

Per via di levare

Anche la *distruzione* può costituire l'obiettivo di un progetto, o una condizione per realizzarlo¹. Non pensiamo qui alla scomparsa dei Buddha di Bamiyan provocata dall'esplosivo dei Talebani, o agli altri terrificanti crolli causati dal terrorismo e dalla guerra in questi primi anni del XXI secolo. Ci rivolgiamo alla meno clamorosa erosione che le costruzioni esistenti subiscono quando si interviene tanto per prolungarne l'esistenza che per trasformarle, fino alla loro demolizione per far posto a nuove fabbriche.

Il richiamo alle concezioni e pratiche della scultura *per via di levare* e *per via di mettere* può essere letto come la volontà di riconoscere dignità e contributo formante alle azioni intenzionali e progettate di sottrazione – anch'esse esprimono la nostra cultura –, o come un pudico eufemismo per tenere a distanza dalla nostra disciplina, esorcizzandole, parole crude come *demolizione*, *eliminazione*, *distruzione*. Quello della soppressione procurata è un tema sgradevole, quasi politicamente scorretto, di cui siamo portati a tacere.

Non è l'anticonformismo né il desiderio di compiere l'elogio che spinge ad affrontarlo, ma la constatazione che le demolizioni *avvengono* tanto nei contesti, per così dire, colti e presidiati da discipline, tanto e più diffusamente nel fare comune che a esse si sottrae. Riflettere sulle finalità che ne possono variare la misura, il significato e i modi, sui principi e sulle valutazioni che muovono la scelta delle parti o degli interi manufatti da demolire, in definitiva sulla progettualità che si esprime attraverso queste azioni, può contribuire a focalizzare l'attenzione del restauro su



Ogni intervento sull'esistente, di restauro o di riuso che sia, rimuove, asporta e cancella una miriade di tracce del vissuto di una costruzione e dei suoi diversi abitanti. Quale notizia avrà mai portato quel telegramma dello Stato, che un topo ha sottratto per formare il suo nido, da noi ripulito e distrutto?



Archeologie in palazzo Bizzarrini. Sopra, il sollevamento di un frammento probabilmente di un sarcofago romano, ritrovato nel corso degli scavi condotti dalla Soprintendenza Archeologica del Veneto.

Vista d'angolo del palazzo Bizzarrini: nonostante il nome, una casa modesta.

una componente che sovente per motivi diversi sfugge al suo controllo, e rischia di trovarlo impreparato o disattento. Chiedersi come disciplinare la *pars destruens* insita pressoché in ogni progetto di restauro significa cercare di *ricondurla nell'alveo della disciplina*, ma anche riaprire questa al confronto con la realtà che agisce e si evolve al di fuori del suo recinto.

Demolire non è il fine principale del restauro, ma lo è il conservare, ossia l'esatto contrario, e proprio per governare questa eccezione il restauro deve adottare una *progettualità mirata*, capace di dar senso e confinare le azioni di sottrazione necessarie a raggiungere gli obiettivi che esso si pone.

Per affrontare il tema del *demolire proprio del restauro*, possiamo proporre almeno due diversi livelli di impegno.

Il primo consiste nel mettere a fuoco strategie e criteri per limitare all'inizio e governare poi la crescente entità degli impatti che le stesse opere mosse da fini conservativi e di sicurezza, come il consolidamento, o d'uso, come le dotazioni impiantistiche e per l'accessibilità, determinano in qualsiasi fabbrica soggetta a "restauro". Possiamo parlare di *demolizioni o incisioni necessitate* a seguito di un negoziato progettuale, il prezzo da pagare per la continuità d'uso e la sicurezza dei manufatti antichi. Diventa nostro compito principale e obiettivo del progetto saper valutare, limitandola, la quantità e qualità dei danni conseguenti.

Il secondo e più complesso, che riguarda le *demolizioni intenzionalmente progettate*, riporta al centro dell'attenzione la questione del *giudizio di valore* e della *selezione* come attuazione pratica di quel giudizio.

Per esemplificare i due livelli del progetto *per via di levare*, adottiamo il caso del restauro di un manufatto *di frontiera*, che i caratteri visibili non collocavano decisamente tra gli oggetti integralmente da conservare². Pur essendo tutelato da vincolo, la qualifica di "monumento" gli era vistosamente eccessiva, e appariva più confacente l'inclusione tra le dignitose "coralità edilizie" delle nostre città antiche.

Come la maggior parte degli edifici a continuità d'uso, è stato più volte trasformato nel tempo e ricondotto infine, nel corso del xx secolo, a standard abitativi di sobria funzionalità, con nuove partizioni, impianti pur limitati, nuove superfici interne, pavimenti e controsoffitti. In casi come questo, la mancanza di intrinseco interesse misurato in base a *quello che si può vedere* si traduce spesso nell'abbandono dell'edificio agli usuali, confusi, processi di



Per via di levare

223

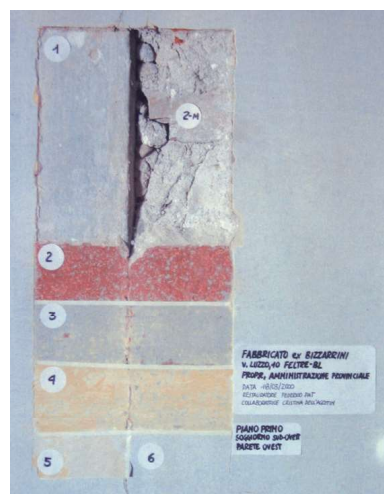
trasformazione edilizia, con lo svuotamento degli interni e il mantenimento del guscio murario.

Facendo leva su limitati indizi, e anche a motivo del vincolo esistente, è stata avviata una campagna diagnostica per accertare, da un lato, la natura e qualità degli eventuali assetti non visibili in quanto ricoperti, e dall'altro l'entità del quadro fessurativo, l'efficienza dei solai e le forme di vulnerabilità indotte da cavità e discontinuità nascoste alla vista.

La prima azione progettata ed eseguita sull'edificio, ben prima di concludere il progetto, anzi, per guidarlo, è costituita dunque da una serie mirata di sondaggi stratigrafici "a scaletta" che un restauratore ha eseguito sugli intonaci e che hanno permesso una iniziale conoscenza per punti. Si è trattato dunque di una *demolizione a fini conoscitivi e diagnostici* operata come "saggio archeologico" di limitata entità; appartiene alle demolizioni *intenzionalmente progettate*, ma in realtà *serve* al progetto stesso per superare l'afasia – qualitativa e documentaria – di una superficie amorfa. Sulla base delle conoscenze raggiunte altri saggi mirati sono stati eseguiti per arricchire progressivamente il quadro conoscitivo.

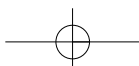
Le indagini hanno permesso di comprendere che l'edificio conteneva nascosto un significativo compendio di ambienti configurati sotto il profilo architettonico e decorativo, a partire dagli inizi del XVI secolo fino al XX. Per contro, la gran parte degli strati che li ricoprivano, eseguiti tra il XIX e XX secolo, si era posta semplici intenti di funzionalità e di igiene, senza alcuna riconoscibile volontà di configurazione: formavano *vani*, dunque, non *ambienti*.

Se vogliamo ricondurre l'edificio a un *caso tematico* del restauro, possiamo definirlo come una costruzione *sovraccaricata dalla propria storia*, appesantita e al tempo stesso indebolita da assetti che si sono sommati elidendosi in parte, come abiti indossati uno dopo l'altro senza togliersi del tutto il precedente, l'ultimo dei quali è il più dimesso. Le trasformazioni recenti hanno perciò nascosto i caratteri sedimentati con opere che ci appaiono prive di qualità progettuale, portando l'edificio *al limite del territorio della conservazione*. Va osservato che nemmeno l'istanza del *conservare* – che vorrebbe estendersi a tutto il *costruito*, a prescindere da giudizi di qualità – possiede armi in assenza di riconosciute valenze architettoniche e decorative, e si vede dunque costretta a lasciare del tutto il campo alla trasformazione radicale. In questo caso invece, anche se può apparire paradossale, proprio una



Saggi stratigrafici compiuti, nelle fasi preliminari del progetto, dal restauratore Federico Pat. Nella immagine con sondaggio "a scaletta" si osservano più strati di tinta a calce che ricoprono la spalla – il "vero bordo" – di una porta murata, manifestata in superficie dalla cavillatura verticale di una limitata lesione che si è insediata nella discontinuità.

Sotto, il saggio sul consistente strato di intonaco (8 cm) trova una superficie a scialbo che ricopre l'affresco cinquecentesco della stanza con soffitto dipinto "a cani correnti", ripreso a lavori ultimati dalla stessa posizione.





Ritrovamento, riapertura e ricostruzione dell'elemento ligneo di una nicchia formata insieme alla muratura affrescata, e dettaglio della fascia dipinta soprastante, primi decenni del XVI secolo.

demolizione mirata ha ampliato l'area della conservazione motivando l'intervento di restauro.

La mappa delle qualità osservate ha prodotto una registrazione e descrizione dei diversi caratteri, non un giudizio su di essi. Ma la logica del progetto spinge verso responsi più che verso sospensioni di giudizio. Ogni minima scelta pratica implica anche nella più limitata azione di rimozione il riconoscimento concettuale di un intrinseco *differenziale di qualità* e valore tra una parte che ritengo di poter demolire e un'altra che voglio conservare e dunque rifiuto di intaccare; così come riconosco la marginalità di una parte e l'essenzialità caratterizzante dell'altra rispetto all'insieme *in quanto tale*, così com'è o come potrà diventare con il suo contributo. La nostra azione si basa su una gerarchia che abbiamo istintivamente istituito tra le qualità attribuite alle diverse parti e sul diverso contributo che danno all'intero; ma in base a quali criteri e con quale legittimazione? Constatiamo che anche la più limitata delle *demolizioni necessitate* sollecita la riflessione rispetto alle scale di riferimento in base alle quali autorizzarle nel progetto.

Appare comunque fondamentale sotto il profilo deontologico che il progetto di restauro disponga i propri interventi, e proprio a partire dalle demolizioni, in base a una mappa costantemente aggiornata che definisca il carattere delle parti visibili e nascoste, consenta di comprendere le diverse identità figurative e spaziali che il manufatto reca anche allo stato latente. In assenza di questa conoscenza, ogni intervento agirà alla cieca, e prenderà atto pedissequamente di ciò che vede in superficie oppure colpirà in modo casuale e indifferente anche in profondità, coinvolgendo ciò che non vede. Se disporrà di questa mappa, potrà progettare con responsabilità e localizzare gli interventi in modo da ridurre l'impatto, inserendoli nei punti e nelle linee di minor resistenza. Se questa ricerca a mezzo di saggi via via più fitti non deve diventare una *caccia al tesoro nascosto*, e va costantemente misurata nei suoi stessi impatti, tuttavia non riteniamo giustificabile l'atteggiamento che in nome dell'intangibilità di principio, opponendosi a saggi puntualmente distruttivi, lascia di fatto al cantiere l'arbitrio di sfiorare dove c'è.

Ma se l'impatto di una demolizione può essere stimato in prima approssimazione in termini di quantità di materia demolita, qualità della parte interessata e suo contributo all'insieme, dobbiamo tener conto che tra le qualità dobbiamo includere più fattori,



Per via di levare

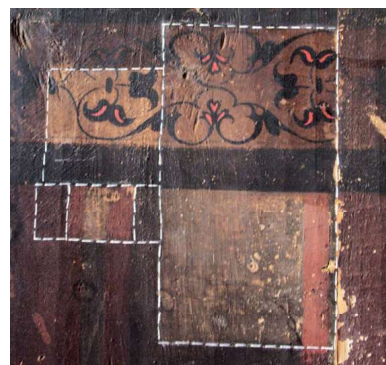
225

tra loro eterogenei, oltre alla configurazione architettonica e decorativa. Per esempio, un punto di contatto stratigrafico rivelatore può darci in uno spazio limitato informazioni preziose e insostituibili sulla storia formativa, estensibili a contesti molto ampi o all'intera fabbrica. Di conseguenza, la demolizione o alterazione anche involontaria di quel piccolo segnale ha gravi effetti sulla possibilità che l'edificio continui a documentare la propria storia. La potenza di un dato stratigrafico non è proporzionale alla dimensione della traccia, e un elemento molto limitato può rivestire un grande significato. Ecco allora che evitarne la demolizione diventa progettualmente rilevante, e va segnalato con forza e precisione.

Tornando al tema delle *demolizioni necessitate*, nell'edificio che stiamo esaminando, la ricostituzione della continuità muraria in presenza di lesioni o discontinuità è stata operata con diverse modalità, scelte tenendo conto dell'*impatto sopportabile* nel contesto da ricucire; dove l'impatto è misurato in termini di superfici significative perdute e di mantenimento/perdita di dati stratigrafici, in quanto le discontinuità sono al tempo stesso indebolimenti strutturali da contrastare, e tracce del processo formativo da conservare⁴.

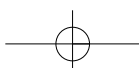
Da notare che la conoscenza derivata dai saggi permette da un lato di mirare gli interventi di consolidamento, risarcendo *quella* precisa lesione o contrastando *quella* discontinuità, e quindi allontana il rischio di interventi indifferenziati, diffusamente distruttivi e meno efficaci perché generici; dall'altro consente di selezionare la tecnica di minore impatto nel contesto di intervento.

La localizzazione del vano corsa dell'elevatore, normativamente necessario per la destinazione a ufficio aperto al pubblico, ha seguito nel progetto un processo analogo. L'edificio era formato da due distinte unità, poi accorpate nel corso dell'Ottocento. L'intervento più rilevante di questa fase, oltre all'apertura di alcune porte nel muro mediano, è rappresentato dalla formazione di un ampio vano scala. Ma dove si trovavano prima le scale delle due unità separate? Quella dell'edificio più antico, la cui posizione è stata riconosciuta in base alle tracce sulle murature di appoggio e sui solai, era molto angusta, situata parte all'interno e parte all'esterno dell'edificio. Quella dell'edificio seicentesco, eliminata al momento dell'accorpamento ottocentesco, era formata da rampe sovrapposte che attraversavano tutti i solai in legno lasciando



Sul fianco di una trave, in antico nascosto da una parete ora perduta, il decoratore del soffitto si stanca, lascia le mascherine che ha utilizzato e finisce dipingendo la data «14 hotobre 1562» e, forse, la sua firma.

Dettaglio stratigrafico dell'appoggio a muro di una parete lignea formata da un'unica tavola e, sotto, un elemento di quella parete ritrovato, insieme ad altri, come reimpiego a rinforzo di un solaio. Da notare che la decorazione sulla tavola consente di comprendere la forma e l'ornato di una cornice a muro in legno, ora perduta, che essa continua imitandola.



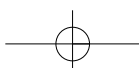


Sequenza degli accertamenti per localizzare nel progetto l'elevatore necessario al superamento delle barriere architettoniche. In alto, saggio sugli intonaci con individuazione della traccia della scala rimossa. Immagini seguenti: incisione sul solaio formata in antico dalla scala e immagine esterna del vano corsa.

tracce inequivocabili sulle murature, messe in luce dai saggi sugli intonaci che le avevano ricoperte. Alle incisioni sui solai della vecchia scala, non risarcite e solo nascoste, si era sommata l'apertura della nuova scala ottocentesca che aveva tagliato la trave di testa: i solai antichi erano ormai a sbalzo, e poggiavano su una parete a struttura lignea generando una situazione del tutto precaria in cui molte travi tagliate poggiavano su altre travi a loro volta tagliate. Il progetto ha fatto coincidere il vano dell'elevatore con il varco della scala più antica poi eliminata, e ha utilizzato la nuova struttura per dare appoggio al solaio tagliato, senza sostituirlo. Per sfruttare il varco sui solai, sono state affiancate all'elevatore, in un cavedio tecnico ispezionabile, la maggior parte delle dorsali impiantistiche verticali dell'edificio.

Ci troviamo di fronte a un *utilitarismo opportunistico*, a un modo di ragionare, si sarebbe detto una volta, da *buon padre di famiglia*: sfruttiamo un'assenza di caratteri dovuta a una antica demolizione riconosciuta indagando la storia costruttiva della fabbrica, operiamo l'incisione in una zona formata da elementi precari e privi di qualificazione, ossia in un tracciato di minor resistenza; evitiamo di danneggiare altri ambienti unitariamente conservati; sosteniamo i solai tagliati... Certo, è una condizione fortuita e fortunata che non sempre si incontra, ma è anche il risultato tangibile di una ricerca intenzionale, ossia *progettata*, che percorre a ritroso le pieghe dei processi di trasformazione per potervisi inserire, non un dato da subito osservabile.

La stessa logica ha guidato gli interventi di consolidamento dei solai lignei. Nella maggior parte dei casi il rinforzo è stato realizzato all'estradosso con applicazione di pannelli collaboranti di compensato fenolico, vuoi per la *sostituibilità* dei pavimenti superiori, degradati e recenti, vuoi per la loro *smontabilità* (altra accezione del demolire), come nel caso di un pavimento ottocentesco a tavolati di noce, poi ricollocato. Si è invece ritenuto necessario conservare i pavimenti in seminato alla veneziana del tardo Settecento, con fasce ed elementi decorativi, presenti in altri ambienti. Vi sono stati praticati tagli perimetrali a disco con stacco del pavimento – una *incisione e rimozione mirata* per consentirne la successiva ricollocazione – e, nel vano formato, posti tiranti e passaggi impiantistici. Per l'impraticabilità dell'estradosso il consolidamento del solaio è stato effettuato all'intradosso, con sistemi affiancati a vista che hanno richiesto uno specifico progetto formale e strutturale. Vi è quindi una stretta interrelazione tra la decisione di *demolire* o di *conservare*, e le for-





Per via di levare

227

me che assume il progetto di consolidamento a seconda di quale semaforo è rosso, giallo o verde; non nasce prima l'uno o l'altra, ma ponendo e valutando le diverse ipotesi di soluzione alla luce degli impatti accettabili.

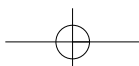
Fin qui, il riconoscimento di un differenziale di qualità tra le parti ci è servito per indirizzare *a minor danno* le *demolizioni necessitate*, arrestandole dove avrebbero prodotto impatti che abbiamo giudicato eccessivi: la *stima della diversa qualità* delle parti è perciò già entrata, sia pure con un ruolo solo difensivo, nel *gioco del progetto*.

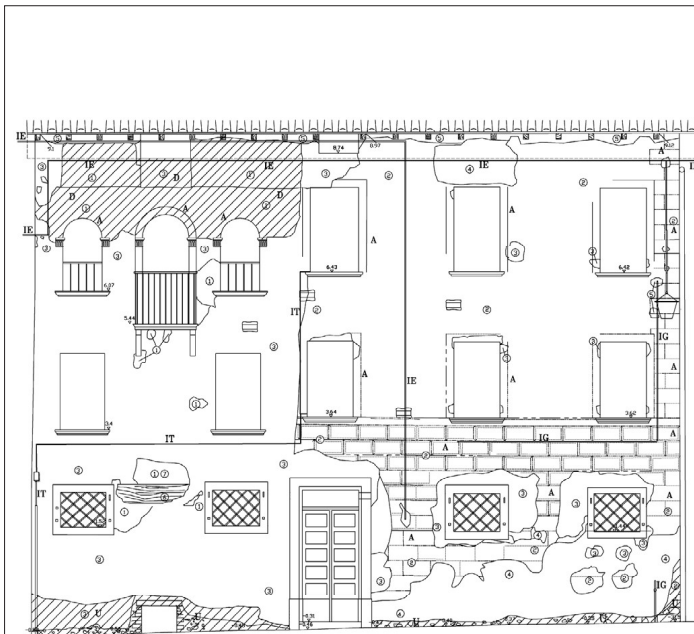
Affrontiamo ora il tema delle *demolizioni intenzionalmente progettate*, quelle che derivano da aspettative di messa in valore dell'opera. Riteniamo sia compito che rientra nell'etica di chi restaura restituire il manufatto, al termine dell'opera, avendone conservato il più possibile le qualità e i caratteri che gli ha riconosciuto e ritiene gli siano propri. Per questo chi restaura è tenuto a formare e utilizzare, dichiarandoli, propri strumenti di valutazione anche se provvisori, comparativi piuttosto che assoluti, relativi al singolo edificio e contesto, superando la difficoltà oggettiva che la disciplina incontra nel formulare efficaci e condivisi indirizzi in questo campo. Certo, è molto più facile esimersi da ogni responsabilità pronunciando di fronte a qualsiasi oggetto, anche a una banalità edilizia, la sentenza magicamente ambigua "è storicizzato", che suona come un ricatto paralizzante: chi lo tocca compie un delitto contro la Storia. Certo, la storia ormai lambisce il nostro presente, ma non per questo rinunciamo a rottamare l'automobile obsoleta o a portare ogni giorno in discarica i nostri rifiuti, che pure documentano più di ogni altra cosa il nostro modo di vivere, la storia del nostro quotidiano.

Gli strumenti di valutazione non potranno che essere legati al progetto di intervento per *quel preciso edificio* e al suo sviluppo nel contesto storico-culturale in cui si trova, in parte ne indirizzeranno le scelte e in parte ne saranno essi stessi guidati. Dobbiamo superare le usuali gerarchie storico-artistiche, per allargare lo spettro dei significati e valori che possiamo incontrare in un edificio e che lo caratterizzano. Testimonianze della storia del costruire e dell'abitare; segni degli eventi anche strutturali, modi di degradarsi: insomma tutta la panoplia di ciò che costituisce carattere e contribuisce al carattere e al significato di una architettura. Gli stessi strumenti di valutazione risentiranno perciò della poetica progettuale con cui il restauratore interpreterà *quel*



Fasi del taglio mirato con sollevamento a tratti del pavimento alla veneziana, per la collocazione dei tiranti e per i passaggi impiantistici, e della successiva ricollocazione, stuccatura e levigatura. L'immagine in basso documenta il pavimento a lavori ultimati.





FRONTI ESTERNI RILIEVO FRONTE NORD

SINTESI DEGLI ELEMENTI STRATI-
GRAFICI DI CARATTERIZZAZIONE
COSTRUTTIVA E PRINCIPALI FENO-
MENI DI DEGRADO

TIPI DI INTONACO IN SEQUENZA CRONOLOGICA
E ALTRI ELEMENTI

- ① Intonaco cinquecentesco semigrezzo con ele-
menti di decorazione architettonica sulle
finestre ad arco
- ② Intonaco settecentesco a superficie liscia
con motivi architettonici graffiati e dipinti
(finto bugnato nella parte basamentale e
nell'angolata, riquadrature a cornice dei fori)
- ③ Intonaco ottocentesco di integrazione per ca-
dute o modifiche architettoniche e di parzia-
le copertura dell'intonaco cinquecentesco
- ④ Intonaco recente di integrazione e parziale
sovrapposizione dell'intonaco settecentesco
- ⑤ Intonaco a base cementizia di integrazione
fori impiantistici e di raccordo con lo spor-
to negli ultimi lavori sul tetto
- Ⓜ Elemento in legno (architrave di apertura a
bottega)
- Ⓢ Presenza di scritte dipinte encomiastiche
dei rettori veneti su intonaco tipo 1

PRINCIPALI FENOMENI DI DEGRADO

- ☒ Presenza di umidità
- ☒ Distacchi e bolle di rigonfiamento visibili
sulle superfici più antiche tipo 1 e 2
- Ⓜ Abrasioni e perdite di superficie di finitura
e/o decorate diffuso su intonaci tipo 1 e 2
- Ⓢ Elementi impiantistici (cavi elettricità IE
tubi gas IG, cavi telefono IT)

FRONTI ESTERNI PROGETTO FRONTE NORD

INTERVENTI DI DEMOLIZIONE,
RIMOZIONE E SMONTAGGIO

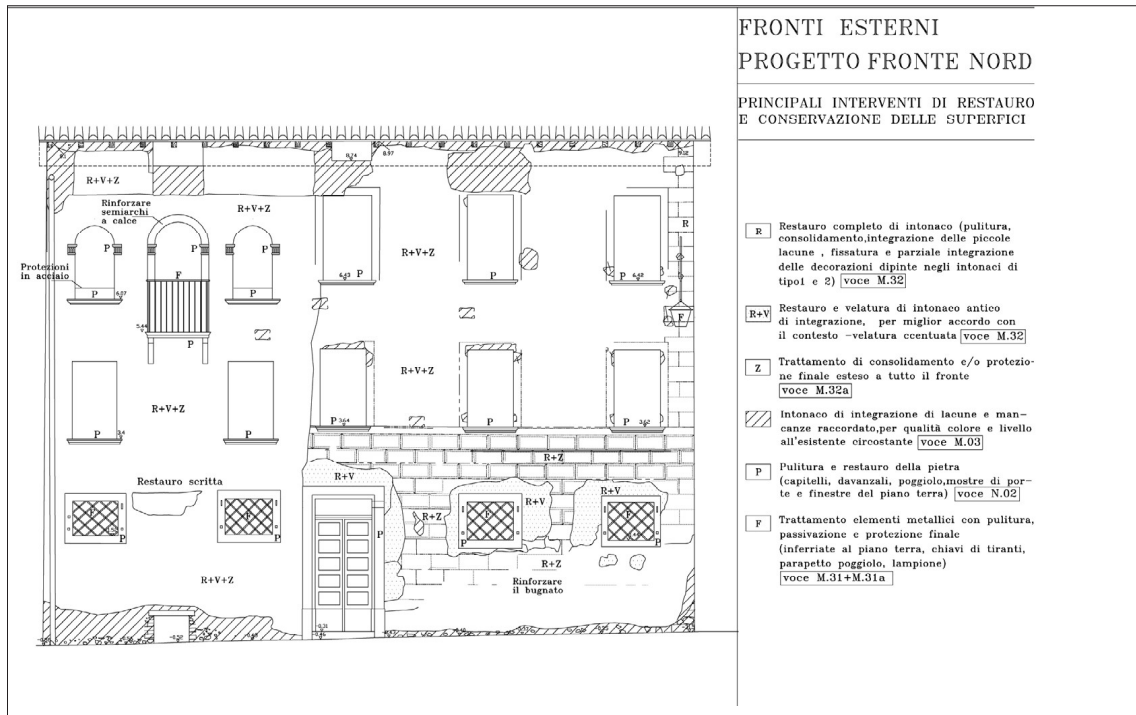


- Ⓢ Smontaggio elementi impiantistici con
studio di percorsi alternativi o sottraccia
cavi elettrici IE, tubi gas IG, cavi telefono IT
voce D.19
- Ⓢ Rimozione chiodi e ganci recenti presenti
su tutto il fronte con relative malte
di fissaggio voce D.19
- Ⓜ Rimozione parapetti in metallo voce D.02
- ☒ Rimozione di strato superficiale di intonaco
con particolare cura al fine di evitare
il danneggiamento dell'intonaco o della
muratura sottostante voce D.34
- ☒ Rimozione di intonaco degradato e non più
recuperabile con eventuale scarnitura dei
giunti voce D.33+D.33a
- ☒ Rimozione accurata di muratura per la
liberazione di spalle preesistenti voce D.08
- ☒ Demolizione di corpo di fabbrica addossato
all'edificio in epoca recente voce D.01



Per via di levare

229



La tavola del progetto che designa le opere "per via di levare" – demolizioni, rimozioni, smontaggi, asporto di depositi, scavi ecc. – è separata da quella delle opere di conservazione e concettualmente la precede, indicando una precisa fase dei lavori. Ogni rimozione è mirata a una parte o strato ben definito e circoscritto, finalizzata a un preciso progetto, e descritta nei modi e nelle cautele esecutive dalle specifiche voci di elenco prezzi, cui i grafici fanno riferimento.

Immagine del fronte verso la strada prima e dopo il restauro.



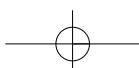
singolo caso pur sulla base di riferimenti teorici generali, e dello spunto critico che nasce osservando le soluzioni di casi affini. Diventeranno parti del progetto e dovranno essere esplicitati, per poter essere condivisi, arricchiti, al limite rifiutati. Tutto questo per *dare senso* alle diverse scelte di conservazione così come a quelle di demolizione.



Sequenza della messa in luce e restauro di una rara parete in legno dipinta del XVI-XVII secolo, che già riutilizza elementi decorati più antichi. È stata ritrovata a seguito della rimozione di un intonaco di rivestimento su listelli in legno.

La volontà di proporre contesti comprensibili temperandone il carattere di confuso palinsesto, anche senza renderli forzatamente unitari, ha portato nel palazzetto Bizzarrini a rileggere e talvolta a sovvertire le scelte suggerite da tradizionali scale di valori. Scale che, se non si è preteso di aggiornare, non sono state nemmeno tradotte meccanicamente in decisioni; le scelte sono state valutate in rapporto all'esito architettonico raggiungibile con le diverse opzioni, all'entità e natura delle integrazioni conseguenti a ogni demolizione. Per esempio, l'ambiente interamente decorato a stampigli a tempera tra la fine del XIX e gli inizi del XX secolo, che ricopre parte delle superfici più antiche dell'ambiente contiguo, di dimensione dunque ora ridotta, è stato riportato in luce rimuovendo gli strati di scialbo che lo ricoprivano, e conservato per la sua capacità di esprimere compiutamente i modi, il gusto e l'architettura domestica di un preciso momento. Rappresenta nell'edificio la testimonianza più articolata e compiuta di uno stesso assetto che nelle altre parti si è espresso con anonima funzionalità: parti alle quali non riusciamo ad attribuire qualità, a fronte del degrado e della difficile recuperabilità, e che perciò non riportiamo a vista, ma ricopriamo, trasformiamo o rimuoviamo. Nell'ambiente decorato di inizio Novecento non si mira dunque agli strati più antichi, pur presenti, e si rimuove il solo strato di scialbo sovrapposto. Non è stata rimossa la parete divisoria, né tolto il controsoffitto dipinto per rimettere in luce la parte mancante e ancora nascosta del raffinatissimo e raro contiguo ambiente cinquecentesco, che perciò resta di dimensione ridotta. Non si è attribuito perciò a tutti i costi un privilegio al più antico e raro, in quanto il punto di riferimento – e perciò di arresto di ogni demolizione – è il *riconoscimento di una qualità progettuale fungibile*, che in questo caso è stata ritrovata nell'ambiente del primo Novecento.

L'ambiente con le pareti a grandi specchiature settecentesche bianche e verdi è stato invece riportato in luce con una combinazione di azioni *per via di levare*: il controsoffitto recente, le pareti divisorie che ne suddividevano lo spazio, l'intonaco che ne rico-





Per via di levare

231

priva la decorazione parietale. Una sottostante decorazione seicentesca, portata in luce solo in un piccolo tassello, genera nell'ambiente alcune significative contraddizioni: il soffitto in legno, sotto le velature, manifesta a tratti le decorazioni più antiche; l'unitario pavimento alla veneziana del tardo Settecento, insieme alle pareti dipinte, riunifica l'ambiente inizialmente suddiviso da una parete sottile, formata da un tavolato in legno di cui rimane ancora la traccia di appoggio sulle pareti. Non possiamo più parlare di assoluta contemporaneità delle parti, ma di un ambiente che si è evoluto acquisendo e facendo proprie superfici ed elementi di un assetto precedente, per formare quella che gli archeologi chiamano "interfaccia di periodo", l'insieme delle superfici a vista in un dato periodo di vita della fabbrica, come risultato di modifiche parziali e di accostamenti.

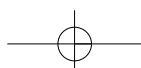
Gli ambienti della parte cinquecentesca, pur di dimensione limitata, presentavano – come d'uso nelle città venete di terraferma – assetti formati in base a programmi architettonici e decorativi molto accurati. Pareti e soffitti sono interamente decorati e progettati insieme agli arredi fissi, quali camini, nicchie a muro, ampie cornici in legno che scandivano i partiti decorativi delle pareti, ora del tutto perdute.

La nostra distanza temporale e culturale da queste architetture, che sono emerse dalla rimozione di strati di malta spessi anche 10 cm, è assai maggiore rispetto a quella che ci separa dagli ambienti di cui abbiamo parlato in precedenza. Esse ci giungono incomplete – degli arredi fissi è leggibile la sola traccia di appoggio a muro, sorta di presenza-assenza – e suddivise da interventi successivi. Ma è forte il nostro stupore per questa immagine che non abbiamo mai visto dell'antico, perciò *nuova*, anche se – o proprio perché – *ri-scoperta*, portata nuovamente in luce. Ed è proprio lo stupore della ri-scoperta che vorremmo mantenere possibile nell'opera restaurata.

Negli ultimi tre decenni sono state più forti le prese di posizione contro l'istituzione di gerarchie tra le testimonianze accumulate nelle costruzioni e contro qualsiasi intento selettivo. Sulla scorta di una severa critica degli esiti di interventi di *liberazione-ripristino*, filo conduttore di buona parte dei restauri del passato, la posizione conservativa ha mirato a destituire di fondamento la sequenza *giudizio di valore-selezione*. È in ogni caso un monito che dobbiamo tenere ben presente, forte e salutare, oltre che un riferimento etico con cui misurarsi.



Immagini precedenti e successive alla messa in luce dell'ambiente con motivi decorativi a tempera (XIX-XX secolo).





Immagini precedenti e successive ai restauri della sala "alla francese" (XVIII secolo con preesistenze del XVII) riportata in luce e restaurata.

Ma come possiamo governare l'ampio spettro di situazioni intermedie che esiste in ogni tessuto urbano, tra i manufatti totalmente da conservare e quelli di cui si ritiene possibile se non opportuna la totale demolizione? Dobbiamo anche prendere atto che nelle nostre città dilaga la versione edile della rottamazione, e che caricando di significati – e azioni – a piacere una qualunque sigla (manutenzione, riuso, recupero, ristrutturazione, ma soprattutto restauro) si giunge invariabilmente a un manufatto apparentemente simile al precedente quanto ad aperture, mura portanti e altro, ma in cui invano si cerca sulle superfici rinnovate un appiglio per capire se tutto è stato demolito e poi ricostruito o "solo" radicalmente manipolato.

In molti casi l'unica difesa, a nostro avviso, è la ricerca di qualità e significati convincenti e trasmissibili, che spesso sono sottotraccia e richiedono, per poter diventare lo scudo di Achille dell'intero edificio, di ritornare in luce e potersi manifestare.

Teniamo conto che la variegata articolazione si riproduce, a scala ridotta, in ciascuna singola architettura; spesso in ciascun ambiente interno troviamo parti che per cronologia, disegno e tecnica costruttiva sono affini a edifici di cui riteniamo possibile la sostituzione. Perché dovremmo lì conservare una parte, spesso inserita disorganicamente, come testimone di cultura, per il solo fatto di essere collocata in un manufatto antico, e sopportare la trasformazione di un intero edificio attraverso il quale la stessa cultura si è più compiutamente espressa?

La selezione è nelle cose, è uno strumento dell'adattamento e della trasformazione dell'ambiente, e non può essere arrestata né quella naturale, né quella che costituisce una scelta ragionata. Se la disciplina del restauro non riesce a elaborare criteri di riferimento per operarla, altri sono ben disposti a surrogarla apportando le proprie finalità, e per la disciplina rappresenterebbe una sconfitta e una perdita di ruolo.

Ridisegnare – di continuo, non certo una volta per tutte – confini tra conservazione e trasformazione è un compito del vivere nel presente, e un banco di prova che nemmeno il restauro può eludere.

La *progettualità del demolire* comporta l'assunzione di una azione intenzionale e responsabile, in cui consapevolmente rinunciamo ad un elemento per raggiungere un dato obiettivo, ben sapendo che conosciamo solo in parte le qualità che perdiamo, ma attenti a far sì che la perdita non sia totalizzante e avendo ben chiare le qualità che vogliamo raggiungere o valorizzare. Ma è davvero



Per via di levare

233

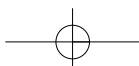
così? In una costruzione stratificata – tutte le costruzioni, in misura diversa, lo sono – la parte di rivestimento esterno più vicina a noi ricopre le superfici degli assetti che lo hanno preceduto, ossia delle architetture del passato. Per sapere quel che perdo, devo mettere in atto procedure di accertamento che mi consentano valutazioni progressive, strato per strato e assetto per assetto, come, ad esempio, la realizzazione di saggi stratigrafici che pongano in evidenza puntualmente la sequenza degli strati di finitura da cui dedurre la natura e la qualità degli assetti che si sono succeduti.

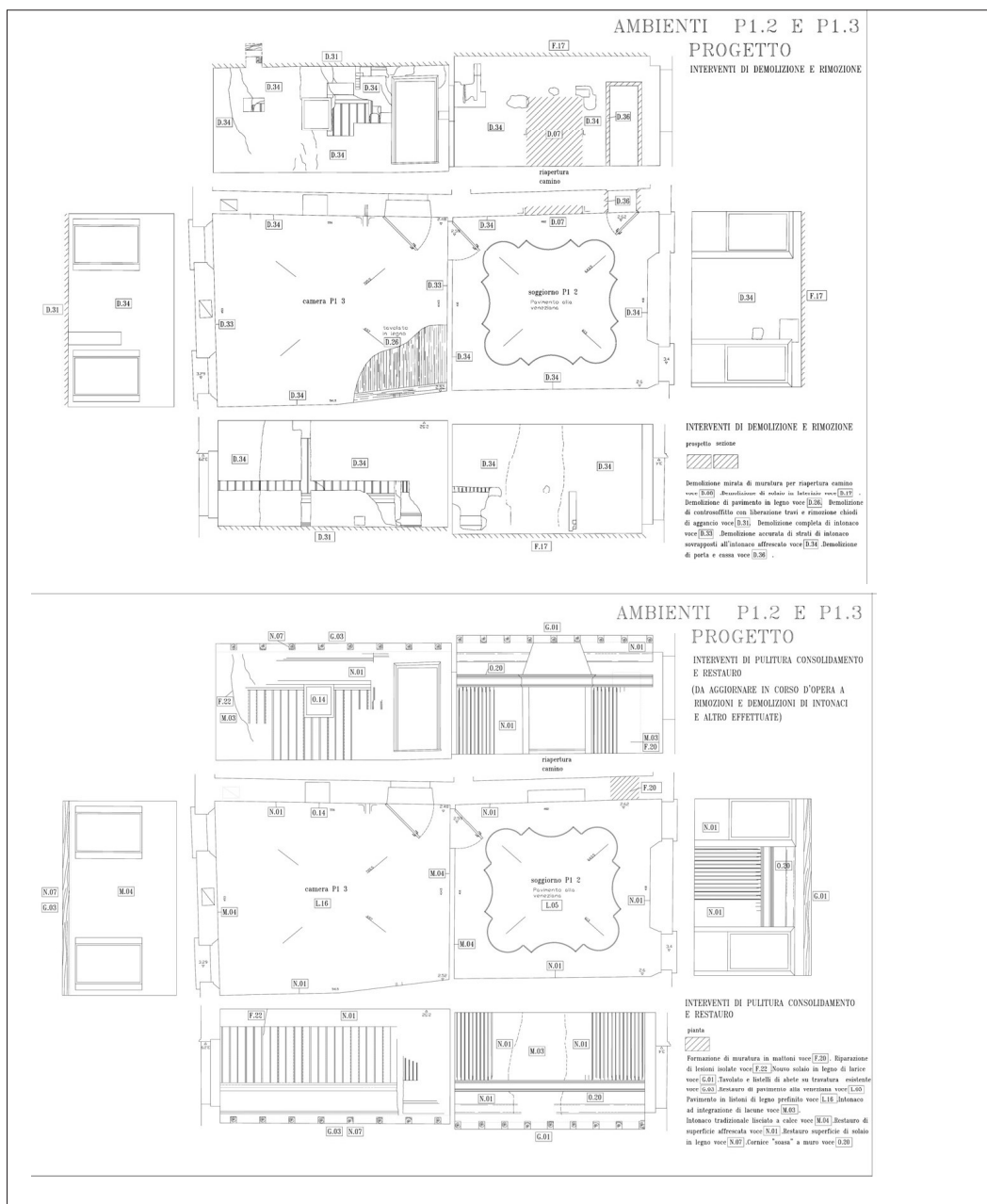
Usualmente questo non avviene, e la demolizione è realizzata come atto inconsapevole e irresponsabile. Altro è la rimozione come scavo, come azione del togliere pensante e attento, che costituisce il mezzo dell'archeologia. Se è vero, come ha ribadito anche Paolo Fancelli, che il cantiere di restauro è per eccellenza il luogo di conoscenza della storia della fabbrica, allora diventa necessario vi sia qualcuno che questa storia la studi, ne raccolga tempestivamente i dati nel rapido evolversi delle azioni, la documenti e la interpreti, anche riportandone gli esiti provvisori a reindirizzare le azioni in corso. Prendiamo atto tuttavia che questa figura non è prevista oggi durante il cantiere di restauro, e la storia che vi si apre per un breve tempo o viene raccolta con atti di curiosità e buona volontà, o viene perduta. Sembra questo un campo in cui impegnarsi.

Gli strumenti dell'archeologia, e in particolare la stratigrafia e il complesso di indagini archeometriche, possono fornirci un particolare contributo. Da un lato, se lo si ritiene significativo, anche a lasciar traccia della demolizione, a far sì che la parte demolita e l'azione di demolizione lascino una interfaccia negativa, un segno decodificabile di ciò che è stato rimosso. Dall'altro, a far sì che la demolizione o l'incisione operata riduca il proprio impatto sulle tracce cui è affidato il potenziale informativo dell'edificio e delle architetture che si sono sovrapposte/succedute in esso. Ricordiamo che sono cambiati i modi e le tecniche del demolire almeno quanto quelli del costruire. Un comune martello demolitore utilizzato per togliere un intonaco può incidere in modo devastante il paramento murario, e a differenza che in passato, è ormai prassi comune togliere tutto ciò che ricopre un muro prima di reintonacarlo: si è drasticamente ridotto lo spazio della conservazione involontaria o preterintenzionale, di stretta economia, che tante testimonianze del passato ci ha trasmesso; e che varrebbe la pena, da più punti di vista, di riconsiderare.



Ambienti cinquecenteschi le cui pareti presentano, nella parte superiore, il tipico assetto a fascia decorativa sottotrave e in quella inferiore simulano un tessuto appeso a una cornice lignea in aggetto, ora perduta, che correva su tutti i lati. Fasi precedenti all'intervento e assetto finale.





Anche all'insieme delle superfici – pareti, soffitto, pavimento – di alcuni ambienti particolarmente complessi è stato dedicato uno specifico elaborato per poter confrontare sinotticamente le osservazioni stratigrafico-costruttive, il progetto “per

via di levare” e quello degli interventi conservativi e di apporto. Questo accorgimento redazionale facilita il progetto e la gestione unitaria di tutti gli interventi.



Per via di levare

235



Immagini di insieme a intervento ultimato.





Prima e dopo il restauro nell'ambiente con il soffitto dipinto "a cani correnti".

Le immagini di alcuni confronti tra prima e dopo, documentano non tanto o solo le differenze e l'opera di restauro in sé, ma la possibilità di rimettere in gioco qualità e spazi attraverso una controllata e *progettata* perdita di materia.

Nei contesti sovraccarichi e resi anonimi, come quello presentato, le demolizioni mirate e le rimozioni progressive, operate come *azioni archeologiche* sull'elevato della costruzione, riaprono il rapporto del progetto con la storia delle architetture che lì si sono succedute, stratificate, elise, tanto quanto le demolizioni generalizzate e senza sguardi lo chiudono per sempre e le ricoperture indifferenziate, nella migliore delle ipotesi, lo rinviando.

In questa ricerca, perché di ricerca si tratta, interessa tanto scoprire le presenze che le assenze, le tracce di cose che c'erano e di quelle che non ci sono più. Anche le assenze, almeno quanto le presenze, riaprono il gioco, richiedono/consentono che ci si chieda che cosa significano. Le assenze sono allusive e presenti, spazialità interrotte che generano nuove spazialità aperte, all'interno delle quali il progetto cercherà astensioni e aggiunte, per rianodare frammenti o lasciarne i fili slegati, per musealizzarli o rimetterli in gioco.

È anche rinunciando ad alcuni elementi, parti e superfici, e rinnovandoli o adattandoli significativamente che si consente all'insieme di sopravvivere, di per-durare, ossia di prolungare la propria durata temporale, che a ben vedere rappresenta il fine primo, non l'unico, dell'opera di restauro. È il raggiungimento di questo fine che richiede al restauro di elaborare e mettere in atto una progettualità *per via di levare*, che solo esso, con i suoi strumenti, sa contemperare con il conservare riportando all'oggi la fabbrica *in quanto tale*.

È soprattutto in questi contesti di tempi spezzati e discontinui che si possono ricreare, come ha detto di recente Paolo Fabbri, *nuovi contempi*, contemporaneità nuove di cose di età diverse, presenze intenzionali di antico e nuovo, in tensione nel tempo presente.

Per via di levare

1 «Ma io credo che il problema di cosa conservare apra anche alla questione, quantitativamente assai più ampia ed urgente, di che cosa distruggere». V. Gregotti, *Necessità del passato*, in *Il progetto del passato. Memoria, conservazione, restauro, architettura*, a cura di B. Pedretti, Milano 1997.

2 Il progetto di restauro di palazzo Bizzarrini a Feltre è stato redatto nel 2001, per conto dell'Amministrazione Provinciale di Belluno, da Marco De Giacometti, da Francesco Doglioni, che ha anche diretto i lavori, e da Renata Daminato con Angela Squassina. Il progetto degli impianti è stato redatto da Alessandra Vio e da Alberto Alberton. Sullo stesso argomento vedi F. Doglioni, *Togliere per conservare? Storia di una casa "anonima" a Feltre (Bl)*, in «Ananke», 42, pp. 108-117, F. Doglioni, *Scelta e governo delle azioni "per via di togliere"*, in *Antico e Nuovo. Architettura e architetture*, a cura di A. Ferlenga, F. Schellino, E. Vassallo, Venezia 2008, pp. 1039-1052.

3 Scrive Massimo Carmassi: «Le trasformazioni che hanno caratterizzato in modo più evidente gli interni sono le volte in foglio di mezzane a ciel di carrozza affrescate, in gran parte realizzate nel XVII, XVIII, XIX secolo spesso come controsoffitti dei soprastanti solai in legno cinquecenteschi, e i vani scale ottocenteschi coronati da lucernario a cuspidi. Un ruolo particolare assumono in questo periodo gli apparati decorativi che coprono ogni centimetro quadrato delle superfici intonacate determinando la qualità e lo stile degli spazi. Spesso vari strati di decorazioni si sovrappongono tra loro sotto le numerose e più recenti imbiancature che hanno coperto tutto. Verso la fine dell'Ottocento infatti un progressivo impoverimento degli usi degli edifici, conseguenti alla decadenza economica della città, ha portato al frazionamento dei palazzi in unità immobiliari più piccole da affittare. Stanze troppo grandi sono state suddivise con tramezzi di mattoni e più recentemente di forati, intonacati e poi imbiancati insieme alle volte e ai solai in legno a cui si collegano in modi spesso poco coerenti. Dunque gli edifici o le parti di edifici sulle

quali abbiamo avuto occasione di intervenire al momento dell'incarico erano caratterizzati da interni mal distribuiti, coperti da imbiancature uniformi, dall'aspetto molto povero, sotto il quale si nascondeva tuttavia la densa stratificazione di storia di cui abbiamo parlato». M. Carmassi, *Restauri e architettura d'interni*, in G. e M. Carmassi, *Del restauro di quattordici case*, Milano 1998, p. 20.

4 Una casistica dei principali interventi compiuti a scopo di riconnessione muraria è riportata qui nel capitolo 3.1 sul consolidamento strutturale.



Per via di mettere

Il *costruire* che è proprio del restauro risponde ad alcuni obiettivi e non ad altri. Gli è proprio il nuovo apporto che si propone di integrare e ricomporre l'antico frammentato e lacunoso perché possa esprimere le proprie valenze, pur con linguaggi variabili dalla stretta affinità alla pronunciata diversità. Appartiene al restauro l'aggiungere in funzione di protezione e di ausilio, per sottrarre l'opera alle aggressioni ambientali o difenderla da cimenti strutturali.

L'inserimento di dotazioni d'uso innovative, per accogliere nuove funzioni o adeguare i modi con cui far continuare le vecchie, si colloca nell'area di confine condivisa con altre discipline e capacità; entra in sintonia con il restauro, fino a farne intimamente parte, se ricerca, negoziandole, le forme di compatibilità con l'edificio e con gli altri fini che il restauro pone. Anche gli interventi volti a migliorare le condizioni di visibilità e di presenza dell'opera, agendo su di essa o sul suo contesto, rappresentano una forma di rinnovamento che appartiene al restauro.

Tutte le opere di costruzione e di apporto, a qualsiasi fine rivolte, costituiscono una novità rispetto alla fabbrica, e ad alcune di esse il restauro non può rinunciare: dunque il restauro possiede una *intrinseca componente innovativa*, variabile quanto a entità e natura. Vi è infatti, nel riproporsi che è proprio del restauro, la ricerca della *complementarietà commisurata e funzionale all'antico*, che si palesa nei modi, nei mezzi adottati e nella loro entità, e consente comunque all'architettura del passato di rimanere al centro del progetto di mutamento – perché di mutamento comunque si

Villa Tomitano a Vellai di Feltre.
L'ambiente con gli archi al termine dei lavori.

tratta – *di per sé e in quanto tale*¹. Travalica il restauro l'innovare che predomina e modifica profondamente la fabbrica operando un innesto preponderante, e porta a una nuova *facies* che non ha più nell'antico il suo baricentro né fisico né simbolico, ma solo una sua componente marginalizzata; così come il ri-progettare *sull'antico e con l'antico*, inglobandolo e riplasmandolo come avrebbero fatto *prima* della nascita del restauro. Oppure l'utilizzare lacerti come oggetti materici, pareti stratificate esposte come un grande cretto di Burri, o, più volgarmente, alla stregua di cose bizzarre trovate al gran mercato della storia e lasciate lì come oggetti etnici, senza la minima intenzione di formare attorno a esse un contesto attento, che permetta di comprenderle: nemmeno questo appartiene al restauro.

Il proporre la non-appartenenza al restauro di questi e altri interventi può avere almeno due distinte motivazioni: la prima è rimarcare la natura anti-conservativa, ossia concretamente distruttiva, che sovente li caratterizza, rispetto a manufatti che riteniamo possano e debbano essere conservati *di per sé e in quanto tali*; la seconda, talvolta associata alla prima, ma spesso disgiunta, è prendere atto che quelle opere rispondono a un progetto di *architettura tout-court* e non di architettura declinata come restauro: vanno *oltre il restauro* e si sottraggono ai suoi principi. Non ci interessa, e probabilmente non è né utile né possibile tracciare una linea netta di demarcazione, ma è importante osservare quell'estuario in cui il restauro, prima di confluirci, mescola le sue acque con quelle del mare aperto in cui l'architettura cerca nuove forme e nuove qualità.

Il primo problema è capire se e quando il restauro è in grado di condurre il progetto per una data architettura dispiegando *solo* le sue più peculiari forme costruttive-innovative, o se, per ampliarne lo spettro, può *proporsi come dominus* che del progetto è in grado di assumere la guida richiamando alla collaborazione altre discipline, capacità e tecniche: a queste propone obiettivi e limiti, e indica *l'asse di sintonia anche linguistica da ricercare nelle quote di innovazione*. In questo caso, il restauro è sia *attore* sulla scena che *regista* del progetto, e assume il ruolo di committente vigile nei riguardi di altre capacità o discipline, chiedendo alla composizione architettonica, ma anche alle discipline strutturali o del controllo ambientale, di *dar forma* alla soluzione di dati problemi, entro una definita impostazione concettuale. Il restauro, oltre ai propri compiti, assume anche la *leadership* delle altre progettua-

Per via di mettere

lità dell'architettura che chiama in aiuto, definendo insieme a esse il tema da affrontare e i crinali che è opportuno non valicare. Deve anche saper valutare se la soluzione proposta interpreta adeguatamente il caso, esercitando quindi una *critica interna al progetto*.

Le diverse capacità, quella propria della conservazione/restauro dell'esistente e quella del dare nuova configurazione agli elementi di apporto, possono certamente essere unite nella stessa persona, il restauratore di architettura che prima ancora è architetto, il quale però, oltre a essere all'altezza di entrambe le funzioni, deve avere consapevolezza di quali abiti veste nel momento in cui progetta ognuna delle diverse azioni: in modo da non confondere né i ruoli né le azioni, tenendo ben presente al tempo stesso a quale figura compete la funzione di indirizzo e di controllo, insomma chi è il *dominus*. Deve saper essere *tutore* di una architettura e *costruttore* di architetture a essa complementari. I diversi ruoli nel progetto possono anche essere svolti da persone diverse, l'esperto del restauro e l'esperto dei nuovi linguaggi e modi del costruire contemporaneo, ma rispettando le priorità, i limiti e le funzioni prefissate. E questo non tanto per stabilire gerarchie e ambiti di gestione, quanto per arginare forme – compositive, strutturali, impiantistiche – completamente indifferenti quando non antinomiche rispetto alla logica del restauro.

Tuttavia, talvolta non ci è possibile cercare la complementarietà e la subordinazione rispetto a una fabbrica di cui non riconosciamo l'autorità, o che non ci appare più in grado, per sua debolezza, di reggere l'asse centrale del progetto. In molte situazioni – pensiamo ai relitti in avanzato disfacimento, o alle costruzioni già oggetto di radicali trasformazioni prive di qualità – le armi del restauro possono costituire solo una parte minoritaria di ciò che *serve* al progetto; il quale non può che sostenersi per mezzo di forme nuove, espresse con linguaggi e materiali a esse coerenti, e di nuove spazialità che nell'antico possono sì ricercare un appiglio e un radicamento al luogo per rimarcare una continuità processuale, un *prima* e un *dopo*, uno stratificarsi simbolico, insomma un *pre-testo* nel manufatto esistente, ma non trovare in esso il baricentro e il nucleo generatore. In queste situazioni il restauro non può, se non rischiando forzature ed estenuando i propri strumenti, proporsi come *dominus* del progetto di intervento. Se il valore attribuito all'oggetto esistente non motiva di per sé l'impegno a conservarlo in tutto o in larga parte *in quanto tale*, e consen-

te e richiede più ampi margini di modificazione per apportare qualità e funzioni che sono del tutto assenti, allora la gerarchia si inverte, e la progettualità dell'innovazione diventa il *dominus* che assume le redini del progetto e, se lo ritiene, chiama in aiuto il restauro per trattare in modo pertinente le parti che si vogliono conservare.

Il restauro si trova qui a svolgere una azione etero-diretta e confinata, di attore non protagonista in un progetto di cui non esercita la regia. Anche qui, la stessa persona può svolgere entrambi i ruoli, e l'architetto che progetta l'innovazione è in grado di assumere anche la funzione di restauratore, se ne ha le competenze e la mentalità. Non necessariamente questo si traduce nel conservare la sola ciminiera di una fornace che viene abbattuta, facendone, secondo un *topos* ormai frequente, l'oggetto curioso di un nuovo centro commerciale.

Decidere chi sarà il *dominus* del progetto di intervento per una data architettura significa dunque deciderne l'orientamento e aver elaborato un *progetto culturale: nel restauro*, oppure, spostando il baricentro verso l'innovazione e talvolta contro la conservazione, *oltre il restauro*.

Vi sono diversi modi e livelli con cui tener conto del preesistente che pure si progetta di modificare e talvolta di distruggere, un rapportarsi a esso capace di governare la discontinuità senza irridere la preesistenza, ma al contrario attribuendole ruoli e significati, e conservandola per parti.

Ogni giorno di più, sotto la spinta di grandi questioni – si pensi al problema della sostenibilità ambientale –, la società richiede agli edifici che utilizza requisiti sempre più distanti da quelli propri della fabbrica tradizionale. Si pensi alle recenti norme sulla certificazione energetica e sull'abbattimento della trasmissione acustica, alle prestazioni antisismiche e così via. L'istituto della deroga è sempre più confinato e condizionato, e deve trovare motivazioni forti. Dobbiamo prendere atto che tutto ciò sta nuovamente restringendo – anzi, ha già ristretto – l'area degli edifici da conservare di per sé solo a quelli oggetto di notifica, un tempo si sarebbe detto *vincolati come monumenti*, lasciando in una condizione ambigua e indifesa la vasta zona grigia degli edifici di tessuto dei centri storici, delle case rurali e di valore paesaggistico, insieme all'edilizia produttiva dismessa, all'architettura modernista. Si formano nuove priorità e nuove scale di valori, e la conservazione perde punto per punto posizioni a favore del *ri-uso* come adeguamento prestazionale e come rinnovo radicale, pur con una

Per via di mettere

approssimativa somiglianza all'antico. È difficile conservare appieno un tetto tradizionale se il pacchetto isolante termo-acustico, irrigidente, ventilante, impermeabilizzante... lo innalza di almeno quindici centimetri e richiede planarità. È difficile per lo stesso motivo conservare un pavimento, o un serramento antico. Restaurare un rustico conservandolo e mantenendone il carattere, oggi, è impresa difficilissima e richiede un progetto molto più sofisticato e complesso che in un passato recente.

Come è noto, una sommatoria di norme non dà luogo a una architettura di qualità, ma più spesso a soluzioni costrette da automatismi. Nell'intervento sull'esistente questo significa spesso perdere le *qualità* esistenti sostituendole con *prestazioni*. Si amplia a dismisura il campo del riuso che non trae qualità né dall'antico, trasformato radicalmente, né dal nuovo che apporta, costretto da norme cogenti. Molti architetti agiscono nell'area di mezzo sempre più vasta, in cui le architetture esistenti consentono, anche sulla spinta dei nuovi requisiti richiesti, di sottrarsi sia alla vertigine e alla responsabilità del costruire sul nudo terreno, senza appigli, sia al rigore del restauro, considerato uno specialismo limitante. Il progetto assume i modi del cuculo, spodesta l'edificio esistente ma ne utilizza il contesto già formato e alcuni elementi di continuità e di preesistenza. È in rapporto al *come* li usa, alla capacità di formare per mezzo di riferimenti pur puntuali e discontinui una rete in grado di superare l'episodicità della citazione e del reperto, che il progetto può mantenere una componente di conservazione e una inflessione verso il restauro anche in questi processi di rinnovo.

Nella condizione di estrema debolezza propria del *relitto* la costruzione consente e richiede le più forti trasformazioni e i più forti innesti innovativi per continuare a sussistere.

L'elevato gradiente di cambiamento proprio del progetto applicato a un relitto può assumere diversi indirizzi, scegliere il restauro come *dominus* oppure come attore non protagonista, o prescindere del tutto, e la casistica che ne deriva è tra le più variegate. Una cosa è certa: nel relitto, il restauro non può fare da solo, deve disporsi a collaborare strettamente con altre figure e capacità. Ma quali sono le peculiarità dei modi e dei fini dell'*innovare* e *aggiungere* propri del restauro o con esso compatibili, applicati al relitto e non solo? Esiste in questo una diversità polarizzata e caratterizzante, insomma una *specifica progettualità del restauro*?

Vi sono situazioni in cui il restauro può progettare nuovi gesti



Il sottotetto in crollo del corpo centrale di villa Tomitano.



Macerie in atto e macerie in formazione nel relitto della villa.

Il primo segnale non equivocabile dell'antica funzione museale. La scritta affrescata sotto la traccia di un elemento inserito a muro e rimosso recita in greco, come una didascalia: «di Aristotele ateniese».

che *integrano e spiegano* l'opera lacunosa, e che così facendo la rinnovano e la trasmettono: dunque permettono di conservarla, e letteralmente la *tra-ducono*.

L'impalcatura che nascondeva villa Tomitano² non mirava a proteggerla, quanto a tener lontani i passanti dal suo pericoloso disfacimento. Dopo aver ospitato per oltre mezzo secolo una scuola-convitto per orfani, era stata abbandonata a se stessa dall'istituzione religiosa che le aveva costruito a fianco un vasto edificio scolastico. Il collasso dei tetti – in alcune parti giunto da tempo al crollo – aveva consentito all'acqua di riversarsi per decenni all'interno della costruzione, facendo marcire e crollare i solai, e disgregando gli intonaci. Ecco, dunque, il vero relitto.

Entrati all'interno con la circospezione del caso – il relitto può trascinarci nel suo definitivo inabissarsi – abbiamo osservato, sui muri tormentati dall'acqua e dal gelo, l'emergere di singolari elementi decorativi. Apparivano sporadici, non rispondenti a un programma figurativo riconducibile agli usuali schemi di decorazione architettonica domestica degli edifici coevi dell'area, tra Cinque e Seicento. Una serie di saggi commissionati a un restauratore nel corso della redazione del progetto ne ha rivelato la natura e la diffusione ai diversi piani.

Era appartenuta, quattro secoli prima, a Daniello Tomitano, singolare figura di umanista, studioso di antichità e collezionista – ma anche esoterista dai tratti inquietanti – che l'aveva costruita e ampliata proprio per ospitare i marmi antichi e gli oggetti ai quali dedicava tutto il suo interesse e i suoi averi. L'aveva concepita come casa-museo – questo lo abbiamo scoperto progressivamente – e progettata con cura per raggiungere lo scopo che si prefiggeva, costruendola però con una disarmante povertà di mezzi. Dopo la sua morte gli eredi, per sanarne i debiti, hanno venduto gli antichi marmi estraendoli a forza dalle murature in cui Daniello li aveva infissi. Ne abbiamo trovato, nella villa, le impronte come gusci vuoti, le nicchie, i contorni affrescati con le didascalie insieme alle interfacce negative e alle false superfici lasciate dalle pietre scolpite che ormai ornavano altre ville. Anche qui, dunque, *presenze di assenze*.

Il progetto ha voluto vedere, nel disfacimento del relitto, i segni e i pensieri – il *progetto*, dunque – del suo antico proprietario e della sua vicenda di lucida follia, proponendosi di conservarli per ridar loro voce. La forma inusuale della costruzione era troppo legata al senso che Daniello Tomitano le aveva attribuito –



Per via di mettere

245

formare un luogo per accogliere i suoi oggetti, tenerli vicini tra loro e a sé – per non rischiare di perdere, insieme a queste tracce, il senso stesso della villa. Nella maggior parte della costruzione questo non risultava difficile, era sufficiente assecondare le volte al piano terra – incredibilmente conservate anche dopo aver perduto il tetto –, i percorsi e gli spazi con cui Daniello aveva formato i suoi luoghi di esposizione. Ambienti, dunque, di transito o di sosta.

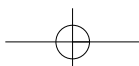
Giunti al secondo piano dopo due rampe di scale tra le decorazioni di varia natura dell'itinerario espositivo, ci siamo trovati di fronte a due finestre murate sui lati opposti dell'avancorpo a nord, che palesavano un preciso progetto illuminotecnico: le due aperture lanciavano, la mattina o di pomeriggio, una luce radente che un tempo illuminava le pietre infisse nella parete di fondo delle scale. Abbiamo riattivato questo progetto riaprendo le due finestre murate e ci siamo resi conto che questa operazione banale rappresentava l'esito di una progettualità derivante dal ri-conoscere relazioni disattivate tra cose e significati perduti: un innovare, dunque, attraverso il progetto insito in ciò che già esiste.

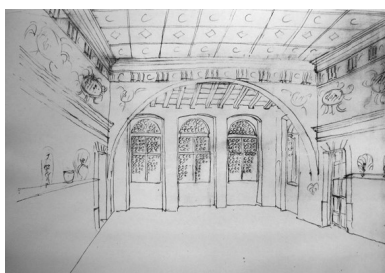
Oltrepassato un arcone sospeso di cui non comprendevamo la funzione, un tempo si raggiungeva l'acme del museo domestico in quella che doveva essere la camera delle meraviglie racchiusa nel punto più alto e interno, affacciata con cinque grandi finestre ad arco – tre delle quali murate – sul viale digradante in asse con la villa, già documentato in antico. Proprio in quell'ambiente il relitto aveva assunto i suoi contorni più aspri e insidiosi, con il solaio in disfacimento, ancora caricato di antichi mobili, pronto a crollare con il suo peso sulle opere provvisorie che avevamo con prudenza allestito sulla volta e sul piano inferiore per ridurre l'inevitabile urto. È crollato, infine, facendo pochi danni ma trascinando con sé una parete antica e frammenti di vite accumulati nella soffitta – anche questi, *relitti* –, e lasciando appesa alle tenaci capriate del tetto una valigia dondolante.

Il crollo ha svelato altre tracce. Il solaio non era antico, ma era stato ricostruito a quota inferiore ai tempi della scuola-convitto, incidendo con i suoi appoggi antiche superfici dipinte. Anche qui, le decorazioni presenti sotto scialbo, labili e in sé di modesta qualità, svelavano progressivamente insieme agli intonaci e alle tracce rimaste su di essi il progetto di una singolare architettura, il cui interesse superava di gran lunga quello suscitato dai dipinti. Emergevano le tracce di appoggio di mensole in legno a muro, con decorazioni retrostanti a nicchia o a conchiglia che palesava-



La scala, progettata in antico come percorso museale, durante e dopo i lavori.





In quella che doveva essere la più riservata "camera delle meraviglie" del museo domestico, al secondo piano, conchiglie dipinte e finte nicchie davano risalto agli oggetti posati su una mensola-cornice, di cui si conserva la traccia, lungo le pareti.

Un disegno ricostruttivo dell'interno, elaborato interpretando le tracce.

Immagini della parte a loggia in testa alla sala durante una prima fase dell'intervento.

no il voler dare enfasi agli oggetti – piccoli bronzi, o “meraviglie” – che sulle mensole erano esposti. Un allestimento museale in piena regola, insomma, con riferimenti, che il tempo permetterà di studiare, al più nobile e ricco palazzo Grimani a Santa Maria Formosa. La parete leggera crollata, a differenza del solaio, era antica, e contribuiva a definire un ambiente o, se si preferisce, una articolazione di spazi. Quello centrale, di forma pressoché cubica, aveva un soffitto più alto, probabilmente costituito da un lacunare piano di tavole direttamente fissate alle catene delle capriate. Una cornice a triglifi, così come i dipinti a cammeo a imitare un rilievo all'antica, bianco su rosso, affrontati sulle due pareti, palesavano le ambizioni classiche. In corrispondenza del pronao verso sud, il partito decorativo delle pareti assumeva un assetto a partiture bugnate e l'altezza del solaio, segnalata dalle tracce di appoggio, era ridotta rispetto alla parte centrale; si formava così un semi-ambiente quasi a loggia, con le cinque grandi finestre ad arco, che abbiamo riaperto: ma cosa era successo in corrispondenza delle due grandi lacune verticali, presenti a partire da una certa quota sugli intonaci continui al di sotto dei due muri contrapposti, là dove mutavano le decorazioni tra ambiente centrale e loggia? Abbiamo capito che si trattava della traccia lasciata da un arco in muratura abbattuto, simile a quello ancora conservato sul lato opposto della sala. Cosa reggeva, a cosa era servito realizzare un arco di quasi sei metri di luce lanciato al secondo piano tra le due pareti, a formare un diaframma interno che distingueva i due ambienti pur tenendoli collegati, come l'arco trionfale in una chiesa o il boccascena in un teatro?

Anche qui, letture stratigrafiche e tracce ci hanno portato a capire come in realtà entrambi gli archi – quello conservato e quello perduto – reggessero, in una prima fase di costruzione, un frontone più alto e arretrato rispetto a quelli degli avancorpi della villa. Le angolate esterne a bugnato rosso che proseguivano all'interno della muratura, ancora visibili, dichiaravano senza ombra di dubbio la sequenza delle forme e degli eventi.

Il relitto ci restituiva dunque, a frammenti, un progetto molto singolare, i suoi pentimenti e le sue evoluzioni. La povertà intrinseca delle decorazioni rendeva palese il loro essere funzionali a una architettura e incapaci di vivere di per sé. Non aveva molto senso pensare alla loro integrazione solo in quanto decorazioni dipinte, e lasciarle sospese – e incomprensibili – sulle pareti; emergeva l'importanza di ri-disegnare la forma dello spazio di cui un tempo articolavano le superfici.



Per via di mettere

247

Qui è entrato in gioco l'innovare che del restauro è proprio ed esclusivo, se non nelle forme, di certo nelle finalità che persegue e nel come si rapporta alle tracce presenti sul relitto. È un manifestare, materializzandolo, ciò che siamo convinti di aver capito, o che crediamo di aver capito, agendo non in sostituzione – *per via di levare* – ma *per via di mettere*, in luogo di assenze.

È un innovare che vuole avvicinarsi all'antico, per riannodarne i segni e dar senso alla loro conservazione; ma che sa anche, allo stesso tempo, con *melancolia*, di doversene allontanare. Con l'antico perduto non può cercare di coincidere, ma può collimare in alcuni punti con l'antico conservato fino a toccarlo, anzi, a sfiorarlo.

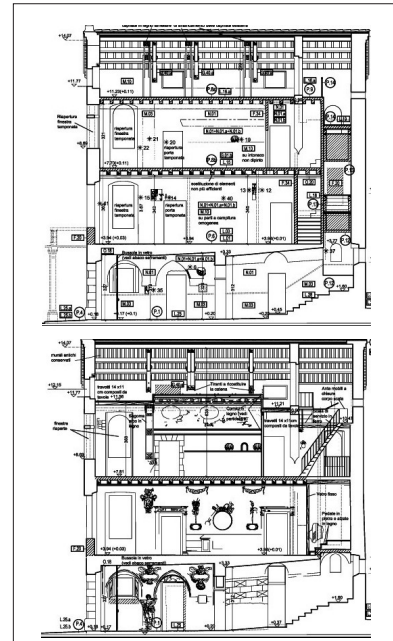
Un nuovo arco formato da due grandi centine parallele a lama di legno è stato lanciato fra le tracce lasciate dall'arco perduto sulle pareti contrapposte, alle quali rinuncia ad appoggiarsi lasciando all'interfaccia lacerata tutta la sua asprezza.

L'arco, a sua volta, regge un breve solaio che segue il passo e la posizione delle tracce sul muro ma non vi si appoggia, e resta appeso a un profilo di metallo che gli consente di lambirlo. L'ambiente cubico centrale ha, nel soffitto piano solo immaginato in base a deduzioni ipotetiche – ma di cui è nota l'altezza –, il punto più distante e sfuocato in termini di conoscenza e, di riflesso, la stessa ricostruzione allusiva resta più lontana, e le coppie di lame lanciate all'altezza del soffitto perduto vogliono segnalare, appunto, questa ormai incolmabile distanza.

Una distanza segna anche la cornice sommitale ricostruita, alla quale affidiamo il compito di marcare il margine superiore dell'ambiente cubico. Conosciamo la traccia di appoggio e l'altezza di quella perduta, ma non la sagoma, e a una modanatura la nuova cornice allude con aggetti e incisioni a taglio, ortogonali, come fosse la semplificazione di una sagoma nota, anch'essa sublimata e reinterpretata, a ricercare il chiaroscuro degli aggetti senza imitarla.

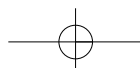
L'ambiente *non è mai stato così*, dunque non è stato *ripristinato*, non è ritornato all'antico – che peraltro non conosciamo del tutto –, e dunque è *nuovo*, ma la sua novità esprime *la tensione verso un suo essere già stato*, o verso l'immagine che si è formata nella nostra mente del suo essere stato un tempo, come riflessa sullo sfondo della caverna.

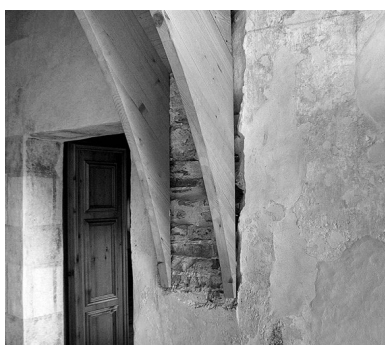
Restauro scientifico, sulla base della conoscenza razionale e obiettiva delle parti perdute, riproposte in forma semplificata e commisurata al grado di certezza?



Sezione del progetto iniziale e del progetto variato in corso d'opera per tener conto delle tracce ritrovate e della più precisa interpretazione degli assetti antichi.

Fasi di costruzione dell'arco-diaframma tra loggia e nucleo centrale della sala.





Contatti tra nuovi elementi e tracce dell'antico perduto. La ringhiera in metallo collima con la traccia di una parete a tavole in legno, sopra la scala. La cornice dipinta a triglifi integrata con sagoma lignea a soli intagli ortogonali, posta nella posizione di quella perduta. L'appoggio dell'arco in legno sull'interfaccia negativa di quello in muratura.

Restauro critico-creativo, come riproposizione di forme e spazi interpretati creativamente, astraendosi dal dettaglio letterale, e superando anche le deficienze di conoscenza?

Conservazione delle testimonianze stratificate nella materia, senza sottrarre e solo aggiungendo?

Restauro critico-scientifico-conservativo?

Il rinnovo che è più proprio ed esclusivo del restauro può vivere di questa ambiguità tra le stesse idee di restauro, che a taluni può risultare insopportabile, fertile per altri. Supera questioni come la distinguibilità senza affatto irridarle ma senza nemmeno far assurgere la risposta a rituale: è evidente che la parte costruita è diversa, e questo è quanto. La distinguibilità non è il pregio dell'intervento innovativo-ricostruttivo né il suo scopo, e d'altro canto non è usata a pretesto, come talvolta succede, per gesti che professano la loro totale estraneità. Il rinnovo si rivolge alla ricerca di un linguaggio *la cui diversità non vuole essere fine a se stessa, ma funzionale a marcare, nel medesimo tempo, la tensione all'avvicinamento e l'inesorabile essersi allontanati*, l'essere già lontani. Così le travi che sembrano, per l'incisione longitudinale all'intradosso, coppie di tavole; così la cornice che corre sopra il vuoto...

Sono allusioni a un cantiere riaperto, ancora in corso e che non verrà mai portato a termine, quindi resterà aperto, promettendo più che generando forme del tutto compiute. *La forma* in fieri, *come metafora del processo di costruzione più che del suo compimento*, può costituire un punto di contatto tra la creatività formativa propria del restauro critico e la ricerca di semplificazione della forma che appartiene al restauro scientifico.

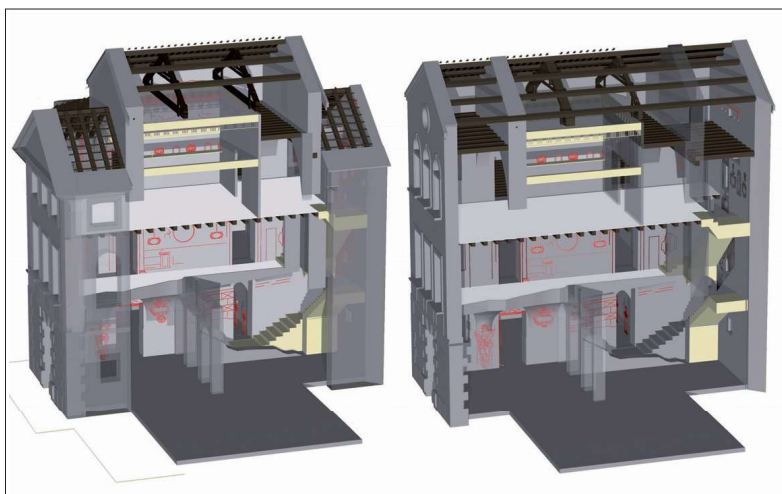
Gli spazi che queste allusioni delineano sono di forma mutevole: le lame di legno sopra il luogo centrale della sala da una data angolazione restituiscono un diaframma pur articolato, ma osservate dal basso, alzando lo sguardo in verticale, si smaterializzano come lame e lasciano la scena alle tormentate, antiche orditure del tetto a capriate, conservate nonostante i fiumi d'acqua che le hanno lambite. La forma muta spostandosi, come muovendo un caleidoscopio.

Segni antichi enigmatici conservati intatti – le pure tracce di appoggio delle cornici lignee su cui Daniello poggiava le sue *mirabilia* – e segni nuovi cercano parallelismi, reciproci rinvii e possibili sovrapposizioni. Perché tutto parte comunque dalla conservazione accurata di ciò che esiste, visto non solo come traccia materiale e come reperto, ma anche come segno e messaggio di per sé: si conserva l'uno per riannodare l'altro con il suo senso.



Per via di mettere

249



Mutamenti dell'ambiente centrale al secondo piano a seguito della ricostruzione della parete perduta di uno dei due archi e dei soffitti. Nella parete sono state realizzate due porte vetrate e non una sola centrale come in precedenza, per consentire la percezione dell'arco in muratura dall'ambiente principale e mantenere, poi, una relazione con quello ricostruito in legno.

Schemi ricostruttivi tridimensionali delle principali fasi formative della villa. I frontoni arretrati presenti nella prima fase erano sostenuti dagli archi trasversali all'interno degli ambienti (elaborazione grafica di Elisa Sartorelli).





Immagini da sotto e da sopra dell'antico tetto conservato e delle lame in legno poste nella posizione del soffitto centrale perduto.

Gli elementi di integrazione e di rinnovo cercano dunque il modo di agire “a secco” per *non turbare la traccia cui si avvicinano e con cui argomentano la propria forma e posizione*: la volontà di formare un contatto non adesivo rappresenta uno dei motivi per cui si è fatto ricorso al legno per alludere al perduto arco in muratura. Ma cercano anche una loro propria coerenza linguistica, attraverso la riproposizione in condizioni diverse degli stessi stilemi, come il tema del doppio, di uno stesso elemento formato da una coppia di elementi simili tra loro in tensione; o attraverso il ricorso a un materiale prevalente, in questo caso il legno, con lievi diversità di lavorazione – lamellare, naturale – e di trattamento. Il cavo che si forma tra le coppie allude a una incompletezza, così come le cornici che corrono sul vuoto. C'è, nell'insieme, la ricerca di segni e materiali a misurata *emissività linguistica*, di per sé e come differenziale rispetto al contesto; non si aspira a un *neutro*, a un non-segno o a un inesistente materiale smaterializzato, né, all'opposto, a un protagonismo linguistico e a un differenziale esasperato. È voler partecipare a una manifestazione corale, che cerca la sintonia di voci diverse, senza solisti.

Allontanarsi e riavvicinarsi, coincidere restando separati, *oltrepassare* o *fermarsi prima*, oppure *lasciar stare così com'è*. Perché tutto ciò che è nuovo trova comunque il suo riferimento in ciò che è conservato³.

Negli ambienti vicini, dominati dalle orditure perdute e interamente rinnovate dei tetti, il *dominus* non è più il restauro. Il progetto cerca però una affinità linguistica di *prossimità* con le integrazioni operate nell'ambiente centrale: catene a coppie di lame, saettoni accoppiati, per rendere comprensibile, anche nella diversa articolazione, l'appartenere degli elementi innovativi, pur diversamente declinati, a un unico strato, quello della fase costruttiva che ha operato il restauro del relitto, interpretato come la sua conservazione e la sua parziale ricostruzione.

Ai piani inferiori della villa Tomitano, il rapporto tra parti perdute e parti conservate si invertiva a favore di queste. La prima rampa di scale si innestava a un tunnel voltato a botte e dipinto a bugnato per mezzo di un pianerottolo sovrastato un tempo da una piccola volta a crociera, ora perduta, di cui rimanevano i peducci e le tracce di appoggio. La volta mancante è stata ricostruita in muratura, senza accentuarne la diversità. Succede, a volte, che la soluzione più naturale di una mancanza limitata in un contesto relativamente integro sia di ricostruirla vestendo i



Per via di mettere

251

panni dell'architetto "gotico", come Riegl chiamava coloro che alla fine dell'Ottocento ancora costruivano con assoluta naturalezza, in Austria, chiese gotiche o loro ampliamenti: non *neo-gotiche*, ma ispirate a una tranquilla continuità. Il saper ricostruire una parte determinata e confinata *in un contesto che non ne sopporta l'assenza*, e che verrebbe turbato da qualsiasi altro innesto innovativo, è una delle capacità che derivano al restauro dalle conoscenze dei modi di costruire antichi, utilizzandole al servizio della fabbrica. *Est modus in rebus*, di questa capacità non è ovviamente il caso di abusare, ma nemmeno di rinunciarvi a priori, perché a volte risolve nel modo più naturale situazioni che altrimenti sarebbero indotte ad avvitarci nella ricerca di soluzioni concettualmente più ambiziose, ma in contesti che non consentirebbero loro l'organicità e l'ampiezza a esprimersi con il respiro necessario: si rischia di inserire a forza un oggetto isolato in un luogo che non può accoglierlo, e di introdurre una lacerazione maggiore di quella che si vorrebbe sanare; e questo proprio per *evitare la soluzione più semplice*. Ne vale la pena?

Non la proponiamo come *la soluzione* del restauro, ma come *una soluzione* che può risultare utile in un certo numero di casi e di situazioni confinate. Anche questo è un modo di innovare che è esclusivo del restauro, anche se accettato da alcune sue declinazioni e rifiutato da altre.

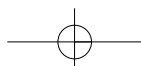
All'esterno di villa Tomitano, del fronte a grandi partiture architettoniche bianche su affresco rosso, destinate a fungere da "manifesto" visibile dal fondo del viale, si conservavano ampie superfici, in più parti erose dal degrado e intercalate da mancanze estese. Risultava insopportabile pensare di lasciare pressoché prive di base d'appoggio le grandi lesene di stile composito, sospendendole in un intonaco "neutro" che tale non avrebbe mai potuto essere; così come dava disagio la prospettiva di non ricucire la continuità del bugnato basamentale su cui poggiava l'intero ordine architettonico dell'avancorpo-pronao. Perché *disagio*?

Il primo, istintivo pensiero di fronte a una architettura *ordinata* che ci si presenta lacunosa è quello di immaginarla integra. È una sorta di riflesso condizionato della nostra mente, tanto più immediato e forte quanto più la costruzione risponde a codici linguistici noti, autoformativi e prevedibili. L'aspettativa preconcettuale generata da questa situazione costituisce un vantaggio e un rischio. Un vantaggio, perché una architettura "ordinata" rappresentata da un intonaco graffito o dipinto, anche quando lacu-



Nuovo tetto con terzere e coppie di saettoni nell'ala a est.

Il percorso voltato e dipinto e la mera ricostruzione della voltina a crociera.





Il fronte della villa (prima e dopo il restauro) e particolare dell'integrazione della decorazione architettonica a mezzo di segni incisi a fresco e trattamento a campiture differenziate della stessa malta. La lavorazione a malta lavata, che rimette in luce l'inerte più scuro, forma rispetto alla superficie non trattata, più chiara, un differenziale che consente di integrare a monocromo le partiture rosse e bianche.

nosa, è prevedibile e consente di comprendere con ragionevole certezza la sua configurazione allo stato integro. Un rischio, perché questa "certezza" può indurre a una eccessiva disinvoltura nell'integrazione ricostruttiva, come abbassando la guardia rispetto ai suoi possibili esiti.

Il risarcimento ha utilizzato uno stesso intonaco con due diversi trattamenti di superficie, lavorato a portare in luce l'inerte nelle zone corrispondenti alle campiture rosse, e privo di lavorazioni nelle zone bianche. Il differenziale di tono – più scuro, più chiaro – produce una sorta di monocromo che si raccorda alludendo alle due diverse cromie – rosso, bianco – senza porre mano al pennello. Il graffito che ricostruisce il disegno dei bugnati e delle sagome è stato inciso sull'intonaco fresco, e raccorda tra loro i tracciati impressi allo stesso modo sulle antiche malte conservate. Le integrazioni si riconoscono bene, ma l'allontanamento pur marcato non diventa una *presa di distanze*, quasi una ripulsa, perché rappresenta al tempo stesso il massimo dell'avvicinamento che sentiamo possibile. È evidente che ho inteso avvicinarmi, ma è altrettanto chiaro che mi sono fermato prima di coincidere, ho mantenuto una distanza, con una forma di analogia fatta da assonanze e dissonanze sottili. I brani conservati, a loro volta, sono stati sì fissati, ma il loro colore non è stato saturato ritoccando sistematicamente le piccole lacune interne; il degrado che hanno subito non è del tutto cancellato, e questo permette loro di avvicinarsi alle parti ricostruite o, quanto meno, di evitare di allontanarsi troppo rendendo incolmabile il differenziale rispetto a esse. *Meno restauro integrativo nelle parti conservate e più restauro nelle parti mancanti.* Esattamente l'opposto di quanto sovente viene praticato nel restauro delle superfici affrescate in architettura, considerate come opere d'arte casualmente applicate a una parete: saturazione completa del colore nelle aree dipinte, trattamento omogeneo al neutro smaterializzato nelle lacune e al contorno, rendendo così incolmabile la distanza. Tutto questo con buona pace dell'architettura e degli architetti, ai quali è stata sottratta di recente la competenza professionale relativa al restauro delle superfici decorate.

In un altro grande relitto, il chiostro dell'ex convento dei Santi Cosma e Damiano a Venezia⁴, il processo di allontanamento dallo stato iniziale aveva avuto il suo passaggio culminante nel 1909, quando il Genio Militare aveva demolito i corpi con le celle ricostruendoli poi, potremmo dire, in modo semplificato e regolare.



Per via di mettere

253

Le colonne del chiostro erano state conservate, ma sostituiti gli archi in muratura che vi poggiavano; le murature dei fronti erano state per intero demolite e ricostruite ma non il muro di fondo dei loggiati, che nell'ala a ovest ha continuato a fungere da appoggio intermedio dell'antico solaio in legno, con le lunghe travi *un pien un vodo* da facciata a facciata: raro caso di solaio che assiste indenne alla demolizione e ricostruzione radicale delle murature che lo reggono agli estremi, e viene conservato sul posto.

I grandi ambienti, lunghi quaranta metri e larghi dieci, senza partizioni intermedie e senza solai oltre a quello che copriva il loggiato e il piano terra, erano cadenzati dalla lunga teoria delle capriate del tetto, a passo regolare.

In pochi casi come in questo appariva giustificata e non offensiva la definizione di "grande contenitore", che data alla stagione del restauro tipologico, rifiutata al tempo con sdegno dalla cultura del restauro per l'insidiosa disponibilità che sanciva: l'antica costruzione in un certo senso cessava di essere essa stessa un *contenuto*, e, invertendo la logica, questo andava ricercato nella nuova funzione che poteva contenere. I grandi vani vuoti – non possiamo definirli *ambienti*, se a questo termine attribuiamo qualità e disegno dello spazio – erano stati popolati da sfollati, suddivisi da pareti poi in parte abbattute, infine abbandonati fino alla condizione di relitto.

Si tratta di uno di quei casi in cui il restauro non può agire da solo, perché non trova nella costruzione la forza intrinseca e le motivazioni per una attività conservativa che le restituisca pienamente un senso. Serve dunque un innesto di funzioni e di significati, e dunque di opere e di nuove architetture, e questo rappresenta la condizione prima per non condannare un manufatto che, visto dall'esterno nel suo contesto, un senso lo ha: sembra ancora un convento in un luogo di grande pregio, ma all'interno è un deposito di siluri rimasto vuoto e un rifugio per sfollati abbandonato a se stesso, una cavità.

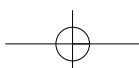
Il progetto assume l'indirizzo di agire "per via di mettere", costruendo all'interno del costruito in modo innovativo ma complementare, e proponendosi di ridurre al massimo le incisioni e le demolizioni dell'esistente, dunque di conservarlo facendolo entrare a far parte di un nuovo, composito, organismo.

Il restauro governa le attività conservative sui fronti esterni, sul solaio e sul tetto; esercita una misurata regia sull'impianto che il nuovo progetto propone e adotta, con il reinserimento nelle lun-



Immagini nel dopoguerra del chiostro dell'ex convento di San Cosmo a Venezia, e dei crolli per abbandono avvenuti nei decenni successivi.

I grandi ambienti interni del "Casermon di San Cosmo" e l'inserimento delle strutture reticolari in legno per la realizzazione degli alloggi.





Fasi di costruzione e dettagli degli alloggi e dei laboratori nelle ali del chiostro.





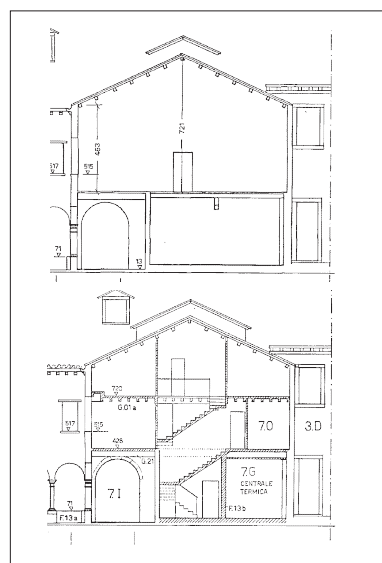
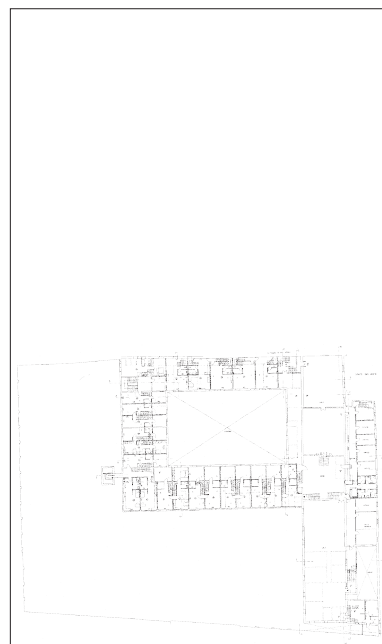
Per via di mettere

255

ghe maniche di celle abitative verticali accostate o, se si preferisce, di case a schiera con botteghe artigiane ai piani terra, affacciate sul chiostro e sul brolo. Le celle prendono il passo delle capriate, per consentire di inserire tra di esse un nuovo piano sottotetto, così come delle finestre sui fronti opposti, in modo che ogni cella disponga almeno di una apertura su entrambi i lati. Il sistema di partizione verticale e di stabilizzazione delle lunghe pareti libere è formato da strutture lignee reticolari rivestite, in grado di reggere il secondo solaio, poste in asse con le capriate del tetto. Si vogliono riferire, sia pure alla lontana, alle pareti lignee intonacate in superficie, frequentissime nella tradizione veneziana – e non solo –, capaci di assicurare duttilità e leggerezza alle partizioni interne quando non era possibile costruire le murature fino a terra; e nelle ali del convento, far iniziare le partizioni dal primo piano risultava necessario per dare adeguata ampiezza ai laboratori al piano terreno.

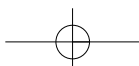
Le scelte linguistiche adottate sono asciutte e sobrie, e l'attenzione principale del progetto si è rivolta a confezionare un nuovo abito su misura per l'interno della fabbrica, assolvendo dignitosamente le funzioni richieste: scale che passano fra le travi in legno riducendo l'incisione, pareti capaci di collimare con le finestre e con le capriate, servizi igienici disposti in verticale per meglio organizzare scarichi e sfiati... Siamo dunque entrati nel territorio del progetto di riuso e di recupero a fini abitativi, che però mantiene una chiara interfaccia con il restauro per la priorità data alla conservazione delle parti e per la commisurazione del progetto rispetto a esse: il cercare di far sì che il consistente innesto innovativo costituisca un *congegno complementare e compatibile*, non eversivo, con la fabbrica che lo accoglie; che la sfrutti, certo, ma allo stesso tempo si ponga al suo servizio, ne valorizzi le caratteristiche e in certo qual senso la completi.

Talvolta vi sono situazioni che ricorrono puntualmente in luoghi e manufatti anche molto distanti tra loro, e sollecitano un apporto innovativo di cui è interessante confrontare le soluzioni, in grado di dar vita a una specifica casistica di soluzioni. Per esempio, le torri isolate, il mastio o il *donjon* da ultima difesa entro castelli, sovente hanno solo un accesso in quota che si raggiungeva in antico per mezzo di strutture lignee facilmente amovibili in caso di assedio, e ora quasi sempre perdute. In virtù della loro monoliticità, le torri hanno mantenuto una integrità maggiore rispetto alle cinte e ai corpi residenziali contigui dai quali si



Pianta del primo piano allo stato di fatto e pianta di progetto, con gli alloggi a schiera inseriti nelle tre ali del chiostro.

Sezioni dello stato di fatto e di progetto di una delle ali sul chiostro, in cui si osserva la formazione del secondo solaio e delle scale interne agli alloggi.





Scala e passaggio aereo realizzati da Werner Tscholl per l'accesso in quota alla sua casa che ha costruito entro una torre cilindrica in Val Venosta.

Scala di accesso al mastio di Castel Tirolo (foto di Giorgia Gentilini).

lanciava il passaggio in quota. Le porte delle torri ora si aprono sul vuoto, a una decina di metri di altezza. Se esistono già, come è frequente, aperture a terra realizzate in breccia in tempi successivi, e se non ci sono volte interne da attraversare, l'accesso può continuare a utilizzare in modo opportunistico il varco spurio, evitando di sollevare problemi di natura filologica. Ma se l'unica apertura è quella in quota, oggi non accettiamo più di violare le muraglie e le volte alla base. *La sola videndi cupiditas* ci spinge inesorabilmente in cima alla torre, e a quella porta alta vogliamo trovare il modo di arrivare.

È indiscutibilmente un tema progettuale che richiede un disegno con cui stabilire un rapporto tra nuovo e antico attraverso il punto di contatto rappresentato dalla porta ora inaccessibile, alta e visibile.

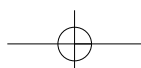
Osservare le diverse soluzioni date, confrontare i linguaggi e le forme, chiedersi se sono – e perché – opere se non in sé di restauro, comunque capaci di partecipare ai suoi fini, e quindi a esso funzionali, significa entrare nel campo che sovente rappresenta agli occhi di molti la parte per il tutto dell'intervento sull'antico, al punto di diventare un mezzo che travalica il proprio fine, e diventa un fine di per sé: *progettare sull'antico*, lasciarvi il segno della propria esplicita capacità espressiva, in una parola: esprimere, anche qui, la *creatività* contemporanea.

Significa in primo luogo chiedersi *se e quando* – dunque in quali casi – sia preferibile una bassa emissività linguistica, a non turbare oltre il dovuto un contesto che può ben farne a meno, e quando invece sia richiesta una forza espressiva capace di autonomia, in grado di creare nuove qualità.

Non vogliamo proporre il mimetismo o l'ambientamento come valori indiscutibilmente e sempre positivi, ma nemmeno all'opposto considerare obiettivo obbligato il caricare di una grande forza d'urto il nuovo oggetto, per non venir meno a uno statuto dell'architetto, scritto chissà dove e chissà perché così interpretato, che gli imporrebbe di esprimersi sempre sopra le righe.

Il rischio è che il restauro "per via di mettere" venga inteso – ci perdoni Riegl la parafrasi – come il culto moderno delle ringhiere griffate nei monumenti.

«Durante il restauro gli interventi di conservazione e quelli di trasformazione si intersecano così strettamente da rendere difficile la descrizione degli uni separatamente dagli altri»⁵. È questa una constatazione di Gabriella Jole e Massimo Carmassi che non



Per via di mettere

possiamo non condividere. Il pragmatismo sensato delle loro affermazioni⁶ si basa da un lato sulla osservazione attenta e diretta della costruzione e dall'altro sulla capacità di adattare il progetto seguendo le linee di *minor resistenza* e *minor danno* per l'edificio, con un atteggiamento vigile, flessibile e non rigidamente schematico. L'edificio è considerato come una risorsa sia nei punti di forza, che il progetto conserva e restaura, sia nei punti deboli, privi di qualità esplicite, che trasforma con innesti innovativi. Ha poco delle enunciazioni usuali del restauro e della carica rigorosa della conservazione, ma è anche lontano dalle forme di apoditticità trionfante con cui spesso si annunciano e si impongono i segni della nuova architettura. Viene da pensare, guardando gli esiti, che, prive di bardature e non richiuse in cittadelle munite, le attività del restauro e quelle del rinnovo e dell'adattamento, unite dalla ricerca delle qualità *nuove, vecchie o rinnovate*, tutte *progettate*, possono collegarsi tra loro restando distinte, ma fondendosi in un insieme che ha i tratti dell'unità mantenendo le diversità. È una sorta di lunghezza d'onda affine quella che li unisce, data anche dai materiali impiegati, dai colori e dalle tessiture, ma soprattutto da quella che si avverte come una reciproca disponibilità e attenzione⁷.

La strategia progettuale è diversa, non separa rigidamente le parti murarie utili alle partizioni distributive dall'arredamento⁸, ma anzi le contamina, fondendole in nuovi inusitati contesti, di fatto riprendendo una consuetudine antica.

L'obiettivo è una finitezza perseguita con la cura di ogni dettaglio, che utilizza un doppio registro: per le parti murarie (pareti, soffitti e pavimenti), dà spazio all'antico restaurato ed esposto e a materie affini (pavimenti e tinte "morbide"); mentre gli elementi di separazione e di collegamento quali serramenti e filtri interni, scale e parapetti, sono trattati come elementi di arredo fisso combinando vetro, metallo e legno con la cifra stilistica della contemporaneità e cercando di coniugare sobrietà e ricercatezza nel disegno e nell'esecuzione. Vi è, nelle migliori realizzazioni, una doppia coerenza, quella degli spazi e del trattamento delle strutture antiche e quella del complesso di elementi nuovi sotto il profilo della concezione e del linguaggio. Gli spazi antichi vengono rimessi in movimento da connessioni verticali e orizzontali, da attraversamenti e da oggetti funzionali, come spesso i corpi per i servizi, che hanno le caratteristiche di arredi fissi collocati all'interno dell'ambiente.

Non vi è dubbio che, in costruzioni auliche, formate da grandi



Fronte esterno e vista delle superfici sulla corte coperta di palazzo Lanfranchi a Pisa, uno dei primi interventi realizzati da Massimo Carmassi.

ambienti e al tempo stesso stratificate e frantumate – quindi *discontinue* – il fatto di aggiungere un nuovo strato dopo aver ricombinato la *facies* di quelli esistenti possa costituire una *soluzione di restauro*. Il tema da affrontare è semmai quello della logica e dei principi con cui viene realizzata quest'opera di ricombinazione, se prevalentemente legata alla godibilità tattile-visiva delle testimonianze di per sé e a una ostensione per certi versi neutrale e paratattica di elementi, oppure anche ad un programma di rilettura che porti a ripercorrere gli assetti antichi della casa e le trasformazioni interpretate, e che a questo indirizzi almeno in parte la formazione del nuovo strato. Il problema è di insieme, ossia la *ratio* progettuale complessiva che li governa, e di dettaglio, ossia ciascuna delle micro-decisioni di conservazione, integrazione, rimozione, sostituzione, innovazione che riguardano ogni componente della casa o una sua parte.

Inserito – soprattutto in Italia – nel percorso di formazione dell'architetto, e poi tra le sue attività peculiari, il restauro deve saper proporre – e valorizzare – le proprie, specifiche forme di progettualità.

Una domanda ci viene spesso rivolta, soprattutto da alcuni colleghi impegnati nella didattica della composizione architettonica: quali sono, se esistono, le progettualità peculiari del restauro? Dobbiamo saper dare una risposta efficace anche se la domanda manifesta il pregiudizio che, in fin dei conti, il restauro non progetta proprio nulla perché non sembra creare forme *ex novo*, e perciò si riduce a una sequenza obbligata di attività analitiche e conservative, e di adattamenti di basso profilo. E il restauro non è *creativo* perché rinuncia a priori alla pienezza della libertà espressiva, dunque non può essere un vero progetto.

Non si tratta tanto di difendere l'orgoglio del restauro e l'ambito operativo e scientifico in cui crediamo, ma saper spiegare *perché* il restauro è animato da una *progettualità che si esprime prima di tutto definendo i propri limiti*: progettandoli esso stesso dunque, non subendoli.

Abbiamo proposto il restauro come un particolare modo di osservare e capire le costruzioni del passato, di accostarsi alla loro condizione presente anche per comprenderne il mutamento. È *per e nel* restaurarla che si *riconosce* davvero una fabbrica. E questo, al di là del debito verso Cesare Brandi, significa che scegliere e integrare tra loro – progettare – i modi per conoscere, costituisce il primo tratto caratteristico del restauro. Da esso trae fondamento la

Per via di mettere

progettualità conservativa, il voler conservare un'opera riconosciuta *in quanto tale*, con il suo valore e i suoi significati.

Anche la progettualità misurata "per via di levare" appartiene all'alveo del restauro, il sapere *se, quanto e come* rimuovere e soprattutto *perché*, a che scopo, a raggiungere quale configurazione e qualità comunque innovativa rispetto alla condizione attuale. È attraverso il progetto delle azioni "per via di levare", con giudizio motivato da scale di valori ogni volta ricomposte e verificate, e con l'esercizio della responsabilità che ne consegue, che ci possiamo sottrarre da un lato all'arbitrio della dilagante rottamazione edilizia che tutto tritura, dall'altro al panstoricismo che tutto vorrebbe irrigidire – senza riuscirci – non appena il presente è trascorso.

È del restauro la progettualità dell'*integrare* e talvolta del *ricostruire* – e soprattutto capire quando è possibile farlo –, come lo è il riaderire alle qualità riconosciute dell'opera o a stati di mutamento che ne hanno deviato l'asse di senso, e che ora la caratterizzano profondamente.

Lo è anche il saper tenere insieme, in un nuovo contempo, parti diverse tra loro, stratificate, contraddittorie, anche aggiungendo le nostre; così come riflettere sull'idea di tempo che si vuole trasmettere attraverso l'opera restaurata.

La creatività del restauro consiste nel concepire il congegno motivato di permanenze e di mutamenti necessari a far sì che una data architettura possa continuare a *essere e apparire* se stessa. Abbiamo constatato che pressoché in ogni opera di restauro vi sono quote di *riuso*, di *ristrutturazione*, di *rinnovo*, ossia zone o parti in cui localmente si inverte la logica, e una parte dell'edificio non è considerata di per sé, *in quanto tale*, ma per l'uso che ne può essere fatto accogliendo dotazioni altrimenti destinate a zone in cui è più oneroso accoglierle. I mezzi usati localmente sono dunque giustificati dal fine complessivo. Le variazioni di registro all'interno del progetto sono funzionali al perseguimento dell'obiettivo di insieme, oltre che alla articolata interpretazione delle diverse sub-unità o orizzonti percettivi, quali gli ambienti interni, quando questi lo richiedano. *La progettualità del restauro di architettura è dunque nella maggior parte dei casi composita e non monocorde, deve saper usare registri diversi armonizzandoli, e adottare – per ricombinarli – un'etica non tanto per scongiurare l'arbitrio della scelta, quanto, anche qui, per esercitarla responsabilmente.* L'impostazione teorica può – deve – di conseguenza essere articolata, diversamente declinata nelle varie parti della



Talvolta le fasi di cantiere generano forme e suggeriscono involontariamente linguaggi che ci piacerebbe divenissero definitivi e che rimpiangiamo a opera conclusa: "chiusa" perciò e non più "aperta" e ancora capace di alludere a diversi possibili esiti. Nella foto, il grigliato di sostegno di una volta non strutturale, prima dell'intonacatura, nell'edicola del ciborio nel Duomo di Venzone.

costruzione per recepirne le condizioni, le potenzialità, il carattere. Saper guidare questa *incoerenza* verso una *coerenza* di insieme costituisce una progettualità del restauro.

È proprio del restauro il particolare affinamento in rapporto all'opera del linguaggio – materiali, disegno, colori, tessiture ecc. – adottato negli elementi di apporto, siano essi integrazioni di parti mancanti, ausili strutturali o dotazioni funzionali innovative. Il *controllo del linguaggio* è fondamentale per misurare e *progettare* l'allontanamento tra l'opera e la sua integrazione – come distinguibilità accentuata fino allo iato – o all'opposto l'avvicinamento fino alla coincidenza e alla continuità. L'elaborazione del linguaggio che il restauro compie – o richiede – utilizza appieno le capacità dell'architetto, ma ne indirizza e affina la creatività attraverso una peculiare finalizzazione e spietate forme di verifica a diretto contatto con l'opera. Proprio questo sollecita l'elaborazione di trattamenti dei materiali capaci di confrontarsi con quelli della tradizione conservati accanto – dei quali il restauro riconosce il carattere e il senso –, e costituisce perciò un luogo reale ed esclusivo di sperimentazione delle forme di possibile continuità nel mutamento epocale in atto – anzi, già avvenuto – dei materiali dell'architettura, degli operatori.

La creatività del restauro si manifesta anche nel guidare l'esito percettivo – l'immagine – dei trattamenti conservativi applicati all'opera, quali i livelli di pulitura delle superfici e le forme di rinnovo manutentivo. E questo fa sì che anche le più strette opere conservative, rivolte alla *trasmissione* fisica dell'opera, includano una quota di *interpretazione* o *reinterpretazione* dell'opera stessa, e richiedano dunque lo sviluppo e l'applicazione di una progettualità in tal senso che non è affatto scontata.

Ma progettualità del restauro significa anche dominare e *indirizzare le tecniche* e le tecnologie, scegliendo tra di esse in rapporto alle esigenze dell'opera, guidandone gli impatti e gli esiti formali. Queste, e altre ancora, sono le progettualità di cui dobbiamo valerci, *nel restauro* dell'architettura.

Ma forse è proprio nel saper scegliere tra le diverse idee che il restauro animano e travagliano facendole ogni volta proprie dopo l'incontro con l'opera, dunque ogni volta *rinnovandole*, e nel farle diventare azioni coerenti dopo averne misurato le potenzialità e i rischi, che risiede la sua più precipua ed esclusiva progettualità.



Per via di mettere

261

1 Vedi su questi temi I. De Sola Morales, *Dal contrasto all'analogia. Trasformazioni nella concezione dell'intervento architettonico*, in «Lotus», 46, 1985, pp. 37-44.

2 Villa Tomitano a Vellai di Feltre, acquistata nel 2004 dall'Amministrazione Provinciale di Belluno, è stata oggetto di un intervento di «restauro e ristrutturazione funzionale» allo scopo di inserirvi un centro di servizi per il settore primario. Il progetto di restauro è stato curato da Francesco Doglioni (che ha diretto i lavori, ultimati nel 2008) insieme a Renata Daminato e Gianrenato Piolo; Marco De Giacometti ne ha curato la parte strutturale, Alberto Alberton il progetto degli impianti elettrici e Michele Zancanaro il progetto degli impianti meccanici. Responsabile per la committenza è stato Luigino Tonus.

3 «La percezione di questo scarto fra due incertezze, fra due incompiutezze, è la ragione essenziale del nostro piacere: a uguale distanza dalla ricostruzione storica e dall'attualizzazione operata col forcipe (Oreste e Antigone, in jeans, Egisto e Creonte in giacca e cravatta, ecc.). La percezione di questo scarto è la percezione stessa del tempo, della subitanea e fragile realtà del tempo, cancellata in un batter d'occhio dall'erudizione e dal restauro (l'evidenza illusoria del passato) come dallo spettacolo (l'evidenza illusoria del presente)». M. Augè, *Rovine e macerie. Il senso del tempo*, Torino 2004, p. 26.

4 Il progetto per l'ex convento dei Santi Cosma e Damiano è stato redatto per il Comune di Venezia da Francesco Doglioni e Vittorio Spigai (1995) e seguito, anche ai fini della sperimentazione collegata al progetto, da Edgarda Feletti. L'intervento è stato realizzato tra il 1996 e il 2000. Vedi anche qui pp. 211-216.

5 M. Carmassi, *Restauro e architettura d'interni*, in G. e M. Carmassi, *Del restauro di quattordici case*, Milano 1998, p. 20.

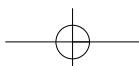
6 «Non riteniamo scandaloso sostituire solai in legno o parte di essi quando questo risulti indispensabile; tuttavia ci sembra che l'autenticità dei materiali, con i loro metodi di lavorazione e applicazione, siano parte essenziale della qualità estetica degli spazi e un documento di cultura

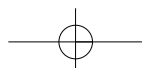
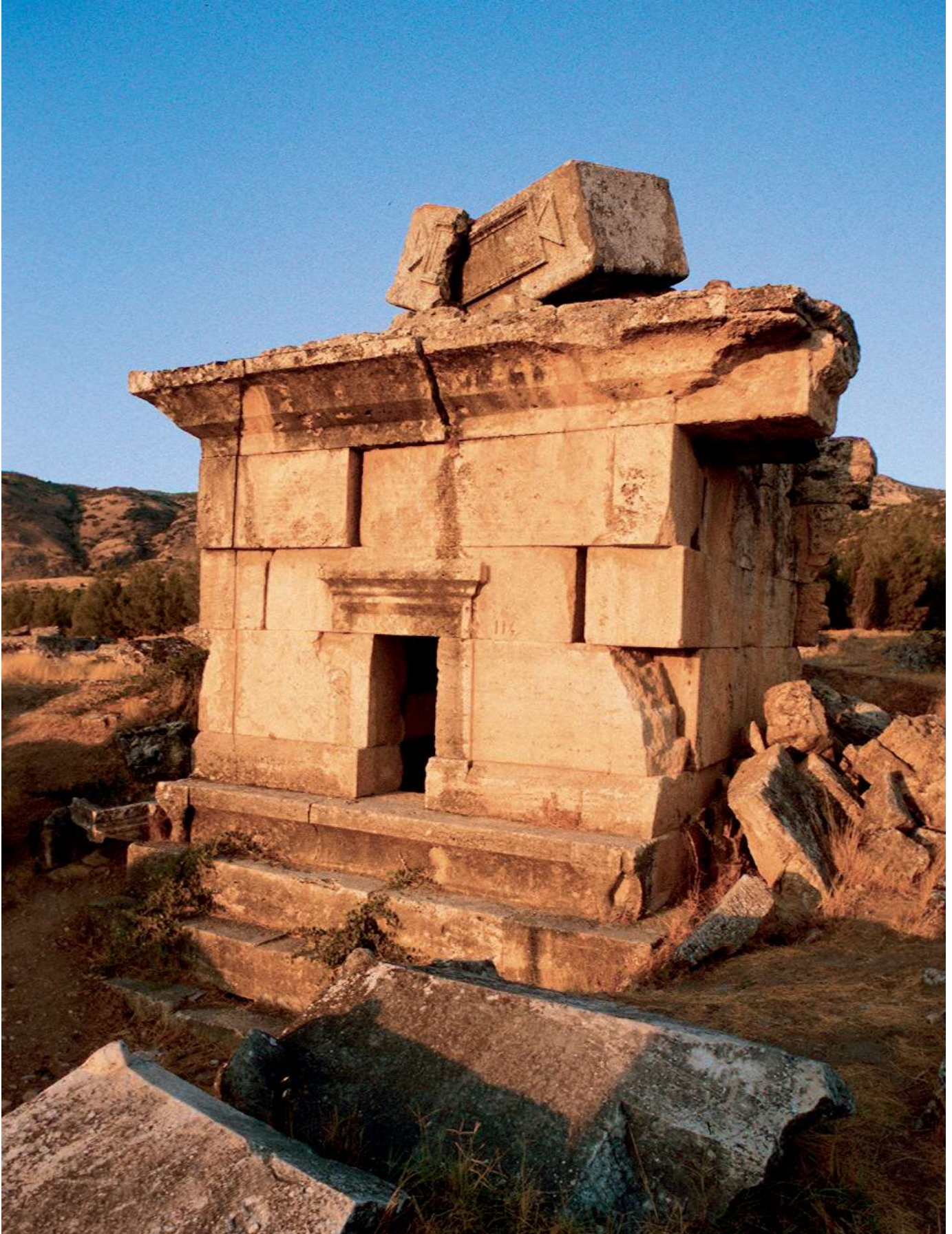
materiale al quale è bene non rinunciare». M. Carmassi, *Restauro e architettura d'interni*, cit., p. 23.

«L'approfondita lettura della struttura archeologica dell'edificio ci permette di individuare l'esistenza di eventuali aperture tamponate, di solai piani recenti, di parti già manomesse, evitando il rischio di tagliare murature per ottenere aperture necessarie per il nuovo impianto distributivo. [...] Durante questa fase dei lavori è possibile recuperare eventuali trasparenze impreviste sia orizzontali che verticali, molto importanti per incrementare la qualità degli spazi senza recare danni alle strutture. Per questo talvolta manteniamo contemporaneamente in un'unica muratura varie aperture di epoche diverse, a quote differenti, successivamente tamponate con il variare degli usi». *Ibid.*, pp. 23-24.

7 «La capacità di individuare una nuova struttura distributiva e spaziale, adatta a soddisfare le esigenze della committenza, senza danneggiare l'edificio, ma anzi favorendone la conservazione e la valorizzazione, deve essere considerato un aspetto essenziale del nostro lavoro. Crediamo che non sia necessario sovrapporre al contesto modelli legati alla cultura contemporanea più radicale, riteniamo doveroso riservare attenzione al contesto scegliendo per le trasformazioni necessarie le linee di minor resistenza. Uno dei problemi più difficili da risolvere è quello di disimpegnare i vari ambienti di un appartamento. [...] Se si escludono i monolocali o i grandi ambienti soggiorno, così graditi agli abitanti contemporanei, che possono sfruttare appieno la totalità degli spazi, è necessario immaginare meccanismi di disimpegno più leggeri e meno invasivi. Noi cerchiamo anzi di sfruttare l'occasione per aggiungere nuova qualità a questi interni, immaginando organismi molto funzionali e suggestivi, legati al carattere e ai suggerimenti della committenza. Per questo gli spazi più originali e certamente più vicini alla nostra cultura contemporanea risultano spesso le cucine, che in molti casi sono il fulcro intorno al quale si aggregano tutti gli altri ambienti». M. Carmassi, *Restauro e architettura d'interni*, cit., pp. 30-34.

8 «Le pareti attrezzate di cui facciamo largo uso nei nostri lavori, oltre a contribuire alla definizione della nuova struttura distributiva, risultano particolarmente utili per ridurre al minimo la necessità di mobili, a eccezione dei letti, dei divani, dei tavoli, delle sedie e degli oggetti d'uso. I materiali utilizzati per realizzare queste sovrastrutture leggere sono pochi: ferro piatto trafilato per gli infissi, verniciato in vari toni beige; ottone piatto trafilato lucidato, vetro [...], legno di cipresso [...] per infissi e armadi, [...] lastre di botticino, [...] tessere di pasta vetrosa». M. Carmassi, *Restauro e architettura d'interni*, cit., p. 36.





Ruderi, rovine, relitti

Solo alcune architetture sono capaci, rovinando, di diventare *rudere*. Relitto di un naufragio avvenuto in un tempo indefinito ma lontano, il rudere ci appare potente nella sua precarietà. Le membrature rimodellate dai crolli non sempre danno appigli per comprendere le dimensioni e la forma esatta della costruzione di origine, ma ne manifestano ancora l'intima *firmitas* e fanno intuire il dominio che un tempo ha saputo esercitare sul sito.

Il rudere non può che nascere da un muro forte e dalla pietra, il che esclude il legno, più deperibile, e le costruzioni che si allontanano troppo dall'*opus caementicium* e nel collasso si trasformano in maceria minuta, incapaci di cadere in blocchi ciclopici ancora coesi e di resistere ai cicli del gelo. È raro perciò che una comune casa sappia diventare un *rudere*, più di frequente lo diventano le architetture difensive o le grandi fabbriche religiose costruite da *magistri* che conoscevano i segreti della calce. La capacità di trasformarsi in quello stato nobile che è il *rudere* discende dunque, oltre che dai modi del decadere, da una selezione naturale che fa leva su un carattere insito nella costruzione di origine, alla quale il rudere permette una sorta di persistenza dopo la morte, con una sublimazione in uno stato diverso e ambiguo, privilegio delle fabbriche costruite per durare nel tempo.

Il *rudere* è dunque la condizione speciale assunta nel tempo dal *relitto* di una particolare architettura. È legato soprattutto ai *rudera*, le pietre o i mattoni connessi a malta forte che ne formano il muro, e che cadendo si accumulano nelle macerie di crollo². Il materiale impiegato, di per sé *rude*, grezzo o poco lavorato, è



Chi avrà l'ardire di ricomporre il sarcofago spezzato sulla Tomba della Maledizione a Hierapolis?

Fusto di torre medievale fatto cadere e rimasto integro a terra in posizione orizzontale, a Cerreto Ciampoli (Siena) (foto di Roberto Parenti).



Rudere, rovina o relitto? Torre Mortella, Corsica.

nobilizzato dalla tecnologia che ha permesso di cementarlo a formare il muro con un particolare uso della calce, nobiltà che perde staccandosi e divenendo *maceria*, frammenti informi di malta e di *rudera* di nuovo staccati.

Mentre il rudere dà pochi punti di riferimento oltre al muro di per sé, la *rovina* mantiene un rapporto più esplicito e riconoscibile con l'architettura da cui ha origine e con il tempo che l'ha costruita, attraverso l'intrinseca cura e il linguaggio impresso in ciascuno degli elementi scomposti e rotolati a terra³ o rimasti *in situ*. Posso approssimare l'altezza di una colonna dalle dimensioni del suo capitello, mentre non è immediato ipotizzare l'altezza di una parete da un tratto di muro. Nella rovina, molti elementi scomposti restano in sé integri e comunque sono ancora una parte riconoscibile della costruzione, un suo frammento che insieme agli altri forma una sorta di maceria nobilissima, mentre il *rudus*, una volta caduto, torna a essere un frammento di pietra, anche se segnato dall'esser stato scelto e da sommarie ma efficaci lavorazioni. Proponiamo di considerare *rudere* una rovina di solo muro, e *rovina* il de-comporsi di una architettura nei suoi elementi riconoscibili. Ci appare impossibile ricomporre la costruzione di origine a partire dal suo rudere, mentre una possibilità sembra esistere ancora per la rovina⁴. *Rovina*, nel suo significato figurato, designa anche l'evento che ha causato la rovina e questa a sua volta sanno evocare in noi l'evento drammatico che l'ha fatta diventare tale. Nella disposizione a terra dei roccchi di una colonna caduta, e lì rimasti, immaginiamo d'istinto la sequenza filmica del suo crollo, così come in una architettura dissestata in modo estremo pre-vediamo la rovina prossima. L'apparente staticità della rovina è densa di immagini dinamiche.

Il *Relitto* invece, più genericamente e non solo per l'architettura, è ciò che è *stato lasciato indietro* rimanendo abbandonato al suo destino. È una condizione che di solito non deriva da particolari requisiti o caratteristiche della costruzione, non evoca eventi se non l'avvenuta perdita di interesse e l'abbandono, né designa una fase del crollo di una architettura, che può essere ancora integra pur se priva di cure, oppure già in parte caduta. È un non-stato, una condizione di inutilità solitaria ben più instabile e indefinita di quella che hanno raggiunto il rudere e la rovina. Può evolvere verso un riscatto, una riacquisizione che trae avvio da un rinnovato interesse, oppure perdurare nel suo abbandono passando attraverso i vari stadi del crollo. Talvolta il muro è così forte da consentire di diventare *rudere* al relitto una volta che ha perduto



Ruderi, rovine, relitti

265

i suoi legni, come dimostra il fusto vuoto di molte torri. Gli edifici incapaci di diventare ruderi o rovine per la loro intrinseca deperibilità subiscono la scomposizione in maceria oppure, oggi come in passato, diventano cave di materiali di recupero.

La condizione più vera di ruderi e rovine somma anche quella di *relitto*, ossia di luogo abbandonato e quindi *intatto*, non modificato da lungo tempo dall'uomo. Ma sappiamo bene come la maggior parte dei ruderi e soprattutto delle rovine che abbiamo davanti agli occhi siano in realtà il risultato di scavi, restauri, integrazioni, ricostruzioni, insomma di una combinazione di azioni che hanno in misura diversa modificato se non prodotto la rovina o il rudere, portando in luce reperti o frammenti di architettura e dando ad essi una sistemazione *in situ*, una forma di musealizzazione *en plein air*. Le chiamiamo aree archeologiche, parchi recintati dell'antico.

A loro volta ruderi e rovine, messi in luce da tempo, proseguono il processo di modificazione naturale, e sovente ritornano almeno in parte a essere *relitti*.

Tutti insieme, ruderi, rovine e relitti, intatti o artefatti, sono per loro natura luoghi di insidie. Molte pietre sono già cadute, altre – sempre più di rado, a volte con accelerazioni improvvise – continueranno a cadere e a rotolare, per raggiungere infine una sorta di provvisorio equilibrio entropico. Ma finché può cadere in testa anche un solo *rudus*, il rudere non può che essere visto da lontano, o avvicinato con circospezione, oppure esplorato a proprio rischio e pericolo come un luogo inaccessibile, violando i cartelli di divieto che qualcuno avrà apposto per esimersi dalle responsabilità.

Si prova una attrazione inquietante nell'esplorare un rudere o una rovina intatta, o che sia tornata ad essere un relitto. Si accede a luoghi vietati, non più dominati dall'uomo, che si è ritirato abbandonandoli all'atmosfera e al mondo animale e vegetale, ma che vi ha lasciato impresse impronte tra le più forti, che ci giungono direttamente dopo un lungo tempo. Sono suggestioni, certo, che nascono dalla cultura romantica europea, e ne costituiscono un tratto caratteristico e forse esclusivo⁵.

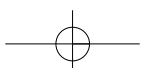
Al restauro vengono spesso poste questioni che riguardano *ruderi, rovine e relitti* di architetture in genere. A ben vedere, sono gli stati dell'architettura ai quali deve la sua nascita.

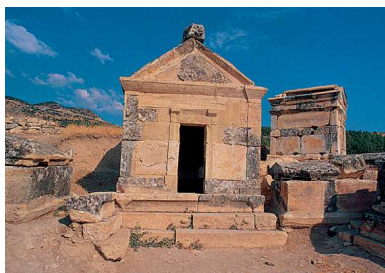
Vi è una richiesta legata alla pubblica incolumità, del tutto legittima quando ruderi, rovine e relitti, pur confinati, sono contigui



Un relitto chiuso entro le mura dell'Arsenale a Venezia.

Talvolta un relitto è fonte di ispirazione artistica. Ricovero in legno in disfacimento sulle Dolomiti e installazione a Primrose Hill a Londra.





Rovina intatta a Hierapolis.

Vi è il concreto rischio che, restaurata, «una necropoli ritorni a essere un cimitero», Hierapolis.

a luoghi frequentati e abitati, e la caduta di *rudera* può causare danni a persone e cose. Come si bonifica un costone roccioso che incombe su una strada, così è necessario intervenire su una cinta urbana da cui si distaccano elementi del paramento, solo che non lo si può fare con i disaggi preventivi e le reti paramassi, e si ricorre a forme di stabilizzazione realizzate in modo consono alla natura del bene.

Un approccio più articolato consiste nel dotarli di una *firmitas* e di una capacità autoprotettiva che consenta di prolungarne la durata, vuoi per conservarli in quanto testimonianza in sé, vuoi per mantenerne la presenza nel paesaggio. L'azione conservativa si concentra usualmente sulla sola parte edile del rudere e della rovina, assunta come parte per il tutto, agendo sulle cause del suo degrado e dissesto e sugli effetti che del rudere amplificano la vulnerabilità. Ci si propone perciò di contrastare arrestandola l'opera della natura che pure ha contribuito a modellarli, con l'effetto di sigillare come forma definitiva, rendendola intenzionale, quella che era per antonomasia l'interfaccia di un divenire non guidato dall'uomo, il fotogramma presente di una sequenza di scomposizione in atto.

Qualsiasi opera di conservazione applicata ad un rudere o a una rovina soprattutto se intatta implica, in misura diversa, la sua denaturalizzazione, l'arresto del percorso di ritorno alla natura, in parte già compiuto, cui devono il loro stesso statuto. Un rudere *intatto*, sottratto pur solo in parte agli effetti della natura violando la sua condizione di relitto e di riserva integrale, cessa di essere del tutto tale, diviene *anche* un'altra cosa, e non sappiamo bene quale. Non è più una architettura, semmai derubricata a suo frammento; non è più solo un'opera del *tempo scultore*, perché manomessa dai nostri artifici; non appartiene più alla natura, perché la vegetazione ruderale è la prima a essere combattuta lancia in resta, in quanto, come si dice nel nostro gergo, costituisce un *attacco biologico*. Solo con un atto di forza si può assumere come uno stato in sé compiuto, da cristallizzare rendendolo stabile, quella che è una metamorfosi in atto, una condizione ambigua e sospesa. Costringere il fotogramma presente a imporsi come nuova e definitiva forma di unità e di equilibrio sottrae il rudere alla sua natura lentamente transeunte e provvisoria. A volte lo fa diventare una rappresentazione artificiosa, immagine in sé e tappa di passaggio della generale deriva verso la spettacolarizzazione di ruderi e rovine.

Tra i restauri *a malincuore*, che per molte buone ragioni siamo

Ruderi, rovine, relitti

chiamati a compiere nonostante la certezza di conseguenze anche negative, quello applicato a ruderi e rovine soprattutto quando *intatti*, occupa dunque un posto significativo⁶.

Per nostra fortuna, «le rovine, stranamente, hanno sempre qualcosa di naturale. Come il cielo stellato, sono una quintessenza del paesaggio: quello che offrono allo sguardo è infatti lo spettacolo del tempo nelle sue diverse profondità. [...] Portare alla luce delle rovine, scegliere di valorizzarne questa o quella parte, sistemarle anche sommariamente, sono processi che non obbediscono ai meccanismi della memoria spontanea, ma il paesaggio che ne risulta ha formalmente l'apparenza di un ricordo»⁷.

Spesso il voler conservare il rudere o la rovina si associa alla volontà di consentirne la visione ravvicinata, permettendo alle persone di accostarsi e di entrarvi.

Il *raggiungere, percorrere o attraversare* un luogo anche se ci spinge la *sola videndi cupiditas* cara a Francesco Petrarca, il puro desiderio di vedere con i nostri occhi, già rappresentano per un monumento – come ricordava Amedeo Bellini alcuni anni fa⁸ – «la minima condizione d'uso dell'architettura».

Se poi riflettiamo sulle differenze tra l'*esploratore*, che a proprio rischio e pericolo si avventura in luoghi impraticabili, e il *visitatore* – o, con termine più usurato, il *turista* – che deve poter seguire un percorso preordinato e protetto, ci rendiamo conto delle possibili conseguenze del “consentire di percorrere” un rudere in base alla nostra mentalità, cultura e regole.

In un monumento divenuto rudere il crollo ha comportato usualmente la perdita o l'impraticabilità dei percorsi interni che un tempo gli erano propri, e quindi, per consentire di percorrerlo, dobbiamo riportarne in efficienza i passaggi o crearne di nuovi.

Se vogliamo considerare il visitatore come un esploratore che gode di facilitazioni discrete, ma mantiene la libertà della propria, intima scoperta – e non quindi come un turista di cui si vogliono preordinare le emozioni come gli spostamenti – dovremmo riuscire a fermarci *prima* che non gli resti nulla da esplorare o almeno da capire *da solo*, come succede nei luoghi dove tutto è scoperto, definito e didascalicamente spiegato. Come è possibile?

Da un lato, ci è spontaneo ricercare un percorso che asseconi la logica propria della costruzione, ne ri-percorra gli antichi passaggi, e il più possibile la sveli favorendone la visione che riteniamo più appropriata: a ben vedere questo è un portato dell'idea stessa



Rovina in formazione.
Il cimitero di Père Lachaise a Parigi.



Il castello di San Michele visto dal campanile di Ossana (2001).

La bertesca a guardia dell'accesso entro la prima cinta.

di restauro, o quanto meno una sua diffusa interpretazione. Ma fino a che punto è legittimo applicare gli assetti funzionali e gli schemi di lettura che erano propri di una architettura al rudere o alla rovina in cui essa si è trasformata? Si può *ripristinare* un percorso quando intorno è mutato quasi tutto ciò che lo motivava? Si rischia al tempo stesso di tradire il percorso e di forzare il rudere, nel quale gli antichi passaggi sono usualmente interrotti e occultati dai crolli e dagli accumuli di terreno, che del rudere, quando intatto, sono parte integrante. La ricerca e messa in luce dei percorsi ne richiede lo *scavo* e la *rimozione*; la riapertura dei passaggi interrotti comporta, all'opposto, il risarcimento dei tratti franati o perduti, oppure la formazione di tracciati del tutto nuovi. Implica anche l'attribuzione di senso ai relitti murari accanto ai quali passa il percorso: esterni che sono rimasti tali ma senza più un interno, interni che ora sono divenuti esterni. Richiede in sostanza consistenti interventi fisici legati a una interpretazione del manufatto, costruita essa stessa in base a scavi e a modificazioni del sito che, se ancora naturalizzato, cessa progressivamente di essere tale. Il rischio concreto è che tutto diventi «troppo palesemente concepito per essere visitato»⁹.

Con la rupe sulla quale è sorto, quasi una concrezione della stessa roccia, il castello di San Michele costituisce nel paesaggio un oggetto panottico, che presenta al territorio circostante una configurazione variegata e cangiante. In continuità con il borgo di Ossana a sud, di cui costituisce un'alta propaggine, separata dalla parte più aspra della rupe, si lega verso ovest ed est alla campagna coltivata con radi edifici, e a nord si affaccia sul salto di roccia e sul bosco scosceso.

Non è solo un *rudere*, perché variegati sono gli stadi di decadimento che vi coesistono, alternando speroni murari rimessi in luce dagli scavi recenti e ora protetti da coperture temporanee e da opere provvisorie, assenze dovute a incendi devastanti o a slittamenti sulla roccia inclinata, e infine costruzioni relativamente integre come l'alto mastio restaurato di recente. Alcune costruzioni senza più il tetto e le parti lignee, come il rondello cinquecentesco esterno, *rudere intatto*, e come il torrino di accesso con la sua buffa copertura provvisoria, hanno altezza e configurazione prossima a quella iniziale. Sono *a rudere* anche le mura della prima cinta con la bertesca sopra l'accesso e le due finestre del perduto salone interno, così come quelle della cinta esterna, o alcune umili strutture ricostruite dopo i grandi incendi.



Ruderi, rovine, relitti

269

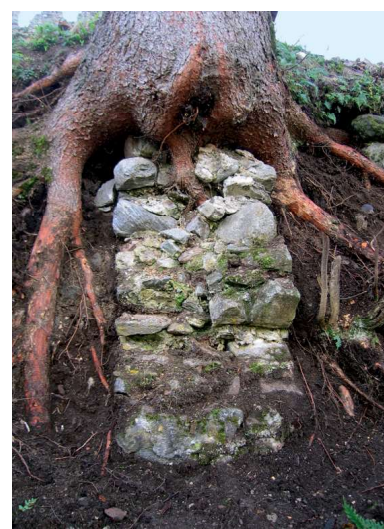
L'articolato grado di conservazione/modificazione/distruzione fa sì che il castello non possa dunque essere descritto con la sola cifra del *rudere*, e gli conferisce quel carattere composito che oggi lo contraddistingue. Il trovarsi in una ambigua transizione piuttosto che in uno stato comunque compiuto costituisce un tratto peculiare e delicato del caso: è solo in parte un *rudere intatto*, conserva al suo interno una costruzione ancora efficiente e molti relitti murari a rudere rimessi in luce dallo scavo e provvisoriamente protetti.

L'acquisto da parte della Provincia di Trento da una famiglia privata, che nel dopoguerra ne aveva tratto le pietre per costruire la sua casa vicina, è mosso dal dichiarato obiettivo politico e culturale di conservare il castello *per* la comunità che vive intorno a esso, e di consentirle finalmente di prenderne possesso e di entrarvi. Sullo sfondo anche, ma non principalmente, la volontà di creare una attrattiva turistica in più rispetto alle montagne, alle piste da sci e alle discese sulle rapide del fiume.

Nell'atto dell'acquisizione, esso stesso il primo risultato di un *progetto*, si riconosce quindi un "senso" che ha ispirato tutti gli interventi successivi compiuti dall'allora Servizio Beni Culturali della Provincia Autonoma di Trento¹⁰.

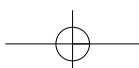
In una prima fase è stata contrastata la naturalizzazione in atto che stava trasformando il castello in bosco, e abbattuti i grandi abeti che con la fitta vegetazione si erano insediati anche sulle murature accelerandone la disgregazione e il dissesto, fino a minacciare la stessa torre. L'emergenza conservativa è stata risolta con puntellazioni a presidio delle parti in crollo e con i primi consolidamenti. La ri-colonizzazione umana del rudere è proseguita con campagne di rimozione delle macerie interne e di scavo archeologico, e con la protezione a mezzo di coperture provvisorie delle parti riportate in luce. Il completo restauro del Mastio¹¹ ha posto una sorta di punto fermo nel castello, indicando con forza la fine dell'abbandono e l'inizio di un nuovo ciclo.

Pur costituendo la parte più integra del castello, la torre aveva in sé un tratto del *rudere*, nel coronamento a sporto su beccatelli, formati da mensoloni di granito parte integri e parte mozzati. Il muretto in punta utile a proteggere la difesa piombante si era conservato solo sul lato a est e su due angolate, e per il resto era crollato insieme alle mensole. Il tetto a quattro falde, ricostruito nella posizione di origine con carpenterie di legno e scandole di larice, tocca ora il muretto superstite e prosegue libero, restando come



Vista del castello dalla valle a nord. Un abete si è radicato ed è cresciuto sopra uno sperone murario.

Interni della corte del castello con le parti rimesse in luce dagli scavi protette da opere provvisorie.





Il mastio del castello dopo il restauro di Michela Cunaccia (Soprintendenza ai Beni Architettonici della Provincia Autonoma di Trento). La penombra e le trasparenze formate dalle falde del tetto appoggiate costituiscono una integrazione immateriale delle parti perdute dello sporto a beccatelli.

sollevato a sbalzo, dove il muretto è caduto. L'immagine della torre è unitaria e forte, ma quel vuoto scuro che consente tuttavia di traguardare il cielo, tra il profilo di crollo del muretto e delle mensole mozzate, e il tetto serenamente regolare e *tradizionale*, genera una tensione tra *antico* che si avvia a diventare rudere e *nuovo* che lo protegge con le forme dell'antico. Poggiando sul tratto superstite del muretto, il tetto ci dà per un attimo un'immagine rassicurante e compiuta della torre, che vira subito nella irregolarità e incompiutezza del restante profilo a rudere. Il nuovo tetto ripercorre e ridisegna nelle sue forme e materiali l'antico assetto, ma la lacuna, di cui il vuoto è la migliore integrazione possibile, lo rende come sospeso e lo fa percepire, insieme all'interfaccia di crollo, come un elemento di *verità*, non manipolato o artefatto: le parole – i materiali e la configurazione del tetto – sono usuali, ma la frase che formano non è per niente scontata, anzi, è innovativa, e quindi l'intervento non si risolve in un ripristino.

La cifra di questo contatto sospeso tra il rudere e la sua protezione costituisce un riferimento poetico, un modo con cui cercare assonanze per il progetto di "restauro e recupero" dell'insieme, al quale è stato affidato l'obiettivo di portare a compimento il ciclo di opere conservative e di realizzare le dotazioni per consentire la visita in sicurezza del castello e della torre¹². Il tetto del torrino di accesso e le protezioni stabili degli altri corpi interni cercheranno di coniugare questa soluzione nelle diverse situazioni, formando coperture regolari su profili di crollo irregolari, sostenute da ritzi di appoggio arretrati, che diano al tempo stesso un segno della protezione e del parziale reinsediamento nel castello – la fine dell'abbandono e dello stato di relitto – mantenendo la forza che sprigiona dalla irregolarità e incompiutezza del profilo a rudere. Nell'insieme, il progetto si propone di coniugare la conservazione degli elementi murari con modi mirati al carattere e allo stato di ciascuna parte, e di favorire una maggiore comprensione di insieme dell'organismo castellano, ricercata con la parziale percorribilità di luoghi oggi inaccessibili.

Il primo obiettivo del progetto è comunque proteggere e preservare le strutture murarie dal prevedibile drastico aggravamento del degrado e dissesto, con l'ultimo crollo di elementi fondamentali per la storia costruttiva del castello e per il suo ruolo nel paesaggio, che ridurrebbe la possibilità di comprenderlo come organismo. Ci si propone perciò di sostituire le opere provvisorie esistenti con presidi più stabili ispirati alla stessa logica, adattandoli alle diverse situazioni.



Ruderi, rovine, relitti

271

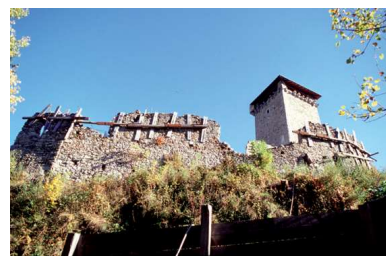
I margini del castello costituiti dalla sua cinta più esterna ne rappresentano la parte più labile e pericolante, da presidiare sia per ragioni di pubblica incolumità – a nord, sotto la rupe, vi è un campeggio, a sud, verso il borgo, la strada e le case – sia per conservarne il perimetro che ne segna il *dentro* e il *fuori*. Immediatamente all'interno si snoda il percorso più naturale e aperto, che consente di aggirare il castello osservando tutto intorno il paesaggio alla confluenza delle valli.

Il rudere pone chi vuole contrastarne il decadimento, soprattutto quando minaccia accelerazioni improvvise, di fronte a scelte che spesso contengono un ricatto, a decisioni necessarie che comportano comunque effetti indesiderati.

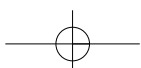
La cinta esterna verso ovest, già franata a valle in più tratti sulla roccia liscia e scoscesa, era stata trattenuta *in extremis* dall'ultimo e definitivo crollo per mezzo dei tiranti apposti agli inizi degli anni novanta dal Servizio Beni Culturali. Il fuori piombo causato dalla spinta dei terreni e dei crolli accumulati all'interno superava i quaranta centimetri su pochi metri di altezza, aggravato dallo scivolamento in atto alla base. Questa condizione vertiginosa di crollo in atto, provvisoriamente impedito, poneva in linea teorica più alternative.

In primo luogo, accettare il crollo evitando accanimenti terapeutici, e, dopo, cercare nuove linee di difesa di quanto eventualmente conservato. Sarebbe stato sufficiente tagliare i cavi dei tiranti, così come staccare la spina ad un malato tenuto in vita artificialmente.

Verso ovest, la prima cinta interna, formata dalla muraglia di un *palatium*, medievale, era ridotta a pochi metri di altezza. La perdita definitiva della cinta più esterna avrebbe perciò comportato la crisi definitiva del castello come recinto chiuso, e l'isolamento della torre verso ovest. Questo tratto murario pur costruito in modo approssimativo, che in altro luogo non avrebbe meritato l'elezione a *rudere*, svolgeva dunque una funzione molto importante nella definizione simbolica e spaziale del complesso. D'altro canto l'eutanasia, la distruzione assistita o consentita di un monumento, non sono praticate dalla cultura del restauro – anche se il *lasciar morire* ha trovato nobili sostenitori così come il togliere per selezione una parte – e sono considerate una cocente sconfitta per chi ha in cura il monumento. La sua scomparsa è scandalosa e ferisce l'orgoglio civile, che non viene altrettanto punto dal maltrattamento e dall'abbandono. È sufficiente prova-



Il crollo arrestato dai tiranti provvisoriali nella cinta esterna a ovest del castello.





Slittamento interno per l'appoggio su una testa muraria preesistente (in alto) e, all'esterno, per l'appoggio sulla roccia inclinata (foto Giorgia Gentilini).

Presidi di rinforzo al piede esterno a mezzo di perni con piastra e di raccordi in muratura.

re a immaginare i titoli di stampa a seguito di un simile, pur naturale evento di crollo per rendersi conto che percorrere questa strada avrebbe richiesto una buona dose di autolesionismo.

La seconda alternativa consisteva nel puro congelamento della condizione di fatto, mantenendo lo stato deformato attraverso presidi di varia natura insieme ai terreni accumulati all'interno. È una possibilità allettante, perché il rudere accentua la propria capacità evocativa quando si ferma ad un passo dal dissesto estremo, rende spettacolo la propria morte imminente.

La roccia scoscesa non consentiva appoggi favorevoli alla costruzione di "tradizionali" speroni di contrasto in muratura, e le tirantature applicate verso l'interno avrebbero comunque richiesto un articolato sistema di ripartizione esterna a mezzo di travi e tralicci. Per mantenere lo stato a rudere nel suo raccapricciante dissesto sarebbe stato dunque necessario sovrapporgli una apparecchiatura provvisoria invadente. È questa la soluzione adottata per due creste murarie verso nord, i cui opposti fuori piombo creano una condizione favorevole per il reciproco contrasto a mezzo di tiranti aerei.

Proprio l'apparire visivamente come *rudere*, senza tuttavia possederne la forza intrinseca a causa della scarsa coesione costruttiva delle murature e del loro limitato spessore, rendeva questa soluzione difficilmente praticabile per l'entità e la prevalenza dei sostegni necessari a sorreggere integralmente il muro che, *si licet parva componere magnis*, non era esattamente l'ala del Colosseo di cui Stern congela la rovina in atto con il suo nitido sperone.

Una terza possibile soluzione era rappresentata da un più radicale contrasto delle cause accompagnato dalla mitigazione degli effetti di dissesto, insieme a più limitati presidi. Comportava la rimozione dei terreni spingenti interni, fino a raggiungere i livelli coevi alla costruzione della cinta, il presidio del punto di contatto tra roccia e muro per impedirne lo scivolamento, il consolidamento proprio dei muri dopo il loro parziale raddrizzamento forzato, e infine l'applicazione di tiranti di contenimento verso l'interno. Il rudere avrebbe perso buona parte della sua disperata drammaticità, divenendo un più tranquillo relitto murario in elevato con un armamentario tecnologico di sostegno comunque bene in vista, e i terreni rimodellati sarebbero divenuti più regolari.

Il progetto realizzato adotta questa soluzione contaminandola con la ricostituzione del percorso, utile alla visita. Nei fori passanti di alloggiamento dell'antico camminamento di ronda a



Ruderi, rovine, relitti

273

sbalzo sono stati inseriti “a secco”, fermati da morse e incuneature, elementi metallici che all'esterno creano un capochiave, la cui forma ad arpione enfatizza la funzione di contenimento, e all'interno reggono la mensola a sbalzo che sostiene il passaggio aereo. La struttura del ballatoio, con opportuni controventi, costituisce l'irrigidimento interno orizzontale del setto murario, e alcuni cavi inclinati ancorano alla roccia interna l'intero sistema, contrastando il ribaltamento del muro verso valle.

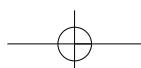
Attraverso questa forma di *simbiosi mutualistica* il muro accoglie il passaggio che include i presidi capaci di reggere il muro stesso. È una azione ostentata che con questo uso opportunistico evita di lacerare il muro con nuovi fori, restituendo significato e funzionalità ai vecchi; li mantiene integri, propri del muro e non del presidio che gli si applica, e palesa il voler ri-percorrere assecondando. Anche le chiavi esterne vogliono ostentare l'azione del trattenere, adattandosi alle teste irregolari dei *rudera* a mezzo di piastre spinte da viti. Tutto questo non tanto per ossequio al principio della reversibilità, da accogliere certo ove possibile, e comunque consapevolmente disatteso in altre opere di consolidamento, ma per ricercare un rapporto nitido come quello che il semplice contatto a pressione, non adesivo, consente: c'è dunque la ricerca di una qualità estetica, nel *modo* del contatto.

Il rudere, perciò, è stato modificato. Il muro, pur presidiato, viene in parte forzato a essere di nuovo *costruzione efficiente* di per sé. L'abbassamento dei livelli di terreno interni, oltre a eliminare la spinta, consente di rimettere in uso gli scoli alla base, evitando il ristagno d'acqua e riducendone l'azione disgregante al piede.

Il rudere è lo stato della costruzione in cui più si palesa la sua natura stratificata, posta in luce dai processi erosivi anch'essi in parte dominabili dalla stratigrafia. A differenza della rovina, il rudere parla quasi esclusivamente il linguaggio della stratificazione costruttiva, positiva e negativa. La de-costruzione prodotta dai crolli fa diventare il rudere una sorta di cantiere a ritroso, e permette di osservare aspetti della fabbrica che in una architettura efficiente e completa sono nascosti, appagando aspettative di conoscenza usualmente frustrate. Sia il formar strati attraverso la deposizione del costruire iniziale, dell'aggiungere poi, del sedimentarsi dei terreni e dei livelli di calpestio, sia il generarsi di interfacce negative legate ai crolli e alle demolizioni, con il simmetrico accumulo di strati di macerie a terra, nel rudere intatto si manifestano e si intrecciano con tale evidenza da costituirne la



I capichave ad arpione che ancorano il ballatoio e i tiranti interni, inseriti “a secco” nei vecchi fori del camminamento.





La cinta a ovest del castello, prima e dopo l'intervento.

Viste di insieme del castello di San Michele dal borgo di Ossana, prima e dopo l'intervento sulla cinta esterna.



Ruderi, rovine, relitti

275





Particolare delle protezioni a griglia di aste ribattute ai nodi, in ferro passivato e acciaio inox.

Tratto di muratura che ha totalmente perduto per degrado la malta di allettamento e tratto di superficie rimessa in luce dallo scavo che conserva la finitura esterna iniziale del giunto.

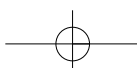
logica formativa stessa. Il “profilo a rudere”, in cui riconosciamo il tracciato di crollo e di erosione delle murature, a una lettura stratigrafica si presenta come una interfaccia negativa che seziona il corpo dello strato costruito.

Lo stesso oggetto consente perciò almeno due letture: l'una, istintivamente percettiva, interpreta immediatamente ciò che appare allo sguardo; applicando comunque i filtri della nostra cultura identifica come *rudere* le muraglie, riconoscendo i segni dell'erosione nel tempo; l'altra, fenomenica, sfrutta la leggibilità stratigrafica del rudere per analizzare con codici prefissati l'evidenza fisica dei segni presenti, al fine di riconoscerli i processi che li hanno formati.

La nostra azione di restauro deve saper rendere conto a entrambi i piani di lettura e mantenere un equilibrio tra di essi, non fosse altro perché le tracce sensibili alla lettura stratigrafico-costruttiva svolgono un ruolo rilevante anche nella percezione diretta: evocano immediatamente eventi e sequenze, trasmettono il messaggio dell'articolazione temporale del rudere senza la necessità di una decodificazione sistematica; lo caricano di messaggi o promesse di messaggi che proprio perché indistinti e non ancora svelati, quindi misteriosi, sollecitano l'interrogazione.

Agli effetti del degrado erosivo sono dovuti sia la percezione della consumazione in atto, sia la messa in evidenza dei punti di discontinuità costruttiva, in cui l'acqua e il dissesto si insinuano più facilmente accentuando la loro azione. A differenza che in uno scavo selettivo, questo avviene con estrema naturalezza. Paradossalmente, siamo grati al degrado per ciò che ha fatto, e al tempo stesso siamo costretti a contrastarlo per evitare che agisca troppo in profondità.

Nel restauro del rudere, dobbiamo perciò attraversare un sentiero stretto. Il nostro obiettivo è di contrastare il procedere dell'erosione naturale, ma non possiamo cancellare i segni che essa ha già prodotto e che dobbiamo saper mantenere, in quanto a essi è affidata la percezione dello stato stesso di rudere. Le discontinuità stratigrafiche devono continuare a rimanere evidenti così come il degrado le ha modellate, per evitare la perdita della naturalezza che si accompagna a ogni segnalazione didascalica, ma vanno ugualmente neutralizzate quanto a effetti di indebolimento della struttura. Dobbiamo quindi cercare modi che arrestino o rallentino l'avanzare dei processi erosivi limitando l'impatto sulle strutture segnate dal tempo e che tali devono continuare ad apparire. Un insieme di accorgimenti mira a mitigare sul relitto murario le





Ruderi, rovine, relitti

277

conseguenze sostanziali e percettive dei nostri interventi. Nel risarcire le connessure a malta perdute tra i *rudera*, manutenzione conservativa del tutto necessaria se si vuole impedire al *rudus* di staccarsi e all'acqua di penetrare nel muro, si è mantenuto il nuovo giunto il più possibile arretrato, come già consigliava Alois Riegl, per mantenere insieme all'effetto di chiaro-scuro la percezione del lavoro che il degrado ha compiuto. Sono state evitate le rimozioni e sostituzioni generalizzate della malta nelle connessure, conservandole ovunque possibile con sigillature mirate ad impasto fine nei punti di distacco. Associando la nuova malta arretrata alla conservazione insistita dei giunti a malta ancora recuperabili, si è prodotta una micro-stratificazione, un tessuto di rapporti prima-dopo tra i giunti antichi e quelli rinnovati, che a un esame attento palesa l'azione compiuta e permette di collocarla senza bisogno di mediazioni nella vicenda storica del muro. Il diverso grado di copertura dei giunti o la presenza di tratti di intonaco conservati, pur lacunosi, mantiene quella eterogeneità *délabrée* e quell'immagine naturalmente *pittoresca*, propria della costruzione e dell'agire differenziato del degrado su di essa, che costituisce il miglior antidoto contro l'omogeneizzazione, questa sì il peggior nemico del rudere, della rovina o più semplicemente del relitto.

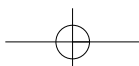
Le malte di apporto sono state realizzate con calce idraulica naturale e sabbione locale, con aggiunta di inerti macroscopici affini a quelli presenti nella malta antica. La malta stessa a presa iniziata è stata spazzolata in superficie e ripulita con spugne in modo da portare in evidenza i clasti di maggiore dimensione, della stessa natura e colore delle pietre circostanti. Non si è cercata la mimetizzazione dei nuovi giunti, comunque riconoscibili a un esame ravvicinato, quanto un accordo materico e cromatico tra le parti antiche e quelle rinnovate, evitando l'effetto di rinnovo generalizzato che sovente si accompagna al risarcimento delle connessure a malta, e mantenendo la riconoscibilità nel punto di contatto con le malte antiche conservate.

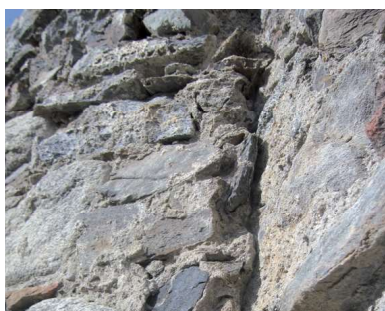
La responsabilità di documentare, riconoscere e leggere prima¹³ e di conservare poi le diverse murature e lacerti di intonaco, o di dedicare specifiche attenzioni a nodi costruttivi di particolare significato stratigrafico, perduti o alterati i quali viene meno l'appiglio per interpretare il processo formativo della muratura che abbiamo di fronte, spingono a realizzare nel progetto una sorta di *mappa dei segni da proteggere*. Si tratta di un elenco di istruzioni agli operatori del cantiere, che è opportuno si traduca anche in



Il profilo a rudere, con la vegetazione radicata, prima dell'intervento, e lo stesso profilo a intervento concluso.

Giunto antico conservato (parte inferiore) e giunto risarcito a malta a grossi inerti spazzolata e lavata (sopra).





Dettagli di alcuni nodi stratigrafici a intervento concluso.

La testa di muro compresa nella cinta a ovest.

Accostamento della seconda cortina a sud, insieme e dettaglio. Per evitare di danneggiare il giunto, l'ammorsamento strutturale, del tutto mancante, è stato realizzato con alcune spine in acciaio inossidabile.

segnali direttamente apposti sull'elemento, in cui vengono localizzati i punti e le parti cruciali, descrivendo i processi conservativi o di protezione che devono essere adottati.

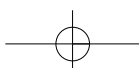
Il cantiere, spesso, è luogo di danni preterintenzionali o involontari, e provvedimenti indifferenziati e non mirati nel corso degli interventi di consolidamento – ancora la sistematica sostituzione dei giunti a malta – possono distruggere inconsapevolmente una traccia minuta e fragile, ma di grande potenza e chiarezza agli occhi dell'osservatore stratigrafo.

Si tratta, in questi luoghi, di articolare i materiali di apporto e gli attrezzi – non più solo la cazzuola ma anche la siringa –, la professionalità – non più il muratore, ma il restauratore o il muratore reso consapevole –, prendendo atto che ci troviamo di fronte a elementi il cui significato trascende la loro apparentemente banale costituzione, e che costituiscono l'ultima leva per la comprensione storica dell'intera struttura.

Una attenzione particolare è stata perciò dedicata a conservare la leggibilità dei nodi stratigrafici già individuati dall'analisi stratigrafico-costruttiva preliminare al progetto o emersi nel corso del lavoro. Ai margini di contatto tra unità diverse l'intervento è stato più contenuto e accurato, per evitare la perdita di leggibilità al perimetro e conservare il più possibile questa forma di capacità testimoniale propria delle superfici murarie erose dal degrado.

Se è ovvio che la storia dell'edificio non si esaurisce nelle sue tracce fisiche, e si deve estendere anche ad altri orizzonti, tuttavia il loro ruolo di testimonianza evidente e non mediata è insostituibile, ed è responsabilità di chi opera il restauro saperne comprendere le potenzialità e conservarle il più possibile *intatte e leggibili*. Né è necessario capire appieno il significato di una traccia per conservarla: altri interpreteranno, ad esempio, la natura e il significato del muro a testata compiuta incluso nella cinta a ovest. In ogni caso, la lettura stratigrafica assume un significato pre-conservativo, in quanto segnala i punti e i nodi a maggior densità di informazioni che devono essere tutelati e restituiti a restauro compiuto, a prescindere dalla loro piena interpretazione, lasciando perciò come *sospesa*, ma ancora possibile, la loro conoscenza.

Le integrazioni murarie, compiute prevalentemente per ragioni conservativo-strutturali, sono state rese naturalmente riconoscibili pur senza accentuarne la diversità rispetto alle murature del contesto. La scelta degli elementi in pietra, effettuata selezionando il materiale di crollo, varia a seconda dei tipi lapidei prevalenti nel contesto da integrare. Le integrazioni di dimensione limita-





Ruderi, rovine, relitti

279

ta entro tessuti murari antichi sono state realizzate in muratura di sole lastre scistose, per le ricostruzioni più estese sono stati impiegati corsi di ciottoli di granito chiaro alternati ad altri in lastre di pietra scura. Si distinguono dalla muratura circostante a opera incerta, costruita con materiale lapideo eterogeneo, per la maggiore omogeneità del materiale e per la tessitura più regolare. Non si tratta di un camaleontismo finalizzato alla mimetizzazione, ma della volontà di aderire ai caratteri dell'area di intervento mantenendo un misurato gradiente di diversità che la renda riconoscibile senza portarla visivamente in primo piano. Il punto di contatto con la muratura preesistente è stato mantenuto leggibile formando con la nuova malta un bordo appoggiato, o *falso bordo*, evitando di ricoprire l'interfaccia negativa, la traccia della rottura o dell'erosione, sulla muratura cui si appoggia.

La leggibilità *costitutiva* – per caratteristiche costruttive proprie della parte aggiunta – e *stratigrafica* – attraverso l'evidenza del bordo di contatto con la parte antica – degli interventi sulla muratura a rudere non è solo un ossequio al principio della riconoscibilità degli interventi di restauro; insieme alla conservazione anche esasperata di ogni frammento o giunto, è un antidoto contro la trasformazione in icona priva di ogni autenticità, nella rappresentazione fittizia di un rudere¹⁴.

La cortina a sud, costruita sulla roccia a picco sul borgo, poneva problemi meno accentuati rispetto al tratto ad ovest. L'accresciuto livello del terreno interno aumentava la spinta sui muri rispetto a quella iniziale e impediva alle merlature ancora sveltanti di offrire protezione al passaggio. Per mantenere questa situazione, sarebbe stato necessario realizzare opere di consolidamento più insistenti e affidare la protezione del passaggio a un sistema di parapetti del tutto nuovo, che sarebbe risultato ben visibile dal borgo tra la prima e la seconda cinta. La rimozione di parte del terreno accumulato, con il ritorno all'antico livello di calpestio, ha contribuito a risolvere con relativa semplicità entrambi i problemi.

In questo caso, come diffusamente nel castello, l'attività di scavo ha avuto funzioni e modalità articolate. La rimozione di terreni riportati più superficiali e di macerie di crollo è stata operata con assistenza archeologica, mentre gli strati più in profondità e indiziati di costituire contesti informativi organici sono stati oggetto di scavo stratigrafico, pianificato in base ad una strategia di conoscenza, che ha consentito la sistematica raccolta e interpretazione di dati e di reperti¹⁵.



Integrazioni di murature a mezzo di materiali selezionati dai crolli, a sole lastre scistose anziché in pietrame misto.

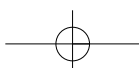




Immagine del camminamento interno sul lato a sud prima e dopo l'abbassamento dei livelli a seguito dello scavo interno.

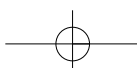
Sezione stratigrafica di scavo sul lato sud del castello, con individuazione dei livelli di calpestio.

Lo scavo ha nel progetto una funzione *necessaria* quando, ad esempio, applicato a ridurre la spinta a valle che grava sulle cortine più esterne. La lettura archeologica attraverso saggi sa anche indicare al progetto gli antichi piani di calpestio e i livelli rispetto ai quali misurare lo spiccato proprio delle costruzioni al tempo in cui erano in uso, prima che i crolli più o meno estesi o i riporti ne ricoprirono in tutto o in parte le membrature superstiti.

In questo senso lo scavo, pur se governato dall'archeologia, costituisce una forma consapevole di "restauro di liberazione", sia pure dai crolli, dagli accumuli per l'attività agricola o mineraria, dalla vegetazione. Il richiamare una categoria giovannoniana da tempo per molti all'indice spinge a riflettere su quella parte del restauro "per via di levare" che la conservazione fisica delle strutture a volte impone, ma che nel rudere ha conseguenze particolari; come quella di restituire sul terreno resti murari dispersi ed eterogenei per età, come galleggianti nel tempo, sorta di morena antropica cui a volte è difficile dare un senso e ancor più assicurare protezione quando si è messa in crisi quella naturalmente offerta dal terreno. I reperti murari portati in luce da scavo, così somiglianti alle loro accurate ed asettiche rappresentazioni, spesso in parte ricomposti e ridisegnati ma fortunatamente di nuovo temperati dall'azione della natura o dal verde del paesaggismo applicato alle aree di scavo, costituiscono in Italia l'immagine prevalente del rudere e della rovina.

La funzione propria dell'archeologia consiste nella ricerca storica svolta per mezzo dello scavo, e nel progetto per il castello di San Michele ha avuto un ruolo rilevante¹⁶. Insieme alla ricerca storico-documentaria e alle analisi stratigrafiche degli elevati, ha contribuito alla ricostruzione del "senso", della conoscenza nel tempo del castello e del sito sul quale sorge, delle sue funzioni nel contesto sociale e dei suoi modi d'uso e di abbandono. Ci ha restituito una sequenza di indizi di storia, anche con significative assenze, e frammenti di vissuto, reperti come la campanella in bronzo in parte fusa dall'incendio, una panoplia di serrature e il gruppo di elementi di ceramica invetriata appartenenti a una nobile stufa quattrocentesca, anch'essi danneggiati dal fuoco.

Sta di fatto che archeologo e architetto hanno avviato e condotto, con finalità in parte coincidenti e in parte diverse, ma comunque condividendone la responsabilità, un processo di de-naturalizzazione del rudere e di de-costruzione di una sua componente, l'accumulo al suolo ricoperto dalla vegetazione. Lo scavo rimodella il sito e riporta in luce elementi murari prima sommersi che, per





Ruderi, rovine, relitti

281

sussistere, devono poi essere protetti e consolidati. È un'opera che ha valide motivazioni di studio, solo talvolta è mossa da ragioni conservative – i relitti murari si conservano *meglio* se protetti dal terreno –, è sostenuta da una pur generica spinta alla valorizzazione attraverso la riscoperta di parti murarie e pavimentazioni antiche ricoperte dal terreno, ma spinge inevitabilmente nel delicato e rischioso campo della modificazione e manipolazione del sito a rudere. Richiede un progetto per governarla prima e cercare di ricomporne gli esiti poi. E non è sempre facile al tempo stesso proteggere e dar senso alle ossa disperse, ai relitti murari a volte insignificanti, a volte tanto importanti quanto fragili, che l'archeologo, alla fine del suo lavoro, lascia sul terreno all'architetto. La potenza del rudere rischia di spegnersi in elementi contraddittori e minuti, le sistemazioni del terreno e le protezioni dei relitti murari accentuano il tasso di artificialità e rinnovo in un contesto delicato.

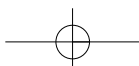
Quanto resta della chiesa di San Michele, per esempio, pone un problema tanto affascinante quanto di ardua soluzione. Essa preesiste al castello, probabilmente condividendo la presenza sulla rupe, nel XIII secolo, con il *palatium*. Ad aula unica con abside conca come molte piccole chiese romaniche, viene letteralmente fagocitata dal castello costruito dai Federici agli inizi del XV secolo, che ne utilizza come tratto di cinta la parete a sud sopraelevandola, e si addossa all'abside per proseguire poi la muraglia con maggior spessore. In questo adattarsi, alcune attenzioni alla chiesa appaiono commoventi: una feritoia orientata realizzata nella prima cinta collima con una monofora a doppio strombo che doveva essere presente nell'abside per garantirle un barlume di luce; uno scarico per l'acqua del tetto addossato attraverso il muro in corrispondenza del compluvio. Ma vi è un problema: la chiesa non c'è più, non l'abside con la finestra né il tetto, ma solo il muro dell'aula entrato a far parte del castello. Ne resta invece la controforma dell'abside sul muro che era stato costruito in addossamento, una in sé stupefacente *falsa superficie* capace di restituire a calco le dimensioni e la forma dell'abside perduta: la commovente presenza di una assenza.

Gli scavi archeologici hanno poi restituito il perimetro murario dell'antica chiesa, il semicerchio a modesta altezza dell'abside, al centro l'antico e fragilissimo altare in muratura e, attraversato il pavimento in terra battuta, la roccia.

Che fare, adesso? Alcune parti richiedono oggettivamente protezione per potersi conservare all'aperto, come l'altare in muratura



Sequenza delle fasi di messa in luce per mezzo dello scavo, integrazione e restauro del tratto superstite di volta entro il perimetro dell'antico palazzo.





L'emergere della roccia levigata.

Le creste murarie a nord prima e dopo lo scavo e il consolidamento.



Ruderi, rovine, relitti

283

e la superficie del tratto di parete dell'aula inglobato nella cinta, l'unica parte del castello con il giunto medievale a malta stilata. Ma una protezione dedicata porrebbe in secondo piano quella straordinaria traccia dell'assenza, la concavità impressa nel muro dall'abside semicircolare. Ricoprire tutto nuovamente con il terreno significherebbe rinunciare a rendere esplicito quell'elemento di origine, il più antico sulla rupe.

In una sala pubblica entro un edificio color *giallo limone* a poche decine di metri dal castello, al termine della serata in cui era stato presentato alla cittadinanza e alle autorità l'esito della prima parte del "restauro e recupero", si è avvicinato ai relatori un signore di Ravenna che porgeva, non senza gelosia, un piccolo, accuratissimo classificatore, una croce nera di ferro rappresentata sulla copertina rigida di tela verdastra, e all'interno, quattro foto quadrate disposte con assoluta precisione su ogni foglio. Erano immagini color seppia di Ossana e del suo castello nel 1917, riprese da un militare tedesco nelle retrovie del fronte. Aveva indugiato a lungo tra i ruderi, ripreso dettagli ora perduti, come il grande arco in pietra sulla cinta esterna. Nelle pause tra i combattimenti, ultimo Goethe, esplorava il castello e ne subiva il fascino.

Nel corso dei lavori, era stata dedicata particolare cura allo scavo archeologico del terreno da rimuovere a sud tra la seconda e la prima cinta, ove questa aveva incluso il muro della chiesa medievale. Si riteneva potesse restituire antiche sepolture, ma è stato ritrovato solo un bossolo di fucile Mauser, con la data incisa che riportava agli anni della prima guerra mondiale. Vi è stato del sarcasmo, tra architetti e archeologi, riguardo al costo di quell'unico, risibile reperto.

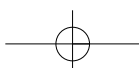
Ora, il collimare quel bossolo, anche solo in via di ipotesi indimostrabile, alla presenza di quella persona lucida in un teatro di guerra, alla nostalgia per quelle immagini che ha visto anche per noi con i suoi occhi, fa diventare quel pezzo di ottone significativo e affascinante quanto o più di una punta di verrettone medievale. Tra i ruderi, il suo colpo di fucile.

È solo una suggestione letteraria. Ma pensiamo ai milioni di dollari investiti di recente in una campagna archeologica tra le trincee del fronte franco-tedesco della prima guerra mondiale, che ha consentito di ritrovare diciannove dei ventun bossoli di una speciale pistola americana esplosi dal sergente York e di individuare così il luogo esatto della sua azione, facendolo assurgere a teatro di un mito.



I resti della chiesa di San Michele messi in luce dagli scavi; le murature del castello ne inglobano una parete e conservano la forma dell'abside perduta cui in antico si sono addossate.

Vista esterna della muratura della chiesa e della sua angolata, rimasta ricompresa nella cinta del castello.





L'emergere a vista della roccia viva della rupe, liberata dai terreni che la ricoprivano, rappresenta in alcuni contesti una conseguenza in parte involontaria e un esito inaspettato. Verso nord, la monumentalità imbarazzante e la bellezza della roccia mettono quasi in secondo piano il castello che vi poggia. Il granito è levigato in superficie, solcato e striato dai ghiacciai di cui ben si comprende lo spostamento insieme all'attrito e alla pressione che hanno modellato la rupe e sezionato le intrusioni di diverso colore delle rocce. L'acqua ha poi eroso e reso antichi questi segni, talmente antichi che il castello appare per quello che è, l'evento di un tempo recente.



Le tre condizioni – *rudere*, *rovina*, *relitto* – a volte si presentano nitidamente, le prime due soprattutto per le architetture dell'antichità e del Medioevo; a volte si combinano e si sommano in uno stesso edificio o nel suo crollo.

Se accettiamo questa distinzione, va da sé che alcune costruzioni crollate hanno tratti della rovina e tratti del rudere. Anche le costruzioni in uso possono avere al loro interno tratti del *rudere* o della *rovina*, o luoghi abbandonati che hanno assunto lo statuto di relitti, o relitti che conservano all'interno ruderi.

Ma è sorprendente trovarsi di fronte ad un *rudere intatto*, latente all'interno di una costruzione nel pieno centro di una grande città.



L'antico convento di San Paolo a Parma cela al proprio interno grandi relitti della propria storia più antica e altre testimonianze significative, oltre a quelle universalmente note della stagione in cui le badesse Bergonzi hanno avviato la riforma rinascimentale del convento, poi divenuto "scuola normale femminile" nel corso dell'Ottocento.

La frammentazione in più parti, soggette a usi anche molto diversi e separati tra loro, ha consentito il formarsi e il permanere all'interno del convento di *gore morte*, solo lambite dal flusso dei cambiamenti; sottratti alla frequentazione e ignorati, si sono potuti conservare alcuni grandi frammenti di architettura antica, mutilati ma *intatti*, privi di quelle alterazioni che sovente offuscano la materia delle testimonianze più lontane nel tempo.

Il principio di inglobare stratificando, per riutilizzare come mera parte muraria le strutture più antiche all'interno di manufatti anche radicalmente rinnovati, è stata ferrea regola di economia fino a pochi decenni or sono; a essa dobbiamo la sopravvivenza di

Le superfici levigate delle rocce e il torrino di accesso con la copertura provvisoria, oggetto di prossimo intervento.

Adattamenti alle murature di capochiave di contenimento (sopra) e della griglia di protezione.



Ruderi, rovine, relitti

285

molte testimonianze del passato, all'interno dei palinsesti edilizi. Tra l'attuale chiesa di San Lodovico, il sagrato di questa, il *chostro vecchio* e il *chostro delle cucine* vi è il più antico nucleo conosciuto del complesso benedettino.

Vi si riconosce una torre inizialmente isolata, ora stretta su tre lati da costruzioni successive e mozzata¹⁷, con un ambiente definito come "sacello" al piano terreno, di recente restaurato¹⁸; a breve distanza si osserva la parte superiore di una facciata a cuspidè con vela e tratti dei fianchi, resti probabilmente appartenenti al fronte nord del transetto della prima chiesa benedettina (x-xi secolo).

La torre pende tutta intera verso nord-est, e il fuori piombo congelato dalle strutture da cui è stata circondata testimonia che essa si è dissestata già in antico.

La parte superiore del fusto si presentava agli occhi dell'avventuroso *esploratore di recessi urbani* – superate alcune strutture in crollo portando scompiglio nella popolosa colonia di piccioni – come un *rudere interno* di grande suggestione e potenza. L'espressione vuol indicare che alla perdita unitarietà e completezza sotto il profilo architettonico – la torre è capitozzata in antico e priva di solai sopra la volta del sacello –, l'interno della torre unisce la sedimentata compostezza di un ambiente in cui il tempo è transitato come imperturbato, esente da azioni umane. I segni dei dissesti, le stesse lacerazioni delle murature dovute alle demolizioni e ai crolli formano un contesto che appare come un interno piranesiano. I *rudera* – ciottoli di fiume a spacco in corsi o sesquipedali romani di reimpiego – sono uniti nella muratura da una splendida malta bianca, sulla cui superficie si legge ancora intonso il *ductus* della mano che governava la cazzuola. Un segno vecchio di mille anni. A terra, sull'estradosso della volta senza pavimento, altri *rudera*, con coppi rotti e guano di piccioni, una sorta di crollo interno.

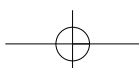
È, per usare un'espressione giovannoniana, un *monumento morto*, privo di uso da tempo immemorabile e per il quale un uso non è più ipotizzabile, ma incastonato entro *monumenti vivi*, utilizzati o utilizzabili.

Alcuni tratti della scala avvolgente costruita su archi in muratura contestualmente alle murature perimetrali, conservano ancora all'intradosso le centine in legno utilizzate per formare l'arco. Una di esse, perduta, ha però lasciato una traccia sulla malta dell'arco: una nitida incisione ad archi intrecciati, a indicare come la tavoletta utilizzata per la centina fosse già stata recuperata da un



Il "rudere interno" della torre nell'ex convento di San Paolo a Parma, con la scala avvolgente su archi rampanti, in parte ancora chiusa da muro.

Vista dell'estradosso non pavimentato della volta del sacello, con macerie depositate.





La prima rampa della scala, priva delle pedate, e la collocazione della scala in metallo appoggiata a secco.

mobile o da un rivestimento ligneo, e abbia lasciato la propria impronta, già vecchia, al di sotto dell'arco per mille anni. Come la chiesa di Ossana, la traccia di una traccia.

Prossima alla torre, nella penombra di un tetto antico che la protegge, si presenta disegnata nel muro più ampio dell'attuale chiesa di San Lodovico la facciata nord del primitivo transetto, coronata da archetti falcati, lesene angolari e sulla cuspide una vela molto snella.

Un solaio tardogotico, con travetti modanati, si infigge nella facciata, a indicare come questa sia stata trasformata da fronte esterno a muro interno, divenendo una sorta di singolare fossile, già nel quindicesimo secolo.

Uno degli aspetti propri dell'architettura è che essa deve rifuggire dalla condizione di *reliitto*, ossia deve comunque possedere efficienza e condizioni manutentive tali da permetterle di svolgere quel ruolo autoprotettivo che è condizione di ogni suo uso. E il mantenere in efficienza costituisce una motivazione e parte delle finalità stesse del restauro.

Un rudere che si trovi all'interno sottrae almeno in parte il restauro a questo dovere, oppure si deve intervenire sul tetto che lo protegge.

Nel più ampio disegno di insieme del restauro del contiguo Chiostrò delle Cucine per allestirvi la Pinacoteca Stuard, si è fatta strada anche la volontà di rendere percorribili i ruderi interni¹⁹. Ma come risalire attraverso l'interno della torre mozzata senza alterarla? Come proteggere il tetto senza sostituire quel coacervo di legni più volte reimpiegati e sovrapposti, o non alterare la debole luce che irregolare filtra tra i coppi e che nessun progetto illuminotecnico potrà sostituire? Come consentire di riscoprire, nel sottotetto, quasi per caso, ogni volta come fosse la prima volta, la facciata della chiesa altomedievale con la sua vela vertiginosamente snella?

L'atteggiamento assunto è ovviamente quello della conservazione gelosa delle cose nello stato in cui le abbiamo trovate, con i soli interventi di protezione capaci di rispettarne le autenticità: i tetti soprastanti mantenuti senza smontaggi e sostituzioni, sovrapponendo ad essi, una volta rimossi i soli coppi, una ulteriore orditura lignea connessa all'esistente; le strutture edilizie, ripulite dal guano e dai piccioni morti, senza indulgere in rifugature o puliture eccessive, così come le macerie lasciate a terra. La volontà è consentire il contatto più diretto possibile, quello tatti-



La cuspide e la vela dell'antica chiesa emergono all'interno del convento.

Angolata esterna della torre e nodo di appoggio murario osservabili nel percorso della Pinacoteca Stuard, ed elemento

esplicativo accostato (foto Denis Zaghi).

La parte centrale della facciata della chiesa e il fianco della torre al termine dei lavori (foto Paola Squassina), prima dell'allestimento museale.





le, con i *rudera* legati nei muri dalla malta vividamente segnata, con le ferite dei crolli, astenendosi da alterazioni, ripristini, presentazioni, spiegazioni. Vorremmo consentire a ogni visitatore che, in piccoli gruppi, viene accompagnato, lo stupore e l'emozione di sentirsi *esploratore*.

Il percorso di visita, realizzato in metallo con essenzialità funzionale, ricercando la minore *emissività linguistica*, si sovrappone al percorso della scala di cui si sono perduti i gradini, poggiandosi fisicamente, anche qui a contatto "secco" non adesivo, anche qui ricercando con grappe e morse inserite nei fori da ponte i punti in cui dare stabilità alla scala senza ferire i muri antichi.

Non sappiamo se, nonostante le nostre attenzioni, altri continueranno ancora a provare quel sottile brivido del contatto diretto, immediato, con la profondità del tempo in questi luoghi latenti della città, come noi la prima volta tra lo svolazzare dei piccioni.



Ruderi, rovine, relitti

289

1 Sulle murature di età romana, vedi in particolare F. Cairolì Giuliani, *L'edilizia nell'antichità*, Roma 2006.

2 Il significato latino di *rudus*, gen. *ruderis*, s.n., da cui *rudere* trae origine, è di rottami, macerie, ruderi, e di materiale da costruzione o da pavimentazione, calcestruzzo. Designa perciò sia il materiale da costruzione di forma irregolare che l'elemento scomposto in maceria. Vedi in L. Castiglioni, S. Mariotti, *Vocabolario della lingua latina*, Torino 1968, p. 1288.

3 Il latino *ruina*, gen. *ruinae*, da *ruo*, rotolare ha il significato di caduta precipitosa o crollo, di catastrofe o disastro, così come di edificio rovinato o macerie. L. Castiglioni, S. Mariotti, *Vocabolario della lingua latina*, cit., p. 1289.

4 «Istituendo un parallelo con un fenomeno fisico, noi potremmo ritenere per vero che l'opera d'arte si ripeta anche se si suddivide in frammenti. [...] Tutto ciò ha importanza fondamentale dal nostro punto di vista perché ci giustifica gli interventi. In ogni frammento l'opera d'arte rimane tale [...]. Naturalmente [...] se un edificio crolla e non restano che i mattoni, i singoli mattoni che ne costituiscono la materia non sono più opera d'arte. C'è un limite inferiore, come nell'integrale newtoniano, oltre il quale le forme non ci sono più: la curva si riduce al punto». P. Sanpaolesi in R. Dalla Negra, *Piero Sanpaolesi (1904-1980)*, in AA.VV., *Che cos'è il restauro? Nove studiosi a confronto*, da un'idea di P.B. Torsello, Venezia 2005, pp. 77-78.

Sul tema vedi C. Varagnoli (a cura di), *Conservare il passato. Metodi ed esperienze di protezione e restauro nei siti archeologici*, atti del Convegno, Chieti-Pescara, 25-26 settembre 2003, Roma 2005.

5 «Nei paesi nei quali l'etnologo tradizionalmente lavora, le rovine non hanno né un nome né uno statuto. Hanno sempre a che vedere con l'Europa, che ne è talvolta l'autrice, spesso la restauratrice, sempre la visitatrice». M. Augè, *Rovine e macerie. Il senso del tempo*, Torino 2004, p. 22.

6 Se invece derivano da scavi e da sistemazioni del passato, il nostro intervento assume significativi punti di contatto anche con il tema del *restauro dei restauri*.

7 M. Augè, *Rovine e macerie*, cit., pp. 71-72.

8 «Espungiamo pure, allora, dal novero dei possibili significati d'uso in architettura, la categoria della pura contemplazione.

Questa, in effetti, se ne sta ai margini estremi del campo della fruizione, laddove potesse ammettersi anche la possibilità di un godimento dell'opera architettonica come puro oggetto estetico. [...] Potrebbe essere il percorrere, allora, la minima condizione d'uso dell'architettura». A. Bellini, *Architettura, uso e restauro*, in AA.VV., *Restauro architettonico: il tema dell'uso*, a cura di N. Pirazzoli, Ravenna 1990, pp. 17-42.

9 M. Augè, *Rovine e macerie*, cit., p. 132.

10 La fase di primo intervento da parte del Servizio Beni Culturali della Provincia di Trento è stata seguita da Guido Gerosa nel periodo iniziale, da Michela Cunaccia e Cinzia d'Agostino nelle fasi successive, sotto la guida di Flavio Pontati, di recente scomparso.

11 Il restauro del Mastio di Ossana è stato condotto da Michela Cunaccia nel 1997.

12 Il progetto di "restauro e recupero" del castello di San Michele è stato redatto da Francesco Doglioni, Michela Cunaccia e Cinzia d'Agostino, con la collaborazione di Giorgia Gentilini e, per la parte strutturale, di Marco De Giacometti. Una descrizione del progetto, delle conoscenze storico-costruttive raggiunte e dei principi e modi adottati nell'intervento è contenuta in M. Cunaccia, F. Doglioni, *Il progetto di restauro tra conservazione a rudere e fruizione. Il castello di San Michele a Ossana*, in *Il restauro dei castelli. Analisi e interventi sulle architetture fortificate*, a cura di G. Gentilini, E. Cavada, atti del Seminario, Trento, Palazzo Geremia, 8 novembre 2002, Trento, Associazione Ricerche Fortificazioni Altomedievali - Sezione Trentino.

13 Il testo riprende parte dello scritto di F. Doglioni, *Conservare e percorrere il rudere stratificato. Progetti e interventi sul castello di San Michele di Ossana (Tn)*, in «Archeologia dell'Architettura», xi, 2006, supplemento a «Archeologia Medievale», 2008, pp. 53-68, curato da Alessandra Quendolo. Il rilievo stratigrafico-costruttivo degli elevati con l'identificazione delle

diverse tipologie murarie è stato compiuto da Giorgia Gentilini.

14 Tuttavia, vale la pena di riflettere sul commento di Marc Augé nell'osservare archeologi e restauratori al lavoro tra le rovine di Angkor Vat: «Mi trovavo in mezzo a coloro che lavoravano, classificavano gli elementi del passato e immaginavano eventuali presentazioni, giocando d'astuzia, in definitiva, col tempo e troppo impegnati a selezionarne le impronte per non racchiuderlo in un progetto intellettuale minuziosamente datato». M. Augè, *Rovine e macerie*, cit., p. 40.

15 Le attività di scavo archeologico, in più campagne, si sono svolte sotto la direzione scientifica di Enrico Cavada, del Servizio Beni Archeologici della PAT, e coordinate in cantiere da Giovanni Bellosi.

16 Una prima sintesi dei risultati delle campagne di scavo archeologico è contenuta in E. Cavada, A. Degasperi, *Archeologia dei castelli medievali alpini: Castrum S. ncti Michelis di Ossana (Val di Sole, Trentino nordoccidentale). Preliminari considerazioni su indagini e materiali*, in IV Congresso Nazionale di Archeologia Medievale, a cura di R. Francovich e M. Valenti, Firenze 2006, pp. 199-205.

17 A pianta pressoché quadrata con circa 8 m di base, la torre è superstita per una altezza massima di 13 m.

18 Per quanto riguarda il "sacello" alla base della torre, e il dibattito circa le funzioni e l'epoca di costruzione, vedi in particolare *Il Monastero di San Paolo*, a cura di M. Dall'Acqua, Parma 1990. Vedi inoltre: A. Ghidiglia Quintavalle, *Il Sacello di S. Paolo a Parma*, in «Palladio», xii, 1963, pp. 27-29; F. Barocelli, *Il sacello di San Paolo*, Parma 1989.

19 Il progetto (1995) è stato redatto per il Comune di Parma da Francesco Doglioni con Stefano Maestri e Stefano Valenti, che ne ha diretto i lavori. Referente per il Comune di Parma è stato Stefano Storhi. Il progetto museologico è stato curato da Francesco Barocelli. Paola Squassina ha seguito e documentato lo sviluppo dei lavori in cantiere, compiendo osservazioni stratigrafiche.

