

Archeologia, filologia, restauro, “falso storico”

Paolo Marconi

*Restauro filologico oppure “falso storico”?
Una polemica solo italiana*

1. “RESTAURO” OPPURE “FALSO STORICO”?

Noi restauratori siamo da troppo tempo imprigionati nella gabbia concettuale e gergale dei nostrani Vocabolari e dai nostrani *valutatori di opere d'arte*, ricchi dell'esperienza secolare acquisita nei Giubilei e nel Grand Tour. Di coloro cioè che fanno il mestiere di accertare il *valore di autenticità* di tali opere in quanto può garantirne il *pregio storico-artistico* e quindi il *prezzo*, allo scopo di farsene mediatori nel rigoglioso mercato che esse costituiscono.

Codesti *valutatori* nascevano generalmente, come vedremo, da un ceto che fu *borghigiano* (il ceto sociale di coloro che ottennero secoli addietro il privilegio ben pagato di abitare nel *borgo* murato, a differenza del *villano* abitante in *villa* e del *borghese*, abitante in città), il quale *borghigiano*, divenuto *quasi borghese*, poté permettersi di far loro frequentare un Liceo e una facoltà di Lettere o di Architettura (l'unica arte meccanica elevata negli anni Venti del Novecento ai massimi ranghi accademici, le altre restando nel limbo delle Accademie di Belle Arti) ma non poté trovare per loro buoni sbocchi professionali o burocratici tra le professioni borghesi. Ma al più il ruolo di *insegnante* di Storia dell'arte nelle Medie e Superiori o talvolta quello di *professore universitario* nelle facoltà di Lettere e di Architettura. A costoro, i corsi di Storia dell'arte vennero somministrati da personaggi loro analoghi per estrazione socioeco-

nomica – sottopagati come nell'Italia statalista si sottopaga l'insegnamento medio ed universitario – e quindi ansiosi di elevare il proprio reddito magnificando la propria eccellenza grazie al *mestiere dell'accertamento dell'autenticità delle opere d'arte* (nell'indotto del *commercio* di esse), sempre che le proprie capacità *ermeneutiche* e *culturali* fossero adatte. E dunque erigendosi a modelli virtuosi della *nuova professione* (non più *mestiere borghese*, garantita da tali capacità).

A questo punto, era inevitabile che tale *professione* fosse soggetta a *rischi deontologici*: se l'*accertamento dell'autenticità* fosse stato fallace (o per errore o per dolo) ecco che si sarebbe *frodato* l'acquirente, appioppandogli un oggetto di qualità storico-artistica inferiore, e dunque di *valore economico* minore del *prezzo di mercato* di un'opera davvero *pregevole per arte e storia* nonché *autentica*. Divenendo con ciò, tali *rischi*, identici a quelli *deontologici* e *penali* del *falsario di moneta* nel *certificare l'autenticità* del biglietto di banca da lui spacciato, *dopo averlo prodotto* a un *costo* certo inferiore al proprio valore ufficiale. Non a caso, l'espressione cara a Cesare Brandi per definire tali *contraffazioni* (egli era nato a Siena, centrale della *falsificazione di opere d'arte mobili*, specie *dipinti* quattrocenteschi, tra la fine dell'Ottocento e il Novecento, come vedremo appresso) fu quella di *falso storico*.

Espressione tanto efficace – in un Paese ove si demonizzano i concorrenti per sbarazzarsene – da imperversare tuttora, come vedremo in seguito.

2. È DA CONSIDERARSI ORMAI CONDONATO IL REATO DI FALSO STORICO?

Tutto ciò non è tanto lontano nel tempo da essere stato condonato dalla pubblica opinione nonché dalla Magistratura: l'Articolo 178 del Decreto Legislativo del 22 gennaio 2004 numero 42 punisce infatti la contraffazione di opere d'arte (pur non menzionando esplicitamente l'architettura, il che fa pensare che già corresse allora nel mondo giudiziario il dubbio che tale contraffazione non fosse tanto diabolica) con la reclusione da tre mesi fino a quattro anni, con una multa da euro 103 fino a 3.099: «chiunque al fine di trarre profitto contraffà o riproduce un'opera di pittura, scultura o grafica, ovvero un oggetto di antichità o di interesse storico od archeologico; chiunque anche senza aver concorso nella contraffazione pone in commercio o detiene per farne commercio come autentici esemplari contraffatti».

Insomma, pur essendo tali *contraffazioni* il prodotto di un'indubbia *eccellenza professionale* in quanto *molto simili* all'*oggetto autentico* e quindi frutto di un innegabile *talento artistico/artigianale* e di innegabili *studio* e *ricerca*, esse possono tuttora *costare* al loro autore – proveniente da un ceto *artigiano* e dunque *inferiore a quello borghese*, come li definisce il Vocabolario di fine Ottocento che menzioneremo avanti – quattro anni di galera e pene pecuniarie, essendo *costate all'autore* assai meno del loro *prezzo di mercato*.

3. I FALSARI D'ARTE SONO ARTISTI OPPURE ARTIGIANI?

Nel *Vocabolario della Lingua* del toscano P. Fanfani (Firenze, 1885), il termine *artigiano* è così definito: «s.m. Chi esercita un'arte manuale o meccanica per vivere. "Artigiano che non mente, non ha mestier fra la gente", significa come i mercanti abbiano, per far loro pro, a spacciare menzogne». Il termine *artista* invece è così definito: «Chi professa un'arte liberale e gentile, come le arti del disegno, la musica, ecc... Esperto di una cosa, Maestro».

Si deduce da tali definizioni che il divario tra artista ed artigiano, almeno fino a tutto l'Ottocento (ma vedremo che vale tuttora), appariva prevalentemente di ordine sociale, contenendo un implicito pregiudizio sociale oltre che moralistico: l'artista era giunto da poco ad appartenere alla "buona società" borghese, mentre l'artigiano non solo apparteneva ancora – fino ad esserne sinonimo – al rango socialmente inferiore dei mercanti (numerossimi tra i borghigiani), ma era automaticamente "esperto a spacciare menzogne" allo

scopo di guadagnare più di quanto la propria condizione sociale e la propria arte manuale e meccanica (non davvero un'arte gentile come le arti del disegno, la musica ecc.) gli consentisse.

4. SUL "MESTIERE" (NON SULL'ARTE) DEL FALSARIO D'ARTE

Chi avesse letto l'interessantissimo libro curato da G. Mazzoni, *Icilio Federico Joni, Le Memorie di un pittore di quadri antichi* (Siena, 2004), libro che contiene la riproduzione di un'autobiografia di un famoso duplicatore-falsario senese di dipinti e sculture quattrocenteschi (San Casciano Val di Pesa, Firenze, 1932), tradotta in inglese per interessamento di Bernard Berenson (*I.C.F. Joni. Affairs of a Painter*, London, 1936), e colui che avesse visitato la mostra, *Falsi d'autore. I.C.F. Joni e la cultura del falso tra Otto e Novecento* tenuta a Siena nel 2004, nonché chi avesse letto le tre pagine dedicate dal *Giornale dell'arte* n° 241 del marzo 2005 a detta mostra senese e al suo catalogo assolvendo il falsario (grazie al celebre pubblico ministero Gherardo Colombo, titolo: "Falsario assolto: è un artista"), saprebbe ormai per certo che il "mestiere" del falsario è stato ufficialmente condonato in quanto *il fatto non sussiste*. E quindi potrebbe illudersi che il *pregiudizio sociale e moralistico* circa gli *artigiani* dimostrato dal filologo toscano P. Fanfani nel suo *Vocabolario* sopra menzionato si fosse "evoluto" in Italia.

Invece esso persiste non solo tra i *restauratori di opere d'arte mobili*, e lo vedremo appresso, ma – a ben più di un secolo di distanza – anche tra gli architetti. Anzi, fra gli architetti che crederemmo più colti. Forse a causa della sopravvivenza, all'interno di costoro, di alcuni "artigiani-mercanti" del tipo cui alludeva impietosamente il *Vocabolario* sopra menzionato.

5. GLI ARCHITETTI PROCLAMANO ANCORA: "NON ERA MIA VOLONTÀ FARE UN FALSO STORICO", MA NON "FALSIFICANO", BENSÌ "COPIANO" PROGETTI ALTRUI

Infatti, Paolo Portoghesi ha dichiarato a Laura Mari, su *La Repubblica* del 28 gennaio 2011, nell'articolo, *Via Giulia, sette architetti in gara per il restyling di Via della Moretta*: «"La mia idea – spiega l'architetto – è di riempire la ferita costruendo, proprio sopra all'ultimo piano del nuovo parcheggio, due palazzi di tre piani ciascuno che ricompongano la quinta di Via Giulia". Due edifici architettonicamente vicini allo stile e all'impronta di quelli pre-esistenti sulla strada, ma differenti per la presenza, agli angoli, di spigoli in

acciaio, una sorta di cornice che renda ben visibile la differenza tra i nuovi e i vecchi palazzi. "Non era mia volontà fare un falso storico – sottolinea Portoghesi [...] – ma uniformare l'architettura dei nuovi edifici rendendo ben evidente la differenza epocale". All'interno, i nuovi palazzi potrebbero ospitare una decina di appartamenti da destinare agli studenti, mentre il cortile interno diventerebbe un giardino fruibile dal quartiere».

L'esigenza di evidenziare la *differenza epocale*, insomma, ha spinto il vecchio amico Paolo ("Paolone", lo chiamava il comune amico Roberto Gabetti, a me attribuendo il diminutivo di "Paolino") a fare un'architettura che si distinguesse "a prima vista" dall'*architettura preesistente*.

Egli ricorre anzi – per esaltare la suddetta differenza epocale – al luccichio di *spigoli d'acciaio* onde *incorniciare* una nuova architettura fatta *all'antica*. Non mette in conto la semplice differenza visiva che potrebbe essere riscontrata tra un muro di mattoni nuovi ed un muro invecchiato, tra i travertini, i marmi e i legnami anch'essi recanti le tracce del tempo in quanto riprodotti per motivi di manutenzione e materiali loro identici ma nuovi. Egli considera il pubblico dei passanti quasi cieco e perfino incapace di distinguere un palazzo *neorinascimentale* da un palazzo *autenticamente rinascimentale* dai segni del passaggio del tempo e dei tanti incidenti o trasformazioni avvenute nei secoli.

6. DA PALAZZO FARNESE AL REVIVAL NEORINASCIMENTALE DI CORSO VITTORIO A ROMA

Quasi non fossimo romani, e quindi non vivessimo in una città ove lo stesso Palazzo Farnese – il più nobile dei Palazzi appartenenti a famiglie papali cinquecentesche – piuttosto che essere il prodotto costruito di getto da un'unica Archistar rinascimentale, consiste nell'accorpamento di numerosi fabbricati minori precedenti con successivi interventi di A. da Sangallo, Michelangelo, J. B. da Vignola, G. della Porta tra il 1514 e il 1559, consistenti nella prima aggregazione edilizia, nell'aggiunta successiva del Cornicione e del Portale michelangioleschi con lo stemma dei Farnese, del rivestimento curiosamente differenziato in laterizi bicromi sulla facciata principale (non esteso ai fianchi) dopo aver fatto ricorso a numerose *finestre finte* sul fianco sinistro allo scopo di non evidenziare l'aggiunta anomala dello scalone nobile che adduce anche ad un cortiletto intermedio destinato a contenere i vasi da notte. Ciò fino alla irrealizzata sebbene discussa applicazione di un bugnato in stucco al piano terreno della facciata (si-

mile a quello del vicino Palazzo Spada) nonché durante i lavori per la realizzazione della celebre Piazza, anch'essa frutto di demolizioni e ricostruzioni ingentissime fino a tutto l'Ottocento.

Nonché ignorassimo la fase storica del *revival neo-rinascimentale* Ottocentesco, il quale ha riempito di splendidi palazzi il Quartiere Rinascimento (lo stesso di Via Giulia) e il Corso Vittorio, palazzi che appaiono, almeno all'aspetto, essere stati costruiti nel Cinque-Seicento piuttosto che negli ultimi anni dell'Ottocento, anche se appaiono *meno rovinati* dal tempo, dall'inquinamento atmosferico e dalle manutenzioni. Dovremmo demonizzarli anch'essi (per sostituirli, ovviamente, con architetture "modernissime" in cemento armato), in quanto privi di *spigoli di acciaio* che rendessero *ben evidente la differenza epocale* dell'intervento neorinascimentale rispetto al contesto *autentico*?

Accenneremo appena al fatto riprovevole che il detto *concorso di progettazione* (affidato dal Comune di Roma *in modo informale* ad una sola facoltà di Architettura sulle tre romane) ha chiesto ai progettisti di utilizzare i due vasti fabbricati su Via Giulia allo scopo di realizzare una Sede universitaria e i suoi adiacenti appartamenti per studenti.

E cioè esattamente il tema proposto al Comune di Roma da P. Marconi il 2 dicembre 2009, ore 16,30, al Sindaco Alemanno ed alla sua Giunta in Campidoglio, presentando ufficialmente, su richiesta del Sindaco e dell'Assessore alla Cultura, i progetti realizzati negli ultimi anni per il Master internazionale di secondo livello in *Recupero della bellezza dei centri storici* della facoltà di Architettura Roma Tre (master istituito 15 anni fa a Bruxelles, del quale chi scrive – professore Emerito della stessa facoltà – è Direttore), allo scopo di realizzare esattamente in quel sito di Via Giulia una sede universitaria internazionale con adiacenti alloggi per studenti, avendo esteso il master anche alla statunitense Notre Dame University of Architecture ed alla Miami School of Architecture – entrambe con sedi a Roma – con lusinghieri risultati. Tali progetti sono stati già esposti e pubblicati (come si vede dal progetto di Portoghesi che li cita quasi integralmente), e sono noti in Europa e in America, e solo la già descritta *sindrome da orrore per il falso storico* ha suggerito agli ambienti comunali romani nonché ai colleghi della facoltà di Architettura della Sapienza Università di Roma di aderire all'invito del Sindaco, ignorando la suddetta vicenda, della quale pure si sono occupati libri, giornali, *blogs* e non solo (<http://archiwatch.wordpress.com/2011/02/05/i-magnifici-sette-e-la-moretta-di-alemanno/>).

Ma passiamo ad altro. Continueremo a tratta-

re quanto anticipato circa il *falso storico* sviluppando il tema a cominciare dai suoi fondamenti, ovvero da un confronto tra il *restauro architettonico* ed il *restauro pittorico e di oggetti d'arte* negli ultimi decenni.

7. "CONSERVAZIONE" OPPURE "RESTAURO"?

Nel *Vocabolario* di Giacomo Devoto e Gian Carlo Oli (Milano, 1967-87) la *conservazione* e il *restauro* vengono così definiti: «*Conservare*: mantenere qualcosa in modo che non subisca alterazioni; *Conservazione*: mantenimento in stato di efficienza, in condizione di essere utilizzato [...] salvaguardia, protezione; *Restaurare*: rimettere nelle condizioni originarie un manufatto o un'opera d'arte, mediante opportuni lavori di riparazione e reintegro; *Restauro*: riferito ad opere d'arte, o anche ad oggetti considerati artistici o di pregio, operazione tecnica intesa a *reintegrarne i particolari compromessi o deteriorati* o ad assicurarne la *conservazione*». Il *Vocabolario* Zingarelli (Bologna, 2001) addirittura recita: «*Conservare*: mantenere, spec. un alimento nello stato originario, evitando ogni alterazione o deterioramento; *Restaurare*: restituire allo stato primitivo opere d'arte o altri manufatti, rifacendoli, riparandoli o rinnovandoli».

A questo punto, non si dovrebbe dubitare che la *condizione grazie alla quale si ottiene la conservazione* sia – diversamente da quella degli alimenti – *quella condizione che si ottiene solo grazie ai lavori di restauro/ripristino e dunque di rifacimento integrale*. Così come pensava Giovanni Urbani fin dagli anni Settanta, a proposito di restauro architettonico: «è ormai possibile solo un'alternativa: o proteggere i ruderi con strutture di copertura, anche provvisorie, ad essi esterne, oppure ricostruire, parzialmente o completamente, quelle strutture» (cfr. B. Zanardi, *Conservazione, Restauro, Tutela: 24 dialoghi*, Milano, 1999, e G. Urbani, *Intorno al restauro*, a cura di B. Zanardi, Milano, 2000). E che il termine *conservazione* sarebbe usato impropriamente se fosse riferito, piuttosto che alla mera *salvaguardia*, alle operazioni tecniche riferibili al termine *restauro*.

8. "CONSERVAZIONE" OPPURE "MUMMIFICAZIONE" DELL'ARCHITETTURA?

A meno che – per "conservazione" – non s'intendesse una sorta di *mummificazione* dell'oggetto nel suo *aspetto attuale* col ricorso (effimero se non dannoso) alla chimica, all'ingegneria strutturale ed alle relative, floride industrie. Abbiamo detto og-

getti *artistici* senza specificarne la natura con qualche esitazione, tuttavia, dal momento che è ormai opportuno distinguere le pratiche miranti al *restauro* ed alla conseguente *conservazione* degli *oggetti d'architettura* (i quali sono per antonomasia *immobili* nonché soggetti a periodiche e frequenti manutenzioni e/o cambiamenti di destinazione d'uso, oltre a non essere esposti al collezionismo ed all'esportazione) e le pratiche miranti al *restauro* ed alla *conseguente conservazione* degli *oggetti d'arte mobili*, i quali sono protetti, collezionabili ed esportabili, nonché sono oggetto di un grande mercato finanziario internazionale ed alle sue conseguenze culturali, economiche e psicologiche.

L'essere *beni immobili* oppure *beni mobili* comporta inoltre notevoli differenze tra le rispettive pratiche di conservazione e restauro, in quanto gli oggetti d'architettura – in caso di rovina – possono essere pericolosi fino alla catastrofe per gli abitanti e per il pubblico, non solo, ma sono anche di spettanza – ai fini della loro costruzione e restauro – di categorie di operatori notevolmente diverse in quanto a cultura e formazione professionale da quelle che provvedono alla produzione e al restauro degli *oggetti d'arte mobili* come ad esempio la *pittura*.

9. LA "TIPIZZAZIONE" DELL'ARCHITETTURA

L'architettura inoltre ha una tendenza millenaria alla *tipizzazione* ed alla ripetizione quasi rituale delle forme, delle funzioni e delle strutture, tanto che è ancora efficace la definizione di G. C. Argan:

L'architettura non è tanto rappresentazione di spazio quanto designazione e definizione di luoghi, e il suo interesse è più ecologico che propriamente spaziale: ciò spiega l'abbondanza dei significati mitico-magici di cui non cessa di essere portatrice nemmeno nei periodi di più marcato razionalismo, e non soltanto a livello del monumento significativo [...] ma anche a quello più modesto della casa [...] Per i suoi contenuti mitico-magici [...] l'architettura fa larghissimo uso di motivi simbolici. Questi si possono facilmente ravvisare sia negli schemi planimetrici [...] sia nelle grandi tipologie (del tempio, del palazzo, della fortezza, della villa, della tomba ecc.) sia nei vari gradi della morfologia (la cupola, la facciata, il portale, la scala, il cortile, le colonne, le cornici ecc.) [...], ciò che ha permesso l'impiego del lessico classico dal Quattrocento all'Ottocento [...] La funzione costante dell'architettura come istituzione e configurazione di luoghi consacrati a riti e funzioni ha condotto al fissarsi di tipologie [...] come deduzione di certe costanti distributive e strutturali della serie storica delle opere fatte per adempiere a una determinata funzione [...]. Può darsi che la tipologia rappresenti per la storia dell'arte ciò che, per la storia delle arti figurative, rappresenta l'iconologia (da *Dizionario enciclopedico di*

Architettura e Urbanistica, a cura di P. Portoghesi, Roma, 1968, s.v.: *architettura*; "tipo" deriva dal latino *typus*, dal greco *typos*, "impronta", "carattere", "figura", "modello", dal *Vocabolario* Devoto-Oli, cit.).

Ottima osservazione, quest'ultima (seppure espressa in forma dubitativa), degna di un grande storico dell'arte qual è stato G. C. Argan, inevitabilmente prossimo tuttavia agli ambienti italiani interessati al restauro e per questo motivo del tutto disinteressati ai *temi iconologici* delle opere d'arte figurativa ed ai loro *significati simbolici ed umanistici*. E si confrontino tali ambienti con quello dei grandi Panofsky, Gombrich, Wittkower, perseguitati dai nazisti negli anni Trenta e transfughi prima in Inghilterra presso Aby Warburg e poi negli Stati Uniti presso l'Institute of Fine Arts della New York University.

Mentre gli ambienti italiani erano costituiti da critici d'arte, conoscitori, collezionisti e *attribuzionisti* di opere d'arte mobili di formazione umanistico-letteraria più inclini a coltivare le *vicende cronologiche ed archivistiche* nonché le *modalità tecniche della fattura* delle opere d'arte figurativa (*arte liberale*) nonché l'*apprezzamento estetico* di esse. Eredi in ciò dei loro progenitori al servizio dei primi *collezionisti*: regnanti o nobili che volessero "mostrare", con la propria collezione d'arte, la propria intimità coi potenti del mondo o le conquiste territoriali fatte. E il prototipo di tale collezionismo è il Museo Vaticano in Roma, dal *mettere in mostra* il Laocoonte nei primi anni del Cinquecento, alle Gallerie destinate a descrizioni pittoriche delle città possedute o prossime ad esserlo. Quei conoscitori e critici d'arte erano laureati prevalentemente in Legge o in Lettere (arti liberali fin dai tempi di Aristotele) piuttosto che in architettura (arte "meccanica" per eccellenza), ma avevano da poco *colonizzato* l'architettura con l'espedito di ridurla a mera *arte visiva*. Quasi l'architettura fosse paragonabile a un dipinto o ad una scultura "informale", capace di essere intesa anche senza una specifica cultura *tipologica*, e dunque *iconologica*, e si torni a G. C. Argan poche righe addietro.

10. CONSERVARE QUALE "FASE" DELL'ARCHITETTURA ESISTENTE? L'ARCHITETTURA CAMBIA SPESSO DI ASPETTO E DI COSTITUZIONE, COME "L'ARCHITETTURA VERNACOLARE", OLTRE ALLE ARCHITETTURE MONUMENTALI

Non solo: l'architettura è soggetta a frequenti *manutenzioni nonché a trasformazioni d'uso e ripristini di necessità*, e dunque tende – anche in assenza di crolli – ad essere più o meno *trasformata* ogni venticinque/trenta anni (si rammenti l'usanza romana di realizzare una *manutenzione ordinaria* degli edifici sacri ad ogni Giubileo, usanza du-

rata fino al 1870), presentando dunque, il più delle volte, una *facies spuria*, della quale ciò che conta è *restaurare (ripristinare)* lo *stato normale* piuttosto che lo *stato attuale*, come diceva il grande Giuseppe Fiorelli: «Lo studio dei restauri si farà [...] distinguendo quanto ha vera importanza per la storia e per l'arte e deve essere rispettato, da quanto non ha tanta importanza e può essere variato o soppresso... Precisiati in questo modo i danni, occorre che si deducano da essi i lavori da eseguire, mirando a sopprimere la differenza fra lo stato attuale e lo stato normale» (G. Fiorelli, *Sul restauro dell'architettura*, nella Circolare Ministeriale del luglio 1882, n° 21).

Le modalità e le *fasi storiche costruttive e tipologiche* dell'architettura andrebbero dunque ben conosciute ai fini del restauro, anche dal momento che appare sempre più opportuno – a scopi di *ecosostenibilità* e di *risparmio energetico* ma anche a scopi *linguistici ed iconografici (tipologici)* nonché a scopi di *abitabilità* – seguire una strategia di *riuso sistematico degli immobili esistenti*, costruiti utilizzando tipi e tecniche tradizionali. E questi immobili potrebbero essere riutilizzati da numerose generazioni lasciando intatto l'ambiente circostante – come avviene ad esempio nella civilissima Inghilterra – con la conseguente *conservazione e recupero della bellezza degli abitati "vernacolari" abbandonati nei loro paesaggi a seguito dell'urbanesimo*. Nonché una strategia che miri alla produzione – se davvero necessaria – di *edilizia nuova ispirata tuttavia a concetti di ecosostenibilità e di risparmio energetico*, ricorrendo a tale scopo a *materiali e tecniche tradizionali* quali il *laterizio crudo o cotto*, la *pietra*, il *legname* e confrontandosi dunque con l'*edilizia preesistente* e con la sua inveterata bellezza (divenuta vero e proprio *linguaggio*) nonché con la sua meravigliosa *ecosostenibilità*.

Ciò non è stato più vero tuttavia fin dagli anni Trenta del Novecento, grazie «al fermo richiamo – espresso da Gropius – ad un'arte tutta tecnica legata alle ferree leggi economiche della produzione» (G. C. Argan, *op. cit.*) in cui tuttavia l'architetto moderno era ancora il protagonista della *tecnica della costruzione* del proprio edificio, e non solo del suo *design*. Al quale seguì tuttavia un sempre più invadente architetto/designer, autore di meri schizzi *creativi*, benintesi *ingegnerizzati* (e cioè resi *costruibili*), da ingegneri/tecnocrati.

11. LA PROFESSIONE DELL'ARCHITETTO RESTAURATORE E (QUINDI) CONSERVATORE

Quella dell'*architetto restauratore* e (quindi) *conservatore* è una professione, insomma, che imporrebbe nozioni e un tipo di mentalità e di forma-

zione tecnica del tutto diverse rispetto a quelle attualmente richieste in Italia dalla critica d'arte specifica nonché dalla metodologia e dalla didattica della *Composizione architettonica* nonché della *Conservazione e restauro degli oggetti d'arte mobili*.

Nozioni, mentalità e formazione che sono state disprezzate fin dal 1939 dai fondatori dell'Istituto Centrale del Restauro e creatori della Teoria del restauro tuttora imperante in Italia. I quali erano «contrarissimi all'istituzione di Soprintendenze architettoniche per il fatto abnorme che l'architetto di una Soprintendenza è un tecnico più che uno storico [...]. Chi si impose perché ci fossero Soprintendenze speciali per i monumenti fu Giovannoni [...] e il suo punto di vista prevalse» (cfr. l'*Intervista* di M. Serio a G. C. Argan del 1989, *La creazione dell'Istituto Centrale del Restauro*, in R. Bossaglia, *Parlando con Argan*, Nuoro, 1992).

E dunque con l'argomento che gli architetti allora erano formati dalla scuola di Gustavo Giovannoni (il fondatore della facoltà di Architettura nel 1921-22, grande storico dell'Architettura, ingegnere e *restauratore filologico* nonché sostenitore di un'*architettura contemporanea vernacolare* in sintonia con le predilezioni letterarie e linguistiche di C. E. Gadda – l'«Ingegnere» – e di P. P. Pasolini), e dunque sarebbero stati meno governabili da parte dei fondatori e docenti dell'Istituto Centrale del Restauro.

I quali, come detto, erano storici dell'arte e collezionisti, critici militanti d'arte contemporanea di formazione umanistica ed idealistica, tendenti a ridurre l'architettura ad *arte visiva* anche con l'argomento improprio che *artisti figurativi* come Bernini, Michelangelo, Pietro da Cortona avevano «disegnato» alcune architetture monumentali, ignorando o nascondendosi tuttavia il fatto che essi avevano collaborato con grandi quanto misconosciuti capo-mastri/impresari come Nicola Zabaglia (cfr. N. Marconi, *Nicola Zabaglia and the School of Practical Mechanics of the fabbrica of St. Peter's in Rome*, in "Nexus Network Journal", 2009, vol. 11, pp. 183-200).

I quali avevano indirizzato i lavori d'*interpretazione e costruzione di quei disegni* verso la loro migliore *fattibilità manuale e meccanica*, spesso ricorrendo anche a tecniche allogene, e perfino a quelle dei «moreschi» insediati in Andalusia fin dall'VIII secolo. E si vada anche al bellissimo libro di Alireza Naser Eslami, *Architettura nel mondo islamico. Dalla Spagna all'India (VII-XV secolo)*, Milano-Torino, 2010, nel quale si rende finalmente evidente l'enorme influenza di quel mondo sui Paesi del bacino del Mediterraneo fino al nostro Rinascimento (e anche su di esso), influenza

finora da noi rimossa per antichi motivi di incompatibilità culturale e religiosa tra il Cristianesimo di eredità culturale classica e il sopravvenuto mondo culturale islamico, di eredità bizantina.

Ed erano soprattutto propensi, i detti storici dell'arte e collezionisti, ad accogliere a braccia aperte l'arte *moderna* (non più *figurativa* se non nel caso di pionieri come Picasso, De Chirico, Mondrian ecc., i quali d'altronde avevano un rapporto assai «debole» con la *figurazione veristica dei corpi e dei sentimenti umani* e dunque anche *ri-trattistica*, non più richiesta dal mercato grazie all'avvento della fotografia), la quale stava entrando a gonfie vele – grazie ad essi – nel *mercato*.

Motivo per il quale nel mondo dei Restauratori di oggetti d'arte vige tuttora la «rimozione» sistematica dell'insegnamento di G. Urbani, regredendo a quello del suo predecessore C. Brandi, il quale tuonava col suo stile accusatorio (che aveva appreso studiando Legge), che, in quanto alla *metodologia del restauro architettonico* «la problematica che la riguarda è comune a quella delle opere d'arte» (*Teoria del restauro*, Roma, 1963), fino ad ispirare ancor oggi provvedimenti legislativi che impongono tali operatori nel campo del restauro architettonico.

Ed a produrre comunque restauratori di entrambi i campi convinti che «la ricostruzione, il ripristino, la copia non possono neppure trattarsi in tema di restauro, da cui naturalmente esorbitano» (*ibid.*), e da ciò si è arrivati alla *criminalizzazione del ripristino filologico*, fatta propria anche da alcuni professori di restauro dei monumenti.

Ben lieti costoro, coi loro allievi, di non dover studiare i linguaggi e le tecniche dei *testi architettonici* ereditati come alcuni odierni insegnanti di *scrittura creativa*, i quali escludono la necessità della conoscenza delle lingue classiche e della relativa filologia ai fini di *comporre* le proprie storie di ordinaria banalità, pur cimentandosi sulle (altrui) traduzioni dell'*Iliade*. Ma non tanto bene quanto «*I traduttori del traduttore d'Omero*».

12. LA SENSIBILITÀ PER IL PROBLEMA POSTO DALL'ARCHITETTURA VERNACOLARE

Abbiamo accennato sopra al tema dell'*architettura vernacolare*, perfettamente parallelo al tema dei *linguaggi vernacolari* (si pensi a C. E. Gadda) rispetto ai *linguaggi letterari*. Il *Vocabolario* di Devoto-Oli dà questa definizione: «*Vernacolo* = di linguaggio o espressione che abbia forte colorito particolaristico sia in senso locale che sociale».

La sensibilità per tale argomento non è certo nuova: essa nacque in Italia grazie anche all'*Asso-*

ciazione Artistica fra i Cultori di Architettura, la quale nominò negli anni Venti una Commissione composta da M. Pasolini, L. Ciarrocchi, M. De Renzi, M. Marchi, Plinio Marconi (G. Astorri e G. Giovannoni presidenti), con lo scopo di editare i due volumi di *Architettura Minore in Italia*, Torino, 1928, iniziando da Roma.

Volumi di fotografie scattate su edifici romani e della provincia laziale, dovuti all'influsso del grande Gustavo Giovannoni, il quale favorì tale iniziativa ai fini della realizzazione di *architetture contemporanee ispirate ai modi vernacolari* anche in quanto a *materiali e tecniche*.

Plinio Marconi (architetto e urbanista, che fu allievo ed assistente di Giovannoni dal 1919 e divenne poi professore di Urbanistica e anche preside della facoltà di Architettura di Roma negli anni 1962-68) progettò e diresse negli anni Venti i lavori di numerosi gruppi di abitazioni *economiche e popolari* in Roma di sapore *vernacolare* tratto dalla frequentazione e dal rilievo grafico di realtà urbane ed architettoniche laziali come quelle di Vitorchiano (provincia di Viterbo), e cioè di complessi di abitazioni oggi magnificamente conservati grazie ad una buona fattura con materiali e tecniche tradizionali. Ad esempio, nella borgata Garbatella presso San Paolo fuori del Mura, Plinio progettò e costruì i Lotti 1, 2, 3, 4, 5, 8, 11, 24, 50, per conto dell'Istituto Autonomo Case Popolari (sull'argomento cfr. F. R. Stabile, *Regionalismo a Roma. Tipi e Linguaggi, il caso La Garbatella*, Roma, 2001; Id., *Cultura dei luoghi e recupero dell'edilizia storica*, in *Centri storici minori, progetti per il recupero della bellezza*, a cura di F. R. Stabile, M. Zampilli, C. Cortesi, Roma, 2009).

Con tale esperienza alle spalle, Plinio Marconi costruì anche in Puglia – quale consulente dell'Ente Riforma della Cassa per il Mezzogiorno in Puglia, Lucania e Molise – alcuni villaggi rurali di ispirazione vernacolare con la collaborazione del figlio Paolo, quale la Borgata Lama d'Acqua presso San Basilio Mottola in Puglia (1962), con una chiesa a pianta ellittica munita di una copertura conica a forma di trullo.

Plinio diresse inoltre negli anni Sessanta una serie di *Quaderni di Ricerca Urbanologica e Tecnica della Pianificazione* dai quali prese le mosse la Legge del 6 agosto 1967 n° 765, che, nel disciplinare per la prima volta i centri storici fornendone la definizione legale («agglomerato urbano che riveste carattere storico, artistico o di particolare pregio ambientale») prevedeva che fossero consentite solo *opere di consolidamento o restauro, senza alterazione di volumi*. Essa fu seguita da una Circolare del 1967, tuttora condivisibile e vigente, tant'è che oggi assistiamo a numerose realizzazio-

ni – su quella falsariga giuridica e disciplinare – che incarnano una diffusa tendenza a *riabilitare* i borghi abbandonati dai loro abitanti all'epoca dell'industrializzazione.

13. LA RIQUALIFICAZIONE DI VILLAGGI O BORGHİ VERNACOLARI IN ITALIA

Una tendenza di carattere socio-economico che mira alla *riqualificazione di villaggi o borghi di piccola dimensione* per usi tra i quali la "villeggiatura" appare ormai quello minoritario, *a fronte di usi residenziali stanziati a favore di una nuova tipologia di cittadini*. E cioè di *pensionati stranieri* iscritti ad Enti di previdenza cinesi, indiani, inglesi, tedeschi, scandinavi, statunitensi ecc. (ma nel terzo decennio del 2000 saranno arrivati anche quelli italiani stimati al 30% della popolazione complessiva) che vorranno soggiornare in villaggi di bellezza ancora mitica senza molto perdere da tale allontanamento, anche grazie ad opportuni cablaggi e collegamenti viari ed aerei. Per quest'argomento, cfr. J. Attali, *Breve storia del futuro*, Paris, 2006, Roma, 2007, in cui si afferma che «una famiglia che nel 2007 abita *intra muros*, dieci anni dopo abiterà più lontano di 8 chilometri e nel 2025 di quaranta chilometri [...]. La residenza secondaria, eredità della generazione precedente, diventerà l'*habitat principale*».

Basti osservare d'altronde ciò che avviene in Italia negli ultimi anni, da Colletta di Castelbianco in Liguria a Santo Stefano di Sessanio in Abruzzo, del quale ultimo si è innamorato lo svedese D. Kihlgren qualche anno fa, trasformandolo in una bellissimo "albergo diffuso" nel quale si possono incontrare i reali del Belgio come numerosi pensionati stranieri dediti alla bellezza del paesaggio e del paese (cfr. *Il Fatto Quotidiano*, 3 ottobre 2010, <http://ilfattoquotidiano.it>).

O agli ormai numerosi casi di acquisti globali da parte di Enti stranieri di centri urbani collinari umbri, toscani e pugliesi, con ciò contribuendo all'occupazione lavorativa degli abitanti di quei territori, altrimenti – fino a qualche decennio addietro – dediti soltanto all'agricoltura o alla pastorizia, allo scopo di riabilitarli ad uso residenziale, sia in fitto sia in multi-proprietà, sia in forma di *albergo diffuso*.

14. LA RIQUALIFICAZIONE DI VILLAGGI O BORGHİ VERNACOLARI ANCHE IN EUROPA E IN INDIA

Ma l'attenzione alla riabilitazione dei borghi non è solo italiana, e si vada anche in Austria, in Grecia, in Provenza ove il fenomeno si fa sentire,

collegandosi alla tradizione del "viaggio verso il sole" delle genti nordiche. Oltre a tali paesi europei, non dobbiamo dimenticare l'India: la Intach Charter 2004 for the Conservation of Unprotected Architectural Heritage and Sites in India (www.intach.org), scritta a New Delhi e memore della colonizzazione inglese, contiene suggerimenti preziosi derivanti da una mentalità favorevole alla conservazione della *indianess* di quel territorio, in quanto *contraria agli effetti negativi della globalizzazione*.

Una mentalità in cui trionfano i concetti di *sostenibilità*, di *ecologia*, di *risparmio energetico*, oltre all'importantissima cura per la *sopravvivenza dei mestieri artigianali* connessi all'edilizia ai fini della migliore qualità dell'ambiente e della vita. Mestieri in Italia quasi del tutto scomparsi perfino nei siti archeologici che abbisognerebbero della più accurata manutenzione, e si vada a G.A. Stella e S. Rizzo, *Vandali. L'assalto alle bellezze d'Italia* (Milano, 2011), ove si denuncia che su 98 operai addetti alla *manutenzione quotidiana* di Pompei nel 2001 (falegnami, fabbri, muratori, stuccatori) oggi ne sono rimasti solo 8, cui i sindacati impediscono (per motivi di sicurezza) l'uso di scale a pioli più alte di 70 centimetri (!). L'unico mosaicista, E. Gabbiano, è andato in pensione il 1° aprile 2001 e non è stato ancora sostituito.

Oggi, in un mondo che assiste alla migrazione di popoli interi (e si veda la prospettiva odierna di un prossimo enorme travaso di genti africane in Europa), le opere di architettura e i centri urbani vanno considerati alla stregua di *icone* permanenti, tangibili, utilizzate e utilizzabili, delle culture locali.

La loro funzione *comunicativa, dimostrativa e dunque formativa* è altissima, e il loro restauro, inteso nella maniera più completa e corretta del termine – ovvero la loro *duplicazione o parafrasi* degli elementi più significativi in caso di degrado oppure a fini di recupero abitativo (eseguite beninteso nel modo più colto e raffinato possibile, in una parola dimostrando qualità artistiche) è diventata, per tutti i Paesi che si ritengono civili, un autentico *obbligo di civiltà*.

15. LA DISSOCIAZIONE DEGLI ARCHITETTI "MODERNISTI" (NONCHÉ DELL'"INTELLIGENZA" UMANISTICO- LETTERARIA) DAGLI ARCHITETTI "VERNACOLARI" A PARTIRE DAGLI ANNI CINQUANTA

In Italia tuttavia, come accennato, si è assistito all'esaltazione dell'*architetto-designer* anche a causa del parallelismo della vicenda evolutiva dell'architettura con la vicenda dell'arte figurativa,

divenuta nel contempo astratta, informale ecc., ma in ogni caso commerciabile, anzi commerciabilissima in quanto finalmente "liberata" da problemi iconografici (e dunque dalla necessità dell'interpretazione delle *Istorie* rappresentate), comprensibile anche a chi fosse del tutto privo di cultura umanistica, ma avesse un po' di *gusto*, oltre che voglia di mettersi in affari. Si è formato insomma un *architetto artistoide*, piuttosto che un *architetto tecnico*, laddove, per esempio in Spagna – nella splendida Escuela Técnica Superior de Arquitectura di Madrid ove insegnano E. Nuere Matauco, J. C. Palacios e J. García-Gutiérrez Mosteiro dopo F. Torres Balbás, e in quella di Granada ove insegna F. X. Gallego Roca – l'*arquitecto técnico* è formato in specifiche facoltà di Architettura e solo a lui spettano le operazioni di restauro, come all'*architecte en chef* in Francia.

Formato quest'ultimo nella Ecole de Chaillot, unica scuola post-laurea francese a Parigi fondata nel 1887 nel Palais de Trocadero, ove insegnarono tanto E. E. Viollet Le Duc che A. De Baudot, per non parlare della Ecole d'Architecture di Paris-Belleville, dove insegna J. Fredet, con una magnifica raccolta di rilievi grafici di edilizia medievale in legno parigina (*Les Maisons de Paris, Types courants de l'architecture mineure parisienne*, Paris, 2003).

Tuttavia, il tipo di mentalità e di formazione necessari per ispirarsi all'architettura vernacolare ed alle sue modalità costruttive in Italia è stato disprezzato non solo dagli architetti *modernisti* e cioè muniti di un *imprinting futurista*, come detto, ma anche dall'*intelligenza* umanistico-letteraria a partire dagli anni Cinquanta. Con l'argomento che gli architetti *vernacolari*, oltre ad apparire poco moderni e anzi in preda alla *vigliaccheria passatista* combattuta da A. Sant'Elia fin dal 1914, apparivano comunque "troppo tecnici", come abbiamo accennato, agli occhi dei fondatori e docenti dell'Istituto Centrale del Restauro.

16. LA DEMONIZZAZIONE DEL RESTAURO FILOLOGICO ("COM'ERA, DOV'ERA") IN NOME DELLA CELEBRAZIONE DELLA SEDICENTE ARCHITETTURA MODERNA

Non solo il gusto per un'*architettura vernacolare* ispirata ai modi tradizionali, ma anche il gusto per il *rifacimento "com'era, dov'era"* – a titolo di restauro – *dei monumenti* propriamente detti apparve allora definitivamente condannabile in quanto capace di "citare" modalità formali e materiali della tradizione. Da tutto ciò, si è giunti alla *demonizzazione* di qualsiasi tentativo di *ripristino filologico*, in quanto *erroneamente* assimilato alla

falsificazione col sistema tutto italico della demonizzazione di chi è di opinione contraria; una demonizzazione fatta propria anche da alcune scuole di architettura, le quali non programmano tuttora lo studio di tipi e tecniche dei "testi" architettonici pregressi, limitandosi invece a "mummificarli".

Tuttavia, come si è visto dagli accenni fatti, le cause di degrado edilizio provocano traumi cui l'umanità ha risposto e risponde tuttora col *ripristino degli edifici* eseguito nel modo più somigliante possibile alla costruzione precedente anche sotto l'aspetto strutturale e materiale onde "conservare" più a lungo possibile il significato (anche tecnico) di quei testi architettonici, a scopi storici (e cioè equiparandoli ad oggetti di un museo scientifico) ma anche a scopi pratici ed a scopi simbolici.

Interpolandoli dunque – se necessario – sotto il profilo statico e linguistico, con operazioni del tutto riferibili a quella scienza dell'Illuminismo che tra Sette ed Ottocento (non a caso in contemporanea con le traduzioni di Omero) venne istituzionalizzata come *Filologia*: «La disciplina relativa alla ricostruzione e alla corretta interpretazione dei documenti letterari di un ambiente culturale definito», come si legge nel *Vocabolario* di Devoto-Oli.

Una scienza – elogiata non a caso da Darwin e da Schlegel – la quale procede all'*emendazione* dei testi allo scopo di renderli meglio *interpretabili*, e si vada al *Manuale di Filologia italiana* di A. Balduino (Firenze, 1979), costituendo tuttora l'ossatura principale delle facoltà di Lettere degne di questo nome, ed in genere degli studi di chi non volesse solo dedicarsi alla *scrittura creativa*.

È ovvio che l'*emendazione* può indurre *errori d'interpretazione* (*correctores immo corruptores*, si diceva già nel XII secolo), ovvero la filologia è «un'arte, più che una scienza», come diceva il grande G. Pasquali in *Filologia e storia* (Firenze, 1920, ried. 1964); ma si fa assegnamento sulla *maturazione della disciplina filologica* per rimediare a tali errori in tempi successivi, grazie all'*acume di successivi emendatori*. E soprattutto al fatto che *quel testo si è conservato grazie alle precedenti emendazioni* – e solo a quelle – fino ad oggi.

17. LA FILOLOGIA DELL'ARCHITETTURA

Va da sé che, fin dai tempi di K. Lachmann (1793-1851, colui che istituzionalizzò la *filologia* come disciplina accademica) i tutori dei *monumenti archeologici* avessero orrore dei possibili *errori d'interpretazione*, e si vada all'esempio emblematico dell'Abate Fea, tutore del restauro dell'Ar-

co di Tito in Roma (eseguito da R. Stern e G. Valadier negli anni 1820-22) in quanto Commissario delle Antichità romane dai tempi napoleonici fino ai 1836, nel corso del quale periodo gli architetti furono obbligati a *ripristinare in modo stilisticamente sommario* le colonne e i capitelli, *onde si distinguessero dal contesto antico* (cfr. P. Marconi, *Giuseppe Valadier*, Roma, 1963).

Nonostante fosse – allora come oggi – assai facile *distinguere a prima vista* un *capitello nuovo* da un *capitello antico*, dato che il secondo sarebbe apparso assai più *rovinato* del primo, almeno fino a quando non si rovinasse anch'esso. Si era in pieno clima romantico, tuttavia, e montava – seppure contraddicendo la *ratio* filologica – la *poetica delle rovine* da Piranesi a Foscolo, indotta dal flusso economico portato all'Italia dal Grand Tour oltre che dai Giubilei e dall'attività dei vedutisti e degli incisori di paesaggi (cfr. A. Pinelli, *Souvenir. L'industria dell'antico e Il Gran Tour*, Roma 2010). Assieme alla poetica delle *rovine* montava anche la poetica della *preservazione della patina degli oggetti d'arte*, già presente negli scritti di A. Riegl, preservazione resa perentoria peraltro dalla *Teoria del Restauro* di C. Brandi: «La conservazione e l'eventuale integrazione della patina fa parte intrinseca del rispetto di quell'unità potenziale dell'opera d'arte che il restauro si propone».

Parole tanto perentorie da indurre tuttora troppi professori di restauro (pardon! di conservazione) a bofonchiare ancora che la filologia servirebbe solo a *mettere in corsivo* o in *grassetto* un testo (si vada a *Omaggio a Cesare Brandi nell'anno del Centenario della nascita*, a cura di C. Bon Valsassina, Firenze-Pisa, 2008, e specie agli interventi di G. Carbonara e di P. Marconi, pagine 21-29), quasi si trattasse del lavoro di un dattilografo o di un tipografo, piuttosto del lavoro ben più impegnativo di chi si dedicasse all'*emendatio ope ingenii* dei testi antichi corrotti da traduzioni poco fedeli o da interpolazioni di termini inappropriati.

E non a caso la filologia divenne scienza nell'epoca della grande diffusione mondiale della traduzione in molte lingue – non sempre fedele al *senso* originario – delle opere di Omero, come di quelle dei grandi letterati, filosofi e poeti greci o romani. La stessa epoca in cui Otto I di Baviera venne re di Grecia nel 1832 per saziare il desiderio di suo padre Ludwig I di esplorare e possedere la cultura artistica e architettonica greca grazie ai grandi architetti Von Klenze e Schinkel, trasformando anzi Monaco di Baviera nell'Atene sul fiume Isar, con la sua stupenda Königsplatz ove troneggiano Propilei policromi in marmo ellenico memori di quelli ateniesi, e la Gliptoteca ove furono importati i frontoni di Aphaia e di Aegina, in

concorrenza con l'acquisizione del Fregio del Partenone fatta dagli inglesi nel 1814. E si vada per questo a P. Marconi, *I restauri dell'Acropoli di Atene*, in *Centenario della Scuola Archeologica Italiana di Atene*, Atene, 2009.

18. LA CARTA DEL RESTAURO ARCHITETTONICO DEL 1964

Tale mentalità fu dovuta anche alla *Carta del restauro architettonico* di Venezia del 1964, la quale faceva propria la dottrina di Cesare Brandi sotto l'influsso della Rivoluzione culturale in corso allora nel mondo (dalla Cina di Mao agli USA). Tale *Carta* prese le mosse da una comunicazione introduttiva di Pietro Gazzola e Roberto Pane al II Congresso internazionale del Restauro tenutosi a Venezia tra il 25 e il 31 maggio del 1964, comunicazione pubblicata successivamente come *Proposte per una carta internazionale del restauro*, in *Il monumento per l'Uomo. Atti del II Congresso internazionale del restauro*, Padova, 1971.

Gazzola era l'ottimo soprintendente ai Monumenti che aveva restaurato *à l'identique* a Verona negli anni Cinquanta il Ponte Pietra e il Ponte Scaligero, distrutti dai tedeschi, in base al Piano di Ricostruzione di Plinio Marconi, e aveva curato la traslazione – previo sezionamento e smontaggio – del Tempio di Abu Simbel in Egitto; Pane era un professore universitario di Storia dell'architettura e di Restauro, polemista, pittore, grande viaggiatore in Europa e nelle Americhe.

Pietro Gazzola e Roberto Pane furono i protagonisti del Congresso tenutosi a Venezia tra il 25 e il 31 maggio del 1964, e Gazzola fu il *chairman* di quell'assemblea che ammontava a 23 architetti e tecnici del restauro del mondo intero, *assenti di rilievo gli inglesi*. L'introduzione di Gazzola e Pane voleva consistere – essi scrivevano con simulata modestia nelle *Proposte* menzionate – in un mero *aggiornamento* della *Carta del restauro italiana* del 1932 (frutto a sua volta della *Carta del restauro di Atene* del 1931, scritta grazie alla presenza di G. Giovannoni e di F. Torres Balbás), ed era intesa a suggestionare gli altri partecipanti al Congresso, onde portare in seduta plenaria conclusioni unanimi.

In effetti, la stesura definitiva della *Carta* di Venezia del 1964 differisce di poco dalle *Proposte* di Gazzola e Pane, ma il suo contenuto, anziché essere un banale "aggiornamento" della *Carta* italiana ispirata dal grande Giovannoni, la contraddice nettamente, *introducendo una svolta radicale nelle consuetudini universali del restauro architettonico, a favore della conservazione piuttosto che del restauro*.

Ciò in particolare nel caso in cui le «operazioni tecniche intese a reintegrare i particolari compromessi o deteriorati» compiute nel corso dei lavori di restauro imitassero così bene l'originale da configurarsi addirittura come «falsi artistici e falsi storici», e cioè ingannando gli osservatori circa *l'autenticità* dell'oggetto d'arte ammirato.

Come mai un mutamento di rotta così manicheo di una prassi risalente fino ai tempi di Vitruvio, la quale dava per scontato che restaurare un'architettura significasse «rimettere nelle condizioni originarie un manufatto o un'opera d'arte mediante opportuni lavori di riparazione e reintegro» (*Vocabolario* di Devoto-Oli), e dunque ammettesse tranquillamente la *reintegrazione dei particolari compromessi o deteriorati*?

Ebbene, dal contenuto delle *Proposte* di Gazzola e Pane, dagli stessi vocaboli impiegati e dal tono di esse, si deduce che i due italiani erano stati folgorati dall'opera di Cesare Brandi appena pubblicata, *Teoria del Restauro*, e specie dal capitolo, *Principi per il restauro dei monumenti*. Cesare Brandi in quegli anni aveva raggiunto in Italia una statura eccezionale di teorico del restauro grazie soprattutto alla sua carriera di direttore dell'Istituto Centrale del Restauro (fondato col ministro Bottai – il più fascista dei ministri mussoliniani – nel 1939), andando in cattedra nell'anno accademico 1963-64 grazie al libro menzionato che raccoglieva il prodotto della carriera precedente.

19. LA RIVOLUZIONE DI MAO ENTRA TRIONFALMENTE IN ITALIA DALLA PORTA DI SERVIZIO: QUELLA DELLA CONSERVAZIONE

Molti vogliono oggi dimenticare che il periodo 1963-68 fu anche, come detto, quello della *rivoluzione culturale* giovanile (sarebbe meglio denominarla "giovannilista" seguendo G. Sartori: «la rivoluzione giovanile, o "giovannilista" del '68 ha cancellato i giganti dell'antichità – i cui successori erano a paragone dei nani – ed interrotto la trasmissione culturale tra il passato e il presente», in *L'intelligenza decrescente*, su il *Corriere della Sera*, 15 agosto 2006), dall'Oriente cinese all'Occidente statunitense.

E dunque da Pechino alla Berkeley di Adorno e Marcuse (il cui *Eros e civiltà* del 1955 fu tradotto da Einaudi nel 1963) – della quale rivoluzione le manifestazioni europee esplosero violentemente nel '68 con l'*occupazione* leggendaria delle Università di Trento e di Parigi, ma serpeggiavano fin dal 1963 tra gli studenti d'Architettura in Italia.

Ed anzi la facoltà di Valle Giulia a Roma era stata *occupata* nel maggio di quell'anno (cfr. B. Ze-

vi, in *Architettura Cronache e Storia*, n° 92, giugno 1963) accompagnata da una *sopravalutazione del modernismo architettonico* e da una *simmetrica e contraria demonizzazione del classicismo e del tradizionalismo*, suggerita quest'ultima agli studenti "rivoluzionari" da Bruno Zevi. Il quale, essendo romano, era interessato (insegnando allora nella lontana Venezia ove lo aveva chiamato Giuseppe Samonà assieme ad Aymonino, Muratori, Quaroni) ad ereditare la cattedra romana di Storia dell'Architettura tenuta da Vincenzo Fasolo. Grande professore di Storia dell'architettura, costui – prodotto del Museo Artistico Industriale dei primi anni del Novecento come Ridolfi – il quale insegnava *com'era stata fatta l'architettura* disegnando alla lavagna lo spaccato assonometrico del Partenone o del Pantheon in quarantacinque minuti, mentre G.F. Caniggia, P. Marconi e P. Portoghesi riproducevano a matita quei bellissimi disegni nei loro album formato A3.

Assieme a Fasolo stava andando in pensione la generazione degli altri fondatori della facoltà tra i quali Ballio Morpurgo, Foschini, Piacentini (Giovannoni era morto nel 1947), come pure il professore di Urbanistica, e preside dal 1962 al 1968, Plinio Marconi, il quale morirà nel 1974 anche a causa dei traumi sofferti nel periodo della sua presidenza.

In tale demonizzazione gli studenti "rivoluzionari" coinvolgevano anche Saverio Muratori (si ricordino le "incriminazioni" del suo insegnamento al Cinema Roxi di Roma), il quale aveva costruito il Palazzo della Democrazia Cristiana a Roma negli anni 1953-58, dimostrandosi raffinatamente *classicista*. Professore troppo esigente e difficile da comprendere da parte degli incolti – specie se non provenienti dal Liceo Classico – come troppi studenti di Architettura in Italia.

E Muratori se ne andò dalla facoltà di Roma tra i loro lazzi (morirà nel 1973 di cancro, come coloro che abbiano subito un grave trauma psichico), e fuggirono altrove L. Benevolo e L. Vagnetti, "sgraditi" agli studenti, il primo, poiché aveva osato dare loro un compito in classe onde valutarne la maturità culturale, e il secondo, per la propria affinità culturale e compositiva con Saverio Muratori.

Gianfranco Caniggia, assistente di Muratori, non a caso dovette fuggire a Genova in quel periodo, e chi scrive, dopo la libera docenza in Storia dell'architettura nel 1964, vinse un concorso presso la Soprintendenza ai Monumenti di Roma (fino a quando non vinse un concorso di cattedra in Storia dell'architettura a Palermo nel 1975) trovando peraltro nel grande Riccardo Pacini un soprintendente che gli affidò lavori romani importanti – ad

esempio le chiese di Piazza del Popolo, il Chiostro del Bramante, il tempio di San Giovanni in Oleo a Porta Latina – che gli imposero una formazione di cantiere faticosa ma appassionante, disprezzata solo da chi non fosse divenuto nel contempo un *conservazionista*.

Tal quale l'ingegnere M. Dezzi Bardeschi, il quale ha dedicato molte aggressioni scritte e verbali a chi scrive – considerato un "passatista" inverecondo – in contesti nei quali si contrapponeva come *inventore* di interpolazioni *moderniste* in contesti monumentali che avrebbero meritato ben altro trattamento. L'esordio professionale in abito di ingegnere forse spiega in Marco l'*invidia del pene* che lo caratterizza nei riguardi dell'architetto che non è potuto essere, spingendolo a *creare* immagini *rivoluzionarie* in quanto *falliche* e viceversa, come si è visto recentemente a Milano, in un concorso di progettazione per un edificio nella centralissima Via Bagutta, di smisurata altezza. Ma qui finisce questa prima ed ultima replica del sottoscritto alle aggressioni gratuite del *fiorentin fuggiasco*.

E così arrivarono a Roma, in occasione dei moti rivoluzionari di cui sopra, le *new entries moderniste*: Libera, Piccinato, Quaroni, Zevi, mentre l'onesto quanto vernacolare Mario Ridolfi rinunciò ad una cattedra di Composizione nonostante le sollecitazioni del preside Marconi, affermando: «io non sono un professore, sono solo un architetto». E morì suicida nelle acque delle Marmore nel 1984, pur essendo stato uno studente assai coccolato nella facoltà di Architettura di Roma (nata nel fatidico periodo 1921-22) poiché sapeva disegnare molto bene a differenza dei suoi compagni di corso "borghesi", provenendo – figlio di un imbianchino com'era – dal Museo Artistico Industriale situato nel Riformatorio di San Michele a Roma.

Mentre Adalberto Libera, suo coetaneo, portava il *cappello floscio* da buon *figlio di papà* altoatesino (come ricordava Ridolfi), venuto a Roma per laurearsi e quindi entrare nella borghesia della Capitale. Come d'altronde aveva fatto Plinio Marconi coi suoi genitori e i suoi fratelli da Verona nel primo dopoguerra, e così tanti altri suoi colleghi contemporanei.

I fermenti *giovannilistici* di cui sopra probabilmente avevano ispirato a Cesare Brandi (noto estimatore dei giovinetti) il tono rivoluzionario e apodittico della *Teoria del Restauro* del 1963, come pure avevano autorizzato Gazzola e Pane a fare della *Teoria* di Brandi la leva con la quale *rivoluzionare* a loro volta la mentalità del restauro architettonico fino ad allora sopravvissuta in Italia, e così pure la mentalità dei restauratori presenti a Venezia nel 1964.

Gli *assiomi* di Brandi evidentemente avevano ingenerato in Gazzola e Pane un *senso di colpa* direttamente proporzionale ai "peccati" commessi, e la loro "conversione" alla *pura conservazione* assunse un aspetto di *testimonianza* quasi mistico, tale da trascinare tutti i membri del Congresso, ancorché esitanti, in un rito di *purificazione* collettivo. E dunque essi accettarono le *Proposte* di Gazzola e Pane *intese a promuovere la conservazione piuttosto che il restauro*, anche se esse andavano e vanno, come vedremo, contro le certezze metodologiche e la pratica del restauro architettonico di quei molti paesi (e li vedremo), ove si pratica ancora il *ripristino dei monumenti*, e soprattutto di quelli eseguiti con materiali deperibili, senza riportarne, tuttavia, alcun *senso di colpa*. Ritenendolo, anzi, l'unico modo per onorare il patrimonio architettonico ed urbano ereditato, nonché per metterlo a frutto.

20. LA CARTA DEL RESTAURO DEL 1972

Alla *Carta* del 1964 fece seguito la *Carta del restauro* del 1972, fatta propria dal Ministero della Pubblica Istruzione con una *procedura informale* basata su una dichiarazione inesatta d'ufficialità, frutto del rimaneggiamento di alcune *Istruzioni* del 1969 scritte da un Brandi ancora "rivoluzionario" come i suoi allievi, assieme a P. Romanelli e A. Barbacci ormai pensionati.

E dunque non ne parleremo oltre, dal momento che è un atto "ufficiale" a tutti noto, ma ci limiteremo a contrapporre ad essa la successiva *Carta del restauro* del 1987, prodotta dal Consiglio Nazionale delle Ricerche (non da un organo "politicizzato" come il Ministero diretto da F. Sisinni, colui che *liquidò* G. Urbani sfruttando una sua lettera di dimissioni scritta per discutere sul ruolo dell'Istituto Centrale del Restauro ormai screditato, accettandola sui due piedi), a "correzione" della precedente.

Carta, quella del 1987, che commenteremo anche nel successivo paragrafo, coordinata da P. Marconi e scritta con la collaborazione di alcuni tra i restauratori di opere d'arte mobili e di docenti del restauro italiani più notevoli come U. Baldini, F. Del Grano Manganelli, M. Lilli Di Franco, P. Mora, A. Papa, G. Rizzi, G. Tempesti, I. Toesca, compresi il grande architetto Soprintendente Giovanni Di Geso e l'indimenticabile Corrado Maltese (1921-2001), storico delle tecniche artistiche e ideatore e curatore di *Le tecniche artistiche* (Milano, 1973).

Libro, codesto, poco noto negli ambienti italiani che si occupano di restauro "artistico", ove il

lettore potrà tuttavia conoscere coloro che *effettivamente scolpirono* le statue del Canova, il quale non aveva le mani callose come lo immaginano i cultori della Storia dell'arte italiani, in quanto affidava il compito faticoso della scalpellatura nel marmo dei propri *modelli in terra cotta* (con la guida del *pantografo* già noto ai tempi di Fidia e tuttora usato per i restauri dell'Acropoli di Atene) agli *scalpellini* della bottega paterna; potrà conoscere i collaboratori di Giotto che contribuivano in grado assai elevato ad eseguire a fresco i di lui *cartoni* con le successive *sinopie* raffiguranti l'*iconografia* inventata da Giotto, il capo-bottega (le *istorie*, queste si create dall'artista: era lui il capo-bottega), ecc.

21. LA CARTA DELLA CONSERVAZIONE E DEL RESTAURO DEL CNR (1987): CIÒ CHE CAMBIA RISPETTO ALLA CARTA DEL 1972 E ALLE PRECEDENTI

Di *oggetti immobili* si occupava più di venti anni fa, già intendendoli *diversi dagli oggetti mobili in quanto a pratiche di conservazione e restauro* – grazie alla presenza sulla scena culturale di C. Cestelli Guidi, A. Giuffrè, C. Maltese, P. Marconi, M. Paribeni, G. Torraca, G. Urbani – il Comitato Nazionale per la Prevenzione del Patrimonio culturale dal rischio sismico nel 1986 e il Consiglio Nazionale delle Ricerche, emettendo quest'ultimo la *Carta della conservazione e del restauro degli oggetti d'arte e di cultura* del Consiglio Nazionale delle Ricerche del 1987, già menzionata, della quale qui parleremo. Molto importante fu anche il Centro di Studio delle cause di deperimento e dei metodi di conservazione delle opere d'arte diretto dal grande Marcello Paribeni; tutti ritenevano che la *Carta del restauro* del 1972 fosse stata troppo influenzata dalla *Teoria* di Brandi, specie nell'articolo 6, nel quale appaiono citazioni letterali del gergo brandiano più *proibizionista*.

Per i contenuti della *Carta* del 1987, si leggano le delucidazioni in P. Marconi, *Il Restauro e l'architetto. Teoria e pratica in due secoli di dibattito*, Venezia, 1993, 2002, al capitolo 4, intitolato *Ciò che cambia sostanzialmente nella Carta 1987 rispetto alla Carta 1972*, del quale si citano integralmente alcune *Considerazioni preliminari*:

La *Carta del Restauro* 1972, per lo specifico problema del restauro architettonico, dipendeva in larga misura dai criteri adottati per il restauro degli oggetti d'arte prevalentemente grafo-pittorici, dove gli aspetti visibili erano privilegiati rispetto alla struttura. Si vuole soddisfare ora la necessità di uno statuto peculiare al restauro architettonico, che riconosca agli edifici monumentali

ed ai contesti ambientali caratteristiche specifiche in quanto a comportamento rispetto all'aggressione degli inquinanti, agli abusi degli utenti, ai rischi sismici. Il compito del restauro architettonico è di interpretare un manufatto storico, individuando le aggiunte e le manomissioni subite, dandogli un adeguato e controllabile comportamento statico con mezzi compatibili e reversibili (reintegrazioni murarie, speroni, tiranti non occultati ecc.). Sinora l'esigenza di dissimulare i mezzi di rinforzo per non alterare l'aspetto e il carattere degli edifici ha giustificato il ricorso a tecnologie innovative che permettono di realizzare rinforzi invisibili ma generalmente irreversibili, adulteranti, incompatibili e poco durabili, conservando di fatto l'aspetto e non la struttura della fabbrica. L'uso delle tecniche tradizionali, peraltro, non è stato escluso dalle precedenti Carte del Restauro (1932, 1964, 1972). Esse, infatti, alludevano all'uso di tecnologie innovative solo nei casi in cui quelle tradizionali non dessero sufficiente affidamento e si limitavano a raccomandare l'adozione di accorgimenti idonei a rendere impercettibile l'intervento del nuovo sul vecchio. Ma, alla luce di una più matura esperienza, l'uso delle tecniche tradizionali si deve considerare applicabile non solo ai semplici miglioramenti delle condizioni statiche, ma anche a molti casi di "patologie ordinarie" [...] L'uso esorbitante delle tecniche innovative nell'edilizia moderna in generale e anche nel campo del restauro ha causato una caduta del sapere fare tradizionale, non solo considerato obsoleto, ma scorretto, se non erroneo. Una rivitalizzazione di quel saper fare è possibile solo se, studiato attentamente, potrà essere diffuso nelle scuole e nelle Università attraverso una specifica didattica.

E si veda ivi anche il capitolo 10, intitolato *Carte e cartacce*.

Ma tale raccomandazione è rimasta disattesa, nel nostro burocratico paese, col risultato della mancata manutenzione dei ruderi pompeiani cui prima abbiamo accennato, dovuta alla letterale estinzione di una mano d'opera artigianale capace di realizzarla, dovuta a sua volta alla premurosa *invenzione statalista* consistente nel risparmiare la *voce di spesa* necessaria ad essa, visto che il cemento armato era ancora considerato *eterno* nonché *moderno*.

22. CONTRO LA CARTA DEL RESTAURO DEL 1964: LA INTBAU VENICE DECLARATION 2006

Le opinioni sopra espresse sono emerse recentemente anche nel corso del dibattito promosso dall'INTBAU (*International Network for Traditional Building, Architecture & Urbanism*, Patron: *His Royal Highness the Prince of Wales*, nata in Gran Bretagna nel 2001) in occasione di una Conferenza internazionale (Venezia, 2-5 novembre 2006), dedicata alla discussione e alla stesura dell'INTBAU Venice declaration on the conservation

of monuments and sites in the 21st century, approvata l'8 gennaio 2007 (<http://www.intbau.org/venicedeclaration.htm>; 19 genn. 2010) e pubblicata in Inghilterra.

La conferenza inaugurale è stata tenuta il giorno 5 novembre da P. Marconi (*Member of the Committee of Honour of the International Network for Traditional Building, Architecture & Urbanism* col titolo: *Conservation vs Restoration: The Italian Cultural Revolution*, dopo averne discusso i contenuti assieme ai colleghi inglesi ed italiani, tra i quali gli amici Claudio D'Amato e Gabriele Del Mese).

Tale dichiarazione è stata il frutto di una discussione e della conseguente *revisione radicale* della citata *Carta di Venezia del 1964*, ormai ritenuta il prodotto di un ambiente culturale in cui il *restauro* delle opere d'arte è stato ed è una vera e propria *industria fine nazionale*, favorita dal traffico commerciale di antichità e opere d'arte. Creando un ambiente culturale, come si è detto, in cui il problema di garantire la *conservazione dell'autenticità* dell'opera nasceva dal fatto che la valutazione del *valore dell'autenticità* avrebbe consentito di realizzare un *prezzo di vendita maggiore di quello della copia* e, inversamente, il *copiare* diveniva un vero e proprio *crimine*, comparato alla *falsificazione di moneta*.

E dunque un ambiente che mette al bando il problema della *progressiva sostituzione selettiva di parti degradate delle opere architettoniche a titolo di manutenzione* – fatta allo scopo di *conservarne davvero il significato morfologico e tecnico* – nonostante esso sia tanto importante da erigerlo addirittura a *principale motivo delle attività tecniche e di servizio della nostra nazione*. Piuttosto che indirizzarla esclusivamente alle *attività industriali metal-meccaniche* cui ci siamo dedicati dai tempi di Taylor e dell'*invenzione politica* della Fiat torinese come luogo ove offrire un impiego qualsiasi alla mano d'opera prevalentemente meridionale priva di una cultura artigiana degna di questo nome, dimenticando la straordinaria parodia del laboratorio metalmeccanico fatta da Charlie Chaplin in *Tempi moderni* (1936).

Si può affermare anzi che l'intenzione da cui tali *sostituzioni selettive e progressive* sono nate era ed è psicologicamente comprensibile e approvabile; è anzi *necessaria*, se si vogliono mantenere in piedi opere che testimoniano della cultura umana in modo più tangibile e universale – percepibile, cioè, anche dalle persone prive di specializzazione o da immigrati giunti impreparati nel nostro mondo – di quanto non lo siano i testi scritti o le manifestazioni più elitarie di cultura e arte esposte nei musei.

23. LA PSICOANALISI E LA "RIMOZIONE COLLETTIVA" DELLA PAURA DELLA MORTE

La disciplina psicoanalitica ha già dimostrato che nei paesi millenari insidiati dall'*invecchiamento dei materiali edilizi, dai terremoti, dagli incendi, dalle intemperie, dagli abusi degli utenti, dalle guerre o dal terrorismo, dalla polluzione e dal surriscaldamento atmosferico* nasce tra le popolazioni una *rimozione collettiva degli eventi rovinosi*; prevale dunque nelle popolazioni «l'intenzione inconscia di vincere la paura della morte», così come affermava S. Freud nel 1915 (in *Considerazioni attuali sulla guerra e sulla morte*, ed. it. Pordenone, 1991), seguito da M. Klein, la quale affermava a sua volta che la ricostruzione dei monumenti dopo la loro rovina fosse la «riparazione di un'aggressione sadica subita» (in *Scritti, 1921/1958*, ed. it. Torino, 1978). Una mentalità diffusa nel mondo, specie dopo le due guerre Mondiali, che tende a reagire psicologicamente agli eventi distruttivi *ricostruendo com'erano, dov'erano, i monumenti crollati di grande valore simbolico per la cittadinanza e per il mondo civile, oltre che di grande valore storico*.

Il che si verifica raramente nel caso degli oggetti d'arte mobili, dal momento che la loro richiesta da parte dell'*élite* dei collezionisti o dei mercanti d'arte induce un fenomeno di *sopravalutazione della loro autenticità* legato alla *fama dell'artista o del collezionista*, specialmente nel nostro paese e dunque, come già detto, è *influenzato dalla mentalità della società che li esprime* fino a poter affermare che «il gusto dell'autenticità a tutti i costi è il prodotto ideologico di una società mercantile», come ha già detto Umberto Eco (in *Trattato di semiologia generale*, Milano 1975, rist. 1991): «Duplicare non è rappresentare né imitare, nel senso di "fare un'immagine di", ma riprodurre, mediante procedimenti uguali, uguali condizioni [...]. Il gusto dell'autenticità a tutti i costi è il prodotto ideologico di una società mercantile [...]. Privilegiare l'originale è come privilegiare la prima edizione numerata di un libro anziché la seconda edizione: materia per antiquari, non per critici letterari».

La *sopravalutazione dell'autenticità* comporta insomma la *sopravalutazione dell'autografia* consentendo che la valutazione del *valore artistico* venga contaminata dal *valore commerciale* dell'oggetto d'arte e viceversa, stimolando altresì il fenomeno della *falsificazione degli oggetti d'arte mobili*.

24. LE CAUSE NATURALI DELLA ROVINA DELL'EDILIZIA

L'invecchiamento e il degrado dei materiali edilizi – Il fenomeno dell'invecchiamento e del degrado dei materiali è generale in quanto naturale,

ma nel caso dei *materiali edilizi* è più grave, riguardando numerose categorie di materiali e soprattutto *l'incolumità degli abitanti e del pubblico esterno*. In particolare sono esposte a maggior rischio d'invecchiamento le *strutture composite* come le murature fabbricate con pietra o cotto legate con malte di calce o fango più o meno argilloso oppure fabbricate con fango essiccato (adobe) e le strutture in legno, dal momento che esso è putrescibile ed incendiabile.

L'invecchiamento del moderno *cemento armato* è ancor più preoccupante, tuttavia: si pensi che i manuali assegnano alla *vita di servizio* di tale materiale solo 30 anni per gli edifici industriali e 50 anni per gli edifici residenziali, e si vedrà dai casi citati successivamente quanto ciò sia vero. E si vada al manuale di E. Siviero, R. Cantoni, M. Forin, *Durabilità delle opere in calcestruzzo*, Milano, 1995 (pp. 123 e ss.). Tale durabilità è dovuta – *sempre che esse siano state progettate ed eseguite perfettamente*, il che in Italia è difficile, e si vada allo stato delle strutture in calcestruzzo armato della Basilica di Vicenza a cinquant'anni esatti dalla loro realizzazione – ai fenomeni di origine chimico-fisica della *carbonatazione* (che provoca la *depassivazione delle barre di armatura*, le quali quindi non risultano più protette nei confronti della corrosione), alla *diffusione degli ioni-cloruro* (strettamente correlati con la corrosione delle barre d'armatura e con il conseguente distacco del copri-ferro) e l'*azione dei solfati*, la quale provoca la distruzione del conglomerato cementizio.

I terremoti – Si ricordi – a proposito di terremoti – che il territorio italiano è particolarmente battuto dai sismi assieme a buona parte dei paesi mediterranei, come le immani catastrofi sismiche del XV secolo a.C., del 365 d.C., del 1202, del 1348, del 1439, del 1465, a quello dell'Aquila nel 1703, fino al terremoto di Messina nel 1908, a quello del Belice nel 1968, a quello di Ancona nel 1972, a quello del Friuli nel 1976, a quello dell'Irpinia nel 1980, a quello dell'Aquila nel 2009. In Italia infatti una *faglia* (frattura della crosta terrestre), partendo dalla dorsale oceanica atlantica passa per il Nord Africa, *taglia la Sicilia, risale la penisola lungo gli Appennini, volge a est in Veneto e in Friuli, ridiscende lungo le coste Jugoslave e la Grecia e procede oltre le coste della Turchia*. E si vada alla ricostruzione del campanile di San Marco a Venezia (1902-12) per realizzare la quale fu coniato il motto: «com'era, dov'era», o alla ricostruzione della Cattedrale di Messina, distrutta dal terremoto del 1908 e ricostruita negli anni 1919-29. Per non parlare delle ricostruzioni a Palermo – la Cuba negli anni 1930-80 e la Zisa negli

anni 1970-80, quest'ultima ripristinata da P. Marconi e G. Caronia dopo il crollo del 1971 (cfr. Giuseppe Caronia, *La Zisa di Palermo. Storia e restauro*, Roma-Bari, 1982) – dei ripristini della Cattedrale di Cefalù (1990-95, P. Marconi, S. Boscarino, P. Culotta e altri), del Castello dei Conti di Modica ad Alcamo (1990-98, P. Marconi e altri) e del Palazzo Riccio di Sangioacchino a Trapani (vittima anche della seconda guerra mondiale, ripristinato negli anni 1998-2007 da P. Marconi, P. Maltese e altri).

Ultima, ma non per merito, la ricostruzione della Cattedrale di Noto (Siracusa), crollata in buona parte a causa di un terremoto (la volta principale, la cupola, varie cappelle) il 13 marzo 1996, ricostruita su progetto della Scuola dell'indimenticabile Antonino Giuffrè (V. Ceradini, R. De Benedictis, S. Tringali) per iniziativa del commissario alla Protezione Civile G. Bertolaso, commissario alla Decorazione Vittorio Sgarbi, consulenti L. Marchetti e P. Marconi, con straordinarie pitture a fresco di Oleg Supereco, pittore moscovita oggi trentacinquenne, inaugurata il 26 maggio 2007. La ricostruzione è avvenuta ripristinando con lo stesso metodo e tecniche originari i pilastri fratturati, la volta costituita di centine in legname e canucce stuccate e dipinte, la cupola ricostruita in pietra locale su centine lignee, mentre le decorazioni (altare maggiore, organi ecc., vetrate colorate) sono state affidate a straordinarie maestranze italiane esperte nel getto in bronzo, nello stucco, nella pittura a fresco, nelle vetrate, nei portali lignei ecc. La ricostruzione venne "gemellata" a quella della Frauenkirche di Dresda, incominciata nel 1995 (cfr. *Ricostruendo la Cattedrale di Noto e la Frauenkirche di Dresda*, L.C.T. Edizioni, 2002, Atti di un Seminario Internazionale tenutosi a Noto dal 10 al 12 febbraio 2001, e *La ricostruzione della Cattedrale di Noto*, a cura di R. De Benedictis e S. Tringali, Noto, 2002).

A proposito di terremoti ed esplosioni vulcaniche, si ricordi che Pompei fu distrutta dal Vesuvio nel 79 d.C. e le strutture in legname dei solai e dei tetti andarono in fumo. Come sono state esse restaurate nell'ultimo secolo?

Ricorrendo ai *modernissimi* ferro e cemento armato: è stato il degrado ineludibile di quest'ultimo la causa del recente crollo della Casa dei Gladiatori (*Schola armaturarum*; cfr. G. A. Stella, S. Rizzo, *Vandali. L'assalto alle bellezze d'Italia*, cit.). La "Frankfurter Allgemeine Zeitung" scrive: «Il degrado della città vesuviana è cominciato fin dagli anni Cinquanta del secolo scorso, quando gli ultimi restauri sistematici sono stati sacrificati in nome dell'avidità, delle strategie turistiche e di una politica culturale di corto respiro e volte al

profitto. Risultato: palazzi unici come la Casa del Criptoportico e la Casa delle Nozze d'Argento, per cinque decenni orgoglio dell'archeologia, crollano» (ivi, p. 68).

Così come fu il degrado del *restauro* in cemento armato della Casa delle Nozze d'Argento appena citato a indurre la Soprintendenza di Pompei a dare a chi scrive ed alla facoltà di Architettura Roma Tre l'incarico di fornirle un progetto esecutivo di restauro della stessa Casa (Dipartimento di Progettazione e Scienze dell'architettura, *Convenzione per la Realizzazione di uno Studio finalizzato al Restauro e al Riuso della Casa delle Nozze d'argento a Pompei*. Roma, 29 settembre 1998, Rilievo della Casa delle Nozze d'argento a cura di C. Bedoni e collaboratori, coordinati da P. Marconi. Studio finalizzato alla realizzazione di un progetto definitivo di restauro e di riuso del monumento a cura di P. Marconi in collaborazione con A. Pugliano e altri. Aspetti strutturali a cura di S. D'Agostino. Supervisione della Soprintendenza Archeologica di Pompei), sponsorizzato dal World Monument Fund e dalla Kress Foundation statunitensi nel 1998.

Progetto che prevedeva, grazie anche all'entusiasmo e all'esperienza internazionale degli sponsor e alla competenza del gruppo di progettazione nel campo delle strutture architettoniche tradizionali dimostrata coi *Manuali del recupero* di Roma (1989, 1997), Palermo (1997), Città di Castello (1992), di ricostruire le strutture in legname dei solai e dei tetti della *domus* con del buon legno di faggio, onde ottenere un manufatto (da: *manu-facere*) leggero, elastico e *manu-tenibile*, assai simile al tipo del solaio e del tetto precedenti, tipo peraltro inalterato dai tempi del Partenone fino a tutto il XIX secolo.

Il progetto esecutivo fu approvato, ed anzi gli sponsor finanziarono un bel Convegno internazionale a Pompei, presenziato anche da altri restauratori internazionali: il *Symposium on Conservation at Pompeii and other sites in the shadow of Vesuvius: a review of best practices*, Auditorium degli Scavi di Pompei, 20-22 novembre 2003, con J.-A. Dickmann e F. Pirson, J. Dobbins, R. Jones e A. Schoonhoven, T. Nobles Howe, H. Wallace-Hadrill, Masanori Aoyagi, J. Stubbs, S. D'Agostino, G. De Monte ed altri.

Ciononostante il progetto non è andato in esecuzione per chissà quali motivi, dei quali chi scrive non esclude la renitenza da parte dell'amministrazione del luogo a realizzare restauri che necessitassero di *manutenzione*. Considerata eliminabile, codesta *antiquata voce di spesa*, grazie al ricorso al *cemento armato* effettuato coi restauri negli anni 1950-60, considerato *eterno* e dunque privo di oneri di manutenzione da troppi ingegneri, architetti e amministratori italiani.

Guarda caso, come accennato, la squadra degli addetti alla manutenzione degli scavi di Pompei (falegnami, fabbri, muratori, stuccatori, ecc.) si è ridotta da 98 a 8 uomini dal 2001 ad oggi, in ciò essendo responsabili anche i sindacati che comunque avrebbero impedito che si usassero scale a pioli superiori ai 70 centimetri d'altezza, onde evitare ai poveri operai pericolose cadute.

L'invecchiamento naturale – Il fenomeno dell'invecchiamento naturale dei materiali edilizi minaccia anch'esso l'incolumità degli abitanti dei singoli edifici e della popolazione circostante. Sono esposte a un maggior rischio d'invecchiamento e di crollo le strutture composite, come le murature fabbricate con elementi di pietra o cotto legate con malte di fango, e si vada a L'Aquila, città ricostruita dopo il terremoto del 1703 coi residui delle case precedenti legati il più delle volte col *fango dei campi vicini* seguendo l'usanza appresa dalle maestranze romane settecentesche che vedeva costruire con buon travertino squadrato e ottimo *fango argilloso del Tevere* (assai migliore come legante del fango dei campi) facciate importanti come quella di San Giovanni dei Fiorentini in Via Giulia (1734-38) o la Chiesa della Trinità degli Spagnoli di Via dei Condotti (1741-46).

Per non parlare delle murature composte di mattoni crudi o di fango (salvo quelle costruite sotto climi poco piovosi, e sono numerosissime dal Maghreb alla Spagna, alla Francia meridionale – Tolosa e il Tolosano –, al Messico, all'Italia meridionale, alla Sardegna) e le strutture in *legname* poiché quest'ultimo è putrescibile e incendiabile, è vero, ma è anche *flessibile, leggero, naturale, ecologico ed anche assai duraturo*, se adeguatamente *manu-tenuto*.

A proposito dell'uso del legno, alla domanda: «Cosa fare in città come L'Aquila distrutte dal terremoto?», Renzo Piano, unica archistar italiana di grande livello, ha risposto: «Vanno ricostruite o restaurate dove sono: non ha alcun senso fare altrimenti». Mattoni o cemento armato? ha chiesto l'intervistatore, e Renzo Piano ha risposto: «Meglio il legno. Che è un materiale leggero, flessibile, riciclabile, rinnovabile, sicuro. Si tagliano gli alberi e se ne piantano tre volte tanti... Si lavora, insomma, sulla natura. Meglio dimenticare il cemento armato che rende tutto meno elastico e più vulnerabile» (in *Corriere della Sera*, 11 aprile 2009).

Gli incendi – Gli incendi sono causati da eventi naturali (per esempio, fulmini), accidentali (per esempio, malfunzionamento d'impianti d'illuminazione o riscaldamento) o provocati dall'uomo

(per negligenza o dolo). È stata ricostruita ad esempio *com'era, dov'era* nel 2001 la cupola della seicentesca Katarina Kyrka a Stoccolma, distrutta in un incendio nel 1990 (era stata già riedificata nel XVIII sec., sempre a seguito di un incendio).

È stato ricostruito allo stesso modo anche il teatro La Fenice di Venezia, distrutto da un incendio doloso nel 1996 e inaugurato nuovamente nel 2003 su progetto di Aldo Rossi, il quale non ha disdegnato il *ripristino à l'identique* della storica sala (così come si farebbe per un violino di Antonio Stradivari), aggiungendo un nuovo vestibolo ligneo in stile palladiano al piano terreno. Onde non cozzare contro il linguaggio tradizionale circostante, ma ricorrendo all'espedito correttissimo, sotto il profilo filologico, della citazione del tipo di prospetto della Basilica di Palladio a Vicenza.

Gli abusi degli utenti – Non solo andrebbero impediti con provvedimenti esemplari le intemperanze dei *writers* sulle facciate, ma andrebbero anche evitate le intemperanze dei progettisti e delle imprese edili quando volessero manomettere gli edifici turbandone troppo l'assetto tipologico, oppure eliminando il legname originario sostituendolo con strutture cementizie (pesanti, rigide e poco durevoli), o rinnovare scriteriatamente gli intonaci, la cui durata peraltro non supera i trent'anni.

L'inquinamento atmosferico e il surriscaldamento climatico – Dell'inquinamento atmosferico e dei danni legati al clima sarebbe quasi inutile parlare oggi, dopo il Protocollo di Kyoto (1997). Il primo, aggravato dalle intemperie (pioggia, gelo, vento), aggredisce e disintegra infatti in pochi decenni la pietra, se porosa, costringendo gli abitanti a un assiduo lavoro di sostituzione degli elementi più esposti (capitelli, fregi decorativi, cornici ecc.). Si vedano, per esempio, a Parigi, i lavori di ricostruzione *à l'identique* delle colonne e del fregio della cupola di Saint-Louis des Invalides (1995), realizzati da J.-C. Rochette, *architecte en chef*, con la consulenza di André Chastel e con l'esperienza del *tailleur de pierre* J. Redlinski, o l'interminabile cantiere di Notre-Dame, per rendersi conto del paziente lavoro di rifacimento sistematico – ogni venti-trent'anni – degli elementi delle facciate in pietra porosa dell'Ile de France, periodicamente sostituiti con lavori non solo di decorazione, ma anche strutturali.

In Spagna, la chiesa di San Esteban ad Ábalos nella regione della Rioja (1999), il monastero di Santa María de la Huerta nei pressi di Soria nella Vecchia Castiglia (2001-02), e la Cattedrale di Gi-

rona in Catalogna (2001-02), sono stati ripristinati in parte con pietra locale; gli elementi lapidei e gli ordini architettonici delle facciate principali, corrosi dall'inquinamento e da fattori climatici, sono stati sostituiti con una tecnica derivata da quella dei locali *maestros de cantería*, pari in eccellenza ai *tailleurs de pierre* francesi. Abilissimo *maestro de cantería*: Rodrigo De la Torre.

In Andalusia inoltre, vige l'usanza di ripristinare le complesse coperture in legno di origine moresca degradate da stucchi barocchi – come nel monastero reale di Santa Clara a Tordesillas (nei pressi di Valladolid) e nel convento omonimo a Salamanca (1995-2002) – grazie anche al supporto di bellissime *riedizioni critiche* dei trattati seicenteschi spagnoli di *carpintería*, curate da restauratori che non esitano a definirsi *carpinteros y arquitectos* come il grande Enrique Nuere Matauco, autore di *La carpintería de lazo: lectura dibujada del manuscrito de Fray Andrés de San Miguel*, Málaga, 1990; *La carpintería de armar española*, Madrid, 2000; *Nuevo tratado de la carpintería de lo blanco*, Madrid, 2001, tratto dal manoscritto di Diego López de Arenas del 1619. Incredibile a dirsi, tali trattati furono creati ad uso delle maestranze indie in Messico e servono tuttora agli architetti spagnoli a ricordarsi dell'enorme influenza avuta su di loro dalle maestranze moresche di Andalusia dall'VIII al XVI secolo, espandendosi dal bacino del Mediterraneo fino a Dehli.

Su questa linea, il Banco de España ha inaugurato nel 2006 l'ampliamento del suo edificio principale (tra il Paseo del Prado e la Calle de Alcalá) a Madrid, riprendendo i lineamenti anche scultorei dell'edificio ottocentesco grazie a Rafael Moneo, il quale ha configurato lo spigolo destro dell'enorme edificio a somiglianza dello spigolo sinistro, ove si trova l'ingresso principale.

Le guerre e il terrorismo – Le guerre e il terrorismo hanno provocato e stanno provocando grandi rovine nel mondo. Sono temi purtroppo d'attualità, e il terrorismo si accanisce spesso su edifici simbolici dei paesi attaccati (dalle Twin Towers a New York, 11 settembre 2001, al Chhatrapati Shivaji Terminus e al Taj Mahal Palace a Mumbai, 2008), suscitando reazioni eguali e contrarie.

Come abbiamo visto, la psicoanalisi ha già dimostrato che tra le popolazioni nasce una *rimozione collettiva* di tali eventi rovinosi; prevale dunque «l'intenzione inconscia di vincere la paura della morte», così come affermava Sigmund Freud, seguito da Melanie Klein (già menzionati), la quale ultima aggiungeva che la ricostruzione dei monumenti dopo la rovina intenzionale è la «riparazione di un'aggressione sadica subita».

Per esempio, la già citata Cattedrale di Messina fu distrutta nuovamente dalla guerra nel 1943 – dopo la ricostruzione dovuta alla precedente catastrofe sismica – e fu ricostruita una seconda volta nel 1947, oltre ad essere stata eretta a basilica da Pio XII.

Fu lo stesso pontefice a incoraggiare negli anni 1948-56 la ricostruzione dell'Abbazia e della Cattedrale di Montecassino, anch'esse sbriciolate dalla guerra nel 1943-44, da parte del grande G. Breccia Fratadocchi (cfr. T. Breccia Fratadocchi, *Giuseppe Breccia Fratadocchi, ingegnere architetto, 1898-1955*, Roma, 2010).

Anche il portico della chiesa di San Giorgio in Velabro a Roma, distrutto nel 1993 da un attentato attribuito alla mafia, è stato ricostruito *com'era, dov'era*, tra il 1993 e il 1995 dall'architetto G. Porzio, soprintendente F. Zurli (cfr. *La Chiesa di San Giorgio al Velabro a Roma, Storia, documenti, testimonianze del restauro dopo l'attentato del 1993*, col saggio di P. Marconi, *Elogio del ripristino*, in *Bollettino d'arte* del Ministero per le Antichità e Attività culturali, volume speciale del 1995).

Altra ricostruzione fedele – salvo che nelle *strutture cementizie* che sostituirono le strutture lignee della volta rivestendole in legno per emulare la struttura precedente – è stata quella della Basilica palladiana a Vicenza, effettuata negli anni 1953-55 dopo l'incendio provocato dalla guerra nel 1945. Ma nello stesso edificio ha avuto inizio nel 2007 un altro *restauro di riabilitazione*, prossimo ad essere inaugurato, frutto di un concorso internazionale del 2004, con un progetto (capogruppo Paolo Marconi, con Eugenio Vassallo, Maurizio Milan, Salvador Pérez Arroyo, Favero & Milan Ingegneria, TiFS Ingegneria e Andrea Piero Donadello) che ha consentito la demolizione delle strutture cementizie suddette – giunte al termine della loro capacità strutturale dopo appena mezzo secolo di vita – e la loro *sostituzione con legno lamellare*, allo scopo di tornare ad una struttura analoga a quella originaria per leggerezza ed elasticità, garantita nella durata da trattamenti ignifuganti e anti-tarło.

Chi scrive aveva avuto modo di sperimentare fin dagli anni Ottanta le virtù strutturali e di durabilità del legno lamellare in un contesto medievale e rinascimentale quale quello del Broletto di Brescia (cfr. P. Marconi, *Il Broletto di Brescia: filologia e progetto*, Brescia, 1990), progettando tra l'altro una scala di sicurezza in legno lamellare sulla base di un tipo analogo a quello della scala medievale del Broletto di Mantova, tipo "divinato" a suo tempo da P. Marconi con G. F. Caniggia a partire dalle tracce della scala medievale del Broletto bresciano scomparsa dal XVI secolo. Non

una scala *bombardata*, dunque, bensì sostituita nel XVI secolo dallo scalone veneto marmoreo che serviva all'ascesa del podestà veneto al Piano Nobile, al quale si doveva aggiungere una "scala di sicurezza" propriamente detta, ripristinando dunque la scala medievale in legno, così costruita a suo tempo per poterla eventualmente demolire rapidamente in caso d'assedio.

Dopo la caduta del muro di Berlino, è stata inoltre ricostruita con tecniche tradizionali ottimizzate dai moderni mezzi d'opera la settecentesca Frauenkirche di Dresda, distrutta nel corso del bombardamento del 13-15 febbraio 1945, il cui restauro (1994-2005) è stato gemellato con quello della Cattedrale di Noto, già citato. La cupola è stata ricostruita in pietra *à l'identique* grazie a centine metalliche e lignee tecnologicamente avanzate, e le mura in pietra sono state rivestite di stucco decorato, citando le decorazioni precedenti.

Sempre in Europa, altra ricostruzione integrale di un edificio andato distrutto a causa della guerra è stata, in Erzegovina, quella del cinquecentesco Stari Most (Ponte Vecchio) di Mostar, cannoneggiato nel novembre 1993 dalle milizie croate in odio alla fattura ottomana, e restituito in perfetta forma nel 2004 ricorrendo al tipo originario di struttura lapidea grazie al lavoro di maestranze locali. Ricostruendo così una struttura in elementi di pietra recuperati dal fiume sottostante, congiunti da grappe d'acciaio in modo da formare elementi parallelepipedi lunghi quanto la larghezza del ponte (come quelli originari), montati in opera con l'impiego di centine provvisorie metalliche e di attrezzature cantieristiche avanzate (cfr. P. Marconi, *Il recupero della bellezza*, Milano, 2005).

Le ricostruzioni di monumenti nazionali – Organizzazioni statunitensi (tra queste la Kress Foundation) finanziarono la ricostruzione quanto più fedele all'originale della Stoà di Attalo ad Atene nel 1953-55, per ringraziare la Grecia di aver aderito alla Nato (1952), con ciò incitandola a usare metodi analoghi per i monumenti dell'Acropoli, eletti a simbolo dell'identità nazionale. Manco a dirlo, C. Brandi rese nota per tempo la sua opposizione a tale ricostruzione: «Invece gli americani hanno pensato bene di ricostruire ex novo la Stoà di Attalo [...] questa idea non poteva venire che da un altro mondo, non dalla Grecia, e, per quanti strazi archeologici abbiamo fatto noi italiani, neanche dall'Italia. Il contrasto fra quell'edificio che starebbe al suo posto solo vicino al Campidoglio di Washington... è tale da far desiderare che si ricoprano di terra quegli avanzi incomparabili, per sottrarli all'offesa di una sfacciata ed aggressi-

va presenza» (in *Viaggio nella Grecia antica*, Firenze, 1954).

Opinione che rafforzò la prevenzione verso il mondo anglosassone tipica del nostro paese negli anni dell'ultima guerra mondiale e successivi, e, con essa, la già ben nota avversione verso il *falso storico* che tanti connazionali tuttora condividono, vuoi che provengano dalle facoltà di Lettere che dalle facoltà di Architettura. Come pure per la fioritura di cupole rievocanti il St. Paul's di Londra che distingue l'America sette-ottocentesca.

Opinione ovviamente condivisa da R. Di Stefano, allora presidente dell'Icomos, opponendosi alla ricomposizione del Partenone studiata e seguita dal grande Manolis Korrés, nel corso del *3rd International Meeting for the Restoration of the Acropolis Monuments*, Atene, 1989: «Je pense que l'instance historique, c'est à dire l'histoire dans son continuité [...] trouve tres peu de possibilité d'être satisfait en plein, dans toutes les phases. Alors je pense que l'instance aesthetique est de grande importance dans ces travaux [...]. L'anastylose du Parthenon est possible mais pas nécessaire».

Tali parole tuttavia furono soverchiate da quelle di D. E. Coulson, allora direttore dell'American School of Classical Studies in Atene, il quale dichiarò invece di essere fedele alla filosofia del restauro della Stoà di Attalo, non solo, ma che «per quanto riguarda la ricostruzione in corso del Partenone, delle coperture dei Propilei e del tempio di Athena Nike, chi scrive aderisce alla proposta di smontare quelle strutture per ulteriori studi delle singole membrature e di riasssemblarle».

Quasi tutti gli italiani presenti a quel *meeting* non furono d'accordo con l'americano D. E. Coulson, eccezion fatta per P. Marconi il quale, pur non avendo ancora letto le dichiarazioni dell'americano, affermò:

Ciò che mi sembra davvero importante è che la fisionomia del Partenone ritorni quanto più possibile vicina all'originale, sia pure alla condizione di recuperare quanto più possibile del materiale originale [...]. Aggiungo che condivido in pieno le considerazioni di M. Korrés sulla metafora filologica che deve guidare il restauratore, rendendolo simile a colui che restituisce ad un testo poetico lacero e irricognoscibile la leggibilità, e dunque il senso. Ciò tanto più in quanto abbiamo a che fare con uno dei testi architettonici più pregnanti ed importanti per la cultura mondiale, alla stessa stregua dell'Odissea.

(Cfr. anche P. Marconi, *I restauri dell'Acropoli di Atene*, in *Annuario SAIA*, vol. 87, s. III, 9, t. I**, 2009). La ricostruzione del Partenone, intrapresa

nel 1986, è da poco terminata grazie ai mirabili rilievi e progetti di Manolis Korrés (si vedano i numerosi volumi di gran formato con rilievi grafici e fotografici editi dal Ministero della Cultura greco, a cura di M. Korrés, *Studies for the restoration of the Parthenon*, Atene, 1989; di D. Giraud, *Study for the restoration of the temple of Athena Nike*, Atene, 1994; di T. Tanoulas, M. Joannidou, A. Moraitou, *Study for the restoration of the Propylaea*, Atene, 1994; volumi dai quali si desume perfino come fossero stati posti l'uno sull'altro e l'uno dopo l'altro gli enormi blocchi di marmo pentelico costituenti le strutture, oltre alla loro descrizione grafica, fornendo al mondo un contributo alla conoscenza dell'arte della costruzione ellenica perfino migliore e più accessibile di quanto non fossero i pur mirabolanti lavori di restauro realizzati dal grande A. Orlandos (1888-1979) negli anni 1930-50 del secolo XX. E si sottolinea la straordinaria carica didattica contenuta nei restauri fatti da Orlandos nell'isola di Aegina, in cui si evidenziano anche i metodi arcaici per il sollevamento degli enormi architravi marmorei, quasi ci si trovasse su un cantiere di costruzione in corso, oltre che un cantiere di restauro.

Il restauro dei Propilei ha seguito quello dell'Eretteo (1979-1987), le cui cariatidi furono sostituite da calchi eccellenti e musealizzate negli anni 1972/73, così com'è avvenuto nel 1973-1977 nella chiesa di San Luigi dei Francesi in Roma, dove le due statue d'ignudi di Nicolas D'Arras sono state sostituite da P. Marconi e J.-C. Rochette con calchi eseguiti da Michel Bourbon, lo stesso restauratore delle cariatidi di Atene, e del tempietto di Athena Nike (2002-03).

La città di Vilnius, in Lituania, vede da poco realizzate le ricostruzioni testuali di edifici antichi, a cominciare da quella del Zemutinės Pilis (Castello inferiore), abbandonato alla fine del Settecento e in seguito caduto completamente in rovina; un concorso bandito dal governo lituano nel 1998 ne ha proposto il ripristino integrale, sulla base documentaria dell'iconografia pittorica del XVIII secolo. I lavori sono stati ultimati nel 2009, lo stesso anno in cui Vilnius è stata proclamata capitale della cultura europea.

Si allude qui per brevità alle numerose ricostruzioni post-belliche realizzate a Varsavia in Polonia (cfr. Roberto Pane, *Città antiche, edilizia nuova*, Napoli, 1959, in M. Civita, *Attualità e dialettica del restauro*, Chieti, 1987: «La ricostruzione della capitale polacca, quale essa era prima che la ferocia nazista decidesse di cancellarne il volto affinché non vi fosse più alcuna immagine del passato che potesse parlare di cultura e storia nazionale [...] trova la sua piena giustificazione come nega-

zione di quei medesimi motivi infami per i quali la distruzione era stata meticolosamente perpetrata»), in Inghilterra, in Germania.

Le ricostruzioni di monumenti regionali – In Italia, presso Torino, grazie ai fondi europei sono stati eseguiti nella sei-settecentesca reggia della Venaria Reale i lavori di ripristino e integrazione (1998-2000) della Reggia di Diana e della Cappella di Sant'Uberto e, in seguito (2002-09), quelli della Citroniera e della Scuderia Grande (progetto di P. Marconi, capogruppo, con G. C. Battista, A. Cyrillo Gomes, Salvatore D'Agostino, M. Rosario Migliore, Itaca spa [R. Bellucci Sessa], A. Dori. Direzione Lavori di P. Marconi con G. C. Battista).

I lavori sono stati effettuati con tecniche e materiali tradizionali (laterizi e legname), il cui fine è stato di rimettere in efficienza la Reggia e i suoi enormi annessi edilizi (abbandonati ad usi militari tra Settecento e Ottocento), per funzioni museali e di rappresentanza culturale internazionale, che hanno avuto l'onore, in occasione del centocinquantesimo dell'Unità d'Italia, di ospitare la grande mostra, *La Bella Italia: arte e identità delle città capitali*, inaugurata dal Presidente della Repubblica il 17 marzo 2011. Sono stati resi di nuovo agibili a scopi museali i piani sotto-tetto e la grande terrazza panoramica verso Nord, con grandi lavori anche di natura impiantistica (si pensi che la Citroniera, lunga 150 metri, è esposta a sud-ovest con quindici grandi porte-finestre con grandi problemi di surriscaldamento estivo), sono stati riprodotti i numerosi abbaini demoliti in un "restauro" recente, si è realizzato uno scalone *à l'identique* come scala di sicurezza verso il lato orientale del cortile, cui manca ancora uno scalone eguale e simmetrico verso ovest, progettato ma – chissà perché, se non per evitare un "falso storico" – "bocciato" all'ultimo momento da una Soprintendenza sopraffatta dai colleghi di formazione milanese, e dunque "dezziana".

A questi lavori si sono accompagnati a Torino i lavori – svoltisi tra il 2007 e il 2009 – per il restauro del settecentesco Teatro Carignano (capogruppo P. Marconi, con G. C. Battista, Migliore Stass Studio Ass., M. G. De Monte, L. Dionigio, G. Gonet, M. Bertagnoli), dove sono stati ripristinati le decorazioni interne, l'atrio d'ingresso (dimezzato a suo tempo in altezza ma riportato da noi alle dimensioni originali) e la birreria abbandonata (che è stata adibita a *foyer*), e sono state sostituite le due scale di sicurezza esterne in ferro con due scale cilindriche in laterizio, alabastro e acciaio, citando sui fianchi il tema simbolico a stelle ottagonali del Palazzo Carignano, il *protagonista* dell'omoni-

ma piazza antistante il teatro. Ricorrendo dunque a *parafrasi* del linguaggio architettonico locale analoghe a quelle effettuate negli anni Quaranta e Cinquanta del XX secolo dall'architetto sloveno Jože Plečnik a Praga e Lubiana.

Nel 2007, inoltre, si è svolto il concorso internazionale per i lavori di ammodernamento del Museo Egizio (nel palazzo dell'Accademia delle Scienze prospiciente piazza Carignano), che hanno tra l'altro lo scopo di prolungare à l'*identique* verso il piano interrato lo scalone ottocentesco, per meglio canalizzarne i grandi flussi del pubblico, con un progetto (capogruppo A. Isola, con G.C. Battista, R. Bellucci Sessa, M.G. De Monte, M. Grimaldi, Icis, P. Marconi), già approvato dalla Soprintendenza ai Monumenti di Torino e dal Consiglio Superiore del Ministero dei Beni Culturali, pronto ad andare in appalto.

Per ultimo, si citerà il progetto per la ricostruzione (da parte di P. Marconi, S. Serpenti, S. Dentico, M. Grimaldi, U. Occhinegro), del rudere settecentesco del *Palatium* di Federico II nel Castello di Lucera (2011), onde realizzarvi un museo e dei servizi per il vasto pubblico utilizzando il legno lamellare. Il progetto è stato approvato dal Comitato di settore del Ministero per i Beni e le Attività Culturali, con una lettera entusiastica che loda la proposta di realizzare un *restauro allusivo* in un contesto importante ma sguarnito di servizi come il Castello.

Naturalmente, un "professorino" del luogo ha subito denunciato tale progetto come uno *scempio* nella *Gazzetta del Mezzogiorno* del 23 febbraio 2011. Anch'egli ha introiettato dunque il gergo giustizialista delle facoltà di Lettere e di Architettura, a maggior ragione dal momento in cui i progettisti hanno menzionato i precedenti illustri di ricostruzioni castellane realizzati da E. E. Viollet Le Duc nella seconda metà dell'800. E dunque allegavano a testimonianza il più malfamato degli architetti francesi presso gli italiani, capace di progettare *com'era, dov'era* il restauro dei castelli di Carcasone e di Pierrefonds: un peccato di falsificazione che solo un paese come il nostro, incline da secoli all'arte del falsario di opere d'arte, poteva mettere all'indice. E dunque «andando a copiare ciò che di peggio si sono inventati i francesi» come scrive il professorino meridionale di cui sopra.

25. IL RESTAURO DEGLI OGGETTI D'ARTE MOBILI TRA XX E XXI SECOLO: FALSIFICAZIONE, CONSERVAZIONE E RESTAURO

Assieme alla pratica – già menzionata da Vitruvio – del ripristino degli *oggetti d'arte immobili* per eccellenza quali gli oggetti architettonici, è

cresciuta e si è diffusa in Italia negli ultimi secoli, come si è visto, la pratica del restauro degli *oggetti d'arte mobili* commerciabili ed esportabili, al servizio di un mercato internazionale alimentato anche dagli acquisti dei Musei internazionali prima della disponibilità delle odierne tecniche di riproduzione foto-informatica, le quali ormai rendono inutili le *operazioni manuali* analoghe alla *falsificazione* vera e propria. E si vada al recente "ritorno" dal Louvre al San Giorgio Maggiore di Venezia delle *Nozze di Cana* di Paolo Veronese (settembre 2007), dopo un restauro che altro non è se non una magnifica applicazione di quanto di meglio sappia oggi fare l'informatica in materia di *duplicazioni* delle opere d'arte mobili, al fine di evitare ai turisti culturali un viaggio sul luogo stesso in cui tanti capolavori – soprattutto nel Louvre – oggi soggiornano, grazie alle rapine napoleoniche. Il fac-simile è stato realizzato con le tecnologie sviluppate da Adam Lowe, artista britannico fondatore dell'atelier Factum arte, laboratorio all'avanguardia nella ricostruzione e riproduzione di opere d'arte. Ed è stato elogiato anche da Salvatore Settis, nonostante troppo nostri connazionali siano mossi a sdegno per la *falsificazione*, seguendo peraltro l'austriaco Alois Riegl, il quale nel 1904-05 insisteva sulla priorità del *valore di autenticità* come garanzia del *valore assoluto* degli oggetti artistici (cfr. G. La Monica, a cura di, *A. Riegl. Scritti sulla tutela e il restauro*, Palermo, 1982).

E si giungerà fino alla sopravvalutazione del *valore di autenticità* fatta da Walter Benjamin come unico valore capace di garantire l'*aura* degli oggetti artistici nell'epoca della loro riproducibilità tecnica (cfr. W. Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt a.M. 1936; trad. it. *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, 1966). Ciò, peraltro, con parole indiscutibili nei tempi in cui le repliche degli oggetti d'arte mobili non potevano essere esatte come lo sono oggi grazie all'informatica, ma che appaiono avventate soprattutto nel caso dell'architettura.

26. AUTENTICITÀ, AUTOGRAFIA E INTERPRETAZIONE

Ma in quale misura può definirsi *autentico*, ovvero *autografo*, un monumento edilizio il cui destino ineluttabile, come si è visto sopra, è di essere riusato o *manu-tenuto* e dunque restaurato frequentemente nei decenni, condizione essenziale per la sua sopravvivenza?

Cosa dire allora dell'*arte della musica*, la cui *tradizione* è affidata a molteplici versioni della partitura originaria – se vi fu – e in ogni caso alla

tradizione di *esecutori* dediti a *interpretare* ognuno di loro il testo come meglio potevano? E si legga di nuovo Umberto Eco:

L'esecuzione di un partitura musicale [...] la messa in scena di un'opera teatrale rappresentano uno dei casi più consueti di interpretazione, a tal punto che si parla correntemente di interpretazione musicale, e "interprete" viene chiamato un buon esecutore della partitura [...]. Si dovrebbe dire che in un'esecuzione si passa dalla notazione di una partitura scritta [...] alla sua realizzazione in suoni, gesti, o parole pronunciate o cantate ad alta voce. Però una partitura è sempre un insieme di istruzioni per la realizzazione di opere d'arte allografe [...] e quindi prevede e prescrive la materia in cui deve essere realizzata, nel senso che la pagina musicale non prescrive solo melodia, ritmo, armonia, ma anche il timbro, e un testo teatrale prescrive che le parole scritte debbono essere realizzate in quanto suoni vocali (U. Eco, *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, cit., p. 252).

Anche l'architettura è un'arte *allografa*, dunque, in cui gli *elaborati progettuali* contengono un *insieme di prescrizioni* circa le forme e i materiali; quale può essere inoltre il *valore di autenticità* di un'opera siffatta, una volta realizzata – e dopo pochi decenni dalla sua realizzazione, come si è visto – delegata oltre tutto, per l'esecuzione e il restauro, a operatori ben diversi dall'architetto, come lo sono gli *strumentisti* (il violinista, il pianista ecc.) rispetto al testo della *partitura*?

L'architettura appare semmai – ai suoi abitanti – un dato essenziale dell'ambiente nel quale vivono, e viene percepita come una *lingua materna* nella misura in cui l'architettura è *comunicazione*: «Gli oggetti dell'architettura apparentemente non comunicano ma funzionano [...] ma tutti i fenomeni di cultura sono sistemi di segni, dunque la cultura è essenzialmente comunicazione; l'architettura è cultura, dunque è comunicazione», ha scritto sempre Umberto Eco (*La struttura assente*, Milano, 1968, p. 15), peraltro inascoltato dai professori (non professionisti) della sedicente *conservazione*. In un clima storico-artistico e di tutela come quello descritto, emersero dunque prescrizioni metodologiche che escludevano del tutto l'*emulazione/imitazione* dei testi artistici, imponendo i metodi e le tecniche grazie ai quali i restauratori di oggetti d'arte tuttora gareggiano tra loro, eleggendosi a eredi della *tecnica pittorica divisionista anziché della tecnica figurativa tradizionale*, onde lasciare *segni percettibili e inequivocabili del proprio passaggio* sugli antichi dipinti, trattando le zone lacunose con la tecnica dell'*abbassamento ottico* e con quella del *tratteggio policromo*.

Metodi ispirati dunque dal sacro terrore di coincidere con le tecniche originali (per non parlare dell'eventuale *re-invenzione ex novo* delle fi-

gurazioni, delle *Istorie*), onde esorcizzare il rischio della *falsificazione*.

27. L'OBLIGO ASSURDO DELLA DIVERSIFICAZIONE RISPETTO ALL'ORIGINALE È SCATURITO DA UN'ERRONEA INTERPRETAZIONE DEL VOCABOLO "FILOLOGIA"

Tecniche tanto più apprezzate quanto più capaci di costituire *un'unità nuova sulla vecchia*: «Il *rifacimento* tanto più sarà consentito quanto più si allontanerà dall'aggiunta e mirerà a *costituire un'unità nuova sulla vecchia*», affermava Brandi nella citata *Teoria del restauro* del 1963 (si cita dall'ed. 1977, p. 37; corsivo mio).

Prescrizione risalente tuttavia ad un *grave errore d'interpretazione lessicale e concettuale* circa le procedure tecniche della *filologia letteraria*: Brandi infatti (laureato prima in Legge nel 1927 e poi nel 1928 in Lingua e Letteratura italiana, in un Paese in cui la seconda laurea è tanto desiderata – per motivi di prestigio accademico – dai professori che dovrebbero concederla, fino a *regalarla* a chi la chiedesse) sosteneva infatti nel 1954 che «come il filologo davanti a un problema di interpretazione di un testo mutilo deve riempire le lacune con parole suggerite o improntate ad altri testi, così noi restituiamo al testo pittorico una continuità, come se intercalassimo in corsivo le parole, le congiunzioni, gli avverbi, gli aggettivi mancanti» (da V. Rubiu, *I viaggi di Cesare Brandi*, in *Rassegna Stampa* 1997 di *Arte e Critica*, anno V, n° 13, settembre 1997, dal sito www.settecitta.eu).

Ecco l'errore, compiuto da chi aveva, come Brandi, una prevalente cultura *giuridico-legale*: *l'intercalare in corsivo* le parole in un testo mutilo è riferibile all'atto di *emendare graficamente o tipograficamente* un testo letterario *scritto o a stampa*, non davvero all'atto di *emendare la lettura vocale o mentale* di esso (ovvero il *tessuto sonoro* della lettura), il quale *tessuto* non potrà recare alcuna traccia degli *espedienti grafici o tipografici* dell'estensore del testo.

Si torni in proposito a Umberto Eco: l'*emendazione* non corrisponde al momento in cui si interpola un testo figurato dentro la sua realtà materiale (pittura a fresco su muro o a olio su tela, o scultura in bronzo o marmo ecc.), ma semmai al momento in cui si costituisce il *cartone* dell'interpolazione pittorica o scultorea, ovvero il *progetto grafico* di essa. Con un perfetto parallelismo con la *partitura musicale scritta sullo spartito* e con il *progetto architettonico disegnato sul foglio di carta*.

Di conseguenza anche il "riempimento delle lacune" di un dipinto si dovrebbe distinguere in due fasi (come la *scrittura di una partitura musicale*

o il *disegno di un'architettura*): una prima fase in cui si *progetta* il restauro delle figurazioni con l'uso di un cartone (ossia di un *disegno preparatorio*, l'equivalente di una *partitura*) e una seconda fase in cui avrà luogo la *realizzazione delle figure con i colori e i pennelli* o con gli strumenti musicali o con i mattoni (*l'esecuzione pittorica, musicale o edilizia del progetto*), onde *riempire le lacune*, intuendo e riproducendo inoltre le immagini degradate da restaurare come meglio possibile. Col rischio conseguente consistente nel *divinare le Istorie*.

Affare per cultori dell'arte di *buona formazione umanistica ed iconologica* come i summenzionati Gombrich, Panofsky, Wittkower, piuttosto che dei nostrani "attribuzionisti" e archivisti privi di una cultura umanistica e iconologica sufficiente a distinguere le *Istorie inventate* dal Maestro dalle *Istorie copiate* dai suoi allievi ed aiutanti, chiamati a completarne il colorito, gli atteggiamenti, i visi, ma privi di altrettanta cultura filosofica ed umanistica, e dunque incapaci di "inventare" storie munite di grandi entroterra filosofici e simbolici come quelle che i Maestri sapevano immaginare.

E si vada al recentissimo catalogo della mostra, *Leonardeschi. Da Foppa a Giampietrino: Dipinti dall'Ermitage di San Pietroburgo e dai Musei Civici di Pavia*, Milano, 2010, ove un Autore mette in guardia i visitatori dal confondere i quadri del Maestro con quelli dei suoi Aiuti (confusione facilissima, tanto che i quadri del Maestro spesso sono stati confusi dagli stessi collezionisti: si pensi che ben 18 dei 22 quadri ospitati dall'Ermitage erano stati a suo tempo ritenuti autentici, ma sono solo di bravissimi aiuti): «I visitatori avranno l'opportunità di mettere a confronto quadri dei migliori allievi di Leonardo con dipinti che chiaramente derivano dalle stesse opere [...]. Ma non possiamo parlare di copie, *perché introdurremmo erroneamente nel ragionamento il concetto di falso*. Si tratta invece di quadri del tutto simili solo perché realizzati usando gli stessi cartoni o disegni della stessa Bottega: quindi, non copie di originali, ma derivazioni da veri e propri prototipi». Concetti irrefutabili, sorti tuttavia da un *humus* quale quello italiano in cui il termine stesso di *copia* è ritenuto gravido di significati peccaminosi se non criminali, e dunque è addirittura *sinonimo* di *falsificazione a scopo di dolo*.

Tornando al "riempimento delle lacune", dunque, esso non ha il problema di *doversi diversificare* rispetto al testo autografo se non in *sottotono*, ovvero con espedienti che non ricorrano addirittura ad una grafia o una tecnica pittorica tassativamente diverse da quella del testo originale. Il vero problema sarebbe quello di trovare una *interpolazione* entro le *lacune* delle Istorie che sia

compatibile con la cultura del Maestro. Un problema di cultura umanistica del restauratore, da risolvere se necessario grazie a consulenze di chi ne sappia più dell'*artigiano* addetto al restauro.

Ciò piuttosto che *intercalare in corsivo* nel testo originale tratteggi pseudo divisionisti come ha insegnato l'Istituto Centrale del Restauro per decenni, i quali tratteggi, a questo punto, servirebbero solo a *distinguere il lavoro del restauratore da quello dell'autore da restaurare*, attribuendo al primo una supremazia *scientifica* sul secondo. E suggerendo di conseguenza al *restauratore* di voler raggiungere una pari dignità del proprio lavoro rispetto al lavoro dell'*artista* da restaurare, cosa, questa, possibile seppure assai difficile, a condizione – beninteso – che il restauratore si dimostri "artista", piuttosto che "artigiano", interpolando l'opera con una *qualità artistica* non indegna di quella dell'autore da restaurare.

Il motivo dell'invenzione della tecnica del *tratteggio* summenzionata sta dunque nel voler giustificare la *artigianalità* del restauratore (il più delle volte un mero *artigiano*, un *tecnico*) nel restare qualitativamente a distanza dall'immagine primitiva, ostentando in compenso una pulsione moralistica ad astenersi dalla *falsificazione*. Mescolando dunque il comprensibile *esibizionismo* di chi desidera inconsciamente l'apprezzamento del fruitore assieme a quello dell'autore dell'oggetto da restaurare col dovere di ostentare la propria *terzietà*.

Pulsioni ben diverse, come si vede, sul piano *etico*, sulle quali si dovrebbe meditare, nel momento di distinguere se debba essere un *artigiano* o piuttosto un vero *artista* a occuparsi di un restauro.

Certo, in una Scuola non si può garantire a tutti di divenire *ottimi* laureandoli con la lode, ovvero – nel nostro caso – artisti paragonabili a Giotto, a Mantegna, a Raffaello, a Canova. Ma in ogni Scuola degna di questo nome la lode serve a distinguere il più meritevole dai meno meritevoli.

E la Storia affiderà solo al primo la fama di colui che avrà emulato degnamente l'artista da restaurare, in quanto giunto alla vetta del merito. Per il che tuttavia non solo necessitano allievi davvero meritevoli, ma soprattutto insegnanti che sappiano e vogliano promuovere il merito degli allievi migliori.

L'insegnante dunque dovrà essere stato per primo selezionato a seguito di una scalata meritocratica, e dopo di lui gli allievi più meritevoli; cosa assai difficile a conseguirsi nella nostra Italia, ove, grazie a dispositivi di legge degli anni 1997-99 si continua ad attribuire un *valore legale ai tito-*

li di studio delle Università statali, quale che sia la loro statura scientifica e didattica, laddove la proliferazione di facoltà o di corsi frequentati da pochissimi allievi e tenuti da professori divenuti tali grazie all'ope legis degli anni Ottanta è la dimostrazione più lampante di quanto l'insegnamento superiore ormai sia divenuto un mero "impiego" per alcuni insegnanti "raccomandati".

Carlo Ginzburg ha detto da poco, in proposito: «Prepariamo i ricercatori per farli scappare: così la nostra università, invecchiata e corrotta, favorisce i mediocri [...] in Italia si è verificato un invecchiamento del sistema, la cui responsabilità va fatta risalire anzitutto a quei provvedimenti "ope legis" che tra la fine degli anni Settanta e gli anni Ottanta hanno ammesso nelle Università docenti senza concorsi in cui fosse valutata la loro capacità professionale. Di lì si è innescato un meccanismo a cascata: mediocri che inevitabilmente scelgono persone più mediocri di loro. Si tratta di una legge ferrea, o se si vuole lapalissiana. C'è poi un fenomeno di corruzione... spesso capita che ricercatori di primissimo ordine non trovino posto per la distorsione che porta i baroni – come si diceva una volta – a scegliere candidati locali. È una situazione intollerabile» (intervistato da D. Messina, *Corriere della Sera*, 28 ottobre 2010, p. 41).

28. ARTISTI DEL RESTAURO, NON ARTIGIANI. L'ESEMPIO DI CARLO MARATTI (1625-1713)

Un *artista* del restauro, si è detto: ecco un termine – *artista* – con il quale non si può non definire Carlo Maratti (1625-1713), il restauratore – ma anche grande pittore – delle logge di Raffaello alla Farnesina Chigi in Roma nei primi anni del Settecento. Maratti impiegò un *tratteggio simile a quello applicato dallo stesso Raffaello ai suoi disegni e dipinti, a sua volta ispirato ai tratteggi antichi della Domus Aurea e dunque discendente da una millenaria tecnica pittorica a fresco* (cfr. B. Zanardi, *Conservazione, Restauro, Tutela*, sopra citato, dedicato al «pensiero offeso di Giovanni Urbani»; e anche dello stesso Zanardi, *G. Urbani, Intorno al restauro*, Milano, 2000, e Bellori, *Maratti, Bottari e Crespi intorno al restauro. Modelli antichi e pratica di lavoro nel cantiere di Raffaello alla Farnesina*, in *Atti della Accademia Nazionale dei Lincei*, anno CDIV, 2007).

Ma se è vero, com'è vero, che l'arte è una *forma di comunicazione*, come affermava Umberto Eco, dovrebbe essere altrettanto vero – nel caso del restauro di un *testo artistico* – che esso deve dipendere da pratiche *filologiche* (ma anche *artistiche*) il più possibile affini a quelle dell'*artista* che

produsse l'oggetto da restaurare, quanto lo possono essere le parole interpolate da un buon *filologo* (purché sia anche *poeta*, come diceva il grande Giorgio Pasquali) in un testo letterario destinato a *essere letto* – sia mentalmente sia in pubblico – distinguendo il *progetto* dalla sua *realizzazione*, ovvero le *parole scritte* dai *suoni vocali* emessi dal lettore. Ovvero distinguendo il *cartone* dalla *pittura* vera e propria. Pratiche che potrebbero essere ulteriormente migliorate dalla scienza e dalla tecnica attuali (un esempio: la replica in scala 1:1 del grande dipinto cinquecentesco di Paolo Veronese *Le nozze di Cana* a San Giorgio Maggiore a Venezia, già menzionata) piuttosto che dalla tecnica ottocentesca del *divisionismo*, aiutandole beninteso con un'abilità propriamente artistica e con l'uso di materiali opportuni. Ma anche dichiarando, ovviamente (con la dovuta esplicitezza), che non si tratta dell'originale, *bensi del prodotto dell'adeguamento della prassi dei restauratori di oggetti d'arte ai risultati davvero attuali delle scienze e delle tecniche*. E lasciando dunque a veri *restauratori/artisti* il compito della *re-invenzione* della figurazione originaria sulle sue tracce: questo sì un compito glorioso quanto difficile, in quanto richiede anche una conoscenza della storia della cultura artistica e dell'*iconologia* (disciplina di tradizione *panofskiana*) ben superiore alla *storia delle arti visive* (di tradizione *purovisibilista*) dei nostri conoscitori/attribuzionisti.

29. LA FORMAZIONE DEI RESTAURATORI ARCHITETTI

Nel campo dell'architettura resta da discutere se essa possa tornare allo *stato originale*, e si vada a quanto detto sopra per rendersi conto che ciò non è umanamente possibile per il suo stato di esposizione all'aperto e per la conseguente necessità di frequenti ritocchi e di veri e propri restauri. E dunque dovremmo accontentarci nel suo restauro (come è avvenuto fino alla Carta di Venezia del 1964, e come avviene tuttora in tutto il mondo), di *duplicazioni* delle parti corrotte dagli eventi rovinosi, come quelle usate nei ponti di Verona, di Firenze, di Mostar, nelle ricostruzioni di Dresda, di Noto, di Parigi, austriache, greche, lituane, polacche, ungheresi ecc., già menzionate, realizzate beninteso con materiali e tecniche tradizionali e quindi *compatibili* sotto il profilo *ecologico ed energetico*, seppure aiutate dalla cantieristica moderna.

Le quali ricostruzioni tuttavia deperiranno ulteriormente, sempre che non subiscano un altro restauro, fino a quando quell'oggetto sarà ritenuto tanto importante da essere restaurato.

Archeologia, filologia, restauro, "falso storico"

In ogni caso l'unica *guida metodologica* al progetto di restauro sarà – fino a quando quell'architettura non sarà una completa rovina – il *parallelo* con la *filologia letteraria*. Sempre a condizione che il *restauratore* sia, oltre che *filologo*, anche *artista/poeta* così come ricordava G. Pasquali, e che cioè sappia infondere nel testo sottoposto alla propria *emendazione* quell'*aura* (ora sì che il termine è appropriato) che distingue davvero l'opera d'arte.

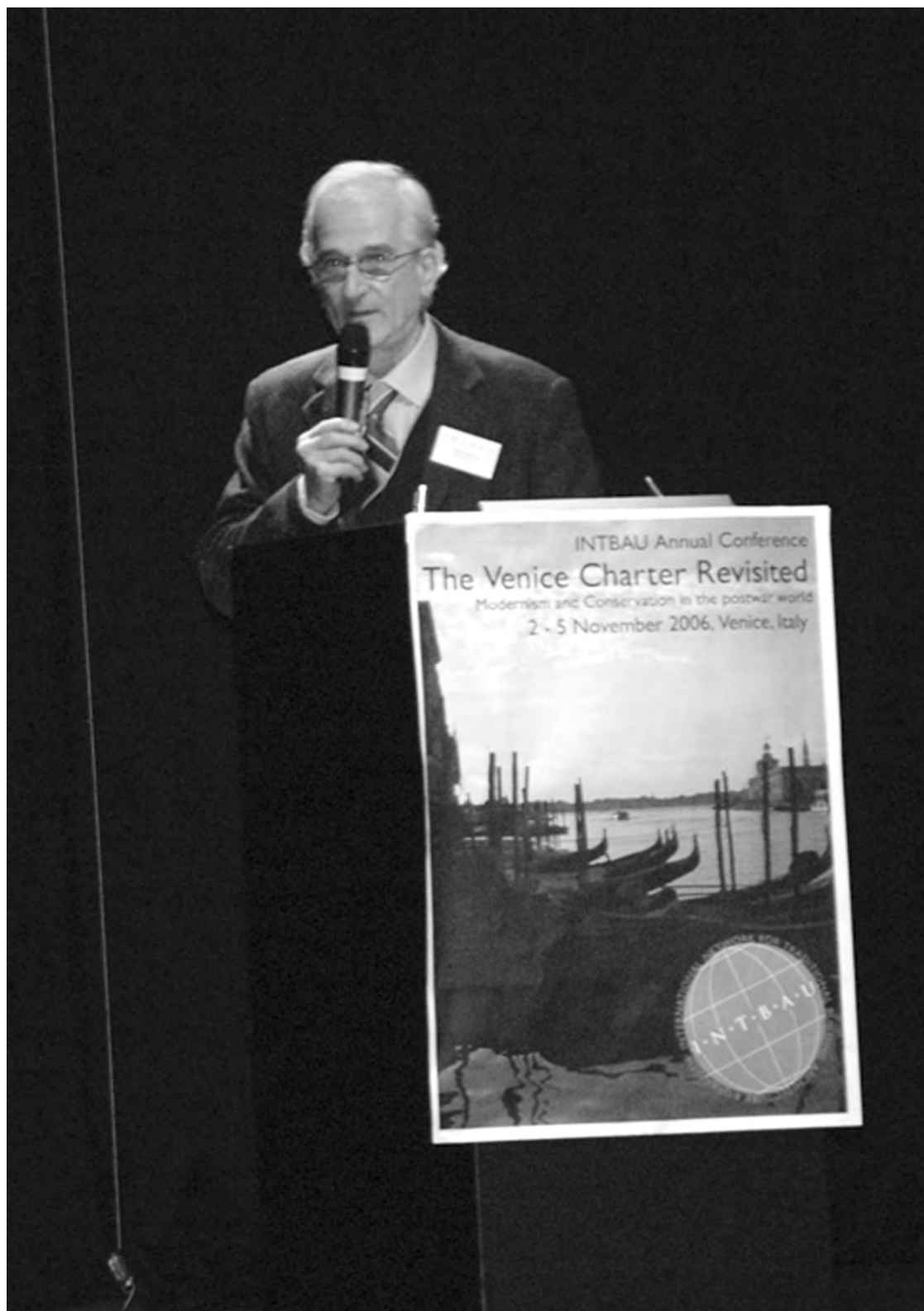
Ciò in un momento di crisi ormai evidente della metodologia del restauro, in cui i migliori restauratori italiani constatano il grave ritardo cul-

turale del loro settore dopo la scomparsa del grande Giovanni Urbani, Direttore dell'Istituto Centrale del Restauro tra il 1973 e il 1983, e si vada alla riedizione dei suoi scritti ad opera di Bruno Zannardi già menzionata.

E dunque pongono come cruciale il problema della *qualità dell'interpretazione del testo* da parte del *restauratore*, così come lo pone l'*ascoltatore* di un'*interpretazione musicale* nel momento stesso in cui giudica (e dunque applaude ovvero fischia) l'*interprete* di turno.

Paolo Marconi

Archeologia, filologia, restauro, "falso storico"



1. Paolo Marconi a Venezia apre la Conferenza internazionale dell'INTBAU – The Venice Charter Revisited, 2 novembre 2006, con il suo intervento inaugurale Conservation vs Restoration: The Italian Cultural Revolution.

Archeologia, filologia, restauro, "falso storico"

2. Palermo, i restauri de La Zisa. P. Marconi e G. Caronia (1978-80): il prospetto posteriore dopo i lavori.



3. Palermo, La Zisa. Una bifora normanna sotto l'intonaco.

4. Palermo, La Zisa. Il cantiere delle volte con splendide carpenterie in legno per realizzare le volte in cemento armato. Renato Bonelli domandò all'autore, all'Accademia di San Luca ove presentò il lavoro: «Perché non le hai rifatte in pietra?» ed egli rispose: «Perché non le saprei rifare come furono fatte». Da allora, l'autore si è ripromesso di imparare come le volte furono fatte, e allora i Manuali del recupero gli vennero in mente, e realizzammo quello di Roma (due edizioni) e quello di Palermo, dopo i quali ne uscirono molti altri di miei colleghi e allievi, tutti intesi a voler imparare (e insegnare) come l'Architettura fu fatta.

5. Palermo, la Zisa. La voragine ove ripristinare le volte. Pippo Caronia sostenne l'autore nell'intenzione di ripristinare le volte, seppure in cemento armato, e così il cantiere partì. Beninteso, in una zona sismica com'è Palermo il calcestruzzo armato degenera ancor più velocemente di quanto prevedano i Manuali (dai 30 fino ai 50 anni, cfr. La durabilità delle opere in calcestruzzo, di E. Siviero, R. Cantoni, M. Forin, Milano, 1995). Ma quando questo calcestruzzo sarà deperito, vi saranno di certo progettisti e imprese capaci di rievocare una tecnica millenaria come quella dei "mori" di Sicilia, assai probabilmente provenienti dall'Egitto come si deduce dalla presenza di muquarnas nelle parti basse delle volte.



Archeologia, filologia, restauro, "falso storico"



6. Alcamo (TP), P. Marconi con G. Della Longa, M. Zampilli, F. R. Stabile: Il Castello dei conti di Modica: restauro e trasformazione in museo della città e del territorio, (anni '90 del XX sec.): il fronte sud poco dopo i restauri.

7. Alcamo (TP), Castello dei conti di Modica: la torre sud prima del ripristino.



8. Alcamo (TP), Castello dei conti di Modica: la torre sud dopo il ripristino.



Archeologia, filologia, restauro, "falso storico"



9. Alcamo (TP), Castello dei conti di Modica. I lavori ottocenteschi di trasformazione del Castello in carcere non furono sofisticati, come si vede dal rabbercio realizzato per concludere una bifora, da noi ripristinata.



10. Alcamo (TP), Castello dei conti di Modica: particolari di un bifora in corso di restauro vista dall'interno.

11. Alcamo (TP), Castello dei conti di Modica: la bifora dopo i restauri vista dall'esterno.



12. Alcamo (TP), Castello dei conti di Modica: la bifora dopo i restauri vista dall'interno.



Archeologia, filologia, restauro, "falso storico"



13. Alcamo (TP), Castello dei conti di Modica: la bifora dopo i restauri.



14. Alcamo (TP), Castello dei conti di Modica: finestre restituite alle loro forme tre/quattrocentesche.

15. Alcamo (TP), Castello dei conti di Modica: ripristino della pavimentazione sul piazzale.



16. Alcamo (TP), Castello dei conti di Modica: particolare della pavimentazione esterna ripristinata.



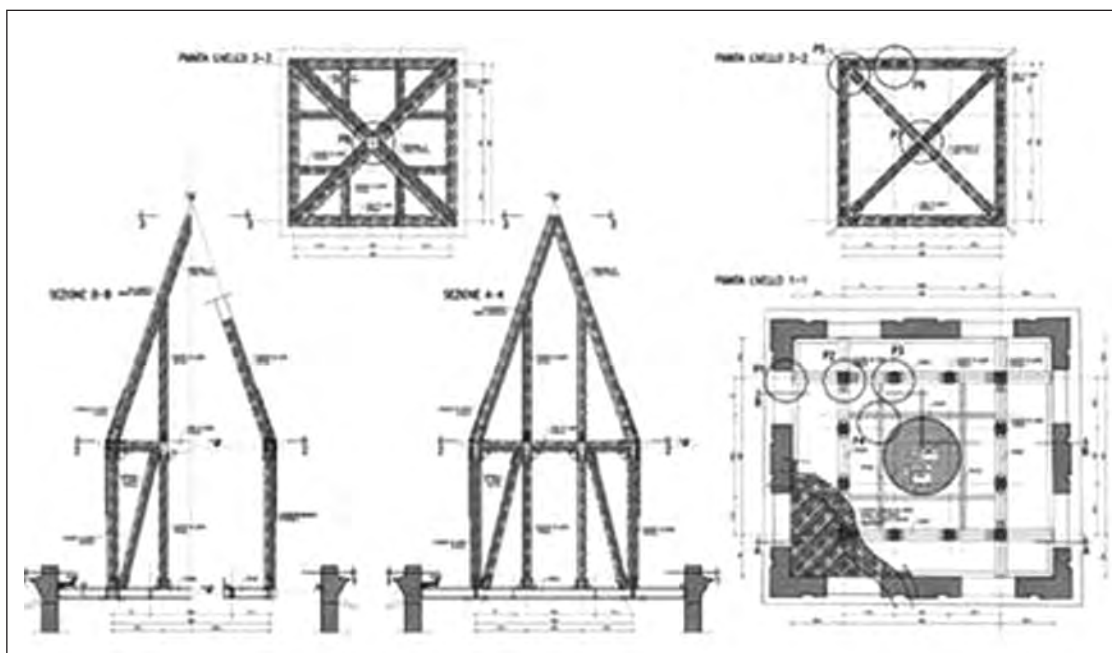
Archeologia, filologia, restauro, "falso storico"

17. Trapani, P. Marconi con G. Della Longa, M. Zampilli, P. Maltese (Direttore dei lavori): il restauro di Palazzo Riccio di San Gioacchino (1999/2009, per conto della Provincia Regionale di Trapani). Un disegno seicentesco della torre utile per la ricostruzione in muratura e legno della cuspide.



18. Trapani, Palazzo Riccio di San Gioacchino: la torre durante i restauri.

19. Trapani, Palazzo Riccio di San Gioacchino: il progetto esecutivo della ricostruzione in muratura e legno della cuspide.



Archeologia, filologia, restauro, "falso storico"



20. Trapani, Palazzo Riccio di San Gioacchino: la corte prima dei lavori.



21. Trapani, Palazzo Riccio di San Gioacchino: balaustri degradati sostituiti con elementi di identico materiale e fattura.

22. Trapani, Palazzo Riccio di San Gioacchino: particolare della corte durante i lavori di restauro.



23. Trapani, Palazzo Riccio di San Gioacchino: Mastro Scontrino, eccellente scalpellino nonché gestore di un importante import-export di materiali lapidei durante i lavori di ripristino degli elementi lapidei della corte.



Archeologia, filologia, restauro, "falso storico"

24. Trapani, Palazzo Riccio di San Gioacchino: la fontana della corte "aggiustata" da mastro Scontrino.

25. Trapani, Palazzo Riccio di San Gioacchino: Mastro Scontrino usa le mani – piuttosto che il tornio a controllo numerico – dopo aver rilevato con propri disegni le fattezze della fontana. Egli ha studiato infatti all'Accademia di Brera nel periodo in cui suo padre era ammalato a Milano, e i disegni manuali sono la prima fase della conoscenza del manufatto da realizzare. È probabile che Mastro Scontrino sarà chiamato a restaurare i Templi di Selinunte, già oggetto di intervento mezzo secolo fa con l'uso sconsiderato del calcestruzzo armato, ormai terribilmente degradato.



Archeologia, filologia, restauro, "falso storico"



26. Trapani, Palazzo Riccio di San Gioacchino: vista del palazzo sulla via principale di fronte alla chiesa dei Gesuiti.



27. Trapani, Palazzo Riccio di San Gioacchino: vista dell'angolata ripristinata.

28. Trapani, Palazzo Riccio di San Gioacchino: il cordolo in cemento armato con un solo ferro centrale "alla maniera" di Antonino Giuffrè.



29. Trapani, Palazzo Riccio di San Gioacchino: il tetto in legno lamellare.



Archeologia, filologia, restauro, "falso storico"



30. Trapani, Palazzo Riccio di San Gioacchino: finestra ripristinata alla maniera delle preesistenti.



31. Trapani, Palazzo Riccio di San Gioacchino: finestra preesistente presa a modello per il ripristino.

32. Trapani, Palazzo Riccio di San Gioacchino: la nuova cuspide della torre realizzata in legno per una maggiore leggerezza e flessibilità in caso di terremoto.



33. Trapani, Palazzo Riccio di San Gioacchino: particolare dell'asta segnamento connessa alla cuspide in legno.



Archeologia, filologia, restauro, "falso storico"



34. Noto (Siracusa), Ricostruzione della cattedrale gemellata con la ricostruzione della Frauenkirche (Dresda), inaugurata nel maggio 2007 (A. Giuffrè, V. Ceradini, S. Tringali, R. De Benedictis – Consulenti: P. Marconi e L. Marchetti. Si veda a: Ricostruendo la Cattedrale di Noto e la Frauenkirche di Dresda, ICT edizioni, 2002 – Atti del seminario internazionale tenutosi a Noto dal 10 al 12 febbraio 2001, editi a cura della Città di Noto).

Archeologia, filologia, restauro, "falso storico"



35. Noto, la Cattedrale: gli arconi in pietra della volta principale montati col sostegno di centine lignee.

36. Noto, la Cattedrale: volte realizzate con stuoie di cannuce vegetali su centine in tavole di legno a doppio spessore, come le precedenti.



Archeologia, filologia, restauro, "falso storico"



37. Noto, la Cattedrale: particolare delle ricostruzione della cupola con pietra locale.

38. Noto, la Cattedrale: veduta interna della cupola dopo la ricostruzione. Le volte sono state affrescate all'antica dal pittore Russo Oleg Superjeko nel 2007-2010.



Archeologia, filologia, restauro, "falso storico"



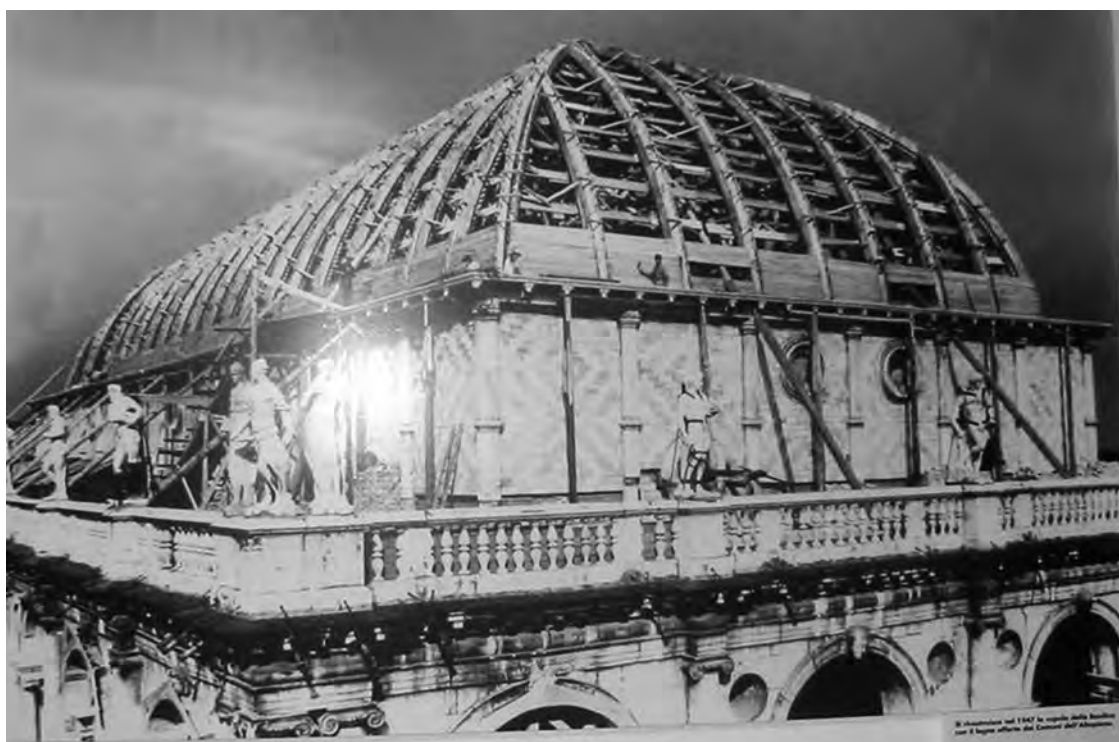
39. Noto, la Cattedrale: il bozzetto definitivo al vero per la figura di Maria, realizzato dal pittore Russo Oleg Superjeko (19 maggio 2010).

Archeologia, filologia, restauro, "falso storico"



40. Vicenza, progetto di restauro della Basilica Palladiana e riqualificazione del sistema delle piazze (Concorso internazionale di progettazione, committenti: Comune di Vicenza e Cassa di Risparmio di Vicenza, Verona, Belluno e Ancona, gruppo di progettazione: P. Marconi, Capogruppo E. Vassallo, Favero & Milan ingegneria, A. P. Donadello). La Basilica Palladiana prima dei lavori.

41. Vicenza, Basilica Palladiana. I lavori di ripristino in c.a. degli arconi della copertura della basilica nel 1953-55.



Archeologia, filologia, restauro, "falso storico"



42. Vicenza, Basilica Palladiana: interno prima dei lavori, in cui si vede il magnifico rivestimento ligneo dei costoloni in cemento armato costruiti dopo il bombardamento del 1945, da noi smontato, numerato e alla fine ricollocato dopo la sostituzione del calcestruzzo con costoloni in legno lamellare.

43. Vicenza, Basilica Palladiana. Il legname degli anni '50 del tutto smontato, restano solo gli arconi in cemento armato.



Archeologia, filologia, restauro, "falso storico"



44. Vicenza, Basilica Palladiana: visitando la basilica con la gru.



45. Vicenza, Basilica Palladiana: pessimo assortimento della granulometria della ghiaia.

46. Vicenza, Basilica Palladiana: una delle fasi di smontaggio della volta.



Archeologia, filologia, restauro, "falso storico"



47. Vicenza, Basilica Palladiana: un arcone in legno lamellare (Holzbau di Bressanone) sta per essere montato al posto di un arcone in c.a.

48. Vicenza, Basilica Palladiana: la volta ricostruita in legno lamellare applicandole il rivestimento ligneo degli anni '50.



49. Vicenza, Basilica Palladiana: rimontaggio della copertura in rame ottocentesca.



Archeologia, filologia, restauro, "falso storico"



50. Brescia, Il Broletto visto dalla piazza (1990 ca).

Archeologia, filologia, restauro, "falso storico"



51. Brescia, Il Broletto: il lato di nord-est ricostruito da L. Pollak nel primo Ottocento.

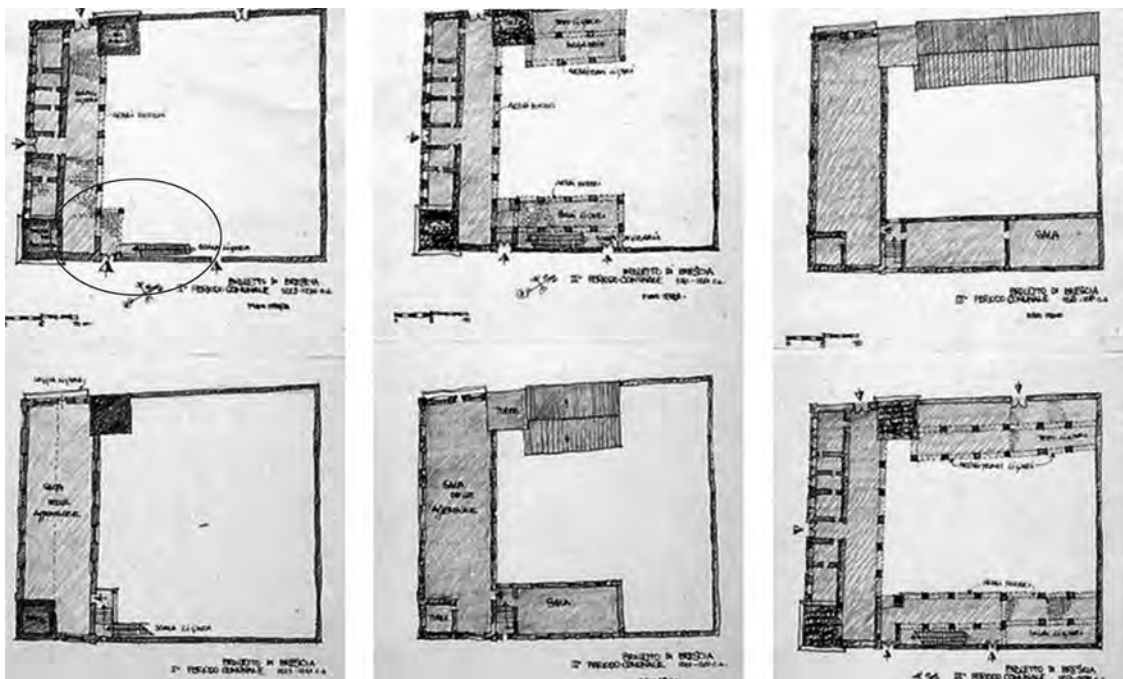
52. Brescia, Il Broletto: la corte interna verso sud-est, di fattura medievale. Dietro la facciata, la Scala di sicurezza ricostruita da noi in legno lamellare, com'era e dov'era la scala medievale, di tipo analogo a quella del Broletto di Mantova (vedi fig. 57 infra).



Archeologia, filologia, restauro, "falso storico"

53. Brescia, Il Broletto: lo zoccolo di un pilastro porta la "marca" di lapicida di un tailleur de pierre francese.

54. Fasi evolutive del Broletto di Brescia dal sec. XIII al sec. XVI. Nel cerchio, la scala medievale alla sala delle assemblee (trasformata in epoca veneta in appartamento del podestà) da ripristinare come uscita di sicurezza (P. Marconi, *Il Broletto di Brescia: filologia e progetto*, Grafo editore, Brescia, 1980).



Archeologia, filologia, restauro, "falso storico"



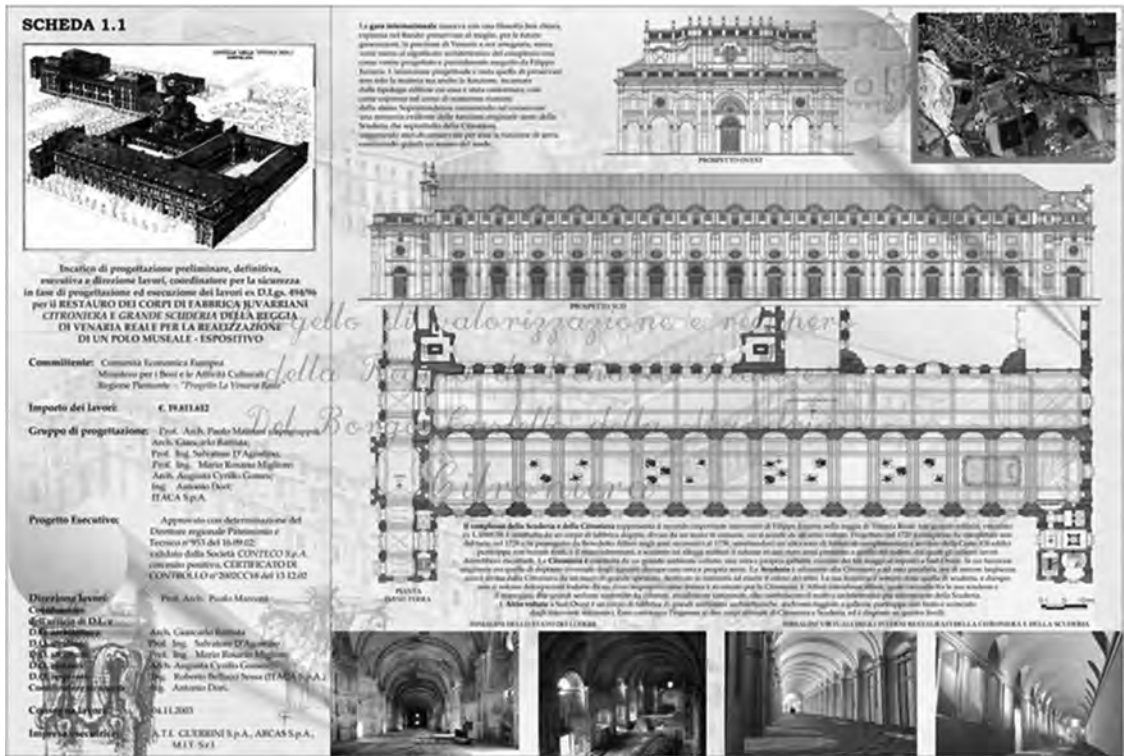
55. Brescia, Il Broletto: solaio in legno lamellare di "tipo" romano seicentesco nell'ala del Cardinal Querini.

56. Brescia, Il Broletto: sbarco della scala nella corte.



57. Mantova, Il Broletto: sbarco della scala di legno nella corte, analogo a quello del Broletto di Brescia; il tipo è ancora quello delle Porte Scee di Troia (Ilio), che obbliga l'assalitore a svoltare a destra, in alto, onde mostrare il petto ai difensori.





58. *Torino, Venaria Reale: una delle Tavole di progetto per la realizzazione del Polo museale espositivo nella Citroniera e nelle Scuderie, Concorso internazionale di progettazione (1997-2011) con P. Marconi capogruppo, G.C. Battista, S. D'Agostino, A. Cyrillo Gomez, M. Migliore, R. Bellucci Sessa e altri.*

59. Torino, Venaria Reale: la Citroniera in un video di Valentina Putzolu che rappresenta una Cafeteria in legno lamellare al centro dell'ambiente, da costruirsi in tempi successivi. Anche le scale esterne in muratura saranno costruite in fasi differenziate: si è cominciato con la scala a est, mentre la sua simmetrica ad ovest sarà costruita in un secondo tempo.



Archeologia, filologia, restauro, "falso storico"



60. Torino, Venaria Reale, la Citroniera: lo stato degli stucchi era terribile, data la trasformazione ottocentesca degli ambienti in stalle per l'Artiglieria prive di fognie e il precedente abbandono per trasferire le Cacce regali a Stupinigi.



61. Torino, Venaria Reale, i nuovi abbaini lignei, al posto di quelli demoliti nei restauri degli anni '80. Veduta esterna.



62. Torino, Venaria Reale: la ricostruzione degli abbaini alla maniera francese, documentati nelle foto anteriori alla loro demolizione, ha consentito un magnifico riutilizzo del sottotetto ad uso di sale espositive e ristorante con cucine e servizi.

Archeologia, filologia, restauro, "falso storico"



63. Torino, Venaria Reale: ripristino dei balaustri e costruzione di un passaggio coperto "all'antica" sul terrazzo.

64. Torino, Venaria Reale, copertura dell'ingresso alla Citroniera e alle Sale sotto il tetto: i balaustri in cotto degradati sono stati sostituiti con balaustri in cotto di fattura piemontese e il pavimento con quadrelli di pietra locale, onde realizzare un ristorante all'aperto con magnifica vista sui monti.



Archeologia, filologia, restauro, "falso storico"

65. Torino, Venaria Reale, uno dei trompe l'oeil a fresco sopra una delle false-porte della Citroniera a contatto con le Scuderie. Essi sono stati restaurati "all'antica", ripristinando i dipinti che rappresentano sfondi architettonici e "appannando" i vetri sottostanti, nei quali le efflorescenze saline derivanti dall'uso di stalla avevano del tutto cancellato il tema pittorico.



66. Torino, Venaria Reale, La Citroniera: i trompe l'oeil in corso di restauro ad opera di ottimi restauratori/decoratori della scuola d'arte di Cuneo.

Archeologia, filologia, restauro, "falso storico"



67. Torino, Venaria Reale, rifacimento degli stucchi con la stessa tecnica descritta dal Vasari per costruirli: calchi in vetro-resina (Vasari ricorreva al gesso) per la produzione dei rilievi; qui un calco.

68. Torino, Venaria Reale, a terra i calchi in vetro-resina del lato settentrionale pronti all'esecuzione dei rilievi in stucco di calce e polvere di marmo.



Archeologia, filologia, restauro, "falso storico"

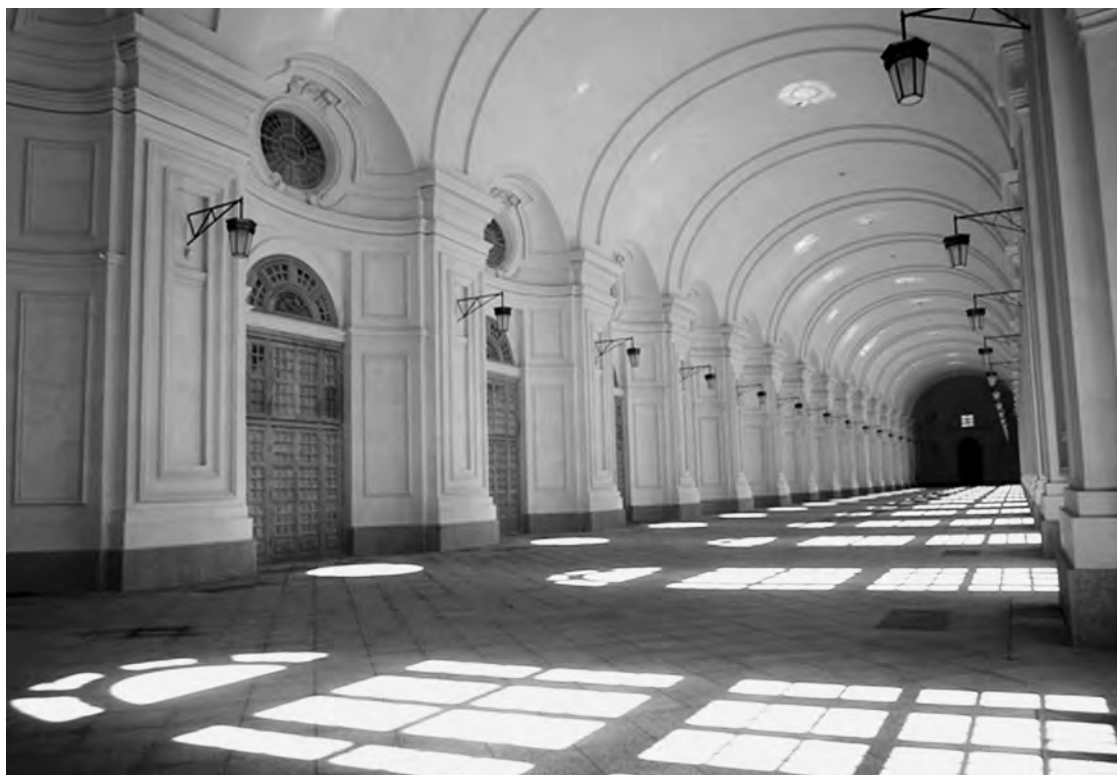


69. Torino, Venaria Reale, gli infissi della Citroniera in legno lamellare.



70. Torino, Venaria Reale, ferramenta come e dov'erano; i vetri a doppia camera.

71. Torino, Venaria Reale, l'ambiente della Citroniera a lavori finiti: le false vetrate a trompe l'oeil tornano a rievocare gli sfondi architettonici che a suo tempo descrivevano.



Archeologia, filologia, restauro, "falso storico"



72. Torino, Palazzo Carignano di G. Guarini è "padrone" della piazza. In asse con esso si è sviluppato nel XVIII sec. il Teatro Carignano per lo svago serale dei principi e della loro corte. Il progetto ne ha rievocato la sinuosità planimetrica con le scale di sicurezza.

73. Torino, Teatro Carignano di B. Alfieri, in asse con Palazzo Carignano. Il Teatro aveva due ingressi: l'ingresso del principe (a destra) e l'ingresso della principessa (Concorso internazionale di progettazione Capogruppo P. Marconi; G.C. Battista, M. G. De Monte, M. Grimaldi, M. Migliore e altri).



Archeologia, filologia, restauro, "falso storico"



74. Torino, Teatro Carignano, l'interno prima dei lavori. Il Loggione superiore fu ampliato e munito di scale più comode da Carlo Alberto allo scopo di ospitare un numero di "borghesi" superiore a quelli che gremivano (in piedi) la platea; tali scale furono negli anni '30 sostituite con scale in ferro esterne prive di ogni ornamento (il nostro progetto le ha sostituite, vedi figg. 84-87).

75. Torino, Teatro Carignano: l'interno della sala, vista del sipario.



Archeologia, filologia, restauro, "falso storico"



76. Torino, Teatro Carignano, la facciata prima dei lavori, vista complessiva.

77. Torino, Teatro Carignano, la facciata prima dei lavori con la bussola in legno che sarà smontata e custodita altrove dalla proprietà.

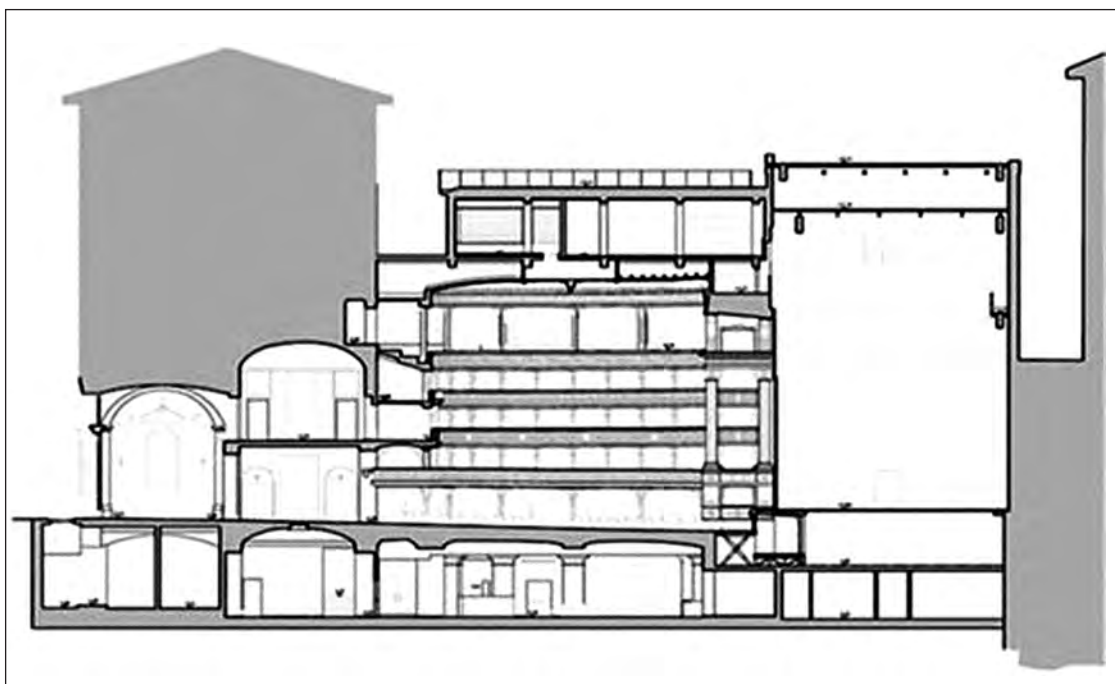


Archeologia, filologia, restauro, "falso storico"



78. Torino, Teatro Carignano, rilievo. Al centro (campito a righe diagonali) l'ingresso del principe; nella seconda porta a sinistra l'ingresso della principessa.

79. Torino, Teatro Carignano, sezione di progetto. Nel Piano interrato (comunicante direttamente col Museo Egizio) il progetto ha collocato il foyer al posto della birreria voluta da Carlo Alberto assieme all'ampliamento del loggione.



Archeologia, filologia, restauro, "falso storico"



80. Torino, Teatro Carignano: il vestibolo su piazza Carignano era stato dimezzato in altezza per ospitare la Casa del Guardiano, a scapito della sua sontuosità; qui la Casa del Guardiano prima dei lavori.

81. Torino, Teatro Carignano, il vestibolo ha riguadagnato l'altezza iniziale. Rendering del progetto.



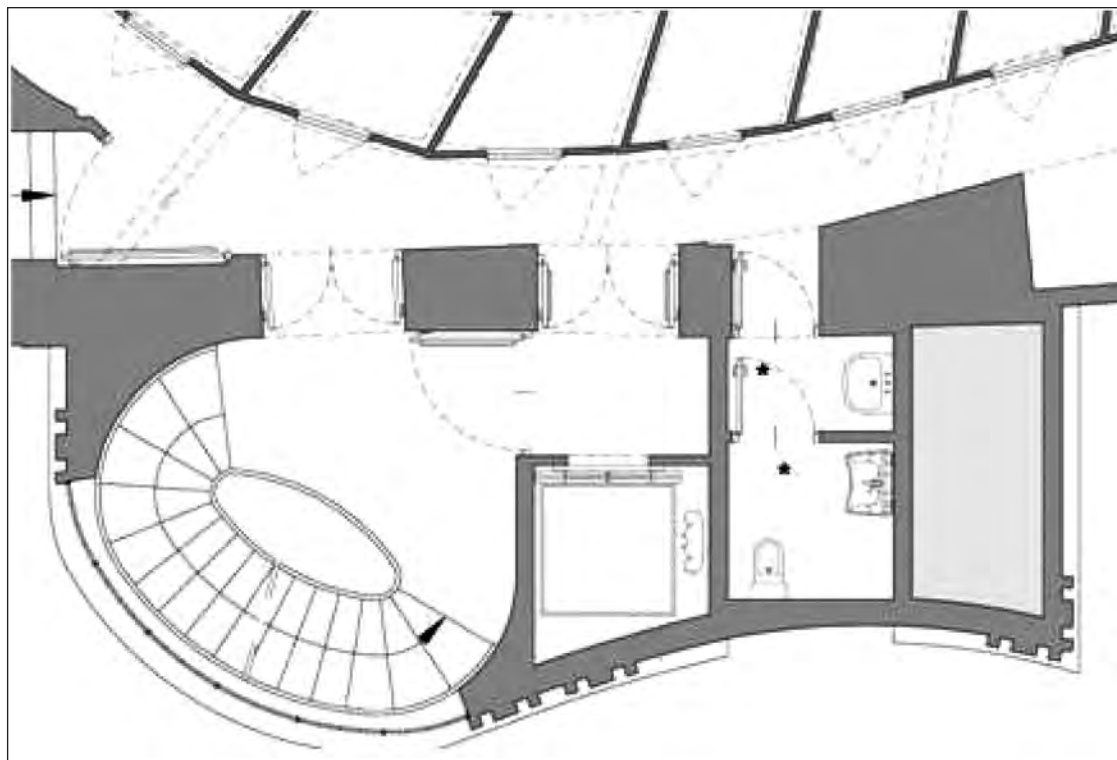
Archeologia, filologia, restauro, "falso storico"



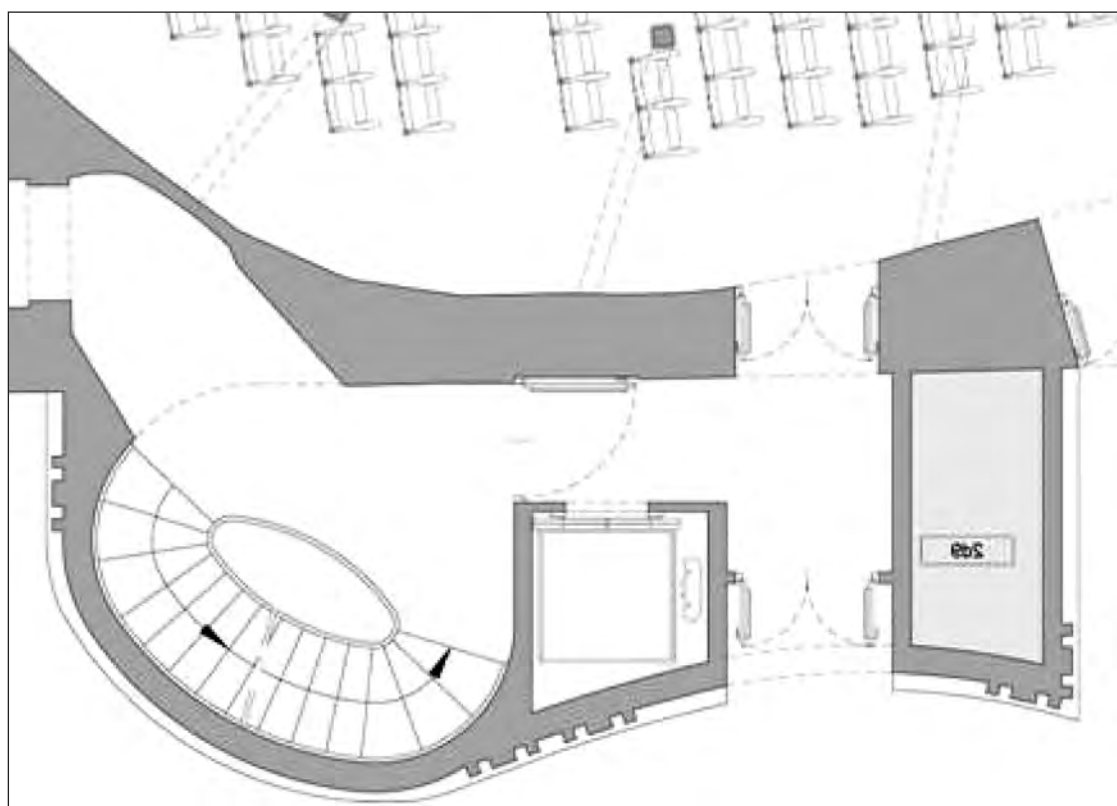
82. Torino, Teatro Carignano, pianta del piano della platea, in cui si possono osservare le due scale di sicurezza ovali, "ispirate" alla sinuosità di Palazzo Carignano.

83. Torino, Palazzo Carignano antistante il Teatro. Si nota la sinuosità dell'impianto planimetrico, imitata nella progettazione delle scale di sicurezza "in omaggio" al Guarini.



Archeologia, filologia, restauro, "falso storico"

84-85. Torino, Teatro Carignano, la scala di sicurezza di sinistra al livello dei palchi (sopra) e della platea (sotto), in acciaio, di tipo "appeso" al piano superiore, come le scale in legno degli edifici medievali francesi.



Archeologia, filologia, restauro, "falso storico"



86. Torino, Teatro Carignano, la scala di sicurezza di destra in un rendering di progetto.

Archeologia, filologia, restauro, "falso storico"



87. Torino, Teatro Carignano, la scala di sicurezza di sinistra durante i lavori: si distingue la struttura in acciaio delle rampe e della copertura.

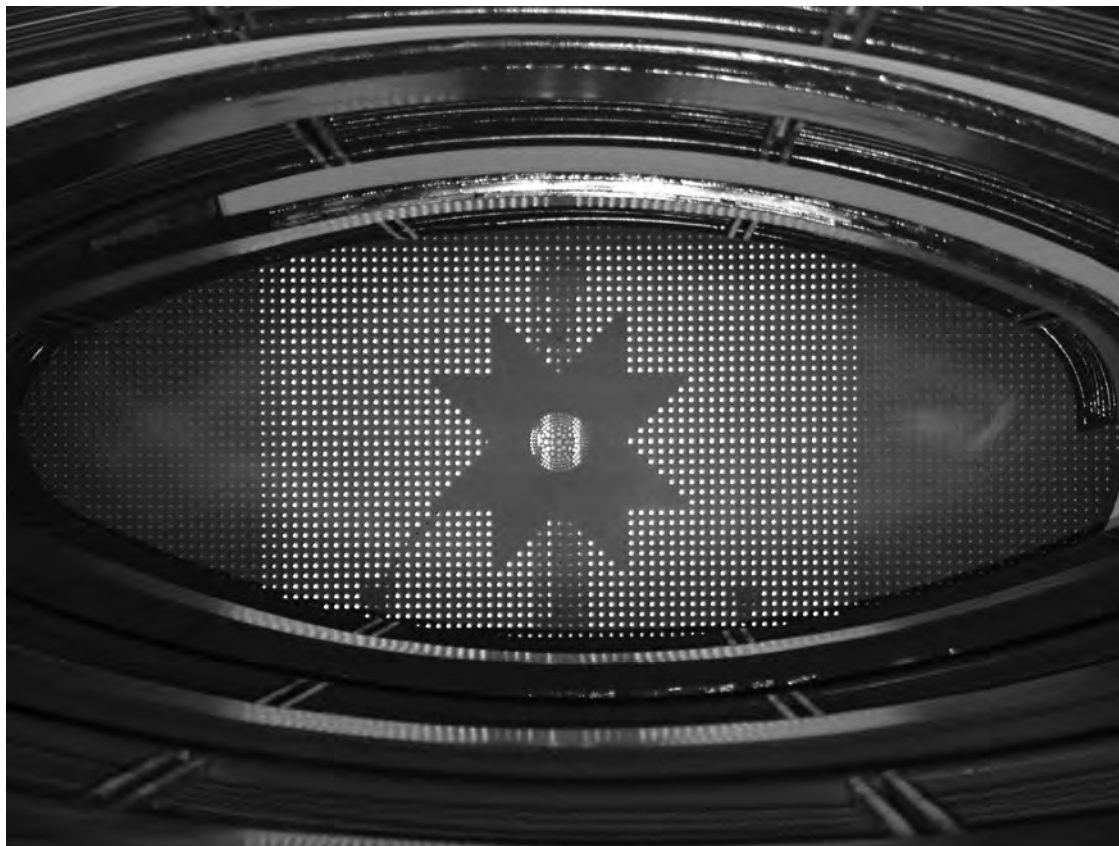
Archeologia, filologia, restauro, "falso storico"



88-89. Torino, Teatro Carignano, la scala di sicurezza di sinistra durante i lavori: vista dall'alto e vista di fianco.



Archeologia, filologia, restauro, "falso storico"



90-91. Torino, Teatro Carignano, la scala di sicurezza di sinistra. Il velario sommitale in acciaio visto dall'ultimo piano e dal piano inferiore, che di notte è trasparente grazie all'illuminazione.



Archeologia, filologia, restauro, "falso storico"



92. Torino, Teatro Carignano, la scala di sicurezza di sinistra a lavori conclusi. Le vetrate sono in alabastro e cristallo, e rievocano il motivo a stella ottagonale di rueda de ocho andalusa, apprezzato dal Guarini nel suo viaggio in Spagna per poi andare in Inghilterra, in Francia e in Boemia prima di fermarsi a Torino.

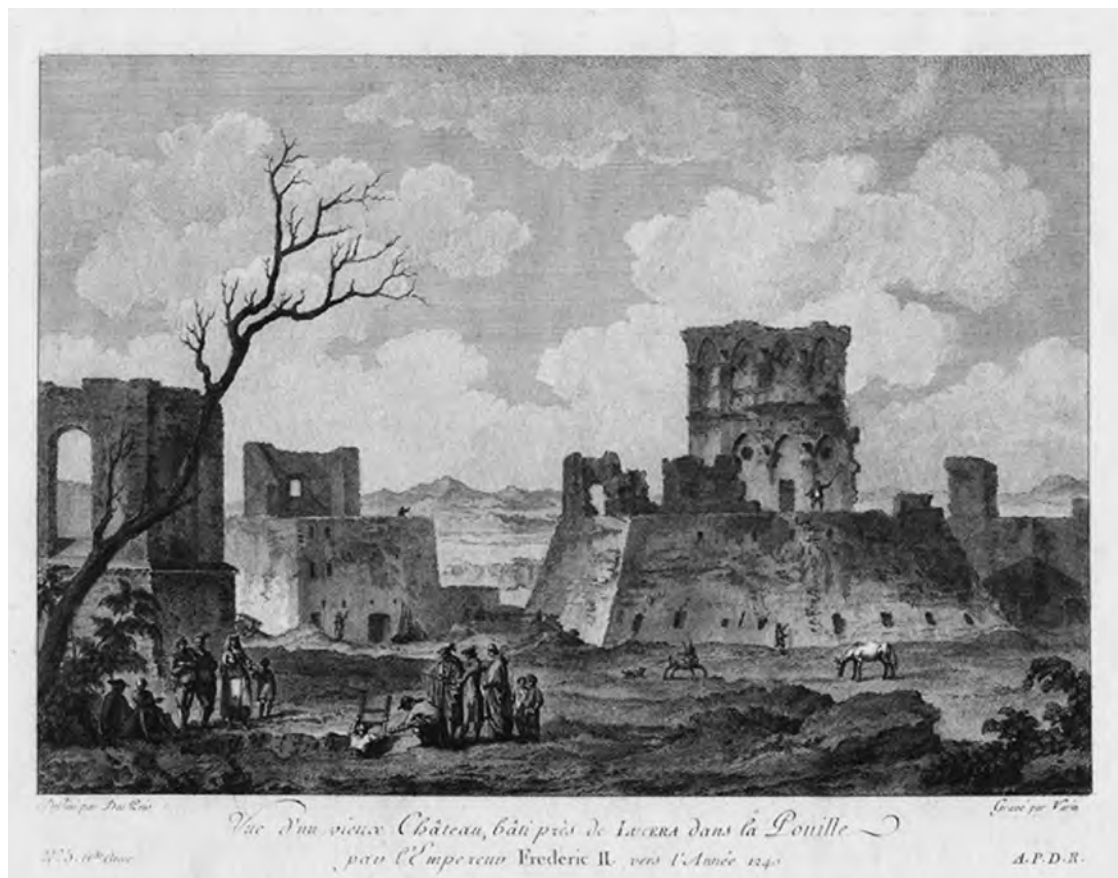
Archeologia, filologia, restauro, "falso storico"



93. Torino, Teatro Carignano, restauro in corso del soffitto affrescato da F. Gonin (1808-1889), pittore torinese dei Savoia, ad opera di Maria Gabriella De Monte e colleghi.

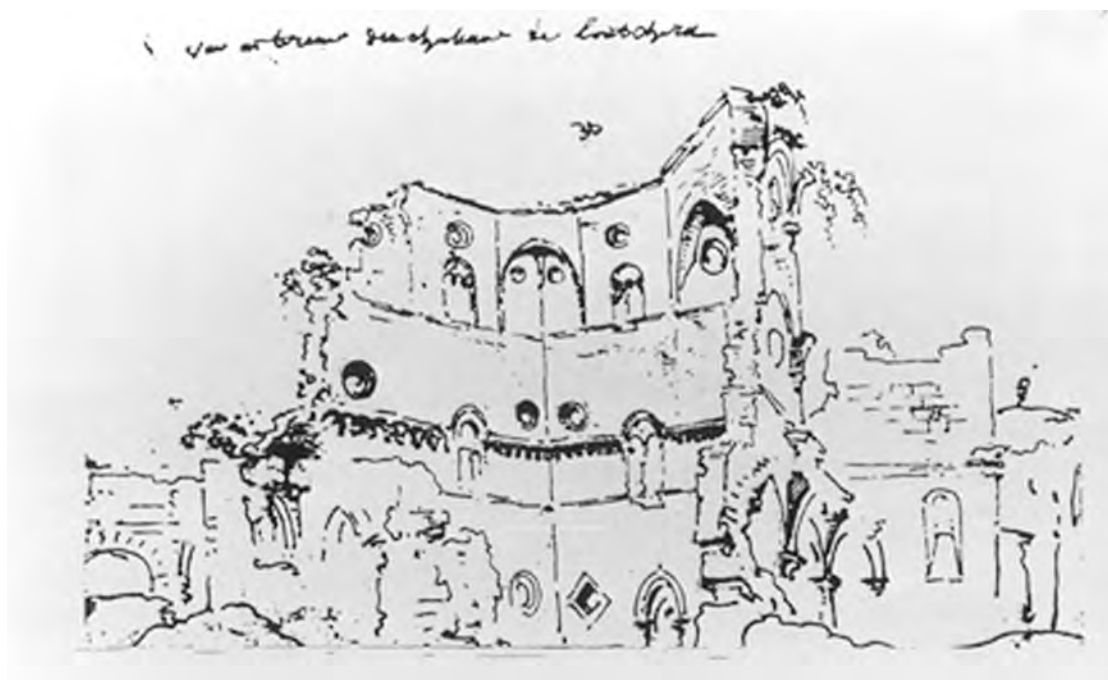


94. Torino, Teatro Carignano: il lampadario centrale è di piccole dimensioni per non nuocere alla veduta del palcoscenico da parte dei "borghesi" ospiti del loggione.



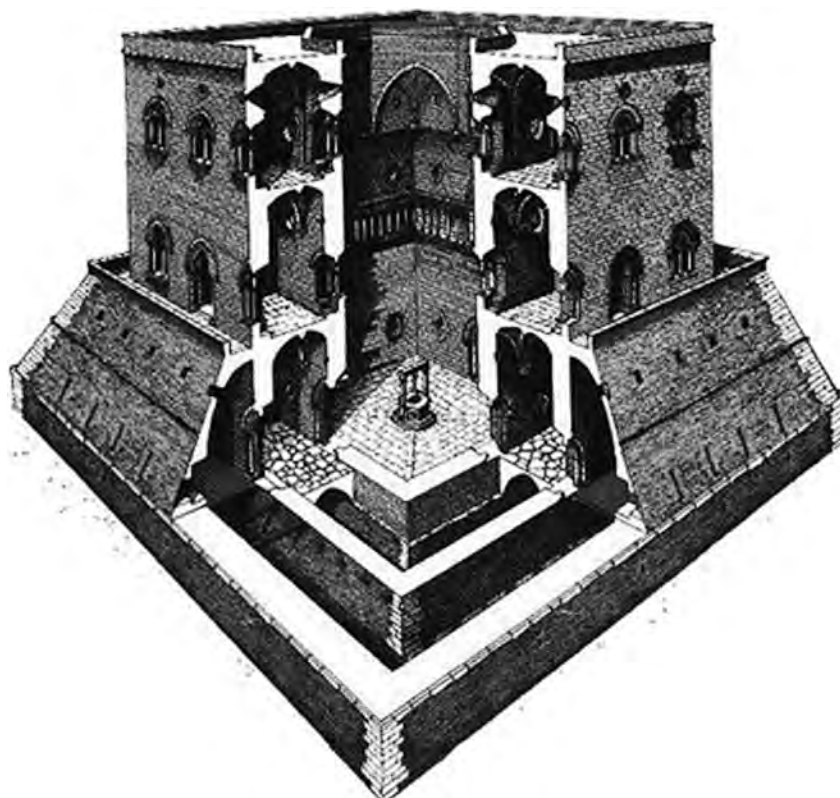
95. Lucera, Castello Svevo, il Palatium di Federico II costruito sul monte che sovrasta la città, in un'incisione di J. L. Desprez di fine Settecento, anteriore alla demolizione del Palatium effettuata allo scopo di costruire il Palazzo di Giustizia. Il progetto (P. Marconi, S. Denticò, U. Occhinegro, S. Serpenti, M. Grimaldi, per la Direzione BB.CC. della Puglia) intende ricostruire in legno lamellare il rudere del Palatium, ed è stato approvato dal Ministero il 16 novembre 2010 con una lettera che si congratula per il «restauro allusivo per il recupero e la funzione museale di quei luoghi [...] simulando parzialmente lo sviluppo planimetrico e volumetrico con materiale leggero ed ecosostenibile come il legno».

Archeologia, filologia, restauro, "falso storico"



96. Lucera, Castello Svevo, schizzo delle rovine del Palatium di J. L. Desprez (1786 ca), servito per la realizzazione dell'incisione di fig. 95.

97. Lucera, Castello Svevo, ricostruzione grafica recente del Palatium pubblicata in Bell'Italia, 2006 e in N. Tomaioli, Lucera, Il Palazzo dell'imperatore e la Fortezza del Re, 2006.



Archeologia, filologia, restauro, "falso storico"



98. Lucera, Castello Svevo in una cartolina dell'inizio del XX secolo, isolato rispetto alla città.

99. Lucera, Castello Svevo "assediato" dalla città moderna.

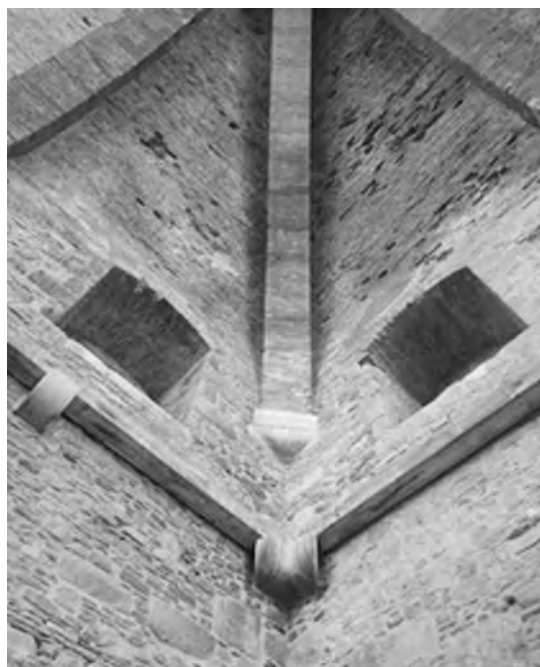


Archeologia, filologia, restauro, "falso storico"



100. Lucera, la Torre Quadrata del Castello Svevo in una cartolina d'epoca.

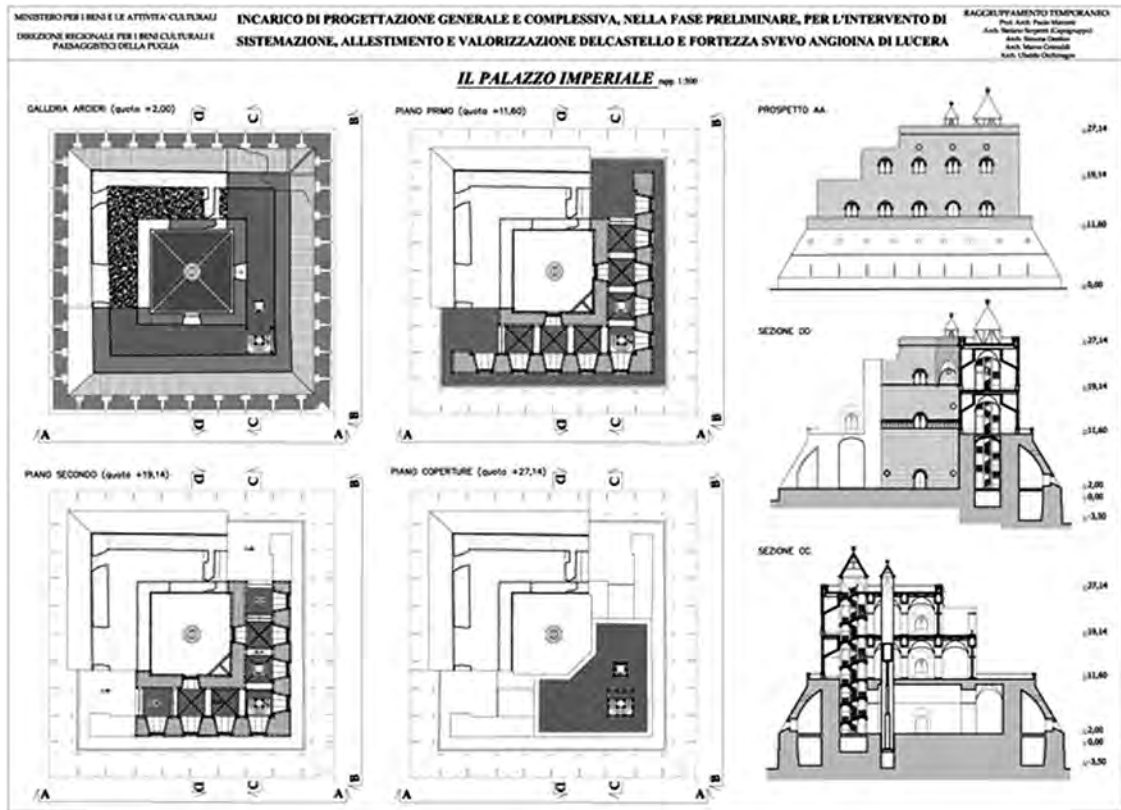
101. Lucera, la Torre Quadrata del Castello Svevo dopo i restauri d'inizio '900.



102. Lucera, la Torre Quadrata del Castello Svevo, veduta attuale.



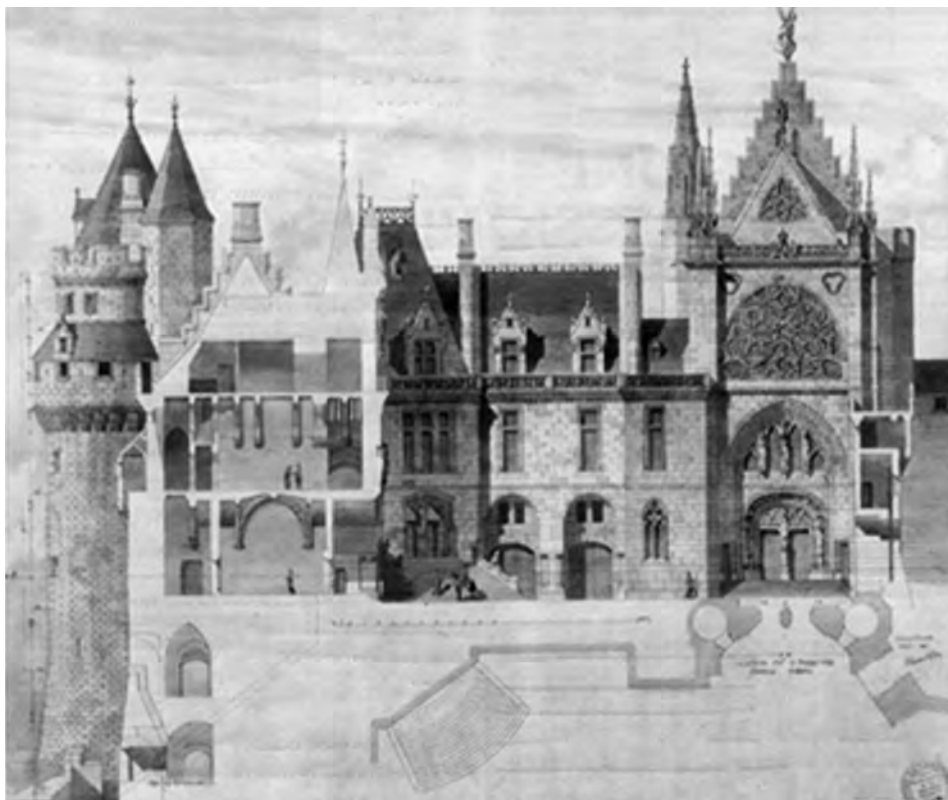
Archeologia, filologia, restauro, "falso storico"



103. Lucera, tavola riassuntiva del progetto preliminare di ripristino parziale del Palatium impiegando il legno lamellare, materiale moderno flessibile, leggero, naturale, ecosostenibile. Si è voluto con ciò riallacciarsi alla tradizione dei ripristini di castelli francesi di E. E. Viollet Le Duc con la ricostruzione della cinta di Carcassonne e del Castello di Pierrefonds.

104. Carcassonne, cinta della città ricostruita assieme alla Lisse (la Lizza) circostante dal grande Viollet Le Duc dopo il 1849. La cittadina riceve circa 15 milioni di turisti l'anno, ospitandoli in circa 60 alberghi di diversa dimensione e lusso, essendosi convertita ad esclusive attività terziarie. Un'industria, quella turistico-ricettiva, meno "dura" della metal-meccanica e più sofisticata, come si può vedere in Italia in alcuni centri urbani dedicati prevalentemente ad essa, come Rimini o Venezia.

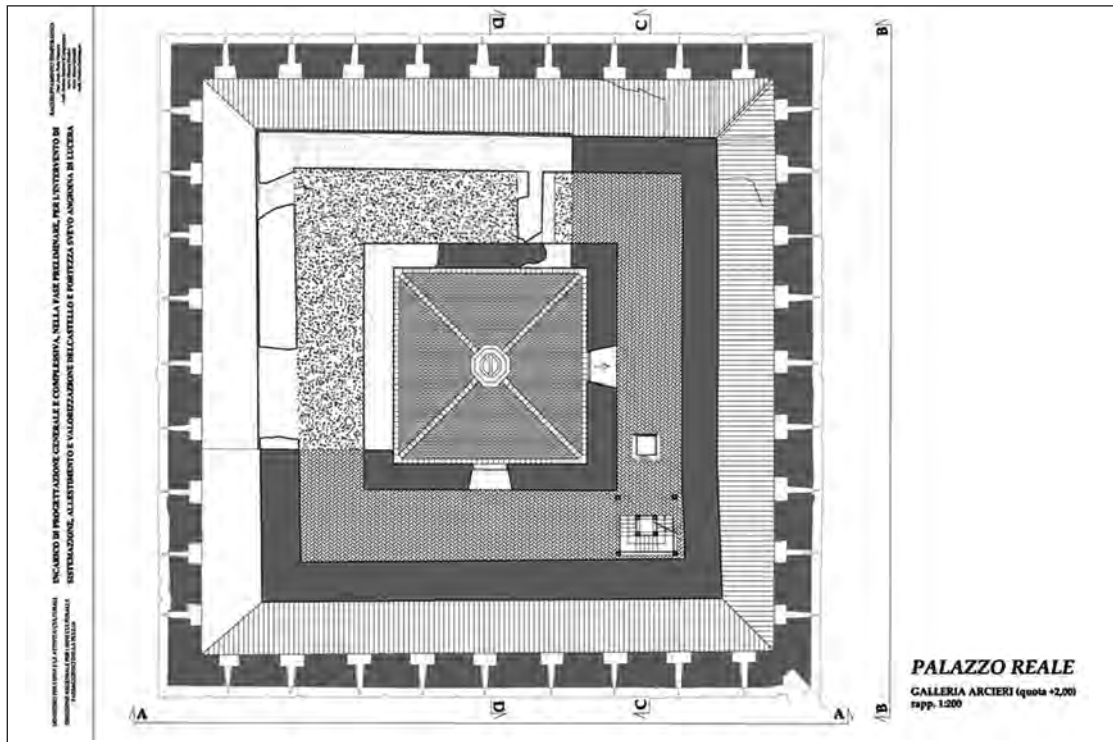


Archeologia, filologia, restauro, "falso storico"

105. Pierrefonds, il Castello ricostruito (con varianti moderne) da E.E. Viollet Le Duc tra il 1854 e il 1884, dopo il lungo abbandono successivo al bombardamento di Richelieu (1617), allo scopo di adibirlo a residenza estiva di Napoleone III. Il Castello, nelle vicinanze di Parigi, è oggetto di un turismo assai evoluto, che gode delle romantiche rovine rese ancor più affascinanti da qualche breccia appositamente creata (con inserita una palla di cannone) nella cinta murata.

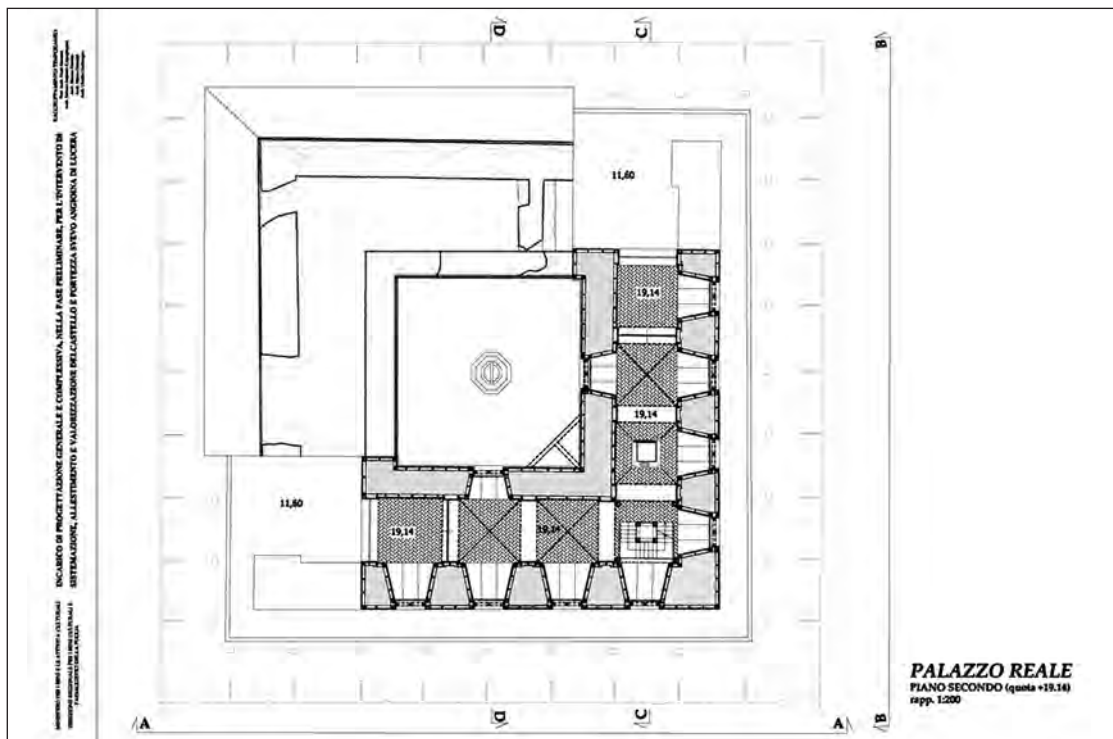
106. Pierrefonds, vista aerea del Castello.



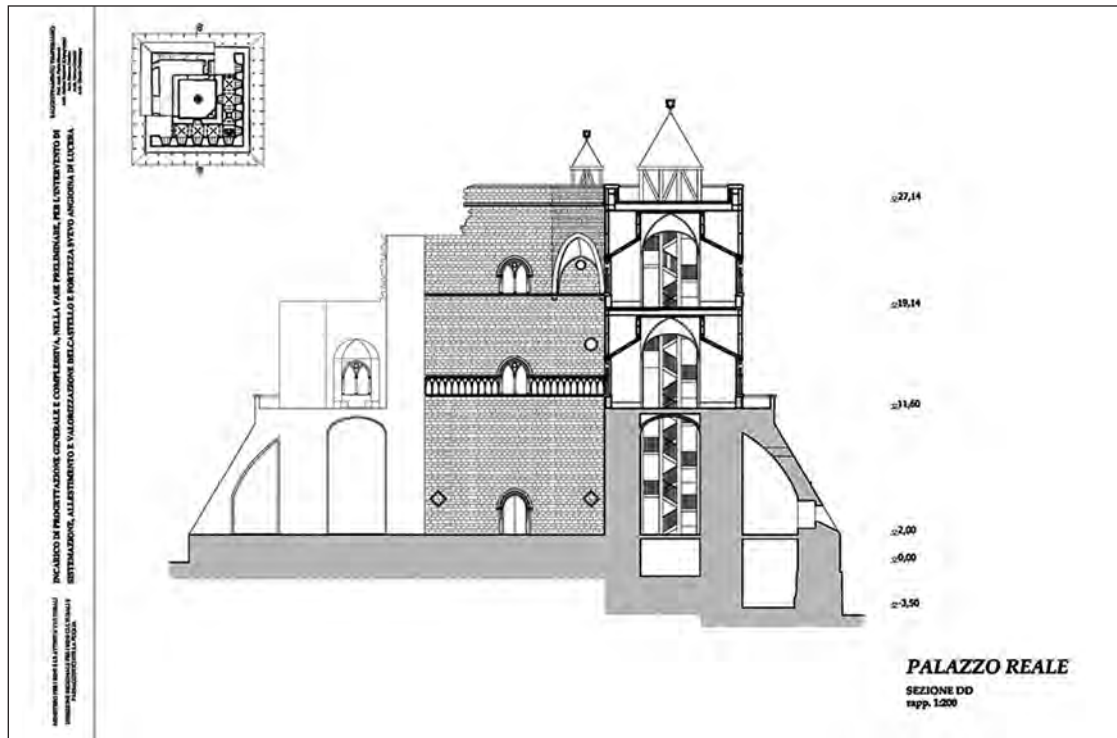
Archeologia, filologia, restauro, "falso storico"

107. Lucera, Castello Svevo, tavola del progetto preliminare di "restauro allusivo" del Palatium: pianta della galleria degli arcieri moreschi di Federico II da adibirsi a Museo con l'ingresso e la collocazione dell'ascensore e della scala entro incastellature in legno lamellare ignifugato.

108. Lucera, Castello Svevo, tavola del progetto preliminare di "restauro allusivo" del Palatium: pianta del piano secondo.

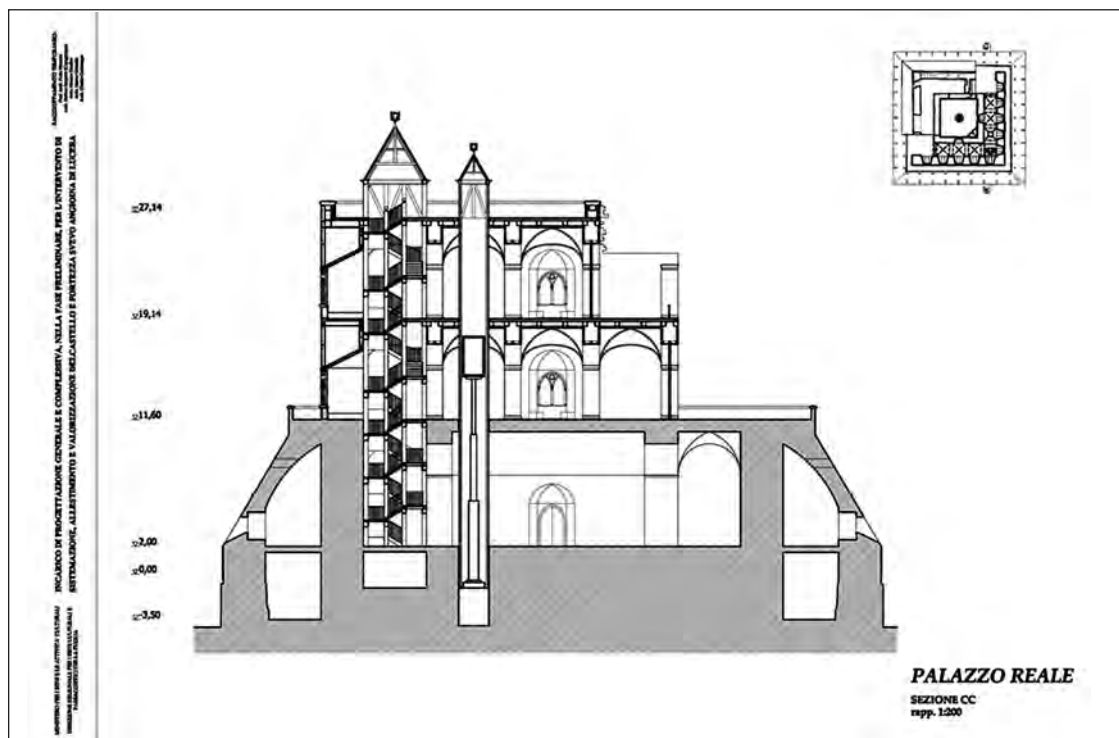


Archeologia, filologia, restauro, "falso storico"

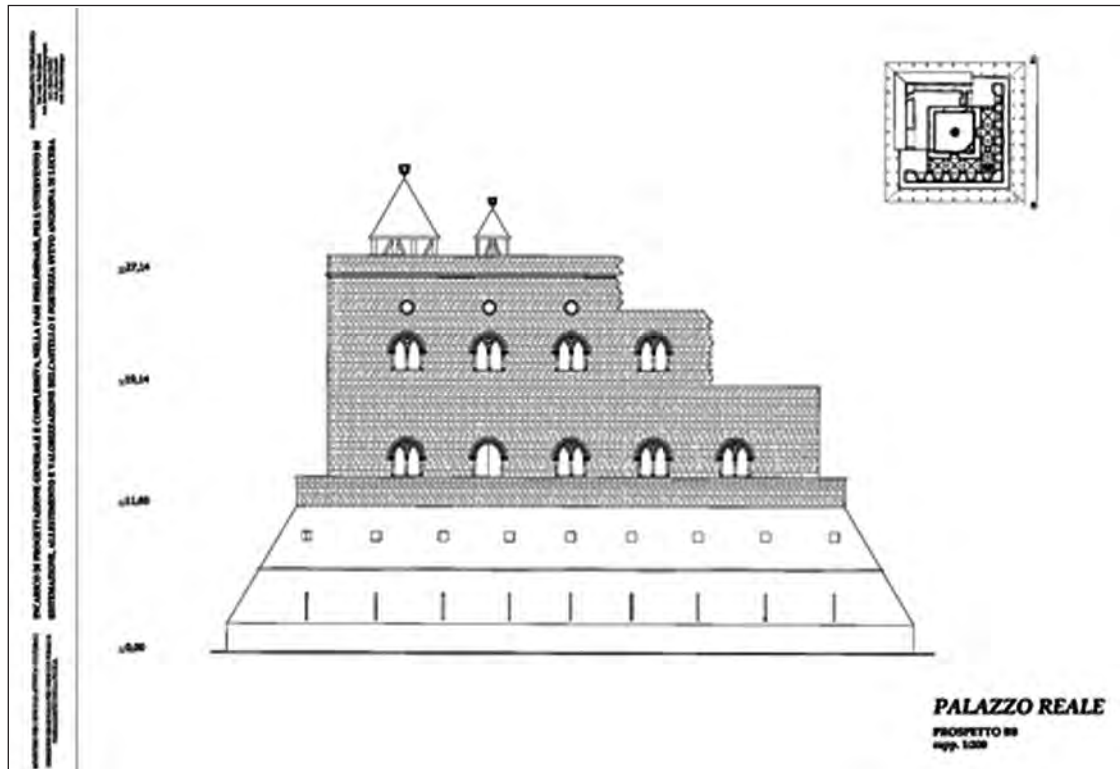


109. Lucera, Castello Svevo, tavola del progetto preliminare di "restauro allusivo" del Palatium: Sezione D-D' sulla scala in legno lamellare ignifugata.

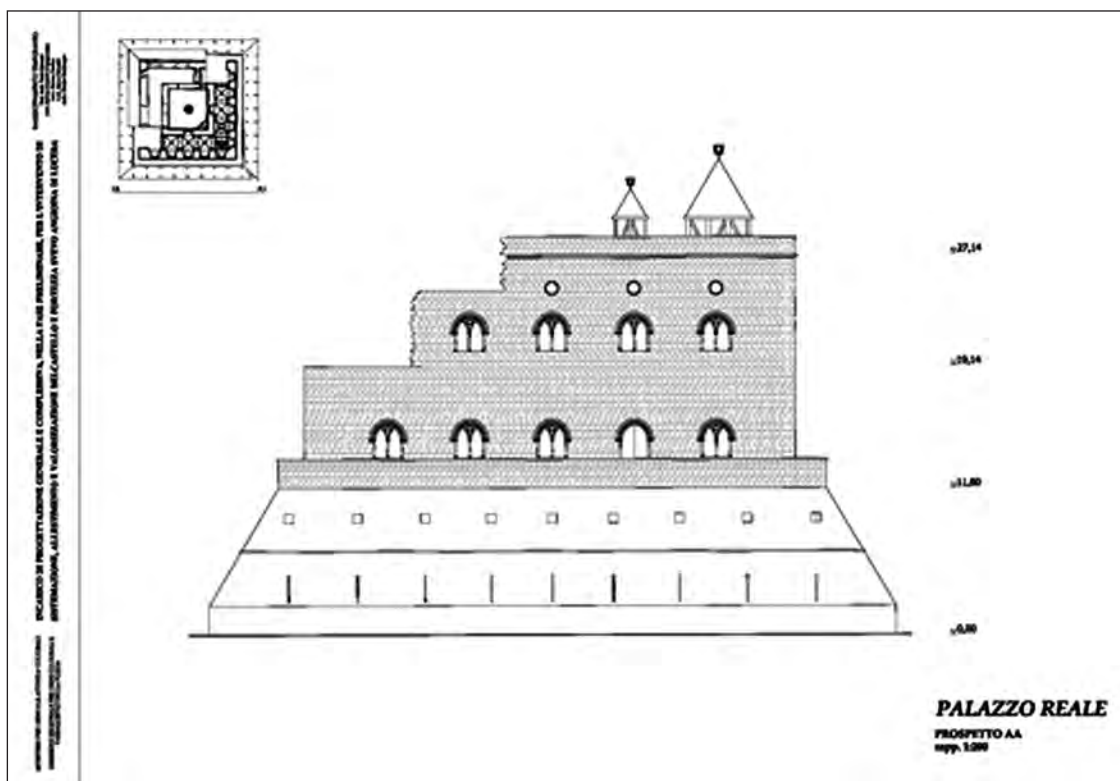
110. Lucera, Castello Svevo, tavole del progetto preliminare di "restauro allusivo" del Palatium: Sezione C-C' sulla scala e sull'ascensore per il pubblico fino alla terrazza di copertura, dalla quale ammirare il Gargano e il mare.



Archeologia, filologia, restauro, "falso storico"



111-112. Lucera, Castello Svevo, tavola del progetto preliminare di "restauro allusivo" del Palatium verso sud (sopra) e verso est (sotto).

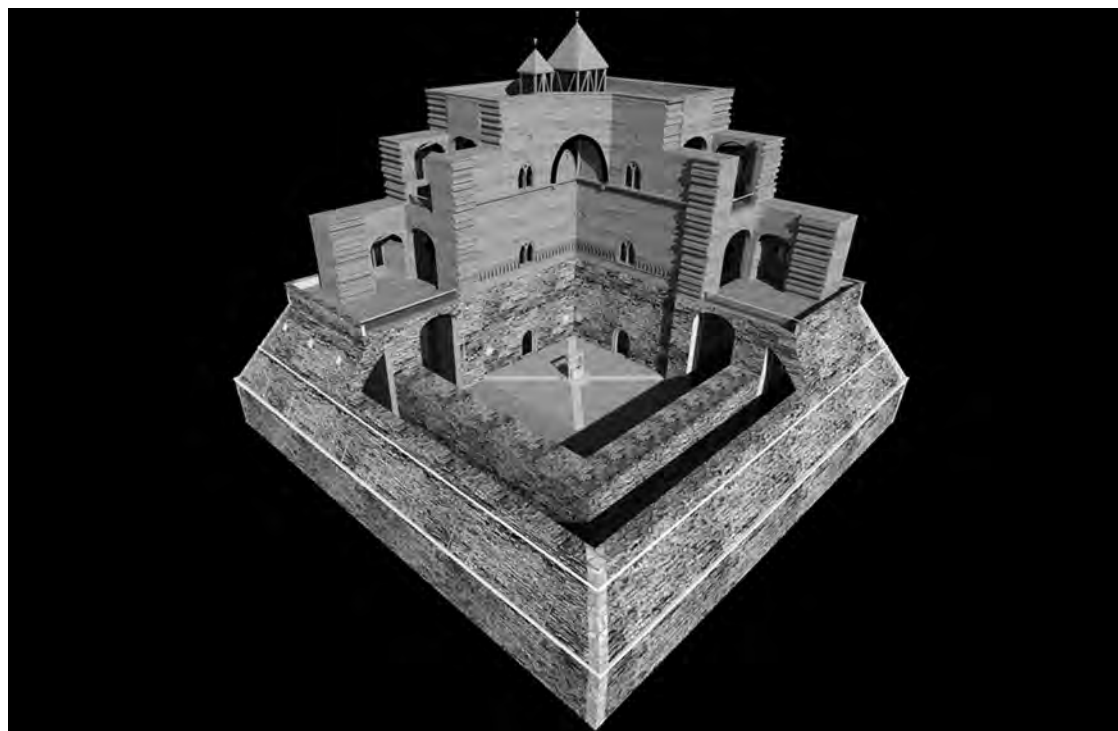


Archeologia, filologia, restauro, "falso storico"

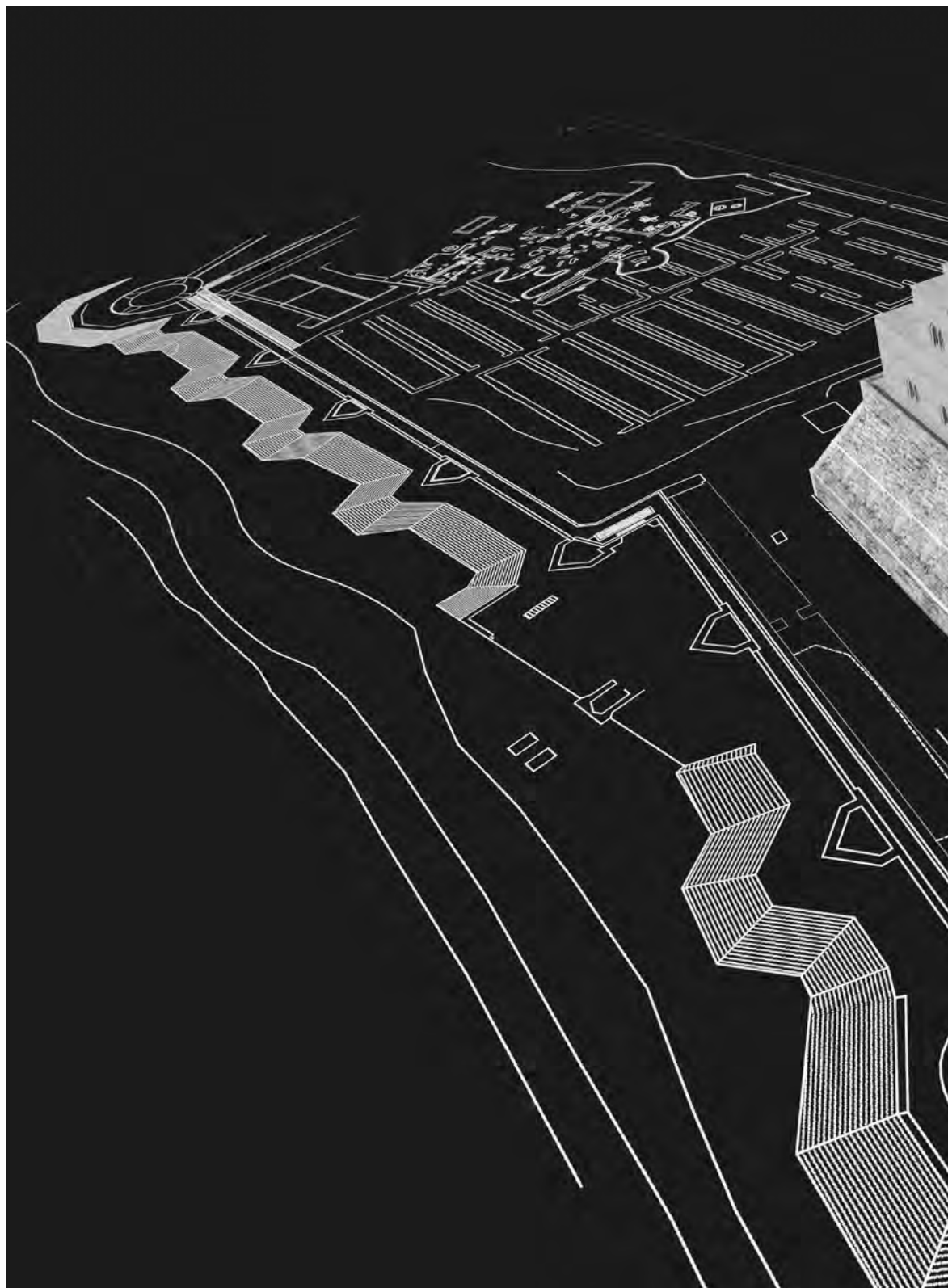


113. Lucera, Castello Svevo, rendering del progetto preliminare di "restauro allusivo" del Palatium: vista dall'ingresso.

114. Lucera, Castello Svevo, rendering del progetto preliminare di "restauro allusivo" del Palatium: vista dall'alto.

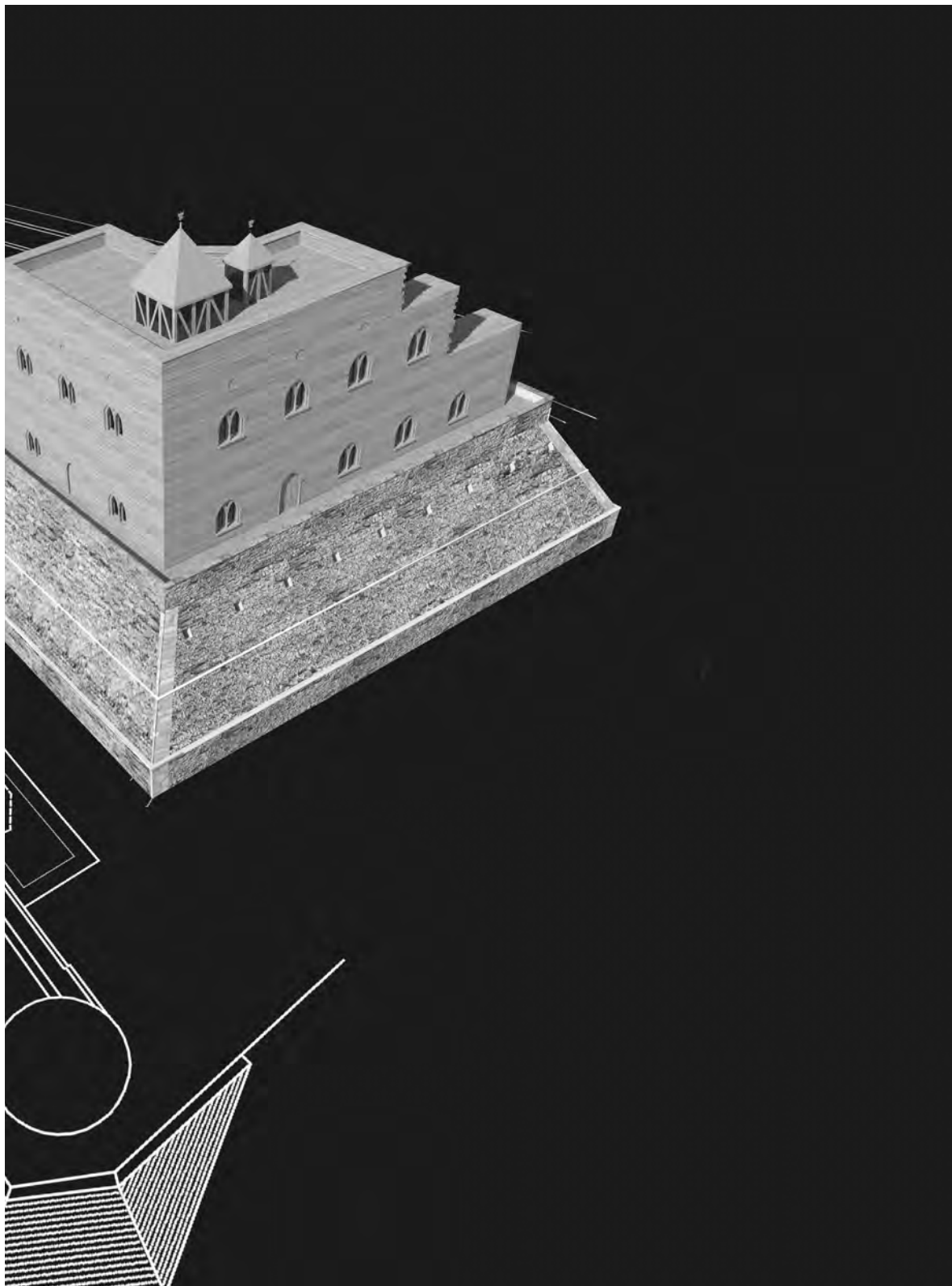


Archeologia, filologia, restauro, "falso storico"

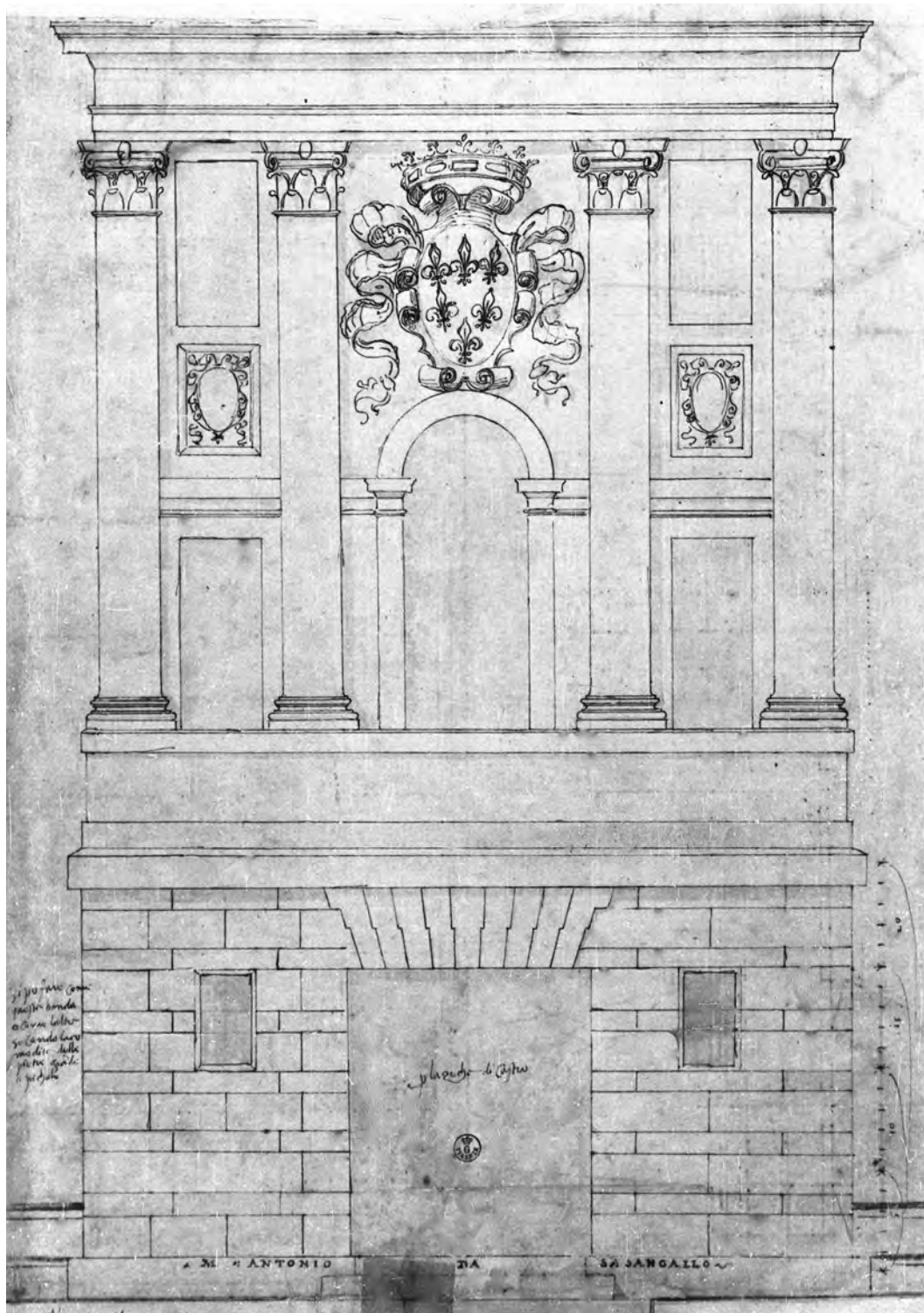


115. Lucera, Castello Svevo, rendering del progetto preliminare di "restauro allusivo" del Palatium: inquadramento complessivo.

Archeologia, filologia, restauro, "falso storico"



Archeologia, filologia, restauro, "falso storico"



1. Disegno di Antonio da Sangallo il Giovane per il palazzo della Zecca di Castro: facciata, Uffizi, 189 A recto.