



I DIALOGO
TRASFORMAZIONI E PALINSESTO

PALINSESTO E OPERA 'COMPIUTA'. Una riflessione su interventi e premesse teoriche per superare le dicotomie del restauro

Donatella Fiorani

1. Il termine 'palinsesto' πάλιν + ψηστός (pálin psēstòs, «raschiato di nuovo») designa la procedura di riutilizzare un supporto manoscritto (pergamena, tavoletta di cera ecc.) raschiandone la superficie già scritta e sovrapponendo una nuova annotazione; l'affioramento del testo eraso dovuto all'invecchiamento determinava infatti spesso la coesistenza di brani di epoca diversa sul medesimo supporto. L'applicazione del termine in architettura è frequente a partire dagli scorsi anni Ottanta, quando si trova utilizzato sia per indicare un metodo progettuale (formulato da Peter Eisenman a Berlino) basato sulla sovrapposizione ideale di tracce documentate, sia per qualificare la stratificazione costruttiva evidente di una preesistenza. L'applicazione del vocabolo nel campo del restauro risulta frequente più o meno a partire dallo stesso periodo.

2. Sui numerosi interventi di restauro effettuati sul tempio a partire da circa un secolo dopo la sua edificazione e fino allo scorcio dello scorso millennio, che comportarono, fra l'altro, modifiche significative nella cripta e nella cupola oltre che puntuali sostituzioni materiche, vedi PALLOTTINO 2017.

L'analisi di un intervento come quello recentemente condotto sulla chiesa di S. Francesco del Prato a Parma si presta particolarmente bene a una riflessione di carattere più generale e fondante per il restauro, riguardante il modo in cui viene valutato (e quindi riproposto) l'edificio storico. Tale modalità, infatti, verte principalmente sul riconoscimento di valore alla singola architettura sulla base del suo carattere di palinsesto o, al contrario, della sua natura 'compiuta'; in altri termini, i contenuti storico-documentari e quelli di coerenza formale sembrano contendersi in maniera fortemente dialettica la priorità nell'attribuzione dei valori riconosciuti alla preesistenza.

La connotazione di palinsesto¹, chiaramente, rimanda alla natura diacronica dell'edificio, al suo essere mutevole nel tempo, spesso nella sua configurazione e quasi sempre nella sua stratificazione costruttiva. Dal punto di vista strettamente materico, lo studio della fabbrica rivela il più delle volte, se non trasformazioni immediatamente percepibili, sostituzioni e riprese significative: persino il Tempio del Bramante a Roma, icona della perfezione geometrica rinascimentale, è oggi il risultato della costruzione originaria e delle più tarde modifiche².

Ma la qualifica di palinsesto, oltre a sottolineare una specificità oggettiva della fabbrica, denuncia soprattutto l'evidenza della sua eterogeneità dal punto di vista percettivo. In alcuni casi, la resa del palinsesto ha rappresentato nella storia l'esito di una scelta ben precisa, suggerita da esigenze pratiche (come a Roma il peruzesco palazzo Savelli al Teatro di Marcello o la 'Casa Grande Barberini' in via dei Giubbonari), suggestioni culturali e religiose (nel Tempio Malatestiano a Rimini come nella cattedrale di Siracusa) o anche da precise scelte di gusto (palese nell'allestimento di componenti di reimpiego, per esempio nel S. Salvatore di Spoleto), motivazioni peraltro molto spesso sovrapposte fra loro.

I palinsesti più canonici sono comunque legati all'esibizione della stratificazione costruttiva, spesso restituita da sovrapposizioni murarie e di rivestimenti, tracce di demolizione, presenze dislocate e mutile (come vani

accecati di porte e finestre, mensole isolate, colonne e capitelli affioranti dalle murature). A questi vanno affiancati i palinsesti creati da degradi considerati non emendabili³ (come le perdite puntuali di intonaci graffiti) o ritenuti storicamente significativi (come i brani discontinui e abrasioni di un pavimento antico risultati dal suo uso) e quelli che derivano dal riscontro di uno sconveniente rapporto costi/benefici fra gli esiti del possibile restauro e le condizioni effettive dell'opera⁴. In queste condizioni, la costruzione stratificata, denunciandosi come l'esito di un ciclo prolungato di costruzione e riadattamento generalmente privo di autorialità, pare sfuggire alla possibilità di un governo figurativo unitario della fabbrica attraverso un progetto.

L'opera che qui viene definita 'compiuta' è, viceversa, un'architettura alla quale è riconosciuto un certo equilibrio formale, derivi questo da un linguaggio espressivo coerente o da una conquistata simbiosi fra orientamenti figurativi diversi efficacemente concatenati fra loro. È quella su cui si è concentrata, almeno – ma non solo – nei grandi inquadramenti d'insieme, la storiografia dell'architettura ed è quella che guarda principalmente al progetto unitario, primario o anche trasformativo, di un 'maestro'.

La definizione di 'opera compiuta' trae origine dai primi riferimenti letterari all'idea di 'completezza' espressi nella celebre definizione di restauro di Eugène E. Viollet-le-Duc: «Le mot et la chose sont modernes. Restaurer un édifice, ce n'est pas l'entretenir, le réparer ou le refaire, c'est le rétablir dans un état complet qui peut n'avoir jamais existé à un moment donné»⁵. Come chiarito nella frase finale, l'espressione di Viollet le Duc non si riferisce necessariamente al ritorno alla preesistente configurazione ma a una condizione d'integrità figurativa che viene da questi sottinteso, coerentemente con la cultura dell'epoca, in senso stilistico. Si accosta a questa accezione la definizione di «stato normale» dell'opera data dalla Circolare ministeriale del 1882 redatta da Giuseppe Fiorelli⁶. Gustavo Giovannoni parla di «valore unitario di massa e di stile», apprezzato dagli architetti in contrapposizione alla predilezione per il valore documentario da parte di archeologi e storici dell'arte⁷. Una diversa accezione è proposta da Renato Bonelli, che rimanda a un concetto d'integrità espresso come «vera forma» e come «compiuta unità dell'opera»; tale concetto costituisce il motore del «restauro critico» volto ad «attualizzare» un atto creativo, fissato nella forma, in tutta la sua validità, laddove l'intervento di restauro «è mosso dal desiderio di possedere compiutamente il monumento»⁸. Cesare Brandi definisce successivamente «forme storicamente già concluse» quelle proprie di monumenti su cui il

3. Si tratta, naturalmente, di scelte che comunque procedono dal vaglio della possibilità di ulteriore aggravamento.

4. Vedi l'esempio della craquelure nei dipinti che veniva un tempo emendata e che oggi viene tollerata dai restauri, considerando che tale presenza interferisce visivamente meno di qualsiasi intervento possibile (CIATTI, 2005).

5. VIOLLET-LE-DUC 1866, vol. 8, p. 14. In tutte queste definizioni, affini fra loro e piuttosto legate da una parte alla mutazione di sensibilità culturale nel tempo, dall'altra – e non a caso – al ragionamento sul restauro, si fa comunque riferimento a una valutazione qualitativa e interpretativa della fabbrica architettonica.

6. CAPERNA, PALLOTTINO 2020, p. 203.

7. GIOVANNONI 1936.

8. BONELLI 1963, *passim*.

9. BRANDI 1967, p. 230.

10. MIARELLI MARIANI 2002, p. 37.

11. Per un inquadramento sintetico della questione si rimanda a BRUSCHI 2002.

12. DONOVAN 2013.

restauro non può definirsi che come lavoro di consolidamento e salvaguardia per garantirne la trasmissione al futuro⁹. Gaetano Miarelli Mariani, infine, nell'esprimere la sua riserva sul concetto brandiano di opera conclusa, ritenuto «labile», propone di «giudicare conclusa ogni opera nel suo 'stato attuale', il quale definisce, specie se essa è antica, anche il sigillo del suo processo formativo quale è giunto fino a noi»¹⁰.

Tutte queste definizioni, non a caso sempre legate al ragionamento sul restauro, appaiono affini fra loro come concezioni di base, ma distanti – se non opposte – nelle premesse operative; esse sono comunque espressione di una valutazione qualitativa e interpretativa della fabbrica architettonica e risultano sensibilmente condizionate dalla mutazione di sensibilità culturale nel tempo.

Possiamo pertanto concludere che l'orizzonte del palinsesto appare definito dall'accettazione della pluralità e della frammentazione, dall'evidenza e dall'attenzione per l'autenticità materiale, dalla predilezione per il carattere storico-documentario – ritenuto oggettivabile – dell'edificio, mentre quello dell'opera compiuta rimanda alla predilezione per l'unitarietà e la coerenza visiva della fabbrica, al perseguimento di un equilibrio estetico la cui definizione sfugge in buona parte alla mera applicazione di criteri logici e scientifici.

La storia e la teoria del restauro possono declinarsi significativamente anche solo seguendo questa dicotomia fra apprezzamento dell'architettura come palinsesto o come opera 'compiuta'. Molta storiografia dell'architettura otto-novecentesca si è prevalentemente concentrata sugli aspetti legati all'autorialità, e quindi alla completezza, delle singole emergenze, mentre l'attenzione recente tiene in maggiore considerazione la loro vicenda diacronica¹¹, ma la dialettica proposta è stata soprattutto enfaticizzata, come s'è osservato, prima come enunciazione teoretica e poi come restituzione storiografica, nel campo del restauro.

Dall'approccio stilistico alle sollecitazioni conservative, dalle posizioni antitetiche del dibattito degli anni scorsi Ottanta fra ripristino e pura conservazione, dalle istanze storica e artistica di Cesare Brandi fino alla stessa dialettica fra restauro 'frammentario' e 'olistico' proposta negli ultimi decenni in ambito russofono¹², la diversa connotazione del restauro in architettura, al tempo stesso figurativa e sostanziale, ha infatti sensibilmente contrassegnato l'oscillazione teoretica e la variazione concreta di esiti puntuali e scenari complessivi. La storiografia ha ridisegnato quindi il percorso del

restauro in architettura anche in questa chiave oppositiva, divaricata fra la prassi assertiva del rifacimento figurativo (dalla più antica declinazione stilistica a quella recente della riconfigurazione progettuale, passando per le riproposizioni costruttive di edifici distrutti che accompagnano in genere gli eventi più traumatici), a quella cautelativa della conservazione (nell'accezione ruskiniana del minimo intervento a quella tardo-novecentesca della 'pura conservazione'), con declinazioni intermedie di diversa natura (dagli approcci filologici e scientifici nei decenni a cavallo fra XIX e XX secolo alle proposte 'critiche' del secondo dopoguerra)¹³.

Nella realtà operativa, però, queste due polarità, riconoscibili sia nelle passate modalità trasformative delle fabbriche che nei più recenti restauri, non appaiono quasi mai totalmente antitetice: esse piuttosto coesistono con strategie ed equilibri diversi, al punto da fare apparire spesso la contrapposizione espressa in sede teorica più strumentale che reale.

Il progetto vincitore del concorso del 2004 per il restauro del tempio-duomo di Pozzuoli, codificato proprio come «Elogio del palinsesto», non a caso, viene veicolato da Marco Dezzi Bardeschi, ovvero da colui che aveva tenacemente sostenuto per ogni architettura storica la prioritaria natura intrinseca di palinsesto¹⁴, quale esempio concreto della veridicità del suo assunto. Ma ci si chiede se l'esito finale del restauro non abbia piuttosto consegnato la straordinaria fabbrica romano-settecentesca allo *status* dell'opera compiuta, stante la serrata connessione, veicolata proprio dai vincoli della preesistenza, fra livelli pavimentali differenti, prospettive spaziali, materiali antichi e moderni, laddove per compiutezza, come s'è detto, s'intende coerenza e apparentamento figurativo delle parti pure di origine e fattura diversa (Fig. 1)¹⁵.

Allo stesso modo, diversi ripristini, come quello, fra i più clamorosi, della *Frauenkirche* a Dresda degli scorsi anni Novanta, solo apparentemente riproduce la fabbrica antecedente al bombardamento del 1944 ignorando il valore dell'autentica persistenza materiale, perché l'intervento ha comportato la modifica costitutiva di alcune parti (come con l'ascensore collocato all'interno di uno dei pilastri portanti della cupola), la conservazione e il reimpiego di componenti originarie (soprattutto nella sistemazione del livello inferiore e nell'inserimento di componenti lapidee nelle ricostruzioni murarie), nonché la monumentalizzazione della passata rovina distrutta dalla guerra tramite l'esibizione a terra di una porzione di cupola recuperata dai crolli (Fig. 2)¹⁶.

13. Una riflessione sul valore documentario e artistico delle architetture storiche, particolarmente focalizzata sul tema della loro diacronia ma anche attenta alla sintesi degli apporti di pensiero nel campo del restauro, a partire da John Ruskin e, soprattutto, Alois Riegl, è in SPAGNESI 2002.

14. DEZZI BARDESCHI 1991.

15. Per l'illustrazione del progetto vincitore di concorso e del restauro realizzato vedi GIANFRANCO 2006; PERGOLI CAMPANELLI 2010.

16. WENZEL 2007.



Figura 1

Tempio duomo di Pozzuoli durante il restauro (2009). Veduta dall'aula del tempio romano (con la nuova copertura di restauro, la pavimentazione in parzialmente pendenza verso l'abside e il parapetto in vetro strutturale di protezione nei dislivelli) verso il presbiterio settecentesco (con la rimessa in luce delle coloriture originali).

Figura 2

La Frauenkirche a Dresda (2006).



La dicotomia fra palinsesto e opera compiuta si traduce quindi sul piano operativo, il più delle volte, nella ricerca di un punto di equilibrio in grado di garantire al tempo stesso alla fabbrica storica l'evidenza storico-documentaria e l'efficacia espressiva. Il punto è quindi se questa ricerca costituisca un problema esclusivamente progettuale, da esercitarsi caso per caso, o se possa essere viceversa considerato di per sé un nodo concettuale da approfondire e argomentare opportunamente.

La dialettica teoretica che ha scandito soprattutto in Italia almeno venti anni di dibattito (e ha marcato l'identificazione di 'scuole')¹⁷, pur con la sua limitata aderenza alla realtà delle scelte condotte effettivamente sul campo, ha lasciato comunque sul campo un'ingombrante eredità costituita da connotazioni linguistiche identitarie (basti pensare all'impiego controverso dei termini *restauro* e *conservazione*), orientamenti di ricerca diversificati (divaricati da una parte su contenuti storiografici, dall'altra su quelli scientifici e tecnologici), aspirazioni figurative opposte (rivolte a rafforzare/integrare/riproporre l'immagine preesistente o a innovarla)¹⁸.

All'irrigidimento di questa dialettica ha fatto inevitabilmente seguito l'indebolimento dei tentativi d'inquadrare il restauro da un punto di vista teoretico, proprio mentre si allargava lo spettro dei beni considerati degni di restauro e proliferavano le proposte d'intervento sulle preesistenze.

Un tentativo di risalire dagli esiti operativi agli orientamenti teorici in essi impliciti ha messo in luce che la differenziazione essenziale fra approcci diversi concerne la prospettiva temporale con cui il progetto lavora, ovvero il rapporto che la cultura espressa progettualmente istituisce con la preesistenza¹⁹.

In quest'ottica, si attenuano alcune differenziazioni che la dialettica tradizionale considera basilari, come per esempio quella fra l'intervento *à l'identique* e la completa riattualizzazione figurativa, accomunati dalla convinzione di poter ripulmare l'edificio esistente a prescindere dalle specificità materiche, costruttive e spesso anche figurative giunte fino a noi; in altri termini, la ricostruzione di un edificio distrutto secondo le forme e le tecniche preesistenti, come il ponte di Mostar (1995-2004, Fig. 3), condivide con le proposte innovative osservabili, per esempio, nel teatro Thalia a Lisbona (2008-12, Fig. 4), l'obiettivo di configurare il passato riprogettando la preesistenza. In entrambi i casi, per esigenze diverse, la preesistenza è divenuta occasione per indirizzare un progetto di una nuova architettura, figurativamente retrodiretta la prima, dichiaratamente contemporanea la seconda; in entrambi i casi le parti autentiche conservate – le spalle dell'arco ancora aderenti alle sponde

17. Ci si limita qui a ricordare, fra coloro che si sono maggiormente espressi sul piano teoretico in quella fase storica, Amedeo Bellini, Salvatore Boscarino, Giovanni Carbonara, Stella Casiello, Marco Dezzi Bardeschi, Paolo Fancelli, Mario Manieri Elia, Paolo Marconi, Gaetano Miarelli Mariani, Gianfranco Spagnesi, Paolo Torsello e a rimandare, per un panorama sintetico di quelle posizioni anche in riferimento ai possibili esiti applicativi, a DOGLIONI 2008, in particolare pp. 31-53.

18. FIORANI, MUSSO 2016.

19. Le suddivisioni di orientamento qui riportate riprendono quanto già proposto in FIORANI 2016.

del fiume, la scena del teatro inglobata nel guscio cementizio moderno – sono retrocesse a tracce incapsulate e sostanzialmente inerti, subordinate alle regole e all'evidenza figurativa del rinnovato; in entrambi i casi una nuova opera compiuta riconduce il palinsesto (e la sua autenticità materiale storica residua) a elemento occasionale e subordinato.

L'evidenza di questa affinità sostanziale è sfuggita al dibattito di quarant'anni fa soprattutto perché, mentre alla prima modalità si assegnava comunque dignità di restauro, la seconda veniva semplicemente considerata al di fuori dell'ambito disciplinare, prodotta da un radicale tradimento di intenti di cui non andava neppure riconosciuta l'esistenza. Tale modalità appare coerente con un'articolazione teoretica che procede dall'astrazione dei concetti alla formulazione dei principi, ma lascia disarmati al confronto della realtà degli eventi. Probabilmente, la condizione di nicchia in cui il restauro è stato a lungo mantenuto, con relativamente pochi monumenti affidati alle cure di alcuni rispettati specialisti, ha consentito di non considerare interventi che sfuggono alle categorie alle quali la storiografia ci ha abituati e di perseguire una strada nobilmente concettuale. Tale approccio è stato soprattutto espressione di finalità prevalentemente didattiche e orientative e non ha avuto bisogno di verificare le effettive ricadute sul campo perché l'ambito d'interesse appariva

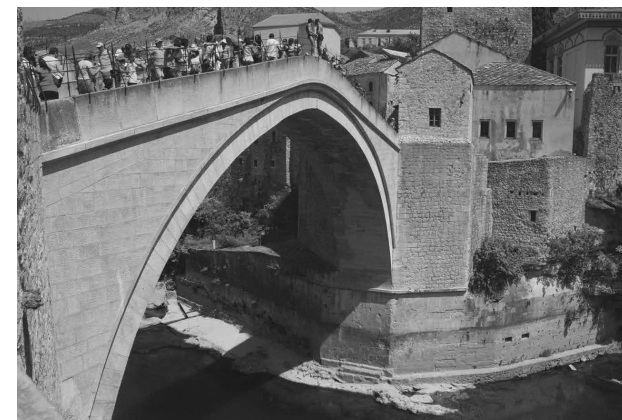


Figura 3
Il ponte di Mostar ricostruito (2013).



Figura 4
Interno del teatro Thalia a Lisbona
(da <https://www.portuguesematters.com/blog/2016/7/1/teatro-thalia>).

20. BRANDI 1963.

21. BAUMANN 1992.

22. *Ivi*.

23. Sulle finalità, anche nobili per quanto attiene alla sensibilizzazione del vasto pubblico alle istanze conservative, di queste iniziative e soprattutto su cosa significhino in termini di ricerca sarebbero necessari specifici approfondimenti, al di fuori però del tema qui trattato.

comunque riservato e ben presidiato.

Il riferimento più significativo di questa modalità è nel sistema teorico-metodologico proposto da Cesare Brandi²⁰, un sistema di assiomi e corollari che tiene assieme e risolve le principali problematiche dell'intervento di restauro da esercitarsi sulle opere d'arte in un'unità di metodo condivisa da tutte le forme di manifestazione artistica. Questo modello epistemologico accurato, lentamente fatto conoscere al di fuori dell'Italia grazie alle progressive traduzioni degli ultimi cinquant'anni, ha avuto un ruolo fondamentale per fare chiarezza sui nessi fra questioni conservative, premesse concettuali ed esiti operativi. Esso appare comunque pienamente riconducibile alla proposta dell'intellettuale 'legislatore' delineato da Zygmunt Bauman, ovvero al prodotto di un uomo di cultura che vive in una società che riconosce la sua autorevolezza e si orienta sulla base delle sue indicazioni²¹.

Ricordiamo però come Bauman stesso abbia dimostrato che all'intellettuale 'legislatore' si sia progressivamente sostituito a partire, dagli scorsi anni Ottanta e in parallelo con l'affermazione del relativismo post-modernista, il modello dell'intellettuale 'interprete' delle istanze sociali e politiche dominanti²². Il chiaro declassamento di compiti appare legato all'evidente svalutazione della cultura nelle ultime decadi e trova una palese corrispondenza con le istanze della 'partecipazione', che sta di recente ispirando anche molte sperimentazioni accademiche, talvolta anche presentate come ricerche, nel campo del restauro²³.

Se i tempi dell'intellettuale legislatore sono ormai tramontati e se, ciò nonostante, si vuole riscattare il ruolo dello studioso e della studiosa da quello dell'interprete occorre trovare una diversa strada che faccia comunque i conti con la realtà contemporanea. Perpetuare ancora oggi il medesimo atteggiamento di qualche decennio fa, ritagliare i contorni di un contesto secondo regole date a priori, ignorare la presenza di fenomeni divenuti in ogni caso importanti, come l'allargamento della sfera delle preesistenze e la pressione innovativa che si esercita su di essa, invece che rafforzare le posizioni del restauro, confinato in un recinto che si è costruito da solo, le indebolisce. Non basta quindi affermare che gli interventi che agiscono progettando la preesistenza non sono restauro (pur se si autodefiniscono tali) e per questo non considerarli: essi vanno accolti nella riflessione per analizzarne premesse, modalità ed esiti, metterne in luce le aporie concettuali, discuterne le conseguenze dal punto di vista figurativo e della conservazione materiale e, nel caso, anche accettare gli stimoli intellettuali che ne derivano. È quindi in quest'ottica che risulta anche possibile inquadrare, sempre in

termini di prospettiva temporale, nonché di esiti conservativi e percettivi, le recenti proposte di *adaptive reuse* e di valorizzazione perseguita tramite realizzazioni effimere, oggi soprattutto digitali. Finalizzate a ottimizzarne l'uso (e lo sfruttamento economico) nel presente, entrambe le procedure ostentano il loro relativo rispetto per le architetture storiche dal punto di vista della conservazione materiale; tale rispetto viene garantito da una parte con la realizzazione di inserimenti distintivi nei varchi liberi della costruzione, siano essi spazi interni o ambiti lacunosi della fabbrica, e dall'altra dall'impiego di tecnologie diverse, come il *video-mapping*, la proiezione di immagini sugli involucri architettonici, che vanta oggi un particolare successo. La prioritaria attenzione per il palinsesto che ne deriva, però, esclude stavolta la possibilità di raggiungere un'equilibrata compiutezza dell'opera. In entrambe le modalità l'edificio storico viene esaltato nella sua pluralità di contenuti visivi. Nelle diverse proposte di *adaptive reuse* tali contenuti rimandano sia alla preesistenza sia ai nuovi volumi sovrapposti, inclusi ed estrusi, come si può osservare nel complesso delle *Saline le Bains* in Francia (2006-09, Fig. 5), dove inevitabilmente prevalgono i corpi aggiunti in corten che hanno accompagnato l'allestimento museale interno. Lo stesso fenomeno è ancora più evidente negli ormai numerosi innesti di elementi nuovi all'interno di chiese sconsacrate europee, innocui dal punto di vista materico ma profondamente invasivi nella percezione degli spazi interni²⁴.

Il termine di *adaptive reuse*, coniato in centro-nord Europa per connotare in generale qualsiasi intervento sulla preesistenza, viene talvolta utilizzato come sinonimo di restauro. Questa equiparazione, pure comprensibile in paesi, come l'Olanda o il Belgio, e con architetti che hanno meno curato l'approfondimento teorico disciplinare, appare però fuori luogo soprattutto in Italia, dove richiede alcune indispensabili specificazioni. Appare infatti più che mai evidente come questo tipo di approccio si orienti principalmente sulla prioritaria finalità funzionale e sulla propensione a disporre nuovi corpi con modalità perlopiù reversibili e comunque fisicamente disgiunte dalla preesistenza. Ciò avviene senza valutare adeguatamente l'opportunità di modellare i nuovi inserimenti in riferimento ai vincoli storico-figurativi dell'esistente, senza dedicare alcuna ulteriore attenzione alla sua conservazione materiale e, soprattutto, senza curare l'effettiva salvaguardia della fruizione spaziale e visiva della fabbrica storica.

Anche nell'ambito delle simulazioni digitali, le varie virtualizzazioni, pure quando più vicine alla volontà di facilitare la comprensione della fabbrica,

24. FIORANI, KEALY, MUSSO 2017.



Figura 5
Salins les Bains, veduta d'insieme del complesso oggi sede di museo (da https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/f0/Saline_de_Salins-les-Bains_007.jpg).

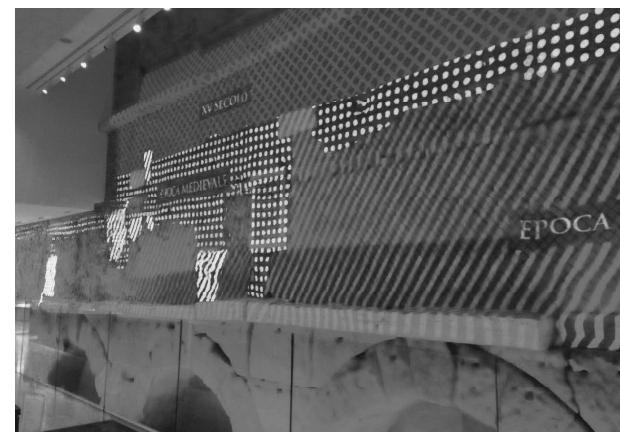


Figura 6
Video mapping su un tratto dell'Aqua Virgo in un palazzo in via del Tritone a Roma (2018).

come per il tratto dell'*Aqua Virgo* inglobato in un edificio in via del Tritone a Roma (Fig. 6), non possono non rispondere ai vincoli dell'utile funzionale/commerciale, garantendo narrazioni sintetiche e spettacolarizzate in cui la dimensione diacronica e mutevole dell'immagine prevale sulla percezione e sulla comprensione dell'esistente.

Il complesso equilibrio fra palinsesto e opera compiuta sembra pertanto rimanere tema di approfondimento all'interno di un'unica prospettiva temporale, rivolta alla trasmissione al futuro dell'architettura storica. La trasmissione della preesistenza di generazione in generazione che questo orientamento sottende coinvolge sia la realtà materiale che l'identità figurativa di una fabbrica o indirizza le strade dell'accompagnamento o dell'innescio progettuale orientati, a seconda delle necessità, dall'esegesi dell'opera²⁵. L'accompagnamento contrassegna gli interventi chiamati a risolvere puntuali problemi conservativi e di miglioramento funzionale, impiantistico e/o strutturale, interventi apparentemente a basso tasso d'impatto figurativo ma di grande impegno creativo, laddove è proprio la capacità di contenimento dell'uscita propositiva all'interno dei limiti imposti dalla preesistenza a connotare la qualità dei restauri. Fra i molti esempi che si possono citare al



Figura 7
Veduta di una stanza di Palazzo Grimani a Venezia (2021).

25. FIORANI 2016.

26. MENICHELLI 2014.

27. DOGLIONI 2008, pp. 239-252.

riguardo ricordiamo, per la quantità di problematiche affrontate, la qualità e la coerenza dei risultati in un esito finale difficilmente contestabile, il lavoro svolto per il restauro di palazzo Grimani a Venezia (1981-2008, Fig. 7)²⁶, o quello su villa Tomitano a Vellai di Feltre (Belluno, 2004-08)²⁷. Solo chi non comprende l'essenza del lavoro di restauro può pensare di ricondurre questo tipo di intervento alla mera soluzione ingegneristica o 'di superficie' dei problemi, non cogliendo l'immenso portato figurativo delle scelte - pure tecniche - che di volta in volta vengono compiute.

Più riconoscibili, anche agli architetti che si ritengono in obbligo di imprimere un segno autografo ovunque siano chiamati a svolgere il proprio lavoro, sono gli esiti di restauri che richiedono un evidente impegno riconfigurativo, ambito nel quale si assiste oggi talvolta ad incoraggianti sinergie, con proposte creative opportunamente incanalate nei percorsi orientati dalla conoscenza della fabbrica, come per il *Neues Museum* di Berlino (1997-2009), la chiesa di S. Pietro a Siracusa (2006-08), il castello di Astley in Gran Bretagna (2005-12), il castello di Jorba vicino Barcellona (2015), le mura di Cittadella vicino Padova (2005-13), il castello di Helfstýn nella Repubblica Ceca (2015-20), la chiesa di St. Mary's a Kilkenny in Irlanda (2016-17) e anche, per molti versi,



Figura 8
Neues Museum a Berlino, particolare del corpo angolare ricomposto (2016).

per il complesso in Campo Boario a Roma che ospita oggi la Fondazione Alda Fendi (2013-18)²⁸.

Gli interventi sopra ricordati, volutamente attinti fra i più recenti e in ambito non esclusivamente italiano, subordinano tutti le soluzioni innovative adottate al sostanziale assecondamento della specificità figurativa e materiale della fabbrica nel governo complessivo dell'intervento: le diverse integrazioni del *Neues Museum* (il cortile egizio, il corpo rettangolare emergente a sinistra del fronte d'ingresso, la scala monumentale della sala centrale) si modellano attorno ai volumi preesistenti tramite soluzioni costruttive e architettoniche in perfetto equilibrio fra storia e contemporaneità (Fig. 8); la volta in listelli di legno in S. Pietro a Siracusa diaframma lo spazio riconfigurato in epoca barocca dall'elevato superiore di costruzione medievale evocando, ma rendendo visivamente coesistenti, spazialità storiche diverse; le mura di Cittadella sono integrate in laterizio secondo un disegno coerente e modernamente distintivo; i percorsi sospesi e le connessioni del castello di Helfštýn si disegnano attorno ai requisiti di non modificare all'esterno la fisionomia del rudere e di collegare i vani esistenti; la chiesa di Kilkenny recupera la parte absidale perduta grazie all'aggiunta di un nuovo volume rivestito in lastre di piombo posizionato sui resti murari della parte in rovina; il complesso del Campo Boario ha visto veicolare la sua riconversione da appartamenti popolari a residenze turistiche di lusso tramite un'accorta strategia di riorganizzazione spaziale attorno ai corpi scala esistenti e d'integrazione dei servizi (rivestiti in metallo) negli ambienti interni.

Gli esempi citati sono tutti contrassegnati dall'evidenza delle integrazioni contemporanee alla preesistenza e sono al tempo espressivi di quello che può oggi intendersi come compiutezza dell'opera, grazie proprio alla concezione organica e coerente dell'edificio che sottende a tutte le scelte progettuali effettuate. Il loro carattere distintivo e il tendenziale rispetto per la stratificazione legata alle trasformazioni e al degrado lascia comunque inalterata la natura di palinsesto della fabbrica²⁹; palinsesto e opera compiuta si può dire abbiano raggiunto in questi casi un loro equilibrio efficace.

Lo stesso accade, con minore interesse per l'esibizione innovativa a tutti i costi, con il restauro della chiesa medievale di S. Francesco del Prato a Parma (2018-21, Fig. 9)³⁰. In questo caso, al di là delle pure interessanti scelte progettuali relative alla composizione e alla realizzazione del pavimento (un bel cioppo che si è scelto di posizionare alla quota barocca e non a quella originaria per la presenza delle sepolture sotterranee successive alla prima

28. La letteratura disponibile sugli interventi citati è particolarmente eterogenea, nonché spesso caratterizzata da tagli meramente descrittivi o encomiastici. Ci si limita pertanto qui a ricordare, per la maggiore vicinanza con l'approccio della presente trattazione, *THE NEUES MUSEUM* 2009; *ACIERNO* 2020; *LETTURE INTRECCIATE* 2020.

29. Occorre comunque rilevare la parziale eccezione della chiesa di Kilkenny, dove il nuovo rivestimento ad intonaco tintecciato di bianco conferisce all'interno il carattere di un'attualizzata omogeneità.

30. *CANGI, ZAMPILLI* 2020; *ZAMPILLI* 2020.



Figura 9
S. Francesco del Prato a Parma nel corso dei restauri (2021).

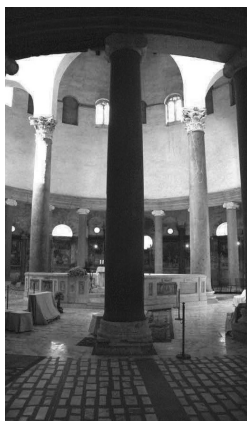
costruzione), alla configurazione e disposizione dell'impianto d'illuminazione e dell'apparato liturgico (oggetti moderni modellati e collocati in riferimento alla spazialità della chiesa), alla creazione dei nuovi infissi (portoni in legno, finestre e diaframmi in vetro e metallo, calibrati sulle esigenze funzionali e di illuminazione), la qualità che connota maggiormente l'intervento deriva dalla modalità con cui si presenta il corpo di fabbrica antico, risultato della mediazione fra la natura di palinsesto e l'aspirazione alla compiutezza della chiesa. L'edificio gotico era infatti inizialmente definito con coerenza da un severo involucro laterizio tagliato da lunghe monofore e da un ampio spazio interno appena diaframmato trasversalmente dagli archi acuti sui pilastri divisorii le tre navate; esso era stato poi profondamente trasformato da un'inconsueta riconversione ad ala carceraria realizzata nell'Ottocento. Eliminate le addizioni introdotte per le esigenze detentive all'inizio di questo secolo, rimanevano comunque palesi le tracce delle demolizioni, in particolare luogo quelle relative alla creazione delle finestre in facciata e lungo il fianco laterale. La scelta di mantenere inalterate le stratificazioni costruttive senza perseguire l'iniziale strategia di ripristino anche solo parziale ventilata da Paolo Marconi nel 2004³¹ e, soprattutto, la decisione di richiudere le aperture ottocentesche senza cancellarne la traccia (accostando la tamponatura al profilo del vano all'esterno e arretrandola all'interno) consentono di rileggere le diverse stratificazioni edilizie e, al tempo stesso, di percepire involucro murario e spazialità interna nella continuità costruttiva e con la coerenza spaziale più consone alla chiesa anche in termini d'illuminazione naturale. L'attuale redazione della chiesa di S. Francesco del Prato soddisfa quindi il bilanciamento fra opera compiuta e palinsesto indispensabile a un restauro efficace; tale bilanciamento, pur se effettivamente ottenuto da una sintesi progettuale, risulta comunque dall'applicazione di precisi condizionamenti teorici. La stessa condizione caratterizza gli altri interventi sopra ricordati ma il confronto con un restauro che ha posto problemi simili a quelli della chiesa parmense può aiutare meglio a dimostrare questa affermazione.

L'analogia dell'intervento sul S. Francesco con quello effettuato sulla chiesa paleocristiana di S. Stefano Rotondo a Roma (2000-07, Fig. 10) non può semplicemente ricondursi sul piano costitutivo delle soluzioni progettuali proposte, specie per la sistemazione pavimentale (definita da un nuovo disegno, da una precisa selezione materica e dalla scelta del livello di posta) e l'inserimento di un nuovo impianto d'illuminazione³². In entrambi i casi, i progetti si sono dovuti confrontare con i vincoli posti dalle preesistenze

31. Un'illustrazione di questa prima fase progettuale è in BAGGIO 2015.

32. Per l'illustrazione dell'intervento romano si rimanda a D'AQUINO 2016.

Figura 10
S. Stefano Rotondo a Roma (2015).



33. Per un quadro generale della questione cfr. MARINO 2006.

soprattutto in riferimento alle trascorse modifiche, le quali rendevano irrealizzabile il posizionamento del calpestio alla quota originaria e necessitavano l'adozione di un disegno coerente ma flessibile del pavimento; in entrambi i casi, i progetti hanno trattato gli inserimenti legati all'uso, come quelli impiantistici, modellando e posizionando elementi dichiaratamente moderni in riferimento a una visione unitaria della fabbrica; in entrambi i casi, l'attenzione per le tracce e il controllo dello spazio hanno trovato una sintesi coerente. Naturalmente, i due pavimenti sono diversi fra loro (rispettivamente un tappeto omogeneo in cocciopesto segnato da giunti di separazione e un assemblaggio di malta e piccole lastre marmoree rettangolari separate da spessi giunti di malta), così come i due gruppi di corpi illuminanti, entrambi in metallo brunito (seriale in S. Francesco, gerarchizzato in S. Stefano Rotondo) ma dal punto di vista concettuale rappresentano una medesima attitudine rispetto alla fabbrica storica.

Tale attitudine si sostanzia della fondamentale priorità assegnata alla conservazione della materia (autentica e irripetibile), alla meticolosa attenzione per la comprensione del palinsesto (insostituibile testimonianza delle passate vicende della fabbrica), alla cura per i valori spaziali e figurativi complessivi dell'opera (qualifica fondamentale di un'architettura) che lega assieme elementi storici e contemporanei in una serrata e auto motivata coerenza.

Se la complessa problematica dell'autenticità nel restauro è già stata ampiamente sondata dalla letteratura³³ la questione dell'equilibrio fra palinsesto e opera compiuta è stata per certi versi considerata da Cesare Brandi in termini di dialettica di istanze storica ed estetica, una dialettica tutta esercitata all'interno della sfera dell'opera d'arte che, non a caso, assegna alla seconda un ruolo dirimente.

Al di là delle ormai storicizzate obiezioni a questa proposta, rimane il fatto che, come si è già osservato, una delle maggiori sfide attuali del restauro è nel confronto con uno scenario più ampio di quello occupato dai monumenti e dai capolavori. In questo contesto più vasto occorre probabilmente fare riferimento a istanze più estensive e comprensive e valutare l'effettiva dinamica che può regolare i loro rapporti. Più specificamente, se in una preesistenza lo status di palinsesto può ancora essere considerato in termini di istanza storica – per le valutazioni e le ricadute che sollecita in ambito conservativo – le condizioni di compiutezza trascendono i requisiti di un'istanza estetica univoca necessariamente selettiva per concentrarsi sul

valore relazionale delle parti e di coerenza dell'insieme.

Ma, soprattutto, è la dinamica istituibile fra palinsesto e opera compiuta ad apparire comunque alternativa a quanto prefigurato da Brandi come dialettica delle sue due istanze. Coniugare l'attenzione per il palinsesto con il perseguimento di una redazione coerente e unitaria dell'edificio restaurato può essere infatti interpretato, in senso più vasto, come la declinazione tangibile di un processo che si svolge normalmente sul piano intellettuale (oltre che psicologico) e che riguarda l'elaborazione e l'impiego della memoria. Affini sono le questioni trattate in termini di percezione temporale e, soprattutto, analoga è l'interrelazione fra un passato attestato dalla persistenza di tracce (siano ricordi o brani costruttivi e materici), un presente che si misura con la rappresentazione di queste testimonianze (come narrazione o preesistenza) e un futuro che fonda la propria progettualità su entrambe le due dimensioni (nella reinterpretazione o nel restauro)³⁴.

In questa interrelazione, la rivisitazione attiva della sedimentazione storica si esercita in un presente comunque temporalmente proiettato in avanti, laddove il risultato, per la memoria, è la scelta di orientare le nostre azioni, per il restauro è la resa visivamente efficace del palinsesto e la percezione consapevolmente storicizzata dello spazio.

Nel S. Francesco del Prato, le tracce delle finestrate ottocentesche aperte nell'involucro murario medievale non hanno posto solo l'alternativa fra conservazione e rimozione (come per la brandiana istanza storica) ma anche - e soprattutto - la questione della loro configurazione puntuale. Quest'ultima, pur essendo strettamente legata all'identità storica della fabbrica come palinsesto, è stata necessariamente ricondotta, nelle scelte di restauro, alla dimensione figurativa del progetto. Allo stesso modo, la redazione dell'organismo interno ed esterno della chiesa, pur avendo perseguito l'obiettivo di un risultato coerente e organico (apparentato all'istanza estetica), è proceduta dalla rottura di un canone (la chiesa gotica spazialmente coerente e la muratura omogenea e continua regolarmente tagliata da monofore archiacute) ritenuto ormai ineluttabilmente superato a ragione della storia passata della fabbrica. Nell'avvenuta interruzione della passata continuità, la ricerca di compiutezza formale ha molto lavorato proprio nell'accettazione e nell'armonizzazione delle discontinuità, anche legate all'apparato liturgico contemporaneo, al fine di giungere a un risultato che, come con la scomposizione di un raggio di luce bianca attraverso il prisma di Newton, lasci intendere comunque coerenza e appartenenza

34. Il riferimento è alla concezione della memoria formulata in RICŌEUR 2004, in cui si spiega fra l'altro anche che «una memoria sottoposta alla prova critica della storia non può mirare alla fedeltà senza essere passata per il vaglio della verità, e una storia ricollocata dalla memoria nel movimento della dialettica della retrospezione e del progetto non può più separare la verità dalla fedeltà» (p. 96).

35. FIORANI 2016a.

36. BODEI 2009.

alla medesima sorgente originaria. Ragionamenti analoghi possono essere espressi in relazione alle decisioni progettuali sul S. Stefano Rotondo, dove è il pavimento a dover assolvere al compito congiunto di tenere assieme lo centrale pur rispettando le «finestre temporali» costituite dall'affioramento di presenze storicamente eterogenee³⁵.

La fusione fra espressione figurativa della dimensione storica e contenuto testimoniale dell'evidenza estetica caratterizza pertanto il restauro oggi non come sintesi di una vera e propria dialettica, ma come materiale su cui lavorare in maniera coerente, perché la redazione storica richiede comunque una forma e la presentazione figurativa si esprime in generale anche in riferimento alla stratificazione. Ciò vale per un monumento come la chiesa parmense e dovrebbe ancor più essere considerato per l'edilizia storica diffusa, dov'è la stratificazione costruttiva a prevalere in genere sulla coerenza formale; per le fabbriche della prima modernità, dove viceversa emerge soprattutto l'omogeneità dell'immagine; per gli edifici industriali dismessi, spesso ai limiti della nostra concezione di testimonianza storica e del nostro apprezzamento visivo, e, comunque, per tutte quelle 'cose' di natura architettonica alle quali schemi culturali e personali interessi conferiscono ancora un senso, aiutandoci a orientare il nostro mondo³⁶.

Referenze bibliografiche

ACIERNO 2020: M. Acierno, *La sede della Fondazione Alda Fendi a Roma. Una nuova poetica dello spazio fra sedimentazione storica e contemporaneità*, in "Materiali e Strutture. Problemi di conservazione", n.s., IX, 2020, 17, pp. 89-110

BAGGIO 2015: C. Baggio, *Un'occasione mancata: San Francesco del Prato a Parma*, in "Ricerche di Storia dell'Arte", 2015, 2-3, pp. 13-1

BAUMANN 1992: Z. Baumann, *La decadenza degli intellettuali*, Bollati Boringhieri, Torino 1992 (1° ed. Polity Press, Cambridge 1987)

BODEI 2009: R. Bodei, *La vita delle cose*, Laterza, Bari-Roma, 2009

BONELLI 1963: R. Bonelli, voce *Restauro*, in *Enciclopedia Universale dell'Arte*, Treccani, Venezia-Roma 1963, vol. XI, pp. 322-332

BRANDI 1963: C. Brandi, *Teoria del Restauro*, Einaudi, Torino, 1963

BRANDI 1967: C. Brandi, *Struttura e Architettura*, Einaudi, Torino, 1967

BRUSCHI 2002: A. Bruschi, *Architettura come processo e trasformazione. Problemi metodologici e critici*, in M. Caperna, G. Spagnesi (a cura di), *Architettura: processualità e trasformazione*, Atti del convegno internazionale di studi (Roma, 24-27 novembre 1999), Bonsignori, Roma, 2002, pp. 29-32

CANGI, ZAMPILLI 2020: G. Cangì, M. Zampilli, *Il restauro della chiesa di S. Francesco del Prato a Parma*, in F. Giovanetti, G. Brunori (a cura di), *I buoni interventi di restauro: Conservazione, adeguamento, riuso*, Atti dell'VIII convegno nazionale ARCo (Napoli, 8-9 marzo 2019), RomaTre-Press, Roma, 2020, pp. 99-108

CAPERNA, PALLOTTINO 2020: M. Caperna, E. Pallottino, *Conoscenza previa e puntuale; l'approccio alla grande scala. Panoramica introduttiva*, in M. Caperna, E. Pallottino (a cura di), *Restauro. Conoscenza Progetto Cantiere Gestione. Sez. 1.3: Conoscenza previa (preventiva) e puntuale (mirata). Casi studio: grande scala*, coordinamento di S.F. Musso, M. Pretelli, Quasar, Roma, 2020, pp. 199-205

CIATTI 2005: M. Ciatti, *Per un'attuale teoria di restauro: alcune riflessioni sul progetto di conservazione*, in "OPD Restauro", 2005, 17, pp. 71-81

D'AQUINO 2016: R. D'Aquino, S. Stefano Rotondo. *Pavimento e luci: un progetto di restauro?*, in "Materiali e Strutture. Problemi di conservazione", n.s. V, 2016, 9, pp. 47-64

DEZZI BARDESCHI 1991: M. Dezzi Bardeschi, *Restauro: punto e da capo. Frammenti per una (impossibile) teoria*, V. Locatelli (a cura di), Franco Angeli, Milano, 1991

DOGLIONI 2008: F. Doglioni, *Nel restauro*, Marsilio, Venezia, 2008

DONOVAN 2013: V. Donovan, *The 'Old New Russian Town': Modernization and Architectural*, in "Slavonica", volume 19, 2013, 18-35

FIORANI 2016: D. Fiorani, *Architettura storica e contemporaneità in Europa. Scenari operativi, prospettive culturali e ruolo del restauro*, in "ArcHistoR", III, 2016, 6, pp. 65-99

FIORANI 2016a: D. Fiorani, *Il tempo e il restauro: la chiesa di S. Stefano Rotondo fra invenzione, palinsesto e lacune*, in "Materiali e Strutture. Problemi di conservazione", n.s., V, 2016, 9, pp. 35-46/63-66

FIORANI, MUSSO 2016: D. Fiorani, S.F. Musso, *Il restauro fra opposti paradigmi e necessità di cambiamento*, in G. Biscontin, G. Driussi (a cura di), *Eresia ed Ortodossia nel restauro. Progetti e realizzazioni*, Atti del Convegno di Bressanone (28 giugno - 1° luglio 2016), Arcadia Ricerche, Padova, 2016, pp. 13-26

FIORANI, KEALY, MUSSO 2017: D. Fiorani, L. Kealy, S.F. Musso (a cura di), *Conservation/Adaptation. Keeping alive the spirit of the place. Adaptive re-use of heritage with symbolic values*, 5th meeting and workshop (Liège-Hasselt, October 13-16, 2015), EAAE Transaction on architectural education, EAAE, Hasselt-Belgium, 2017

GIANFRANO 2006: A. Gianfrano (a cura di), *Tempio duomo di Pozzuoli. Progettazione e restauro. Catalogo della mostra dei progetti* (Pozzuoli, 6 maggio - 4 giugno 2006), Giannini, Napoli, 2006

GIOVANNONI 1936: G. Giovannoni, voce *Restauro*, in *Enciclopedia Italiana di Scienze Lettere e Arti*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana Treccani, Roma 1936, vol. XXIX, pp. 127-130.

LETTURE INTRECCIATE 2020: *Letture intrecciate: l'intervento sul Neues Museum di Berlino. Intervista ad Andrea Grimaldi e A. Pane*, in "Materiali e Strutture.

Problemi di conservazione", n. s., IX, 2020, 17, pp. 111-126

MARINO 2006: B.G. Marino, *Restauro e autenticità. Note e questioni critiche*, ESI, Napoli, 2006

MENICHELLI 2014: C. Menichelli, *La restauración del Palacio Grimani de Santa María Formosa en Venice/The restoration of Palazzo Grimani di Santa Maria Formosa in Venezia*, in "Loggia", 27, 2014, pp. 104-125.

MIARELLI MARIANI 2002: G. Miarelli Mariani, 'Durata', 'Intervallo'... *Restauro. Singolarità in architettura*, in *Problemi metodologici e critici*, in M. Caperna, G. Spagnesi (a cura di), *Architettura: processualità e trasformazione*, Atti del convegno internazionale di studi (Roma, 24-27 novembre 1999), Bonsignori, Roma, 2002, pp. 33-46

PALLOTTINO 2017: E. Pallottino, *Il Tempietto rinnovato: restauri e interpretazioni tra Seicento e Ottocento*, in F. Cantatore (a cura di), *Il Tempietto di Bramante nel monastero di San Pietro in Montorio*, Quasar, Roma, 2017, pp. 285-302

PERGOLI CAMPANELLI 2010: A. Pergoli Campanelli, *Il restauro del Tempio-Duomo di Pozzuoli*, in "L'Architetto italiano", VI, 2010, 35-36, pp. 8-13

RICOEUR 2004: P. Ricoeur, *Ricordare, dimenticare, perdonare*, il Mulino, Bologna, 2004 (1° ed. Göttingen 1998)

SPAGNESI 2002: G. Spagnesi, *Storicità, autenticità e contemporaneità delle architetture*, in M. Caperna, G. Spagnesi (a cura di), *Architettura: processualità e trasformazione*, Atti del convegno internazionale di studi (Roma, 24-27 novembre 1999), Bonsignori, Roma, 2002, pp. 17-28

THE NEUES MUSEUM 2019: *The Neues Museum: conserving, restoring, rebuilds within the World Heritage*, Seeman, Leipzig, 2009

VIOLLET-LE-DUC 1866: E.E. Viollet-le-Duc, voce *Restauration*, in *Dictionnaire raisonné de l'Architecture française du XI au XVI siècle*, Édition Bance-Morel, Paris, 1866

WENZEL 2007: F. Wenzel (a cura di), *Berichte vom Wiederaufbau del Frauenkirche su Dresden*, Universitätsverlag Karlsruhe, Karlsruhe, 2007

ZAMPILLI 2020: M. Zampilli, *Compatibilità tra restituzione dello "stato normale"*

di un monumento e la conservazione della leggibilità delle stratificazioni storiche. Il caso del restauro della chiesa di San Francesco del Prato a Parma, in A. Grimoldi, M. Zampilli (a cura di), *Restauro: Conoscenza, Progetto, Cantiere, Gestione. Sez. 4.2. Realizzazione degli interventi. Casi studio*, coordinamento di S.F. Musso, M. Pretelli, Quasar, Roma, 2020, pp. 647-655