestione di una costruzione adattabile, che assecondi e sfrutti al massimo i cambiamenti dati dallo scorrere nel tempo.

L'idea di un ambiente costruito vivo viene desunta in architettura dalle considerazioni avanzate nel campo della conservazione dei giardini storici; qui la trasformazione è un processo innegabile legato all'essenza stessa dell'ambiente naturale che risulta impossibile da inibire: esso è parte integrante dell'esperienza estetica e deve essere quindi semplicemente veicolato e direzionato piuttosto che costretto in una forma preordinata[47].

La presa di coscienza dell'inevitabile processo di alterazione e degrado del costruito tocca quindi anche il campo della conservazione, nel quale si compiono allo stesso modo dei passi importanti verso l'accettazione della transitorietà[48]. Constatato che l'autenticità non può riferirsi ad uno stato riconoscibile nella vita di un monumento, si accetta l'idea di una "conservazione differita"[49]anche per l'ambiente costruito, ovvero di una tutela dinamica che assecondi il mutamento senza tentare invano di ostacolarlo. Il concetto di centro storico inizia ad essere percepito come costrittivo, relegando il cuore delle città europee allo statuto di un

45 Rendendole dei veri e propri "magazzini del tempo", in: LYNCH K., *Il tempo dello spazio...op. cit.*, p. 107.

46 *Ibidem*, p. 110.

47 Sulle particolatità della conservazione dei giardini: TIBALDI E., *La natura della conservazione*, in PEDRETTI V. (a cura di), *Il progetto del passato... op. cit.*, pp. 38- 50.

48 ROSSI P., *Scienze della natura e scienze umane: la dimenticanza e la memoria,* in *Ibidem*, p. 33. In questo saggio si analizza la concezione del tempo tipica del pensiero scientifico in relazione a quella delle discipline umanistiche, che appaiono diametralmente opposte. Il paragone evidenzia come nel primo caso la transitorietà sia non solo accettata come naturale ma anche auspicata in nome dell'evoluzione della conoscenza. Mentre in arte ciò che si verifica per ultimo in ordine cronologico manca di autorità e viene schiacciato dai predecessori, in ambito scientifico ogni nuova scoperta sancisce il superamento e l'inattendibilità di quella precedente. Tuttavia questo non implica un disconoscimento delle teorie del passato, che anzi si configurano come la necessaria premessa di quelle attuali, unendosi con esse in una catena di consequenzialità che conferisce a tutti gli elementi il medesimo valore.

49 MANIERI ELIA M., *La conservazione: opera differita*, in "Casabella", n. 582, 1991, p.45.

museo delle cere. Rendere i centri antichi simili a riserve protette li isola dal tessuto vivo delle città e impedisce una loro obiettiva considerazione storica. Isolati, essi si riducono ad un feticcio, perchè l'assenza del moderno priva i cittadini di un'importante pietra di paragone, rendendo impossibile valutare il significato dell'antico senza aver compreso a fondo il moderno[50]. Negli anni Ottanta si preferisce quindi usare i termini di "città esistente" oppure "realtà costruita esistente" che sembrano descrivere meglio il processo di movimento costante a cui essa va incontro nel divenire storico[51].

Nel rapportarsi ad un singolo monumento invece, viene abbandonato il postulato dell'unità stilistica che era stato alla base delle ricostruzioni in stile e viene introdotto il concetto di restauro architettonico[52]. In esso sono ammessi i completamenti in linguaggio moderno ed interventi interpretativi, purché sia garantita la loro reversibilità, nella considerazione del fatto che ciò che oggi sembra più corretto potrebbe essere sostituito da criteri più validi in futuro. Contemporaneamente, appare chiaro che ogni processo di stratificazione non implica solo un'accumulazione di tracce successive ma anche la perdita e il degrado irreversibile di alcuni elementi; la conservazione non può quindi limitarsi ad accertare lo scorrere del tempo ma piuttosto deve, analogamente a quanto accade nei giardini, veicolarne lo sviluppo perché non abbia esiti eccessivamente dannosi[53].

In questo modo, gli ultimi trent'anni del XX secolo rappresentano anche un momento di importante revisione critica del Movimento Moderno e delle sue realizzazioni. A partire dal 1970 la crescita di popolazione subisce un arresto e si inizia a riflettere sulla forma disordinata assunta dalle città durante il periodo del boom economico. Le dinamiche di speculazione sui terreni e la totale noncuranza per il contesto tipiche dell'urbanistica del decennio precedente hanno incrementato a dismisura la discontinuità e la frammentarietà del tessuto urbano. La leggibilità

50 ANDERSON S., *La memoria in architettura... op. cit.*, p. 67.
51 CRISTINELLI G., *Le ragioni fondative del restauro architettonico*, Roma, 2010, p.73.
52 CARBONARA G., *Trattato di restauro... op. cit.*, p. 280.
53 CRISTINELLI G., *Le ragioni fondative.. op. cit.*, pp. 83- 91.

della città ne ha avuto la peggio e ha tolto al cittadino la possibilità di identificarsi umanamente e culturalmente nell'ambiente in cui vive, mentre ha permesso alle personalità degli architetti razionalisti di ottenere un enorme riscontro di immagine tramite l'apposizione di un proprio segno all'interno dell'ambiente storico. Questi elementi, accompagnati dal fallimento delle utopie socialiste che avevano fatto da propulsori delle iniziative di inizio secolo e da una generale pessimismo verso il progresso e l'avvenire, portano l'opinione pubblica a perdere la fiducia nel modernismo e ad esprimere nei suoi confronti giudizi sempre più negativi ed uno scetticismo crescente.

In un momento di recupero del senso della successione storica, un'architettura che pretenda di reggersi in piedi senza radici oltre che utopistica risulta debole e priva di autorità. Nella progettazione di un edificio la memoria deve avere lo stesso peso dell'immaginazione, in modo da trovare nella tradizione il sostegno ai propri ideali e ai propri significati[54]. Così già a partire dagli anni Sessanta si può notare da parte degli architetti un ripiegamento sulla storia, in una sorta di reazione al fallimento del Movimento moderno. Pur non potendo più essere riuniti in uno schieramento ben definito, caratteri ricorrenti nel lavoro della maggior parte degli architetti di questa decade sono la stratificazione, il citazionismo e una certa complessità data dalla sovrapposizione di linguaggi anche molto distanti tra loro.

In particolare, si può notare spesso il ricorso ad un “codice doppio”[55], la presenza di due aspetti diversi e contrastanti, che vengono messi a confronto nello stesso progetto producendo analogie o dissonanze. Il senso di frammentazione e mistilinguaggio osservato nel tessuto delle città viene riproposto come cifra stilistica nella progettazione contemporanea, cercando però di ricomporlo in una nuova unità dotata di senso. La parola d'ordine è quindi quella di “continuità”: per

54 STERN R.A.M, *Tradition and invention in architecture: conversations and essays,* Londra, 2011, pp.1- 10.
55 GAVINELLI C., *postmoderno,* in Crippa M.A. (a cura di), *Architettura del XX secolo...op. cit.*, p. 113.

ridare coerenza al disordine dell'esistente si tenta di istituire un nuovo collegamento tra la storia e la progettazione. Di conseguenza, l'esperienza più autentica del Medioevo avviene oggi secondo due modalità principali: il reinventamento e l'innesto architettonico[56]. Nel primo caso emblematici sono progetti come quello di Luis Kahn (1901- 1974) per gli edifici del Richards Medical Research Centre dell'Università della Pennsylvania, in cui la nuova cittadella dedicata alla ricerca scientifica viene composta accostando corpi di varie altezze e il cemento armato è rivestito da mattoni in modo tale da darle i contorni di una piccola città turrita, secondo il modello della San Gimignano italiana o dei manieri scozzesi[57].

Come lui, molti architetti della seconda metà del secolo, ad esempio Ero Saarinen (1910- 1961), Paul Rudolph (1918- 1997) e, un decennio più tardi, Fernando Higueras (1930- 2008), si ispirano al Medioevo per prendere le distanze dal modernismo, utilizzando lo stile romanico o gotico come ispirazione per passare dalla freddezza del razionalismo ad edifici più solidi e durevoli nel tempo, capaci anche di essere evocativi o semplicemente per rianimare la grammatica funzionalista. In tutti questi casi le forme ideali desunte dal Medioevo non vengono riproposte con sentimento nostalgico ma semplicemente usate come spunti per conferire ad edifici dal design comunque moderno valori nei quali la comunità possa finalmente rispecchiarsi.

Non si tratta quindi di una ripresa passiva di temi e modelli, ma di un ripensamento e una traduzione in forme moderne di suggestioni desunte dagli edifici antichi[58]. La scarsa qualità dei risultati raggiunti però, specialmente alla metà del secolo, denuncia la superficialità di questo rapporto e porta la questione dello studio della storia in primo piano nel dibattito sulla formazione dei nuovi architetti,

56 BENEDETTI S., *La memoria del Medioevo nel Contemporaneo* in *Presenze medievali nell'architettura di età moderna e contemporanea* «Atti del 25° congresso di architettura, Roma 7- 9 giugno 1995» Milano, 1997, pp. 326- 331.

57 AYMONINO A., *Funzione e simbolo nell'architettura di Louis Kahn*, Roma, 1991; WISEMAN C., *Louis I. Kahn, beyond time and style. A life in architecture,* New York, 2007, pp.82- 106.

58 BENEDETTI S., *La memoria del Medioevo... op. cit.,* p. 331 .

mettendo in luce quanto sia necessario per la progettazione contemporanea recuperare una conoscenza più approfondita di tutto ciò che il Movimento Moderno aveva cercato di distruggere[59]. Il desiderio di portare gli elementi discordanti ad una sintesi e di ricondurli ad un percorso comune e uniforme genera spesso forme di ibridazione. Questo fenomeno viene alimentato dal fatto che, come nota Vittorio Gregotti (1927), dagli anni Ottanta in poi gli architetti europei si trovano ormai abitualmente a progettare interventi in aree densamente edificate e già caratterizzate storicamente[60].

Questa condizione rende impossibile la realizzazione di edifici autoreferenziali che possano prescindere dal confronto anche fisico con le preesistenze. Nelle città europee odierne, ormai sature di costruzioni, più che di edificare ex novo si tratta di trasformare quello di cui si dispone in modo da renderlo adatto a soddisfare le esigenze contemporanee. Tale pratica può coinvolgere i resti materiali di tutte le epoche, ma si concentra molto frequentemente sugli edifici medievali: gli interventi più richiesti sono modificazioni e adattamenti, che spesso si risolvono in completamenti interpretativi e creativi delle strutture in parziale rovina. In questo modo ci troviamo di fronte ad un'operazione alternativa ai due estremi del restauro o della demolizione, che viene identificata con il nome di innesto[61].

Richiamandosi al lessico del mondo botanico esso consiste propriamente nella realizzazione di una nuova struttura architettonica da integrare ad una preesitenza in modo da generare una terza costruzione che costituisca la sintesi e il potenziamento dei valori delle altre due. Una volta completo, il nuovo edificio deve essere considerato come un *unicum*, senza fare distinzioni di valore tra la struttura medievale e quella contemporanea, poiché esse sono ora fuse in un singolo

59 ZEVI B., *Il futuro del passato in architettura* in “L'Architettura, Cronache e Storia”, n.118, 1965, pp 578-579.
60 GREGOTTI V., *Dentro l'architettura*, Torino, 1991, pp. 13- 27.
61 GIUSSANI E., *Innesto di architetture contemporanee su edifici preesistenti nei tessuti urbani. Separazione o integrazione*, Roma, 2013, p. 13.

organismo. Nel saggio dedicato a questa tematica, Elena Giussani identifica quattro tipologie morfologiche di innesti: l'integrazione del vecchio edificio tramite l'affiancamento di una nuova struttura (ripetizione), l'aggiunta di un volume nuovo direttamente sulla struttura del vecchio (gemmazione), l'inserzione di un elemento nuovo all'interno di un volume antico e l'inclusione di una porzione frammentaria di edificio antico all'interno di una nuova costruzione (inserimento interstiziale e inclusione).

Interventi di questo tipo si confondono spesso con quelli di restauro architettonico perché nati dalle stesse esigenze: recupero di un edificio in rovina, adeguamento della struttura alle nuove normative tecnologiche o di sicurezza, cambiamento della destinazione d'uso o ampliamento (nel caso di palazzi storici o cattedrali frequentemente per ospitare un museo o un'istituzione culturale). Condizione essenziale per ognuno di questi innesti è il raggiungimento di un'integrazione tra gli elementi antichi e quelli moderni che sia non solo formale, ma anche funzionale e strutturale, ovvero che contribuisca al miglioramento delle condizioni statiche della struttura di partenza. In questo modo anche l'innesto, proprio come il restauro architettonico, appare essenzialmente come un'architettura di recupero che attraverso il riadattamento della struttura degradata provvede anche a migliorarne lo stato di conservazione.

Tuttavia quello che distingue un intervento dall'altro è l'orizzonte temporale per il quale sono progettati: se il restauro architettonico è sempre concepito per mantenersi ben distinguibile dal corpo medievale e all'occorrenza removibile, l'innesto si configura invece come un'operazione permanente[62]. Entrambi gli interventi partono dal presupposto che siano necessari nuovi apporti materici per rimettere il patrimonio in comunicazione con l'attualità; al di là del valore di documento storico e memoriale, con l'inserzione del nuovo il monumento si carica anche di un valore d'uso e dei valori artistici della contemporaneità. La flessibilità

62 CRISTINELLI G., *Le ragioni fondative...op. cit.*, p. 51.

acquisita da queste strutture ibride ne permette in entrambi i casi la valorizzazione e ne garantisce la vitalità, ammettendo in esse anche i naturali processi di stratificazione[63]. Nato per lo più da ampliamenti di strutture museali, oggi l'innesto viene praticato estensivamente in quasi tutta l'Europa, mentre negli Stati Uniti le vecchie costruzioni continuano ad essere demolite ogni volta sia necessario edificare qualcosa di nuovo; qui infatti tutte le città hanno origini recenti e non si riscontrano gli stessi problemi di compatibilità derivati dai vincoli apposti sui centri storici del continente[64].

Mentre in Italia questo tipo di interventi è accompagnato sempre da forti polemiche, l'intervento di Rafael Moneo (1937) sul Castello di Navarra a Pamplona può offrire un esempio di come l'inserto possa legarsi ad una costruzione antica senza traumi, raggiungendo anche effetti molto gradevoli di assimilazione tra i due linguaggi[65]. Nel 1995 il ministero della cultura del governo di Navarra decide di promuovere dei lavori di risistemazione dell'antico castello di Pamplona per collocarvi gli Archivi della regione. Quando viene incaricato del progetto, l'architetto spagnolo si è già cimentato diverse volte con il tema della continuità attraverso interventi, primo tra tutti quello del Museo di Archeologia Romana nel sito archeologico di Merida, che hanno fatto del concetto di permanenza il punto di incontro tra il nuovo e l'antico[66]. Secondo Rafael Moneo, sopra tutte le questioni,

63 GIUSSANI E., *Innesto di architetture... op. cit.*, p. 34.
64 *Ibidem*, p. 52.
65 MARTIN J., *Nuovo e antico*, in "Casabella", n. 718, 2004, pp. 58-59. Sull'Archivio della Navarra anche: LECIS M., *Rafael Moneo. Le pietre di Pamplona; Archivio reale e generale di Navarra, Pamplona*, in "Aiòn", n.5, 2004, pp. 63- 77. Per una panoramica delle soluzioni offerte dagli architetti spagnoli al problema dell'inserimento delle nuove costruzioni nelle città storiche: DAL CO F., HERNANDEZ LEON J. M., LAHUERTA J. J., MONEO R., *Arquitectura y ciudad: la tradicion moderna entre la continuidad y la roptura*, «Testi delle lezioni del corso omonimo tenuto presso il Circulo de Bellas Artes, Madrid 24 ottobre– 19 dicembre 2005» Madrid, 2007.
66 Pur non trattandosi di un contesto medievale, l'intervento su questo sito pone questioni molto simili a quello che si sta trattando e può essere quindi utile il paragone. BIGGI D., *Rafael Moneo. Ritorno a Mérida*, in "Costruire in laterizio", n.76, pp. 42- 47; DE SOLÁ MORALES I. DE, *Support, surface: il progetto di Rafael Moneo per il Museo Archeologico di Mérida*, in "Lotus International", n. 35, 1982, pp. 87- 92; POLIN G., *Rafel Moneo. Il Museo di Arte Romana a Mérida*, in "Casabella", n. 501, 1984, pp. 52- 63; DAL CO F., *Murature romane. Il museo di arte romana di Rafael Moneo a Mérida*, in "Lotus International", 1985, pp. 23- 35.

ciò che accomuna l'agire degli architetti di qualsiasi epoca storica è il desiderio di realizzare delle costruzioni che, al di là del cambiamento d'uso o del sistema socio-politico per i quali sono stati creati, possano garantire la sopravvivenza nel tempo dell'idea che incarnano. Nell'azione su un edificio antico è questa idea profonda che va recuperata e mantenuta in vita, non la realtà fisica della sua forma esteriore[67].

Egli invita a non concepire la tipologia di un edificio come qualcosa di statico e impermeabile al cambiamento, ma piuttosto come un dato che implica il cambiamento e la trasformazione, una "cornice nella quale opera il cambiamento" nella "dialettica continua richiesta dalla storia"[68]. Il castello di Pamplona, risalente al XII secolo, si trova in un avanzato stato di degrado e presenta diversi elementi fatiscenti e alcune arree completamente crollate (tav. 9). Rafael Moneo decide quindi di interviene selettivamente, sottoponendo le strutture che è possibile recuperare a restauro, sostituendo quelle scomparse con nuovi volumi in calcestruzzo armato e ricomponendo il tutto in un complesso inedito dotato di estrema coerenza e di forma inedita[69](tav. 10).

Il nuovo edificio così ottenuto mantiene l'entrata principale del castello originario, compresa la cornice gotica, sul lato sud della costruzione, ma vi affianca ad est una torre dotata di un corpo vetrato. All'interno del chiostro viene realizzata una seconda torre da riservare ai depositi, mentre il cortile centrale è ricomposto grazie alla creazione di nuovi corpi di fabbrica in luogo di quelli distrutti e all'aggiunta di una superficie continua di infissi a vetri che corre parallela al colonnato, ma senza mai toccarlo[70]. Uffici, archivi e sale di consultazione sono

67 MONEO R., *L'idea di durata e i materiali da costruzione*, in CASIRAGHI A., VITALE D. (a cura di), *La solitudine degli edifici e altri scritti. Questioni intorno all'architettura*, Torino, 1999, pp. 205-210. Per seguire il pensiero di Rafael Moneo riguardo alla progettazione contemporanea attraverso l'analisi delle sue opere: MONEO R., *L'altra modernità. Considerazioni sul futuro dell'architettura*, Milano, 2012.

68 MONEO R., *On typology*, in "Oppositions", n. 13, 1978, p.27.

69 Uno dei temi più ricorrenti nel lavoro di Rafael Moneo è quello della trasformazione degli edifici storici ed una delle condizioni più frequenti in cui l'architetto, come tanti suoi contemporanei, si è trovato a lavorare è senza dubbio quella di agire su delle preesistenze; questo aspetto è trattato in: BONINO M. (a cura di), *Costruire nel costruito. Rafael Moneo*, Torino, 2007, pp. 2- 63.

70 MARTIN J., *Nuovo e antico... op. cit.*, p. 58.

distribuiti nei vari piani, la sala per le conferenze viene collocata ad est mentre a nord i laboratori di restauro per i documenti antichi ricavati entro un'antica sala protogotica, di cui Rafael Moneo si limita a restaurare la volta, integrandola perfettamente entro le strutture nuove. Il rivestimento in pietra sui toni caldi del giallo e del grigio che corre uniformemente sulle superfici esterne di tutto l'edificio e all'interno del chiostro, permette infine di ottenere con un tocco di grande sensibilità stilistica e conferisce un senso di coesione spaziale.

Nonostante questo intervento sia giocato su complesse sovrapposizioni, l'integrazione formale tra i volumi moderni e le sopravvivenze medievali risulta perfettamente riuscita grazie all'impiego di forme e materiali affini a quelli originali, dando un saggio efficace di come, creando un intimo dialogo tra il nuovo e l'antico si possa realizzare il reinserimento di entrambi nel tessuto vivo della città e la loro reciproca valorizzazione. L'inserto è quindi un'operazione in grado di far assumere al bene culturale un nuovo ruolo, da quello di oggetto di venerazione a quello di elemento generativo di nuove forme per nuovi usi[71].

Il monumento infatti costituisce una miniera di spunti sulla quale i nuovi architetti possono lavorare e dalla quale possono partire per trarre più feconde ispirazioni, tanto che per il progettista moderno intervenire su un monumento antico diventa anche il canale privilegiato per la sua conoscenza. Un esempio calzante è fornito dalla sostituzione del mercato di Santa Caterina, nel cuore del centro storico di Barcellona, indetta dal Comune nell'ambito di una più vasta opera di riorganizzazione dell'area intrapresa nel 1981[72]. Gli architetti Enric Miralles (1955-2000) e Benedetta Tagliabue (1963), chiamati a realizzare il progetto verso il 1995, si trovano a doversi confrontare con un sito pluristratificato che porta i segni della

71 GIUSSANI E., *Innesto di architetture.... op. cit.*, pp. 43- 70.
72 MIRALLES R., *Barcelona: arquitectura contemporania 1979- 2004*, Barcellona, 2005, pp. 38- 40. MURUA C., *Miralles- Tagliabue EMBT, Ricostruzione del mercato di Santa Caterina a Barcellona, Spagna*, in “Costruire in laterizio”, n. 138, p. 34. Dell'intervento si parla anche in: SLESSOR C., *Market forces. Market, Barcelona, Spain, architect EMBT*, in “The Architectural review”, n. 218, 2005, pp. 44-53; COLOMBO M., *I maestri dell'architettura. Miralles e Tagliabue EMBT*, Milano, 2011; *Architetture per il commercio. “Recupero del mercato Santa Caterina a Barcellona, Spagna”*, pp. 152- 157.

successione di diverse fasi storiche: essi decidono pertanto di realizzare un intervento che costituisca anche una riflessione sulla tradizione[73]. Piuttosto che concentrarsi sulla struttura dell'edificio neoclassico dell'architetto Miquel Garriga i Roca (1804- 1888), qui realizzato nel XIX secolo, Enric Miralles e Benedetta Tagliabue decidono di spingersi fino alle origini medievali del sito, consultando le piante delle diverse fasi costruttive del convento domenicano che aveva occupato l'area nel XIV secolo, per risalire alla sua topografia architettonica originaria.

I successivi interventi di scavo hanno offerto materiale prezioso alla ricerca portando alla luce non solo alcuni resti delle strutture gotiche ma anche frammenti archeologici risalenti a periodi di occupazione precedenti[74] (tav.11). Il rinvenimento di questi materiali, unito all'analisi delle mappe della perduta chiesa e della topografia del mercato odierno permettono agli architetti di desumere una strategia progettuale basata su un'intima comprensione delle preesistenze. Nella realizzazione della piazza odierna vengono quindi mantenuti a vista e resi visitabili i resti dell'abside gotica della riscoperta chiesa di Santa Caterina, in modo tale da ricordare a tutti la complessità delle vicende urbane nel corso della storia.

Lo spettacolare elemento della tenda di copertura ripropone con grande libertà inventiva la silohuette delle navate della perduta chiesa, ma allo stesso tempo trasmette un senso di grande precarietà, simile a quello dato dallo scorrere del tempo[75] (tav. 12). Nel dialogo tra strutture vecchie e nuove diventa indispensabile attivare una riflessione che non si limiti ad una semplice ricerca estetica ma che stabilisca delle connessioni più profonde, toccando anche aspetti filosofici, storici,

73 CASAMONTI M., *Architettura-archeologia: apologia di un conflitto pretestuoso e antistorico*, in “Area”, n. 62, 2002, pp. 2-13. Sull'attività di EMBT anche: SANTANGELO M., GIARDIELLO P., *EMBT 1997- 2007: dieci anni di architetture di Miralles Tagliabue*, Napoli, 2008, pp. 3- 107; LUCENTE R., *Intervista a Roberta Tagliabue. Dal Parco Diagonal Mar al progetto Forum*, in “Metamorfosi”, n. 51, 2004, pp. 11- 13; MIRALLES E., TAGLIABUE B., MARQUEZ CECILIA F., *EMBT Enric Miralles Benedetta Tagliabue 2000- 2009; after life in progress*, Madrid, 2009.
74 CASAMONTI M., *Architettura-archeologia... op. cit.*, p. 2.
75 CASCIANI S., *Sense and sensibility. Reason and sentiment animate a new appreciation of ceramics in Benedetta Tagliabue's work Diagonal mar and Santa Caterina market*, in “Domus”, n. 918, 2008, pp. 2- 10.

ermeneutici[76]. Questa ricerca può essere risolta attraverso il mimetismo, come accade generalmente in Spagna, oppure, come tipico del nord Europa, ricercando apertamente il contrasto di forme. In questo modo, la contaminazione può diventare un vero e proprio metodo compositivo, il quale, quando riuscito, ovvero quando non sia più possibile concepire gli elementi coinvolti separatamente, rappresenta un segno di continuità e di raggiunto legame tra passato e presente[77].

Un intervento di questo tipo, che include stratificazioni e contrasti, ha interessato la Santa Kolumba di Colonia nel 2003, in seguito alla decisione dell'Arcidiocesi della città di realizzare un museo sulle strutture esistenti. Peter Zumthor (1943)[78] risolve l'*empasse* di trovarsi di fronte ad un edificio dalla storia complessa, densa di interventi e rimaneggiamenti, decidendo di inglobare tutto entro un nuovo edificio[79](tav. 13). All'interno della nuova costruzione si ritrovano incorporate le rovine della chiesa gotica, la cappella ottagonale aggiunta da Gottfried Böhm qualche decennio prima e perfino i resti archeologici risalenti all'epoca tardo-romana e franca.

L'intervento di Peter Zumthor è quanto di più lontano possa esserci dalla foga distruttiva modernista: la volontà di porsi in continuità con i predecessori gli permette di conservare ogni traccia del passato e, tramite un'attenta ricerca filologica, di inserirvi il nuovo senza che nessun linguaggio ne esca sminuito. La muratura piena del nuovo museo si innesta sulle arcate in rovina della struttura gotica della Santa Kolumba riempiendone le aperture (tav. 14). Per favorirne la compenetrazione viene progettato e realizzato un apposito tipo di mattone, chiamato appunto “Kolumba Stein”, cromaticamente complementare alla pietra e con

76 CASAMONTI M., *ibidem*, p. 3.
77 FERRARI A., *Compositione per contaminazione*, in BOGNONI B., LUCCHINI M. (a cura di), *Architettura, contesto, cultura. Intersezioni d'arte nel progetto*, Firenze, 2011, pp. 21- 33.
78 Per il pensiero di Peter Zumthor sul rapporto tra l'arte e il costruito: ZUMTHOR P., *Atmosfere. Ambienti architettonici, le cose che ci circondano*, Milano, 2008 e ZUMTHOR P., *Pensare architettura*, Milano, 2003. Interessante anche: BAGLIONE C., *Costruire la memoria. Conversazione con Peter Zumthor*, in “Casabella”, n. 728- 729, 2004- 2005, pp. 72- 81.
79 SCHLIMBACH G., *Il museo Kolumba di Colonia*, in BOSELLI G. *Ars liturgica. L'arte al servizio della liturgia*, Magnano, 2012, pp. 171- 186.

caratteristiche studiate appositamente per innestarsi nelle strutture medievali[80]. Al di sopra delle mura perimetrali gotiche un motivo traforato si inserisce nella muratura continua; questo espediente, simile alla trama di un tessuto, alleggerisce la struttura e permette alla luce di filtrare all'interno creando combinazioni inedite e conferendo dinamismo allo spazio interno.

Quest'ultimo è concepito come un'esposizione archeologica che porta il visitatore a passeggiare tra le rovine degli edifici precedenti, lasciate tutte a vista intorno alla cappella vetrata. Le vere e proprie sale per le esposizioni sono realizzate al piano superiore, dove perfino l'allestimento della collezione riecheggia l'eterogeneità dell'edificio grazie all'accostamento di pezzi di diverse epoche secondo collegamenti inconsueti[81] (tav. 15). La capacità di accogliere interventi stratificati e di adattarsi a rinnovate necessità permette quindi all'antica chiesa di sopravvivere nel tempo e di assumere un significato anche per i contemporanei.

In interventi di questo tipo la valorizzazione è duplice: il monumento medievale viene reinserito nell'esperienza quotidiana mentre la creazione contemporanea acquista rilievo dal rinsaldato legame con il passato[82]. Uno tra i più assidui sostenitori del valore enciclopedico degli edifici e dell'imprescindibile legame della tradizione con il progetto è senza dubbio Osvald Mathias Ungers (1926- 2007); in aperta polemica con le strutture effimere o sospese, fatte di superfici traslucide e ibridate con la microelettronica e l'hi-tech che oggi tentano l'ego delle archistar, egli rivendica il potere del luogo e l'attualità della storia. La progettazione di nuove architetture è per Osvald Mathias Ungers un vero e proprio atto artistico, che tuttavia non è soltanto invenzione ma soprattutto scoperta e reinterpretazione[83]. Tanto quanto i contesti urbani, anche gli edifici antichi si

80 DAL BUONO V., *Kolumba Museum, Colonia (Germania)*, in “Costruire in Laterizio”, n. 124, 2008, p.4.

81 DAL BUONO V., *Kolumba Museum... op. cit.,* pp. 4- 9. Vedasi anche: KRAUS S., *Plädoyer für ein lebendes Museum. Das Erzbischöfliche Diözesanmuseum in Köln*, in “Das Münster”, n. 56, 2003, pp. 27-36.

82 GIUSSANI E., *Innesto di architetture... op. cit.*, p. 70.

83 UNGERS O.M., *Architettura come tema*, Milano, 1982. Su Mathias Ungers e il tema della trasformazione degli edifici anche: PROTASONI S., *O.M. Ungers. Misura, numero, proporzione*, in

presentano come un collage di momenti diversi, sul quale l'architetto moderno può intervenire criticamente per dare un contributo alla sua evoluzione. Il museo Wallraf-Richartz realizzato per la città di Colonia mostra come Oswald Mathias Ungers si sia servito del mistilinguaggio di un contesto storico stratificato come di uno stimolo per modificare l'ambiente esistente[84].

La nuova sede del museo va ad inserirsi ai margini di un sito monumentale altamente complesso e ricco di storia, affacciato sulla Rathausplatz, la piazza del comune, e composto dall'antico palazzo Gürzenich, fondato nel 1441 per ospitare i notabili in visita alla città e per le celebrazioni in loro onore, e dalle rovine della vecchia chiesa di S. Alban, anch'essa del periodo gotico[85]. I due edifici erano già stati interessati dal restauro condotto negli anni '50 sotto la supervisione di Rudolph Schwarz (1897- 1961), esso stesso un interessante momento di riflessione sul passato. Il riadattamento del Gürzenich come edificio pubblico adibito a salone per feste e concerti ha previsto la realizzazione di una sezione aggiuntiva che lo mettesse in collegamento con le murature perimetrali della S. Albarn (tav. 18).

Quel che resta della chiesa invece è stato conservato intatto come memoriale, ed è sempre visibile dalla balconata del *foyer* del palazzo grazie ad una superficie vetrata. Nel 1997 un successivo restauro, motivato soprattutto da necessità di adeguamento tecnologico, ha portato anche all'aggiunta di un vano ascensore a vetri sul lato meridionale del palazzo[86]. La nuova sede del Wallraf-Richartz-Museum, con la storica collezione di arte medievale, pittura moderna, Impressionismo e post-impressionismo che era stata ospitata fino a quel momento dall'edificio del Ludwig

---

"Costruire in laterizio", n. 85, 2002, pp. 2- 3.

84 Dedicati a questo intervento: SIEBER-ALBERS A., UNGERS S., *Wallraf-Richartz-Museum der neubau; architectur Osvald Mathias Ungers*, Colonia, 2001, e KIEREN M. (a cura di), *Oswald Mathias Ungers*, Zurigo, 1994, pp. 8- 9.

85 Per il rapporto della nuova costruzione con il contesto vedasi anche: GECHTER M., SCHUTTE S., *Zwischen St. Alban und Judenviertel in Köln, der Bauplatz das Neuen Wallraf-Richartz-Museums in Gheschichte und Archäologie*, in "Rheinische Heimatpflege", n. 35, 1998, pp. 37- 56.

86 BURCHARD J.,*The voice of the phoenix.. op. cit.*, pp. 62-63. Sulle vicende costruttive dei due edifici romanici anche: PFOTENHAUER A., *Köln: der Gürzenich und Alt St. Alban*, Colonia, 1993 e: PEROGALLI C., *Rapporto nuovo- antico nelle chiese di Colonia*, in GORLICH G. (a cura di), *Attualità urbanistica del monumento... op. cit.*, pp. 117- 124.

Museum, deve essere realizzata quindi nel cuore più antico della città, lungo un direttrice punteggiata di edifici storici che taglia il tessuto urbano in direzione est-ovest collegando idealmente i transetti del complesso di S. Maria im Capitol con quello del Duomo. La soluzione proposta da Mathias Ungers per inserirsi in un contesto così complesso cerca quindi di porre in collegamento il linguaggio del nuovo con tutte le preesistenze e di ridare un equilibrio all'insieme reimmettendo i vari frammenti in un sistema dotato di senso[87].

Per farlo l'architetto realizza un edificio composto da due corpi di fabbrica dalle forme rigorosamente geometriche, messi in collegamento l'uno con l'altro da una struttura esterna di vetro e di ferro che ospita l'ingresso e la scalinata principale. Il volume posizionato più a nord, che distribuisce su tre piani gli spazi espositivi principali, fa da eco a quello quadrangolare del Gürzenich e con la sua forma monolitica ridefinisce contemporaneamente il profilo della piazza. Il secondo volume invece si raccorda fisicamente e visivamente al prospetto della S. Alban riproponendo l'andamento delle campate con tre corpi prismatici digradanti verso l'interno, che animano il prospetto altrimenti continuo sulla piazza con un gioco di luci ed ombre[88] (tav. 16).

Il raccordo tra i due edifici è consolidato all'interno tramite una vasta sala in cui il soffitto risulta perfettamente allineato alle volte a crociera della chiesa. La continuità visiva tra l'uno e le altre è garantita poi dall'inserimento di un diaframma vetrato, che permette ai visitatori del museo di avere una suggestiva panoramica di quel che resta della chiesa, una soluzione analoga a quella sperimentata da Rudolph Schwarz (tav. 17). Tuttavia, nel Wallraf-Richartz-Museum il contatto con il Medioevo avviene anche per inclusione; nella muratura del piano interrato dell'edificio nord, adibito alle esposizioni temporanee, sono infatti inglobati a vista i resti di due case dell'epoca[89]. Per il rivestimento esterno dell'edificio viene usata la

87 PROTASONI S., *Geometria e variazioni. La nuova sede del Wallraf-Richartz-Museum*, in "Casabella", n. 688, 2001, p.19.
88 GIUSSANI E., *Innesto di architetture... op. cit.*, p. 115 e PROTASONI S., *Ibidem*, p.19.
89 KIEREN M. (a cura di), *Oswald Mathias Ungers... op. cit.*, p.134.

pietra di tufo, nella stessa tonalità chiara che risulta impiegata in quasi tutte le chiese romaniche della città; con queste preesistenze Mathias Ungers vuole stabilire un collegamento visivo che permetta al proprio edificio di integrarsi nel paesaggio urbano come se vi fosse sempre stato, senza che venga percepito come un corpo estraneo. L'integrazione con la città viene ricercata anche aprendo in un angolo dell'edificio nord una lunga finestratura panoramica; questo espediente non solo permette di ammirare le guglie svettanti del Duomo ma rende simile quel piano aperto ad una loggia, quasi fosse una sorta di moderno palazzo della ragione[90].

La necessità di inaugurare nuove modalità di fruizione del patrimonio esistente è quindi la spinta principale verso questo tipo di operazioni; questa è spesso all'origine anche interventi di ampliamento o di riqualificazione dello spazio interno delle strutture medievali[91]. La decisione di trasferire il fondo librario della parrocchia nella Marienskirche di Müncheberg, nei pressi di Berlino, ha generato un interessante caso di inserimento di un'architettura nuova all'interno di una struttura del XIII secolo. Quando Klaus Block (1952) viene chiamato a progettare la nuova biblioteca municipale, nel 1995, la struttura, che consta tuttora anche di un campanile realizzato da Friederich Schinkel, era in stato di abbandono da almeno cinquant'anni[92].

In questo caso, la rifunzionalizzazione dell'edificio da centro spirituale a centro culturale viene realizzata per inclusione, inserendo la nuova architettura all'interno di quella antica[93]. Grazie ad un design arioso e di grande leggerezza, il nuovo edificio si presenta come un volume perfettamente removibile; esso sembra indipendente dalla struttura muraria che lo ospita quasi fosse una scultura autonoma, ma legato ad essa da sottili richiami, come ad esempio la forma arcuata

90 KIEREN M., *Osvald Mathias Ungers... op. cit.*, p. 134.
91 PEDRETTI V., *Il progetto del passato..op. cit.*, p. 139.
92 Con Friederich Schinkel Klaus Block si era già confrontato precedentemente, in occasione del restauro della chiesa neoclassica di St Elisabeth a Berlino, da lui realizzata nella prima metà dell'Ottocento. In: BLOCK K., *St Elisabeth kirche in Berlin Mitte: arbeiten am denkmal, behutsame reparatur und prozessuale neubestimmung,* in "Kunst und Kirche", n. 666, 2003, pp.110- 111.
93 GREY E., *Ships in time*, in "The Architectural Review", n. 1228, 1999, p. 14.

che riprende quella della doppia navata, oppure la torre esterna per gli ascensori che richiama il volume del campanile di Friederich Schinkel. Per sfruttare lo spazio all'estremo settentrionale della chiesa come sala da concerto, la biblioteca viene dotata di un sistema di climatizzazione indipendente e insonorizzata, e la sua dimensione discreta rende lo spazio libero restante della navata flessibile a qualsiasi altro tipo di attività culturale a seconda della necessità. L'equilibrio tra autonomia e legame con il luogo viene qui raggiunto compiutamente sia dal punto di vista estetico che da quello funzionale[94] (tav. 19).

Dall'analisi degli interventi di innesto realizzati negli ultimi vent'anni del secolo scorso e agli inizi di quello presente emerge soprattutto l'impossibilità di definire, oggi, un sistema estetico che possa dirsi universalmente valido. L'approccio con la tradizione appare selettivo e variabile, e il problema del dialogo con l'antico viene risolto in maniera personale da ogni singolo architetto, secondo la propria personale cifra stilistica e con strategie ogni volta diverse a seconda del caso[95]. L'estetica post-moderna appare frammentaria e dotata di estrema fluidità: il progettista ha la possibilità di attingere dalle proprie conoscenze storiche i riferimenti che preferisce e di rielaborarli con la massima libertà interpretativa. Le nuove costruzioni sono il risultato di un confronto con l'antico sfociato nell'analogia, in cui è il vecchio edificio a dettare la traccia sulla quale fondare il nuovo che ne prosegue l'evoluzione organica[96].

94 BLOCK K., *Stadtpfarrkirche Sankt Marien Müncheberg* in “Kunst und Kirche”, 1996, pp.173- 175; per una versione in italiano: BLOCK. K, *Biblioteca nella chiesa di St Marien a Müncheberg*, in “Casabella”, n. 675, 2000, pp. 62- 67.
95 SOLÁ- MORALES I. De, *Dal contrasto all'analogia...op.cit*, pp. 37- 44.
96 GIUSSANI E., *Innesto di architetture... op. cit.,* pp. 54- 60.

3.5 Postmodernità e anacronismi.

Il superamento del moderno in favore di una riconciliazione con il passato, realizzata non più in forma di reviviscenza ma attraverso un approccio critico volto a ristabilire la continuità storica, si verifica nell'ambito delle arti visive con un certo ritardo rispetto a quanto avviene in architettura. Se in questo campo il modernismo viene messo in discussione nell'immediato dopoguerra e definitivamente superato già dopo il 1950, per quanto riguarda le arti figurative si può iniziare a parlare di postmoderno soltanto nell'ultimo trentennio del secolo.

Anche in questo caso la premessa imprescindibile per un ridimensionamento del fervore avvenieristico del moderno e della sua completa fiducia nel progresso sono il fallimento dei regimi totalitari e della loro pretesa di controllare e guidare lo sviluppo dell'umanità verso sorti migliori. Il razionalismo e la fiducia nella tecnologia e nello sviluppo scientifico rivendicati da queste forme di governo come principi universalmente validi vengono guardati ora con diffidenza; contro di essi si rivendica la molteplicità e la soggettività delle esperienze umane, la diversità e la frammentarietà[97].

Diversificato e personale si fa anche il rapporto con le arti del passato, che con il venire meno del culto assoluto del nuovo si riaffacciano come potenziali interlocutori della creatività contemporanea. Crollato il senso di uno sviluppo lineare della storia, le epoche trascorse appaiono tutte ugualmente percorribili e il dialogo tra l'arte del presente e i linguaggi del passato oggi ha luogo secondo una vasta gamma di possibilità, determinata dalla sensibilità di ciascun artista[98]. La libertà nell'utilizzo di citazioni e rivisitazioni è resa possibile anche dal

97 CHIURAZZI G., *Il postmoderno... op. cit.*, pp. 10- 14.
98 BARILLI R., *Il ciclo del postmoderno, la ricerca artistica negli anni '80,* Milano, 1987, pp. 7- 15. Dello stesso autore vedasi anche: BARILLI R., *Tre accezioni diverse per il postmoderno: dall'ipotesi revivalista alla galassia elettronica,* in AGAZZI E. (a cura di) *Il tradimento del bello,* Milano, 2007, pp. 127- 140. Sulla modalità di rivolgersi al passato del postmoderno molto interessante il saggio BARILLI R., *Di una possibile proporzione: il romanico sta al postmoderno come il gotico al Movimento Moderno*, in SIMONCINI G. (a cura di), *Presenze medievali nell'architettura... op. cit.*, pp. 287- 292.

riconoscimento di una temporalità peculiare all'opera d'arte e al monumento storico, la capacità di rivolgersi a più epoche storiche contemporaneamente. Secondo Aby Warburg (1866- 1929) il rapporto che il monumento è capace di instaurare con il presente e contemporaneamente con il passato e con il futuro, è determinato soprattutto dal concetto di "sopravvivenza", ovvero dalla sua capacità di perdurare nel tempo anche al di là del periodo storico in cui è stato creato[99]. L'opera, espressione di un'epoca passata ma concepita guardando al futuro, stringe sempre inevitabilmente anche dei legami con il momento presente grazie alla sua presenza fisica nel contesto attuale.

In questo modo in essa convivono contemporaneamente istanze passate, aperture al futuro e significati attribuitigli dalla contemporaneità, determinando un modello temporale che mal si adatta alla successione cronologica a cui siamo abituati. L'opera d'arte e in generale le immagini, ci costringono a pensare ad un modello storico diverso da quello di una progressione, per abbracciare l'idea di una temporalità più complessa, fatta di revivescenze, premonizioni e sincronie. Recuperando queste teorie, Georges Didi- Huberman (1953) identifica nell'anacronismo il modello temporale proprio delle immagini del postmoderno, che vengono così liberate dall'appartenenza ad un periodo storico determinato e ad uno stile univoco per aprirsi al dialogo con istanze differenti e differenti età[100].

Lavorando al suo Atlante Mnemosyne per fondare una nuova storia dell'arte che sia basata soltanto sui rapporti dettati dalle immagini e non dalla rigida cronologia degli storici, Aby Warburg si era occupato di mettere in luce la dinamica delle interazioni tra forme diverse e lontane nel tempo, capaci di ricombinarsi e riproporsi in configurazioni inedite ma sempre dotate di coerenza. A queste associazioni viene dato il nome di "montaggio", che appare come un procedimento capace di mantenere in vita le forme e di determinare nuovi percorsi di conoscenza

99 DIDI-HUBERMAN G., *L'immagine insepolta: Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*, Torino, 2006, pp. 79- 90.
100 DIDI-HUBERMAN G., *Devant les temps: histoire de l'art et anachronisme des images*, Parigi, 2000, pp. 9- 55.

e nuovi ordini di senso[101]. L'ubiquità e la dinamicità delle immagini e delle informazioni nella società mediatica contemporanea già analizzati da Marshall McLuhan (1911- 1980) come fattori di azzeramento del tempo e delle distanze spaziali, permettono agli artisti di attingere ad un serbatoio pressochè illimitato di stimoli e riferimenti passati e futuri, tra i quali spaziare per creare nuove sintesi creative[102].

La condizione dell'artista postmoderno può apparire dunque molto simile a quella di un artista dell'Eccletismo: entrambi lavorano alle prese con una pluralità di tempi, costantemente in transito tra diverse epoche dalle quali vengono tratti di volta in volta temi, soggetti, tecniche o stili; tuttavia essi sono quanto di più distante, perchè nel contemporaneo ciascuno di questi elementi viene sottoposto ad un ripensamento e ad una interiorizzazione che comporta anche uno slittamento di significato e il raggiungimento nell'opera finita di un nuovo ordine di senso[103].

Se a livello teorico questa intersezione di tempi sembra essere parte costituiva di quasi tutte le opere post-moderne, l'interazione fisica tra linguaggi del passato e nuovi può avere luogo concretamente soltanto all'interno degli antichi edifici, i quali, per quanto riguarda il periodo medievale, sono ancora una volta le grandi chiese d'Europa. In questi ambienti l'eterogeneità stilistica è un dato ormai caratterizzante, frutto di aggiunte e rimaneggiamenti dell'originario edificio

101 WARBURG A., *Mnemosyne, l'atlante delle immagini,* Torino, 2002; WARBURG A., *Introduzione all'atlante "Mnenosyne" (1929)*, in "Quaderni Warburg Italia", n.1, 2003, pp. 39- 92; CENTANNI M., *Mnemosyne: l'Atlante di Aby Warburg,* materiali della mostra, Venezia, 20 marzo- 2 aprile 2004, Venezia, 2004.

102 MC LUHAN M., *La galassia Gutenberg: nascita dell'uomo tipografico*, Roma, 2011. Questo fenomeno viene favorito anche dal particolare carattere "inclusivo" delle opere d'arte trattato da Umberto Eco nel saggio: ECO U., *Opera aperta: forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Milano, 2004, nel quale si riconosce all'opera contemporanea una struttura aperta al completamento attivo da parte del fruitore e quindi un modo dinamico di rapportarsi al contesto.

103 NAGEL A., *Medieval Modern. Art out of time*, Londra, 2012, p. 123. Il lavoro di Alexander Nagel risulta molto interessante in quanto si propone di illustrare il concetto di anacronismo introdotto da Geroges Didi-Huberman attraverso una serie di esempi che mostrino i molteplici rapporti, talvolta spontanei in altri casi ricercati intenzionalmente, che intercorrono tra le opere contemporanee e quelle medievali. I collegamenti istituiti non solo sottolineano la compresenza di tempi insita nelle opere d'arte di entrambi i periodi, ma mettono anche in luce le profonde analogie strutturali che hanno reso il dialogo con il Medioevo un fenomeno quasi costante nel modernismo.

intervenuti costantemente nei secoli successivi alla loro fondazione. Proprio come il giardino, la piazza o il centro storico cittadino, la cattedrale è il risultato di una stratificazione avvenuta nel corso del tempo, un conglomerato di linguaggi appartenenti a diverse epoche storiche che si sono lentamente sovrapposti e intrecciati in un *unicum*[104]. Tuttavia questa particolare natura della cattedrale non si risolve in un sistema chiuso, ma la rende al contrario un ambiente flessibile e vivo, aperto ad ulteriori aggiunte e intersezioni contemporanee.

Analogamente a quanto avviene nell'ambito della progettazione architettonica, nella seconda metà del secolo le occasioni di lavoro a contatto fisico con dei contesti medievali sono fornite agli artisti soprattutto dalle distruzioni belliche. I danni causati al patrimonio ecclesiastico della maggior parte delle città europee dai massicci bombardamenti della Seconda Guerra mondiale, generalmente risolti con restauri integrativi o ricostruzioni rigidamente filologiche implicano anche la necessità di rimpiazzare gli antichi portali e la finestratura delle cattedrali colpite.

Verso la metà degli anni Cinquanta questa esigenza pratica si sposa anche con una nuova apertura della Chiesa al contemporaneo e porta alla realizzazione delle prime vetrate d'artista della modernità. Come abbiamo visto l'individualismo rivendicato dalle avanguardie artistiche di fine Ottocento getta le basi per l'allontanamento delle istituzioni ecclesiastiche dalle ricerche più aggiornate del contemporaneo; il senso del sacro intimo e personale che caratterizza le opere contemporanee a soggetto religioso viene giudicato inadeguato ad esprimere contenuti rivolti alle masse di fedeli. La Chiesa riduce le nuove commissioni ad opere rigorosamente figurative e dal linguaggio ancora arcaizzante, che, pur

104 *Ibidem*, p. 97. L'eterogeneità stilistica delle cattedrali che ne fa dei prodotti pluristratificati aperti alle manipolazioni nel tempo è stata rilevata in particolare da Meyer Schapiro (1904- 1996); vedasi a questo proposito: SCHAPIRO M., *Late Antique, Early Christian Medieval art: selected papers*, voll. I- II- III, New York, 1979. Nell'opera del critico statunitense, rivolta sia all'arte medievale che a quella moderna, si mettono spesso in relazione le pratiche dei due periodi; su questo particolare aspetto della storiografia di Schapiro vedasi: CAMILLE M., *'How New York stole the idea of romanesque art': medieval, modern and postmodern in Meyer Schapiro*, in “Oxford Art Journal”, vol. XVII, n.1, 1994, pp. 65- 75.

conservando una qualità didascalica, spesso si rivelano antistoriche e di scarso valore artistico[105]. Nonostante questo, è proprio nel primo decennio del Novecento che si possono rintracciare i primi segni di una futura riconciliazione tra il mondo del sacro e l'arte "profana", a cominciare dalle vetrate che Maurice Denis (1870-1943) disegna per la nuova chiesa di Notre Dame di Raincy di Auguste Perret e dai cartoni per le vetrate e le pitture absidiali di San Paolo a Ginevra[106].

Nel 1919 lo stesso artista fonda con Georges Desvallières (1861- 1950) a Parigi gli *Ateliers d'Art Sacré*, laboratori artigianali istituiti per formare tutti gli artisti che fossero interessati ad un rinnovamento linguistico dell'arte sacra contemporanea[107]. Mentre nega fermamente il linguaggio delle Avanguardie nelle cattedrali antiche, la Chiesa fa invece un ampio ricorso alle soluzioni del Movimento Moderno quando si tratta di dover provvedere alla fondazione di nuovi edifici per il culto: sono proprio questi ultimi a costituire la destinazione delle opere prodotte sulla scia del movimento riformatore dell'arte sacra[108].

In questi nuovi spazi fatti di ferro e cemento armato, gli artisti possono sentirsi liberi di applicare ai temi della fede il linguaggio astratto, concentrando le ricerche soprattutto sulla modulazione della luce e del colore. Queste commissioni ricevono un grande impulso in Francia soprattutto a partire dal 1937 grazie alla fondazione della rivista *L'Art Sacré* voluta dai padri domenicani Pierre Marie-Alain Couturier (1897- 1954) e Pie-Raymond Régamey (1900- 1966) per denunciare lo stato di arretratezza in cui versa l'arte cristiana dopo anni di disinteresse da parte della Chiesa[109]. La rivista richiama l'attenzione anche a livello internazionale e

105 PLAZAOLA J., *Arte cristiana nel tempo: storia e significato*, Milano, 2001, vol. III, p. 386.
106 Sulla produzione in vetro dell'artista si veda: STAHL F., *Les decorations religieuses de Maurice Denis (1870- 1943) entre les deux guerres*, Clermont- Ferrand, 2008.
107 DENIS M., *Nouvellee théories sur l'art moderne, sur l'art sacrè 1914- 1921*, Parigi, 1922.
108 DEBUYST F., *Chiese: arte, architettura, liturgia dal 1920 al 2000*, Milano, 2003; DELLA LONGA G., MARCHESI A., VALDINOCI M. (a cura di), *Architettura e liturgia nel Novecento*, «Atti del 2° Convegno internazionale, Venezia 7- 8 ottobre 2004», Rovereto, 2005.
109 LAVERGNE S., *Art sacré et modernité: les grandes années de la revue "L'art sacré"*, Namur, 1992; LION A., *Marie-Alain Couturier (1897- 1954) un combat pour l'art sacré* «Atti del convegno Nice, 3- 5 dicembre 2004», Nice, 2005. BLANCHARD Y., *Ars liturgica: l'arte al servizio della liturgia*, Magnano, 2012, pp.20- 25.

diventa subito un'arena di primo piano per dibattere i temi della questione; essa si dimostra uno strumento importante per promuovere attivamente la reimissione di un'arte viva all'interno dei contesti cristiani, proponendo soluzioni di riconciliazione tra la spiritualità degli artisti e i vincoli prescritti dal luogo di culto. Alla base degli interventi di Marie-Alain Couturier c'è la convinzione che il cattolicesimo del XX secolo necessiti di un linguaggio contemporaneo per riacquistare la forza comunicativa: esso può mutuare dall'arte d'avanguardia la vitalità e di cui ha bisogno. Pur non portando ad una immediata rivoluzione, queste due esperienze francesi costituiscono le premesse fondamentali di una riappropriazione dello spazio sacro da parte degli artisti contemporanei e della possibilità loro concessa di lasciare un proprio segno anche in edifici antichi.

3.6 Luci contemporanee nelle cattedrali antiche.

Nella seconda metà del secolo la Francia si impone nella ricerca sulla vetrata artistica d'avanguardia, guadagnando una posizione di primo piano rispetto a tutti gli altri paesi Europei per numero e qualità delle realizzazioni, nonché come letteratura critica del settore. Tuttavia gran parte delle opere realizzate non sarebbero state possibili senza le delibere prese nel corso del Concilio Vaticano II. In questa occasione papa Paolo VI dimostra di non aver dimenticato la precoce adesione alle idee de *L'Art Sacré*, dichiarata già molti anni prima di salire al soglio pontificio nel saggio *Sull'arte sacra futura.* I

n questo testo l'allora sacerdote rivendicava la necessità di un aggiornamento costante del linguaggio artistico della Chiesa: richiamandosi al passo del Nuovo Testamento che recita “Gesù Cristo lo stesso ieri, oggi e sempre” (Ebrei 13,8), egli fondava sull'immanenza delle verità della fede la possibilità di adottare il linguaggio artistico di qualsiasi epoca per comunicarla. L'arte del presente in

particolare ha il potere di animare lo spazio dell'edificio sacro riavvicinando Dio alla vita moderna[110]. La questione del rapporto tra l'arte contemporanea, il sacro e la liturgia viene dunque portata all'attenzione del Sacrosanctorum Concilium tra il 1961 e il 1965, suscitando un dibattito di ampia risonanza che si concluderà con una formale accettazione degli interventi moderni all'interno delle chiese.

Le disposizioni conciliari riconoscono alla Chiesa la capacità di adottare il linguaggio più consono al tempo presente a patto che questo riesca ad inserirsi armonicamente nel contesto religioso, sia esso una cattedrale antica o un edificio progettato *ex novo*. Da questo momento in poi il clero inizia a guardare con crescente interesse alle ricerche sul sacro degli esponenti delle Avanguardie prebelliche come Georges Rouault, Henry Matisse e Fernand Legèr, incoraggiando un loro ritorno all'interno degli edifici di culto a prescindere dalla loro fede cristiana. Verso la fine degli anni Cinquanta Robert Renard, l'architetto incaricato dei lavori di restauro, sceglie di chiamare dei pittori contemporanei per progettare le vetrate da inserire nella ricostituita cattedrale duecentesca di Saint-Etienne a Metz[111].

Rifiutando una sterile riproposizione del linguaggio gotico, egli preferisce affidarsi ai raggiungimenti della contemporanea ricerca sul vetro, imponendo come unico vincolo agli artisti prescelti di tenere conto del contesto medievale in cui andranno ad esprimersi. In un decennio vengono realizzate le vetrate per la cappella del Santissimo Sacramento disegnate dal pittore cubista Jacques Villon (1875-1963) e i disegni per i timpani delle navate laterali dell'astrattista Roger Bissiere (1886- 1964); a Marc Chagall (1887- 1985) infine, vengono commissionati i disegni per alcune finestre del deambulatorio del coro e del transetto nord, realizzate tra il 1959 e il 1965 (tav. 20) . Per questa occasione l'artista russo sceglie di adattare le

110 VERDON T., *L'arte sacra in Italia: l'immaginazione religiosa dal paleocristiano al postmoderno*, Milano, 2001, p. 336. MONTINI G.B., *Sull'arte sacra futura*, in “Arte cristiana”, n.3, 1931, pp. 39- 45.
111 *Marc Chagall et les vitraux de Metz*, «Catalogo della mostra, Rouen 22 maggio- 15 settembre 1964», Rouen, 1964, p. 7. Per l'intera decorazione della cattedrale invece: HIEGEL P., *Les vitraux de la cathédrale de Metz*, Metz, 1993.

immagini di una serie di illustrazioni bibliche realizzate per Ambroise Vollard nei decenni precedenti: il ciclo fa ricorso ad un'iconografia tradizionale che include scene dell'Antico Testamento come la cacciata di Adamo ed Eva e la Lotta di Giacobbe con l'angelo, elementi puramente decorativi ed immagini dal valore simbolico, come ad esempio l'Arcobaleno segno di alleanza o la Mano del pittore.

Negli ultimi anni di soggiorno a Vence, la ricerca di Marc Chagall si era naturalmente orientata verso la riscoperta delle antiche tecniche monumentali del mosaico e della vetrata istoriata, che aveva poi avuto modo di realizzare concretamente nella chiesa di Notre-Dame du Plateau d'Assy proprio grazie alla spinta di Marie-Antoin Couturier. Tuttavia il contesto in cui è chiamato a lavorare rappresenta per lui la prima occasione di confronto con un'architettura medievale, nella quale antiche alle vetrate di XIII e XIV secolo si aggiungono quelle realizzate dai contemporanei Jacques Villon e Roger Bissiere; il dialogo diretto però, si instaura con le adiacenti vetrate del deambulatorio, risalenti al XVI secolo e con l'architettura della chiesa[112].

L'intervento di Marc Chagall non quindi può prescindere dalla necessità di porsi come un elemento di armonizzazione del contesto stratificato nel quale è chiamato a inserirsi; per farlo, egli si reca più volte in visita alla cattedrale di Chartres per studiare i particolari effetti luministici delle vetrate, delle quali apprezza soprattutto la sintonia tra la raffigurazione di soggetti biblici e l'uso intenso del colore[113]. Il pittore cercherà di ottenere il medesimo effetto anche nelle proprie vetrate, e raggiungerà lo scopo grazie al lavoro dei maestri vetrai dell'atelier Jacques Simon di Reims. Compreso a fondo ciò che l'artista intende comunicare, per tradurre alla lettera la ricchezza cromatica dei bozzetti di Marc Chagall l'artigiano Charles Marq mette a punto la tecnica del vetro placcato, che permette di

112 BLANCHET-VAQUE C., *Les enjeux de la creation contemporaine dans la restauration d'un monument classè. Les premiers vitraux de peintres à la cathédrale de Metz, 1952- 1965,* in *Living with history... op. cit.,* pp. 165- 174.
113 MEDA S., *La vetrata nell'architettura sacra a Milano nella seconda metà del Novecento*, Milano, 2009, p. 223.

moltiplicare le sfumature di tono ottenibili su una stessa lastra[114]. Il risultato traduce il tipico tratto del pittore nella scala monumentale e nell'intensità cromatica della vetrata gotica, che si va quindi ad inserire armoniosamente nell'antica struttura muraria, senza più bisogno di ricorrere all'imitazione o di fare il verso all'antico. L'equilibrio con l'architettonica è raggiunto soltanto grazie alla comprensione da parte del pittore del fondamentale ruolo della luce nella cattedrale gotica, ovvero quello di rendere percepibile la spiritualità nella materia viva del colore.

Il pensiero teologico del periodo gotico ha introdotto l'idea che la presenza di Dio si faccia percepibile nell'edificio sacro solo attraverso la luce e le vetrate dell'epoca si sono occupate di tradurre in pratica questo rapporto; tale simbologia rimane un punto fermo anche della creazione contemporanea nonostante gli artisti spesso siano animati da una religiosità strettamente legata al tempo presente[115]. Nel trattamento della luce delle moderne vetrate d'artista è possibile ritrovare la dualità che aveva opposto l'abate Sugero di Sant Denis e il fondatore dell'ordine cistercense San Bernardo nel corso dell'XII secolo: il primo aveva ricostruito la sua chiesa mirando soprattutto a che la luce riflessa dai materiali preziosi che ne ornavano l'interno potesse andare a sommarsi a quella esterna filtrata attraverso i colori delle vetrate, creando l'illusione di uno spazio interamente modellato dalla luce divina.

La riforma lanciata da Bernardo invece, pur mantenendo la concezione che la luce simboleggiasse la presenza della divinità, comprendeva una concezione del suo ruolo totalmente opposta: essa non doveva lusingare i sensi e sopraffare il fedele con le meraviglie della vita celeste ma accompagnarlo discretamente nella preghiera quotidiana secondo gli ideali di austerità e rigore tipici dell'Ordine[116]. Le

114 BLANCHET-VAQUE, Ibidem, p. 166.
115 Sul rapporto delle varie tecniche artistiche con la luce molto interessante: SEDLMAYR H., *La Luce nelle sue manifestazioni artistiche*, Palermo, 1985, in particolare pp. 48- 72. Per quanto riguarda il ruolo della luce nella vetrata medievale invece: BRISAC C., *Le vetrate. Pittura e luce, cieci secoli di capolavori*, Milano, 2002; e soprattutto: CASTELNUOVO E., *Vetrate medievali, officine, tecniche e maestri*, Torino, 1994.
116 DE LAVERGNE S.,, *La luce nell'organizzazione dello spazio liturgico: aspetti teologici*, in RIES J., TERNES C.M. (a cura di), *Simbolismo ed esperienza della luce nelle grandi religioni*, Milano, 1993, pp. 244- 245.

chiese cistercensi erano perciò dotate di vetrate neutre, che si limitavano a lasciar entrare la luce del giorno all'interno secondo le sue qualità naturali, in modo da rafforzare la concezione di uno spazio sacro che riflettesse la povertà e l'umiltà della vita di Cristo[117]. Questa sensibilità dimostra di essere pienamente compresa nell'intervento di Pierre Soulages (1919) per l'abbazia romanica di Sainte- Foy di Conques, che possiede alcune tra le più celebri vetrate contemporanee del Novecento[118] (tav. 21).

L'artista viene incaricato di realizzarne i disegni nel 1987; dopo otto anni di ricerche e sperimentazioni sulla lavorazione della lastra di vetro e grazie all'aiuto del vetraio Jean- Dominque Fleury e dell'assistente Eric Savalli, vengono messe in opera un centinaio di finestre in grado di modulare la luce che proviene dall'esterno senza ricorrere al colore e senza alterarne il carattere naturale. La materia vitrea è bianca e traslucida, disseminata da una serie di grani di diverse grandezze e leggermente sfumata sui toni del blu e dell'arancione in modo da conferire ai raggi solari che la attraversano dei toni complementari agli ocra e al bluastro della pietra dell'edificio antico.

L'unico elemento grafico è costituito da una serie di linee curve, posizionate in obliquo in modo da ritmare i cambiamenti di luce nei diversi momenti della giornata e da animare la superficie di un movimento ondulatorio. La materia luminosa filtrata da questa superficie prende un aspetto soffuso e ovattato che rafforza la purezza di linee dell'architettura romanica e rimane fedele alla consuetudine cistercense di utilizzare vetrate aniconiche[119]. La qualità traslucida delle vetrate rende l'interno dell'edificio inaccessibile allo sguardo ma allo stesso tempo intriso di luce, isolando lo spazio sacro in una sorta di raccoglimento che concilia la preghiera, lontano dalle tentazioni mondane. Grazie all'esperienza di

117 *Ibidem*, p. 246.
118 BARRAL i ALTET X., *Art & lumiére. Le vitrail contemporain*, Parigi, 2006, p. 68. Per approfondire si vedano i monografici: *Conques. Les vitraux de Soulages*, Parigi, 1994; DUBORGEL B. (a cura di), *Conques. Une lumière révélé,* Parigi, 2014.
119 RENOUE M., *Sémiotique et perception esthètique: Pierre Soulages et Sainte- Foy de Conques*, Limoges, 2001.

Pierre Soulages, che si dedica agli studi luministici fin dai suoi primi lavori su tela, le nuove vetrate riescono quindi a inserirsi nella muratura romanica con un'estrema naturalezza, assolvendo anche ad una funzione architettonca che ricalca quella dei loro antecedenti medievali[120]. Per trovare un ambiente che sia capace di comunicare una spiritualità altrettanto intensa con una tale economia di mezzi stilistici è necessario recarsi nella chiesa del priorato di Salagon à Mane, in Provenza, dove quattro anni più tardi l'artista Aurélie Nemours (1910- 2005) traduce il proprio linguaggio minimalista in cinque vetrate altrettanto emozionali ed intense[121].

Le nuove creazioni si vanno ad inserire in un edificio del XII secolo, durante le fasi finali di una campagna di restauro durata dieci anni, che conserva tracce di alcune figure affrescate e colonnette di reimpiego d'epoca romana ad inquadrare le finestre del coro (tav. 22). L'intensa sacralità di questo spazio, dovuta all'essenzialità degli elementi decorativi e al perfetto equilibrio di linee dell'architettura romanica, vengono rafforzate attraverso due semplici elementi: il colore e la geometria.

Un rosso intenso ed avvolgente combinato con poche linee nere che si incrociano ortogonalmente è sufficiente a richiamare la struttura di una vetrata medievale e le forme pulite del romanico[122]. In questo caso la ricerca dell'artista si concentra quindi sulle qualità pittoriche e sugli effetti grafici piuttosto che sulla tecnica di lavorazione del vetro; il risultato finale si dimostra valido quanto quello di Pierre Soulages nella creazione di uno spazio meditativo, capace di far percepire al fedele la sensazione di trovarsi in un mondo altro e trascendente.

Il sacro viene comunicato attraverso la simbologia della luce e degli effetti geometrici più elementari: il visitatore non lo deriva dalla codifica razionale del programma decorativo, ma lo esperisce direttamente non appena varca la soglia della chiesa. La sacralità che ne deriva, allo stesso tempo più primitiva e più autentica, è affine a quella delle installazioni contemporanee, che lavorano sulla

120 BARRAL X., *Ibidem*, pp. 138- 139.
121 BELLOLI C. (a cura di), *Nemours*, «Catalogo della mostra, Omegna 11 febbraio 1989», Omegna, 1989, pp. 1- 4; NAKOV A., *Nemours au Prieuré de Salagon*, Parigi, 2004.
122 BARRAL i ALTET X., *Art & Lumiére... op. cit.*, pp.104- 105.

possibilità di produrre un'esperienza sensoriale attraverso la manipolazione di un ambiente esterno, sfruttando le sue capacità di toccare le corde dell'intimo umano. Le vetrate di Pierre Soulages e Aurélie Nemours dimostrano come si possa trasmettere un messaggio religioso anche a prescindere dall'uso di elementi figurativi: esse rappresentano uno tra gli esiti più raffinati del percorso di graduale accettazione dell'arte astratta nelle chiese inaugurato dalle vetrate della Notre Dame di Raincy circa mezzo secolo prima[123].

I primi vetri di Maurice Denis o Alfred Manassier, quelli di Georges Rouault per la chiesa di Plateau d'Assy, piuttosto che quelli progettati da Fernand Lèger ad Audincourt o da Georges Braque a Varengeville, tutti realizzati per le nuove chiese costruite intorno agli anni Cinquanta, alimentano un intenso dibattito che vede contrapporsi artisti e teologi sul modo di concepire il sacro[124]. Il Concilio risolve la contesa rilevando un uguale peso del simbolo e del racconto nella storia dell'arte cristiana e prescrivendone l'uso secondo la via del giusto mezzo: entrambi i linguaggi possono essere impiegati nelle chiese purchè nessuno dei due prevalichi sull'altro.

Gli esiti di questa associazione si fanno ancora più interessanti quando i linguaggi contemporanei si trovano inseriti in un contesto antico; la commistione di stili che abbiamo già riscontrato nella Saint-Etienne di Metz è caratteristica infatti anche di molte altre grandi cattedrali come quelle di Reims e di Nevers[125]. Con i suoi 1052 metri quadrati di superfici destinate al vetro la cattedrale di Nevers,

123 BRISAC C., *Le vetrate... op. cit.*, pp. 196- 197.

124 Un'altra questione sollevata in merito all'ingresso degli artisti contemporanei nelle chiese è legata alla loro scarsa conoscenza dei dogmi e dell'iconografia canonica e alla legittimità nell'uso del simbolo per comunicare le verità cristiane.Tuttavia il punto di incontro sembra essere proprio la particolare condivisione del senso di sacro, che viene condivisa anche da molte opere ed installazioni contemporanee. Al di là di temi biblici ed immagini didascaliche, nell'arte religiosa contemporanea la spiritualità viene comunicata soprattutto attraverso le suggestioni date dall'atmosfera e dalla luce, e più che una verità comunicata, appare come un senso che pervade dai luoghi. BLANCHARD Y., *Ars liturgica: l'arte al servizio della liturgia*, «Atti del 9° Convegno liturgico internazionale, Bose 2- 4 giugno 2011» Magnano, 2012, p. 35.

125 BARRAL i ALTET X.., *Art & Lumiére... op. cit.*, p. 68; interamente dedicato alla cattedrale: DE LOISY J., *"L'affaire 1052 m". Les vitraux de la cathèdrale de Nevers*, Parigi, 2011, pp.134- 252.

realizzata tra l'XI e il XIV secolo, rappresenta il luogo ideale per una commistione di linguaggi. Nel 1944 la caduta di tre bombe alleate andate fuori bersaglio distrugge una larga parte di queste spettacolari vetrate e rende indispensabile la loro ricostruzione. L'opera, ideata nel 1960 e finanziata in parte dallo Stato francese e in parte dalla GDF Suez, una delle più importanti compagnie energetiche del paese, prende forma progressivamente tra il 1977 e il 2011, e non viene affidata tutta ad un artista solo ma è ripartita tra sei diverse personalità, costituendo oggi la più grande commessa di vetrate contemporanee d'Europa.

In particolare, le finestre della navata vengono affidate a Gottfried Honegger e all'atelier di Jean Mauret, quelle del transetto gotico, della parte bassa della navata e delle cappelle laterali a Francois Rouan e all'atelier di Simon Marq, che supporta anche l'artista Raoul Ubac per le finestre del coro romanico (tav. 23), mentre a Jean-Michel Alberola, supportato dagli aterlier Pierre Defert e Duchemin, e a Claude Viallat e all'atelier Bernard Dohnneur si devono rispettivamente quelle del deambulatorio e quelle del coro gotico[126] (tav. 24).

Nonostante ciascuno di questi artisti abbia portato il proprio personale linguaggio all'interno della cattedrale, andando a comporre una galleria di stili che va dal figurativo al minimalismo concettuale, passando per astrazione e reinterpretazioni di codici figurativi tradizionali, l'effetto complessivo è quello di un insieme di grande forza e spettacolarità, nel quale tutte le differenze riescono a valorizzarsi reciprocamente piuttosto che entrare in contrasto. Questa imponente commessa segna il rilancio dell'arte del vetro come arte nazionale, sancita anche dalla fondazione nel 1982 di un una Delegazione alle arti plastiche, oggi associata al Ministero della cultura, appositamente incaricata di occuparsi di questo tipo di realizzazioni[127]. Questo rinnovato interesse pubblico verso la cultura e le arti del

126 GASCOIGNE L., *Gli artisti si arrampicano sui vetri*, in “Vernissage”, n. 129, 2011, pp. 17- 19.
127 FLEURY E., *L'arte liturgica in Francia nel XX secolo*, in DELLA LONGA G., MARCHESI A.,VALDINOCI M. (a cura di), *Arte e liturgia nel Novecento: esperienze europee a confronto*, «Atti del Convegno internazionale, Venezia, 9- 10 ottobre 2003» Rovereto, 2004, pp. 17- 29. Sul ruolo di primo piano assunto dalla vetrata in Francia interessante la prefazione al catalogo della mostra: *Couleurs et lumière. Chagall, Sima, Knoebel, Soulages... Des ateliers d’art sacré au vitrail d’artiste*, «Catalogo della

vetro si afferma in Francia già nel corso del 1960, come testimonia la decisione di incaricare nuovamente Marc Chagall, tra il 1965 e il 1974, del progetto per le vetrate della cappella assiale di una delle cattedrali più celebri della cristianità. Per le tre bifore della Notre-Dame di Reims il pittore sceglie di raccontare alcuni episodi della storia della città sulla sinistra, mentre, rispettivamente in quella centrale e quella di destra, colloca una Crocefissione e un albero di Jesse; le figure svolazzanti e sinuose dei suoi quadri a contatto con lo spazio sacro sembrano acquisire una nuova monumentalità.

Come a Metz, il linguaggio figurativo delle sue tele viene arricchito anche da una attenzione più intensa ai cromatismi: l'effetto generale è dominato dai blu e dagli azzurri che suggeriscono la dimensione celeste, ravvivati da tonalità verdi nelle storie di sinistra, violetti a destra e da tocchi di rosso nella Passione centrale[128]. Rispetto alle altre tecniche artigianali che sta sperimentando nello stesso periodo, come la scultura o la ceramica, il vetro viene amato dall'artista soprattutto per il rapportro particolare che instaura con la luce, non limitandosi a rifletterla come tutti gli altri oggetti ma permettendo di filtrarla attraverso la propria materia, caricandola di nuovi significati.

Proprio l'attenzione al colore e ai suoi effetti luminosi è il punto di incontro e di scontro con l'intervento dell'artista tedesco Imi Knoebel (1940), che a partire dal 2008 lavorato alla realizzazione delle bifore delle due restanti cappelle absidali nord e sud, per presentarle al pubblico in occasione dell'ottocentesimo anniversario della costruzione della cattedrale nel 2011[129] (tav. 25). Il risultato in questo caso è una composizione totalmente astratta, frutto dell'associazione di una grande quantità di piccoli pezzi di vetro dai bordi frastagliati, ciascuno realizzato in un colore primario

mostra, Reims, 15 ottobre 2011-26 febbraio 2012», Bonsecours, 2011, pp. 7- 17; e, nello stesso testo, il brano introduttivo di LEMOINE S., *La France du vitrail*, pp. 17- 22.

128 PACOUD-RÈME E., *Les vitraux de Chagall à Reims*, in *Couleurs et lumière... op. cit.*, pp. 82- 86. Nello stesso testo vedasi anche: OTA J., *Les peintres verriers Charles Marq et Brigitte Simon dans les années 1950 -60 : collaborations et créations,* pp. 86- 96, che approfondisce la fondamentale attività dell'atelier.

129 GASCOIGNE L., *Gli artisti... op.cit.*, p. 18.

in modo da creare un effetto caleidoscopico. Grazie alla collaborazione con i maestri vetrai del laboratorio Lamberts Waldstrasse e con l'atelier Simon Marq di Reims, sono state messe a punto ben dieci tonalità di vetro soffiato a mano, ottenendo un insieme che, se da un lato sembra sopraffare i blu soffusi di Marc Chagall, dall'altra raggiunge un'intensità cromatica pari a quella delle vetrate medievali del resto della chiesa.

I colori prescelti inoltre sono gli stessi utilizzati nell'araldica, in modo tale da richiamare un'altra caratteristica della storia di Notre-Dame, ovvero quella di aver ospitato tradizionalmente le incoronazioni di moltissimi re di Francia. Scopo dichiarato dell'artista è quello di riprendere il linguaggio dei primi costruttori della cattedrale ed ottenere in questo modo una sostanziale simbiosi tra gli elementi di oggi e quelli di ieri, pur nel mantenimento del proprio linguaggio pittorico. Lo stile di Imi Knoebel si dimostra strettamente legato alla tradizione vetraria tedesca che risale agli esperimenti del Bauhaus del 1920.

La riscoperta di questa tecnica era avvenuta precocemente in Germania, sulla scia della riedizione in chiave moderna delle arti applicate medievali[130]. Nella scuola di Walter Gropius non era mancato un laboratorio dedicato alla lavorazione del vetro, nel quale Theo van Doesburg (1883- 1931) e Josef Albers (1888- 1976) avevano avuto modo di combinare il loro linguaggio di fome geometriche e colori puri con gli effetti luminosi garantiti da questa tecnica.

I risultati di queste ricerche vengono successivamente trasportati negli ambienti sacri da artisti come Johann Thorn Prikker (1868- 1932), Georg Meistermann (1911) e Ludwig Schaffrath (1924); nelle loro opere si continua a fare ricorso alla gamma cromatica limitata delle prime sperimentazioni portandola però a dialogare con lo spazio, nella convinzione che la vetrata non svolga solo un marginale ruolo decorativo ma anche prima di tutto, strutturale[131]. Tra gli esiti più

130 OLLIVIERJ. (a cura di), *Imi Knoebel. Vitraux de la cathèdrale de Reims*, Bielefeld, 2011; *Reims, la cathèdrale et les vitraux d'Imi Knoebel*, Parigi, 2011.
131 BEEH S. (a cura di), *Le vitrail contemporain en Allemagne*, Lione, 1985. pp.10- 14.

recenti di questo filone di ricerca si può collocare anche la vetrata realizzata da Gerard Richter (1932) nel 2007 per il transetto sud del Duomo di Colonia (tav. 27). Come nel caso di quella di Imi Knoebel, anche quest'ultima suscita inizialmente diverse polemiche al momento della sua presentazione al pubblico, prima tra tutte quella di Joachim Meisner, arcivescovo della città, il quale definisce l'opera atea e degenerata perché aniconica e priva di qualsiasi riferimento alla religione cristiana.

Tuttavia l'originale vetrata, costituita da riquadri di vetro antico di 10 centimetri per lato in 70 combinazioni di colori diversi e distribuiti su una superficie di circa 100 metri quadrati, costituisce oggi una delle maggiori attrattive per i turisti in visita alla cattedrale. L'effetto complessivo di questo mosaico, simile ad un grande affresco di pixel elettronici, si ripercuote sulla struttura interna della cattedrale onorando la ricchezza cromatica delle antiche vetrate e producendo l'emozionante sensazione di trovarsi immersi in una pioggia di colori[132] (tav. 28).

La superficie muraria viene rivestita ed animata da una miriade di riflessi che richiamano subito alla mente la struttura e la luminescenza di un mosaico bizantino. Anche in questo caso, il senso di un luogo sacro viene comunicato attraverso i nuovi stimoli percettivi derivati dalla modificazione dell'ambiente interno; i contenuti medievali vengono raccontati e mantenuti in vita non solo attraverso l'uso di un linguaggio contemporaneo ma anche con l'ausilio delle moderne tecnologie. In fase di progettazione infatti, l'artista si è servito del computer realizzando le combinazioni di colore attraverso un programma di generazione casuale di associazioni[133].

132 McLACHLAN F., *Architectural colours in the professional palette*, Londra, 2013, pp. 147- 148. SCHJELDAHL P., *Many-colored glass. Gerhard Richter and Sigmar Polke do windows*, in “The New Yorker”, 12 maggio 2008. AGUDIO E., *Gotico a pixel,* in “Art e dossier”, n. 23, 2008, pp. 76.

133 SCHOCK-WERNER B., *The New Window as an Integrated Part of the Cathedral´s Historical Glazing,* in RICHTER G. (a cura di), *Gerhard Richter - Zufall : das Kölner Domfenster und 4900 Farben,* Colonia, 2007, pp. 109- 115.

4 VENEZIA E IL “MODELLO ITALIANO”

4.1 Modello italiano e valorizzazione: lineamenti di un ritardo culturale.

In un celebre saggio del 1974 Jacques Le Goff si interessa della coscienza storica del popolo italiano distinguendola rispetto al resto del panorama europeo; il passato, che per tutte le altre nazioni del continente, se non del globo, rappresenta un fertile terreno in cui stanno ben piantate le radici di una pianta che protende i rami verso il futuro, per l'Italia costituisce invece un'enorme eredità dal peso insostenibile, un “fardello”, secondo le parole dello storico francese[1]. Al di là dell'indiscutibile ruolo esercitato dall'impero romano e dalla secolare presenza della Chiesa sul territorio, egli attribuisce questa particolare situazione a due fattori principali: la coscienza degli italiani di avere origini antichissime e l'insicurezza derivata dal fatto di essersi costituiti a livello di nazione da poco più di un centinaio d'anni.

Questi due elementi porterebbero al cronico senso di inadeguatezza delle generazioni contemporanee nei confronti di un passato tanto illustre e al costante sentimento di decadenza e nostalgia verso una grandezza perduta e difficilmente riproducibile[2]. Nonostante le forti divisioni regionali, nella sensibilità degli storici e di tutto il resto della popolazione la storia dello stato italiano sembra avere inizio molto prima del 1861, e procedere dall'antica Roma al presente in una sorta di continuità ininterrotta, resistendo alle sorti alterne dei vari imperi e al succedersi delle dominazioni straniere. In questa lunga catena di eventi, un elemento

1 LE GOFF J, *Il peso del passato nella coscienza degli italiani*, in CAVAZZA F.L., GRAUBAD S.R. (a cura di) *Il caso italiano*, Milano, 1974, vol. II, pp. 534- 548.
2 BOLLATI G., *Il carattere degli italiani come problema storico*, in BOLLATI G., *Storia d'Italia*, Torino, vol. I, pp. 951- 956.

unificatore sembra essere stato proprio la mistificazione del passato classico, il richiamarsi ad esso per legittimare il prestigio del sistema politico vigente, basti pensare alle programmatiche riprese dell'antico che caratterizzano la cultura della penisola dal Medioevo al periodo fascista. Questo atteggiamento si ripercuote inevitabilmente anche sulle testimonianze materiali di un tanto illustre passato, portando ad enfatizzarne la densità e il valore fino al luogo comune, ribadito oggi in più di un'occasione e ormai diffuso anche all'estero, che vuole l'Italia detentrice di più della metà del patrimonio artistico mondiale[3].

La grande considerazione che l'italiano ha del proprio patrimonio si traduce in un'estensione crescente dei beni sottoposti a tutela, ad includere oggi anche testimonianze delle tradizioni popolari, il contesto ambientale, elementi etnolinguistici e qualsiasi manifestazione culturale in genere, e al terrore per una loro dispersione. Come abbiamo visto, l'idolatria del passato tende a tradursi in una diffusa sfiducia anche nelle manifestazioni artistiche contemporanee, che, pur tutelate anch'esse, non vengono generalmente ritenute all'altezza di interagire con le creazioni antiche, e quindi preferibilmente dislocate in altri contesti.

Allo stesso tempo però, questa separazione mortifica anche il monumento, negando ad esso la capacità di incidere ancora sul reale e relegandolo ad una semplice attrazione da museo. Negando all'edificio antico ogni possibile valore d'uso, si abbassa l'opera a livello di cimelio e, quindi, di una mera cosa o oggetto di possesso dotato di puro valore economico[4]. Considerato il ruolo attribuito al passato, è comprensibile che una delle prime preoccupazioni degli organi preposti alla tutela sia il mantenimento dell'autenticità delle testimonianze: non è quindi un caso che all'interno del panorama europeo siano l'Italia e la Grecia le nazioni con una più rigida politica di tutela del patrimonio artistico, che rappresenta un

3 SETTIS S., *Italia spa* pp. 14- 15. Qui l'autore rileva anche come il dato non sia affatto rispondente ad una realtà oggettiva, e la particolarità della situazione italiana sia piuttosto da circoscrivere nei termini della capillarità e densità delle testimonianze culturali sul territorio.

4 SCARROCCHIA S., *Che valore ha l'intero patrimonio culturale se proprio l'esperienza non ci congiunge ad esso?* in RIEGL A., *Il culto moderno dei monumenti*, Bologna, 1985, p.19.

elemento primario per sottolineare la forte continuità e la grande antichità della propria nazione. Tuttavia, dalla seconda metà degli anni Ottanta l'adozione del concetto di valorizzazione sulla scia di paesi come la Gran Bretagna, l'Olanda o gli Stati Uniti, ha portato l'Italia a vivere in una costante dicotomia tra la sua illustre tradizione di tutela e la spinta a concepire il patrimonio anche in termini economicistici, alla rincorsa dei nuovi raggiungimenti stranieri.

Non possedendo però nel territorio una cultura del contemporaneo altrettanto sviluppata come, in particolare, quella dell'Europa del nord, e unendo questa situazione alla scarsa preparazione culturale che ha distinto negli ultimi vent'anni la classe dirigente italiana e alla pressione esercitata dai massicci flussi di turismo che continuano a coinvolgere il paese, le pratiche di valorizzazione spesso si riducono alla stregua di grandi eventi mediatici che riducono il bene a semplice generatore di profitto. Considerata la mancanza di un'adeguata pianificazione da parte degli organi preposti, anche gli interventi di restauro sono frequentemente preda delle sponsorizzazioni, occasioni durante le quali il privato, generalmente un'impresa, un'industria o un istituto di credito, sceglie di finanziare il restauro non del bene che ne ha oggettivamente il maggior bisogno ma di quello che più gli garantirà una risonanza mediatica, con conseguente incremento esponenziale dei capitali investiti.

Le stesse opportunità economiche derivate da un ritorno di immagine sono alla base della scelta spesso dibattuta di incaricare una grande personalità straniera dei lavori di restauro o di costruzione ex novo di una struttura in un contesto monumentale, a prescindere da una valutazione qualitativa del progetto che essa andrà a proporre. Questi modi di agire tradiscono una concezione del bene culturale che lo riduce alla stregua di "giacimento" nel senso più letterale del termine, ovvero quello di *risorsa* da sfruttare per attrarre nuovi profitti; il concetto di valorizzazione quindi si confonde sempre più spesso con quello di promozione, dal quale è chiaramente assente ogni preoccupazione storica o culturale[5]. L'attenzione

5 MOSCHINI F., *I sentieri interrotti della salvaguardia e della conservazione*, in Memorabilia, pp. 180-181.

sporadica e superficiale allo stato di conservazione dei beni unita all'immobilismo derivato da una tutela così estensiva, hanno portato nel tempo all'avanzato stato di degrado del patrimonio nazionale che oggi è sotto gli occhi di tutti. Questa situazione è il principale risultato della grande dicotomia tra l'illuminazione del pensiero dei primi teorici e le sue realizzazioni pratiche; risulta quindi necessario chiedersi come sia stato possibile arrivare ad una situazione così caotica con premesse del livello scientifico e culturale di Cesare Brandi e Giovanni Urbani.

Alla metà degli anni Sessanta l'Istituto centrale di restauro non è l'unico organo a garantire l'alta qualità del pensiero conservativo della penisola: un anno dopo la pubblicazione della *Teoria del restauro* di Cesare Brandi e nello stesso anno di redazione della Carta di Venezia, su proposta del ministro della Pubblica istruzione Luigi Gui viene istituita una commissione d'indagine sul patrimonio storico, artistico, paesaggistico e archeologico. La Commissione Franceschini, chiamata in questo modo dal nome del presidente Francesco Franceschini (1908-1987), allarmata dai primi segni di degrado territoriale dovuti anche all'incontrollata speculazione edilizia tipica di quegli anni e ad alcuni disastri ambientali, si pone come obiettivo primario una ricognizione dei beni culturali italiani al fine di procedere in seguito all'organizzazione della loro tutela e valorizzazione[6].

I lavori di questo gruppo di parlamentari ed esperti durano circa due anni e hanno come esito la raccolta di un vasto materiale sulla base del quale vengono fissate 84 Dichiarazioni di principio e 9 Raccomandazioni, da intendere come indicazioni procedurali volte al ministero della Pubblica istruzione. Alla Commissione si deve l'ammodernamento, e di conseguenza l'ampliamento, del concetto di bene culturale, da semplice “cosa d'arte” al ben più inclusivo “testimonianza di civiltà” in linea con quello coniato dall'Unesco dieci anni prima. L'attribuzione di questo statuto ad un monumento o ad un qualsiasi oggetto d'arte

6 E' proprio questa l'occasione della prima comparsa in Italia di questo termine. *Per la salvezza dei beni culturali in Italia*, «Atti e documenti della prima Commissione di indagine per la tutela e la valorizzazione del patrimonio storico, archeologico, artistico e del paesaggio» voll. I,II, III, Roma, 1967.

inoltre, viene subordinata ad una valutazione conoscitiva operata da esperti e quindi operata su basi scientifiche e non meramente sentimentali. Ma l'elemento più importante che viene introdotto riguarda il rapporto tra i beni pubblici e quelli in possesso di privati: i vincoli vengono applicati in entrambi i casi indistintamente in ragione di una rivoluzionaria concezione del patrimonio come *unicum*. Poiché tutto ciò che rappresenta una testimonianza di civiltà è necessariamente proprietà di un popolo quanto lo è di ogni cittadino, esso va reso sempre fruibile alla comunità, al di là di qualsiasi intervento personalistico.

E' proprio questo elemento di democratizzazione e *di riunione* del patrimonio che costituisce la sostanza di quello che viene chiamato “modello italiano”, perchè questa mentalità risulta una prerogativa del nostro paese. Rispetto alla legislazione tedesca ad esempio, nella quale la frammentarietà istituzionale dei *Länder* e delle *Gemeinden* si ripercuote sulla salvaguardia dei beni applicando vincoli diversi da regione a regione, o a quella inglese, in cui le associazioni private rivestono un ruolo fondamentale nella tutela, in Italia l'intero sistema viene regolato da norme pubbliche ed omogenee, legate alla funzione civica ed identitaria riconosciuta ai beni tutelati.

Ad una situazione di continuità del paesaggio storico e di stretto rapporto tra i beni culturali e il territorio come tipica di quella italiana, corrisponde dunque una legislazione altrettanto onnicomprensiva, che affida al controllo pubblico, realizzato attraverso un'amministrazione specializzata, la gestione dell'intero sistema[7]. La situazione di primo piano rivestita dalla penisola a livello teorico nella seconda metà del 1960 negli anni successivi fatica a tradursi nella pratica. La scarsa specificità del termine “testimonianza di civiltà”, mai definito nel dettaglio dalla Commissione, porta soltanto ad un'estensione abnorme della tutela, ma non corrisponde poi ad un'adeguata pianificazione e realizzazione di interventi conservativi come auspicato. Concrete proposte operative come il *Piano pilota per*

7 ZAGATO L., *Lezioni di diritto internazionale ed europeo del patrimonio culturale*, Venezia, 2011, p. 127.

la conservazione programmata dei beni culturali in Umbria messo a punto da Giovanni Urbani nel 1976 e previsto per essere poi applicato su scala nazionale, si scontrano contro l'inerzia burocratica e l'apparente disinteresse della classe politica, tanto che la tutela scientifica applicata mediante una conservazione programmata rimane ancora oggi solo un obiettivo perseguito sulla carta. L'intervenuto decentramento amministrativo e la creazione di un Ministero preposto alla tutela non sembrano incidere sulla situazione in questo senso, se non complicandola ulteriormente in un groviglio di competenze.

Negli ultimi trent'anni inoltre, il sopravvenire di un'economia a carattere misto ha portato il ruolo dei privati a ricoprire una posizione imprescindibile anche nel campo della valorizzazione. Il nostro sistema di tutela si trova quindi nella posizione di dover necessariamente rapportarsi all'iniziativa dei privati, ma a dover far riferimento ad una legislazione che, ferma ancora agli anni Sessanta, pur all'avanguardia si riferisce ad una situazione economica non più attuale. Crescente è stata quindi negli ultimi anni l'influenza dei raggiungimenti del diritto internazionale su quello del nostro paese; una conseguenza è stata, a partire dal 1990, il ridimensionamento del ruolo dello Stato nell'amministrazione dei beni, progressivamente ridimensionato e circoscritto all'esercizio della sola tutela, mentre valorizzazione e promozione sono di norma delegate alle Regioni[8].

Senza un'adeguata azione di conservazione preliminare, negli ultimi trent'anni si è quindi passati ad adottare le strategie di valorizzazione degli altri paesi europei puntando principalmente sul momento della fruizione, attraverso interventi effimeri ed organizzazioni di eventi che non rimediano però alla sostanziale inaccessibilità e immobilità di vasta parte del patrimonio, incrementandone soltanto il ruolo di attrazione turistica. Questa situazione, unita al preponderante peso del concetto di autenticità e alla tendenza già accennata alla museificazione del patrimonio di cui dovremmo disporre, ostacolano oggi il

8 ZAGATO L. *Lezioni di diritto... op.cit.,* p.142.

reinserimento dei monumenti storici in un contesto vivo e propositivo, relegandoli a semplici oggetti di contemplazione. Una fruizione e valorizzazione veramente riuscite invece sono quelle che permettono di instaurare un dialogo con i beni del passato, di ricollegare la tradizione custodita in essi con il presente e lanciarli verso nuove destinazioni. Il riconoscimento ai beni di un potenziale produttivo non è da intendere in senso meramente economico ma deve necessariamente includere anche la possibilità di reimmettere questi beni nel circuito della creazione contemporanea, rendendoli anche una potenziale forma di nuova ispirazione[9].

4.2 La problematica ricezione del nuovo nei centri storici.

La caratteristica distribuzione del patrimonio sul territorio rende l'Italia un paese unico in quanto a densità ed estensione del costruito storico. Se si considera anche l'elemento già accennato della forte continuità di forme dell'ambiente costruito, si dovrà constatare che nella penisola la vita contemporanea si svolge molto spesso all'interno di un contesto pre-rinascimentale. Il problema del contatto linguistico tra la creazione contemporanea e il Medioevo, nel senso di una rivitalizzazione del secondo mediante la prima, è da discutere necessariamente anche a livello di centri storici, soprattuto in merito al rapporto che questi possono instaurare oggi con l'edilizia nuova.

In questo campo, la spinosa questione su quali debbano essere il principi guida nel dialogo tra antico e nuovo rilevata negli anni Sessanta da Cesare Brandi[10], è sempre stata in realtà un carattere endemico del dibattito architettonico italiano, ed ha alle spalle una storia di almeno un centinaio di anni. La *querelle* infiammava gli animi degli specialisti del settore già a cavallo tra Ottocento e Novecento, quando i

9 TOSCANO A.M. (a cura di), *Dall'incuria all'illegalità: beni culturali alla prova della coscienza collettiva*, Milano, 1999, p. 13.
10 BRANDI C., *Teoria del restauro*, Torino, 2000, pp. 9-10.

rimaneggiamenti al tessuto storico delle città erano rivendicati dagli architetti moderni in nome delle rinnovate esigenze igieniche e sanitarie, ma fortemente osteggiati dagli esponenti del mondo storico-artistico. Quest'ultimo si batteva soprattutto per il mantenimento dell'aspetto antico dei centri urbani, giudicandolo esteticamente superiore a qualsiasi realizzazione razionalista.

Costituiti in forma di comitati ed associazioni di intellettuali, i rappresentanti di questa corrente reazionaria osteggiavano qualsiasi distruzione o manomissione dell'antico in nome di una conservazione dell'autenticità a qualsiasi prezzo, anche a costo di ricrearla artificialmente nelle forme discutibili del restauro stilistico[11]. Tuttavia, nella sua strenua difesa del Medioevo italiano come stile più nobile del costruire, Camillo Boito ha anticipato dei concetti importanti che caratterizzano anche l'approccio odierno al costruito storico: egli ha compreso infatti che il ruolo del monumento all'interno della città moderna non può essere soltanto quello di oggetto di contemplazione, ma che la sua presenza all'interno di spazi antichi, ma ancora fisicamente vissuti, lo lega imprescindibilmente anche alle questioni architettoniche dell'attualità.

La progettazione moderna può fare quindi riferimento all'edificio medievale come fonte di ispirazione procedurale e formale, fondando su di esso la riorganizzazione del tessuto urbano moderno[12]. Dopo la parentesi del periodo fascista, che vide il regime farsi sostenitore della corrente razionalista e in seguito disporre con estrema libertà dei centri cittadini, primo tra tutti quello della

11 Come nota Guido Zucconi, questa opposizione alla città moderna, più che essere mossa da un sincero sentimento di cura verso il passato, in realtà aveva alla base una programmatica opposizione di questi ambienti verso l'architettura nuova. Anche i conservatori infatti propongono degli interventi sul costruito, pur di segno diametralmente opposto; l'esposizione di Milano del 1906 mostra una selezione dedicata ai lavori di restauro esemplari che tracciano i contorni di una città quasi fiabesca, in cui edifici storici come il Castello Sforzesco o il Duomo di Monza risorgono in forma di castelli medievaleggianti e fantastici. Il tessuto urbano viene riportato indietro nel tempo secondo una visione utopica che ha molto in comune con le città immaginate dagli architetti moderni. ZUCCONI G., *La città contesa. Dagli ingegneri sanitari agli urbanisti*, Milano, pp. 107- 112.

12 ZUCCONI G., *L'invenzione del passato: Camillo Boito e l'architettura del Medioevo, 1855- 1890*, Venezia, 1997, p. 20.

capitale[13], il dibattito torna ad inasprirsi in concomitanza delle ricostruzioni indiscriminate del dopoguerra. Nonostante nel 1942 sia stata varata la prima legge urbanistica dello Stato italiano, questa viene immediatamente accantonata per via dell'urgenza della situazione: i centri storici di molte città sono stati gravemente mutilati e danneggiati dai bombardamenti, ed è necessario agire in fretta per ridotare il tessuto urbano delle strutture essenziali e della sua originaria fisionomia. Di conseguenza queste operazioni vengono condotte in assenza di un qualsiasi piano regolatore e all'insegna, per quanto riguarda i monumenti dotati di valore storico, di una ricostruzione filologica il più fedele possibile agli originali perduti.

Nel corso degli anni Cinquanta l'attività edilizia viene promossa dal governo stesso come settore capace di trainare l'economia verso una nuova ripresa; in questo momento quindi le ragioni dello sviluppo economico ed edilizio fanno passare decisamente in secondo piano le politiche della conservazione e della valorizzazione del patrimonio. L'afflusso crescente di massa lavoro dalle campagne genera una fortissima domanda di alloggi che sfocia presto nella speculazione edilizia delle grandi imprese.

I risultati di questa compulsiva attività costruttiva cominciano presto a suscitare reazioni di contrarietà nel partito dei conservatori, che vedono i centri cittadini e i loro tesori concretamente minacciati dalla totale incuranza delle imprese di costruzione, dai numerosi snaturamenti e dalle arbitrarie demolizioni. Il dibattito per una tutela più rigorosa dell'antico viene sostenuto non solo dai conoscitori e dagli intellettuali dell'associazione “Italia Nostra”, ma inizia per la prima volta a coinvolgere anche l'opinione pubblica[14]. Sotto questo profilo gli anni Sessanta rappresentano per l'Italia un periodo di grande vivacità culturale, che vedrà le grandi personalità del pensiero architettonico organizzare convegni e dibattiti, soprattutto

13 Si allude qui alle demolizioni di interi complessi antichi volte ad isolare i monumenti della classicità ritenuti più significativi in modo da conferirgli un aspetto scenografico che rinforzasse, anche a livello visivo, il collegamento del regime con i resti della classicità.

14 SCATTONI P., *L'urbanistica nell'Italia contemporanea: dall'unità ai giorni nostri*, Roma, 2004, pp. 48- 50.

sulle pagine di riviste specializzate come Casabella, riflettendo sul valore del passato e della memoria nella progettazione, per schierarsi in sostegno di operazioni più rispettose dei monumenti e del loro contesto e riavvicinare l'architettura moderna alla storia[15]. Grazie anche alla Carta di Atene, è proprio in questo periodo che la questione della tutela viene estesa dal singolo bene all'ambiente storico che lo circonda, secondo il fenomeno definito come “democrazia estetica”[16].

Parallelamente, nel corso del Convegno di Gubbio del 1960, conclusosi con la redazione del primo manifesto di urbanistica relativo ai centri storici, viene sottolineata l'importanza di considerare la città antica non più solo come monumento, ma anche come tessuto dotato di vita. Nasce così il desiderio di impiegare la creatività del presente per apportare un contributo all'evoluzione degli antichi edifici, cercando, piuttosto che di contrastarli o musealizzarli, di arricchirne il linguaggio aggiungendovi nuovi significati[17].

Nel suo intervento in occasione di un Convegno tenutosi a Venezia nel 1965, Renato De Fusco identifica tre filoni principali all'interno del dibattito sull'inserimento di opere nuove in contesti antichi: il primo, quello conservatore, guidato da Antonio Cederna (1921- 1996), a favore dell'intangibilità dei centri storici; un secondo che ammette l'insediamento del nuovo in ragione della natura stratificata dell'antico, ma a patto che l'architetto si mantenga rispettoso delle peculiarità del sito, tesi sostenuta da Roberto Pane (1897- 1987); e infine quello portato avanti da Ernesto Nathan Rogers (1909- 1969), il quale, rifiutandosi di schierarsi per una posizione univoca e sempre valida, intima di valutare la soluzione più adatta “caso per caso” rimanendo all'interno di un'ideale continuità con il passato[18]. Sullo sfondo di queste vivaci polemiche, Giancarlo De Carlo (1919-

15 L'argomento è diffusamente approfondito in: PANE R., *Attualità dell'ambiente antico*, Firenze, 1967.
16 PEDRETTI B. (a cura di) *Il progetto del passato.. op.cit.,* pp. 2- 16. Questo testo tocca tutti i punti essenziali del dibattito tra nuova architettura e conservazione emersi nel corso degli anni Sessanta.
17 PANE R., *Ibidem*, pp. 210- 213.
18 DE FUSCO R., *Antico, nuovo e cultura di massa*, in *Gli architetti moderni e l'incontro tra Antico e* Nuovo, «Atti del convegno nazionale, Venezia, 23- 25 aprile 1965», Venezia, 2004, p. 41. Caso esemplare di questa ultima linea di pensiero è la Torre Velasca a Milano progettata nel 1950 dallo studio BBPR ed esemplata sulle forme monumentali emergenti del panorama milanese.

2005) propone una soluzione attraverso il piano di recupero per la città di Urbino[19]. La particolarità del suo approccio al tessuto storico è evidenziata già dal concetto stesso di recupero, che si propone di coniugare le esigenze di salvaguardia alla più moderna pianificazione urbanistica. Tra il 1958 e il 1964 vengono inseriti all'interno del borgo medievale una serie di nuovi edifici universitari, tra sedi di facoltà e alloggi per personale e studenti.

A questo lavoro concorrono gli studi preliminari di due organismi appositamente istituiti: un centro studi interdisciplinari promosso dal rettore dell'Università Carlo Bo ed una commissione consultiva composta da cittadini appositamente nominati dal Sindaco; l'obiettivo è di derivare da una conoscenza approfondita del territorio il miglior *modus operandi* per riqualificarlo. Un progetto di questo tipo impone all'architetto di lavorare a cavallo tra identità e trasformazione, i due poli sui quali si è sempre giocata l'evoluzione della forma urbana. Per raggiungere il risultato, è necessario quindi introdurre delle modifiche, senza che queste pregiudichino la riconoscibilità, quindi l'identità, della piccola cittadina medievale, dimostrando come anche il linguaggio razionalista possa giocare un ruolo importante nella sua evoluzione.

Giancarlo De Carlo affronta questa sfida partendo da due presupposti: il ruolo fondamentale giocato dalla geografia del paesaggio naturale nel definire l'andamento del costruito e la convinzione che la forma di ogni edificio sia la diretta espressione della funzione che è chiamato a svolgere. Di conseguenza, investire un edificio antico di una nuova funzione implica anche riprogettarlo, scomporlo e ricomporlo in una nuova configurazione che possa assolvere a nuove esigenze. Allo stesso tempo anche i modi d'uso possono adattarsi alla costruzione esistente, in modo tale che qualsiasi trasformazione determina anche una modifica delle abitudini dell'utenza[20]. La serie di case per i dipendenti universitari all'Annunziata

19 Su questo intervento in particolare: MAZZINI F., *I mattoni e le pietre di Urbino*, Urbino, 1982 e GUCCIONE M., *Giancarlo De Carlo: le ragioni dell'architettura*, Milano, 2005.
20 Per un approfondimento del pensiero dell'architetto: DE CARLO G., *Gli spiriti dell'architettura*, Roma, 1999.

(1955) mostra una sintesi di questo pensiero: sei blocchi da due nuclei abitativi ciascuno sono dotati di un tetto che, pur riuscendo a dare una complessiva impressione di continuità, presenta degli sfasamenti nei punti di giunzione tra le varie falde, in corrispondenza dei dislivelli del terreno.

Queste case assecondano l'andamento naturale della collina proprio come accade nei borghi medievali; esse seguono un andamento arcuato e, nonostante siano realizzate tutte secondo un'unica tipologia di alloggio, non hanno nulla della serialità dell'architettura funzionalista. Nella costruzione dei Collegi per gli studenti, i primi dei quali portati a termine tra il 1962 e il 1965, viene seguita la stessa strategia progettuale e si lascia quindi che sia la natura del territorio a guidare la mano dell'architetto dentro la storia. L'attenzione è sempre rivolta a far risaltare la diversità delle singole strutture all'interno di una generale impressione di uniformità e lo sguardo del progettista passa costantemente da una prospettiva ravvicinata alla considerazione dell'effetto visivo del complesso nel paesaggio[21].

Il risultato più suggestivo in questo senso viene raggiunto nella nuova sede della facoltà di Magistero, realizzata tra il 1967 e il 1968 e ricava all'interno di un edificio conventuale che, essendo strettamente legato al sistema viario medievale, segue a sua volta l'andamento delle colline (tav. 29). In questo caso, viene messa in pratica l'idea di destrutturazione delle preesistenze e di loro riconfigurazione in un edificio nuovo. Lo spazio vuoto anticamente occupato dal chiostro viene liberato ed esposto a ricevere integralmente la luce del sole che batte su quel versante della collina. Qui si affacciano le grandi aule e l'auditorium sottostante a formare un emiciclo, chiuso da una vetrata conica che segue il digradare del pendio e riflette la luce creando un suggestivo effetto a cascata. L'intera struttura è dotata di un tetto a giardino su diversi livelli, e mentre il resto dell'edificio che costeggia la strada

21 “Il mio sforzo è stato di costruire un insediamento universitario indiscutibilmente contemporaneo ma percorso dagli echi della Urbino storica: al punto che i cittadini lo potessero considerare un’altra parte della città che già conoscevano, e che lo sentissero così familiare da volerlo usare quotidianamente, anche se era abitato da studenti invece che da concittadini residenti. In altre parole, l’intenzione era di stabilire uno scambio permanente tra la città storica e la città dei Collegi.” BUNČUGA F., *Conversazioni con Giancarlo De Carlo. Architettura e libertà*, Milano, 2000, p.132.

rievoca il profilo dell'antico convento, la chiesa viene invece conservata nella sua spazialità originaria per ospitare la biblioteca dell'istituto. Anche in questo caso storia, ambiente naturale ed esigenze moderne si fondono in quello che è ormai considerato uno dei più celebri esempi di integrazione del nuovo a scala urbana[22]. Con questo intervento Giancarlo De Carlo inaugura la stagione delle prime esperienze di edilizia pubblica applicata al recupero dei centri storici. Il diritto agevola questo processo già all'inizio del 1970 emanando delle leggi che riservano una parte dei fondi pubblici al recupero del patrimonio costruito antico. La richiesta di residenze nuove è ormai in calo rispetto ai decenni precedenti e il tema della riqualificazione urbana diventa centrale.

La crisi edilizia degli anni Ottanta si sposa con la riscoperta della città del passato e porta la trasformazione dell'esistente in primo piano rispetto alla costruzione di nuovi edifici. Dal punto di vista operativo, come si può riscontrare anche nel piano di recupero di Giancarlo De Carlo, questo implica la necessità di accumulare una grande quantità di conoscenze ed informazioni preliminari riguardo al contesto storico sul quale si andrà ad intervenire, che permettano all'architetto di stabilire su quali punti organizzare il dialogo con la preesitenza.

E' questo particolare momento della fase progettuale che determina l'eterogeneità delle soluzioni adottate, determinante soprattutto dalle caratteristiche di conservazione della città esistente e dalla sensibilità dell'architetto[23]. Trattandosi di un'operazione di recupero, la riqualificazione si pone in un rapporto di continuità con il passato e mira ad intervenire su di esso per accrescerne il valore, inserendosi nel rispetto delle stratificazioni edilizie che si celano dietro l'apparente omogeneità delle città italiane. La medesima situazione si verifica anche a scala ridotta, nel caso di interventi circoscritti al singolo monumento, nei quali le necessità di un riuso o di una rifunzionalizzazione degli spazi antichi giustificano spesso il ricorso all'innesto. Nel 1987 viene avviato a Pisa il cantiere per il recupero della zona adiacente

22 GIUSSANI E., *L'innesto.... op. cit.*, pp. 103- 106.
23 BIRAGHI M., *La via del riuso*, in “Casabella” pp.14- 15.

all'abside della chiesa di San Michele in Borgo, fondata nel XIII secolo e tutt'ora in uso. Quest'area era occupata in origine da un chiostro cinquecentesco e da una serie di case torre d'epoca medievale, queste vengono demolite in gran parte durante la ricostruzione su ordine della Soprintendenza, la quale, in seguito agli ingenti danni riportati a causa dei bombardamenti, mirava ad eliminare gli elementi a rischio di crollo e a valorizzare la visione dell'abside della chiesa[24] (tav. 30).

L'intervento di Massimo Carmassi (1943) si configura quindi come un'integrazione dei pochi resti in pietra e laterizio degli edifici antichi, ed è volto prima di tutto a migliorarne l'equilibrio statico. Questa operazione è sempre tenuta in conto in interventi di questo tipo, in quanto l'innesto di un nuovo volume al di sopra di una realtà esistente implica spesso il rischio di una destabilizzazione dell'intera struttura. Per non causare ulteriori dissesti, Massimo Carmassi decide di realizzarne il completamento seguendo la stessa tecnologia impiegata nel Medioevo, ma servendosi di materiali contemporanei. Oltre al restauro e al completamento dei ruderi sui lati nord e sud dell'area in questione, in quel momento destinata a parcheggio, il progetto prevede la realizzazione di un nuovo edificio sul lato est, che vada ad inserirsi direttamente sulle fondazioni in pietra di quello romanico, circoscrivendo l'area nei contorni di una nuova piazza[25] (tav. 31).

Lungo il perimetro sud, le nuove case torre del primo lotto vengono completate nel 2000, e risultano composte da una massa muraria piena, con fronti a doppia campata e pilastro centrale che riprendono l'aspetto medievale. La fronte degli edifici del lato nord invece include un corpo leggermente arretrato dotato di cinque archi risegati, ispirati alle bifore e alle finestre ad arco dell'edificio preesistente. Il lato est infine, appare animato da strette aperture a tutta altezza che hanno la funzione di mettere in comunicazione la piazza con il tessuto cittadino e di permettere la visione di alcuni scorci della chiesa a chi cammina lungo la strada.

24 MULAZZANI M., *Costruire sull'antico*, in “Casabella”, n. 701, 2002, pp. 78- 91.
25 CARMASSI M., *Massimo Carmassi: Pisa, ricostruzione di San Michele in Borgo*, Padova, 2005; CARMASSI M., *Massimo Carmassi: architettura della semplicità*, Milano, 1995.

Complessivamente i nuovi corpi di fabbrica a tre piani risultano quindi composti in parte dalle strutture preesistenti, opportunamente restaurate, e dall'innesto di una moderna muratura antisismica a sacco rivestita in mattoni. Le volte e i solai seguono invece la tecnica antica e sono ricostruite pertanto rispettivamente in laterizio e con una copertura in legno che si va ad inserire direttamente sulle tracce di quella antica. Per questi nuovi volumi viene prevista una duplice destinazione: abitativa per i piani superiori e commerciale al piano terra; le strutture di servizio sono racchiuse da moduli in ferro e vetro, che animano l'interno con i loro volumi bassi e leggeri.

Grazie all'uso di materiali come appunto il mattone e il laterizio, l'impressione generale suscitata dal nuovo complesso è quella di una grande semplicità, compattezza e solidità, capaci insieme di comunicare la solennità degli ambienti antichi. L'obiettivo dei nuovi edifici però non è quello di lasciare una traccia monumentale, ma di rendersi flessibili alle stratificazioni che subentreranno inevitabilmente nel corso del tempo, di accoglierle armonicamente senza che la struttura ne esca nuovamente compromessa[26]. Il lavoro di Massimo Carmassi testimonia come il restauro architettonico condotto tramite l'innesto sia praticato anche in Italia, seppure in proporzioni ancora notevolmente ridotte rispetto al resto d'Europa.

Le ragioni di questa resistenza, rilevata sia negli organi preposti alla tutela sia nell'opinione pubblica, non sembrano ascrivibili soltanto alla diffidenza tradizionalmente riservata agli architetti moderni. Al timore che il loro intervento possa snaturare irreversibilmente l'identità della città storica si aggiungono infatti l'eccessiva ingerenza dei poteri politici e i danni causati dalla cattiva amministrazione, che si ripercuotono negativamente sulla realizzazione dei progetti. Spesso interventi pianificati non vengono portati a termine oppure vengono più volte modificati in corso d'opera, mentre per contro vengono avallati progetti di

26 CRISTINELLI G., *Le ragioni fondative del restauro architettonico,* Roma, 2010, pp. 239- 242.

grande risonanza mediatica che si vanno ad inserire con violenza nel costruito[27]. Tutto questo contribuisce ad alimentare ancora oggi le cosìdette “paure dell'urbanistica”, creando un clima di scetticismo assai poco favorevole all'innovazione[28]. Per trovare un altro intervento della delicatezza di quello di Pisa bisogna recarsi quindi in Val Venosta, in una piccola frazione del comune di Malles chiamata Burgusio, situata in prossimità del confine con la Svizzera.

Qui è possibile apprezzare l'intervento realizzato da Werner Tschöll nel 1999 all'interno del secolare castello di Fürstenburg, all'incrocio tra restauro, riuso e creazione contemporanea. L'edificio, fondato nel 1278, ha una lunga storia di rimaneggiamenti che ne segnano la sostanziale continuità d'uso: oggi il castello ospita una scuola di agraria e costituisce un tratto distintivo del territorio bolzanino. Il crollo di una torre avvenuto nel 1996 fornisce l'occasione per riorganizzare l'intera struttura rendendola maggiormente adeguata alle necessità didattiche (tav. 32). Analogamente a quanto operato da Michele Carmassi, Werner Tschöll interviene inizialmente rimuovendo tutte le aggiunte arbitrarie degli ultimi secoli in modo da riportare alla luce gli elementi fondativi e storici del castello; dopo il restauro, egli inserisce tra queste emergenze nuovi volumi che assolvano alle attuali funzioni del complesso, pur possedendo il carattere della reversibilità (tav.33).

In questo caso i materiali prescelti sono moderni, tuttavia tra di essi vengono impiegati quelli meno lavorati, come il cemento grezzo o il legno non trattato, che riescono ad inserirsi nel contesto con estrema discrezione. Vetro e legno di castagno vengono impiegati per realizzare le camere da letto nell'ala nord-est del complesso, a ridosso delle merlature, una soluzione fortunata che verrà ripresa anche nel successivo intervento di riuso della torre Reichenberg, nel 2000, e lo stesso effetto di trasparenza viene ricercato nella particolare struttura aperta del percorso che mette in collegamento la casa del custode con il muro di cinta sempre a nord-est. Il

27 DRINGOLI M., *Il valore aggiunto del progetto contemporaneo*, in IACOMONI A. (a cura di), *Tracce storiche e progetto contemporaneo*, Roma, 2009, p. 110.
28 Queste sono efficacemente riassunte in: PAVIA R., *Le paure dell'urbanistica: disagio e incertezza nel progetto della città contemporanea*, Roma, 2005.

legame con l'edificio medievale è giocato in questo caso soprattutto su una serie di sottili richiami visivi tra il vecchio e il nuovo, come ad esempio nel caso delle strutture di acciaio zincato che reggono i nuovi ambienti del lato ovest: esse sono ancorate direttamente nel muro di cinta e il metallo a contatto con la luce genera dei riflessi in tutto simili a quelli della pietra circostante. Inserti architettonici di questo tipo dimostrano che anche dove il linguaggio contemporaneo risulti chiaramente riconoscibile, esso è capace di integrarsi armoniosamente con l'edificio sia dal punto di vista estetico che da quello funzionale[29].

4.3 Ripensare la cattedrale: adeguamenti liturgici e fortuna della vetrata contemporanea in Italia.

Ancor più che nel resto d'Europa, in Italia il patrimonio artistico medievale è legato a doppio filo alla sfera del culto; inoltre, fatto invece del tutto unico nel panorama internazionale, nel nostro paese la Chiesa è stata ed è ancora il committente primario della maggior parte di questi beni, i quali quindi rientrano a pieno diritto sotto la sua gestione. E' perciò imprescindibile discutere di valorizzazione per quanto riguarda le cattedrali o i monumenti del primo periodo cristiano, senza fare riferimento a questioni legate all'amministrazione degli stessi da parte delle autorità ecclesiastiche.

La sua non completa autonomia rispetto alla sfera statale[30] rende complessa la pianificazione di interventi sui beni in questione, i quali, pur essendo stati già efficientemente censiti dalla CEI, sono spesso affidati alla sensibilità e all'iniziativa del clero locale e soffocati dalle dispute tra gli organi competenti. Nonostante questo è ancora l'articolo 9 della Costituzione italiana a fare da riferimento nella

29 MULAZZANI M., *Un riuso esemplare*, in “Casabella”, n. 703, 2002, p. 44.
30 Come accade anche nell'ambito dei beni di proprietà dei privati, anche quelli ecclesiastici sono comunque sottoposti a tutela e a vincoli che mettono le autorità ecclesiastiche in condizione di dover agire in collaborazione costante con il Ministero e con le Soprintendenze.

legislazione sulla tutela del patrimonio ecclesiastico, la quale da quest'ultimo e dall'articolo 1 del Codice Urbani ha mutuato anche il concetto di valorizzazione. Il Capitolo VII del documento CEI BCCI del 9 dicembre 1992 prescrive espressamente per gli enti ecclesiastici l'obbligo non solo di conservare i beni culturali di loro competenza ma anche di adattarli e crearne di nuovi[31]. Passando sotto silenzio l'aspetto della fruizione, già implicato nelle stesse attività di culto, l'accento viene posto piuttosto sulla promozione di nuove opere e nuovi beni, rilanciando la Chiesa come committente di primo piano anche nell'età moderna.

In Italia, il riavvicinamento delle gerarchie ecclesiastiche all'arte contemporanea inaugurato nel 1931 dal sacerdote Giovanni Battista Montini, passa attraverso le disposizioni del *Sacrosanctorum Conclilium* del Concilio Vaticano II e trova successive conferme nel discorso agli artisti di papa Paolo VI, nella Lettera agli artisti di Giovanni Paolo II e infine nelle riflessioni di Benedetto XVI contenute nel libro *Lo spirito della liturgia*[32]. La necessità di dare spazio all'arte contemporanea sancita dal Concilio viene ribadita con forza dalle parole di Paolo VI, il quale, nel 1964, proprio al centro della Cappella Sistina, denuncia apertamente lo stato di crisi dell'arte sacra e si fa promotore del suo superamento.

Come gesto concreto in direzione di un ritrovato dialogo, nella stessa occasione viene sancita anche l'apertura di una Collezione d'arte sacra contemporanea presso i Musei Vaticani. Questi appelli si richiamano ad una ritrovata consapevolezza del ruolo fondamentale rivestito dal linguaggio artistico nel comunicare la fede e al fatto che le stratificazioni tipiche degli edifici più antichi iniziano ad essere considerate come la testimonianza evidente di come la Chiesa si sia sempre prestata ad aggiornare i propri codici secondo gli stili propri dei diversi secoli. Lo spinoso problema del rapporto tra le pretese di autonomia creativa degli

31 SANTI G., *I beni culturali ecclesiastici:sistemi di gestione*, Milano, 2012, p.133.
32 Nella lettera *Un'arte al servizio dell'uomo* il pontefice Giovanni Paolo II rinsalda il legame tra gli artisti e la Chiesa identificando nella ricerca intorno all'essere umano il loro fondamentale punto d'incontro e riconosce all'arte astratta la capacità di comunicare il peculiare sentimento del sacro del mondo contemporaneo.

artisti contemporanei e le restrizioni imposte alle opere dal necessario rispetto dei dogmi, viene risolto da Paolo VI invitando il clero ad abbandonare i pregiudizi e le formule stereotipate, e riconoscendo nella religiosità un elemento connaturato all'uomo, al punto che anche l'opera che più sembra distaccarsi dall'iconografia canonica può comunque rivelarsi in grado di comunicare sentimenti divini[33].

I primi segnali di questo nuovo orientamento al contemporaneo sono visibili già negli anni Cinquanta, quando la Santa Sede si impegna a promuovere una serie di concorsi volti al rifacimento dei portali lignei delle maggiori cattedrali italiane in un linguaggio compiutamente moderno. Il concorso per la realizzazione di una quinta porta bronzea per il Duomo di Milano indetto nel 1951 e vinto da Luciano Minguzzi (1911- 2004), vede per la prima volta anche la partecipazione di artisti del calibro di Lucio Fontana (1899- 1968) e inaugura la serie dando la prova di come si possa ancora comunicare un messaggio di fede in forme monumentali, senza per questo far appello alla retorica dell'antico[34].

Negli anni del dopoguerra la porta d'accesso al tempio sacro è chiamata a rivestire nuovamente la funzione didattica che, caduta nell'oblio durante il Rinascimento e il Barocco, era stata recuperata nell'Ottocento sulla scia di un neomedievalismo nostalgico. Di fronte alla stagione di insicurezza portata dal crollo delle utopie nazionalsocialiste, la Chiesa cerca nuove immagini forti capaci di riavvicinare le masse alle verità della fede attraverso un linguaggio che sia loro nuovamente comprensibile[35]. L'iniziativa più eloquente in questo senso viene intrapresa proprio durante il Concilio, nel corso del quale Venanzio Crocetti (1913-2003), Vito Consorti (1902- 1979), Luciano Minguzzi e Giacomo Manzù (1908-1991) vengono incaricati di progettare ciascuno una nuova porta bronzea per la Basilica Vaticana che nel complesso vada ad affiancare quelle quattrocentesche di

33 BODINI F., *L'arte liturgica in Italia dalla metà del XX secolo,* in *Arte e liturgia del Novecento... op. cit.,* pp. 137- 140.
34 VERDON T., *L'arte sacra.... op.cit.*, p. 145.
35 VERDON T., *La porta della fede,* in “Anuario de historia del la Iglesia”, vol. XXII, 2013, pp.159-173.

Filarete. La compresenza di segni antichi e contemporanei, un tempo accidentale, viene ora ricercata consapevolmente come simbolo di continuità e della costante vitalità della Chiesa nel tempo. Tra le opere vaticane, il caso più significativo è quello della porta di Giacomo Manzù, per la quale l'artista rivendica l'originale scelta iconografica di rappresentare dei momenti di sconfitta al posto del Trionfo di santi e martiri che aveva previsto inizialmente il concorso[36].

L'opera, diventata celebre con il nome di Porta della Morte, si presenta bipartita orizzontalmente dai due simboli eucaristici del tralcio di vite e del mazzo di spighe: nella metà superiore due riquadri raffigurano la morte di Maria e la Crocifissione, mentra la metà inferiore racconta le morti di altri importanti personaggi della storia della Chiesa e di semplici civili, a ciascuna dei quali viene dedicato lo spazio di una formella. Sul lato interno viene invece celebrato il Concilio con la raffigurazione del rito di apertura a cui partecipa una teoria di prelati ritratti in maniera realistica[37]. Nonostante l'inclusione di molti elementi canonici e l'adozione di forme solide e semplici di ascendenza romanica, la decisione di collocare la figura di un partigiano ai piedi della croce risulta un esplicito richiamo alla realtà contemporanea e alla posizione politica dell'artista, e suscita subito un gran numero di polemiche all'interno della curia.

Tuttavia la scelta di includere una figura strettamente attuale, unita alla collocazione di ogni episodio in uno spazio vuoto, privo di connotazione storica, riescono a rendere in modo ancor più genuino il messaggio della porta. Compito di quest'opera è infatti quello di riecheggiare le disposizioni del documento conciliare *Gaudium et Spes*, nel quale la Chiesa sottolinea l'universalità dei timori e delle sofferenze dei suoi discepoli, che affliggono allo stesso modo qualsiasi epoca storica[38]. Il concorso indetto per il Vaticano riveste un ruolo quasi pionieristico in

36 REWALD J., *Manzù*, Londra, 1966; BRANDI C., *Manzù. Studi per la porta di San Pietro*, Milano, 1964.
37 BONANNO G., *Profezia dell'arte contemporanea. Itinerari inquieti del XX secolo*, Teramo, 2000, p. 175.
38 VERDON T., *La porta della fede.... op.cit.*, p. 170.

Italia e negli anni successivi il Duomo di Orvieto, di Siena, di Cefalù, la chiesa di San Fermo a Verona e molte altre chiese di fondazione medievale vengono dotate di porte realizzate da artisti moderni e, in alcuni casi, anche di nuove vetrate[39]. Se sul tema delle porte esiste un'ampia bibliografia, quello della vetrata artistica assume in Italia una connotazione del tutto particolare. L'estrema scarsità di trattazioni dedicate all'argomento, consistenti per la maggior parte in manualistica relativa alla lavorazione del vetro o alle migliori tecniche di restauro, fa da riscontro all'attenzione assai marginale dedicata a questo tipo di realizzazioni.

Nel suo manuale dedicato alla storia delle vetrate medievali, Enrico Castelnuovo attribuisce alla predilezione per la decorazione parietale dipinta e al predominio che le tecniche pittoriche assunsero in Italia anche nella realizzazione del vetro, la scarsa applicazione e la precoce caduta in disuso di questa tecnica[40].Giuseppe Marchini, studioso di vetrate italiane, concorda nell'identificare con la predilezione verso la decorazione ad affresco la scarsa fortuna della vetrata ed entambi non estendono le proprie trattazioni oltre al Cinquecento. Studi più recenti, pur concentrandosi diffusamente su quanto accade nel resto d'Europa, soprattutto in Francia e in Germania, rilevano invece una timida rinascita della tecnica nel Novecento.

Nel saggio *Tendenze contemporanee. Dal 1980 a oggi*[41], Roberta Bernabei lega la diffusione sporadica di queste opere allo stato problematico in cui versa l'architettura contemporanea nel Paese, che non sarebbe in grado di fornire adeguate occasioni all'impiego della vetrata. Gli artisti che si dedicano a questo campo risultano di numero assai ridotto, e spesso quindi producono opere concepite in autonomia da qualsiasi struttura architettonica. Se si escludono le trattazioni relative alle vetrate neomedievali del XIX secolo, ancora più scarse si rivelano quelle che si

39 Per approfondire: DE CARLI C., *Chiesa e arte nella contemporaneità: episodi di ravvicinamento*, in BISCOTTINI P., *...è possibile un'arte veramente attuale che sia anche sacra?* «Atti del dibattito, Milano, 10 giugno 1998 » Milano, 2001.
40 CASTELNUOVO E., *Vetrate medievali. Officine, tecniche, maestri*, Torino, 1994, pp. 15- 25.
41 BRISAC C. *Le vetrate... op. cit.*, p. 210.

interessano delle rare opere contemporanee realizzate in contesti antichi; per studiare i pochi esempi di qualità presenti sul territorio si deve quindi far riferimento ai testi monografici o agli articoli specialistici. Un contesto particolarmente fertile per questi studi è senza dubbio il Duomo di Milano; accanto alle originarie vetrate quattrocentesche e all'ampio programma inserito nell'Ottocento, l'edificio presenta anche delle opere realizzate nella seconda metà del XX secolo[42].

Tra gli artisti che lasciano qui il proprio contributo, spicca soprattutto la mano di Giovanni Hajnal (1913- 2010), un artista ungherese d'adozione romana che, specializzatosi nelle tecniche del mosaico e della vetrata, assolve numerose commissioni destinate alle nuove chiese della capitale e di molte altre città della penisola[43]. Egli è agli inizi della sua carriera quando, tra il 1953 e il 1955, realizza le tre vetrate di facciata del Duomo, mentre completa quella nota come Vetrata dei Cardinali, situata nella navata esterna di destra, nel 1988 (tav. 34). Entrambe adottano un linguaggio figurativo rivitalizzando la tradizione gotica attraverso l'intensità del colore: le prime raffigurano rispettivamente la Sinagoga, la Trinità e la Chiesa, mentre la seconda presenta le immagini dei due beati cardinali Ferrari e Schuster.

Complessivamente queste opere denunciano una forte influenza dei modelli nordici nella resa luministica, che le fa spiccare nettamente rispetto alle adiacenti vetrate ottocentesche dai toni più cupi; il colore risalta soprattutto grazie alla plasticità delle forme, che a loro volta, proprio come accade nelle vetrate medievali, sono modellate più attraverso l'accostamento dei toni che tramite l'uso del piombo[44]. Dal punto di vista iconografico la composizione è chiara ed essenziale: ad ogni lancetta è riservato un personaggio e le superfici restanti sono delegate ad ospitarne

42 BRIVIO E., *Le vetrate del Duomo*, in GATTI PERER M.L. (a cura di), *Il Duomo di Milano*, «Atti del Congresso internazionale, Milano 8- 12 settembre 1968» Milano, 1968, p. 166. Dello stesso autore: BRIVIO E., *Le vetrate*, in FERRARI da PASSANO C., ROMANINI A.M., BRIVIO E. (a cura di) *Il Duomo di Milano*, vol. I, Milano, 1973, pp. 314- 344.
43 SACCA' A., *Il sacro e Giovanni Hajnal*, Roma, 1964, p. 44.
44 MEDA S., *La vetrata nell'architettura... op. cit.*, pp. 61- 64.

i simboli. Le figure così isolate e prive di caratterizzazioni ambientali acquistano una forte monumentalità, che viene poi contraddetta dalle fisionomie naturalistiche ed espressive. Oltre all'impiego della tecnica antica del vetro soffiato e all'uso dei colori, caratterizzato da una netta prevalenza dei blu e dei rossi, un altro richiamo al Medioevo è rappresentato dalla scelta iconografica: l'associazione delle due immagini della Chiesa e della Sinagoga è un tema ricorrente nelle cattedrali gotiche.

Con la sua scelta figurativa Giovanni Hajnal si va ad inserire perfettamente nel panorama più tradizionale della vetrata italiana, nel quale l'aspetto pittorico e grafico risulta nettamente prevalente; tuttavia è possibile citare anche alcuni artisti che concentrano le proprie ricerche sulla lavorazione del vetro, trattato come materiale plastico. Tra questi, Franco Bianchetti (1956) mette a frutto la propria esperienza come scultore in vetro quando si appresta a completare il rosone della chiesa di S.Maria del Carmine, a Pavia, tra il 1984 e il 1985[45].

L'artista trata la vetrata come una scultura e stabilisce un dialogo con la Madonna col Bambino del Foppa che occupa il pannello centrale tramite un linguaggio astratto, giocato sul ritmo di un reticolato irregolare animato da tocchi di giallo e di rosso alternati a rettangoli della stessa nota cromatica del manto della Vergine. Queste ricerche raggiungono il loro apice nel 1990, quando Michele Canzoneri (1944) realizza quarantadue nuove vetrate in occasione del restauro del Duomo normanno di Cefalù[46].

Il suo intervento si va a collocare in un contesto celebre e già notevolmente stratificato, caratterizzato dalla compresenza di elementi bizantini, romanici e arabeggianti. Anche in questo caso il dialogo con l'antico viene risolto attraverso la luce e le qualità espressive del colore[47] (tav.35). I temi dell'Esamerone, dell'Evangeliario e dell'Apocalisse di Giovanni prendono forma come vere e proprie

45 MEDA S., *Ibidem*, pp. 46- 47. Si veda anche: NORIS F. (a cura di), *Franco Bianchetti nell'officina Santhomè*, Bergamo, 1988.
46 *Apocalisse, opere per il Duomo di Cefalù*, «Catalogo della mostra 27 dicembre 2002- 2 marzo 2003» Siracusa, 2002. VALENZIANO C., *Esamerone: studi di Michele Canzoneri per le vetrate del Duomo di Cefalù*, Palermo, 1990.
47 BARRAL I ALTET X., *Art & Lumiere... op. cit.*, p.71.

sculture di vetro. La stessa stratificazione stilistica della chiesa viene riproposta nella tecnica impiegata dall'artista, che lavora per sovrapposizioni di elementi e forme. Filamenti, tubi e frammenti di vetro soffiato colorato vanno progressivamente a comporre le immagini in una superficie che raggiunge anche i sei centimetri di spessore. La materia vitrea così ottenuta traduce la concezione dell'artista secondo la quale la luce non si limita ad attraversarne la superficie ma viene da essa catturata e presentificata[48].

Da sole queste opere sembrano contraddire la tendenza italiana alle raffigurazioni pittoriche per dimostrare il potenziale delle ricerche sulla tridimensionalità e sulle qualità fisiche dei materiali. Ruolo fondamentale viene svolto in questo caso anche dall'uso dei colori, associati tramite accostamento di chiazze di complementari e calibrati per inserirsi in armonia con l'atmosfera interna della cattedrale che Michele Canzoneri definisce di bianca opacità[49].

4.4 Specificità della situazione veneziana.

Intorno al 1887 a Venezia vengono presentati quaranta piani di rettifica e ammodernamento con lo scopo di riportare la città in linea con le moderne norme igienico-sanitarie. L'opposizione si fa feroce, capitanata da Pompeo Molmenti (1852- 1928) e da Giacomo Boni, che si prodigano in eclatanti denunce per mobilitare autorità e opinione pubblica contro la minaccia di uno sventramento potenzialmente letale per la città. Nel 1889 il Comune è costretto a ridimensionare il piano e a sottoporlo all'approvazione di una commissione ministeriale composta da membri del mondo storico-artistico, tra i quali lo stesso Giacomo Boni, e funzionari statali incaricati dell'attuazione delle disposizioni sanitarie. Nel 1890 è l'intervento

48 GULLO T., *Il diario di Canzoneri, l'uomo che colora la luce*, in “Repubblica”, 31 marzo 2009.
49 DI STEFANO E., *E per pennello un fascio di luce. Cefalù, vetrate nuove per il Duomo normanno*, in “Art e dossier”, n. 5, 1990, pp. 20- 24.

del Ministero della Pubblica istruzione a bloccare definitivamente questo progetto, superando le insanabili divisioni tra le parti. Una situazione analoga si verifica parallelamente in quasi tutte le città storiche della penisola, che vedono il moltiplicarsi di associazioni e comitati impegnati ad opporsi ai violenti tentativi di ammodernamento promossi dalle amministrazioni municipali. Tuttavia il fronte dei conservatori non avrà sempre lo stesso successo, riuscendo spesso solo a contenere il potenziale distruttore dei progetti senza scongiurare irreversibili alterazioni della città antica[50].

Questa situazione, oltre dare un'ulteriore prova di quanto il rapporto conflittuale tra vecchio e nuovo sia parte integrante della storia della tutela italiana, rivela il carattere assolutamente unico che Venezia riveste da sempre all'interno di questo dibattito, essendo riuscita a conservare ancor oggi la propria fisionomia di città medievale ed il proprio paesaggio monumentale anche a discapito delle insidie di una modernizzazione forzata[51]. Tuttavia questo fenomeno non è avvenuto impermeabilizzando la città al cambiamento; uno sguardo ravvicinato rivela la complessità effettiva del suo tessuto urbano, che è il risultato di un intreccio di continue trasformazioni e stratificazioni.

Questo aspetto rappresenta uno dei caratteri più peculiari di Venezia, il suo essere città inclusiva, capace di inglobare le modificazioni senza dare l'impressione di esserne compromessa. Il suo aspetto unico ha affascinato i viaggiatori di ogni epoca ed è entrato a pieno diritto nella letteratura ottocentesca venendone a sua volta plasmato, deformato dal mito della distruzione imminente. Attraverso le suggestioni di Byron o di Ruskin, Venezia si costruisce quell'immagine di città in dissolvimento e diventa bella proprio perchè sul punto di decadere. Questa visione puramente contemplativa di Venezia come una realtà da esperire solo a livello

50 ZUCCONI G., *La città contesa... op.cit.*, pp. 104- 106.
51 BARRAL i ALTET X., *Venezia nella storia dell'arte e nell'immaginario europeo*, in BARRAL i ALTET X. (a cura di), *La storia dell'arte a Venezia ieri e oggi: duecento anni di studi*, «Atti del convegno di studi, Venezia 5- 6 novembre 2012» Venezia, 2013, p. 20.

estetico, questo “equivoco romantico”[52], come definito da Sergio Bettini, è alla base della prassi di museificazione che ancora oggi affligge la città. L'accettazione nostalgica dello scorrere del tempo si è trasformata al volgere del secolo nel terrore della propria sparizione. In laguna il problema della salvaguardia ambientale è intrecciato per sua natura con quello della conservazione dei singoli monumenti e del tessuto storico della città, e alla difesa contro i sostenitori della modernizzazione a tutti i costi, essa ha sempre unito quella del precario equilibrio del suo ecosistema.

Dagli appelli accorati di Giacomo Boni contro gli sventramenti del tessuto storico alla odierna legge speciale per la Salvaguardia, Venezia dimostra quindi di aver vissuto gran parte del secolo nel timore della propria dissoluzione. In particolar modo dopo l'alluvione che ha colpito la città nel 1966, la tutela della sua unicità è passata ufficialmente ad essere un problema di interesse nazionale e mondiale. Oggi il processo erosivo della laguna, i fenomeni di subsidenza e di abbassamento dei fondali, il traffico crocieristico e i massicci flussi turistici, in costante incremento negli ultimi sessant'anni contro una popolazione locale in netta diminuzione, sono tutti elementi che sembrano rendere ancor più concreto questo pericolo.

I timori e l'impegno in prima linea dei conservatori non hanno potuto impedire lo sviluppo fisiologico dell'organismo urbano: un gran numero di palazzi storici ha cambiato destinazione d'uso, secondo il modificarsi delle abitudini e dei modi di abitare della popolazione nel corso dei decenni e le loro rinnovate necessità pratiche. Un fenomeno tipicamente veneziano è proprio quello della intensa frammentazione dello spazio interno dei grandi palazzi antichi in un numero sempre maggiore di appartamenti di piccole dimensioni, spesso destinati anche ad ospitare uffici o strutture alberghiere[53]. La necessità di adeguare queste strutture ai moderni impianti e alle normative di sicurezza, analogamente a quanto avviene in qualsiasi altra città, si scontrano quotidianamente con la scarsa ricettività delle architetture

52 BETTINI S., *Forma di Venezia*, Venezia, 1953, p. 33.
53 MENICHELLI C., *Le caratteristiche specifiche della tutela a Venezia*, in CALEBICH E. (a cura di), *La conservazione dell'autenticità negli interventi sul costruito a Venezia*, Roma, 2009, pp. 63- 67.

antiche e con la volontà di mantenere inalterato il loro aspetto storico. Oltre ai palazzi, hanno incontrato significative rifunzionalizzazioni anche molti siti come i Magazzini del Sale, la Punta della Dogana, l'Arsenale e i Lazzaretti, sedi di attività oggi dislocate altrove o non più praticate e quindi oggetto di restauri e sensibili trasformazioni, in molti casi in senso museale. Quando le ragioni dell'urbanistica diventano inevitabili, sulla laguna cala spesso anche l'ombra dei progetti firmati dalle grandi personalità del mondo dell'architettura; l'unicità e la rilevanza internazionale del contesto infatti rendono Venezia una vetrina tra le più ambite per chi vuole lasciare un segno, anche a discapito degli scrupoli conservativi.

Considerate queste caratteristiche, la soluzione per salvare Venezia non sembra comunque realizzarsi chiudendo le porte al nuovo. Frequentemente si sente riferirsi alla laguna come *città-museo*, o come *città-opera*, concetti che, mentre alludono alla generale uniformità del suo tessuto edilizio e monumentale e al suo aspetto morfologicamente concluso, la riducono al mito di sé stessa, rendendola un semplice oggetto del consumo turistico. In un contesto con caratteristiche così peculiari, si è rivelata dannosa sia la resistenza a qualsiasi tipo di intervento, che ha congelato la città in un passato senza tempo e nelle forme di un fenomeno da baraccone, sia l'apertura al cambiamento incondizionato e fuori controllo. Una gestione consapevole delle trasformazioni, realizzata attraverso una scrupolosa pianificazione, sembra porsi oggi come il giusto mezzo per riunire questi due estremi in una più coerente strategia di valorizzazione[54].

54 MENICHELLI C., *Le caratteristiche della tutela... op.cit.*, p. 65.

5 VENEZIA COM'ERA DOV'ERA?

5.1 La Venezia medievale dei rifacimenti ottocenteschi. Polemiche attorno ai restauri di San Marco.

Per risalire all'origine del *topos* che vuole Venezia una città- museo, è necessario risalire fino al 1797, quando la caduta della Repubblica Serenissima con il suo strascico di dominazioni straniere, Napoleone prima, gli austriaci poi e infine l'annessione alla Repubblica italiana, mette la parola fine all'autonomia e alla potenza economica della città. Gianfranco Pertot nel suo saggio *Venezia restaurata*[1], attribuisce proprio al progressivo decadimento innescato da questi eventi il ripiegamento di Venezia verso l'età di prestigio ormai trascorsa; piuttosto che puntare su un presente in declino, essa preferisce dedicare le energie rimaste a coltivare il mito della propria potenza perduta costruendone l'immagine. Verso la metà dell'Ottocento, Venezia inizia a negarsi alla vita per prodursi come monumento.

A questo atteggiamento nostalgico corrisponde una fervida attività dell'edilizia urbana che coinvolgerà presto anche il tessuto medievale della città ed i suoi edifici storici attraverso una serie di controversi interventi di restauro[2]. Fino a questo momento le chiese e i conventi medievali della città espropriati alla Chiesa da Napoleone, avevano costituito spazi a disposizione dello Stato per insediarvi archivi, istituti scolastici, carceri o caserme, mentre quelli ancora riservati al culto o ad usi abitativi avevano conosciuto sommari restauri solo in casi di avanzato degrado[3]. Quando necessaria, ciascuna di queste operazioni veniva condotta senza il

1 PERTOT G., *Venezia 'restaurata'. Centosettanta anni di interventi di restauro sugli edifici veneziani,* Milano, 1988, pp. 11- 15.
2 ROMANELLI G., *Venezia Ottocento: l'architettura, l'urbanistica,* Venezia, 1988.
3 ZANGIROLAMI C., *Storia delle chiese, dei monasteri, delle scuole di Venezia rapinate da Napoleone*, Venezia, 1962.

minimo scrupolo storico-artistico, ma solo con l'obiettivo di adattare nel minor tempo possibile questi edifici alle nuove funzioni; inoltre, per ragioni economiche, se il degrado era molto avanzato si preferiva demolire l'intera fabbrica piuttosto che tentare di ripristinarla. La ricognizione del conte Agostino Sagredo (1798- 1871), pur essendo molto schematica e compilativa, può fornire una panoramica esauriente di quale fosse lo stato del patrimonio medievale veneziano alla metà del XIX secolo[4].

Nel testo viene sintetizzata la sorte delle chiese lagunari raggruppate per sestrieri, passata attraverso le due leggi napoleoniche emanate tra il 1806 e il 1810, la prima volta alla soppressione delle confraternite e delle corporazioni, e la seconda a ridurre drasticamente il numero di chiese e conventi, con conseguente affluenza dei loro beni nelle casse dello Stato. La drastica riduzione delle parrocchie ha come conseguenza l'abbandono e la demolizione di un grandissimo numero di edifici e il reimpiego di molti altri per usi civili.

Come conferma Wladimiro Dorigo (1927- 2006), l'Ottocento è responsabile della perdita della quasi totalità delle chiese veneziane di fondazione anteriore al XIV secolo[5]. Dove non siano stati rasi al suolo né volti ad altri usi nei secoli precedenti, molti di questi edifici sono comunque andati incontro ad un forte snaturamento a causa delle manipolazioni e degli arbitrari interventi di restauro perpetrati nel corso del secolo, nei quali l'unica nota positiva sembra quella di aver spesso rispettato le strutture murarie antiche e le loro fondazioni mantenendole nel nuovo edificio[6]. Per citare solo alcuni esempi, la chiesa gotica di S. Tomà, già dotata di una nuova facciata nel Seicento e reduce da una ristrutturazione nel 1742, nel

4 SAGREDO A., *Degli edifizi consacrati al culto divino in Venezia o distrutti o mutati d'uso nella prima metà del secolo XIX*, Venezia, 1852. Il testo è stato poi ripreso e aggiornato da Giuseppe Tassini nel 1885 in: TASSINI G., *Edifici di Venezia distrutti o volti ad un uso diverso da quello a cui furono in origine destinati*, Venezia, 1969; da ricordare è anche il saggio di Alvise Zorzi: ZORZI A., *Venezia scomparsa*, Milano, 2001, che fornisce una rievocazione nostalgica degli edifici scomparsi dalla caduta della Serenissima al 2001.

5 DORIGO W., *Venezia romanica: la formazione della città medioevale fino all'età gotica*, Venezia, 2003, vol. I, p. 253.

6 *Ibidem*, pp. 253- 254.

1808 viene dotata di nuovi affreschi realizzati da Jacopo Guarana (1720- 1808) e Giuseppe Moretti (1782- 1853)[7]. Il monastero di Santa Maria dei Frari, soppresso all'inizio dell'Ottocento nonostante la chiesa rimanga adibita al culto, nel 1815 viene adibito ad ospitare l'Archivio di Stato e qualche anno più tardi viene rimaneggiata la parte prospiciente il canale e rimodellata la facciata verso il Rio Terà, attraverso un intervento di Lorenzo Santi (1783- 1839)[8].

La piccola chiesa di San Maurizio invece, fondata nel IX secolo, viene ricostruita interamente già nel XVI e infine demolita una seconda volta nel 1806, per essere poi riedificata secondo un progetto di Antonio Diedo (1772- 1847) e Giovan Antonio Selva (1751- 1819) ispirato alla S. Geminiano dell'architetto Jacopo Sansovino (1486- 1570)[9]. Se se ne confronta l'aspetto odierno con quello della mappa quattrocentesca di Jacopo de' Barbari (1450- 1516) , è evidente come la chiesa non abbia conservato più nulla dell'originaria impronta bizantina e come sia mutata anche la pianta: dall'antica struttura basilicale a tre navate ad una a croce greca con cupola centrale[10].

Firmato dall'architetto Lorenzo Santi è anche il progetto per i lavori di ricostruzione della chiesa di San Silvestro, diretti da Giovanni Battista Meduna (1800- 1880); al termine dell'intervento, nel 1909, l'edificio del IX secolo, già riedificato nel XV, non conserva più nulla delle strutture antiche eccetto un capitello originale, in stile veneto- bizantino, murato all'interno di una parete[11]. A questa grande libertà operativa riscontrata sugli edifici minori, fanno eco i restauri in stile

7 GUERRIERO S., *Jacopo e Vincenzo Guarana nella chiesa di San Tomà*, in “Arte veneta”, n. 53, 1998, pp. 150- 163.
8 Per i dettagli dell'intervento: *Relazione intorno ai lavori di ristauro di Santa Maria Gloriosa dei Frari, in Venezia. Sui lavori compiuti nelle chiese di San Giacomo dall'Orio, San Francesco della Vigna e San Niccolò dei Mendicoli in Venezia*, Venezia, 1905 e CAVAZZANA ROMANELLI F., *Il refettorio d'estate nel convento dei Frari a Venezia ora sede dell'Archivio di Stato: storia e restauri*, in “Bollettino d'arte”, n. 68, 1983, supplemento, pp. 13- 33.
9 CONCINA E., *Storia dell'architettura di Venezia: dal VII al XX secolo*, Milano, 1995, p. 303.
10 FRANZOI U., DI STEFANO D., *Le chiese di Venezia*, Venezia, 1976, pp. 19- 58; per seguire le vicende delle chiese lagunari anche: CORNARO F., *Notizie storiche delle chiese e dei monasteri di Venezia e di Torcello*, Bologna, 1990, e anche CONCINA E., *Le Le chiese di Venezia: l'arte e la storia*, Udine, 1995, pp. 4- 390.
11 Ibidem, p. 19.

degli edifici più prestigiosi della città operati verso la metà del secolo, primo tra tutti quello che interessa la facciata nord della Basilica di San Marco tra il il 1845 e il 1850. Già alla fine del XVIII secolo l'intera area marciana aveva acquistato un'importanza centrale nell'immaginario civico, mantenutasi anche sotto la dominazione austriaca e tale da motivare non solo l'incarico della direzione dei lavori a Giovanni Battista Meduna (1800- 1880), l'architetto di maggior rilievo nel panorama veneziano di quegli anni, ma anche l'attenzione dell'opinione pubblica e di conoscitori ed esperti di livello internazionale[12].

I lavori, nati come molti dello stesso tipo da esigenze di consolidamento statico dell'edificio, si appellano questa volta alla cultura di restauro più aggiornata, seguendo i principi operativi di Eugene Viollet-Le-Duc; preceduti da scrupolosi studi del monumento antico, essi fanno libero ricorso a sostituzioni ed integrazioni per riportare l'edificio segnato dal tempo al suo stato ideale. Nonostante queste teorie siano appoggiate anche da Camillo Boito, il quale ritiene rispettate le peculiarità archiettoniche dell'edificio, e largamente seguite in quegli anni, Giovanni Meduna riceve critiche tanto aspre in corso d'opera da rendere necessaria la nomina di Pietro Saccardo (1830-1903) per portare a termine l'impresa nel 1878.

I dibattiti scatenati da questo intervento rappresentano un momento fondamentale per la nascita del pensiero conservativo a Venezia, in quanto trasportano sul terreno lagunare la diatriba tra conservare e restaurare che già veniva ampiamente discussa a livello nazionale ed internazionale[13]. Gli interventi di consolidamento previsti impongono a Giovanni Battista Meduna di agire direttamente sulla struttura muraria della Basilica, e con essa anche sulle ampie specchiature marmoree, i pavimenti ed i mosaici bizantini che la ricoprono. Le decorazioni, staccate per necessità oppure eliminate intenzionalmente perché in avanzato stato di degrado, sono quindi sostituite con delle copie moderne realizzate

12 ROBOTTI C., *Il significato del restauro della Basilica di San Marco nel panorama internazionale,* in *Scienza e tecnica del restauro della Basilica di San Marco,* vol. I, Venezia, 1999, pp. 41- 77.
13 PERTOT G., *Venezia 'restaurata'... op. cit.*, p. 24.

con l'aiuto di calchi o disegni ingranditi[14]. Allo stesso modo si procede a rimpiazzare alcuni capitelli, brani di pavimenti e rivestimenti di marmo antichi, mentre si ricorre ad estese puliture per rimuovere l'antica patina dalle superfici. Nonostante un'iniziale contestazione da parte di Pietro Selvatico, che, contrariato dalla resa stilistica dell'intervento, al termine della prima fase dei lavori propone di indire un nuovo concorso, il restauro procede sotto il coordinamento di Giovanni Battista Meduna e tra il 1877 e il 1878 si concentra sulla facciata sud della Basilica marciana.

Il metodo operativo continua a fare ampio ricorso alla rimozione delle patine e alla sostituzione dei materiali antichi danneggiati con copie realizzate *ex-novo;* tra il 1865 e il 1875 la cappella Zen cinquecentesca viene demolita perché giudicata dissonante con l'insieme e la muratura viene ricostruita[15]. I mosaici che ne costituivano la decorazione vengono conservati in un deposito ma le superfici vengono pulite con abrasivi e i marmi sostituiti senza scrupolo per la rispondenza dei nuovi con gli originali. Se questa libertà operativa, mirata anche a ridare una certa coerenza ad un edificio caratterizzato da una disorganica stratificazione di stili, sembra incontrare l'approvazione di Eugene Viollet-Le-Duc, comincia a formarsi anche un nucleo di intellettuali pronti a contestarli[16].

L'importanza della Basilica di San Marco negli studi sull'evoluzione ed i rapporti tra gli stili paleocristiano, bizantino e romanico, già sottolineata all'inizio del secolo da studiosi come Seroux D'Agincourt e Pietro Selvatico, si rafforza nel corso dei ripetuti viaggi di John Ruskin, le cui appassionate descrizioni di questo e di molti altri monumenti della laguna contribuiscono a diffondere anche a Venezia

14 VIO E., *Il cantiere marciano: tradizioni e tecniche,* in *Scienza e tecnica del restauro... op. cit.,* pp. 120- 122. Sul restauro delle decorazioni musive: VILLANI M., *Il Battistero di San Marco a Venezia: la campagna Ottocentesca di restauro del manto musivo*, in "Arte veneta", n. 61, 2004, pp. 241- 260; BOITO C., *I restauri di S.Marco*, in BOITO C. (a cura di), *Architettura del Medio Evo in Italia*, Milano, 1880, pp. 701- 721.

15 FUMO A., *I restauri dell'Ottocento: rilievi e ritrovamenti*, in *Da cappella della Madonna a cappella Zen*, Venezia, 2012, pp. 84- 90.

16 DALLA COSTA M., *Restauro, conservazione, manutenzione. I temi di una polemica ai restauri dell'Ottocento nella Basilica di San Marco*, in "Restauro e città", n. 3- 4, 1986, pp. 40- 49.

una forte cultura della conservazione[17]. I punti centrali delle polemiche in merito ai restauri marciani sono toccati tutti nelle *Osservazioni intorno ai restauri interni ed esterni della basilica di San Marco* di Alvise Pietro Zorzi, un'opera di denuncia pubblicata proprio durante lo svolgersi dei lavori grazie al sostegno dello stesso John Ruskin[18]. In questo opuscolo vengono elencati e contestati nei dettagli sette errori fondamentali compiuti da Giovanni Meduna nei confronti della conservazione del monumento: tra questi, si condannano soprattutto la demolizione della cappella Zen, la sostituzione dei capitelli e la rimozione delle patine, con un'attenzione particolare al tipo di materiali impiegati e alla loro scarsa concordanza con quelli originali.

A Giovanni Meduna viene rimproverata la superficialità nella scelta delle tessere con cui sono stati riprodotti gli incarnati delle figure dei mosaici, realizzate in pietra e non in vetro soffiato come nel Medioevo, l'impiego di marmi non rispondenti a quelli rimossi, e la noncuranza verso l'effetto discordante causato dall'accostamento di superfici ripulite e brillanti con quelle in cui la patina non è stata asportata, tradendo un'assoluta predilezione estetica per le seconde[19].

L'autore delle *Osservazioni* inoltre, attacca duramente l'amministrazione per aver appaltato la realizzazione dei lavori ad un'impresa e non ad una squadra di esperti; egli riconosce infatti la maggior parte di questi errori è imputabile alle dinamiche del lavoro di cantiere, valide per altri tipi di contesto ma deleterie se applicate su un monumento storico della rilevanza della Basilica di San Marco. E' alla logica dell'impresa che si deve il trattamento delle opere asportate spesso alla stregua di materiali di scarto, che ha portato alla dispersione e alla vendita dei resti marciani come fossero oggetti privi di valore. Nel caso di edifici come San Marco,

17 ZUCCONI G., *Da Selvatico e Boito, la riscoperta dei monumenti veneziani tra Ottocento e Novecento*, in BARRAL I ALTET X. (a cura di), *Venezia nella storia dell'arte e dell'immaginario europeo*, «Atti e memorie dell'Ateneo Veneto» Venezia, 2013, pp. 400- 404; ZUCCONI G., *Venezia prima e dopo Ruskin*, in LAMBERINI D. (a cura di), *L'eredità di John Ruskin nella cultura italiana del Novecento*, Firenze, 2006, pp. 270- 282.

18 ZORZI A.P., *Osservazioni intorno ai restauri interni ed esterni della Basilica di San Marco con tavole illustrative di alcune iscrizioni armene esistenti nella medesima*, Venezia, 1994.

19 ZORZI A.P., *Osservazioni sui restauri... op.cit.*, pp. 26- 90.

una delle architetture più singolari dell'intero Occidente, Alvise Zorzi si schiera quindi contro le pratiche di restauro per sostenerne la pura conservazione; egli invita a non considerare la Basilica come un semplice monumento ma come un vero e proprio “museo di architettura”[20]. L'affiliazione alle teorie di John Ruskin viene resa ancora più esplicita dall'inclusione all'inizio del testo di una lettera dello stesso studioso inglese indirizzata all'autore nella quale il primo manifesta un entusiastico appoggio alle tesi esposte, lodandone il coraggio per aver levato una voce a denuncia dei danni perpetrati all'antico.

Quello che nelle intenzioni di Alvise Zorzi è un appello per conservare l'autenticità dei monumenti della sua città, nelle parole di John Ruskin assume i contorni di una battaglia etica, e gli stessi monumenti vengono investiti di un interesse quasi sentimentale perchè “Quale emozione commuoverà con tanta forza i patrizi dell'antica Venezia, se non è la venerazione per gli estinti?”[21]. Tuttavia, nella Venezia spodestata della metà del XIX secolo, anche riportare i monumenti alla loro fisionomia ideale ha una valenza etica: quello che Giovanni Meduna e Camillo Boito tentano di fare infatti è contribuire alla rinascita della città attraverso una revivescenza della sua tradizione architettonica.

Nelle *Osservazioni* di Alvise Piero Zorzi, grazie all'inclusione di un articolo tratto dall'*Enciclopedie* e dedicato espressamente ai restauri marciani, è possibile leggere anche quale fosse la posizione del padre del restauro integrativo Eugene Viollet-Le-Duc[22]. In questo testo la questione dei materiali viene ripresa in chiave di resa estetica e di economicità: Eugene Viollet-Le-Duc sostiene il miglioramento della fabbrica ottenuto sostituendo all'accumulo di materiali preziosi ed antichi ma disorganici quello di elementi moderni ma d'impatto più monumentale. Egli inoltre coglie l'occasione per difendere non solo il lavoro di Giovanni Meduna ma anche i restauri condotti in quegli stessi anni da Camillo Boito sui mosaici di Torcello e nel

20 ZORZI A.P., *Osservazioni sui restauri... op.cit.*, p. 41.
21 *Ibidem*, p. 10.
22 *Ibidem*, pp. 167- 174.

Duomo di Murano, capaci allo stesso modo di riportare in luce la forma primigenia delle opere antiche. Il ruolo determinante per le sorti del dibattito verrà giocato infine da William Morris e dalla sua S.p.a.b., la Società per la protezione degli edifici antichi, la quale, poco dopo la pubblicazione delle *Osservazioni*, interverrà direttamente richiedendo al governo italiano la sospensione dei lavori in favore di una più rigorosa procedura di conservazione[23].

Stimolate dalla presa di posizione delle autorità estere anche stampa ed opinione pubblica italiana finiscono per schierarsi contro l'intervento di Giovanni Meduna, al punto da portare il Ministero per la Pubblica Istruzione ad emanare un provvedimento per disporre la risistemazione del prospetto meridionale della Basilica nelle forme originarie e per assegnare l'ultima fase dei lavori di restauro a Pietro Saccardo[24]. L'esito di questa vicenda determina l'affermarsi a Venezia della linea ruskiniana a discapito della modalità operativa dettata da Eugene Viollet-Le-Duc senza che questo implichi un immediato cambio di rotta nella prassi del restauro[25].

Proprio mentre si svolgono i dibattiti intorno a San Marco infatti, continuano a moltiplicarsi gli interventi all'insegna della riproposizione di un'immagine idealizzata della città i quali rafforzandone il mito, ne tradiscono irrimediabilmente l'autenticità. L'esempio più emblematico è il restauro condotto da Federico Berchet sul Fondaco dei Turchi nel 1869: pur essendo preceduto da intensi studi iconografici e storici volti a raggiungere una conoscenza minuziosa dell'aspetto quattrocentesco del complesso, l'intervento non esita a demolire e modificare la materia storica in

23 LAMBERINI D., *I nobili sdegni: le battaglie inglesi della SPAB contro i restauri del continente e l'influsso sui proseliti europei della conservazione*, in “Quaderni di storia dell'architettura e restauro”, n. 20, 1998, pp. 7- 44, e anche: BOSCARINO S., *Il primo intervento della Spab all'estero e il problema dei restauri della Basilica di San Marco*, in BOSCARINO S. (a cura di), *Sul restauro dei monumenti*, Milano, 1985. Sull'attività e il ruolo della SPAB invece: DONOVAN A.E., *William Morris and the Society for the protection of the ancient buildings*, new York, 2008.

24 VIO E., *Pietro Saccardo (1830- 1903) proto di S. Marco: una nuova cultura del restauro*, «Atti dell'Istituto veneto di scienze, lettere e arti, classe di Scienze morali, Lettere e Arti» Venezia, 1989, n. 147, pp. 535- 567.

25 CLEGG J., *Ruskin and Venice*, Londra, 1981.

nome dell'immagine che progettualmente si è deciso di riportare in vita[26]. Con il passaggio della città sotto l'amministrazione italiana gli interventi sul patrimonio monumentale vengono ulteriormente incoraggiati per rinforzare l'immagine di una città risorta dopo la liberazione dal dominio straniero; accanto alle indiscriminate operazioni condotte dai privati continuano i grandi progetti di restauro per gli edifici più significativi sulla linea tracciata negli anni precedenti.

Le polemiche tra i due modi delineati di intendere la conservazione si riaccendono quando l'evidente degrado delle colonne e dei muri rende necessaria una campagna di restauri anche sul Palazzo Ducale[27]. La direzione dei lavori viene affidata ad Annibale Forcellini (1827- 1891) nel 1876, il quale procederà con una sistematica sostituzione degli elementi danneggiati dal tempo con delle copie. Nonostante egli decida di conservare ogni elemento originale asportato all'interno del Palazzo presentando l'operazione come un intervento spiacevole ma necessario, la volontà di riportare in vita un'immagine idealizzata del monumento continua a fare da guida ad ogni strategia progettuale[28].

La proposta di Federico Berchet, che in questo momento ricopre la carica di direttore dell'Ufficio Regionale per la Conservazione dei Monumenti, di riproporre le decorazioni policrome medievali rintracciate sui soffitti delle logge, corre in parallelo con le affermazioni contenute nell'articolo *Il colore dei monumenti* di Giacomo Boni, assistente di cantiere durante i restauri del Palazzo di Annibale Forcellini, nel quale si sottolinea l'impossibilità di riportarle in vita[29]. Nati entrambi da analisi approfondite sui resti delle pitture antiche, i due testi mostrano come alla

26 LUGATO D., *Federico Berchet tra ripristino e conservazione*, in SPANGHESI G. (a cura di), *Esperienze di storia dell'architettura e restauro*, Roma, 1987, pp. 5- 7, 334- 343. Su questo intervento di restauro: BERCHET F., SAGREDO A., *Il Fondaco dei Turchi in Venezia*, Milano, 1860 e AaVv, *Sui restauri del Fondaco dei Turchi*, in *L'ingengeria a Venezia nell'ultimo ventennio*, Venezia, 1887.
27 FORCELLINI A., *Sui restauri in corso nel Palazzo Ducale di Venezia*, Roma, 1880 e FONTANA V., *Il Palazzo Ducale di Venezia alla fine dell'Ottocento*, in "Restauro e città", n. 3- 4, 1980, pp. 50- 57.
28 ROMANELLI G. (a cura di), *Palazzo Ducale, storia e restauri*, Verona, 2004.
29 Il testo rappresenta un excursus di stampo ruskiniano sulla pratica delle coloriture applicate ai monumenti dalle sue origini medievali alla contemporaneità. BONI G., *Il colore sui monumenti*, in "Archivio veneto", 1893, t. XXV, pp. 344- 360.

fine del secolo le due linee del restauro e della conservazione coesistano ancora tenacemente nel panorama culturale veneziano[30]. Per tutta la seconda metà dell'Ottocento edifici medievali come la Ca' d'Oro, Ca' Foscari, palazzo Cavalli, palazzo Franchetti, per non parlare di fondaci e chiese, verranno interessati da restauri volti a realizzare copie perfette degli edifici simbolo dell'ormai trascorsa Repubblica Serenissima.

A Venezia il *revival* non costituisce la pedante applicazione di uno stile alla moda ma un'operazione sistematica di recupero della storia cittadina per ricostruire la continuità spezzata; riporare in vita le forme della potenza passata è anche uno strumento per ridare un'identità ad un popolo in crisi. La prassi moderna dello studio preliminare del monumento viene applicata a Venezia non soltanto per piacere di erudizione ma anche per realizzare copie che siano il più filologicamente corrette possibile. I restauratori coltiveranno questo ideale di un legame ininterrotto con le glorie passate attraverso edifici in cui il recupero dell'antico è spesso talmente letterale da rendere oggi quasi impossibile distinguere l'originale dalla copia[31]. L“ipervenezianità” viene a costituire così l'unico antidoto contro la decadenza del presente[32].

30 La contesa si concluderà in favore di Giacomo Boni quando il Ministero della Pubblica Istruzione risponderà negativamente alla proposta di Federico Berchet rimarcando il valore puramente conoscitivo della perizia. FRESA M., *Il colore della storia: appunti su un dibattito di fine Ottocento intorno alle decorazioni policrome medioevali del Palazzo Ducale di Venezia* in SPANGHESI G. (a cura di), *Il colore della città*, Roma, 1988, p. 260.

31 Per approfondire: ROMANELLI G., *Il restauro dei palazzi gotici nell'Ottocento*, Venezia, 2000.

32 L'espressione è di Manfredo Tafuri, in: CACCIARI M., DAL CO F., TAFURI M., *Il mito di Venezia*, in “Rassegna”, n. 22, 1985, p. 8.

5.2 Salvare Venezia nel Novecento. Il campanile e la psicosi del crollo.

A partire dall'Ottocento il tessuto storico della città risulta segnato da due tendenze opposte e parallele: la contraffazione dei monumenti antichi in nome di una rinascenza dei fasti della Serenissima e l'applicazione di piani urbanistici su vasta scala. Dopo gli interventi del Governo austriaco volti ad omologare Venezia ad ogni altra città periferica dell'impero, primo tra tutti la realizzazione del ponte ferroviario di collegamento con la terraferma, i grandi inserimenti infrastrutturali si incrementano con l'annessione al Regno d'Italia, che prevede un'altra serie di grandi lavori per rendere la città più flessibile alle esigenze moderne[33].

Pur andando una nel senso di una inserzione forzata di modernità, su modello delle altre città europee, e l'altra verso un ritorno al passato e di una museificazione astorica, entrambi gli orientamenti convergono su un punto: mancano la vera essenza della città. Entrambi tentano di applicare dei modelli senza tener conto della complessità del tessuto urbano e degli elementi di unicità che le sono caratteristici. Questa dualità di approcci, entrambi propositivi ma lontani dalla realtà del tessuto urbano, è una caratteristica che si è mantenuta costante negli ultimi due secoli.

La necessità di applicare una tutela reale, che parta dalle esigenze dettate dal monumento e non da modelli elaborati a priori, viene portata in primo piano al volgere del secolo con l'episodio del crollo del campanile di San Marco. Il campanile, fondato nel X secolo e completato nel XII, aveva dominato la piazza antistante la Basilica per più di 600 anni, passando attraverso il terremoto del 1511, i danni subiti dalla caduta di un fulmine verso la metà del XVIII secolo[34]. Incluso nei progetti di restauro dell'area marciana al passaggio della direzione da Giovanni Meduna a Pietro Saccardo, esso viene interessato da un intervento volto a

33 PERTOT G., *Venezia 'restaurata'... op. cit.*, p. 47.
34 BOSCOLO BIELO M., *Crollo e ricostruzione del campanile di San Marco,* Roma, 2012, pp.6- 24; MARCHESINI M., *Un secolo all'ombra: crollo e ricostruzione del campanile di San Marco,* Belluno, 2000.

riqualificarne l'immagine antica che tuttavia viene sospeso a più riprese in seguito a polemiche sul rifacimento di alcuni elementi. La mattina del 14 luglio 1902, pochi giorni dopo i primi segni di cedimento denunciati dall'architetto Domenico Rupolo, membro dell'Ufficio regionale della conservazione dei monumenti, e dall'assistente Antonio Moresco, il campanile crolla riempiendo la piazza di un cumulo di polvere e macerie. Il ruolo simbolico rivestito da questa struttura nel definire la fisionomia della città è testimoniato dalla reazioni suscitate dalla notizia nella pubblicistica dell'epoca.

Alla circolazione di un soprendente numero di cartoline commemorative raffiguranti il campanile nel momento del crollo, si aggiungono componimenti poetici e vignette satiriche, nonchè i toni enfatici della stampa locale e nazionale, tra i quali la celebre prima pagina del Gazzettino che titola “Il campanile di San Marco abbattuto dall'imperizia degli ingegneri governativi”[35]. La presenza del campanile, ripetutamente documentata dalla cartografia, dalle raffigurazioni dei vedutisti e perfino citata nei racconti di viaggio o nelle descrizioni letterarie, è ormai così legata all'identità cittadina che nel Consiglio comunale convocato d'urgenza lo stesso giorno del crollo non vi è alcun dibattito in merito alla soluzione da prendere: i presenti si esprimono all'unanimità per la sua ricostruzione. Il comune dispone immediatamente uno stanziamento di 500 mila lire da destinare ai lavori di ricostruzione e, rimosse in sei mesi le macerie sotto la supervisione di Giacomo Boni, si iniziano gli scavi sulle antiche fondazioni.

Accertato che le cause della tragedia non sono state determinate da dissesti statici, ma piuttosto dai danni arrecati alla struttura da un restauro settecentesco, si decide di impostare il nuovo corpo di fabbrica sulle fondamenta preesistenti. Le uniche modifiche apportate rispetto alla struttura antica sono indirizzate ad assicurare maggiori condizioni di sicurezza alla nuova struttura: un leggero allargamento delle fondazioni per ripartire il peso della canna campanaria su una

35 FENZO M., *Il campanile di San Marco: il crollo e la ricostruzione: 14 luglio 1902- 25 aprile 1912*, «Catalogo della mostra, Venezia, 14 luglio- 31 dicembre 1992» Milano, 1992, p.59.

superficie più ampia, e l'impiego di moderne strutture di risalite in cemento armato per alleggerire la struttura complessiva del nuovo corpo di fabbrica. Dal punto di vista estetico l'opera finita si ripropone in tutto e per tutto identica a quella medievale, complice anche il ricollocamento delle ricomposte decorazioni in marmo e bronzo di cuspide, cella campanaria e Loggetta, che Giacomo Boni aveva recuperato tra le macerie[36]. Considerate le motivazioni etiche alla base di questa ricostruzione, riproporre inalterato l'aspetto originario del campanile costituisce un carattere imprescindibile dell'intervento.

Questa linea operativa viene dichiarata con forza già al momento della posa della prima pietra, quando il sindaco Filippo Grimani pronuncia per la prima volta la frase “com'era, dov'era” che da allora costituisce la caratteristica fondamentale del pensiero conservativo dei veneziani. Per quanto riguarda l'opinione pubblica al di là dei confini lagunari, accanto al concorso indetto dall'Accademia di Belle Arti di Milano (nel quale i giovani progettisti non si vedono invece imporre alcuna restrizione riguardo allo stile e alle forme della nuova costruzione se non quella di rispettare la collocazione originaria) soltanto l'architetto Otto Wagner sembra esprimersi per una ricostruzione creativa[37].

Sulle pagine del Piccolo di Trieste viene pubblicata un'intervista dove l'architetto propone di realizzare un nuovo campanile in forme moderne per scongiurarne la falsificazione. Egli avanza anche la proposta di spostarlo dall'originaria collocazione per trovarne un'altra più consona all'armonia strutturale della piazza; nel suo pensiero, la disgrazia causata da un evento naturale diventa un'occasione progettuale per mettere il nuovo alla prova in un contesto antico. Nonostante questo Otto Wagner non si esime da biasimare i progettisti italiani per non essere stati in grado di scongiurare il crollo e manifesta serie preoccupazioni per le condizioni statiche dell'intero tessuto edilizio della città, che vede

36 FRANZOI U., *La ricostruzione del campanile*, in FENZO M. (a cura di), *Il campanile di San Marco... op. cit.*, pp. 84- 91. DONGHI D., *La ricostruzione del campanile di San Marco e della loggetta di Sansovino*, in “Ateneo Veneto”, vol. II, Venezia, 1912.
37 ROMANELLI G., *Com'era e dov'era?*, *Ibidem*, pp.13- 16.

inevitabilmente destinata alla distruzione[38]. In beffa ad ogni profezia di distruzione, il 25 aprile del 1912 viene celebrata la rinascita del campanile; viene sancita così la sopravvivenza del valore al monumento che l'ha generato. L'episodio, oltre a celebrare il trionfo dell'ostinata ricerca di continuità dei veneziani contro il tempo distruttore, segna anche l'inizio di una stagione di estrema apprensione nei confronti di tutti gli altri monumenti medievali della città[39].

L'Ufficio regionale per la conservazione dei monumenti stila un elenco di campanili e di chiese antiche a rischio di crollo, i quali nei decenni successivi vengono sottoposti esclusivamente ad interventi di consolidamento statico e ristrutturazioni. Come nota Giuseppe Romanelli, mentre nel resto d'Europa si consolida il culto del nuovo, a Venezia l'attenzione si concentra unicamente sulla conservazione[40]. Il timore che si possano verificare eventi analoghi a quello del campanile è da considerare alla base della scarsa ricettività della città alle innovazioni sperimentate sulla terraferma nello stesso periodo. Dove si verifica la necessità di costruire un edificio nuovo, questo viene dislocato lontano dalla città storica, oppure prende le forme di una semplice imitazione del linguaggio antico.

Fino alla prima guerra mondiale si susseguono interventi volti principalmente a rimettere in efficienza le strutture antiche nel più breve tempo possibile e nei quali l'interesse per l'aspetto stilistico degli edifici si traduce più che altro in una rimozione delle cosiddette “superfetazioni”, ovvero dei corpi aggiunti all'edificio in epoche successive alla sua fondazione giudicati poi dannosi per l'equilibrio statico dell'insieme, o di quelli a cui non viene attribuito alcun valore artistico. In questo modo la predilezione per l'antico a Venezia diventa tale che Futuristi la eleggono a simbolo del passato da estirpare riservandole una speciale invettiva *Contro Venezia passatista.*

38 *Ibidem*, p. 15.
39 PERTOT G., *Venezia 'restaurata'... op. cit.*, p. 58.
40 ROMANELLI G.,*Venezia Ottocento: l'architettura, l'urbanistica,* Venezia, 1988.

5.3 Tra progetti irrealizzati e casi di interazione riuscita.

La storia di Venezia dal primo Novecento ad oggi sembra procedere all'ombra di una ostinata conservazione della propria fisionomia. La città esce praticamente indenne dagli sventramenti del periodo fascista, dai bombardamenti delle due guerre mondiali e dai processi di industrializzazione degli anni Trenta grazie al dislocamento delle maggiori attività produttive a Mestre e soprattutto a Porto Marghera. La possibilità di concentrare sulla terraferma tutte le attività ormai imprescindibili per una città moderna ha offerto ben poche opportunità di inserimento al nuovo, ed ha portato Venezia ad assumere una struttura bipolare, nella quale ad un centro storico interamente estetizzato ed autocelebrativo si affianca una periferia tecnologica ed economicamente sviluppata ma insalubre e priva di attrattive.

Mantenendosi solo sfiorata dal tempo, la Venezia lagunare si ripiega quindi su sé stessa, dedicandosi sempre più alla coltivazione della sua originale immagine architettonica[41]. Pur ridotti di numero gli interventi di consolidamento dei monumenti segnati dal tempo proseguono anche nel corso del XX ventesimo secolo seguendo i principi adottati dopo il crollo del campanile: il restauro critico praticato a partire dal dopoguerra nella maggior parte dei centri europei trova qui scarse possibilità applicative e rimane sostanzialmente ignorato in favore di interventi mirati piuttosto alla rimozione delle aggiunte giudicate incongrue e al risanamento delle strutture antiche, ottenuto ora anche mediante l'impiego del cemento armato.

Nel corso del 1930 la ricerca di forme architettoniche pure si radicalizza al punto da rivolgersi anche contro le manipolazioni ottocentesche, e si moltiplicano i casi di rimozione anche delle aggiunte goticheggianti operate dai restauratori dell'epoca[42]. Questi interventi in stile vengono giudicati in contrasto con la luminosità e le cromie tipiche dell'architettura storica lagunare, che si cerca di

41 ROMANELLI G., *Architetti e architettura a Venezia tra Ottocento e Novecento*, in “Antichità viva”, n. 5, Firenze, 1972, pp. 25- 48. CONCINA E., *Storia dell'architettura di Venezia... op. cit.*, pp. 205- 358.
42 PERTOT G., *Venezia 'restaurata'... op. cit.*, pp. 67- 77.

riportare allo splendore primigenio eliminando le ridipinture applicate sulle decorazioni medievali per far riaffiorare il loro aspetto originario. Accanto a questa costante attività conservativa impegnata a mantenere in vita l'immagine della città antica e a singoli interventi ingengeristici volti a normalizzare l'urbanistica cittadina alle esigenze della modernità (quali nuove abitazioni ed alberghi, o la costruzione del terminal di piazzale Roma e della stazione di Santa Lucia), tra il 1950 e il 1960 la conformazione assolutamente unica di Venezia attira l'attenzione anche dei grandi progettisti stranieri[43].

Questi anni costituiscono un punto cruciale per lo sviluppo della riflessione sul ruolo dei linguaggi contemporanei nel contesto veneziano, che viene portata in primo piano quando Frank Lloyd Wright propone un progetto per la realizzazione di un palazzo sul Canal Grande in memoria dell'archietto Antonio Masieri[44] (tav. 36). L'idea nasce dalla tragica morte del giovane nel corso del viaggio in America intrapreso con lo scopo di incontrare il celebre maestro e invitarlo a progettare la propria abitazione veneziana. Appresa la notizia Frank Lloyd Wright realizza una serie di disegni per un edificio da collocare tra Ca' Balbi e la caserma dei pompieri, direttamente di fronte al palazzo storico di Ca' Foscari, ora destinato per volere della moglie ad ospitare una Fondazione dedicata agli studenti di architettura dell'Istituto universitario.

Il Masieri Memorial è il prodotto di una raffinata riflessione sulla città e sui suoi moduli linguistici, che non mira ad imitare il costruito medievale né ad imporre le proprie forme moderniste ma ad accordarle tramite una serie di rimandi al delicato contesto storico nel quale si inserisce. Per raggiungere questo risultato, viene previsto un ampio uso del vetro, soprattutto sul prospetto principale, sul quale si affacciano tramite grandi finestrature verticali le stanze principali dell'edificio, a

43 QUERCI DELLA ROVERE L., *I progetti di F. L. Wright, Le Corbusier, L. Kahn per Venezia : tre proposte per la città negli anni 50-60,* Venezia, 1979.
44 QUERCI DELLA ROVERE L., *Il Masieri Memorial di Frank Lloyd Wright,* in PUPPI L., ROMANELLI G., *Le Venezie possibili... op. cit.*, pp. 272- 275; SAMMARTINI T., *The Masieri story: Masieri Foundation, Venice,* in “The Architectural review, n. 174, 1983, pp. 61- 63.

ricalcare una distribuzione tipica dei più antichi palazzi veneziani[45]. Vetro di Murano viene previsto anche per i due pilastri collocati agli angoli dell'edificio per addolcirne i contorni. Frank Lloyd Wright dimostra di avere colto la caratteristica principale della tradizione costruttiva veneziana traducendo il ritmo di finestre e colonne in un'alternanza di vuoti e di pieni dati rispettivamente dalle finestre e dai corpi aggettanti delle fasce di poggioli collocati in facciata.

Anche l'effetto luministico ottenuto da questo espediente era previsto per accordarsi sia con i peculiari effetti cromatici della città circostante che con i riflessi dell'acqua. Nel 1962 il Piano Regolatore per Venezia dispone il trasferimento dell'Ospedale Civile a San Giobbe, in una nuova struttura che possa far fronte alle moderne esigenze sanitarie[46]. Per realizzarla il sindaco si rivolge a Le Corbusier, il quale dopo un sopralluogo sul sito accetta formalmente l'incarico nel 1964. Il progetto prevede una costruzione sviluppata su tre livelli e protesa in parte sull'acqua, che assume la conformazione di una fascia continua sorretta da *pilotis* piantati in parte nel canale. Complessivamente, l'edificio sembra costituire una riproposizione dell'assetto urbano della città che lo ospita, soprattutto nei percorsi tortuosi dei corridoi interrotti da slarghi simili a campielli, pur essendo interamente realizzato in cemento armato e seguendo da vicino i principi razionalisti del suo autore (tav. 37).

La ricerca di una stretta relazione con il tessuto storico veneziano appare evidente negli schizzi, nei quali vengono incluse delle rappresentazioni degli edifici più significativi che emergono dal profilo regolare della città. Verso la fine degli anni Sessanta il dibattito in merito al rendere Venezia una sede prestigiosa per convegni internazionali di stampo scientifico sembra volgere verso una soluzione quando, su incarico dell'Azienda Autonoma di Soggiorno e Turismo, il professor Giuseppe Mazzariol (1922- 1989) si rivolge all'architetto Louis Kahn per studiare la

45 MAZZARIOL G., *Tre progetti per Venezia rifiutati: Wright, Le Corbusier, Kahn*, in ROMANELLI G. (a cura di), *Le Venezie possibili... op. cit.*, pp. 270- 271.
46 MAZZARIOL G.,*Un'architettura di Le Corbusier per Venezia*, Venezia, 1965, pp. 1- 15.

realizzazione di un edificio dedicato a queste manifestazioni da collocare nella città storica. Il palazzo dei congressi viene progettato per essere collocato ai Giardini della Biennale, e mostra di ricalcare la stessa linea operativa seguita da Le Corbusier nella sua attenzione per l'accordarsi con il contesto urbano e con la particolare fisionomia di Venezia (fig. 38).

Le emergenze monumentali vengono considerate anche in questo progetto e risolte tramite l'aggiunta ad un volume di andamento longitudinale di tre basse cupole sferiche in metallo inossidabile e vetro, esternamente rivestite in rame, in una evidente citazione della Basilica di San Marco. Il profilo dell'edificio viene pensato per confrontarsi non solo con la celebre chiesa ma anche con gli altri grandi templi cristiani svettanti sul profilo della città, come la chiesa della Salute e quella palladiana di San Giorgio.

Oltre ai disegni, l'architetto realizza un plastico in scala dell'intera area per studiare attentamente l'effetto finale, che tiene conto anche dell'altezza degli alberi e del verde circostante, per inserirsi nel modo più naturale possibile nel delicato contesto ma allo stesso tempo rilanciarlo dal punto di vista turistico ed economico[47]. Complessivamente i tre progetti, oltre ad inaugurare una lunga serie di casi simili firmati da grandi personalità, hanno anche il valore di mettere in luce una caratteristica peculiare della città di Venezia, ovvero la singolare densità del suo tessuto monumentale.

Nello spazio circoscritto della laguna si trova una delle più alte concentrazioni di costruito storico, la cui conservazione nel tempo ha conferito quel particolare carattere di uniformità che rende imprescindibile per un progettista la considerazione della forma complessiva della città anche nella realizzazione di un singolo edificio. Le riflessioni avanzate da Frank Lloyd Wright, Le Corbusier e

47 Il collegamento visivo stabilito dalle cupole con le più centrali chiese cittadine ha anche il compito di connettere l'area periferica e improduttiva di Castello con il centro cittadino. QUERCI DELLA ROVERE L., *Il palazzo dei congressi di Louis Kahn ai Giardini*, in PUPPI L., ROMANELLI G. (a cura di), *Le Venezie possibili: da Palladio a Le Corbusier*, «Catalogo della mostra, Venezia maggio- luglio 1985» Milano, 1985, p. 286.

Louis Kahn, sembrano condividere e tradurre in pratica la prospettiva di Sergio Bettini, che nel testo *Forma di Venezia* invita a depurare lo sguardo dai pregiudizi romantici per considerare la città nella sua verità artistica[48]. Contro il luogo comune che vuole Venezia come una città conclusa e congelata nel tempo, a cui niente si può aggiungere se non il piacere della contemplazione, egli invita a considerare la città come un'opera d'arte contemporanea, che non si riduce ad immagine ma si configura come un insieme aperto, mutevole, capace di accogliere qualsiasi contributo senza corrompersi.

Nell'infinita "disponibilità" alle interpretazioni che Venezia offre, essa richiede al progettista un'attenzione che vada oltre la singola architettura per rimanere sempre a livello urbanistico, poiché in questo particolare contesto ogni intervento ha il potere di investire l'intera struttura formale della città[49]. In quegli anni Venezia inizia ad essere considerata quindi a livello unitario, non più come un insieme pittoresco che fa da contorno ai grandi monumenti, ma come una rete di strutture e spazi interconnessi tra loro e tutte ugualmente partecipi dell'insieme; complici di questa visione gli studi sull'edilizia minore dell'architetto Egle Renata Trincanato[50] (1910- 1998) e gli *Studi per un'operante storia di Venezia* di Saverio Muratori[51] (1910- 1973).

Nonostante i progetti proposti si dimostrino assolutamente fedeli alla nuova interpretazione della forma cittadina, nessuno di questi verrà mai realizzato. Polemiche, infiniti cavilli burocratici, finanziamenti a singhiozzo sopravvivono agli stessi progettisti senza che venga posata una sola pietra. Gli unici edifici di valore architettonico portati a termine negli anni Cinquanta sono la casa Cicogna alle Zattere di Ignazio Gardella (1905- 1999) e la sede dell'INAIL a San Simeone di Giuseppe Samonà[52] (1898- 1983). Entrambi gli edifici mirano ad inserirsi il più

48 BETTINI S., *Forma di Venezia*, Venezia, 2005, pp. 7- 65.
49 BETTINI S., *Forma di Venezia.... op. cit.*, p. 53.
50 TRINCANATO E.R., *Venezia minore,* Mestre, 2008.
51 MURATORI S., *Studi per un'operante storia urbana di Venezia*, Roma, 1960.
52 ZERMANI P., *La gardelliniana Casa alle Zattere: un'architettura riflessa nella storia di Venezia*, in "La nuova città", n. 6, 1993, pp. 50- 57.

delicatamente possibile nel contesto per essere col tempo gradatamente riassorbiti in esso e diventare a loro volta parte del paesaggio storico. Nella facciata di Casa Cicogna Ignazio Gardella ripropone la scansione tripartita dei palazzi veneziani e i materiali tradizionali applicando stucchi colorati e impiegando travertino locale per i balconi, mentre ricorre ad un sistema analogo a quello ideato da Frank Lloyd Wright nel progetto Masieri per quanto riguarda gli effetti luministici: la superficie viene animata grazie all'aggetto dei balconi e alla disposizione asimmetrica delle finestre, leggermente arretrate.

Allo stesso modo, anche la facciata dell'edificio di Giuseppe Samonà cerca di alleggerirsi tramite un fitto alternarsi di pieni e di vuoti, capaci di animarla di effetti chiaroscurali e di integrarla con i prospetti adiacenti. Nel novero delle realizzazioni riuscite può essere collocato in questi anni anche l'intervento di Carlo Scarpa sulle Procuratie Vecchie per la realizzazione di un negozio della Olivetti affacciato direttamente su piazza San Marco[53]. Nonostante il fallimento di molte di queste proposte il succedersi dei piani regolatori, con gli annessi programmi di risistemazione e risanamento del costruito, offre negli anni seguenti nuove occasioni per l'inserimento di moderna architettura nel contesto lagunare, che continua tuttavia a dislocarsi lontano dalle aree centrali e da edifici di valore storico.

Il quartiere della Giudecca in particolare, sede delle prime attività industriali a cavallo tra XIX e XX secolo poi dismesse e dislocate a Porto Marghera, tra il 1980 e il 1990 si dimostra un'area fertile per la progettazione. L'obiettivo si inserisce in un programma più vasto di riqualificazione delle zone periferiche della laguna a partire dal loro assetto edilizio, in modo da ricollegarle al corpo della città storica. Tra il 1984 e il 1985 viene indetto un concorso per la ristrutturazione del campo di Marte che vede la partecipazione di un altro importante architetto straniero, Alvaro Siza (1933). Il progetto, vincitore del concorso, prevede la realizzazione di una serie di edifici residenziali pubblici da collocare in un'area

53 DAL CO F., *Il Negozio Olivetti in Piazza San Marco e la conservazione delle opere di Carlo Scarpa*, in DAL CO F., BORROMEO DINA L. (a cura di), *Negozio Olivetti*, Milano, 2011.

interna, lontana dalle acque del bacino, e quindi fisicamente separata dall'ambiente densamente storicizzato di Venezia. I singoli alloggi vengono progettati da altrettanti importanti firme come Carlo Aymonino (1926- 2010), Aldo Rossi (1931- 1997) e Raphael Moneo[54]. Per il proprio edificio Alvaro Siza predilige la rilettura del rapporto con il quartiere limitrofo piuttosto che rapportarlo alla forma complessiva della città storica, riportando l'attenzione su un piccolo spaccato di Venezia nella sua singolarità e dissonanza dall'insieme, anch'essa allusiva della pluralità di tempi che concorrono a formare l'*unicum* della città.

Questo intervento è preceduto nel 1980 dalla realizzazione delle nuove abitazioni per l'aera Trevisan progettate dall'architetto Gino Valle, completate quattro anni più tardi, e dai trentasei alloggi per l'isola di Mazzorbo di Giancarlo De Carlo del 1979. In quest'ultimo caso, la riconnessione dell'area periferica al corpo centrale della città si realizza a partire dallo studio della morfologia del luogo e dalle abitudini di vita degli isolani dalle quali dedurre una regola formale su cui impostare il futuro abitato, per ricollegarsi infine alla tradizione costruttiva veneziana attraverso i delicati colori degli intonaci[55]. La graduale apertura di Venezia alle proposte progettuali della modernità viene coadiuvata in questi anni dalla mostra, significativamente intitolata *Venezie possibili: da Palladio a Le Corbusier,* tenutasi presso il museo Correr nel 1985[56].

L'esposizione si presenta come una carrellata di progetti mai realizzati pensati per la città dal Quattrocento all'attualità; composta da una vasta quantità di materiali tra disegni, plastici, documenti ed incisioni provenienti dalle più prestigiose raccolte italiane e straniere, costituisce un tentativo di uscire dal determinismo della città- museo per aprirla ad un ampio ventaglio di interpretazioni. Provocatoriamente, il percorso si conclude con la presentazione di un progetto per un nuovo ponte dell'Accademia realizzato *ad hoc* da Oscar Niemeyer (1907- 2012).

54 DE MICHELIS M. (a cura di), *Venezia, la nuova architettura*, «Catalogo della mostra, Venezia 26 maggio- 23 giugno 1999» Milano, 1999, pp. 38- 39.
55 DE CARLO G., *Le ragioni dell'architettura... op. cit.,* p.
56 ROMANELLI G. (a cura di), *Le Venezie possibili.... op. cit.*

Pur consapevole che non si tratta di una effettiva commissione, l'architetto brasiliano accoglie la sfida con grande entusiasmo, elaborando un ponte coperto in cemento, di forma arcuata, con pareti aperte sul canale, con il quale il maestro dimostra di cercare un rapporto costante. Per Oscar Niemeyer infatti, il ruolo di un ponte in una città come Venezia non è solo quello di collegamento tra due punti ma anche di costituire un elemento di contemplazione[57].

Con la sua totale assenza di traffico veicolare, l'unicità del rapporto con l'elemento acquatico, le plurisecolari stratificazioni edilizie e le emergenze monumentali di un passato ormai scivolato nel mito, Venezia sembra infine confermarsi lo straordinario campo di sperimentazione che aveva preannunciato Le Corbusier nei decenni precedenti[58]. Vittorio Gregotti, egli stesso autore nel 1980 di un progetto per le case dell'area Saffa a Cannaregio, basato sul completamento e sul consolidamento della morfologia del quartiere, celebra questo momento felice per l'archiettura contemporanea in laguna dando alle stampe l'opera *Venezia, città della modernità*[59].

Proprio all'inizio degli anni Novanta è databile infine un intervento su un complesso di epoca medievale, ovvero l'ex convento benedettino di San Lorenzo a Castello. L'edificio, con annessa l'omonima chiesa, viene fondato ancora prima del trasferimento del governo veneziano a Rialto tra il VI e il VII secolo, e costituisce di per sé una testimonianza efficace di come il riuso sia una pratica ampiamente diffusa anche nella città lagunare, poiché esso presenta tracce di ripetute modificazioni almeno dall'inizio del XIX secolo. Nell'853 esso viene ceduto ad un gruppo di monache benedettine tramite un lascito del doge Orso Partecipazio, e mantenendo questa funzione passa attraverso la riorganizzazione degli spazi interni

57 *Ibidem*, p. 292.
58 In una lettera datata 3 ottobre 1962 ed indirizzata al sindaco della città in risposta alla commissione per il nuovo ospedale, l'architetto si era così espresso: “Venezia, su tutta la sua superficie, non ha ruote (alcuna ruota!) è l'avvenimento urbanistico più prodigioso che esista al mondo. Un miracolo.” in: BALISTRERI E., *Le Corbusier, Neutra, Samonà, Scarpa, Trincanato, Wright e Venezia. Documenti, progetti, scritti e testimonianze dall'archivio Trincanato*. pp. 271- 272.
59 GREGOTTI V., *Venezia, città della nuova modernità*, Venezia, 1998.

del XII secolo, i restauri di epoca gotica ed i rimaneggiamenti del 1600. Nell'Ottocento, dopo secoli di prosperità, l'ordine viene soppresso e la chiesa sconsacrata[60]. Il convento, danneggiato ulteriormente durante la prima guerra mondiale e sopraelevato nel secondo dopoguerra, passa nelle proprietà comunali e viene adibito a sede della Casa d'Industria, ad orfanotrofio, ad ospizio e ad ospedale, per poi tornare ad un sostanziale stato di abbandono.

Nel 1990, il Comune decide di farne la nuova sede di una residenza per anziani e dispone la sua risistemazione[61]. Considerata la nuova funzione tuttavia una semplice risistemazione degli spazi interni appare subito insufficiente, perchè la posizione defilata del complesso all'apice dell'insula, chiuso tra il Rio della Pietà, il Rio di San Lorenzo e il Rio San Giovanni Laterano, offre pochi approdi al servizio di trasporto pubblico e limita l'ingresso dell'utenza soltanto al Campo San Lorenzo.

Per ricollegare il fabbricato alla zona più viva del quartiere e ad i servizi necessari viene progettata la realizzazione di un ponte, preceduta da una intensa ricerca d'archivio. Nel corso di questa ricognizione, viene riportato alla luce il testo di un cronachista del XVII secolo, che descrivendo la chiesa, accenna anche all'esistenza di un ponte demolito nel 1600. Questo episodio permette non solo di portare a termine il progetto aggirando i vincoli di tutela che ne avrebbero altrimenti impedito la realizzazione, ma dimostra anche come un nuovo intervento possa contribuire alla conoscenza dell'edificio storico, prolungandone la vita nel tempo[62].

60 BRUSEGAN M., *Guida insolita ai misteri, ai segreti, alle leggende e alle curiosità delle chiese di Venezia: basiliche, chiese, oratori e altri luoghi di culto, aperti, chiusi, distrutti, volti ad altro uso del centro storico, delle isole e del Lido, illustrati nella loro storia, architettura, decoro artistico e devozionale* , Roma, 2004, pp. 132- 134.

61 MANCUSO F., *E' il nuovo che rilancia l'antico. Tre progetti per il riuso a Venezia*, in FERLENGA A., VASSALLO E., SCHELLINO F. (a cura di), *Antico e nuovo: architetture e architettura,* «Atti del convegno, Venezia 2004» vol. II, Padova, 2007, pp. 836- 840

62 MANCUSO F., *Tre interventi di riuso, dove è il nuovo che rilancia l'antico*, in *Tracce storiche* e *progetto...op. cit.*, pp. 124- 125.

5.4 La Presenza del passato e Progetto Venezia: il ruolo delle prime Biennali di Architettura.

L'animata riflessione sull'interazione tra il nuovo e l'antico sorta a Venezia a partire dagli anni Cinquanta trova un numero crescente di occasioni operative nel ventennio successivo. Nel 1980 l'importanza assunta dalla riflessione architettonica in laguna viene sancita dall'inaugurazione della prima mostra Biennale di Architettura, che va ad affiancare la Biennale di Arti Visive come realtà autonoma. Il titolo scelto per questa prima manifestazione, diretta da Paolo Portoghesi, è, significativamente, *La Presenza del Passato,* ed essa si propone come una rassegna di realizzazioni post-moderne attraverso le quali celebrare "la resistituzione dell'architettura nel grembo della storia[63]", ovvero la riscoperta della storia da parte degli architetti dopo gli anni di censura stabiliti dal Movimento Moderno.

La scelta delle opere esposte è effettuata sulla base del dialogo con la storia, ovvero vengono invitati a partecipare quegli architetti modernisti che si siano lasciati alle spalle il culto del nuovo per accettare il ruolo imprescindibile che riveste la tradizione nella pratica architettonica. Il quadro dei partecipanti offre una panoramica di approcci personali anche molto diversi tra loro, che vanno a ricercare in maniera autonoma il proprio collegamento con il passato inserendosi nel variegato scenario del Postmoderno.

Il nucleo centrale dell'esposizione è ricavato negli spazi delle Corderie dell'Arsenale, ed è costituito dalla "Strada Novissima", un percorso lineare composto da venti facciate effimere, realizzate artigianalmente da ciascuno dei venti architetti invitati a partecipare. Scopo dell'installazione è realizzare uno "spazio dell'immaginario" che riporti con ironia l'attenzione su un'urbanistica a misura d'uomo e sul ruolo centrale esercitato dalla strada e dall'antica piazza come punti di incontro e di scambio, elementi venuti a mancare nella rigida pianificazione

63 PORTOGHESI P., *La fine del proibizionismo,* in *La presenza del passato*, « Catalogo della Prima mostra internazionale di architettura, Venezia 27 luglio- 9 ottobre 1980» Venezia, 1980, p. 9.

modernista. La scelta di strutture provvisorie viene fatta in assonanza con la tradizione dell'arredo urbano provvisorio, che animava le città antiche in occasioni di feste o eventi particolari, permettendo di modificarne l'aspetto e reinventarlo di volta in volta. Le tematiche sollevate dall'esposizione sembrano perfettamente adeguate ad una città come Venezia, e il collegamento con essa è reso in più modi esplicito: la Strada Novissima viene chiamata così in assonanza della centrale Strada Nova e l'arredo effimero anche grazie alla presenza del Carnevale costituisce una delle tradizioni più tipiche della città.

La mostra si pone quindi fin da subito come crocevia delle ricerche internazionali più recenti, e come arena per un dibattito di alto livello scientifico che non offre soluzioni o prese di posizione ideologiche, ma si offre come osservatorio sulla produzione attuale[64]. Attraverso le Biennali, l'internazionalità si conferma uno dei punti forti di Venezia, che sfrutta il suo naturale potere attrattivo per diventare un centro culturale di primo piano anche per quanto riguarda le ricerche architettoniche[65]. Nonostante questo ruolo ormai conclamato, nessuna iniziativa viene intrapresa per mettere in pratica queste teorie all'interno della città, e l'unico vero progetto realizzato per cercare un dialogo con il territorio veneziano resta il Teatro del Mondo lasciato fluttuare da Aldo Rossi sulle acque del Bacino di San Marco[66].

Questa singolare costruzione rivestita in legno recupera la tradizione dei teatri galleggianti del XVI secolo e allo stesso tempo rievoca le architetture raffigurate nei dipinti di Vittore Carpaccio; il teatro si presenta all'esterno come uno spazio cubico concluso, dotato di cupola a copertura piramidale e di due piccole torri laterali, concepito per confrontarsi nella sua materia effimera e nei suoi volumi moderni con le solide architetture monumentali della chiesa della Madonna della

64 Quella che Paolo Portoghesi chiama “la strategia dell'ascolto” in PORTOGHESI P., *La fine del proibizionismo... op. cit.*, p. 9.
65 LEVY A., *Architecture on display: on the history of the Venice Biennale of Architecture*, Londra, 2010, in particolare pp. 21- 65.
66 PORTOGHESI P., *Postmodern: l'architettura nella società post-industriale*, Milano, 1982, p. 10.

Salute, di Punta della Dogana o della Basilica. Fluttuando accanto ai principali simboli del paesaggio veneziano esso ne rimette in discussione la storia tra contrasti e rimandi formali, mettendola in condizione di un dialogo con il nuovo. Cinque anni dopo, la terza edizione della Biennale viene espressamente dedicata a Venezia e alla progettazione *in loco*. Il legame mancato tra la dimensione locale e il rilievo internazionale assunto dalla manifestazione viene esplicitamente ricercato nel 1985 con l'inaugurazione di *Progetto Venezia*.

Scopo di questa terza mostra non è soltanto porre Venezia al centro dell'attenzione dei progettisti contemporanei, ma anche denunciare la particolare vitalità progettuale che sembra animare il capoluogo in quel decennio. Questa Biennale segna quel particolare momento nella storia culturale della città in cui si coltiva realmente l'utopia di un ribaltamento della sua secolare musealizzazione, per rilanciarla ufficialmente in veste di laboratorio di idee[67]. L'operazione viene condotta evitando grandi stravolgimenti, ma piuttosto attraverso interventi mirati destinati non solo alla zona insulare ma anche ai piccoli centri sulla terraferma, a cui sono chiamati a dare un contributo personale architetti più o meno affermati da ogni parte del globo.

I tre luoghi prescelti per la progettazione in laguna, il mercato di Rialto, il Ponte dell'Accademia e Ca' Venier dei Leoni, sono quelli che raccolgono il maggior numero di proposte rendendo conto di come nel Postmoderno un unico tema possa dare origine ad una gamma vastissima di soluzioni e di suggestioni. Sebbene la risposta degli architetti sia massiccia e nel complesso siano selezionati ed esposti centinaia di progetti su un totale di 1500 presentati, nessuno di questi è destinato ad una realizzazione. Tramite i progetti prescelti l'esposizione cerca di proporre soluzioni a dei problemi reali fornendo dei modelli operativi che suggeriscano la strada migliore per interagire con le sopravvivenze dell'antico. Il procedimento di selezione si propone di sintetizzare un catalogo di risposte possibili sulle quali

67 *Terza mostra internazionale di architettura: Progetto Venezia,* «Catalogo della mostra», Milano, 1985. BRUSATIN M., *Sul Progetto Venezia della Biennale*, in “Casa Vogue”, n. 156, 1954, pp. 178- 181.

discutere e ancora una volta avviare il dibattito. Un'esposizione nata all'insegna di una forte volontà di partecipazione attiva finisce quindi per risolversi ancora una volta in un dibattito a livello teorico, riducendo questo vasto materiale ad una banale proliferazione di immagini di una Venezia vagheggiata e poco realistica.

5.5 Sulle tracce di un dialogo mancato.

In un editoriale pubblicato sul Corriere della Sera nel settembre del 2012, Vittorio Gregotti definisce “prospettiva mancata” l'apertura al rinnovamento che aveva annunciato dieci anni prima con il saggio *Venezia, città della nuova modernità*[68]. L'articolo parla ancora una volta di grandi opere, dimostrando come la città sia ancora oggi vittima delle stesse contraddizioni del secolo precedente. Riferendosi ai piani regolatori previsti alla fine dell'Ottocento, in *Venezia restaurata* Giacomo Pertot identifica un punto comune tra le politiche della così detta normalizzazione della città e le estensive campagne di restauro praticate parallelamente in quegli anni: entrambi mancano il punto di riferimento fondamentale, ovvero considerare la specificità di Venezia[69].

Entrambi le posizioni sono il risultato di modelli elaborati a priori ed applicati forzatamente senza interrogare la città in fase preliminare; questi progetti non nascono in risposta a delle reali esigenze del territorio ma piuttosto tentano di conformarlo ad uno stereotipo costruito a tavolino. Da allora, i primi progetti che hanno dimostrato la possibilità di avere un approccio diverso con il costruito storico cittadino, volto a vederlo non più come un ostacolo ma piuttosto come una materia da valorizzare, sono stati quelli di Frank Lloyd Wright, Le Corbusier e Louis Kahn. Non appena si diffonde la notizia del progetto di Frank Lloyd Wright per Venezia,

68 GREGOTTI V., *Venezia, architettura e nuovi “fantasmi”*, in “Corriere della Sera”, 6 settembre 2012 e GREGOTTI V., *Venezia, città... op. cit.*, p. 13.
69 PERTOT G., *Venezia 'restaurata'... op. cit.*, pp. 47- 49.

l'eccezionalità della proposta suscita da subito un intenso dibattito che vede opporsi i sostenitori del nuovo a coloro che trovano l'idea di costruire sul Canal Grande quasi un atto sacrilego. Un secondo motivo di contrasto si concentra sull'edificio di cui la nuova costruzione andrebbe a prendere il posto, pur non essendo questo di nessun pregio storico- artistico.

La Commissione edilizia chiamata a giudicare la validità del progetto non lo trova conforme alle norme ma lascia la decisione finale ai proprietari degli edifici limitrofi; la questione viene quindi discussa in due successive sedute del Consiglio comunale il quale, non riuscendo a prendere una posizione chiara, rimanda la decisione nuovamente alla Commissione edilizia, in un continuo passaggio di responsabilità che nel corso degli anni porterà al definitivo accantonamento del progetto.

L'ospedale di Le Corbusier sembra nascere invece sotto i migliori auspici; raccoglie inizialmente l'approvazionie del Collegio dei Primari del Santi Giovanni e Paolo, del Consiglio Comunale e del Ministro della Sanità. Alla morte dell'ideatore, ad *iter* non ancora concluso, la redazione del progetto esecutivo viene affidata ad un altro architetto e sottoposta nuovamente alle autorità competenti[70]. Questo percorso porta ad un progressivo ridimensionamento sia dell'area dedicata al complesso sia dei finanziamenti destinati a realizzarlo e solleva la questione di apportare una variante al piano regolatore generale.

La eventuale modifica viene a sua volta dibattuta in Consiglio Comunale finchè, sommerso dai cavilli burocratici e a quasi dieci anni dalla sua presentazione, il progetto verrà abbandonato in favore della costruzione di un nuovo ospedale in un'area di proprietà comunale a Mestre. Infine, il progetto di Louis Kahn verrà bloccato subito dopo la sua presentazione alle autorità, perché non conforme al piano urbanistico del sestriere. In quegli anni solo Giuseppe Mazzariol dimostra di cogliere il vero valore di questi progetti, i quali, pur portando ad esiti formalmente

70 QUERCI DALLA ROVERE L., *L'Ospedale di Le Corbusier a San Giobbe*, in PUPPI L., ROMANELLI G. (a cura di), *Le Venezie possibili... op. cit.*, pp. 276- 285.

diversi, partono tutti da un punto fondamentale: l'intelligenza critica della città. L'unica premessa possibile a qualsiasi tipo di salvaguardia per Venezia deve quindi partire necessariamente dal riconoscimento della sua specificità. Nonostante il fallimento di queste prime grandi proposte progettuali sembri sancire per i detrattori del nuovo la definitiva incompatibilità tra Venezia e il linguaggio architettonico moderno, come si è visto la città ha continuato negli anni a stimolare l'intraprendenza di molti architetti di fama, con proposte più o meno valide accompagnate da ostacoli burocratici e dall'immancabile strascico di polemiche.

Mentre alcune di queste opere vengono realizzate, si pensi ad esempio all'ampliamento del cimitero di San Michele in isola ad opera di David Chipperfield o al Ponte della Costituzione di Santiago Calatrava, altre sembrano seguire la stessa sorte dei precedenti illustri e non sopravvivere alla burocrazia[71]. Esemplare in questo senso il progetto presentato da Enric Miralles e Benedetta Tagliabue vincitore del concorso per una nuova sede dello IUAV da collocare nel vecchio porto commerciale a San Basilio.

Nonostante non sia stato portato a compimento, questo lavoro offre un altro saggio di interpretazione della struttura di Venezia nella sua varietà: la complessità insediativa viene suggerita in questo caso attraverso un edificio irregolare, dotato di una grande scalinata affacciata sull'acqua e di una piazza che scenograficamente va ad includere una veduta del paesaggio antico retrostante[72]. Percorrendo questo complesso l'osservatore viene portato a riscoprire la dimensione fluida del tessuto urbano veneziano, frutto dell'intreccio di differenti relazioni spaziali[73]. Oltre alle commissioni pubbliche più o meno tormentate, si è affermato decisamente negli ultimi anni anche l'operatore privato, che ha acquistato dal Comune alcuni edifici

71 Su questi interventi: CHIPPERFIELD D., *L'ampliamento del cimitero di San Michele in Isola a Venezia*, in FELICORI M. (a cura di), *Gli spazi della memoria architettura dei cimiteri monumentali europei* , «Atti del seminario, Genova 24 settembre 2004» Roma, 2005, pp. 133- 135; PISANI D., *David Chipperfield, ampliamento del cimitero di San Michele in Isola, Venezia: "variare" e "ridefinire"*, in "Casabella", n.72, 2008, pp. 26- 33; POLANO S., *Santiago Calatrava: il quarto ponte sul Canal Grande: i ponti di Venezia*, in "Casabella", n. 60, 1996, pp. 2- 7.

72 DE MICHELIS M., *EMBT: Miralles Tagliabue; architetture e progetti*, Milano, 2002.

73 DE MICHELIS M. (a cura di), *Venezia, la nuova architettura... op. cit.,* p. 29.

storici finanziandone autonomamente il restauro, per convertirli soprattutto ad usi museali. Accusate di scarsa sensibilità verso il territorio e la sua immagine da cartolina, queste operazioni puntuali sui singoli edifici hanno comunque saputo riportare in vita alcuni spazi dismessi della città portandoli nuovamente al centro del circuito culturale cittadino. Considerando nel complesso la tipologia degli interventi realizzati e lo sviluppo urbano della città lungo la sua storia, il quadro che emerge può comunque dimostrare come il nuovo a Venezia fatichi ad affermarsi attraverso eclatanti trasformazioni, ma sia piuttosto tollerato in forma di "iniezioni puntiformi" di moderna architettura all'interno di quei particolari spazi vuoti che il tessuto urbano è in grado di offrire[74].

Se in architettura il dibattito sull'inserimento del nuovo in città risulta attuale ed articolato da più di un cinquantennio, il quadro cambia drasticamente quando si considerino le arti visive. L'idea di una Venezia che si mantiene in vita attraverso una rete di trasformazioni mirate sembrerebbe aprire la strada anche e soprattutto all'arte contemporanea; meno soggetti ad interessi politici e capaci di agire su una scala minore e meno problematica, gli interventi artistici potrebbero facilmente costituire la via meno invasiva per rivitalizzare gli edifici storici della città. Le potenzialità di questo tipo di dialogo vengono offerte ogni due anni in occasione della Biennale d'arte; da decenni infatti la manifestazione mette a disposizione dei paesi partecipanti spazi disseminati all'interno della città nei quali ospitare le varie esposizioni internazionali secondo un modello di museo diffuso che sembra adattarsi perfettamente alla natura della città.

In queste circostanze accade spesso che gli edifici ospitanti, spesso costituiti da palazzi o chiese storiche della città, si trasformino da semplici contenitori in elementi attivi, capaci di interagire con le opere realizzate al loro interno o perfino ponendosi come stimolo primario nella progettazione di opere *site- specific*. I risultati, spesso affascinanti e immancabilmente dibattuti, sono tuttavia destinati

74 IRACE F., *Giustizia è fatta*, in "Domus", n. 964, 2012, pp. 4- 8.

sempre ad avere una durata temporanea, riconfermado Venezia nel ruolo di contenitore di grandi manifestazioni di livello internazionale, con le quali però non riesce a mettersi realmente in contatto più duraturo e costante. Negli ultimi anni importanti cambiamenti geopolitici sembrano aver risvegliato nella città il desiderio di tornare ad essere competitiva a livello mondiale: l'apertura dell'Unione Europea verso i paesi dell'Est, con i quali si sono stabiliti nuovi collegamenti infrastrutturali e legami commerciali, accompagnata da un incremento dei traffici portuali nell'Adriatico, ha rilanciato Venezia come crocevia e punto di snodo tra l'Occidente e l'Oriente[75]. Coniugare le aspirazioni internazionali con la dimensione fortemente locale propria del territorio è quindi oggi un nodo sempre più centrale da affrontare per costruire il futuro della città.

75 DOLCETTA B., *Venezia contemporanea*, in “L'Architettura: Cronache e storia”, n. 524, 2004, pp. 870- 881. Questo articolo è inserito all'interno di un fascicolo monografico interamente dedicato a tracciare una ricognizione della situazione urbanistica e architettonica della città, evidenziandone problematiche e potenzialità. Al suo interno si segnala anche: MASIERO R., *Venezia e la Postmodernità: Prima e dopo*, pp. 84- 91.

CONCLUSIONI

Nell'affrontare questo tipo di ricerca si è partiti dal presupposto di operare una ricognizione degli interventi novecenteschi sui monumenti di epoca medievale, dando un rilievo particolare a quelli capaci di conferirgli un valore aggiunto. Questo assunto implicava la possibilità di determinare una sorta di stato medievale originario sul quale avrebbe dovuto agire l'intervento contemporaneo che ha dimostrato fin da subito i suoi limiti. Se i resti dell'antichità classica sono stati sempre considerati principalmente come un oggetto di contemplazione, le sopravvivenze medievali costituiscono ancora oggi, e soprattutto in Italia, l'ambiente entro il quale si svolge gran parte delle attività quotidiane, dalla vita d'affari alla preghiera, dall'intrattenimento culturale agli oneri amministrativi, con il quale quindi l'interazione si è mantenuta costante.

La sostanziale continuità d'uso delle antiche strutture ha determinato il succedersi in esse di continue modificazioni ed adattamenti sia dal punto di vista funzionale che da quello decorativo, e gli ha conferito quel peculiare aspetto stratificato che è parte integrante della loro fisionomia odierna. Il concetto di autenticità si è dimostrato quindi fin da subito inadeguato nel definire il carattere di una sopravvivenza storica. Complici di queste trasformazioni sono stati soprattutto i restauri ottocenteschi, i quali hanno comunque il merito di aver aperto la strada ad una nuova considerazione del patrimonio medievale: l'approccio scientifico verso la storia tipico di Illuminismo e Positivismo ha portato ad assumere per la prima volta uno sguardo distaccato verso il passato, conferendo agli interventi sull'antico un carattere profondamente diverso rispetto ai precedenti. Ripercorrere le tappe di questo percorso ha permesso di mettere in risalto i caratteri peculiari degli interventi postmoderni, sottolineando la fondamentale differenza tra citazionismo e

reinterpretazione. Mentre il primo approccio relega il monumento alla stregua di un'icona e l'artista al ruolo di un perfetto copista, il secondo considera l'edificio storico come una presenza attiva nella società moderna e dà alla creatività contemporanea lo spazio per stabilire con esso nuovi canali di comunicazione. Una volta chiarita questa distinzione, appare evidente come tra i due, solo l'intervento contemporaneo possa essere inteso come un'opera di valorizzazione. Grazie alla sua particolare atemporalità, oggi l'opera d'arte si offre come il miglior interprete dei valori del monumento antico. Partendo da tali presupposti, la ricerca ha messo in luce una netta disparità tra il rilievo assunto dalla questione in architettura e la fortuna critica dello stesso nell'ambito delle arti figurative.

Nel primo caso il problema dell'interazione tra linguaggi moderni e preesistenze medievali viene dibattutto almeno fin dall'inizio del secolo e declinato in un'ampia gamma di soluzioni diverse: dalla poetica del contrasto del Movimento Moderno alle teorie dell'ambientamento del dopoguerra, investendo sia il singolo edificio che il tessuto urbano nel suo complesso. Nonostante con le moderne installazioni l'arte contemporanea abbia ormai assunto anche dimensioni ambientali e sia quindi solita intessere un dialogo anche con il proprio contesto, appaiono invece rarissimi i momenti di confronto con un edificio antico. Questo contatto, oggi estremamente ricercato nell'allestimento espositivo, non trova altrettante occasioni per realizzarsi in modo permanente, e risulta circoscritto principalmente alle operazioni di restauro.

La diffusione che negli ultimi decenni sta conoscendo la vetrata artistica, soprattutto in Francia e nel Nord Europa, fornisce invece un ottimo esempio di quale qualità possano raggiungere simili intrecci. Rispetto a queste ricerche, l'Italia, pur constando di alcuni pregevoli esempi, risulta in una posizione arretrata, dovuta sia alla particolare articolazione del suo territorio, caratterizzato da una densità di emergenze storiche superiore a quella dei paesi del Nord, sia alla rigidità dei vincoli previsiti dalla sua legislazione, la quale, pur avendo formalmente adotatto le

politiche di valorizzazione degli altri stati comunitari, fatica a tradurle in una efficace programmazione degli interventi sui propri beni. La città di Venezia sembra riflettere abbastanza fedelmente questa situazione dal punto di vista amministrativo, ma spicca nel contesto italiano per l'intraprendenza progettuale di cui è stata oggetto negli ultimi sessant'anni. Geograficamente conclusa in sé stessa e stretta attorno al suo aspetto di città medievale, il centro urbano che ha fatto del conservatorismo il suo marchio di fabbrica e la principale fonte delle sue entrate economiche, risulta uno dei luoghi che più hanno stimolato la creatività degli architetti moderni.

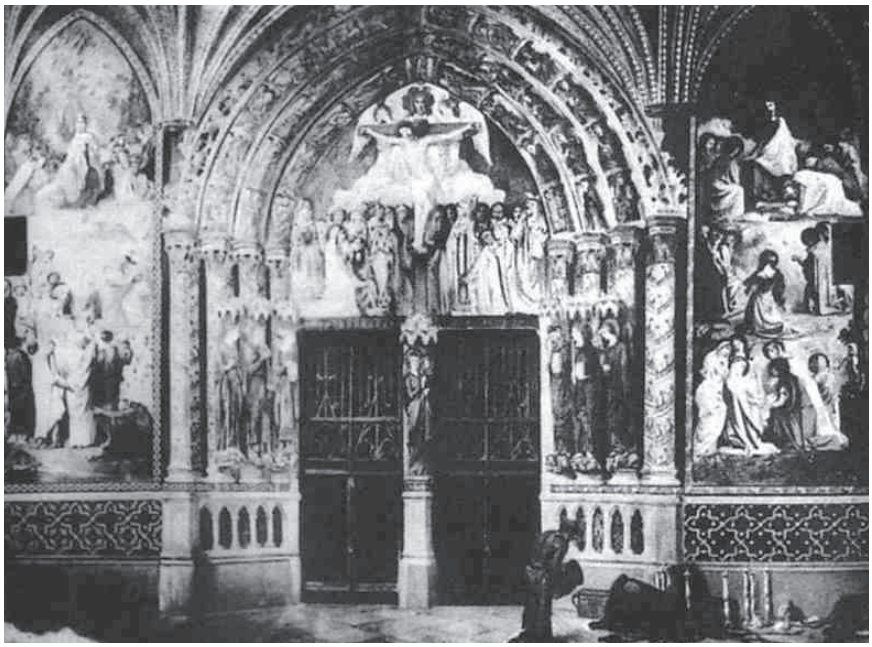
Per la sua particolare flessibilità territoriale Venezia ha dimostrato anche storicamente di essere un tessuto elastico e recettivo, in grado di accogliere senza corrompersi anche le trasformazioni portate dal nuovo. A queste potenzialità si aggiungono quelle date dal suo rilievo internazionale e dalla presenza delle Biennali di Architettura e di Arti visive, che da anni tendono a conferire alla città un ruolo egemone anche dal punto di vista culturale. Nonostante queste caratteristiche sembrino porre tutte le condizioni per un'articolata politica di valorizzazione, la maggior parte degli interventi non risulta essere sopravvissuta alla fase progettuale.

Il presente elaborato non è nato quindi dalla volontà di presentare lo stato di una ricerca in atto, ma piuttosto di definire il quadro di un'assenza, che offra gli estremi per iniziare un percorso. La situazione veneziana è stata indagata in una prospettiva che ne fa il punto focale di un sistema internazionale e non come una realtà conclusa in sé stessa. Alla luce dei modelli europei si è voluto cercare di valutare quale sia la situazione della Venezia attuale, mantenendosi comunque nella più viva e precisa consapevolezza delle sue specificità e delle sue caratteristiche locali, certamente da preservare.

APPARATO ICONOGRAFICO

TAV. 1

Jean Lubin Vauzelle, Sala del XIII secolo del Musée des monuments française, 1815, acquarello, Parigi, Museo del Louvre.

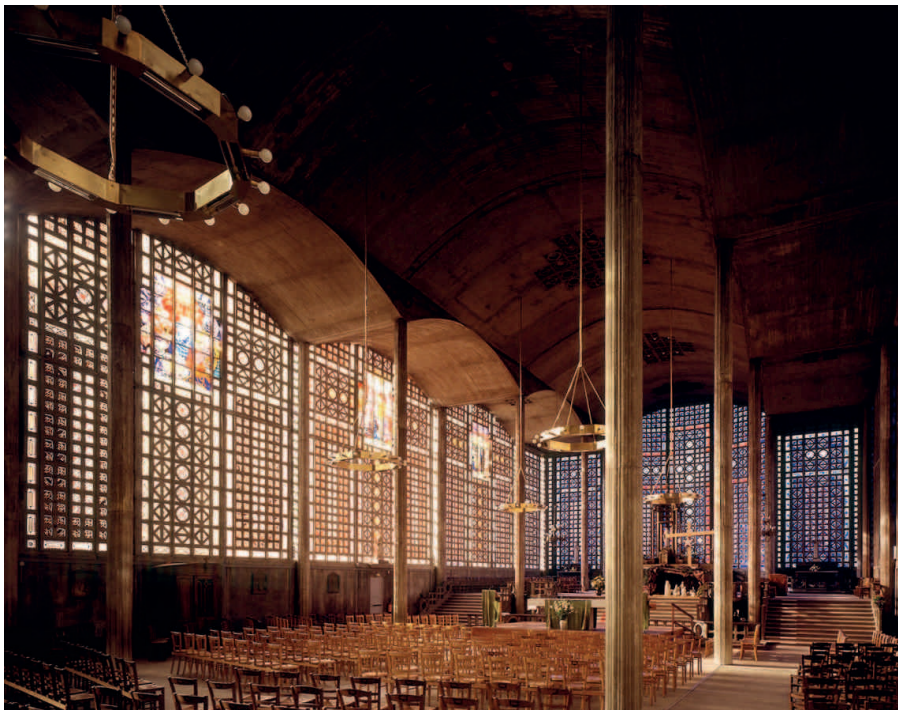


TAV. 2

Parigi, Saint-Germain l'Auxerrois, riproduzione fotografica del portico con le pitture di Victor Mottez.

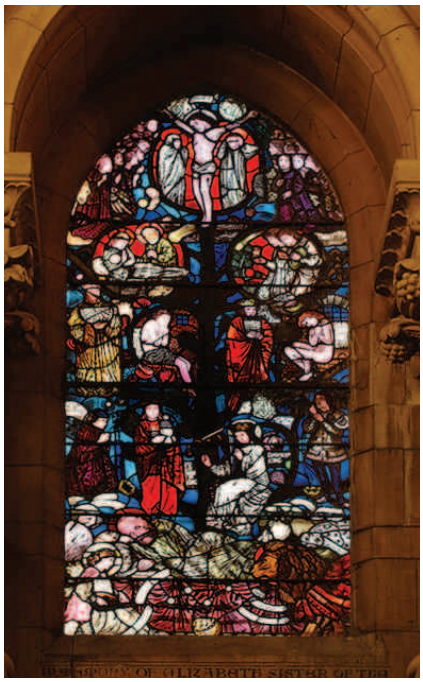
TAV. 3

Parigi, Chiesa di Saint-Germaine-Des-Près, veduta interna del coro con tetramorfo di Hippolyte Flandrin.



TAV. 4

Raincy, Notre-Dame, veduta interna della navata e del coro con vetrate di Maurice Denis.



TAV. 5

Edward Burne- Jones, *Albero di Jesse*, particolare della vetrata dipinta, Essex, Waltham Abbey, 1861.

TAV. 6

Edward Burne-Jones, *Storie della Genesi*, particolare della vetrata dipinta, Essex, Waltham Abbey, 1861.

TAV. 7

Kassel, Chiesa di S. Martin, veduta della facciata con le due torri ricostruite da Heinrich Otto Vogel.

TAV. 8

Gottfried Böhm, Cappella di Santa Kolumba, Colonia, riproduzione fotografica dell'edificio nel 1950.

TAV. 9

Archivio di Navarra, Pamplona, 1999-2003, veduta del fronte ovest prima dell'intervento di restauro.

TAV. 10

Rafel Moneo, Archivio di Navarra, Pamplona, 1999-2003, veduta del particolare dell'ingresso sul fronte sud-ovest.

TAV. 11

Eric Miralles e Benedetta Tagliabue, Mercato di Santa Caterina, Barcellona, 1997, veduta aerea dello scavo.

TAV. 12

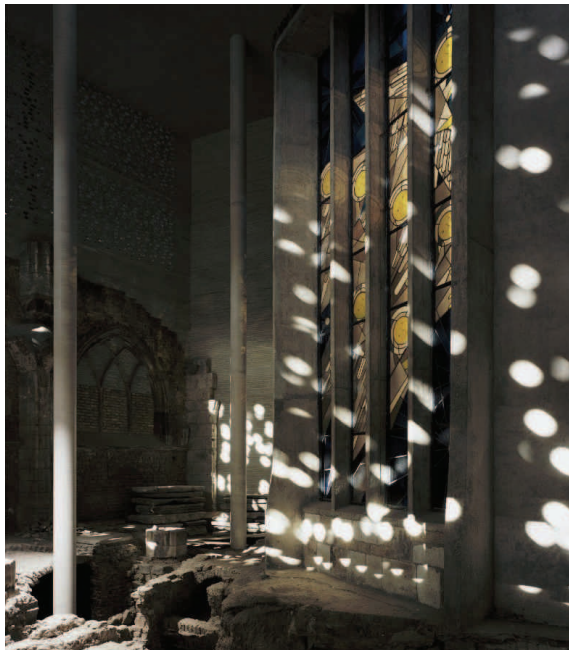
Eric Miralles e Benedetta Tagliabue, Mercato di Santa Caterina, Barcellona, 2005.

TAV. 13

Peter Zumthor, Museo di Santa Kolumba, Colonia, 2003.

TAV. 14

Peter Zumthor, Museo di Santa Kolumba, Colonia, 2003, particolare della massa muraria.



TAV. 15

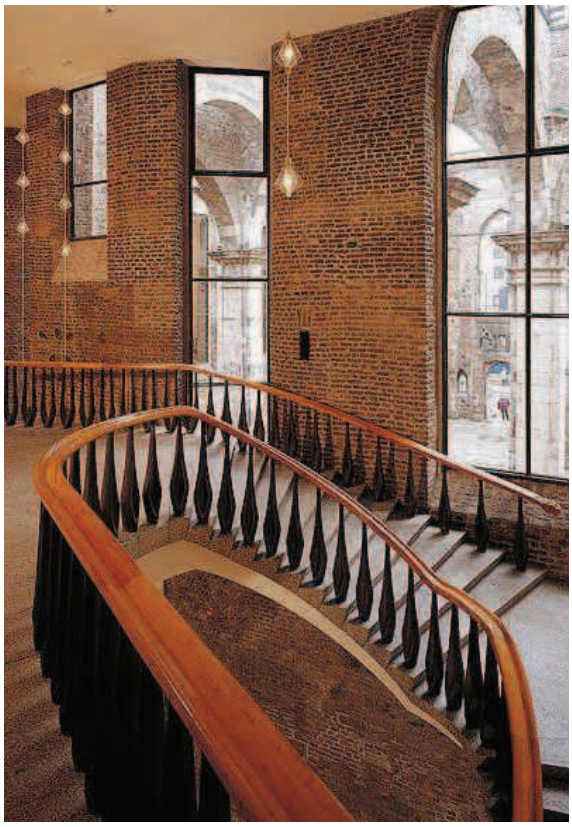
Peter Zumthor, Museo di Santa Kolumba, Colonia, 2003, veduta del piano terra con la cappella di Gottfried Böhm.

TAV. 16

Oswald Mathias Ungers,
Museo Wallraf-Richartz,
Colonia, 2001, veduta
del prospetto ovest
e con l'adiacente
chiesa di S. Alban.

TAV. 17

Oswald Mathias Ungers,
Museo Wallraf-Richartz,
Colonia, 2001,
sala per le conferenze.



TAV. 18

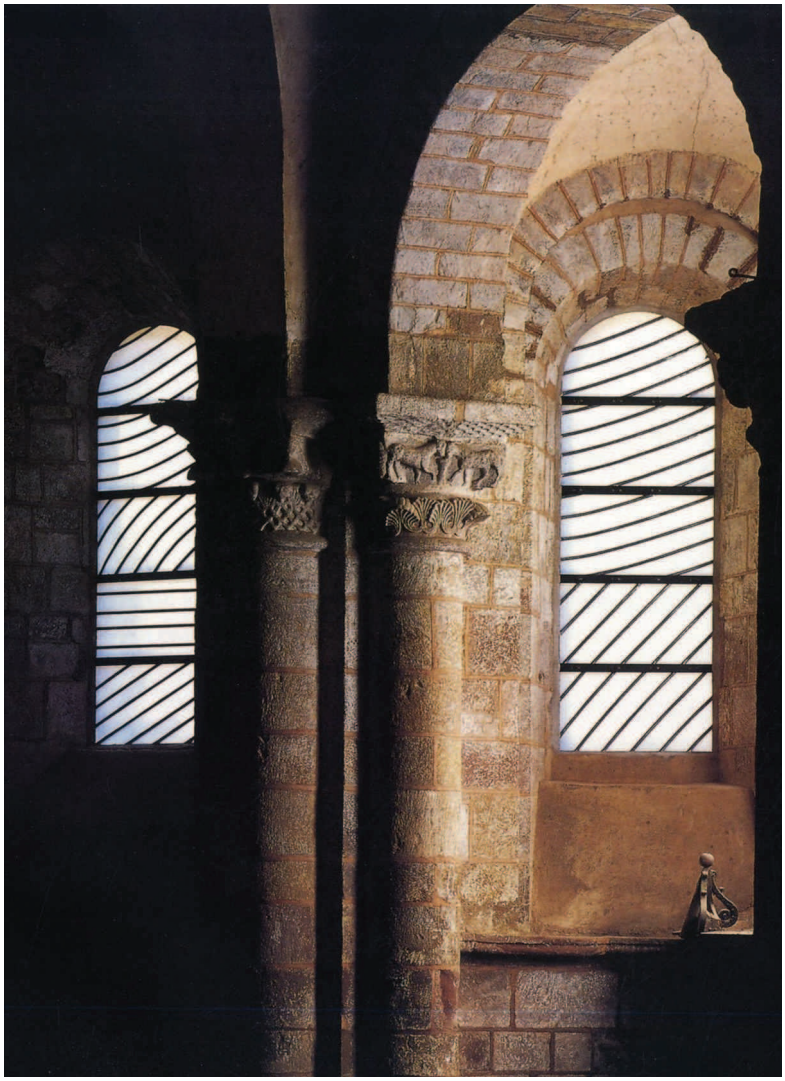
Rudolph Schwarz, ricostruzione del Gürzenich, Colonia, 1948, scalone del foyer con vista sulle rovine della chiesa di S. Alban.

TAV. 19

Klaus Block, Biblioteca nella chiesa di St. Marien, Müncheberg, 1997.

TAV. 20

Marc Chagall, *Storie dell'Antico Testamento,* particolare della vetrata dipinta, Metz, cattedrale di Saint-Étienne, 1959-1965.



TAV. 21

Pierre Soulages, Vetrate, chiesa abbaziale di Sainte-Foy,
Conques, 1987-1994.

TAV. 22

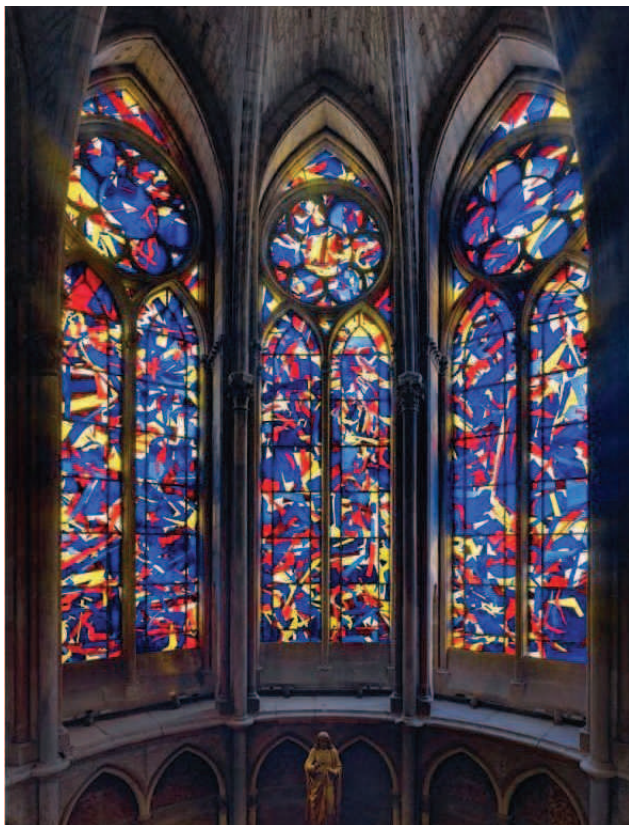
Aurelie Nemours, Vetrata, chiesa del priorato di Salagon, Mane, 1998

TAV. 23

Raoul Ubac, Vetrate,
cattedrale di
Saint-Cyr-et-Sainte-Julitte,
Nevers, 1977- 1983.

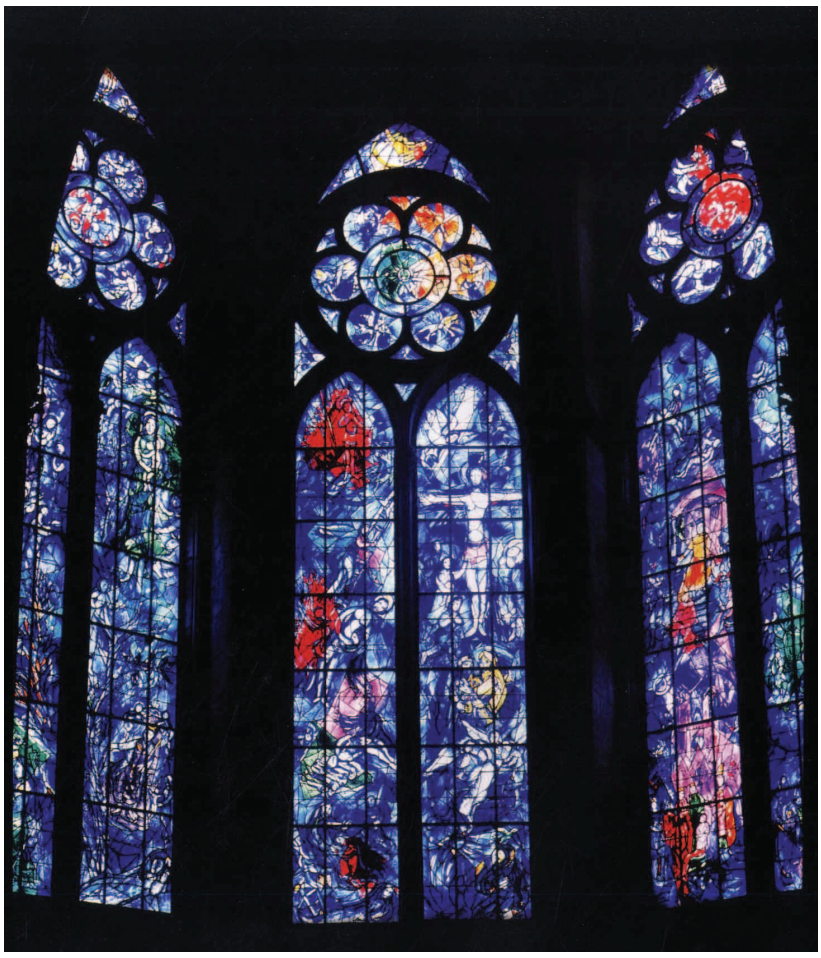
TAV. 24

Jean- Michel Alberola,
Il peccato originale,
vetrata, cattedrale di
Saint-Cyr-et-Sainte-Julitte,
Nevers, 1998- 2008.



TAV. 25

Imi Knoebel, vetrata, cattedrale di Notre-Dame, Reims, 2011.



TAV. 26

Marc Chagall, *Storie della città di Reims*, *Crocifissione* e *Albero di Jesse*, vetrata, cattedrale di Notre-Dame, Reims, 1974.

TAV. 27

Gerard Richter, vetrata, Duomo di Colonia, 2007.

TAV. 28

Gerard Richter, vetrata, Duomo di Colonia, 2007.

TAV. 29

Giancarlo De Carlo,
Facoltà del Magistero,
Urbino, 1967-1968,
veduta aerea
dell'auditorium.

TAV. 30

Complesso di San Michele in Borgo, Pisa,
veduta della piazza prima dell'intervento di restauro.

TAV. 31

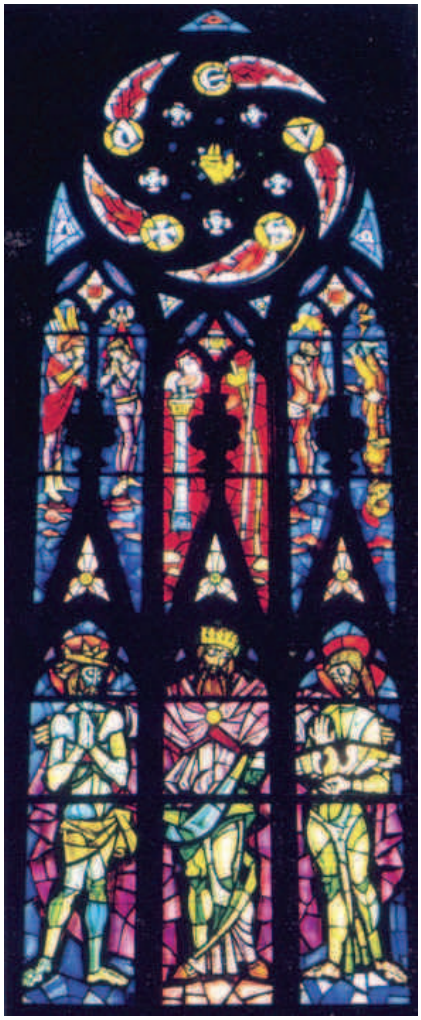
Michele Carmassi, nuovo complesso di San Michele
in Borgo, Pisa, veduta della piazza da nord.

TAV. 32

Werner Tsholl, Scuola di agraria nel castello di Fürstenburg, Burgusio, Malles, 1999, veduta del cortile intermedio con la nuova casa del custode.

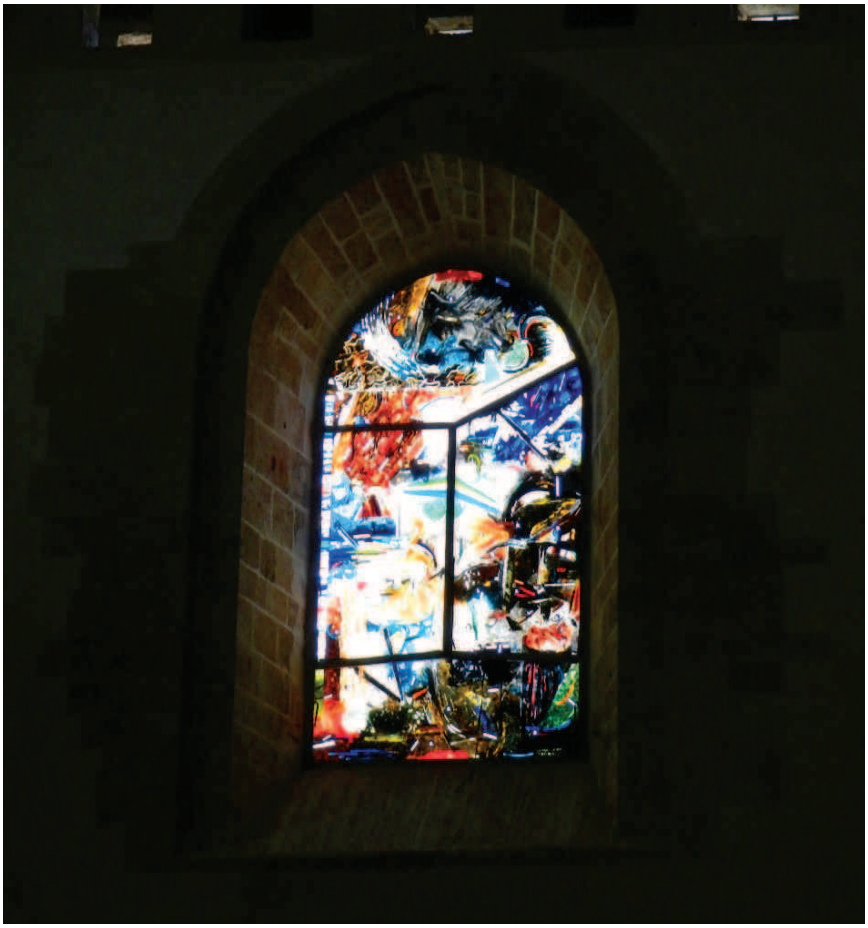
TAV. 33

Werner Tshol, Scuola di agraria nel castello di Fürstenburg, Burgusio, Malles, 1999, veduta del nuovo volume di camere per gli studenti.



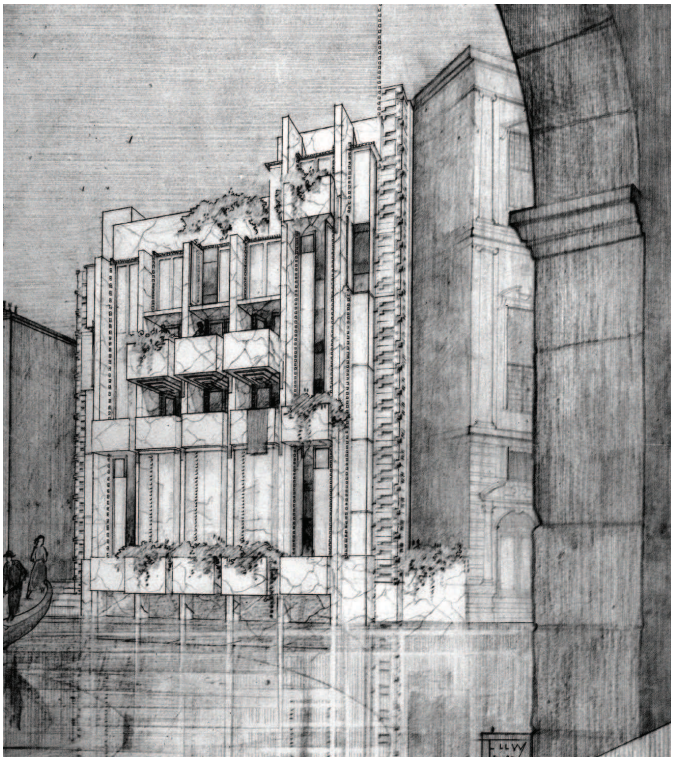
TAV. 34

Jànos Hajnal, *Trinità*, vetrata, Duomo di Milano, 1953-1955.



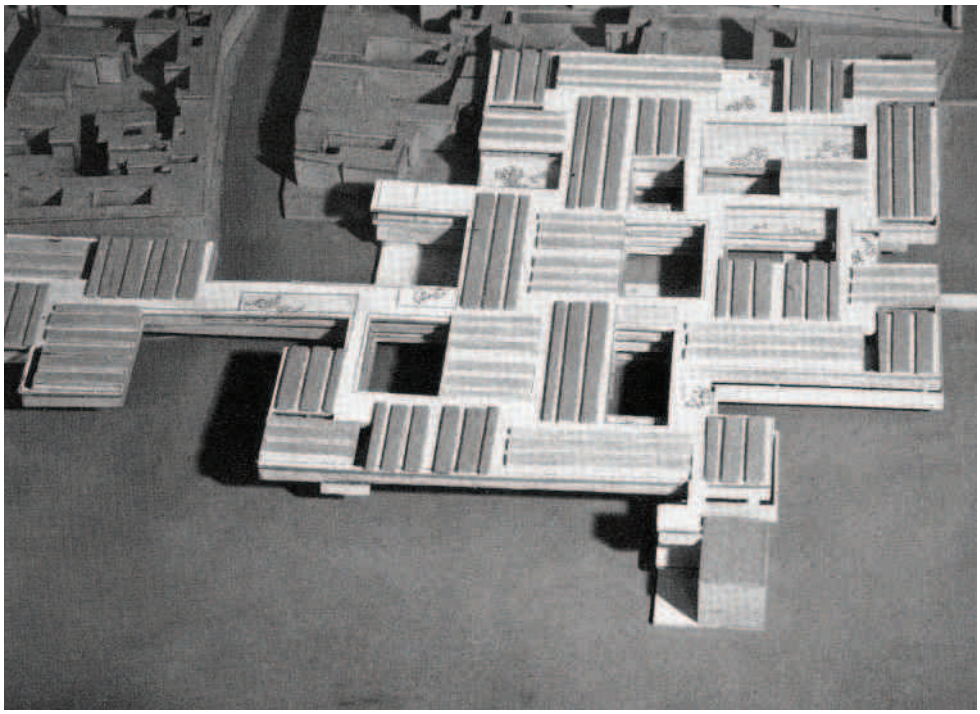
TAV. 35

Michele Canzoneri, *Apocalisse*, vetrata, Duomo di Cefalù, 1990.



TAV. 36

Frank Lloyd Wright,
Progetto per il Masieri
Memorial, Venezia, 1953.



TAV. 37

Le Corbusier, Plastico
del progetto per il
nuovo Ospedale Civile
Ss. Giovanni e Paolo,
Venezia, 1964.

TAV. 38

Louis Kahn, Plastico dei Giardini, veduta dall'alto del palazzo dei Congressi e del cubetto degli uffici, Venezia, 1968.

TAV. 39

Ignazio Gardella, Casa Cicogna alle Zattere, Venezia, 1959.

DOCUMENTI

Carta Di Atene , 1931

Conferenza Internazionale di Atene

I - La Conferenza, convinta che la conservazione del patrimonio artistico ed archeologico dell'umanità interessi tutti gli Stati tutori della civiltà, augura che gli Stati si prestino reciprocamente una collaborazione sempre più estesa e concreta per favorire la conservazione dei monumenti d'arte e di storia; ritiene altamente desiderabile che le istituzioni e i gruppi qualificati, senza menomamente intaccare il diritto pubblico internazionale, possano manifestare il loro interesse per la salvaguardia dei capolavori in cui la civiltà ha trovato la sua più alta espressione e che appaiono minacciati; emette il voto che le richieste a questo effetto siano sottoposte alla organizzazione della cooperazione intellettuale, dopo inchieste fatte dall'Ufficio internazionale dei musei e benevola attenzione dei singoli Stati. Spetterà alla Commissione internazionale della cooperazione intellettuale, dopo richieste fatte dall'Ufficio internazionale dei musei e dopo aver raccolto dai suoi organi locali le informazioni utili, di pronunciarsi sulla opportunità di passi da compiere e sulla procedura da seguire in ogni caso particolare.

II - La Conferenza ha inteso la esposizione (lei principi generali e delle dottrine concernenti la protezione di monumenti. Essa constata che, pur nella diversità dei casi speciali a cui possono rispondere particolari soluzioni, predomina nei vari Stati rappresentati una tendenza generale ad abbandonare le restituzioni integrali e ad evitare i rischi mediante la istituzione di manutenzioni regolari e permanenti atte ad assicurare la conservazione degli edifici. Nel caso in cui un restauro appaia indispensabile in seguito a degradazioni o distruzioni, raccomanda di rispettare l'opera storica ed artistica del passato, senza proscrivere lo stile di alcuna epoca. La Conferenza raccomanda di mantenere, quando sia possibile, la occupazione dei monumenti che ne assicura la continuità vitale, purché tuttavia la moderna

destinazione sia tale da rispettare il carattere storico ed artistico.

III - La Conferenza ha inteso la esposizione delle legislazioni aventi per scopo nelle differenti nazioni la protezione dei monumenti d'interesse storico, artistico o scientifico; ed ha unanimemente approvato la tendenza generale che consacra in questa maniera un diritto della collettività di contro all'interesse privato. Essa ha constatato come la differenza di queste legislazioni provenga dalla difficoltà di conciliare il diritto pubblico col diritto dei particolari; ed in conseguenza, pur approvandone la tendenza generale, stimano che debba essere appropriata alle circostanze locali ed allo stato dell'opinione pubblica, in modo da incontrare le minori opposizioni possibili e di tener conto dei sacrifici che i proprietari subiscono nell'interesse generale. Essa emette il voto che ili ogni Stato la pubblica autorità sia investita del potere di prendere misure conservative nei casi d'urgenza. Essa augura in fine che l'Ufficio internazionale dei musei pubblici tenga a giorno una raccolta ed un elenco comparato delle legislazioni vigenti nei differenti Stati su questo oggetto.

IV - La Conferenza constata con soddisfazione che i principi e le tecniche esposte nelle differenti comunicazioni particolari si ispirano ad una comune tendenza, cioè: quando si tratta di rovine, ma conservazione scrupolosa si impone, e, quando le condizioni lo permettono, è opera felice il rimettere in posto gli elementi originari ritrovati (anastilosi); e i materiali nuovi necessari a questo scopo dovranno sempre essere riconoscibili. Quando invece la conservazione di rovine messe in luce in uno scavo fosse riconosciuta impossibile, sarà consigliabile, piuttosto che votarle alla distruzione, di seppellirle nuovamente, dopo, beninteso, averne preso precisi rilievi. È ben evidente che la tecnica dello scavo e la conservazione dei resti impongono la stretta collaborazione tra l'archeologo e l'architetto. Quanto agli altri monumenti, gli esperti, riconoscendo che ogni caso si presenta con carattere speciale, si sono trovati d'accordo nel consigliare, prima di ogni opera di consolidamento o di parziale

restauro, una indagine scrupolosa delle malattie a cui occorre portare rimedio.

V - Gli esperti hanno inteso varie comunicazioni relative all'impiego di materiali moderni per il consolidamento degli antichi edifici; ed approvano l'impiego giudizioso di tutte le risorse della tecnica moderna, e più specialmente del cemento armato. Essi esprimono il parere che ordinariamente questi mezzi di rinforzo debbano essere dissimulati per non alterare l'aspetto e il carattere dell'edificio da restaurare; e ne raccomandano l'impiego specialmente nei casi in cui essi permettono di conservare gli elementi in situ evitando i rischi della disfattura e della ricostruzione.

VI - La conferenza constata che nelle condizioni della vita moderna i monumenti del mondo intero si trovano sempre più minacciati dagli agenti esterni; e, pur non potendo formulare regole generali che si adattino alla complessità dei casi, raccomanda:

1) la collaborazione in ogni paese dei conservatori dei monumenti e degli architetti coi rappresentanti delle scienze fisiche, chimiche, naturali per raggiungere risultati sicuri di sempre maggiore applicazione;

2) la diffusione, da parte dell'Ufficio internazionale dei Musei, di tali risultati mediante notizie sui lavori intrapresi nei vari Paesi e le regolari pubblicazioni. La Conferenza, nei riguardi della conservazione della scultura monumentale, considera che l'asportazione delle opere dal quadro pel quale furono create è come principio da ritenersi inopportuna. Essa raccomanda a titolo di precauzione la conservazione dei modelli originari, quando ancora esistono, e l'esecuzione dei calchi quando essi mancano.

VII - La Conferenza raccomanda di rispettare, nelle costruzioni degli edifici, il carattere e la fisionomia della città, specialmente in prossimità dei monumenti antichi, per i quali l'ambiente deve essere oggetto di cure particolari. Uguale rispetto deve aversi per talune prospettive particolarmente pittoresche. Oggetto di studio possono anche essere le piantagioni e le ornamentazioni vegetali adatte a certi monumenti per conservare l'antico carattere. Essa raccomanda soprattutto la soppressione di ogni pubblicità, di ogni sovrapposizione abusiva di pali e fili telegrafici, di ogni industria rumorosa ed invadente, in prossimità di monumenti d'arte e di storia.

VIII - La Conferenza emette il voto:

1. che i vari Stati, ovvero le istituzioni in essi create o riconosciute competenti a questofine, pubblichino un inventario dei monumenti storici nazionali accompagnato da fotografie e da notizie;

2. che ogni Stato crei un archivio ove siano conservati i documenti relativi ai propri monumenti storici;

3. che l'Ufficio internazionale dei Musei dedichi nelle sue pubblicazioni alcuni articoli ai procedimenti ed ai metodi di conservazione dei monumenti storici;

4. che l'Ufficio stesso studi la migliore diffusione ed utilizzazione delle indicazioni e dei dati architettonici, storici e tecnici così centralizzati.

IX - I membri della Conferenza, dopo aver visitato, nel corso dei loro lavori e della crociera di studio eseguita, alcuni dei principali campi di scavo e dei monumenti antichi della Grecia, sono stati unanimi nel rendere omaggio al Governo ellenico,

che da lunghi anni mentre ha assicurato esso stesso l'attuazione di lavori considerevoli, ha accettato la collaborazione degli archeologi e degli specialisti di tutti i paesi. Essi hanno in ciò veduto un esempio che non può che contribuire alla realizzazione degli scopi di cooperazione intellettuale, di cui è apparsa così viva la necessità nel corso dei loro lavori.

X - La Conferenza, profondamente convinta che la miglior garanzia di conservazione dei monumenti e delle opere d'arte venga dall'affetto e dal rispetto del popolo e considerando che questi sentimenti possono essere assai favoriti da una azione appropriata (lei pubblici poteri, emette il voto che gli educatori volgano ogni cura ad abituare l'infanzia e la giovinezza ad astenersi da ogni atto che possa degradare i monumenti e le inducano ad intendere il significato e ad interessarsi, più in generale, alla protezione delle testimonianze d'ogni civiltà.

Carta di Venezia, 1964

Art. 1 La nozione di monumento storico comprende tanto la creazione architettonica isolata quanto l'ambiente urbano o paesistico che costituisca la testimonianza di una civiltà particolare, di un'evoluzione significativa o di un avvenimento storico. (questa nozione si applica non solo alle grandi opere ma anche alle opere modeste che, con il tempo, abbiano acquistato un significato culturale.

Art. 2 - La conservazione ed il restauro dei monumenti costituiscono una disciplina che si vale di tutte le scienze e di tutte le tecniche che possono contribuire allo studio ed alla salvaguardia del patrimonio monumentale.

Art. 3 La conservazione ed il restauro dei monumenti mirano a salvaguardare tanto l'opera d'arte che la testimonianza storica.

Art. 4 La conservazione dei monumenti impone anzitutto una manutenzione sistematica.

Art. 5 La conservazione dei monumenti è sempre favorita dalla loro utilizzazione in funzioni utili alla società: una tale destinazione è augurabile, ma non deve alterare la distribuzione e l'aspetto dell'edificio. Gli adattamenti pretesi dalla evoluzione degli usi e dei consumi devono dunque essere contenuti entro questi limiti.

Art. 6 La conservazione di un monumento implica quella della sua condizione ambientale. Quando sussista un ambiente tradizionale, questo sarà conservato; verrà inoltre messa al bando qualsiasi nuova costruzione, distruzione ed utilizzazione che possa alterare i rapporti di volumi e colori.

Art. 7 Il monumento non può essere separato dalla storia della quale è testimone, né dall'ambiente in cui si trova. Lo spostamento di una parte o di tutto il monumento non può quindi essere accettato se non quando la sua salvaguardia lo esiga o quando ciò sia significato da cause di eccezionale interesse nazionale o internazionale.

Art. 8 Gli elementi di scultura, di pittura o di decorazione che sono parte integrante del monumento non possono essere separati da esso se non quando questo sia l'unico modo atto ad assicurare la loro conservazione.

Art. 9 Il restauro è un processo che deve mantenere un carattere eccezionale. Il suo scopo è di conservare e di rivelare i valori formali e storici del monumento e si fonda sul rispetto della sostanza antica e delle documentazioni autentiche. Il restauro deve fermarsi dove ha inizio l'ipotesi: sul piano della ricostruzione congetturale qualsiasi lavoro di completamento, riconosciuto indispensabile per ragioni estetiche e tecniche, deve distinguersi dalla progettazione architettonica e dovrà recare il segno della nostra epoca. Il restauro sarà sempre preceduto e accompagnato da uno studio storico e archeologico del monumento.

Art. 10 Quando le tecniche tradizionali si rivelano inadeguate, il consolidamento di un monumento può essere assicurato mediante l'ausilio di tutti i più moderni mezzi di struttura e di conservazione, la cui efficienza sia stata dimostrata da dati scientifici e sia garantita dall'esperienza.

Art. 11 Nel restauro di un monumento sono da rispettare tutti i contributi che definiscono l'attuale configurazione di un monumento, a qualunque epoca appartengano, in quanto l'unità stilistica non è lo scopo di un restauro. Quando in un edificio si presentano parecchie strutture sovrapposte, la liberazione di una struttura di epoca anteriore non si giustifica che eccezionalmente, e a condizione che gli

elementi rimossi siano di scarso interesse, che la composizione architettonica rimessa in luce costituisca una testimonianza di grande valore storico, archeologico o estetico, e che il suo stato di conservazione sia ritenuto soddisfacente. Il giudizio sul valore degli elementi in questione e la decisione circa le eliminazioni da eseguirsi non possono dipendere dal solo autore del progetto.

Art. 12 Gli elementi destinati a sostituire le parti mancanti devono integrarsi armoniosamente nell'insieme, distinguendosi tuttavia dalle parti originali, affinché il restauro non falsifichi il monumento, e risultino rispettate, sia l'istanza estetica che quella storica.

Art. 13 Le aggiunte non possono essere tollerate se non rispettano tutte le parti interessanti dell'edificio, il suo ambiente tradizionale, l'equilibrio del suo complesso ed i rapporti con l'ambiente circostante.

Art. 14 Gli ambienti monumentali debbono essere l'oggetto di speciali cure, al fine di salvaguardare la loro integrità ed assicurare il loro risanamento, la loro utilizzazione e valorizzazione. 1 lavori di conservazione e di restauro che vi sono eseguiti devono ispirarsi ai principi enunciati negli articoli precedenti.

Art. 15 I lavori di scavo sono da eseguire conformemente a norme scientifiche ed alla "Raccomandazione che definisce i principi internazionali da applicare in materia di scavi archeologici", adottata dall'UNESCO nel 1956. Saranno assicurate l'utilizzazione delle rovine e le misure necessarie alla conservazione ed alla stabile protezione delle opere architettoniche e degli oggetti rinvenuti. Verranno inoltre prese tutte le iniziative che possano facilitare la comprensione del monumento messo in luce, senza mai snaturare i significati. È da escludersi "a priori" qualsiasi lavoro di ricostruzione, mentre è da considerarsi accettabile solo l'anastilosi, cioè la

ricomposizione di parti esistenti ma smembrate. Gli elementi di integrazione dovranno sempre essere riconoscibili, e limitati a quel minimo che sarà necessario a garantire la conservazione del monumento e ristabilire la continuità delle sue forme.

Art. 16 I lavori di conservazione, di restauro e di scavo saranno sempre accompagnati da una rigorosa documentazione, con relazioni analitiche e critiche, illustrate da disegni e fotografie. Tutte le fasi di lavoro di liberazione, come gli elementi tecnici e formali identificati nel corso dei lavori, vi saranno inclusi. Tale documentazione sarà depositata in pubblici archivi e verrà messa a disposizione degli studiosi. La sua pubblicazione è vivamente raccomandabile. Alcuni anni dopo, accompagnato da una circolare (n. 117 del 6 aprile 1972), veniva diffuso il testo della Carta italiana del restauro, con una relazione introduttiva e quattro allegati concernenti l'esecuzione di restauri archeologici, architettonici, pittorici e scultorei oltre che la tutela dei centri storici. Nei dodici articoli della Carta, in cui si riconosce prevalente, pur se non esclusiva, la mano di Cesare Brandi, sono dapprima definiti gli oggetti interessati da azioni di salvaguardia e restauro: tali azioni si estendono dalle singole opere d'arte (art. 1) ai complessi di edifici d'interesse monumentale, storico o ambientale, ai centri storici, alle collezioni artistiche, agli arredamenti, ai giardini, ai parchi (art. 2) e ai resti antichi scoperti in ricerche terrestri e subacquee (art. 3). Con il termine "salvaguardia" viene inteso l'insieme d'interventi conservativi attuabili non direttamente sull'opera; per "restauro" s'intende invece "qualsiasi intervento volto a mantenere in efficienza, a facilitare la lettura e a trasmettere al futuro le opere oggetto di tutela" (art. 4). Seguono, negli articoli 6 e 7, indicazioni dettagliate sugli interventi "proibiti" per qualsiasi opera d'arte (completamenti in stile, rimozioni o demolizioni che cancellino il passaggio dell'opera nel tempo, rimozioni o ricollocazioni in luoghi diversi dagli originari, alterazioni delle condizioni accessorie, alterazione o rimozione delle patine) e su quelli "ammessi" (aggiunte per ragioni statiche e

reintegrazione di piccole parti storicamente accertate, puliture, anastilosi, nuove sistemazioni di opere, quando non esistano più o siano distrutti l'ambientamento o la sistemazione tradizionale). A proposito di nuove tecniche e di materiali per il restauro, la Carta ne ammette l'uso solo dietro autorizzazione del Ministero della pubblica istruzione (all'epoca ancora competente nel settore dei beni culturali), previo parere dell'Istituto centrale del restauro (art. 9).

Nuovo è l'interesse per i danni arrecati dall'inquinamento atmosferico e dalle condizioni termo-igrometriche: gli interventi non dovranno alterare la materia né il colore delle superfici dell'opera d'arte. Manca però un accenno alle cause ed alle eventuali opere atte ad evitarne l'azione. Le indicazioni fornite dalla Carta costituiscono una sorta di normativa generale del settore riguardante la conservazione ed il restauro delle opere d'arte; essa è stata al centro, nel ventennio seguente, di dibattiti e di polemiche; ma la validità dei suoi princìpi sembra tuttora riconosciuta. Qualche perplessità è stata manifestata riguardo all'inserimento dei quattro allegati finali, nei quali i criteri generali vengono specificati ed applicati nei diversi settori (archeologico, architettonico, artistico e dei centri storici). Ma proprio la loro qualità di "allegati" ci lascia intendere come essi fossero concepiti, dagli originari estensori, come strumenti rinnovabili e aggiornabili secondo le necessità derivanti dalle acquisizioni tecnico-scientifiche.

Estratto dal Codice dei beni culturali e del paesaggio.

Decreto legislativo, 22.01.2004, n°42

Articolo 6

(Valorizzazione del patrimonio culturale)

1. La valorizzazione consiste nell'esercizio delle funzioni e nella disciplina delle attività dirette a promuovere la conoscenza del patrimonio culturale e ad assicurare le migliori condizioni di utilizzazione e fruizione pubblica del patrimonio stesso, al fine di promuovere lo sviluppo della cultura. Essa comprende anche la promozione ed il sostegno degli interventi di conservazione

del patrimonio culturale. In riferimento ai beni paesaggistici la valorizzazione comprende altresi' la riqualificazione degli immobili e delle aree sottoposti a tutela compromessi o degradati, ovvero la realizzazione di nuovi valori paesaggistici coerenti ed integrati.

2. La valorizzazione è attuata in forme compatibili con la tutela e tali da non pregiudicarne le esigenze.

3. La Repubblica favorisce e sostiene la partecipazione dei soggetti privati, singoli o associati, alla valorizzazione del patrimonio culturale.

Articolo 7

(Funzioni e compiti in materia di valorizzazione del patrimonio culturale)

1. Il presente codice fissa i principi fondamentali in materia di valorizzazione del patrimonio culturale. Nel rispetto di tali principi le regioni esercitano la propria potestà legislativa.

2. Il Ministero, le regioni e gli altri enti pubblici territoriali perseguono il coordinamento,l'armonizzazione e l'integrazione delle attività di valorizzazione dei beni pubblici.

Contro Venezia Passatista.

27 aprile 1910

Marinetti, Boccioni, Carra', Russolo

Noi ripudiamo l'antica Venezia estenuata e sfatta da voluttà secolari, che noi pure amammo e possedemmo in un gran sogno nostalgico.

Ripudiamo la Venezia dei forestieri, mercato di antiquari falsificatori, calamita dello snobismo e dell'imbecillità universali, letto sfondato da carovane di amanti, semicupio ingemmato per cortigiane cosmopolite, cloaca massima del passatismo.

Noi vogliamo guarire e cicatrizzare questa città putrescente, piaga magnifica del passato. Noi vogliamo rianimare e nobilitare il popolo veneziano, decaduto dalla sua antica grandezza, morfinizzato da una vigliaccheria stomachevole ed avvilito dall'abitudine dei suoi piccoli commerci loschi. Noi vogliamo preparare la nascita di una Venezia industriale e militare che possa dominare il mare Adriatico, gran lago italiano. Affrettiamoci a colmare i piccoli canali puzzolenti con le macerie dei vecchi palazzi crollanti e lebbrosi. Bruciamo le gondole, poltrone a dondolo per cretini, e innalziamo fino al cielo l'imponente geometria dei ponti metallici e degli opifici chiomati di fumo, per abolire le curve cascanti delle vecchie architetture. Venga finalmente il regno della divina Luce Elettrica, a liberare Venezia dal suo venale chiaro di luna da camera ammobigliata.

L'8 luglio 1910, 800000 foglietti contenenti questo manifesto furono lanciati dai poeti e dai pittori futuristi dall'alto della Torre dell'Orologio sulla folla che tornava dal Lido. Così cominciò la campagna che i futuristi sostengono da 3 anni contro Venezia passatista.

Il seguente Discorso contro i Veneziani, improvvisato dal poeta Marinetti alla Fenice, suscitò una terribile battaglia. I futuristi furono fischiati, i passatisti furono picchiati. I pittori futuristi Boccioni, Russolo, Carrà punteggiarono questo discorso con schiaffi sonori. I pugni di Armando Mazza, poeta futurista che è anche un

atleta, restarono memorabili.

Discorso futurista di Marinetti ai Veneziani

Veneziani!

Quando gridammo: "Uccidiamo il chiaro di luna!" noi pensammo a te, vecchia Venezia fradicia di romanticismo!

Ma ora la voce nostra si amplifica, e soggiungiamo ad alte note "Liberiamo il mondo dalla tirannia dell'amore! Siamo sazi di avventure erotiche, di lussuria, di sentimentalismo e di nostalgia!"

Perché dunque ostinarti Venezia, a offrirci donne velate ad ogni svolto crepuscolare dei tuoi canali?

Basta! Basta!...Finiscila di sussurrare osceni inviti a tutti i passanti della terra o Venezia, vecchia ruffiana, che sotto la tua pesante mantiglia di mosaici, ancora ti accanisci ad apprestare estenuanti notti romantiche, querule serenate e paurose imboscate!

Io pure amai, o Venezia, la sontuosa penombra del tuo Canal Grande, impregnata di lussurie rare, e il pallore febbrile delle tue belle, che scivolano giù dai balconi per scale intrecciate di lampi, di fili di pioggia e di raggi di luna, fra i tintinni di spade incrociate...

Ma basta! Tutta questa roba assurda, abbominevole e irritante ci dà la nausea! E vogliamo ormai che le lampade elettriche dalle mille punte di luce taglino e strappino brutalmente le tue tenebre misteriose, ammalianti e persuasive!

Il tuo Canal Grande allargato e scavato, diventerà fatalmente un gran porto mercantile. Treni e tramvai lanciati per le grandi vie costruite sui canali finalmente colmati vi porteranno cataste di mercanzie, tra una folla sagace, ricca e affaccendata d'industriali e di commercianti!...

Non urlate contro la pretesa bruttezza delle locomotive dei tramvai degli automobili e delle biciclette in cui noi troviamo le prime linee della grande estetica futurista. Potranno sempre servire a schiacciare qualche lurido e grottesco professore nordico

dal cappelluccio tirolese.

Ma voi volete prostrarvi davanti a tutti i forestieri, e siete di una servilità ripugnante!

Veneziani! Veneziani! Perché voler essere ancora sempre i fedeli schiavi del passato, i lerci custodi del più grande bordello della storia, gl'infermieri del più triste ospedale del mondo, ove languono anime mortalmente corrotte dalla lue del sentimentalismo?

Oh! le immagini non mi mancano, se voglio definire la vostra inerzia vanitosa e sciocca come quella di un figlio di grand'uomo o di un marito di cantante celebre! I vostri gondolieri, non potrei forse paragonarli a dei becchini intenti a scavare cadenzatamente delle fosse in un cimitero inondato? Ma nulla può offendervi, poiché la vostra umiltà è smisurata!

Si sa, d'altronde, che voi avete la saggia preoccupazione di arricchire la Società dei Grandi Alberghi, e che appunto per questa vi ostinate ad imputridire senza muovervi!

Eppure, voi foste un tempo invincibili guerrieri e artisti geniali, navigatori audaci, ingegnosi industriali e commercianti instancabili...E siete divenuti camerieri d'albergo, ciceroni, lenoni, antiquarî, frodatori, fabbricanti di vecchi quadri, pittori plagiari e copisti. Avete dunque dimenticato di essere anzitutto degl'Italiani, e che questa parola, nella lingua della storia, vuol dire: costruttori dell'avvenire?

Oh! non vi difendete coll'accusar gli effetti avvilenti dello scirocco! Era ben questo vento torrido e bellicoso, che gonfiava le vele degli eroi di Lepanto! Questo stesso vento africano accelererà ad un tratto, in un meriggio infernale, la sorda opera delle acque corrosive che minano la vostra città venerabile.

Oh! come balleremo, quel giorno! Oh! come plaudiremo alle lagune, per incitarle alla distruzione! E che immenso ballo tondo danzeremo in giro all'illustre ruina! Saremo tutti pazzamente allegri, noi, gli ultimi studenti ribelli di questo mondo troppo saggio!

Così, o Veneziani, noi cantammo, danzammo e ridemmo davanti all'agonia dell'isola di File, che morì come un sorcio decrepito dietro la diga d'Assuan, immensa trappola dalle botole elettriche, nella quale il genio futurista dell'Inghilterra imprigiona le fuggenti acque sacre del Nilo!

Alzate pure le spalle, e gridatemi che sono un barbaro, incapace di gustare la divina poesia che ondeggia sulle vostre isole incantatrici!

Via! non avete motivo di esserne molto orgogliosi!...

Liberate Torcello, Burano, l'Isola dei Morti, da tutta la letteratura ammalata e da tutta l'immensa fantasticheria romantica di cui le hanno velate i poeti avvelenati dalla febbre di Venezia, e potrete, ridendo con me considerare quelle isole come mucchi di sterco che i mammouth lasciarono cadere qua e là nell'attraversare a guado le vostre preistoriche lagune!

Ma voi le contemplate stupidamente, felici di marcire nella vostra acqua sporca, per arricchire senza fine la Società dei Grandi Alberghi, che prepara con cura le notti eleganti di tutti i grandi sulla terra!

Certo, non è cosa da poco, l'eccitarli all'amore. Sia pure vostro ospite un Imperatore, bisogna che egli navighi lungamente nel sudiciume di questo immenso acquaio pieno di cocci istoriati, bisogna che i suoi gondolieri zappino coi remi parecchi chilometri di escrementi liquefatti, in un divino odor di latrina passando accanto a barche ricolme di belle immondizie, tra equivoci cartocci galleggianti, per poter giungere da vero Imperatore alla sua mèta, contento di sé e del suo scettro imperiale! Ecco, ecco quale fu la vostra gloria fino ad oggi, o Veneziani! Vergognatevene! Vergognatevene! e gettatevi supini gli uni sugli altri, come sacchi pieni di sabbia per formare il bastione, sul confine, mentre noi prepareremo una grande e forte Venezia industriale, commerciale e militare sull'Adriatico, gran lago italiano!

Messaggio del Santo Padre Paolo VI agli artisti.
8 dicembre 1965

1 Ora a voi tutti, artisti che siete innamorati della bellezza e che per essa lavorato: poeti e uomini di lettere, pittori, scultori, architetti, musicisti, gente di teatro e cineasti... A voi tutti la Chiesa del Concilio dice con la nostra voce: se voi siete gli amici della vera arte, voi siete nostri amici!

2 Da lungo tempo la Chiesa ha fatto alleanza con voi. Voi avete edificato e decorato i suoi templi, celebrato i suoi dogmi, arricchito la sua liturgia. L'avete aiutata a tradurre il suo messaggio divino nel linguaggio delle forme e delle figure, a rendere comprensibile il mondo invisibile.

3 Oggi come ieri la Chiesa ha bisogno di voi e si rivolge a voi. Essa vi dice con la nostra voce: non lasciate che si rompa un'alleanza tanto feconda! Non rifiutate di mettere il vostro talento al servizio della verità divina! Non chiudete il vostro spirito al soffio dello Spirito Santo!

4 Questo mondo nel quale viviamo ha bisogno di bellezza per non sprofondare nella disperazione. La bellezza, come la verità, è ciò che infonde gioia al cuore degli uomini, è quel frutto prezioso che resiste al logorio del tempo, che unisce le generazioni e le fa comunicare nell'ammirazione. E questo grazie alle vostre mani...

5 Che queste mani siano pure e disinteressate! Ricordatevi che siete i custodi della bellezza nel mondo: questo basti ad affrancarvi dai gusti effimeri e senza veri valori, a liberarvi dalla ricerca di espressioni stravaganti o malsane.

6 Siate sempre e dovunque degni del vostro ideale, e sarete degni della Chiesa, la quale, con la nostra voce, in questo giorno vi rivolge il suo messaggio d'amicizia, di saluto, di grazie e di benedizione.

Lettera di Frank Lloyd Wright sul Masieri Memorial.
24 marzo 1954

Venezia è unica:
un tesoro per tutto il mondo – Venezia non deve morire semplicemente per far piacere al turista o al pittore sentimentale. L'architettura dovrebbe mantenere vivo quello che è più degno di essere conservato a Venezia e cioè tagliare via quello che è già indegno di vivere se Venezia stessa deve vivere. In questa opera di salvataggio bisogna assolutamente costruire meglio fin dalle fondamenta. Ma per questo non occorre perdere o danneggiare la nativa bellezza della città. Il problema dell'architetto consiste nel conoscere la costruzione scientifica e nel capire che cosa costituisce la vera bellezza di Venezia, per conservare quello che la fece bella, così come è. I progressi già fatti dall'arte di costruire dovrebbero servire, ora, a conservare la città. Progettare edifici per Venezia è come progettare edifici per qualsiasi città o luogo dove prevale il carattere unico di una cultura. Questo richiede amore da parte del vero artista. L'architettura è un'arte che dovrebbe salvare e non distruggere. Venezia non galleggia sull'acqua come una gondola, ma poggia sul fango del fondo del mare. Nel piccolo edificio che ho progettato sottili aste di marmo solidamente fissate su piloni di cemento (due per ciascuna) nel fondo si levano dall'acqua come canne, o steli di riso o piante acquatiche. Questi pilastri marmorei si levano a sostenere con sicurezza il pavimento e le lastre aggettanti dei solai si proiettano tra essi in balconate sospese sulle acque.
Quanto di più veneziano!
Non imitazione ma interpretazione di Venezia.

Frank Lloyd Wright
24 marzo 1954

Lettera di Le Corbusier su Venezia.
3 ottobre 1962

Signor Sindaco,
ho ricevuto la Sua lettera. Lei mi chiede una testimonianza, nell'interesse di Venezia.
Eccola:
confortato dai miei modesti, regolari, costanti, perseveranti studi sui problemi dell'urbanistica moderna; confortato anche dalla mia indole appassionata d'artista; e, infine, confortato dalla profonda ammirazione che ho sempre provato per la città di Venezia, Le dico quanto segue (mi permetta d'essere conciso e forse brutale):

- L'autorità pubblica deve dichiarare Venezia "*Città sacra*".

- Mai l'industria con le sue inevitabili conseguenze distruttrici sulle cose preesistenti deve entrare a Venezia. L'industria si apre su un destino completamente nuovo. Essa ha concluso la sua prima fase di disordine e di annientamento dei valori secolari. L'industria deveassumere una forma urbanistica specifica:
LA CITTA "LINEARE" INDUSTRIALE DELLE TRASFORMAZIONI INDUSTRIALI.

- L'industria italiana, o quella della regione del Veneto, può trovare in terraferma i luoghi più adatti, in forma "lineare", proponendo così una soluzione armoniosa al suo sviluppo.

- Venezia è una città chiusa, dato che – anzi è proprio per questo che – è stata costruita sull'acqua: è cinta dall'acqua.

- Venezia, su tutta la sua superficie, non ha ruote (alcuna ruota!); è l'avvenimento urbanistico più prodigioso che esista al mondo. Un miracolo.

- Venezia, senza ruote, è una città in cui i nervi rimangono indenni e in cui anche i minimi aspetti riflessi dal movimento dell'acqua diventano prestigiosi. Il cuore della gente si apre a Venezia!

* * * *

Cercate, e trovate, delle occupazioni utili alla città di Venezia (che è unica al mondo). Organizzate il turismo, ma un turismo adorabile, mirabile, umano, fraterno, sia per la gente più semplice sia per gli aristocratici ed i miliardari (persone semplici, aristocratici e miliardari hanno sempre le stesse misure: gli occhi ad un metro e sessanta da terra, passano tutti per porte alte due metri). La struttura alberghiera dei tempi moderni deve essere reinventata in tutto il mondo, e in particolare a Venezia. E io posso darvi dei suggerimenti dato che sono un viaggiatore impenitente da cinquantacinque anni in tutti i continenti ed in tutte le circostanze.
Fate di Venezia un centro di svariati convegni: comitati di ogni tipo, nazionali o mondiali, congressi, ecc. Fate discutere il futuro del mondo a Venezia, città armoniosa. Aprite delle strutture capaci di accogliere e riunire persone che vengono da lontano per parlare, convincere, combattere o combattersi se necessario. E queste persone di valore morale o tecnico sono sia poveri che ricchi, anzi più poveri che ricchi.

* * * *

Voi non avete il diritto di turbare la “*sagoma*” di Venezia. Non avete il diritto di aprire le porte ad un disordine architettonico ed urbanistico “*americano*”. I campanili di Venezia, le cupole di San Marco e delle altre chiese, costituiscono l’espressione gerarchica della città. I poveri hanno lo stesso bisogno di altezza del soffitto dei ricchi, in linea di massima. Venezia così ammirevole perché a misura d’uomo è altrettanto ammirevole da percorrere nei suoi quartieri popolari che la Venezia dei palazzi di marmo. Voi possedete un tesoro di misura umana che sarebbe spaventosamente criminale infrangere, saccheggiare. Basta così poco! Stabilite dei regolamenti precisi sui seguenti dati biologici dell’architettura: “*illuminare*”, “*arieggiare*”, “*ventilare*”. E bisogna anche sconfiggere le zanzare.
(Ho ottenuto questi risultati con climi difficili).

* * * *

Quello che dovete ricostruire, fatelo con un’architettura più moderna possibile. Fate stabilire, da chi di dovere, degli standard d’illuminazione, di areazione, che costituiranno le facciate. Usate il cemento armato per stabilire questi standard e non cercate di imitare il vecchio mattone fatto a mano della vecchia Venezia. Potete mettere al mondo dei fratelli e delle sorelle del “Palazzo Ducale”, delle “Procuratie”, ecc. ecc. della famiglia illustre di Venezia: dei luoghi e dei locali (dei “vasi” che accolgano funzioni ed esseri viventi).
Mi permetta qui una manifestazione personale: io ho creato il “*Modulor*” al proposito del quale Einstein ha scritto: “*Fa diventare difficile il male, facile il bene*”. Altri hanno scritto che io avevo aggiunto, nel campo delle proporzioni, ai tredici elementi della “*Divina Proporzione*” di Luca Pacioli, un “*quattordicesimo effetto*” (che è quello dello spazio indicibile):
la connessione dei sistemi di misura con la statura umana. Io ponevo l’uomo al centro del dramma …

(Il “*Modulor*” è gratuito, è di dominio pubblico).

* * * *

Signor Sindaco, potrei dilungarmi ancora, ma mi angoscia il pensiero che Venezia possa diventare, con l’invasione della dismisura, un’orrenda palude simile a tutte le città dell’America del Nord, dell’America del Sud e, adesso, dell’Europa. Sì, ho creato grattacieli alti duecentoventi metri, ma situandoli dove dovevano stare. Non uccidete Venezia, ve ne supplico. La prego, Signor Sindaco, di credere alla mia rispettosa simpatia.

Le Corbusier

P.S.: Come le ho già detto, l’opera d’arte è un fatto di natura individuale – è proprio della natura dell’uomo essere individuale. Non si può rimuovere questo aspetto dallo statuto che ci è concesso su questa terra. L’arte non tollera i compromessi né gli accomodamenti … Ma gli individui costituiscono la collettività. Il binomio ineluttabile è: “*Individuo*” - “*Collettività*”. E l’architettura e l’urbanistica lo risolvono a favore dell’armonia.

BIBLIOGRAFIA

ANDERSON S., *La memoria in architettura,* in PEDRETTI B. (a cura di), *Il progetto del passato: memoria, conservazione, restauro, architettura,* Milano, 1997, pp. 60- 66.

ARCELLA S., *La gestione dei beni culturali: fruizione, valorizzazione e promozione del patrimonio culturale italiano,* Napoli, 2000. pp. 1- 200.

ARGAN G., *Il concetto di revival,* in BOSSAGLIA R. e TERRAROLI V. (a cura di), *Il neogotico nel XIX e XX secolo,* Milano, 1989, pp. 29- 32.

AUGÈ M., *Rovine e macerie: il senso del tempo,* Torino, 2004, pp. 85- 100.

BADIEU A., *Il secolo*, Milano, 2006, pp. 24- 37, 40- 51, 63- 73, 147- 163.

BAGLIONE C., *Costruire la memoria. Conversazione con Peter Zumthor,* in "Casabella", n. 728- 729, 2004- 2005, pp. 72- 81.

BALISTRERI E., *Le Corbusier, Neutra, Samonà, Scarpa, Trincanato, Wright e Venezia. Documenti, progetti, scritti e testimonianze dall'archivio Trincanato.* pp. 271- 272.

BARILLI R., *Di una possibile proporzione: il romanico sta al postmoderno come il gotico al Movimento Moderno,* in SIMONCINI G. (a cura di), *Presenze medievali nell'architettura... op. cit.*, pp. 287- 292.

BARILLI R., *Il ciclo del postmoderno, la ricerca artistica negli anni '80,* Milano, 1987, pp. 7- 15.

BARILLI R., *Il ciclo del postmoderno,* Milano, 1987, pp. 1- 20.

BARILLI R., *Tre accezioni diverse per il postmoderno: dall'ipotesi revivalista alla galassia elettronica,* in AGAZZI E. (a cura di) *Il tradimento del bello,* Milano, 2007, pp. 127- 140.

BARRAL I ALTET X., *Art & lumiére. Le vitrail contemporain*, Parigi, 2006.

BARRAL I ALTET X. (a cura di), *Venezia nella storia dell'arte e dell'immaginario europeo*, «Atti e memorie dell'Ateneo Veneto» Venezia, 2013.

BARRAL I ALTET X., *Art & lumière. Le vitrail contemporain,* Parigi, 2006, pp. 33- 173.

BARRAL I ALTET X., *Contro l'arte romanica? Saggio su un passato reinventato,* Milano, 2009, pp.

BEEH S. (a cura di), *Le vitrail contemporain en Allemagne,* Lione, 1985. pp.10- 14.

BENEDETTI S., *La memoria del Medioevo nel Contemporaneo* in *Presenze medievali nell'architettura di età moderna e contemporanea* «Atti del 25° congresso di architettura, Roma 7- 9 giugno 1995» Milano, 1997, pp. 326- 331.

BENEVOLO L., *L'esigenza di conservare gli ambienti antichi non significa bloccare ogni iniziativa. Per conservare bisogna modificare la realtà*, in "L'Architettura, cronache e storia", n. 21, 1953, pp. 182- 184.

BENJAMIN W., Angelus novus

BENVENUTO E., MASIERO R., *Sull'utilità e il danno della conservazione per il progetto,* in "Casabella", n. 579, 1991, p. 39.

BESSET M., *Du bon et du mauvais usage des monuments ou comment les empecher de devenir historiques,* in GORLICH G. (a cura di), *Attualità urbanistica del monumento e dell'ambiente antico «*Atti del Congresso Internazionale Milano 1957», Milano, 1958, pp. 25- 27.

Bettini S., Forma di Venezia, Venezia, 2005, pp. 7- 65.

BILANCIA P. *(a cura di), La valorizzazione dei beni culturali. Modelli giuridici di gestione integrata,* Milano, 2006, pp. 8- 13.

BILLI E., *I colori del Medioevo nei restauri dell'Ottocento francese: studi sulla policromia delle sculture,* Firenze, 2010, pp. 27- 98, 109- 118.

BIRAGHI M. , *Miniere per la cultura,* in "Casabella", n. 716-717, 2003, p. 7.

BIRAGHI M., *La via del riuso,* in "Casabella", n. 672, 1999, pp. 14- 15.

BIRAGHI M., *Le forme e i tempi: per una filosofia della vita dei monumenti e dei documenti,* Milano, 1997, pp. 41- 50.

BIRAGHI M., *Storia dell'architettura contemporanea,* voll. I- II, Torino, 2008, pp. 72- 300.

BLANCHARD Y., *Ars liturgica: l'arte al servizio della liturgia*, «Atti del 9° Convegno liturgico internazionale, Bose 2- 4 giugno 2011» Magnano, 2012, p. 35.

BLANCHET-VAQUE C., *Les enjeux de la creation contemporaine dans la restauration d'un monument classè. Les premiers vitraux de peintres à la cathédrale de Metz, 1952- 1965,* in *Living with history... op. cit.*, pp. 165- 174.

BLOCK K., *Biblioteca nella chiesa di St Marien a Müncheberg,* in "Casabella", n. 675, 2000, pp. 62- 67.

BOCCHINO F. , *Camillo Boito e la dialettica tra conservare e restaurare*, in Casiello S. (a cura di), *La cultura del restauro,* Venezia, 1996, pp. 145- 164.

BOGNONI B., LUCCHINI M. (a cura di), *Architettura, contesto, cultura. Intersezioni d'arte nel progetto*, Firenze, 2011, pp. 9- 15.

BOLLATI G., *Il carattere degli italiani come problema storico,* in BOLALTI G., *Storia*

d'Italia, Torino, vol. I, pp. 951- 956.

BONINO M. (a cura di), *Costruire nel costruito. Rafael Moneo*, Torino, 2007, pp. 2- 63

BORDONE R., *Le radici della rivisitazione ottocentesca del Medioevo*, in LUPO JALLA D., DENICOLAI P., PAGNUCCO E., ROVINO G. (a cura di), *Medioevo reale, Medioevo immaginario. Confronti e percorsi culturali tra regioni d'Europa*, Torino, 2002, pp. 11- 18.

BOSSAGLIA R., TERRAROLI V. (a cura di), *Il Neogotico nel XIX e nel XX secolo* «Atti del convegno, Pavia 25- 28 settembre 1985», Milano, 1989, pp. 30- 32, 180- 185.

BOTTINO G., *Tutela, fruizione e valorizzazione dei beni culturali nelle forme di gestione diretta, in* BILANCIA P. (a cura di), *La valorizzazione dei beni culturali. Modelli giuridici di gestione integrata*, Milano, 2006, pp. 147- 156.

BRANDI C., *Teoria del restauro*, Torino, 1977, pp. 3- 53.

BRISAC C., *Le vetrate. Pittura e luce, cieci secoli di capolavori*, Milano, 2002

BULLOCK N., VERPOEST L. (a cura di), *Living with history, 1914- 1964: rebuilding Europe after the First and Second World Wars and the role of heritage preservation*, Leuven, 2011, pp. 31- 60, 154- 217.

BURCHARDT J., *The voice of the phoenix: postwar architecture in Germany*, Cambridge, 1966, pp. 24- 67.

CARBONARA G., *Architettura d'oggi e restauro. Un confronto antico-nuovo*, pp. 103- 147.

CARBONARA G., *La reintegrazione dell'immagine*, Roma, 1976, pp. 46- 91.

CARBONARA G., *Trattato di restauro architettonico*, vol. I, Torino, 1996, pp. 30- 280.

CASAMONTI M., *Architettura-archeologia: apologia di un conflitto pretestuoso e antistorico*, in "Area", n. 62, 2002, pp. 60- 64.

CASIELLO S. (a cura di), *I ruderi e la guerra. Memoria, ricostruzioni, restauri*, Firenze, 2011, pp. 1- 153.

CASIELLO S., *Il restauro architettonico: problematiche e metodologia d'intervento*, in CASIELLO S. (a cura di), *Restauro, criteri, metodi, esperienze*, Napoli, 1990, pp. 9- 16.

CAVALCASELLE G.B., *Sulla conservazione dei monumenti ed oggetti di belle arti e sulla riforma dell'insegnamento accademico*, Torino, 1863, pp. 1- 7.

CHIURAZZI G., *Il postmoderno*, Milano, 2002, pp. 3- 55.

CLARK K., *Il Revival gotico*, Torino, 1970, pp. 1- 176.

CLEMEN P., *Il concetto di monumento e il suo significato simbolico*, in RIEGL A., (a cura di), *Teoria e prassi della conservazione dei monumenti: Antologia di scritti, discorsi, rapporti 1898-1905, con una scelta di saggi critici*, Bologna, 2003, pp.

373- 384.

CONTI A., *Storia del restauro e della conservazione delle opere d'arte,* Milano, 1988, pp. 188- 328.

CRAWFORD A., DES CARS L. (a cura di), *Burne-Jones as a decorative artist* in *Edward Burne-Jones. Victorian artist-dreamer,* New York, 1998, pp. 5- 25.

CRIPPA M. A. (a cura di), *L'architettura ragionata. Estratti dal Dizionario: costruzione, gusto, proporzione, restauro, scala, simmetria, stile, unità,* Milano, 2002, pp. 247- 273.

CRIPPA M.A., *Boito e l'architettura dell'Italia unita,* in BOITO C., *Il nuovo e l'antico in architettura*, Milano, 1988, pp. 11- 20, 28- 43.

CRIPPA M.A.(a cura di), *Architettura del XX secolo,* Milano, 1993, pp. 16- 30, 82- 86.

CRISTINELLI G. , FORAMITTI V. (a cura di), *Il restauro fra identità e autenticità* in *I principi fondativi del restauro architettonico* «Atti della tavola rotonda, Venezia 31 gennaio- 1 febbraio 1999», Venezia, 2000, pp. 29- 199.

CRISTINELLI G., *Le ragioni fondative del restauro architettonico*, Roma, 2010, pp. 45- 103.

CRUISE C., *'Sick-sad dreams': Burne-Jones and the Pre-Raphaelite medievalism,* in EVANGELISTA S., *The arts in Victorian literature,* Leeds, 2010, pp. 121- 140.

CUPPINI G., *Progettare nel costruito, recupero e restauro nelle città storiche*, Bergamo, 1999, pp. 29- 140.

CURTIS W. J. R., *Architettura moderna e memoria: nuove percezioni del passato,* in CURTIS W. J. R. (a cura di), *L'architettura moderna dal 1900*, Londra, 2006, pp. 617- 632.

DAL BUONO V., *Kolumba Museum, Colonia (Germania)*, in "Costruire in Laterizio", n. 124, 2008, pp. 4- 9.

DALLA MONICA R., *Camillo Boito e il suo tempo,* in "Quaderni del CER", n. 3, «Carte, risoluzioni e documenti per per la conservazione ed il restauro, Siena 14- 15 marzo 2003» Pisa, 2006, pp. 29- 35.

DE FUSCO R., *Antico, nuovo e cultura di massa,* in *Gli architetti moderni e l'incontro tra Antico e* Nuovo, «Atti del convegno nazionale, Venezia, 23- 25 aprile 1965», Venezia, 2004, p. 41.

DE LA TORRE M. (a cura di), *Assessing the values of cultural heritage*, Los Angeles, 2003, pp. 55- 81.

DE LAVERGNE S.,, *La luce nell'organizzazione dello spazio liturgico: aspetti teologici,* in RIES J., TERNES C.M. (a cura di), *Simbolismo ed esperienza della luce nelle grandi religioni,* Milano, 1993, pp. 243- 247, 254- 257.

DE LAVERGNE S.,, *La luce nell'organizzazione dello spazio liturgico: aspetti teologici*,

in RIES J., TERNES C.M. (a cura di), *Simbolismo ed esperienza della luce nelle grandi religioni*, Milano, 1993, pp. 244- 245.

DE MICHELI M., *Le avanguardie artistiche del Novecento*, Milano, 1989, pp. 5- 159.

DE MICHELIS M. (a cura di), *Venezia, la nuova architettura*, «Catalogo della mostra, Venezia 26 maggio- 23 giugno 1999» Milano, 1999, pp. 38- 39.

DE MICHELIS M., (a cura di), *Osvald Mathias Ungers Opera completa: 1991-1998*, Milano, 1998, pp. 9- 18.

DEHIO G., *La protezione e la cura dei monumenti nell'Ottocento,* in RIEGL A. (a cura di), *Teoria e prassi della conservazione dei monumenti: Antologia di scritti, discorsi, rapporti 1898-1905, con una scelta di saggi critici*, Bologna, 2003, pp. 347- 357.

DEZZI BARDESCHI M., *Il valore discriminante dell'autenticità prima e dopo Nara*, in "Anagkē", n. 52, 2007, pp. 70- 73.

DIDI-HUBERMAN G, *L'immagine insepolta: Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte,* Torino, 2006, pp. 79- 90.

DIDI-HUBERMAN G., *Devant les temps: histoire de l'art et anachronisme des images,* Parigi, 2000, pp. 9- 55.

DIDI-HUBERMAN G., *Devant les temps: histoire de l'art et anachronisme des images,* Parigi, 2000, pp. 9- 55.

DIDRON A., *Fresques de Saint-Germain l'Auxerrois*, in "Annales archéologiques", n. 6, 1847, pp. 177- 180.

DORIGO W., *Venezia romanica: la formazione della città medioevale fino all'età gotica*, Venezia, 2003, vol. I, p. 253.

DUSHKINA N., *Il monumento e il mutamento del concetto di tempo*, in CRISTINELLI G., FORAMITTI V. (a cura di), *Il restauro fra identità e autenticità. I principi fondativi del restauro architettonico* «Atti della tavola rotonda, Venezia 31 gennaio– 1 febbraio 1999» Venezia, 2000, pp. 83- 93.

DVOŘÁK M., *Culto dei monumenti e sviluppo artistico*, in RIEGL A., *Teoria e prassi della conservazione dei monumenti: Antologia di scritti, discorsi, rapporti 1898-1905, con una scelta di saggi critici*, Bologna, 2003, pp. 359- 372.

DVOŘÁK M., *Riegl e la moderna tutela dei monumenti*, in RIEGL A., *Teoria e prassi della conservazione dei monumenti: Antologia di scritti, discorsi, rapporti 1898-1905, con una scelta di saggi critici*, Bologna, 2003, pp. 343- 346.

DYNES W. R., *Medievalism and Le Corbusier,* in "Gesta", vol. XLV, n. 2, 2006, pp. 89-94.

ECO U., *Dieci modi per sognare il Medioevo,* in *Sugli specchi e altri saggi*, Milano, 1987, pp. 78-89.

ECO U., *Opera aperta: forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Milano, 2004

FALQUI L., *Ascoltare l'incenso. Confraternite di pittori nell'Ottocento: Nazareni, Preraffaeliti, Rosa + Croce, Nabis*, Firenze, 1985, pp. 10- 40.

FANTOZZI MICALI O., *Piani di ricostruzione e città storiche (1945- 1955)*, Firenze, 1998, pp. 11- 43.

FENZO M., *Il campanile di San Marco: il crollo e la ricostruzione: 14 luglio 1902- 25 aprile 1912*, «Catalogo della mostra, Venezia, 14 luglio- 31 dicembre 1992» Milano, 1992, p.59.

FERLENGA A., *Separazioni*, in "Casabella", n. 716-717, 2003, p. 13.

FERRARI A., *Compositione per contaminazione*, in BOGNONI B., LUCCHINI M. (a cura di), *Architettura, contesto, cultura. Intersezioni d'arte nel progetto*, Firenze, 2011, pp. 21- 33.

FEYDEAU E., *Là peinture dans les églises des Paris. Saint-Germain l'Auxerrois*, in "Revue internationale de l'art et de la curiositè", n. 1, 1869, pp. 134- 136.

FINIEGO G., *Il recupero dell'architettura medievale nei pensatori francesi del primo Ottocento*, in "Restauro", n. 47- 49, Napoli, 1989, pp. 79- 133.

FINIEGO G., *La conservazione dei beni ambientali e le Carte del restauro*, in CASIELLO S. (a cura di), *Restauro, criteri, metodi, esperienze*, Napoli, 1990, pp. 26-46.

FLEURY E., *L'arte liturgica in Francia nel XX secolo*, in DELLA LONGA G., MARCHESI A., VALDINOCI M. (a cura di), *Arte e liturgia nel Novecento: esperienze europee a confronto*, «Atti del Convegno internazionale, Venezia, 9- 10 ottobre 2003» Rovereto, 2004, pp. 17- 29.

FOUCART B., *Viollet-Le-Duc e il restauro degli edifici in Francia*, catalogo della mostra, Torino, luglio-ottobre 1981, Milano, 1981, pp. 1- 126.

FOWLER J.P., *The past in contemporary society Then, Now*, Londra, 2002, pp. 3- 177.

FRAM M., WEILER J.M. (a cura di), *Continuity with change: planning for the conservation of man-made heritage*, Toronto, 1984, pp. 1- 19.

FRANZOI U., DI STEFANO D., *Le chiese di Venezia*, Venezia, 1976, pp. 19- 58.

FRESA M., *Il colore della storia: appunti su un dibattito di fine Ottocento intorno alle decorazioni policrome medioevali del Palazzo Ducale di Venezia* in SPANGHESI G. (a cura di), *Il colore della città*, Roma, 1988, p. 260.

FRODL W., *Concetti, valori di monumento e il loro influsso sul restauro,* in RIEGL A., *Teoria e prassi della conservazione dei monumenti: Antologia di scritti, discorsi, rapporti 1898-1905, con una scelta di saggi critici*, Bologna, 2003, pp. 401- 412.

GAMBONI D., *The destruction of art, Iconoclasm and vandalism since the French Revolution*, Londra, 1997, pp. 25- 51.

GASCOIGNE L., *Gli artisti si arrampicano sui vetri*, in “Vernissage”, n. 129, 2011, pp.17- 19.

GERMANN G., *Gothic Revival in Europe and Britain, sources, influences and ideas*, Cambridge, 1972, p. 8- 110.

GERMANN G., ONN G., *Gothic revival in Europe and Britain: sources, influences and ideas*, Cambridge, 1972, pp. 1- 263.

GIEDION S., *Spazio, tempo, architettura*, Milano, 1975, pp. 420- 598.

GIUSSANI E., *Innesto di architetture contemporanee su edifici preesistenti nei tessuti urbani. Separazione o integrazione*, Roma, 2013, pp. 9- 150.

GIUSTI A., *Il contributo del restauro alla conoscenza della policromia su pietra*, in ANDREUCCETTI P.A., LAZZARESCHI CERVELLI I., (a cura di), *Il colore nel Medioevo: arte, simbolo, tecnica; pietra e colore, conoscenza, conservazione e restauro della policromia* «Atti delle giornate di studi, Lucca 22-24 novembre 2007», Lucca, 2009, p. 177.

GORLICH G. (a cura di), *Attualità urbanistica del monumento e dell'ambiente antico* «Atti del Congresso Internazionale, Milano, 1957», Milano, 1958, p. 37.

GRASSI G., *Considerazioni sul “carattere” di un edificio* in “Casabella”, n.722, 2004, pp. 8- 9.

GREGOTTI V., *Dentro l'architettura*, Torino, 1991, pp. 22- 53, 190- 199.

GREGOTTI V., *L'ossessione della storia*, in “Casabella”, n. 478, 1982, pp. 40- 41.

GREGOTTI V., *Venezia, città della nuova modernità*, Venezia, 1998.

HILTON T., *The Preraphaelites*, Londra, 1985, pp. 1- 50.

HONOR H., *Il Romanticismo*, Torino, 2007, pp. 154- 210.

HORAIST B., *Saint Germain-Des-Prés 1839-1863* in *Hippolyte, Auguste et Paul Flandrin: une fraternitè picturale au XIX siécle*, catalogo della mostra, Parigi, 16 novembre 1984 – 10 febbraio 1985, pp. 125- 131.

Huges J., *The cathedral of Socialism*, in “Preview City of York Art Gallery”, n. 30, 1977, pp. 1035- 1038.

IRACE F., *Il Neogotico laicizzato*, in BOSSAGLIA R., TERRAROLI V.(a cura di), *Il neogotico nel XIX e XX secolo*, Milano, 1989, p. 185.

KERN S., *Il tempo e lo spazio: la percezione del mondo tra Otto e Novecento*, Bologna, 1995, pp. 52- 373.

KIEREN M. (a cura di), *Osvald Mathias Ungers*, Zurigo, 1994, pp. 8- 30.

KÖHLER W., *La psicologia della Gestalt*, Milano, 1983, pp. 25- 34.

KOSTENEVICH A. (a cura di) *Matisse La Révelation m'est venue da l'Orient* catalogo della mostra Roma 20 settembre 1997- 2 gennaio 1998, Roma, 1998, pp. 23- 42.

LAARHOVEN J.V. (a cura di) *Storia dell'arte cristiana,* Milano, 1999, pp. 300- 312.

LE GOFF J, *Il peso del passato nella coscienza degli italiani*, in CAVAZZA F.L., GRAUBAD S.R. (a cura di) *Il caso italiano,* Milano, 1974, vol. II, pp. 534- 548.

LE GOFF J. , *Documento/Monumento,* in *Enciclopedia Einaudi*, Torino, 1978, vol.V, pp. 38- 43.

LE GOFF J. , *Un lungo medioevo,* Bari, 2006, pp. 40- 54.

LE GOFF J., *Il peso del passato nella coscienza collettiva degli italiani*, in CAVAZZA F.L., GRAUBAD S.R. (a cura di) *Il caso italiano,* Milano, 1974, vol. II, pp. 534- 548.

LECIS M., *Rafael Moneo. Le pietre di Pamplona; Archivio reale e generale di Navarra, Pamplona*, in "Aiòn", n. 5, 2004, pp. 63- 77.

LEHNE A., *Dehio, Alois Riegl, Max Dvořák – a threshold in theory development, inand preservation. Interactions between theory and practice: in memoriam Alois Riegl (1858-1905)* «Atti della Conferenza Internazionale dell'ICOMOS, Comitato Scientifico Internazionale per la Teoria e la Filosofia della Conservazione e del Restauro, Vienna, 23-27 Aprile 2008», Firenze, 2010, pp. 69- 80.

LEMME F., *Evoluzione del concetto di autenticità attraverso le carte italiane del restauro,* in "Quaderni del CER", n.3, «Carte, risoluzioni e documenti per per la conservazione ed il restauro, Siena 14- 15 marzo 2003» Pisa, 2006, pp. 111- 117.

LYNCH K., *Il tempo dello spazio,* Milano, 1977, pp. 50- 253.

M.C.H., *Religious Painting - Hippolyte Flandrin* in "The Fine Arts quarterly review", vol. I, Londra, 1866, pp. 115- 131.

MAC KELLAR GOULTY S., *Heritage gardens: Care, Conservation, Management,* Londra, 2003, pp. 42- 67.

MACCARTHY F., *The last preraphaelite: Edward Burne-Jones and the victorian immagination,* Harvard, 2012, pp. 70- 79.

MANCUSO F., *E' il nuovo che rilancia l'antico. Tre progetti per il riuso a Venezia*, in FERLENGA A., VASSALLO E., SCHELLINO F. (a cura di), *Antico e nuovo: architetture e architettura*, «Atti del convegno, Venezia 2004» vol. II, Padova, 2007, pp. 836- 840.

MANIERI ELIA M., *La conservazione: opera differita* in "Casabella", n. 582, 1991, pp. 43- 45.

MARCHESINI M., *Un secolo all'ombra: crollo e ricostruzione del campanile di San Marco*, Belluno, 2000.

MARTIN J., *Nuovo e antico*, in "Casabella", n. 718, 2004, pp. 58- 59.

MC LUHAN M., *La galassia Gutenberg: nascita dell'uomo tipografico*, Roma, 2011

MEDA S., *La vetrata nell'architettura sacra a Milano nella seconda metà del Novecento*, Milano, 2009, p. 223.

MENICHELLI C., *Le caratteristiche specifiche della tutela a Venezia*, in CALEBICH E. (a cura di), *La conservazione dell'autenticità negli interventi sul costruito a Venezia*, Roma, 2009, pp. 63- 67.

MIARELLI MARIANI I., *Seroux d'Agincourt et l'histoire de l'art par les monuments: riscoperta del Medioevo, dibattito storiografico e riproduzione artistica tra fine XVIII e XIX secolo*, Roma, 2005, pp. 3- 45.

MONEO R., *L'idea di durata e i materiali da costruzione*, in CASIRAGHI A., VITALE D. (a cura di), *La solitudine degli edifici e altri scritti. Questioni intorno all'architettura*, Torino, 1999, pp. 205- 210.

MONEO R., *On typology*, in "Oppositions", n. 13, 1978, pp. 23- 46.

MONTINI G.B., *Sull'arte sacra futura*, in "Arte cristiana", n.3, 1931, pp. 39- 45.

MONTINI G.B., *Sull'arte sacra futura*, in "Arte cristiana", n.3, 1931, pp. 39- 45.

MUMFORD L., *La cultura delle città*, Torino, 1999, pp. 437- 448.

MURATORI L. A., *Dissertazioni sopra le antichità italiane*, Milano, 1751, vol. I, pp. 346- 370.

NAGEL A., *Medieval Modern. Art out of time*, Londra, 2012, p. 123.

NAGEL A., *Medieval Modern. Art out of time*, Londra, 2012, pp.

NARIN J., *Surrealismo urbano*, in GORLICH G. (a cura di), *Attualità urbanistica del monumento e dell'ambiente antico «*Atti del Congresso Internazionale Milano 1957», Milano, 1958, pp. 19- 24.

NIETZSCHE F., *Sull'utilità e il danno della storia per la vita* in *Considerazioni inattuali*, Roma, 1997, pp 1- 15.

NIGLIO O., *Le carte del restauro. Documenti e norme per la conservazione dei beni architettonici e ambientali*, Roma, 2012, pp. 1- 50.

NORTHMORE PUGIN A.W., *Contrasts: or, a parallel between the noble edifices of Fourteenth and Fifteenth Century and similar buildings of the present day. Shewing the present decay of taste.* Londra, 1836, pp.1- 10.

ORBASLI A., *Tourists in Historic Towns: Urban conservation and hertiage management*, Londra, 2000, pp. 49- 199.

PAGLIARA P. N. , *Eredità medievali in pratiche costruttive e concezioni strutturali del Rinascimento*, in SIMONCINI G. (a cura di), *Presenze medievali nell'architettura di età moderna e contemporanea* «Atti del 25° Congresso di Storia dell'Architettura, Roma 7- 9 giugno 1995» Milano, 1997, pp. 32- 48.

PANE R., *Dal monumento isolato all'insieme ambientale*, in "Napoli Nobilissima", vol. V, fasc. V- VI, 1966, pp. 233- 237.

PANZA P., *Continuità e restauro nell'Italia del Settecento: dal ripristino alla conservazione delle opere d'arte,* Milano, 1990, pp. 11- 25.

PAPA A., *Valorizzazione e gestione del patrimonio culturale nel Codice dei beni culturali e del paesaggio* in BILANCIA P. (a cura di), *La valorizzazione dei beni culturali. Modelli giuridici di gestione integrata*, Milano, 2006, pp. 72- 83.

PEDRETTI B., *La democrazia estetica*, in PEDRETTI B: (a cura di), *Il progetto del passato: memoria, conservazione, restauro, architettura,* Milano, 1997, pp. 2- 16.

PEROGALLI C. , *Monumenti e metodi di valorizzazione. Saggi, storia e caratteri delle teoriche sul restauro in Italia, dal Medioevo ad oggi*, Milano, 1991, pp. 1- 155.

PEROGALLI C., *Rapporto nuovo- antico nelle chiese di Colonia,* in GORLICH G. (a cura di), *Attualità urbanistica del monumento e dell'ambiente antico* «Atti del Congresso Internazionale Milano 1957», Milano, 1958, pp. 117- 124.

PERTOT G., *Venezia 'restaurata'. Centosettanta anni di interventi di restauro sugli edifici veneziani*, Milano, 1988, pp. 11- 50.

PEVSNER N., *I pionieri dell'architettura moderna: da William Morris a Walter Gropius*, Milano, 1999, pp. 77- 102.

PIETRANGELI F., *Il riparto di funzioni legislative fra Stato e Regioni in materia di beni culturali,* in BILANCIA P. (a cura di), *La valorizzazione dei beni culturali. Modelli giuridici di gestione integrata,* Milano, 2006, pp. 27- 50.

PIETROMARCHI B. (a cura di), *Il luogo (non) comune. Arte, spazio pubblico ed estetica urbana in Europa,* Roma, 2005, pp. 1- 18.

PIGAFETTA G., *Storia dell'architettura moderna: imitazione e invenzione tra XV e XX secolo*, Torino, 2007, pp. 500- 850.

PLAZAOLA J., *Arte cristiana nel tempo: storia e significato*, Milano, 2001, vol. III, pp. 386

POGGIOLI R., *Teoria dell'arte d'avanguardia*, Bologna, 1962, pp. 80- 240.

PORTOGHESI P., *La fine del proibizionismo*, in *La presenza del passato*, « Catalogo della Prima mostra internazionale di architettura, Venezia 27 luglio- 9 ottobre 1980» Venezia, 1980, p. 9.

PROTASONI S., *Geometria e variazioni. La nuova sede del Wallraf-Richartz-Museum*, in "Casabella", n. 688, 2001, p. 19.

PROTASONI S., *O.M. Ungers. Misura, numero, proporzione*, in "Costruire in laterizio", n. 85, 2002, pp. 2- 3.

PUGIN A.W.N., *An apology for the revival of christian architecture in England*, Londra, 1843, p. 44.

RIEGL A., *Il culto moderno dei monumenti: il suo carattere e i suoi inizi*, Milano, 2011, pp. 9- 50.

RIEGL A., *Teoria e prassi della conservazione dei monumenti: Antologia di scritti, discorsi, rapporti 1898-1905, con una scelta di saggi critici*, Bologna, 2003, pp. 15- 21, 173- 207, 291- 302.

RIZZO F., *La gestione dei beni culturali per lo sviluppo economico*, in FLANCHINO C. (a cura di), *Le tradizioni del costruire e il riuso nei centri storici*, «Atti del convegno internazionale "Il riuso del centro storico di Noto", Noto 4- 5 ottobre 2002» Enna, 2006, pp. 77- 93.

ROBERTS H., *The medieval spirit of Pre-Raphaelitism*, in DE GIROLAMI CHENEY L. (a cura di), *Pre-Raphaelitism and medievalism in the arts,* Lewiston, 1992, pp. 15- 29.

ROBOTTI C., *Il significato del restauro della Basilica di San Marco nel panorama internazionale,* in *Scienza e tecnica del restauro della Basilica di San Marco,* vol. I, Venezia, 1999, pp. 41- 77.

ROMANELLI G., *Architetti e architettura a Venezia tra Ottocento e Novecento,* in "Antichità viva", n. 5, Firenze, 1972, pp. 25- 48.

ROMANELLI G.,*Venezia Ottocento: l'architettura, l'urbanistica*, Venezia, 1988.

ROSSI A., *Il passato e il presente della nuova architettura*, in "Casabella- Continuità", n. 259, 1962, pp. 16- 17.

ROSSI A., *L'architettura della città*, Padova, 1966, pp. 55- 61, 114- 120, 170- 180.

ROSSI P., *Scienze della natura e scienze umane: la dimenticanza e la memoria*, in "Casabella", n. 577, 1991, pp. 39- 41.

ROSSI PINELLI O., *Verso un'immagine integrale: derestauri e ri-restauri nelle esperienze contemporanee,* in PIVA C., SGABROZZA I., DALAI EMILIANI M. (a cura di), *Il corpo dello stile, cultura e lettura del restauro nelle esperienze contemporanee* «Studi in ricordo di Michele Cordaro» Roma, 2005, pp. 119- 136.

ROSSI PINELLI O.,*"La bellezza involontaria": dalle rovine alla cultura del frammento tra Otto e Novecento*, in BARBANERA M. (a cura di), *Relitti riletti*, Torino, 2009, pp. 140- 158.

ROWE C., *Collage city,* Basel, 1984, pp. 4- 168.

RUSKIN J., *Le sette lampade dell'architettura*, Milano, 1982, pp. 209- 231.

SAGREDO A., *Degli edifizi consacrati al culto divino in Venezia o distrutti o mutati d'uso nella prima metà del secolo XIX*, Venezia, 1852.

SANTANGELO M., GIARDIELLO P., *EMBT 1997- 2007: dieci anni di architetture di Miralles Tagliabue*, Napoli, 2008, pp. 3- 107.

SANTI G., *I beni culturali ecclesiastici. Sistemi di gestione*, Milano, 2012, pp. 5- 13, 133- 179.

SCARROCCHIA S., *Che valore ha l'intero patrimonio culturale se proprio l'esperienza*

non ci congiunge ad esso? In RIEGL A., *Il culto moderno dei monumenti*, Bologna, 1985, p.19.

SCHLIMBACH G., *Il museo Kolumba di Colonia*, in Boselli G. *Ars liturgica. L'arte al servizio della liturgia,* Magnano, 2012, pp. 171- 186.

SEMERARI S., D'ALESSANDRO G. (a cura di), *Bauhaus, architettura e cultura,* Fasano, 1993, pp. 18- 19.

SERGI G., *L'idea di medioevo. Fra storia e senso comune*, Roma, 2005, pp. 21- 99.

Settis S. (a cura di) *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, vol. III, Torino, 1992, p. 230- 260, 375- 473.

SETTIS S., *Italia S.p.A: l'assalto al patrimonio culturale*, Torino, 2007, pp. 9- 47.

SEWTER C. (a cura di), *The stained glasses of William Morris and his circle: a catalogue*, catalogo della mostra, Londra, 1975, pp. 15-16.

SIMONCINI G. (a cura di), *Presenze medievali nell'architettura di età moderna e contemporanea* «Atti del 25° Congresso di storia dell'architettura, Roma 7-9 giugno 1995», Milano, 1997, pp. 32- 48, 73- 84, 293- 297, 301- 303, 307- 331.

SOLÀ MORALES I. DE, *Dal contrasto all'analogia. Trasformazioni nella concezione dell'intervento architettonico,* in "Lotus International", n. 46, 1985, pp. 44- 48.

SOUCHAL F., *Le vandalisme de la révolution,* Parigi, 1993. pp. 9- 41.

STERN A.M.R., *Classicismo moderno*, Milano, 1990, pp. 14- 17.

STERN R.A.M., *Tradition and invention in architecture: conversations and essays,* Londra, 2011, pp. 47-81.

STRANO C., *Dall'opera aperta all'opera ellittica Oltre la modernità e il postmoderno: studi e note sulla nuova classicità*, Milano, 1989, pp. 34- 39.

TAFURI M., *Storia, conservazione, restauro: un'intervista,* in "Casabella", n. 580, 1991, pp. 23- 26.

TAGLIAVENTI I., *Viollet-le-Duc e la cultura architettonica dei revivals*, Bologna, 1976, pp. 11- 300.

TIBALDI E., *La natura della conservazione,* in "Casabella", n. 578, 1991, pp. 44- 45.

TOMASZEWSKI A. , *L'autenticità, i problemi ed i criteri,* in CRISTINELLI G., FORAMITTI V. (a cura di), *I principi fondativi del restauro architettonico* «Atti della tavola rotonda, Venezia 31 gennaio- 1 febbraio 1999», Venezia, 2000, pp. 53- 57.

TOMASZEWSKI A., *From Athens 1931 to Venice 1964. History and actuality* in *Conservation and preservation. Interactions between theory and practice: in memoriam Alois Riegl (1858-1905),* «Atti della Conferenza Internazionale dell'ICOMOS, Comitato Scientifico Internazionale per la Teoria e la Filosofia della Conservazione e del Restauro, Vienna 23-27 Aprile 2008», Firenze, 2010, pp. 107- 114.

UNGERS O.M., *Modificazione come tema* in “Casabella”, n. 498-499, 1984, pp. 22- 29.

VALDERRAMA F. , *A history of UNESCO,* Parigi, 1995, pp. 19- 28.

VALENZIANO C., *Esamerone: studi di Michele Canzoneri per le vetrate del Duomo di Cefalù*, Palermo, 1990.

VECCO M., *L'evoluzione del concetto di patrimonio culturale*, Milano, 2007, pp. 17- 139.

VERDON T., *L'arte sacra in Italia: l'immaginazione religiosa dal paleocristiano al postmoderno*, Milano, 2001, p. 336.

VIOLLET-LE-DUC E., *Entretiens su l'architecture*, Bruxelles, 1977, vol.I, pp. 180- 240.

VISENTIN C., *L'equivoco dell'Eclettismo. Imitazione e memoria in architettura*, Bologna, 2003, pp. 31- 122.

VITI P., *La valorizzazione del patrimonio artistico,* in ZANARDI B. (a cura di), *Conservazione , restauro, tutela: 24 dialoghi*, Milano, 1999, pp. 159- 181.

VLAD BORRELLI L., *Etica della conservazione e tutela del passato,* Roma, 2012, pp. 11- 127, 149- 155.

WALSH K., *The representation of the past: museums and heritage in the post-modern world*, Londra, 2000, pp. 7- 18.

WATKIN D., *Architettura e moralità Dal Gothic Revival al Movimento Moderno,* Milano, 1982, pp. 29- 123.

WORTHING D., BOND S., *Managing Built Heritage*, Oxford, 2008. pp. 1- 4, 6- 36, 141- 240.

ZANARDI B. (a cura di), *Conservazione, restauro, tutela: 24 dialoghi*, Milano, 1999, pp. 9- 34.

ZEVI B., *Contro ogni teoria dell'ambientamento,* in “L'Architettura, Cronache e Storia”, n. 118, 1965, pp. 212- 213.

ZEVI B., *Il futuro del passato in architettura,* in “L'Architettura, Cronache e Storia”, n.118, 1965, pp. 578- 579.

ZORZI A.P., *Osservazioni intorno ai restauri interni ed esterni della Basilica di San Marco con tavole illustrative di alcune iscrizioni armene esistenti nella medesima,* Venezia, 1994.

ZUCCONI C., SERENA T., *Camillo Boito: un protagonista dell'Ottocento italiano,* Venezia, 2002, pp. 1- 33.