

UNIVERSITA' DEGLI STUDI DI TRIESTE
DIPARTIMENTO DI INGEGNERIA E ARCHITETTURA
CORSO DI LAUREA MAGISTRALE A CICLO UNICO IN ARCHITETTURA (AR 03)
CLASSE DI LAUREA: LM-4 ARCHITETTURA
ANNO ACCADEMICO 2018-19 (2°-5° ANNO)

corso opzionale
TEORIE E TECNICHE DEL RESTAURO (051AR – 4 CFU)

PROF. ARCH. SERGIO PRATALI MAFFEI
PROF. ARCH GRETA BRUSCHI

MODULO DI TEORIE DEL RESTAURO

LEZIONE 08
PLURALITÀ DI TENDENZE NEL DIBATTITO ATTUALE (1970/2000):
DALLA PURA CONSERVAZIONE AL RIPRISTINO

Se i principi di **Brandi** e le rielaborazioni di **Carbonara** determinano la linea **centrale** dello sviluppo sul restauro in Italia, molte critiche a tale filone si appuntano, fin dagli anni Sessanta, sul ruolo dell'**istanza estetica**.

Molti studiosi, fra cui storici dell'arte, sostengono che un intervento di restauro non può partire da presunti **valori artistici come unica guida** per l'operare, perché tali valori non sono universali - come vorrebbe il **RESTAURO CRITICO***, sulla scorta di Croce, e come pensa in fondo anche Brandi – ma contingenti, legati al singolo fruitore, spesso chiaramente arbitrari.

* Il restauro come atto critico: Pica, Pane, Bonelli

Il termine ‘**critico**’ è utilizzato perché, secondo gli assunti crociani, è la critica che permette di individuare l’opera d’arte, qualificandola e riconoscendone i valori. Il vocabolo ‘criticare’ deriva dal greco e significa giudicare, distinguere, selezionare; rimanda quindi a quell’attività di analisi e verifica che sottopone ad esame l’opera e ne stabilisce significati e valori. Il restauro critico è quindi “**selettivo**”, cioè individua i valori da trasmettere al futuro - rispetto a quello che non è arte - e su questa selezione fonda un intervento di restauro che presenti al meglio i valori riconosciuti nell’opera.

Anche il restauro deve essere concepito come un’opera d’arte, ovvero il controllo sul processo deve assicurare l’artisticità del prodotto finale: il restauro è arte perché agisce su un’opera d’arte ricorrendo alla fantasia e all’inventiva, quali garanzie indispensabili per assicurare il buon esito di tutto il lavoro. Questo aspetto mostra quindi che il restauro critico attribuisce grande valore alla componente creativa, assunta a veicolo essenziale per capire in profondità i valori dell’opera e trasmetterli al futuro.

«se si vuole fare un buon restauro bisogna comprometersi con un intervento decisamente moderno, né minimo, né tantomeno neutro, ma audace quanto serve per rendere l’opera antica viva e attuale.»Pica

Sulla scia dei concetti espressi da Pica si muove Roberto **Pane** (1897-1987), architetto e studioso napoletano che conosce direttamente Croce e che tenta di ancorare il campo dell'architettura e del restauro ad una solida base critica.

Coerentemente con un concetto della storia intesa come interpretazione e giudizio, Pane intende il restauro non come un'indagine storico-filologica sul monumento, ma come un **progetto** elaborato ed eseguito in maniera tale da realizzare esso stesso un'opera d'arte.

Il restauratore, in quest'ottica, non è più visto come uno specialista, ma come un artista, dotato in quanto tale di perizia tecnica, ma anche e soprattutto di una spiccata **capacità creativa**, necessaria a suo parere quando si tratta di ricucire una fabbrica lacerata –come tante durante la **guerra**- che hanno bisogno di essere risolte anche da un punto di vista figurativo ed estetico.

I concetti base del restauro critico sono presenti anche in Renato **Bonelli** (1911-2004): una figura di architetto e storico dell'architettura cui va il merito di aver portato avanti rispetto a Roberto Pane una dialettica ancora più serrata tra atto critico e atto creativo.

In alcuni scritti, tra cui Architettura e Restauro del 1959, e la voce 'Restauro architettonico' del 1963, contenuta nell'Enciclopedia Universale dell'Arte, Bonelli dà all'**istanza estetica** la preferenza assoluta rispetto a quella storica:

al desiderio di mantenere un atteggiamento di rispetto nei confronti delle **aggiunte** che l'opera può aver subito nel tempo, egli oppone la possibilità di modificare lo stato attuale dell'opera per giungere a quella che chiama la '**liberazione della vera forma**', cioè lo stato di equilibrio raggiunto dal monumento anche attraverso fasi diverse, ma tutte armoniche tra loro.

Per vera forma quindi Bonelli non intende la forma originaria, ma la **forma compiuta**, il cui **valore d'arte** può giustificare l'eventuale eliminazione di parti ritenute incongrue.

Se i principi di **Brandi** e le rielaborazioni di **Carbonara** determinano la linea **centrale** dello sviluppo sul restauro in Italia, molte critiche a tale filone si appuntano, fin dagli anni Sessanta, sul ruolo dell'**istanza estetica**.

Molti studiosi, fra cui storici dell'arte, sostengono che un intervento di restauro non può partire da presunti **valori artistici come unica guida** per l'operare, perché tali valori non sono universali - come vorrebbe il **RESTAURO CRITICO***, sulla scorta di Croce, e come pensa in fondo anche Brandi – ma contingenti, legati al singolo fruitore, spesso chiaramente arbitrari.

Non si può quindi formulare un **giudizio artistico** su un edificio e sulla base di tale giudizio dare il via ad operazioni di demolizione e/o ricostruzione:

l'unica istanza di cui si deve tenere conto è quindi quella **storica**, che deve rispettare **tutte le fasi di un edificio** perché sono tutte testimonianze storiche degne in quanto tali di essere conservate.

Anche le aggiunte che riteniamo oggi deturpanti in futuro saranno testimonianza di una fase storica; anche i segni del degrado, sostiene Giulio Carlo Argan, vanno conservati perché sono un segno di un certo modo d'uso o di non uso dell'edificio, quindi fanno parte della sua storia.

Alla base di questa teoria c'è un'indistinta accettazione dell'opera così come è giunta sino a noi e al restauratore non si chiede **alcuna** operazione di **selezione del valore storico o estetico**, ma solo di **conservare “la materia”**. Nasce così un indirizzo teorico ed operativo detto della **“PURA CONSERVAZIONE”**, ma si tratta di un'espressione di comodo, non accettata da tutti gli studiosi.

Alla base di tale tendenza agisce l'esempio delle tecniche moderne, capaci di rallentare le forme di deterioramento dei materiali e delle strutture soprattutto mediante nuovi materiali, capaci di garantire la vita dell'edificio nella sua autenticità.

[E' quanto si riteneva a proposito, ad esempio, dell'impiego del calcestruzzo armato o delle resine, termine generico per alcuni formulati chimici, che usano materie plastiche per consolidare o proteggere la pietra o i mattoni, mantenendo il loro aspetto, anche invecchiato. Soprattutto a partire dagli anni Sessanta, si diffonde l'uso delle resine con le quali si trattano molti edifici monumentali. Prassi oggi molto criticata, poiché tali resine hanno un comportamento spesso non compatibile con la chimica e con la fisica degli antichi materiali, provocando danni di vario tipo; e soprattutto è difficile verificare la loro tenuta nel tempo, se cioè troppo ridotta, o al contrario eccessivamente lunga, dato che ci si aspetta che tali materie siano comunque reversibili.]

L'atteggiamento di assoluta conservazione si sviluppa anche parallelamente agli studi sulla cosiddetta "**cultura materiale**", cioè di quelle testimonianze date dal concreto agire dell'uomo in ogni tempo sui materiali e sugli spazi.

Sulla scorta della storiografia, diventano oggi di studio i vecchi arnesi di lavoro dei campi, gli strumenti di produzione industriale, così come le stesse officine; ma anche le murature medievali, il vasellame di uso quotidiano, i tessuti, in un concetto allargato di archeologia, che **richiede la conservazione di tracce apparentemente secondarie o non valide esteticamente, ma che invece costituiscono fonti di informazione sulla condizione umana in tutte le sue manifestazioni di ogni epoca.**

La storia non è quella dei grandi personaggi, delle battaglie o della politica, ma anche quella della vita di tutti i giorni, di una piccola comunità contadina, o di attività umili ma ricche di implicazioni a largo raggio, come l'alimentazione, l'abbigliamento, ecc.

E' il grande rinnovamento storiografico nato in Francia con la rivista "Annales" (e con studiosi come F. Braudel, E. Bloch e altri) che si ripercuote in una diversa considerazione anche degli edifici che ci circondano.

Esponente di primo piano dell'indirizzo conservativo è **Amedeo Bellini**, docente al **Politecnico di Milano** e studioso di problemi teorici e operativi del restauro e autore di numerosi saggi su tali questioni.

Bellini si richiama espressamente a Ruskin e Riegl, ma si spinge oltre criticando a fondo la pretesa di usare il restauro come un'operazione di selezione dell'esistente, sulla base di antistoriche esigenze estetiche che sono sempre e comunque del singolo operatore.

L'**autenticità** di un edificio non consiste nella sua perfezione estetica, ma nel suo **stratificarsi di eventi successivi nella storia, alcuni comprensibili e coerenti, altri laceranti, ma non per questo meno ricchi di informazioni sul nostro passato.**

La tendenza assume quindi toni anti-restaurativi.

Il restauro diviene un'operazione che annulla il carico di informazioni che un edificio può veicolare al futuro.

Sul piano **operativo**, un altro esponente di spicco è **Marco Dezzi Bardeschi**, docente al **Politecnico di Milano**, lungamente militante nella critica e nella professione, il quale assume anche atteggiamenti provocatori, affermando che affinché sia possibile la conservazione dell'autenticità della materia, quest'ultima non deve essere tolta, ma addirittura aggiunta.

Dezzi Bardeschi richiama la termodinamica, che studia i problemi di deterioramento interpretandoli come perdita di energia tra l'oggetto-edificio e il suo ambiente.

Tutti i corpi in natura sono condannati a perdere energia – e quindi materia – per giungere a quello stadio finale noto con il nome di entropia.

Quindi il restauro non dovrà eliminare (sovrapposizioni, intonaci, murature, pavimenti, materiale di vario tipo), ma semmai dovrà aggiungere altro materiale per rallentare i processi di dissoluzione.

Dezzi Bardeschi unisce a questi principi conservativi una **forte carica progettuale**. Recuperando certi spunti dell'architettura moderna – si pensi a Zevi – sostiene che **l'intervento di restauro dovrà aggiungere, sì, ma in chiave moderna:** un nuovo progetto si sovrappone all'antico, commentandolo, presentandolo, più spesso ironizzando.

INTERVENTO ALLA BIBLIOTECA CLASSENSE A RAVENNA

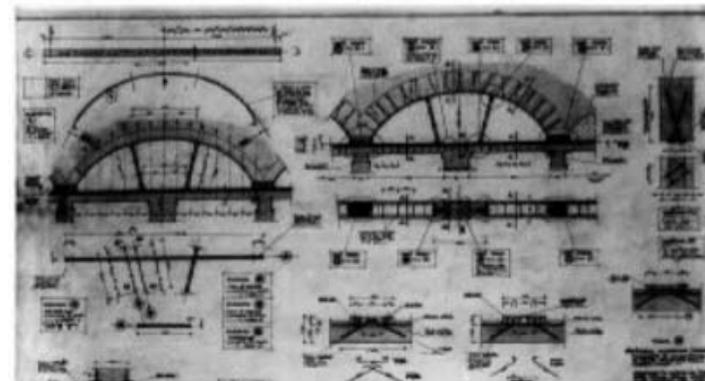
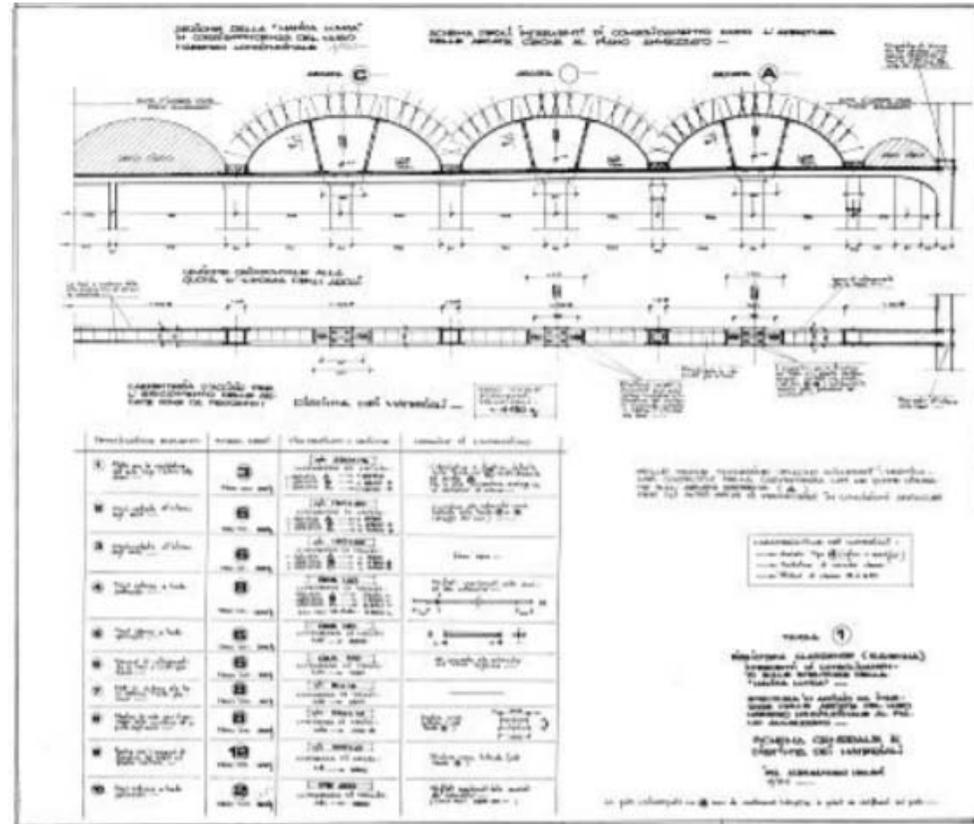
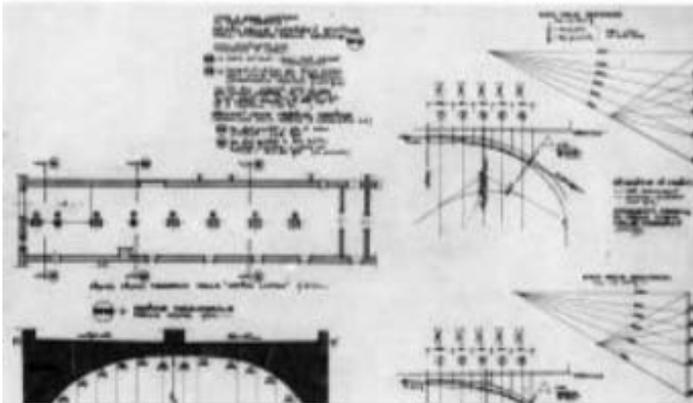
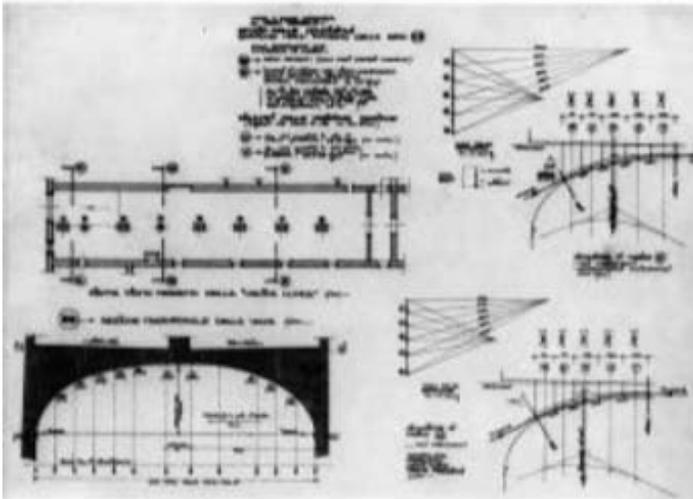
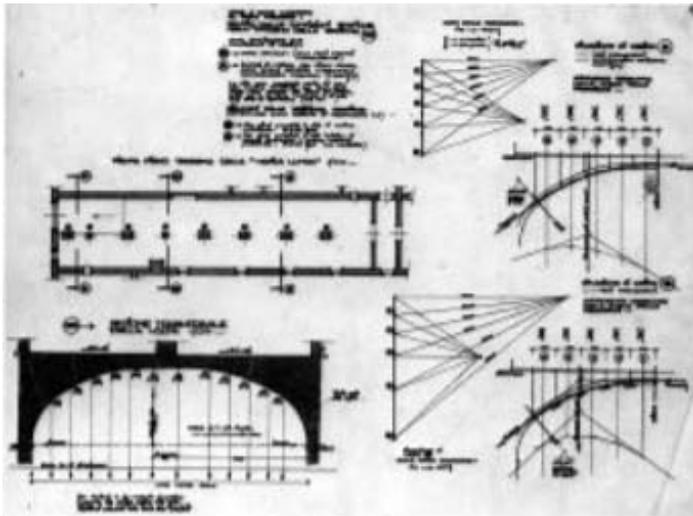
restauro manica lunga Marco Dezzi Bardeschi, 1981-83

Stato di fatto: L'ingresso alla biblioteca su via Baccarini e la chiesa di S. Romualdo. (1981-1983)

Il chiostro del Liceo Artistico con le strutture di consolidamento in acciaio degli anni '60. L'abbazia sede della biblioteca è fondata nei primi decenni del '500 ed ampiamente trasformata nel corso dei secoli. La Manica Lunga anticamente ospitava le stalle e le cantine. I danni provocati dal grossolano inserimento di un nuovo impianto di riscaldamento.



analisi statica delle volte e progetto di consolidamento delle arcate al piano ammezzato.



Progetto per il consolidamento delle arcate al piano ammezzato dopo la loro riapertura: schema generale e distinta dei materiali (in alto), schema di intervento (in basso).



Ancoraggio delle centine alla muratura retrostante mediante barre in acciaio e loro sigillatura.
La struttura in acciaio dopo il montaggio.



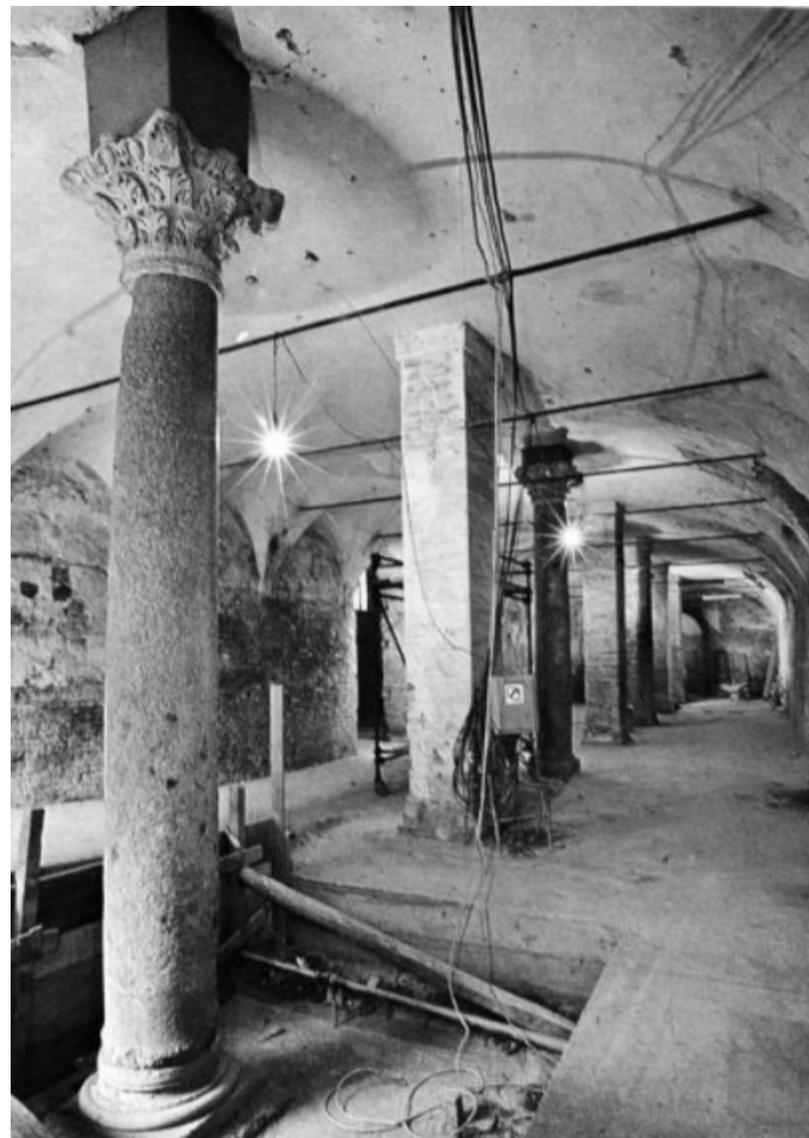
Stato di abbandono in cui versava la sala degli otto pilastri prima dell'intervento.



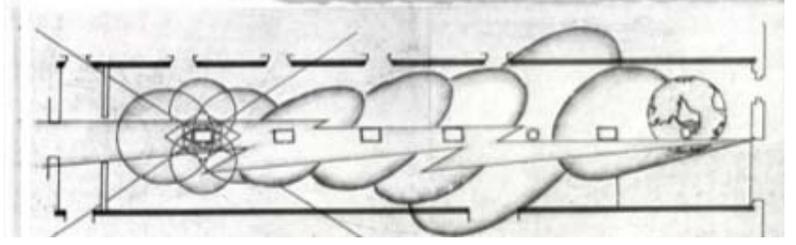
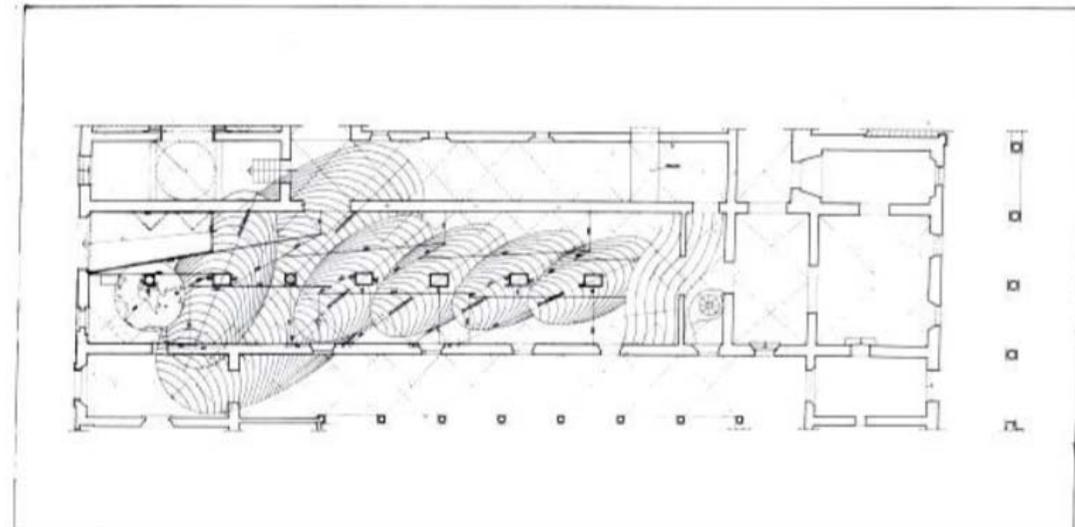
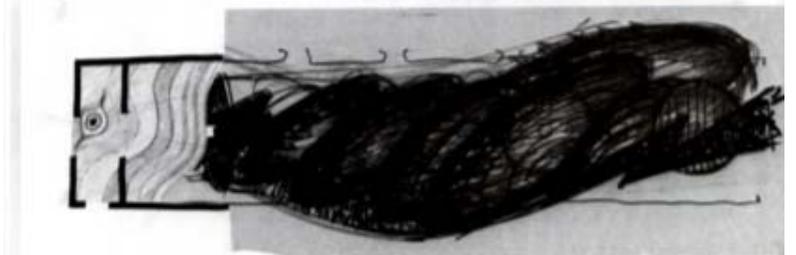
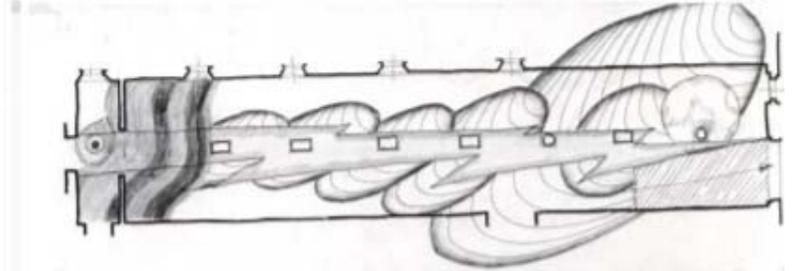
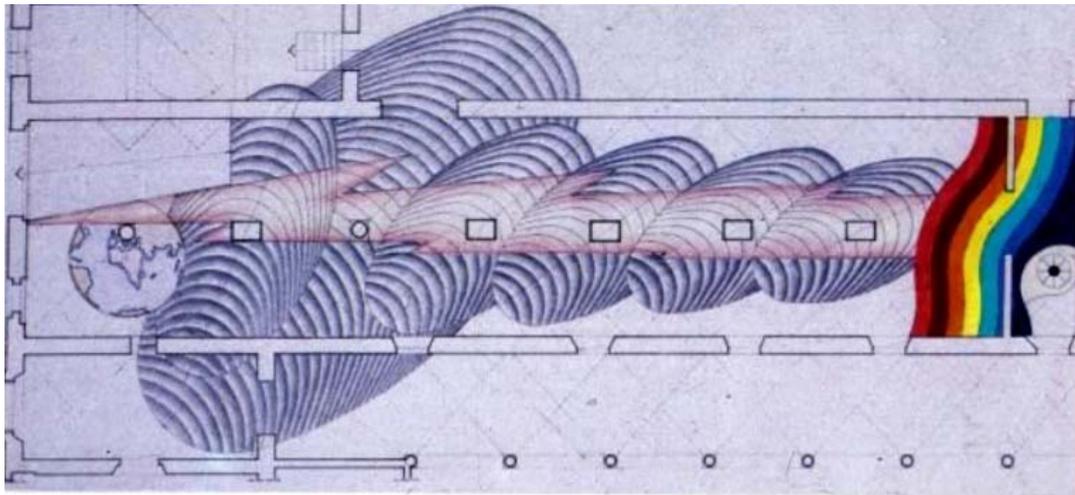
Stato di conservazione delle murature della sala.



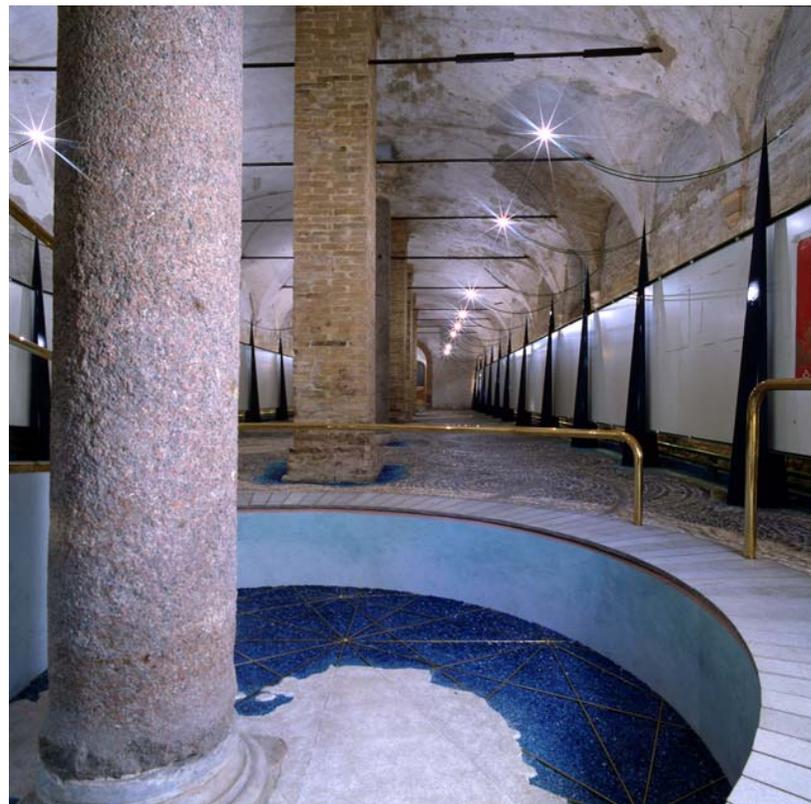
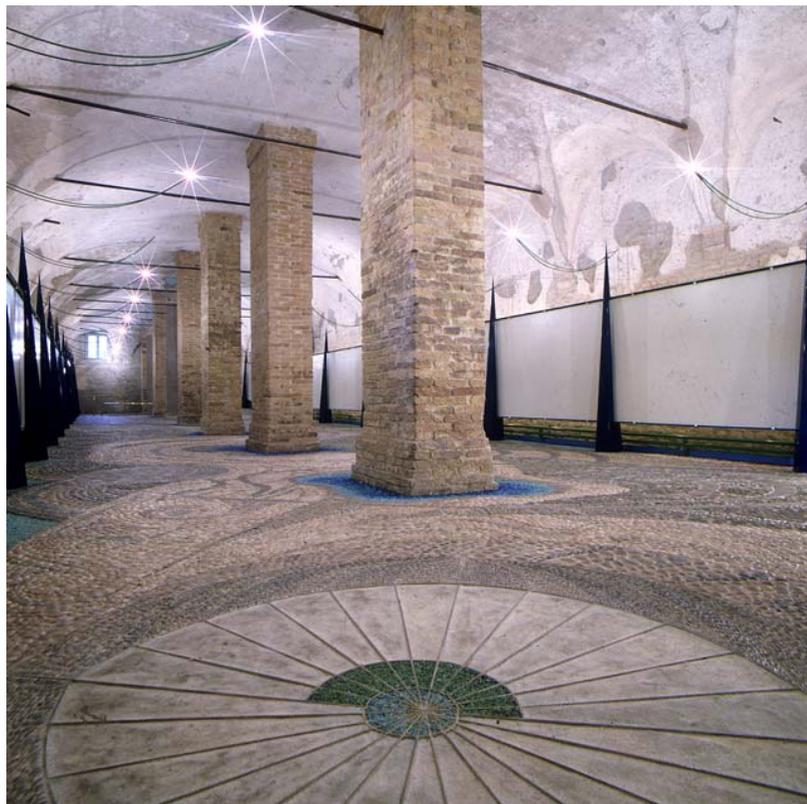
Si procede al consolidamento di tutte le murature, al miglioramento strutturale, aggiungendo elementi metallici di sostegno e rinforzo; e si procede anche ad aggiungere nuovi strati, come nel salone a piano terra, di cui si conservano tutte le stratificazioni murarie.

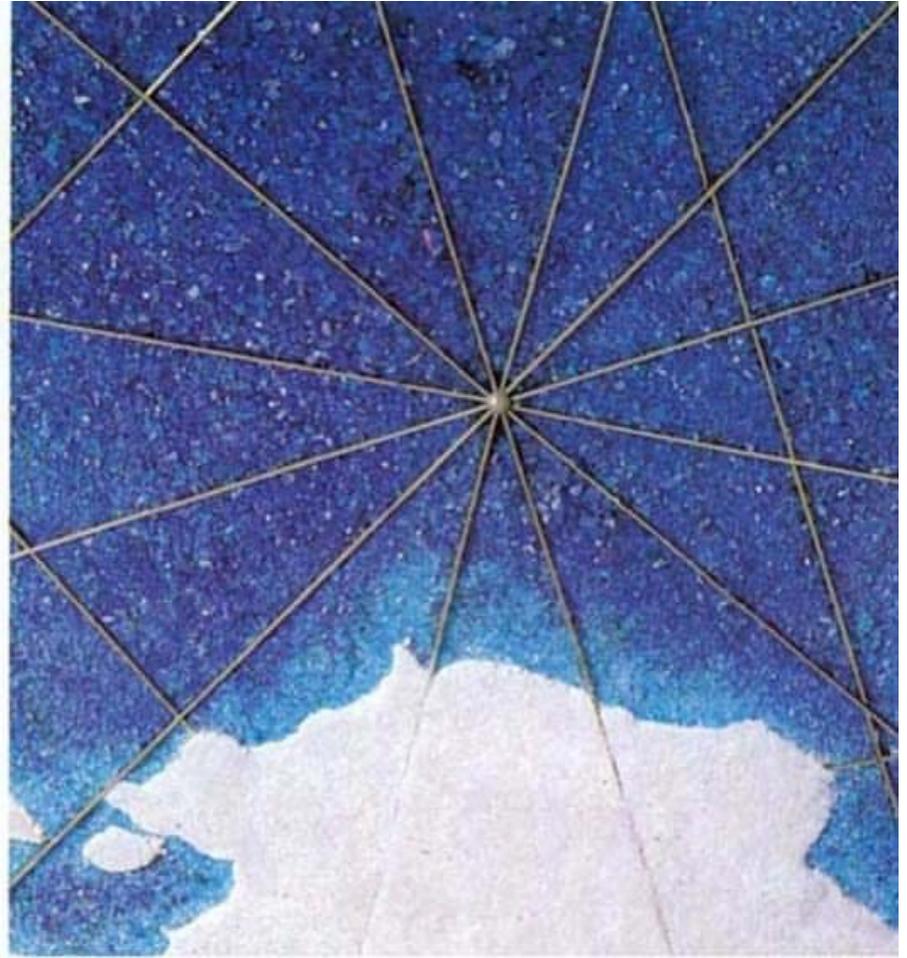


Primi studi per la nuova pavimentazione.



Il nuovo pavimento in mosaico di ciottoli, che allude a motivi astronomici, del tutto moderno e scisso dalla logica architettonica dell'ambiente.





Sala degli otto pilastri, dettaglio di uno dei pilastri e dei retrostanti pannelli per l'allestimento di mostre. Dettaglio del pavimento e del sistema di illuminazione.

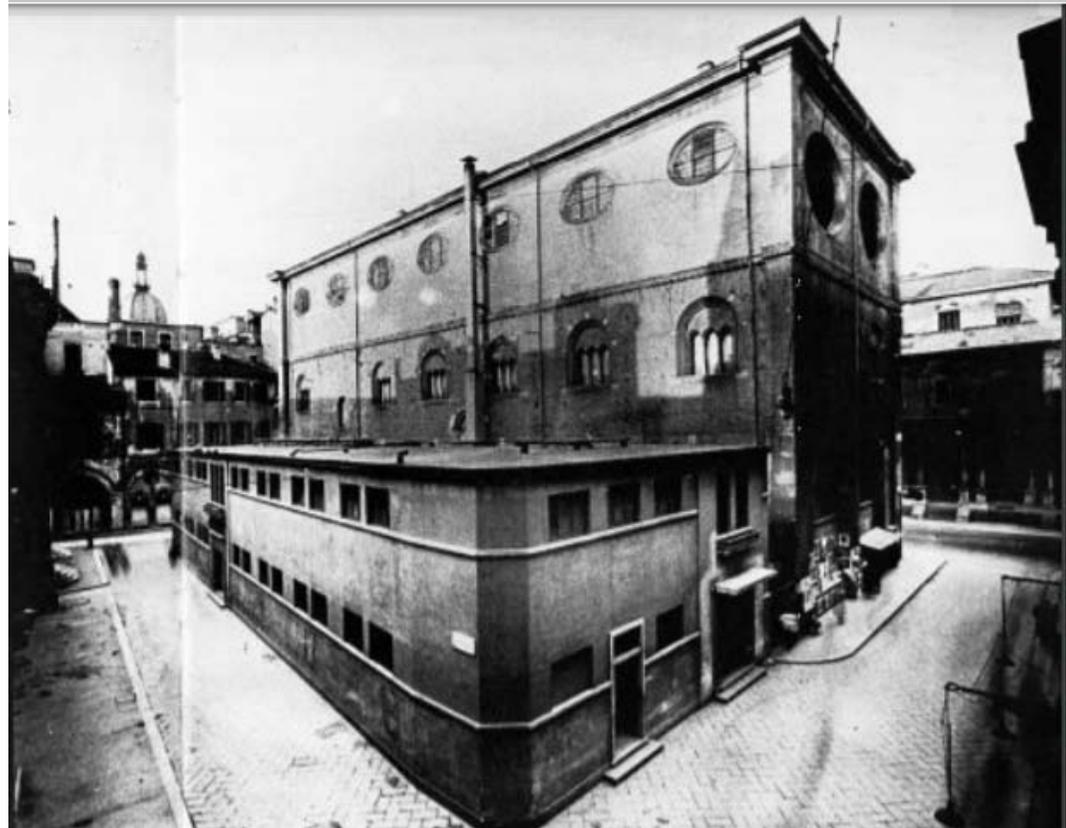


IL PALAZZO DELLA RAGIONE, MILANO

Marco Dezzi Bardeschi, 1978-1986

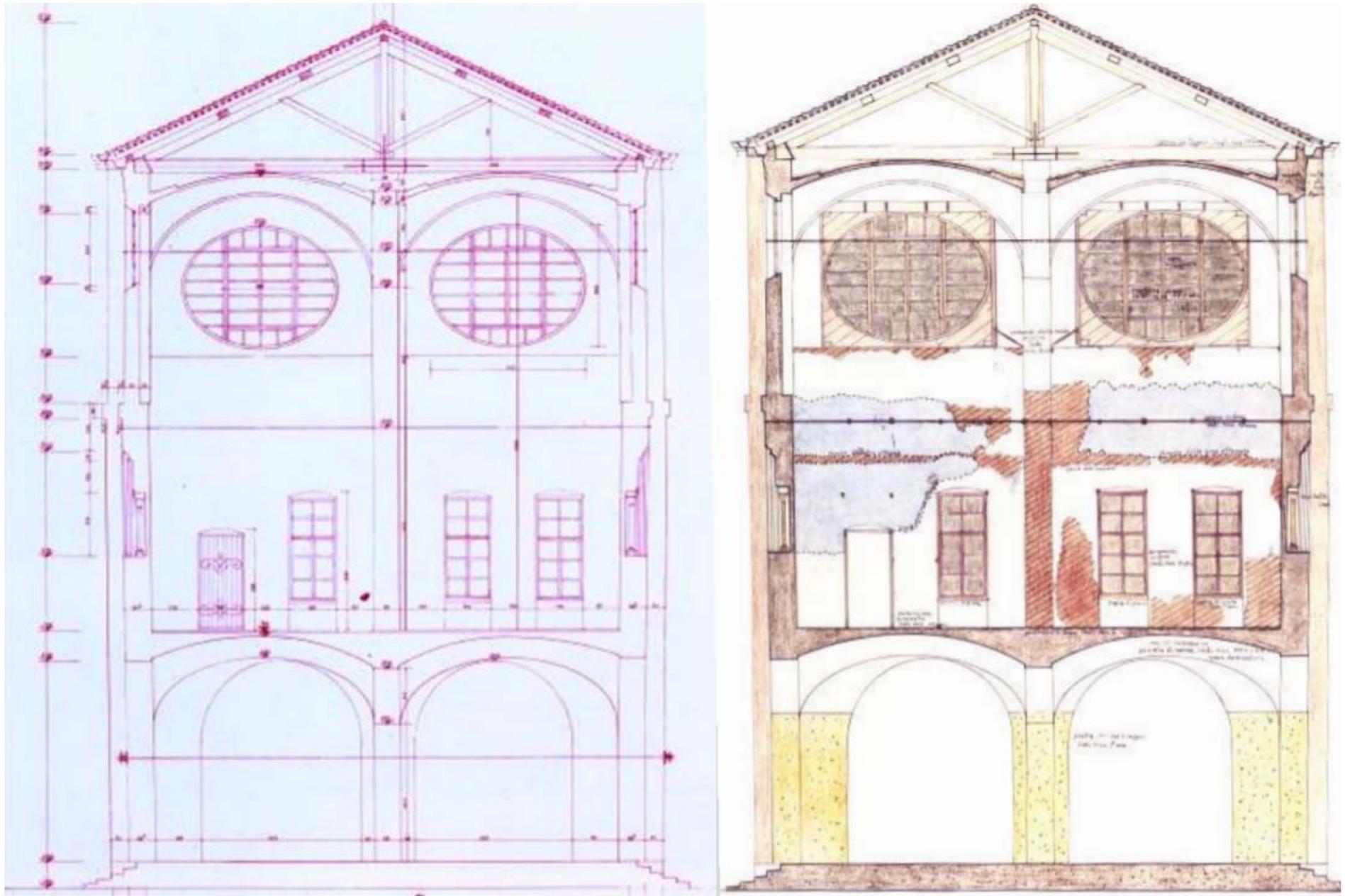
Palazzo della ragione prima dei lavori del 1978 (a sinistra). Sede della Rinascente che invade il portico del palazzo compreso l'antico pozzo (1944-1951, a destra).

Edificato alla fine del XIII sec., subisce trasformazioni tra XV-XVI M sec.; nel XVIII secolo si eseguono lavori alle coperture e si realizza il sopralzo ad opera di Francesco Croce. Nel XIX secolo vengono chiuse a vetri le arcate del portico, rimosse all'inizio del Novecento. Negli anni '60 si dà luogo a corposi interventi.



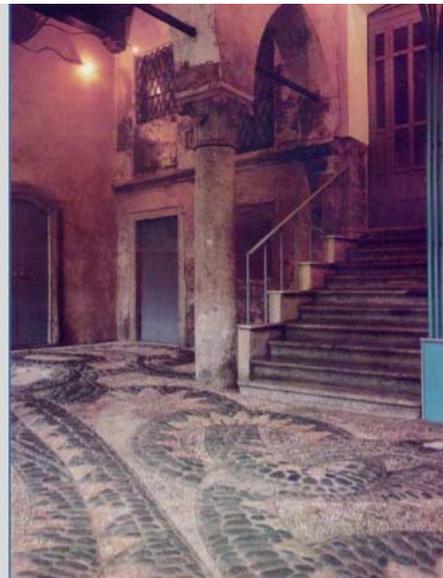


Palazzo della ragione, rilievo metrico e progetto di conservazione della materia.

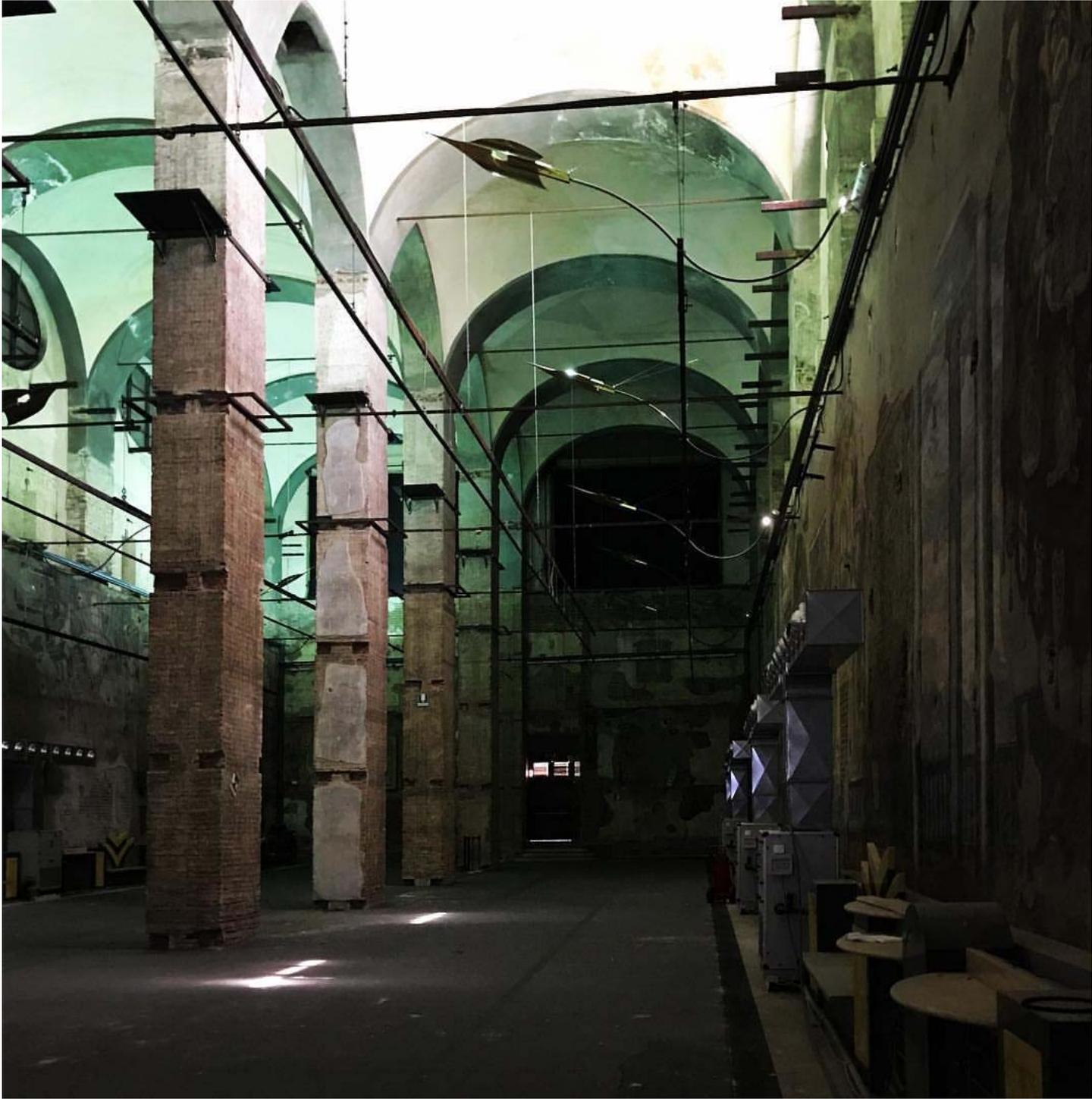




Interno del salone e dettaglio delle sedute con integrati i terminali degli impianti.



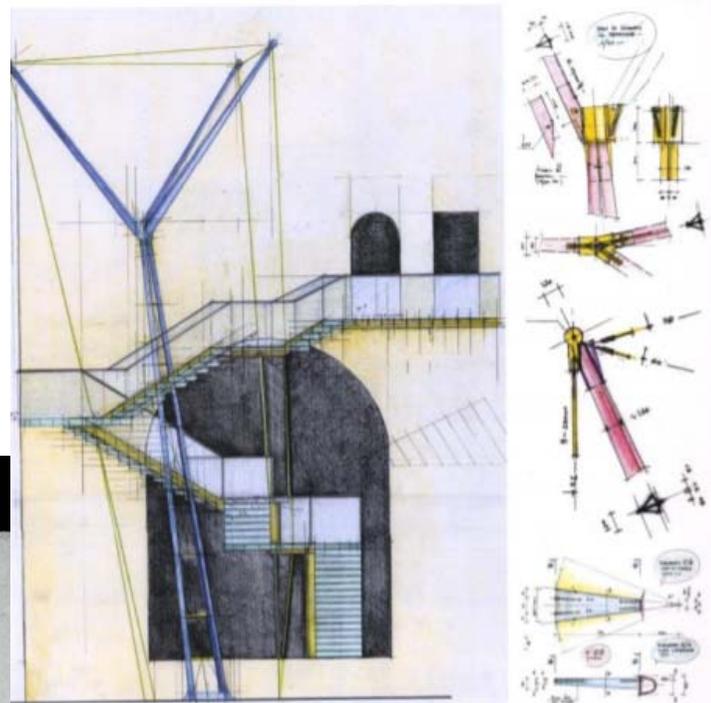
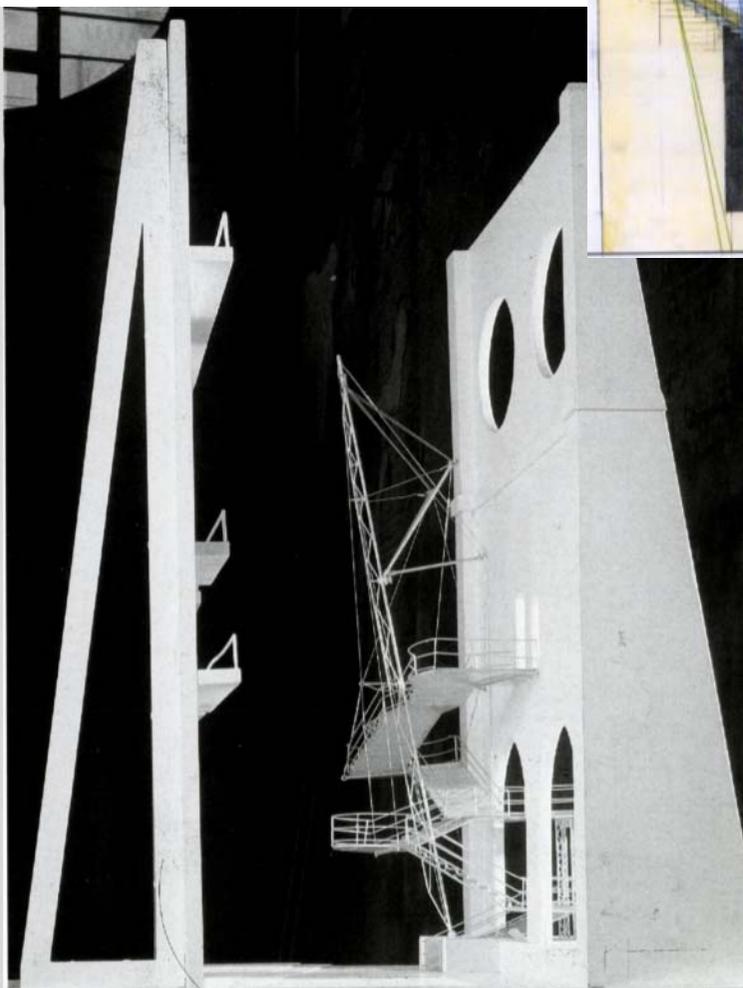
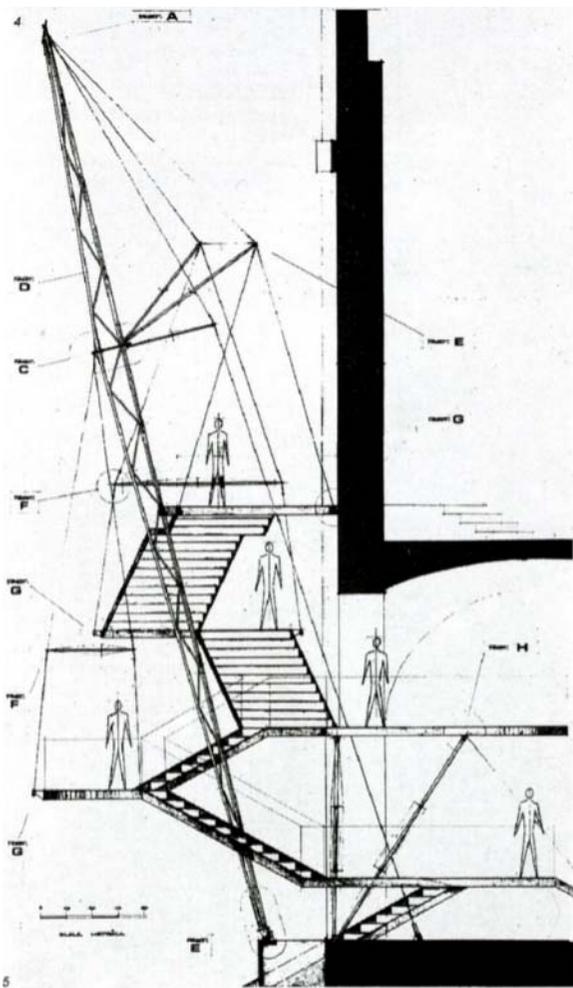
Scalone interno alla casa dei Panigarola con la nuova pavimentazione in ciottoli di fiume.





Particolare del fronte esterno dopo gli interventi

Progetto e modello della nuova scala di servizio.







Vigoleno (PC), Castello degli Scotti: due nuovi pontili aerei (1999)



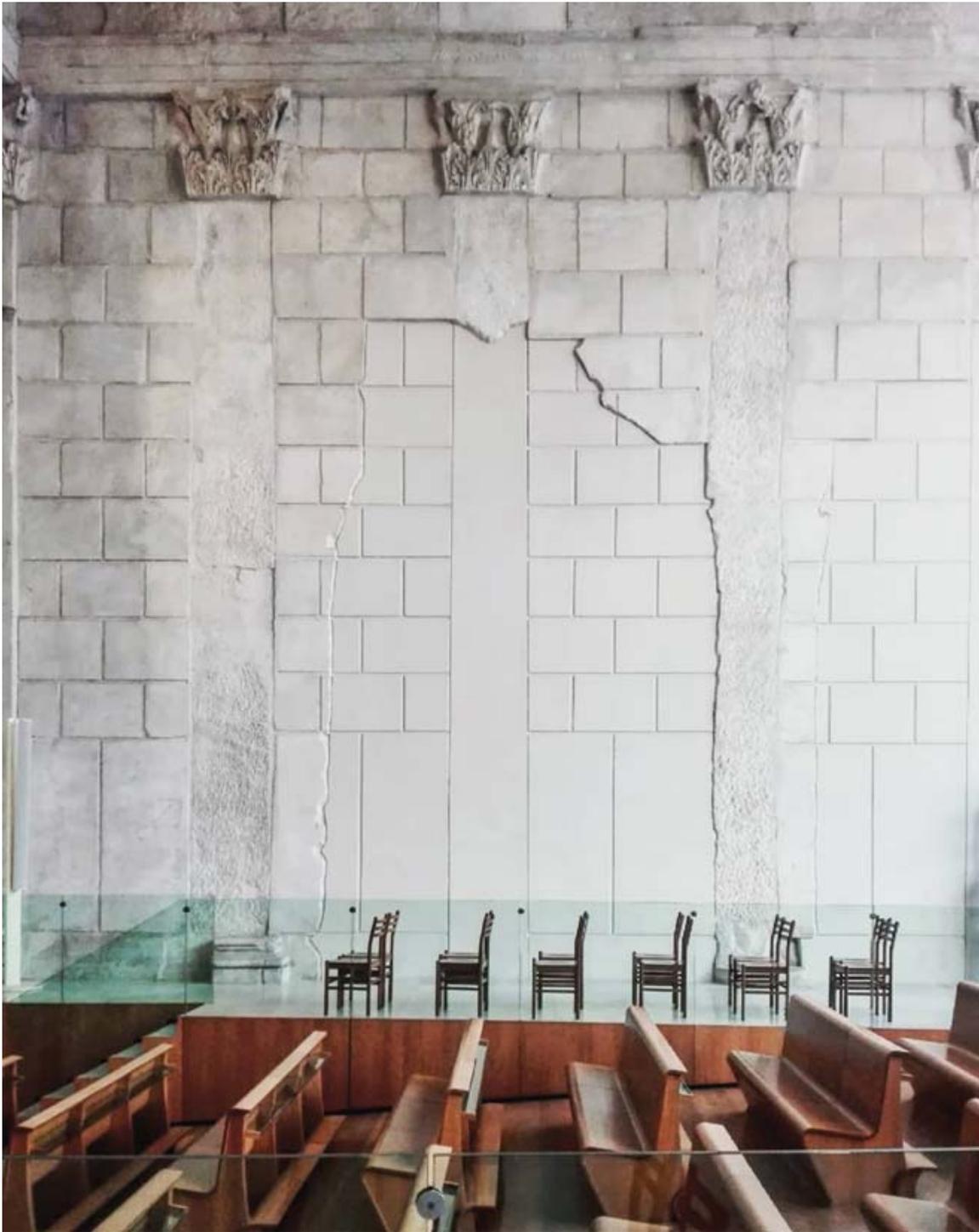
Piacenza , bastione di porta Borghetto 1999-2001

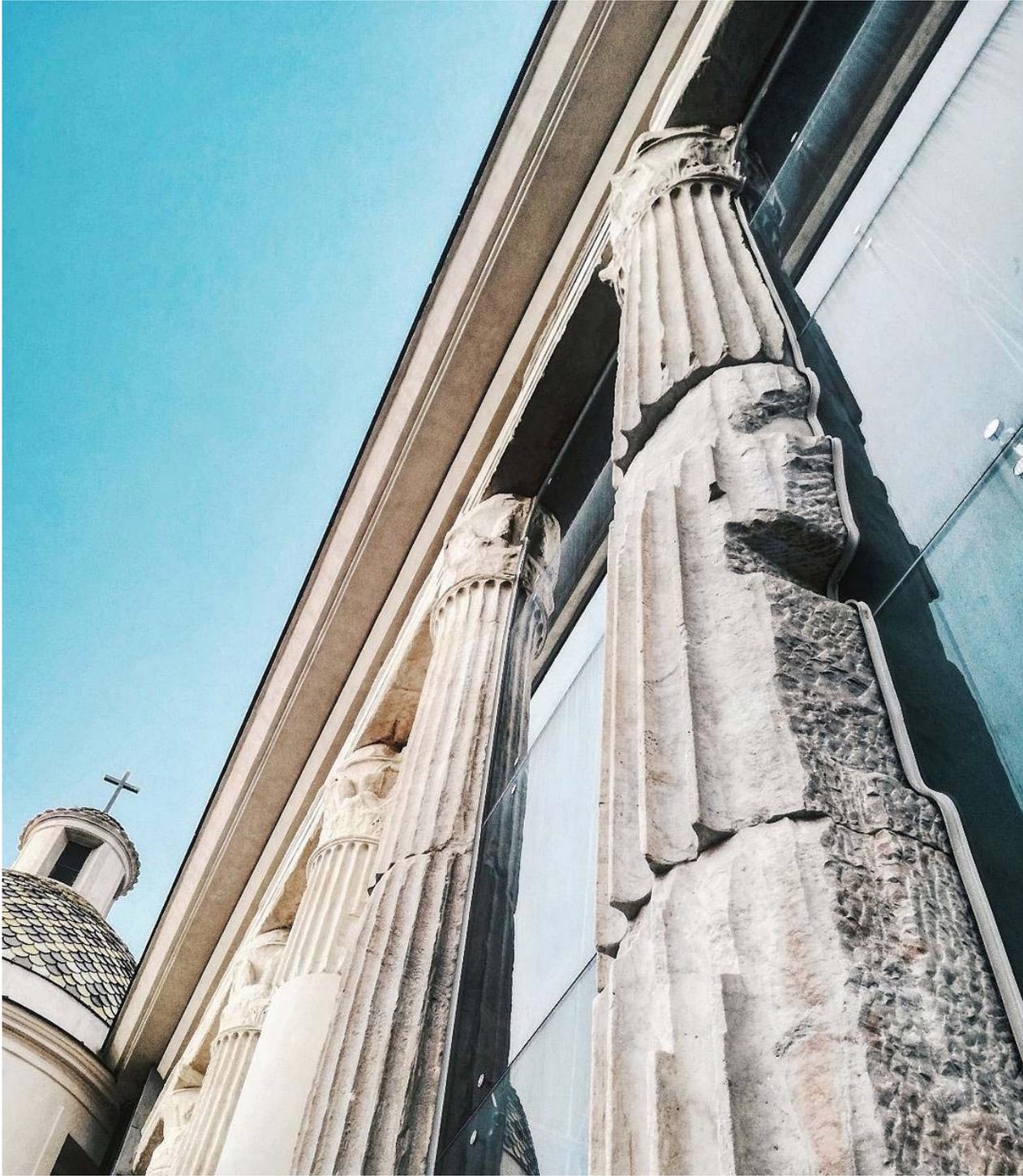


TEMPIO-DUOMO DI POZZUOLI:

[194a.c. | 1634 | 2003 Dezzi Bardeschi «Elogio del palinsesto»]









“La reintegrazione dell’immagine”

Per **Giovanni Carbonara** il restauro è

«un atto di cultura e al tempo stesso altamente specialistico. Il restauro guarda al futuro e non al passato, neppure è riservato al godimento di pochi eletti cultori dell’antico. Esso ha funzioni educative e di memoria, per le future generazioni, per i giovani; riguarda, in fondo, non il compiacimento per gli studi in sé ma la formazione d’ogni cittadino e la sua qualità di vita, intesa nel senso spirituale e materiale più esteso».

Così sottolinea nel testo *La reintegrazione dell’immagine*, pubblicato nel 1976.

La difficoltà di **contemperare nell’intervento, l’istanza storica e quella estetica**, viene affrontata da Carbonara come questione difficilmente risolvibile in modo univoco, ma da esaminare **caso per caso**, come problema di cultura e di sensibilità figurativa.

Come già visto, l’autore manifesta esplicitamente la propria approvazione al riconoscimento di un ruolo non secondario alla fantasia, riproduttrice nell’atto di comprensione critica, ma anche creatrice nel momento spesso inevitabile della reintegrazione, anche se parziale e quantitativamente limitata del monumento. Il tutto, nel rispetto dell’autenticità e dei valori storici del monumento, sia originari che sedimentati dal tempo.

Si propone, quindi, ribadendo concetti già espressi da numerosi predecessori, che nella reintegrazione, fisica o figurativa dell'opera d'arte, si deve tenere conto, accanto al rispetto rigoroso delle esigenze storiche, anche dell'**importanza dei valori figurativi**.

Il problema relativo all'accostamento del nuovo all'antico, legato ad una vecchia polemica irrisolta e forse irrisolvibile se non nell'integrale conservazione dell'antico, viene ampiamente trattata:

l'**intervento moderno** è contemplabile solo nel caso di tessuti urbani lacerati da sciagurati eventi o altre **calamità** e **non in termini di sostituzione**, proponendo il nuovo a danno dell'antico mediato dall'attenta valutazione critica come premessa ad un'accurata espressione creativa legata al caso specifico.

Non esiste una differenza di metodo teorizzabile tra i problemi che pone la ricucitura di un tessuto urbano lacerato o l'interrotta figuratività di un monumento danneggiato: si tratta sempre di reintegrare un'immagine nel rispetto delle due fondamentali istanze, l'estetica e la storica. Carbonara rifugge dalla distinzione tra architetto e restauratore, sottolineando come «per avere autentici restauratori di architettura bisogna formare prima veri architetti».

Un **architetto-restauratore** deve essere capace di esercitare il suo mestiere di architetto, ed essere consapevole delle implicazioni teoretiche, storico-critiche e anche tecniche che il restauro comporta.

Ognuna delle due è condizione necessaria ma, da sola, non sufficiente.

Riconosce la naturale **continuità tra il progetto e il cantiere**, attribuendo all'architetto la regia dell'intervento, con l'apporto dei **diversi ambiti disciplinari**.

L'interazione con altri ambiti consente di non scivolare verso un **banale funzionalismo**, un confuso sociologismo, o verso il ripristino, definito da **Brandi**, «la peggiore eresia del restauro».

Una solida unità di riflessione, fa emergere una base comune di riferimenti concettuali da realizzare e incarnare secondo le proprie specifiche tecniche.

Anche per Carbonara i concetti guida sono:

il minimo intervento, come regola fondamentale;

la reversibilità, almeno potenziale;

la distinguibilità a vista;

la compatibilità chimico-fisica;

la pluralità di tecniche;

l'attualità espressiva, essendo il restauro manifestazione dell'odierna cultura storica e figurativa.

Carbonara, condividendo appieno la definizione del concetto di restauro,

il cui «scopo è di conservare e di rivelare i valori formali e storici del monumento e si fonda sul rispetto della sostanza antica e delle documentazioni autentiche» (art. 9 della **Carta di Venezia, 1964**),

specifica come la **progettazione** debba essere «di e per il restauro», guidata su precisi binari storico-critici, con **intenzionalità eminentemente conservativa** e accettando come dato di partenza un concetto di autenticità diacronico dove la verità storica con la quale confrontarsi è frutto della **stratificazione** plurisecolare sul manufatto, non la sua sola *facies* d'origine.

La ricerca continua del “più antico” a scapito delle testimonianze accumulate nel tempo non ha senso ed è dilapidazione del patrimonio storico, come lo sarebbe strappare le pagine giudicate meno importanti oppure parzialmente riscritte di un antico codice.

Il progetto del restauro deve avvenire secondo un approccio “critico”, e deve essere finalizzato alla **conservazione e alla perpetuazione del monumento**. L'intervento critico è attività ardua e impegnativa, richiede un serio impegno di studio e analisi, una buona capacità di controllare e orientare in senso positivo e non distruttivo le proprie capacità creative, ma soprattutto applicazione e amore per l'oggetto di studio.

Il restauro “in analogia”.

Il restauro italiano, nel periodo compreso fra gli anni Cinquanta e Ottanta del Novecento, ha saputo fare tesoro della distanza fra il Movimento Moderno e l'architettura antica;

anzi, era opinione corrente di quegli anni che quanto più forte il **contrasto** tra linguaggio antico e intervento moderno, tanto più l'antico e il moderno si mostrano nella loro autenticità.

Dalla fine degli anni Settanta in poi, la cultura internazionale architettonica abbandona i concetti di innovazione radicale portati avanti dal **Movimento Moderno** e teorizzati ad esempio da Bruno Zevi - asimmetria, funzionalismo, uso di materiali innovativi, rifiuto dei rivestimenti - per tornare ad una **rilettura** a vari livelli del **passato**.

Naturalmente si tratta di un processo molto complesso e con varie sfaccettature, che qui si può solo sinteticamente richiamare.

A partire dagli anni Ottanta si è parlato insistentemente di **fine o di crisi della modernità**: si può dire che viene messa in discussione l'idea stessa di progresso, secondo la quale ogni epoca progredisce rispetto alle precedenti: naturalmente, anche i fondamenti dell'economia vengono scossi, con l'abbandono della produzione industriale pesante e su larga scala.

L'architettura comincia a guardare nuovamente al **passato**, e non solo per un fatto formale e funzionale: ci si accorge infatti che l'architettura antica invecchia meglio di quella contemporanea e ciò alimenta ad esempio il **dibattito su un problema "nuovo", cioè il restauro dell'architettura contemporanea**.

Questo quadro culturale fa sì che nel restauro alla modalità "**per contrasto**" subentri, in alcuni operatori del settore, la modalità "**per analogia**", cioè il restauro secondo **forme e materiali analoghi**, tendenzialmente uguali, a quelli del passato.

Si è parlato quindi di tendenza al **neoripristino**, ma in realtà si profila un atteggiamento più complesso del semplicistico ritorno a Viollet-le-Duc.

Uno dei personaggi che meglio incarna tale tendenza è **Paolo Marconi**, professore di Storia dell'architettura e studioso del Barocco e del Sette-Ottocento, successivamente docente di Restauro all'**Università di Roma Tre**.

La sua posizione parte da alcuni presupposti derivati da Saverio Muratori, architetto e docente che già negli anni Sessanta proponeva il ritorno al **“tipo”** architettonico **quale matrice per l'architettura di ogni tempo e per la creazione di una città in continuità con il passato**.

Ma anche la tendenza “analogica” è fortemente influenzata dal dibattito '70-'80 sul deterioramento dei monumenti e delle loro superfici a causa dell'inquinamento.

Studiando alcuni edifici antichi, come ad esempio la Colonna Traiana, interamente di marmo, a Roma, ci si rese conto che la **superficie della pietra** presentava delle patine giallo-brune, e che il marmo sotto tali strati appariva meglio conservato.

Marcello Paribeni, fisico dedito allo studio dei monumenti antichi, individuò in questi strati il residuo di un'azione voluta nel passato per proteggere la pietra sottostante.

In sostanza questi strati sovrapposti alla pietra avevano avuto lo scopo di proteggerla dall'azione del tempo, con azioni di manutenzione ripetute nel tempo, e continuavano in parte a proteggerla dall'inquinamento.

Tali pellicole sarebbero dunque pitture leggerissime, velature destinate a sacrificarsi e a deteriorarsi per evitare che il degrado danneggi la materia vera e propria che compone il monumento.

Per questo si è parlato di strati di sacrificio, posti sul mattone o sulla pietra antica e destinati ad essere rimessi in efficienza periodicamente proprio a protezione del materiale antico.

Già nell'Ottocento gli studiosi si erano resi conto che i monumenti greci e romani, anche di pietra, erano in origine rivestiti da strati di intonaco o di colore.

Ma anche il cantiere tradizionale prevedeva lo scialbo, cioè una tinteggiatura poco spessa, ma fortemente aderente al supporto, grazie alla presenza di “colle” naturali, ad esempio la caseina, aggiunta alla miscela molto fluida di acqua e calce, con pigmenti di vario tipo per ottenere una intonazione cromatica.

Molte di questi “strati di sacrificio” sono stati individuati su monumenti praticamente di ogni epoca, dall'antichità greca e romana, al medioevo, al Rinascimento. Gli studi chimico-fisici hanno spesso individuato in queste pellicole superficiali dell'ossalato di calcio, un componente che si forma dal degrado chimico di alcuni prodotti organici tra cui appunto la caseina. Per alcuni studiosi, ma il dibattito è ancora aperto, la presenza di ossalati attesta la natura “volontaria” di tali pellicole.

Ma nascono dubbi sulla legittimità di riproporre, ad esempio, una pellicola giallastra sulla Colonna Traiana, che offrirebbe in questo modo un'immagine completamente nuova di sé.

Allo stesso modo, se si ritiene che i colori rosso e blu presenti anticamente sul Partenone fossero degli strati protettivi, e se si considera di preservare il marmo pentelico con i metodi tradizionali, si dovrebbe dipingere il tempio dell'Acropoli di rosso e di blu, con il risultato di un impatto visivo fortissimo.

In *Arte e cultura della manutenzione dei monumenti*, Paolo Marconi approfondisce questi concetti con intenti provocatori, affermando che i monumenti che oggi si osservano, deteriorati dallo smog, dalle croste nere, dalle piogge acide, in passato erano continuamente protetti da interventi di superficie che permettevano alla materia di continuare a vivere.

Dunque, su queste basi va ripensato il restauro, sostituendo all'idea dell'intervento unico una prassi di manutenzione continua realizzata riproponendo metodi e tecniche del passato.

In molti edifici sia del Medioevo, sia del Rinascimento il rivestimento aveva anche l'importante funzione di alludere ad un determinato materiale, in genere "ricco" (marmo, pietra calcarea in conci squadriati, ecc.) mentre la struttura restava in materiali meno pregiati (mattoni, ciottoli, malta, ecc.).

Replicare tali rivestimenti significa quindi anche ripristinare le immagini perdute degli edifici antichi.

Su questa strada, Marconi ha realizzato restauri di **ripristino dell'aspetto cromatico** originale di numerose fabbriche.

Un caso significativo è quello di **VILLA LANTE AL GIANICOLO A ROMA**, edificio iniziato probabilmente da Giulio Romano prima del Sacco di Roma del 1527.

Si tratta di un piccolo edificio su due livelli, che negli anni Trenta era stato ritinteggiato nei "fondi" del prospetto con un rosso pompeiano molto usato in quegli anni.

Marconi, descialbando le pareti, trova un intonaco con toni rosati per il fondo e con un bianco molto tenue per le paraste.

Compiendo alcune analisi degli intonaci, emerge che quelli del fondo sono 'caricati' con polvere di travertino, mentre quelli delle paraste con polvere di marmo di Carrara, macinato e poi mescolato all'impasto dell'intonaco.

In sostanza, dunque, la coloritura della facciata tendeva ad imitare il travertino e il marmo. La scelta fu quella di **ripristinare i due colori**, scegliendo una stesura del colore che imitasse la leggerezza della tinta trovata sotto il rosso, quindi usando piccoli tocchi accostati, di gusto quasi tardo-impressionista. Nella prima fase del restauro si decise, inoltre di non intervenire sul primo ordine della villa, ma l'effetto fu quello di una riscoperta di valori cromatici totalmente inediti, che riportavano la villa al gusto del manierismo e al contesto paesistico aperto sul panorama della città.



VILLA LANTE AL GIANICOLO A ROMA



Da questo intervento prende inizio una campagna di riscoperta dei colori antichi, delle patine e delle tecniche di trattamento delle superfici, che ha spesso portato al completo ripristino dell'immagine originaria.

La scialbatura terminale, dunque, costituiva il momento essenziale della presentazione dell'edificio.

Per questo motivo, restaurare, per **Marconi**, significa riproporre i colori dell'organismo architettonico originario, anche a costo di ripristinare l'effetto di un tempo.

Tipico è l'esempio del palazzo di Giustizia di Roma, enorme edificio della fine del XIX secolo, realizzato con pietra botticino di qualità diverse, ampiamente deteriorato dall'inquinamento urbano.

L'intervento di restauro venne concluso da Marconi con una scialbatura biancastra dell'edificio destinato ad uniformare la pietra, come fu fatto anche in origine, e a proteggerla dall'inquinamento. Ma in questo modo, un edificio non amato per la sua mole oppressiva tornava improvvisamente alla ribalta sulla scena cittadina, non più risospinto sullo sfondo dalla patina del tempo, come osservò contrariato **Cesare Brandi**.

Dal ripristino dei colori, Marconi passò allo **studio e alla catalogazione dei sistemi costruttivi del passato**, insieme ad un gruppo di collaboratori che misero a punto, prima sul n. 20 di “Ricerche di storia dell’arte”, poi nel “Manuale del recupero del Comune di Roma” un repertorio di caratteri costruttivi del passato a cui ispirarsi per interventi di restauro.

Se si deve restaurare un solaio ligneo del Seicento, spiega Marconi, perché inserire una putrella di acciaio, brutta e sensibile alla ruggine, o un trave di cemento armato, pesante ed invasiva?

Si può integrare la parte mancante con lo stesso materiale lavorato in modo “analogico” al passato, cioè il più possibile simile; addirittura ricreando delle parti, se completamente assenti, affidandosi alla continuità dei “tipi” costruttivi.

Diventava così possibile ricostruire pavimenti, solai, volte, scale, infissi secondo l’epoca, il gusto, in una parola lo “stile” originario.

Furono naturalmente moltissime le critiche, che parlavano di un **antistorico** ritorno a **Viollet**, ma si trattava anche di una riscoperta di un modo di costruire completamente oscurato dall’adozione delle tecniche e dei materiali moderni che non avevano sempre dato buona prova nel restauro: proprio a partire dagli anni Ottanta inizia l’opera di smontaggio delle parti in cemento armato aggiunte da Balanos al Partenone, per sostituirle con protesi e nuovi elementi nella stessa pietra originaria (marmo pentelico) e usando tecniche di montaggio e finitura copiate dagli antichi greci (v. gli importanti studi di M. Korres).

I tipi edilizi:

- **Modalità espressive** dell'edilizia che si sono evoluti nei secoli, stabilizzati ora secondo uno schema e una forma.
- Spesso le **mode** architettoniche hanno dettato le leggi, subendo le influenze del gusto dei ceti dominanti.
- I tipi sono frutto di una **convenzione tra la tradizione abitativa e l'architetto**, in situazioni spesso dettate da permanenze archeologiche, dalla configurazione geomorfologica del sito, dal clima, dall'agiatezza del committente e dall'evoluzione tecnica delle consuetudini costruttive, dipendenti dalla presenza delle materie prime da costruzione.

Definizione di restauro di Marconi:

“Restaurare vuol dire operare su un’architettura o un contesto urbano al fine di conservarli a lungo, quando fossero degni di essere apprezzati e goduti dai nostri discendenti. L’operatore deve far sì che l’oggetto del suo operare sia tramandato nelle migliori condizioni, anche ai fini della trasmissione dei significati che l’oggetto possiede”. “La funzione didascalica e quella simbolica dunque prevalgono”.

Per tali complesse operazioni sono necessarie “una serie di competenze tecniche e manuali, capaci di farci intendere correttamente il testo pervenutoci, al fine di restituire la lezione al pubblico nella sua vera bellezza, seguendo l’esempio della **filologia** nelle scienze umane”.

Quindi, la filologia è un valido modello metodologico per il restauro architettonico.

Nella filologia, infatti, il **frammento perduto viene restituito attraverso l’utilizzo di un linguaggio congruo al contesto.**

Anche Marconi passa ad interventi di **ricostruzione “in stile”** che cercano di ridurre l’impatto di fasi diverse da quella dell’impianto originario.

Il **BROLETTO DI BRESCIA**, l’antico palazzo comunale, è un edificio molto articolato, rimaneggiato in età gotica e con aggiunte successive, fra cui una importante fase settecentesca di portali.

Marconi propone di privilegiare le strutture originarie, tamponando o riducendo le aperture successive ritenute incongrue che non permettono la lettura del testo medievale.

Anche le pavimentazioni, di cui rimanevano poche tracce, sono ripristinate all’interno dell’edificio.

Lo scalone medievale viene riprodotto solo tipologicamente, optando per una soluzione in legno lamellare.

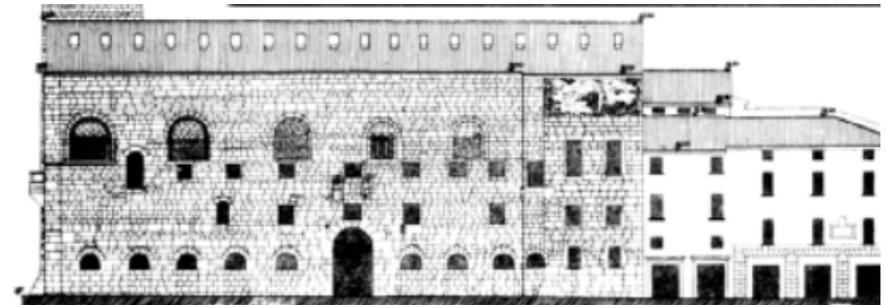
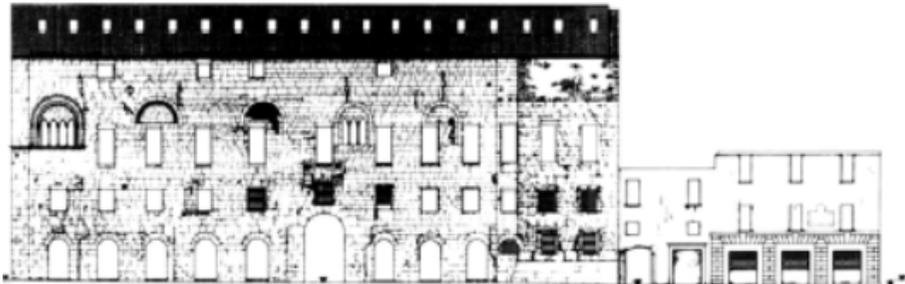
Anche nel caso dei solai, Marconi replica le tipologie antiche utilizzando materiali moderni.

Il **limite** di questa operazione è quello di individuare un determinato tipo di solaio antico e replicarlo indistintamente in molti contesti diversi fra loro, in ossequio al principio di astrattezza del tipo, senza tenere conto della sua ineludibile storicità.

Il restauro non può e non deve limitarsi a «conservare», ossia non deve semplicemente identificarsi né con lo storico né con il chimico

Non tutto può o deve essere conservato

Il restauratore, in quanto architetto, deve sapere discernere ciò che può e deve essere mantenuto e ciò che deve essere ricostruito, aggiunto, riparato per riconquistare una unità leggibile e architettonicamente sensata del monumento.



1. LA ZISA | Palermo 1978-1980

Premessa

Il palazzo della Zisa, situato fuori dalle mura di Palermo, è un edificio del XII secolo, realizzata durante la dominazione normanna in Sicilia.

Dopo il crollo del 1971, l'amministrazione comunale ha avviato un progetto di restauro.

Paolo Marconi, in veste di consulente, affianca Giuseppe Caronia per la realizzazione del progetto di restauro degli esterni e degli interni, e della ricostruzione dell'ala crollata. I lavori furono avviati nel 1974.

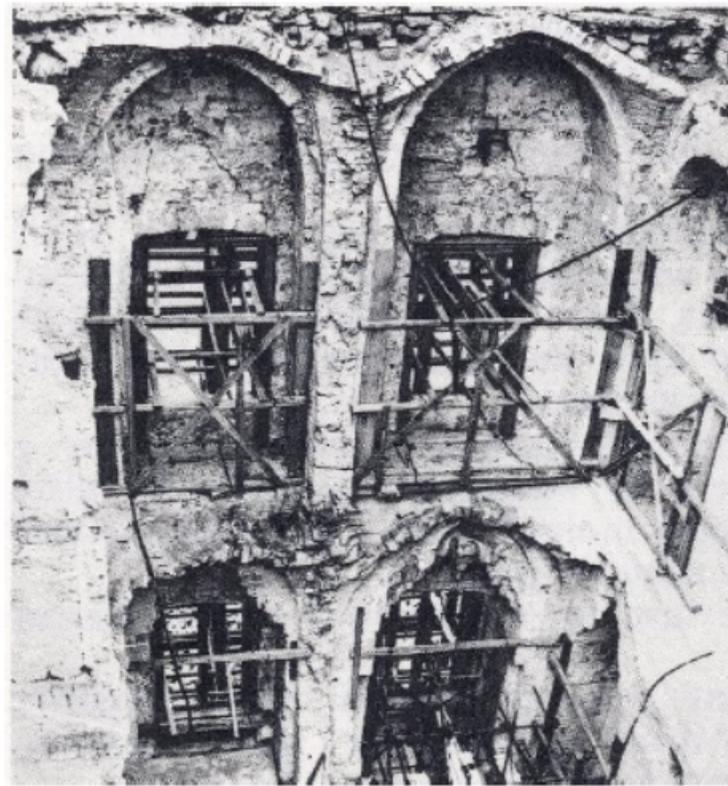


Il castello de La Zisa, Palermo.

1. LA ZISA | Palermo 1978-1980

Il mancato consolidamento, la mancata manutenzione dopo l'esproprio, la vandalica asportazione di materiali furono cause ultime e non minori del crollo avvenuto nella notte del 13 Ottobre del 1971.

Si verificò una falla larga otto metri circa ed estesa dal primo piano alla copertura nel fronte occidentale, e sprofondarono larghi tratti di volte della copertura con relative sovrastruttura, le volte del primo piano e murature interne.



A sinistra, Lo squarcio del fronte Ovest.

A destra, Immagini delle strutture superstiti.

1. LA ZISA | Palermo 1978-1980

Intervento di restauro

Al primo sopralluogo, lo squarcio del prospetto occidentale, la precarietà delle strutture superstiti e sconnesse, l'allarmante gravità delle lesioni che prevedeva ulteriori imminenti crolli, lo stato generale di abbandono del monumento, suggerirono un “**restauro archeologico**”: non ricostruire le parti crollate e consolidare le parti restanti.

Questa ipotesi, avanzata dalla scarsa fiducia nei confronti dell'amministrazione che fino ad allora aveva inadeguatamente affrontato la difesa del patrimonio architettonico, fu presto accantonata.

Si procedette a delineare un progetto di massima, limitato agli interventi urgenti che prevedevano il consolidamento delle coperture e delle murature.

L'approvazione del progetto esecutivo avvenne dopo due anni, e comprendeva tre fasi:

1. Opere di consolidamento
2. Ricostruzione delle murature e delle coperture
3. Opere di “*Cosmesi*”

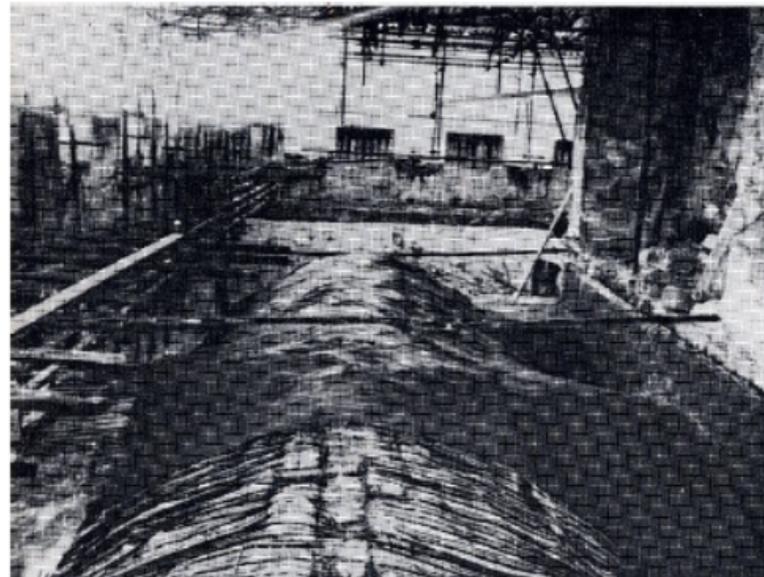
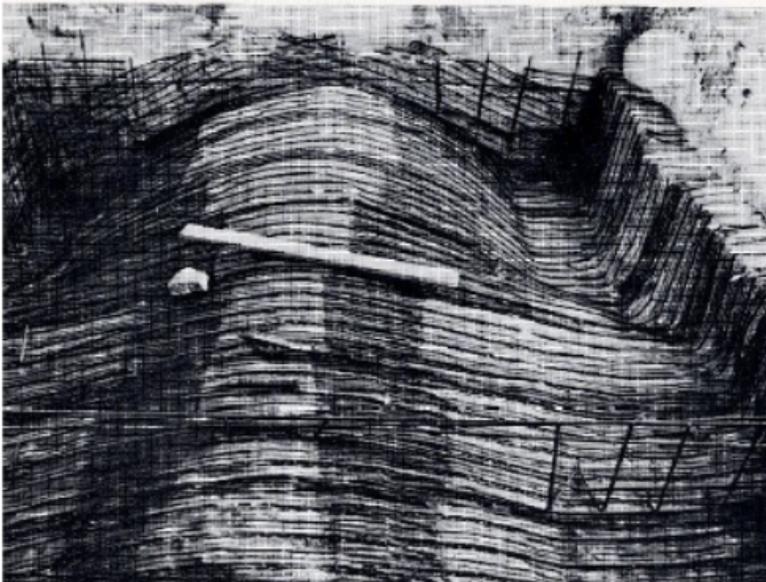
1. LA ZISA | Palermo 1978-1980

1. Opere di consolidamento

Per primi vengono effettuati gli interventi di tamponamenti e muratura di mattoni, con alleggerimento delle volte asportando circa 800 mc di materiale gravante sui rifianchi, per costruire i piani di calpestio.

Le volte originarie, una volta alleggerite, sono state poi consolidate con uno strato di conglomerante cementizio a granulometria fine armato con rete metallica, e sono stati costruiti dei cordoli in cemento armato lungo le murature sui quali sono appoggiate le solette di c.a. precompresso.

Molti architravi in legno sovrastanti o nicchie quasi completamente infradiciate sono stati sostituiti con architravi in legno rinforzati da rinforzi in ferro o cemento armato.



Immagini relative al processo di alleggerimento delle volte e il loro consolidamento con uno strato di conglomerante cementizio.

1. LA ZISA | Palermo 1978-1980

Notevoli sono stati gli interventi di bonifica generale delle murature.

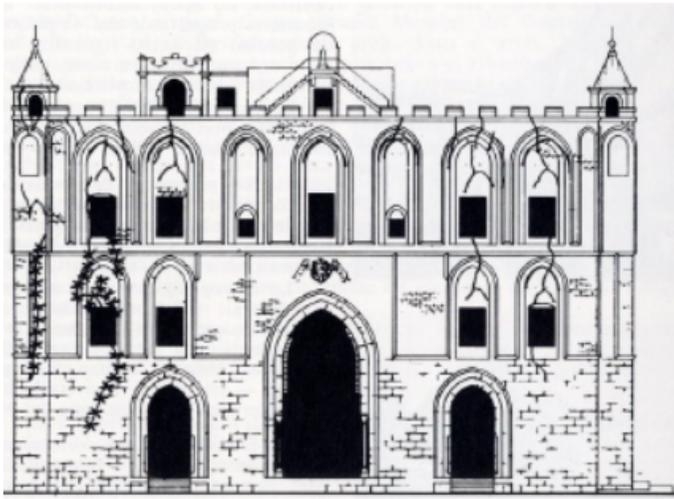
Alcuni saggi hanno fatto emergere che la malta di allettamento era quasi del tutto decalcificata e che la muratura presentava gravi soluzioni di continuità.

Si sono previste delle iniezioni di boiaccia cementizia attraverso un sistema di fori.

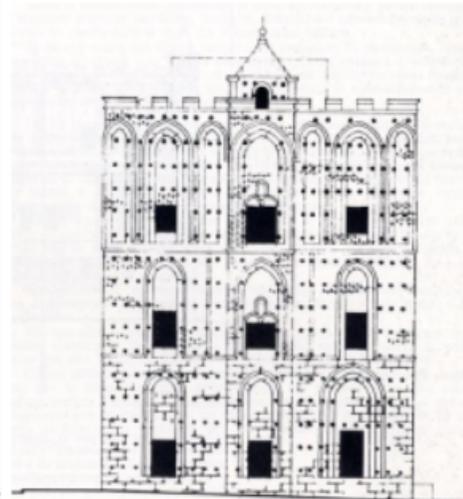
La bonifica ha previsto anche il risarcimento delle lesioni attraverso le cuciture con barre d'acciaio sigillate con resina epossidica.

Si è prevista inoltre l'imbracamento delle travi reticolari dei muri di ambito della zona crollata.

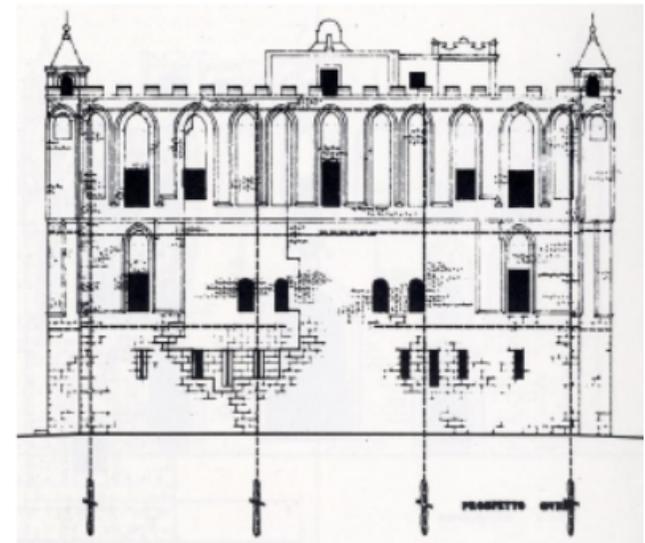
Il continuo aggravamento delle condizioni statiche ha costretto la predisposizione di una ingabbiatura dell'intero edificio con barre verticali di acciaio, ancorate alle dolci di fondazione con micropali e tiranti orizzontali con trefori di acciaio armonico annegato alle murature.



Prospetto Est, indicazioni relative alla sigillature delle lesioni.



Prospetto Sud, indicazioni della maglia delle perforazioni per le iniezioni di boiaccia di cemento.



Prospetto Ovest, indicazioni delle barre verticali di acciaio.

1. LA ZISA | Palermo 1974-1980

2. Ricostruzione delle murature e delle coperture

Conclusi i lavori di consolidamento, nel 1978, si diedero avvio ai lavori per la ricostruzione delle murature e delle volte crollate, per riconfigurare integralmente il monumento nelle sue strutture e sovrastrutture in copertura, e nella organicità dei suoi spazi interni ed originari.

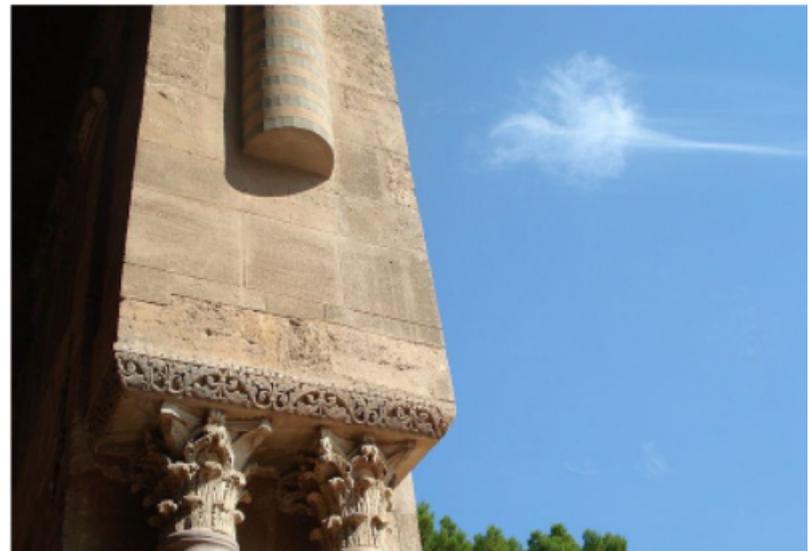
Le volte sono state riprodotte con dei getti di cemento armato.

Il restauro del paramento murario è avvenuto mettendo in pratica il concetto di “*restauration à l'identique*”: ovvero si è ricorsi a tecniche di taglio della pietra attuali, pur mantenendo le stesse dimensioni dei blocchi lapidei.

Non si è tenuto conto delle raccomandazioni tipiche del restauro archeologico che prevede di segnare con fondini ribassati o con laminette di ferro o cotto, il perimetro delle zone riprese, perché “*i singoli conci, figli del loro tempo, parlano a noi meglio di qualsiasi didascalica sottolineatura*”.



Particolare della *murquana*, e della ricostruzione della volta in cemento armato.



1. LA ZISA | Palermo 1974-1980

3. Opere di “Cosmesi”

Le manutenzioni seicentesche del castello della Zisa hanno “falsificato” gli apparecchi lapidei ricorrendo a un intonaco, realizzato con la funzione di simulare uno spartito lapideo più perfetto di quello naturale, di sigillare le giunture e di saturare in superficie la pietra altrimenti porosa e corrodibile.

Negli anni '50 del Novecento, i restauri hanno previsto la stonacatura di alcune parti per mettere in luce la struttura lapidea.

L'intervento di restauro in oggetto ha rifiutato il rifacimento dell'intonaco. Si è optato per l'utilizzo di vernici trasparenti a base di resine per proteggere l'apparecchiatura muraria a vista.

Tuttavia, insieme alla vernice, è stata pensata una velatura del colore della pietra per restituire un'omogeneità cromatica, altrimenti perduta a furia di manutenzioni e rifacimenti parziali.



La Zisa, Facciata principale.



4 TEMPIO-CATTEDRALE A POZZUOLI | Concorso di idee 2003

Tempio/Cattedrale: Composito Oppositorium

L'accesso avviene da Pronao, ripristinato grazie al soffitto e ai lacunari come richiesto dal bando, con una vetrata dell'aspetto esterno marmoreo che sostituisce la parete Sud della Cella.

Il campanile viene ricollocato nella posizione originaria.

Tempio-Cattedrale di Pozzuoli, Render di progetto.

