

**PLURALITÀ DI TENDENZE  
NEL DIBATTITO ATTUALE:  
PURA CONSERVAZIONE  
E RIPRISTINO**

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

Molti studiosi, fra cui diversi 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 del pensiero di Benedetto Croce, e come pensa in fondo anche Cesare Brandi - ma contingenti, legati al singolo fruitore, spesso chiaramente arbitrari, in ogni caso soggettivi e temporanei, quindi mai universali.

## **Il restauro come atto critico:**

Agnoldomenico **Pica**, Roberto **Pane**, Renato **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 esamina l'opera e ne stabilisce significati e valori.

Il restauro critico è quindi, per sua natura, «**selettivo**», individua cioè i valori da trasmettere al futuro - rispetto a quello che non è considerato opera d'arte - e su questa selezione fonda un intervento di restauro che interpreti al meglio i valori riconosciuti nell'opera.

In tal senso il restauro dev'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 compromettersi con un intervento decisamente moderno, né minimo, né tantomeno neutro, ma audace quanto serve per rendere l'opera antica viva e attuale».

Agnoldomenico Pica (Padova, 1907 – Milano, 1990) è stato un architetto, pubblicista e critico d'arte italiano.

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 a 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, alla quale va riconosciuto il merito di aver portato avanti, rispetto a Roberto Pane, una dialettica ancora più serrata tra atto critico e atto creativo.

In alcuni suoi scritti, tra i quali *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 Cesare **Brandi** e le rielaborazioni di Giovannini **Carbonara** determinano la **linea centrale dello sviluppo sul restauro in Italia**, si sviluppano molte critiche nei confronti di tale filone, fin dagli anni Sessanta del Novecento, sul ruolo dell'**istanza estetica**.*

*Molti studiosi, fra cui diversi 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 del pensiero di Benedetto Croce, e come pensa in fondo anche Cesare Brandi - ma contingenti, legati al singolo fruitore, spesso chiaramente arbitrari, in ogni caso soggettivi e temporanei, quindi mai universali.*

Non si ritiene quindi possibile formulare un **giudizio artistico** su un edificio e sulla base di tale giudizio dare il via a operazioni di demolizione e/o ricostruzione: l'unica istanza di cui si deve tenere conto è quella **storica**, secondo la quale si devono rispettare **tutte le fasi di trasformazione di un edificio**, perché sono tutte testimonianze storiche, degne in quanto tali di essere conservate.

Anche le aggiunte, che possiamo ritenere oggi deturpanti, in futuro costituiranno testimonianza di una fase storica; anche i segni del degrado, come sostiene **Giulio Carlo Argan**, vanno conservati perché sono un segno di un certo modo d'uso o di non uso dell'edificio, e 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**», anche se si tratta di un'espressione che non viene accettata da tutti gli studiosi.

Ai presupposti di tale tendenza contribuiscono anche le nuove tecniche moderne, capaci di rallentare le forme di deterioramento dei materiali e delle strutture, soprattutto mediante l'uso di nuovi materiali, capaci di garantire la durata dell'edificio nella sua autenticità.

È quanto si riteneva a proposito, per esempio, dell'impiego del calcestruzzo armato o delle «resine», termine generico per definire alcuni formulati chimici a base polimerica utilizzati per integrare, consolidare, proteggere i materiali storici, mantenendo il loro aspetto e i segni del passato.

Soprattutto a partire dagli anni Sessanta si diffonde l'uso delle resine, con le quali si trattano molti edifici monumentali.

Prassi peraltro oggi molto criticata, poiché tali resine hanno un comportamento spesso non compatibile con la chimica e con la fisica degli antichi materiali; e soprattutto perché risulta difficile verificarne la durata nel tempo.



L'atteggiamento di assoluta conservazione si sviluppa anche parallelamente agli studi sulla cosiddetta «**cultura materiale**», ovvero di quelle testimonianze frutto del concreto agire dell'uomo, in ogni tempo, sui materiali e sugli spazi.

Sulla scorta della nuova storiografia, diventano oggetto di studio anche i vecchi arnesi di lavoro dei campi, gli strumenti di produzione industriale, così come le stesse fabbriche; 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 e prive di valore estetico, ma che costituiscono fonti di informazione sulla condizione umana, in tutte le sue manifestazioni, di ogni epoca.**

La storia non è più 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.

È il grande rinnovamento storiografico nato in Francia con la rivista (e la scuola) degli «Annales», fondata del 1929 da studiosi come Lucien Febvre, Fernand Braudel e Marc Bloch, 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 riconducibili alle scelte di un singolo operatore (o comunque di un gruppo ristretto di persone).

Bellini sostiene che l'**autenticità** di un edificio non consiste nella sua perfezione estetica, ma nel suo **stratificarsi di eventi successivi nel corso della 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, se per restauro si intende un'operazione che riduce il carico di informazioni che un edificio può veicolare al futuro, a favore del suo presunto valore estetico.

Sul piano **operativo**, un altro esponente di spicco è stato **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, e 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 evolversi verso una continua entropia.

**Quindi il restauro non dovrà eliminare (sovrapposizioni, stratificazioni di 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 Bruno Zevi - sostiene che **l'intervento di restauro dovrà aggiungere materia in chiave contemporanea:**  
un nuovo progetto si sovrappone all'antico, commentandolo, presentandolo, più spesso ironizzando.

## INTERVENTO ALLA BIBLIOTECA CLASSENSE A RAVENNA (1981-83)

Stato di fatto: L'ingresso alla biblioteca su via Baccarini e la chiesa di S. Romualdo. L'abbazia sede della biblioteca è fondata nei primi decenni del Cinquecento e ampiamente trasformata nel corso dei secoli. La Manica Lunga ospitava anticamente le stalle e le cantine. Il chiostro del Liceo Artistico presenta strutture di consolidamento in acciaio realizzate negli anni Sessanta. Sono evidenti i danni provocati dal grossolano inserimento di un nuovo impianto di riscaldamento.



14  
**RAVENNA - BIBLIOTECA CLASSENBERG**  
N. 17 - SERVIZIO DEL DOCUMENTO DI SERVIZIO  
SISTEMA ANALITICO DEI LUOGHI

**MAPPA** (left) **SEZ. TRANSVERSALE** (right)

**DESCRIZIONE**

*Temporanea Biblioteca - Università degli Studi di Ferrara  
Strada di Area n. 47 - 40138 Ferrara - Italia*

**NOTE E RIFERIMENTI**      **DEVELOPPO**

14-04-62      Claudio Bellini



**ANALISI**

Analisi dei dati architettonici e funzionali del complesso, con riferimento alle diverse parti e alla loro destinazione d'uso. Si tratta di un edificio a carattere culturale e di servizio, destinato a ospitare una biblioteca e a fungere da centro di studio e di lavoro.

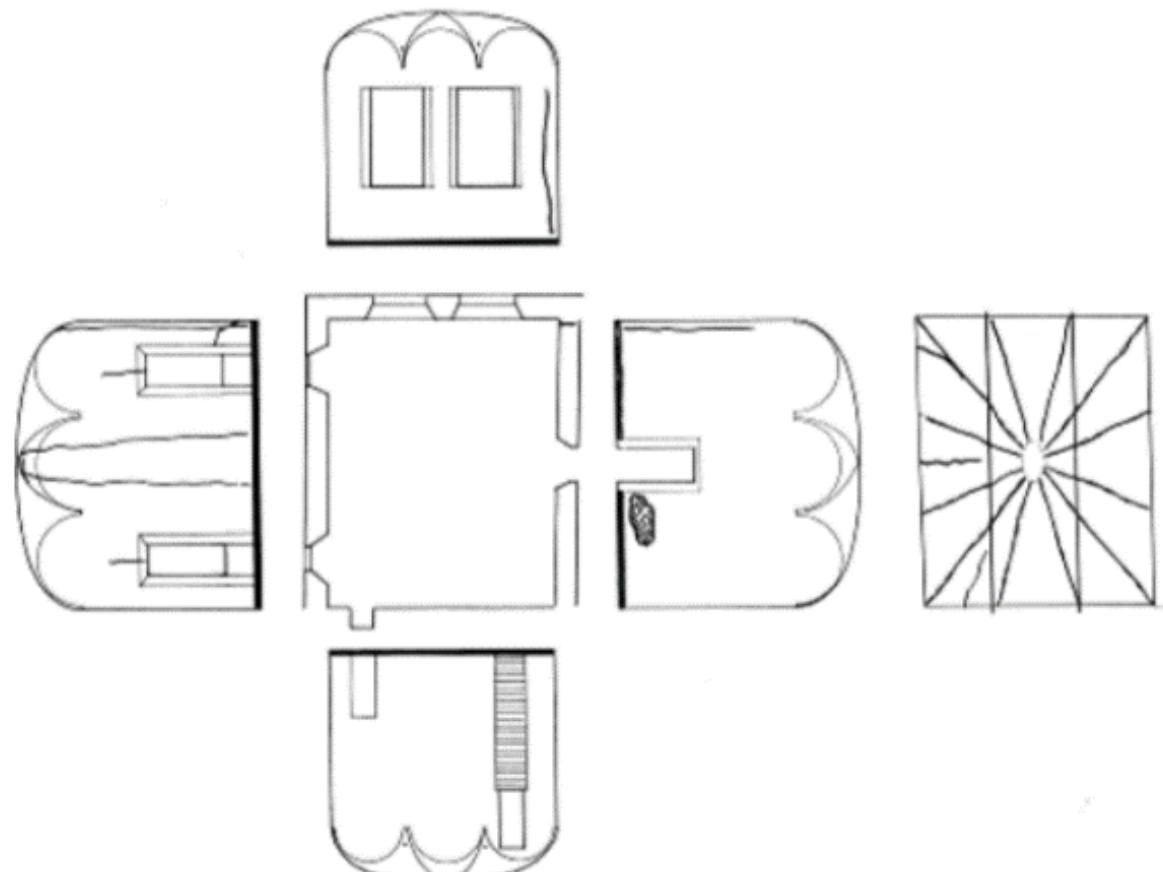
L'edificio è stato progettato e costruito nel 1962, ed è stato realizzato in cemento armato e muratura.

Le parti principali del complesso sono:

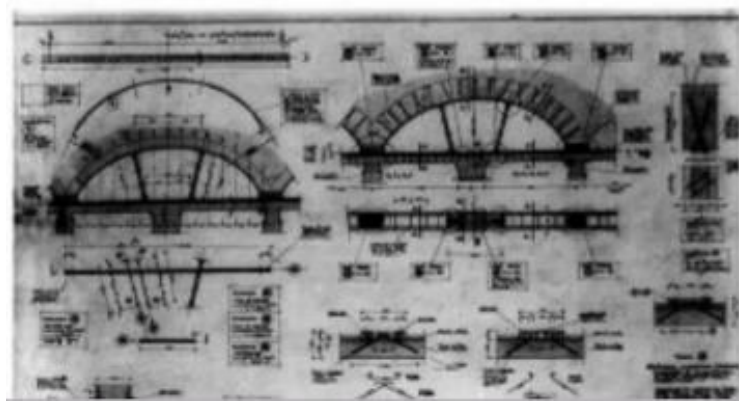
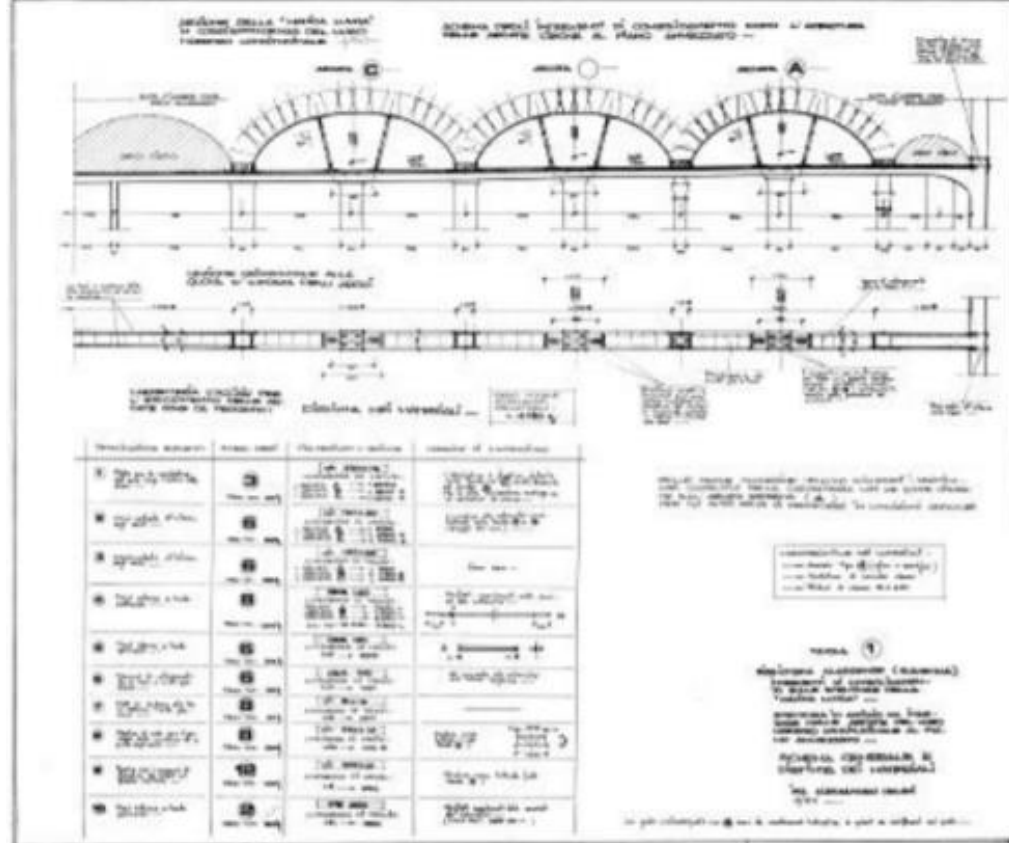
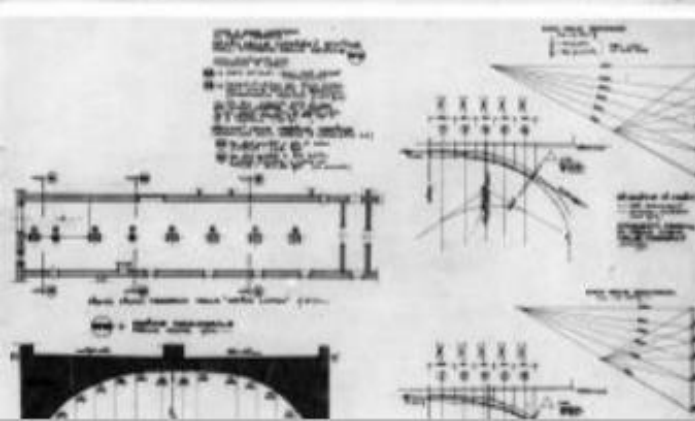
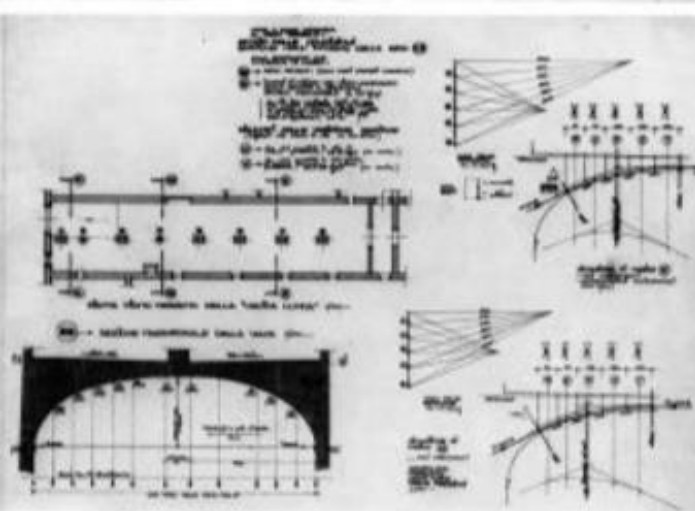
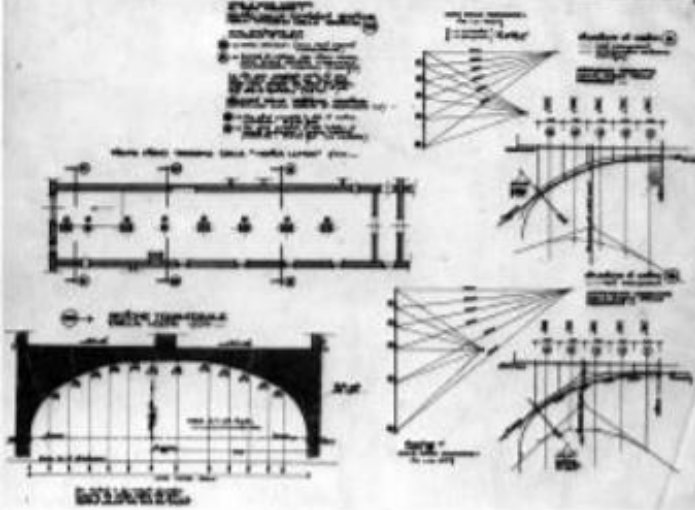
- il corpo principale della biblioteca, costituito da un unico ambiente con pianta a U; il corpo di servizio, costituito da un unico ambiente con pianta a U; il corpo di collegamento, costituito da un unico ambiente con pianta a U; il corpo di annesso, costituito da un unico ambiente con pianta a U.

Le parti principali del complesso sono:

- il corpo principale della biblioteca, costituito da un unico ambiente con pianta a U; il corpo di servizio, costituito da un unico ambiente con pianta a U; il corpo di collegamento, costituito da un unico ambiente con pianta a U; il corpo di annesso, costituito da un unico ambiente con pianta a U.



Esempio di abaco analitico dei dissesti per i singoli ambienti.



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).

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



Ancoraggio delle centine alla muratura  
mediante barre in acciaio.  
La struttura in acciaio dopo il montaggio.



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

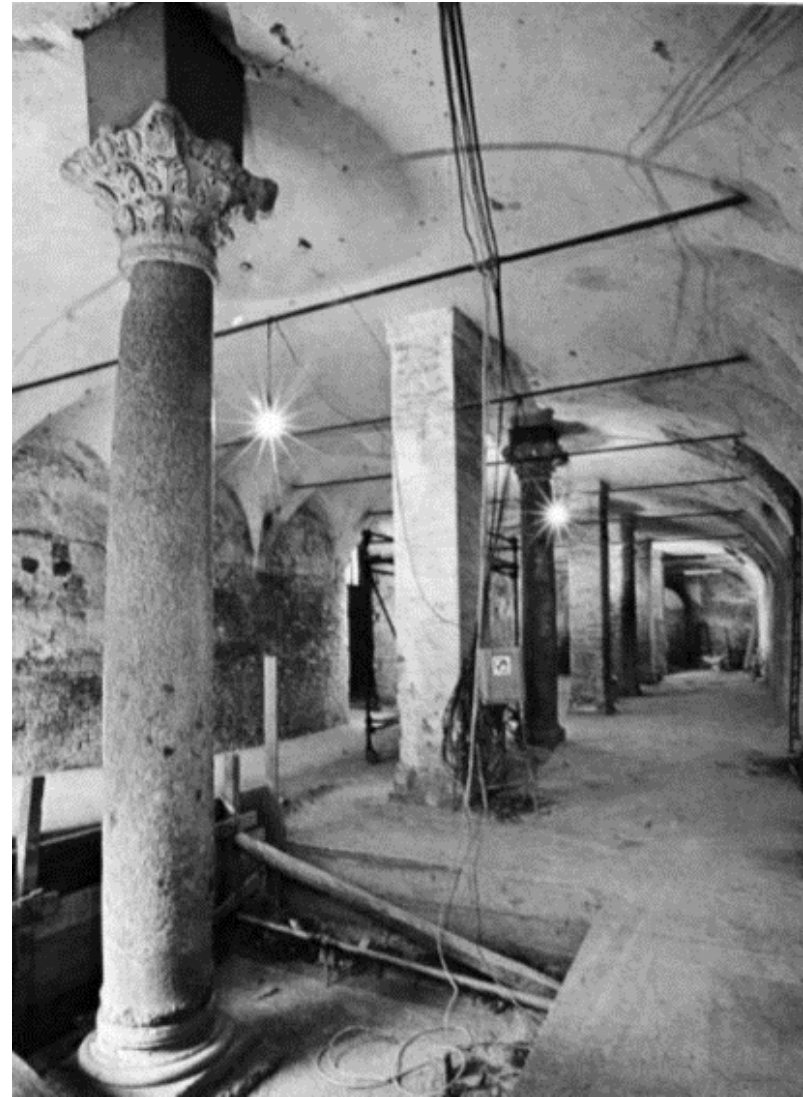




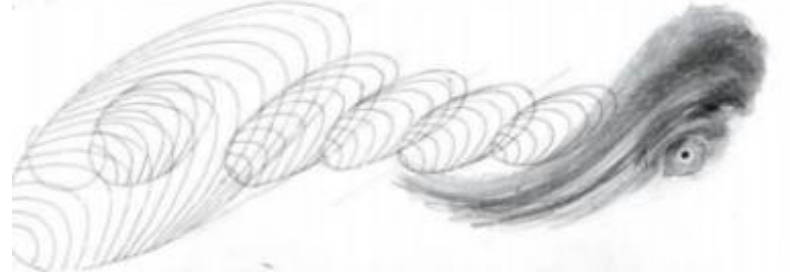
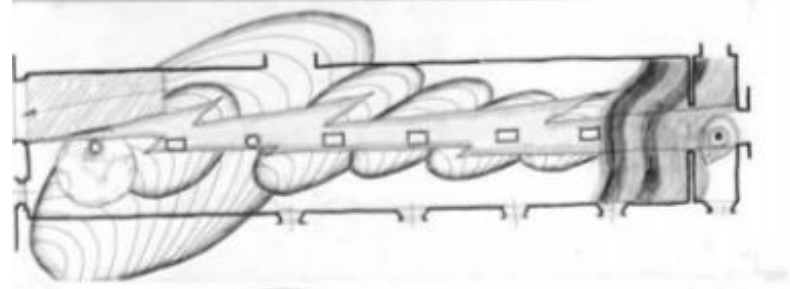
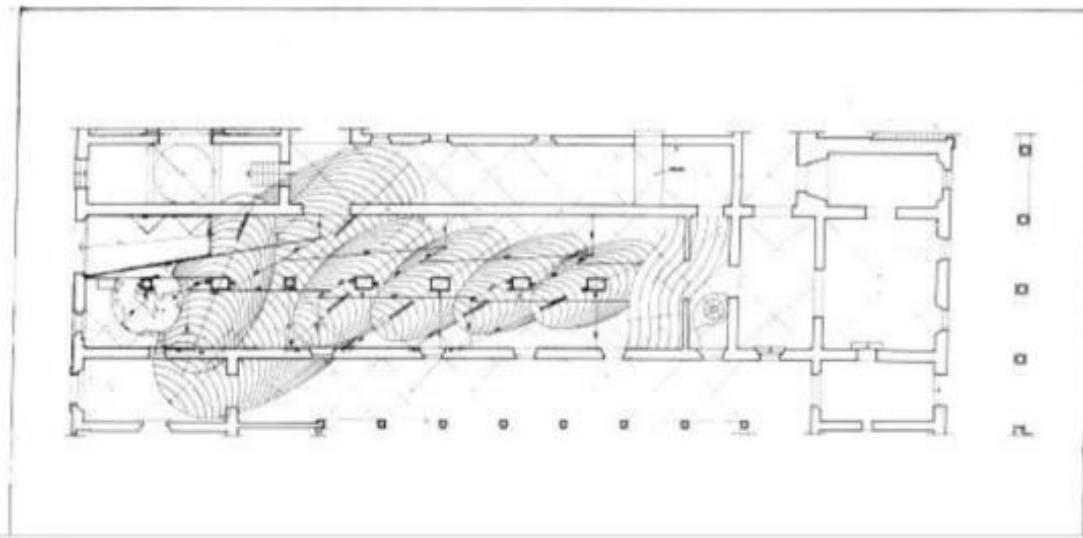
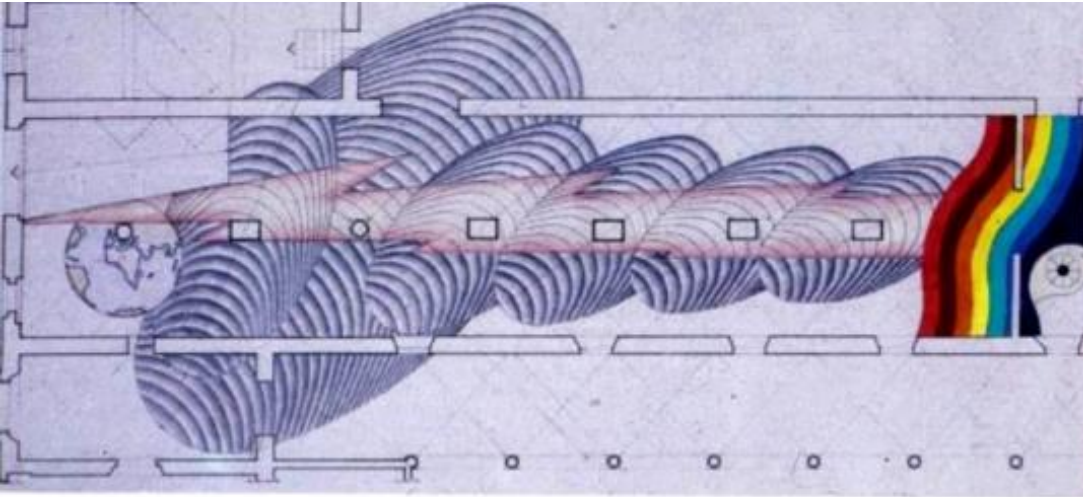
Stato di conservazione delle murature della sala.



Si procede al consolidamento di tutte le murature, al miglioramento strutturale, aggiungendo elementi metallici di sostegno e rinforzo; e conservando tutte le stratificazioni murarie.

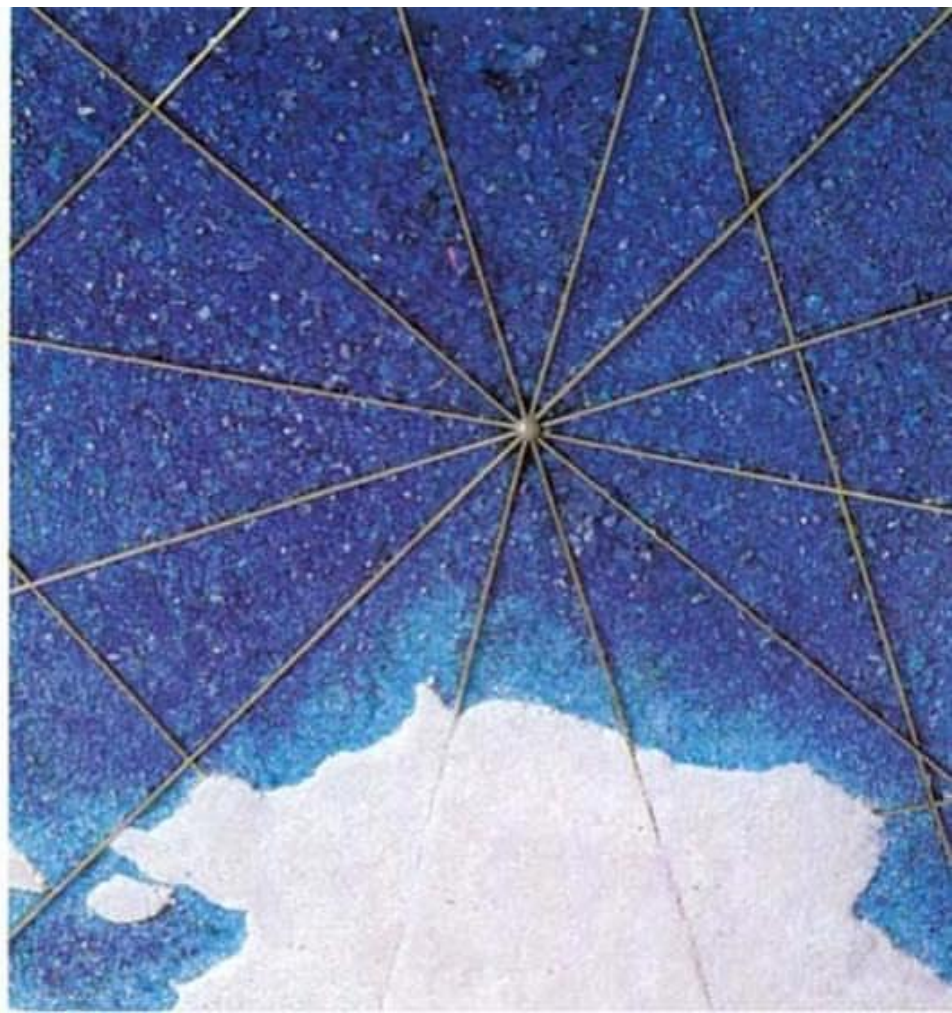


Primi studi per la nuova pavimentazione.



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



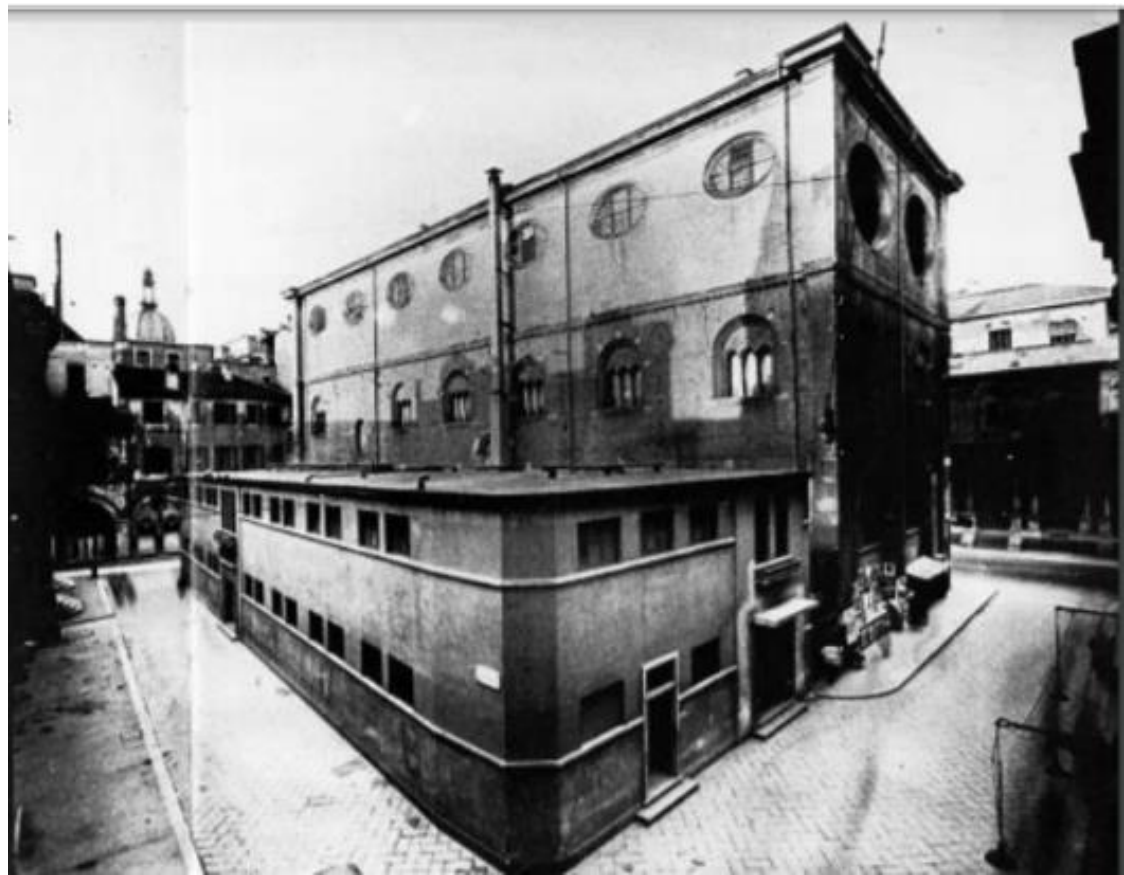


Sala degli otto pilastri: dettagli pilastro, pannelli espositivi, pavimento e illuminazione.



## IL PALAZZO DELLA RAGIONE, MILANO (1978-1986)

Il 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 il XV-XVI sec.; nel XVIII secolo si eseguono lavori alle coperture e si realizza il sopralzo ad opera dell'architetto barocco Francesco Croce. Nel XIX secolo vengono chiuse a vetri le arcate del portico, rimosse all'inizio del Novecento. Negli anni '60 vengono eseguiti ulteriori interventi.

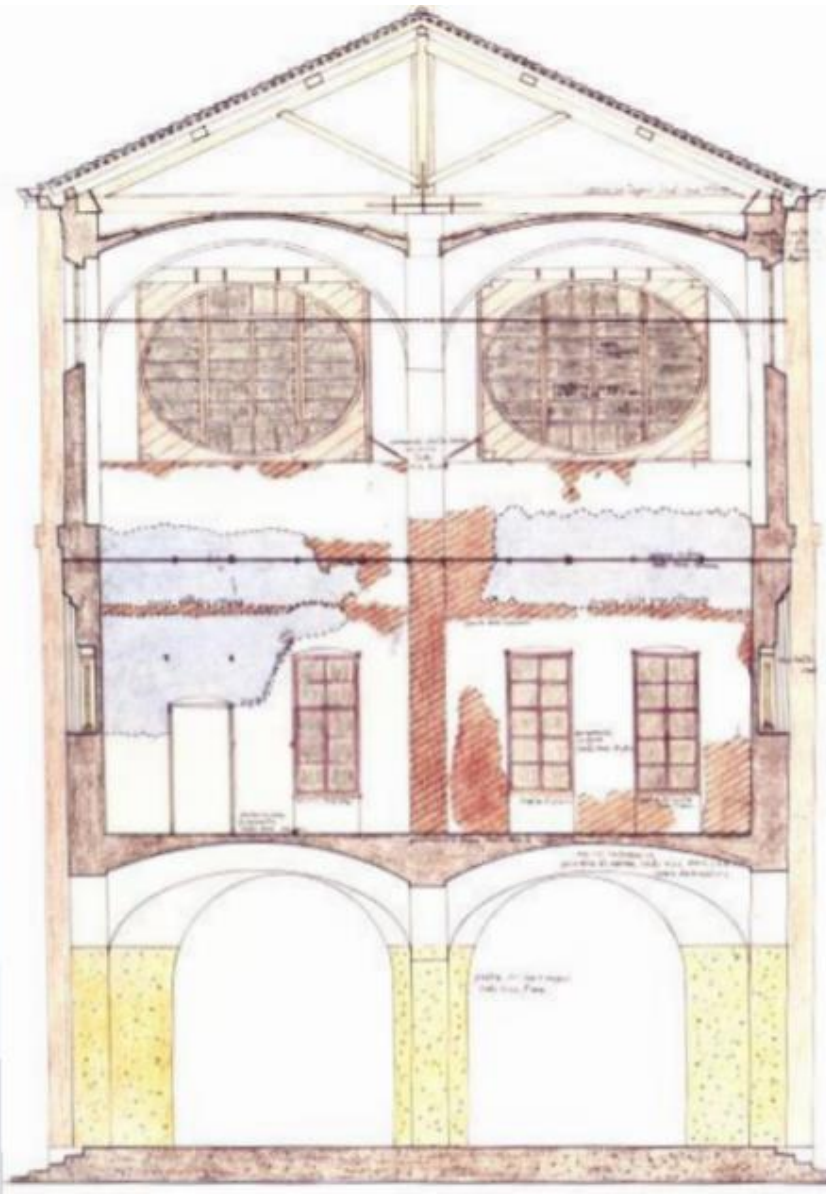
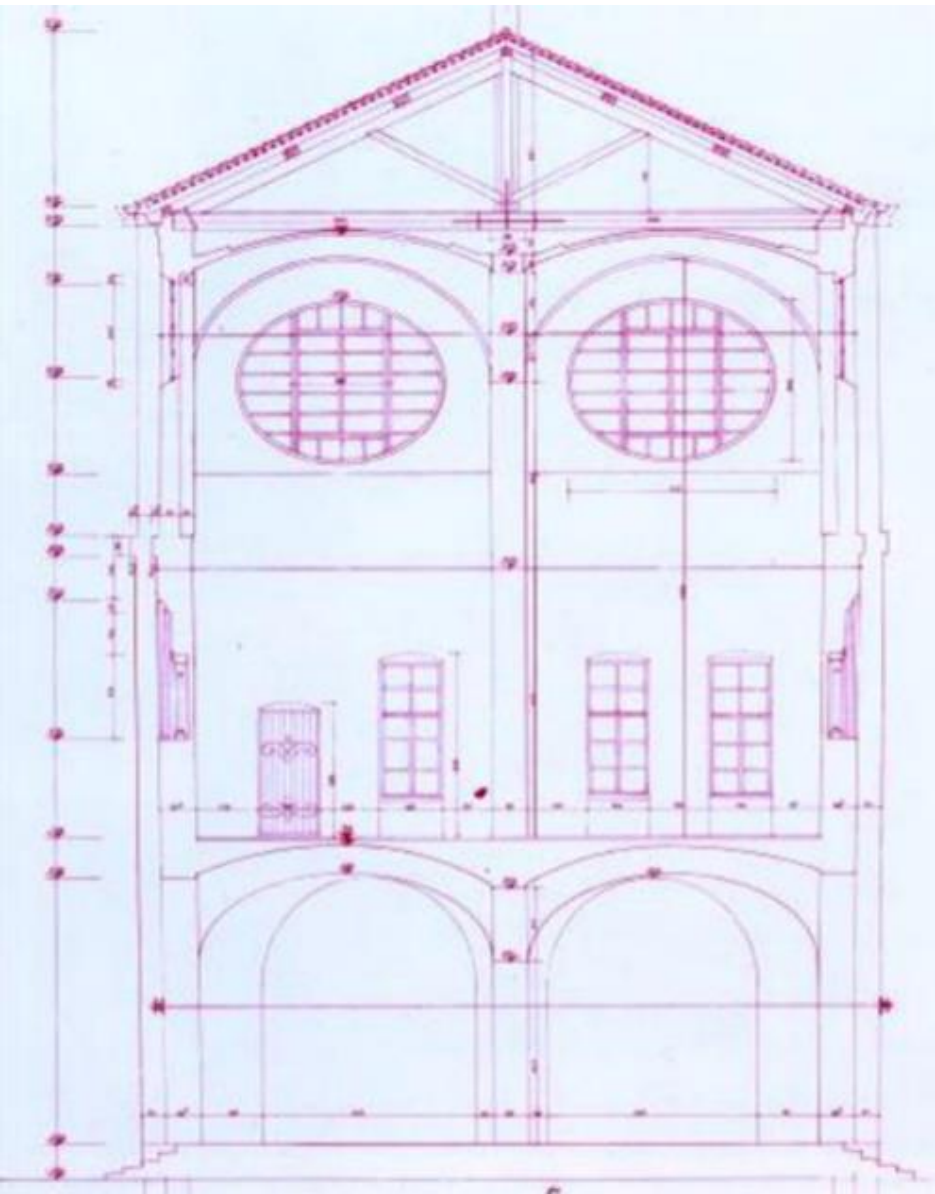




Interno, prima dei lavori.



Palazzo della ragione, rilievo e progetto di conservazione.





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



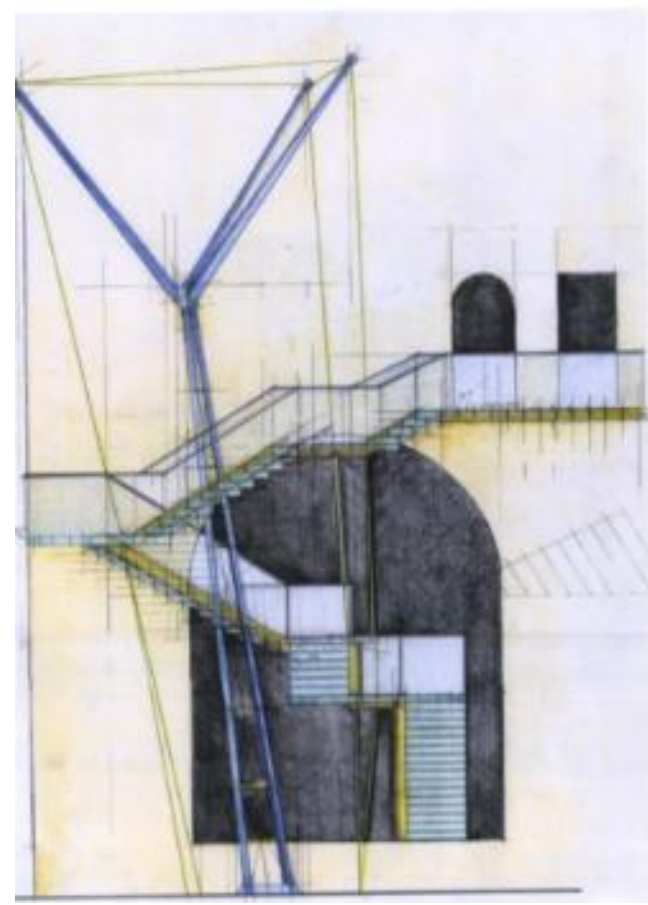
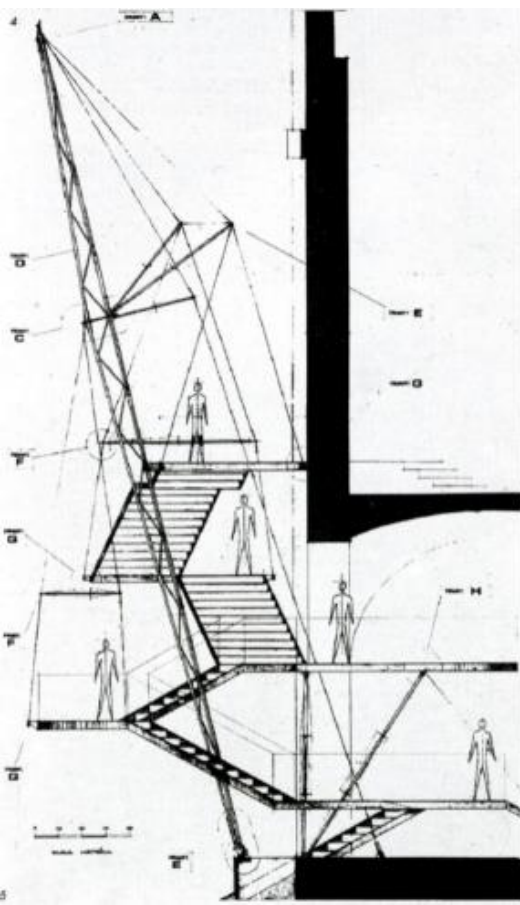
Scalone interno all'adiacente casa dei Panigarola, già restaurata da Luca Beltrami, con la nuova pavimentazione in ciottoli di fiume.





Particolari del fronte esterno, dopo gli interventi.

Progetto e modello fisico della nuova scala di servizio.







Vigoleno (PC, 1999), Castello degli Scotti: le due nuove passerelle aeree



Piacenza, bastione di porta Borghetto (1999-2001)





## 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 risulta 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 architettonica internazionale abbandona i concetti di innovazione radicale, portati avanti dal **Movimento Moderno** e teorizzati, per esempio, da Bruno Zevi - asimmetria, funzionalismo, uso di materiali innovativi, rifiuto dei rivestimenti - per tornare a una **rilettura** dei vari «livelli» del **passato**.

Naturalmente si tratta di un processo molto complesso e con varie sfaccettature, che qui si può soltanto sommariamente 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.

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 anche 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 quella di un restauro secondo **forme e materiali analoghi**, tendenzialmente simili, se non uguali, a quelli del passato.

Si è parlato quindi di tendenza al **neoripristino**, anche se in realtà si profila un atteggiamento più complesso di un semplicistico ritorno alla teoria e alla prassi inaugurate da Viollet-le-Duc.

Uno dei personaggi che meglio ha incarnato tale tendenza è stato **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 che derivano dall'opera di 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 nuova città che risultasse in continuità con il passato**.

Ma anche questa tendenza «analogica» risulta fortemente influenzata dal dibattito (siamo negli '70-'80 del secolo scorso) sui fenomeni di deterioramento accelerato dei monumenti e delle loro superfici, soprattutto a causa dell'inquinamento.

Studiando alcuni edifici antichi, come per esempio la Colonna Traiana a Roma, realizzata interamente in marmo, 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 eseguita 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 danneggiasse la materia vera e propria che costituisce il monumento.

Queste pellicole sono state definite come «**strati di sacrificio**», sovrapposti al mattone o alla pietra antica e destinati a essere «rimessi in efficienza» periodicamente, proprio a protezione del materiale antico.

Già nell'Ottocento, peraltro, gli studiosi si erano resi conto che i monumenti greci e romani, anche di pietra, erano in origine rivestiti da strati di intonaco e/o di colore. Ma anche il cantiere tradizionale prevedeva uno scialbo, cioè una tinteggiatura, che aderiva al supporto grazie alla presenza di «colle» naturali, come la caseina, che veniva aggiunta a una miscela molto fluida di acqua e calce, con pigmenti di vario tipo per ottenere una intonazione cromatica.

Molte di questi cosiddetti «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 a seguito del degrado chimico di alcuni prodotti organici, tra i quali 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, per 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 forse ridipingere il tempio dell'Acropoli di rosso e di blu?

In *Arte e cultura della manutenzione dei monumenti*, del 1984, Paolo Marconi approfondisce questi concetti con intenti almeno in parte 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 sulle superfici che permettevano alla materia di continuare a vivere.

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

In molti edifici, sia del Medioevo che del Rinascimento, il rivestimento aveva spesso anche l'importante funzione di alludere a un determinato materiale, in genere prezioso (marmo, pietra calcarea in conci squadrati, ecc.) mentre la struttura veniva realizzata con materiali meno pregiati (mattoni, conci sbozzati, ciottoli, malta, ecc.).

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

Seguendo questa direzione, Marconi ha realizzato restauri di **ripristino dell'aspetto cromatico** originario 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, **desciالبando** le pareti, trova un intonaco con toni rosati per il fondo e di colore 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 a imitare il travertino e il marmo. La scelta di Marconi 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 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 tempo originario e al contesto paesistico aperto sul panorama della città.

COLORE E "COLORITO" IN ARCHITETTURA:  
IL CANTIERE STORICO, LE TECNICHE STORICHE DI MANUTENZIONE  
CONTRIBUTO AL PROBLEMA DEL "COLORE DI ROMA"







1 - ROMA, VILLA LANTE AL GIANICOLO - MOTIVO DI ELIMINAZIONE DEGLI INTONACI DEGLI ANNI '50 SUL LATO EST. Si vede un profilo architettonico

2 - ROMA, VILLA LANTE AL GIANICOLO - BRIGLIA DI ELIMINAZIONE DEGLI INTONACI DEGLI ANNI '50 SUL LATO OEST. Si vede il motivo "rollante" di terra

3 - ROMA, VILLA LANTE AL GIANICOLO. Frammento di intonaco originario circondato dalle tracce degli anni '50, cementato e pranzato nel nudo e rivestito in un foglio con l'originale, mettendo in evidenza del fondo, unito rispettivamente con la spugna



4 - ROMA, VILLA LANTE AL GIANICOLO - DETTAGLIO DEL TRATTAMENTO DEL FRONTONE OVEST. Le manichette convettionate in papavero, opportunamente dipinte "color topazio", fanno risaltare sugli anni '50 una linea di cemento scuro di buona qualità e unitate con pezzi in papavero nudo, includendo ogni collegamento. Non si è creduto, in questa fase, di dare forma alle calcinature originali, dato il numero e l'importanza delle costruzioni allora esistenti

5 - ROMA, VILLA LANTE AL GIANICOLO - FRAZIONE DEL FRONTONE EST APPENA TERMINATO DI TINTEGGIARE. Le pareti del piano inferiore, completamente rifatte negli anni '50 insieme o con i capitelli in papavero, sono state solo intagliate



1 - ROMA, VILLA LANTE AL GIANICOLO - FRAZIONE DEL FRONTONE EST A BREVE DISTANZA, CIRCA M. 0,20. Trilobato aggettivo e capitelli e anche frammento di pedana di una parete, dove, dietro un facile richiamo di tutti quei complementi, necessariamente fusi con Palazzo 1872, e dove, frammento della completa scomoda, realizzata martellando l'intonaco nuovo, proiettato verticali alla guida ed imitazione dell'intonaco originario

2 - ROMA - VILLA LANTE AL GIANICOLO. Completare con tutti i complementi e ruolo ornamentali del piano della platea, in doppio muro di tam di calce, della parete e del suo pedonale

3 - ROMA - VILLA LANTE AL GIANICOLO. Ripete di frequenza costruttiva, nei tempi successivi, con martellatura dell'intonaco moderno, parzialmente unitario alla spugna

4 - ROMA, VILLA LANTE AL GIANICOLO - IL FRONTONE OCCIDENTALE DOPO LA TINTEGGIATURA. Restano da fare le finestre, in calce fusa. Si vede in evidenza architettonica originale dell'intonaco, in un blocco, nudo e pulito di nuovo, unito e pulito di intonaco con il cemento nuovo in una più alta





1 - ROMA, VILLA LANTE AL GIANICOLO  
La villa assita al panorama romano nel celebre giardino





I II III IV V VI VII VIII

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 **ripristino dell'immagine originaria**, o presunta tale.

La scialbatura terminale, dunque, viene riconsiderata come il momento essenziale della presentazione dell'edificio.

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

Tipico è l'esempio del **Palazzo di Giustizia di Roma**, enorme edificio della fine del XIX secolo, realizzato dall'architetto perugino Guglielmo Calderini 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 lo stesso Cesare **Brandi**.



Dal ripristino dei colori, Marconi passò allo **studio e alla catalogazione dei sistemi costruttivi del passato**, insieme a 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», del 2004, un repertorio di soluzioni costruttive del passato alle quali ispirarsi per gli interventi di restauro.

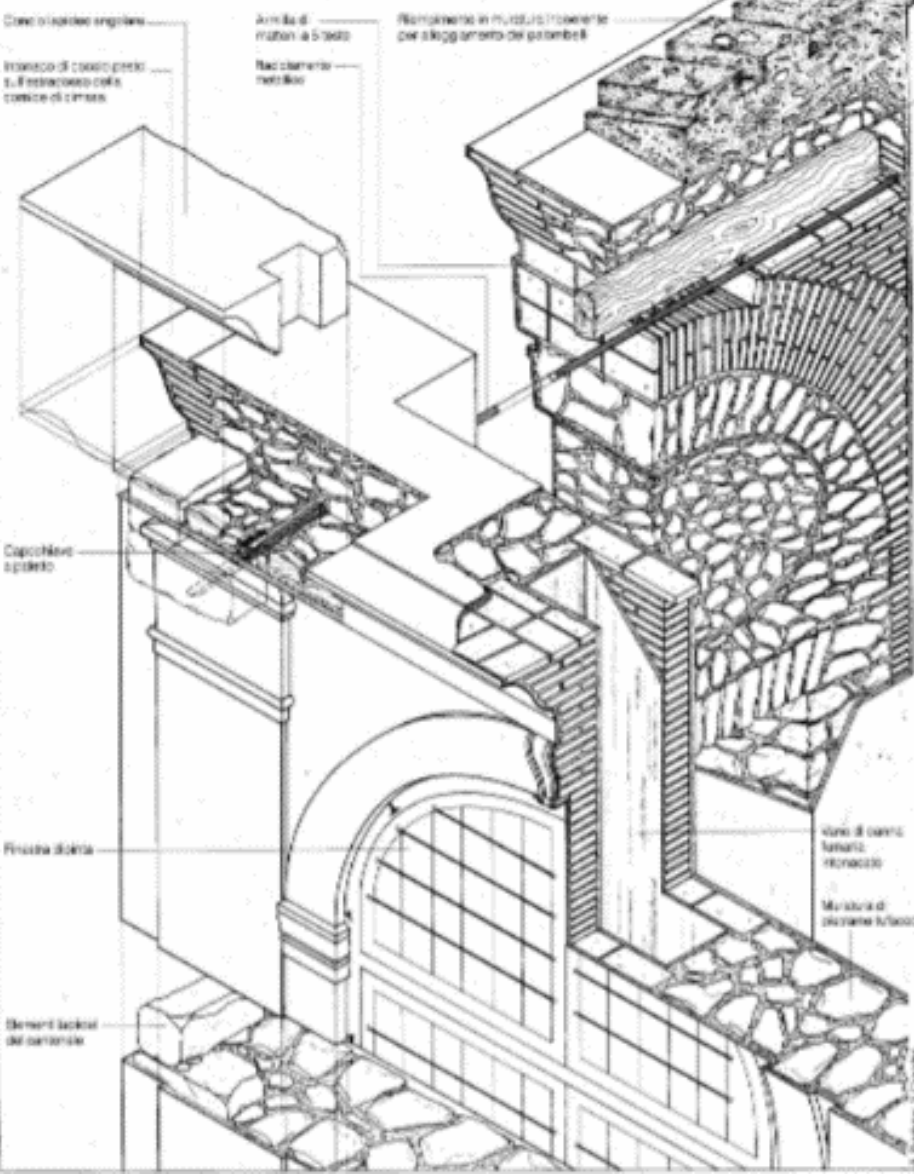
Se si deve restaurare un solaio ligneo del Seicento, spiega Marconi, perché inserire una putrella di acciaio, brutta e sensibile all'ossidazione, o una trave di cemento armato, pesante ed invasiva?

**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.**

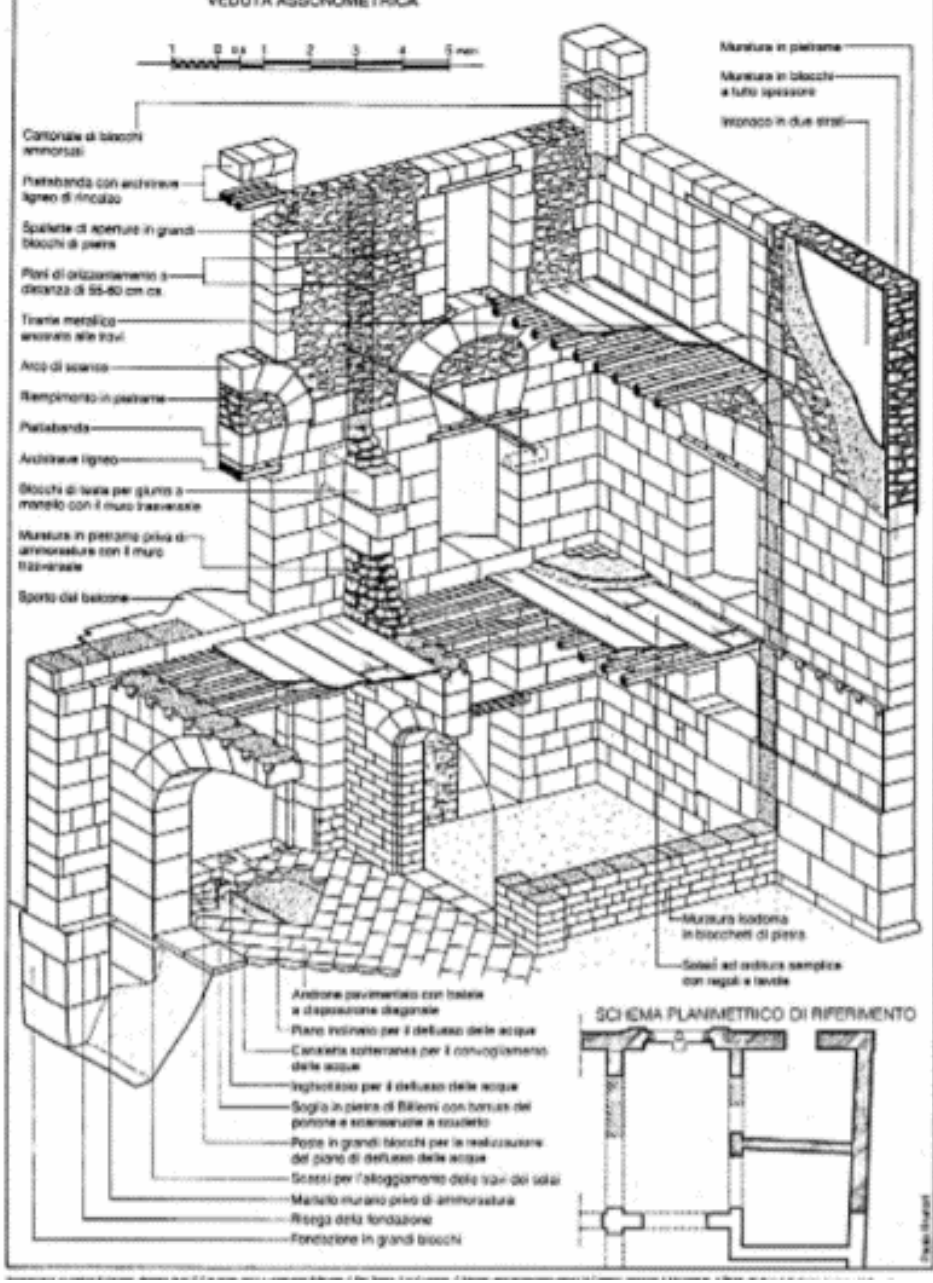
Diventava così possibile ricostruire pavimenti, solai, volte, scale, infissi secondo l'epoca, il gusto, in una parola lo «stile» costruttivo originario.

# ASSONOMETRIA DELL'ORGANIZZAZIONE DELL'ANGOLATA

CRAMPA DELLA PARETE CON RADICAMENTO METALLICO E CORNICE APERTURE E SANI DI CANTINE, MARTE



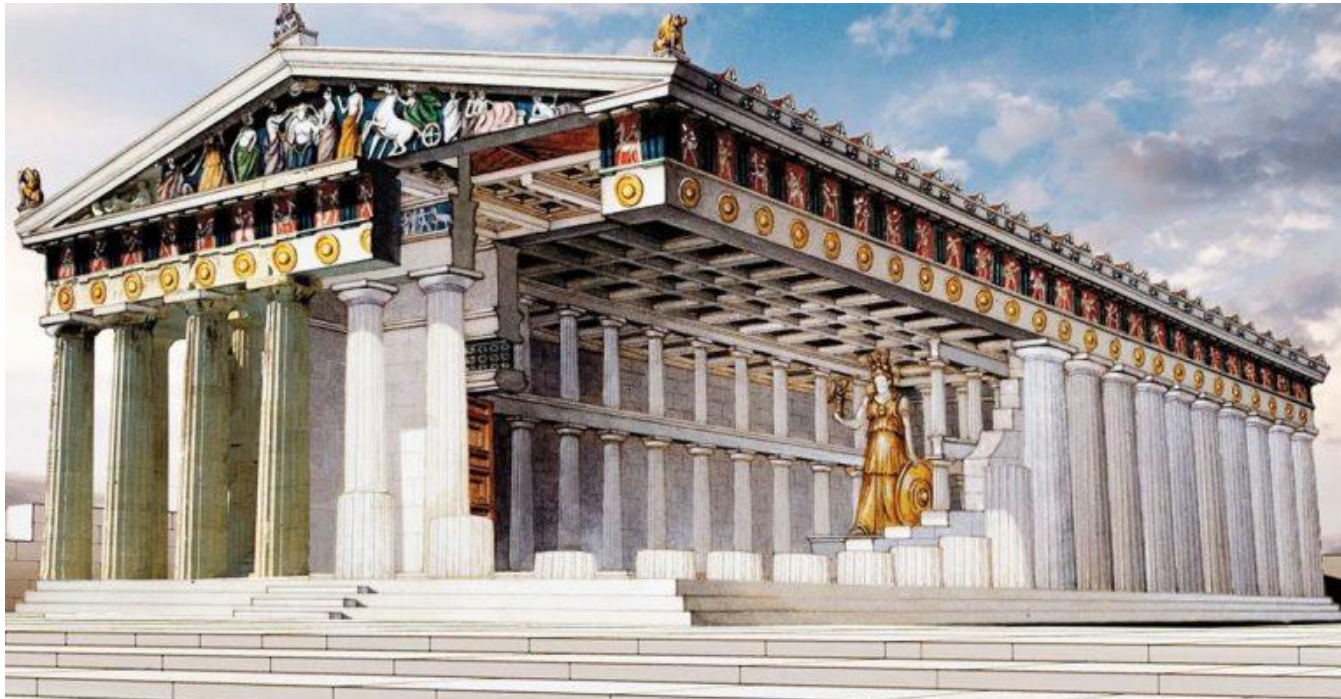
# VEDUTA ASSONOMETRICA





Furono naturalmente moltissime le voci 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 di tecniche e 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 Nikolaos 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, grazie agli studi degli architetti Manolis Korres (Atene, 1948) e Charalambos Bouras (Preveza, 1933 - 2016).





Un'altra questione affrontata da Marconi riguarda la considerazione relativa ai **tipi edilizi**, ritenuti

**modalità espressive** dell'edilizia che si sono evolute nei secoli, stabilizzatesi nel tempo secondo uno specifico schema e una determinata forma.

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 anche dalla presenza delle materie prime da costruzione.

Definizione di restauro di Paolo 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 ricomposto attraverso l'utilizzo di un linguaggio congruo al contesto.**

Marconi passa quindi ad interventi di **ricostruzione «in stile»** che cercano di ridurre l'impatto di fasi diverse, successive a quella relativa all'impianto originario.

Il **Broletto di Brescia**, ovvero l'antico palazzo comunale, è un edificio molto articolato, rimaneggiato in età gotica e con aggiunte successive, fra cui una importante fase settecentesca, alla quale risalgono anche i 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 nella forma, optando per una soluzione in legno lamellare.

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

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

# Archeologia XIV 2009 del'Architettura

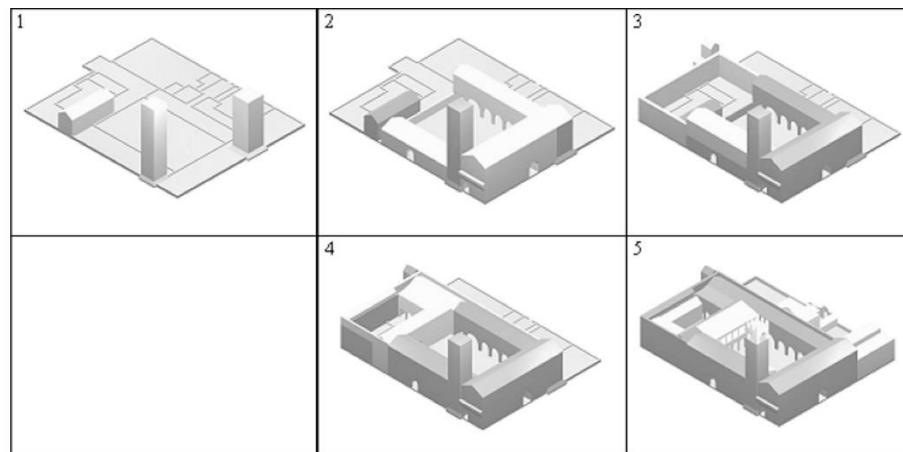


fig. 16 – Broletto di Brescia. Schema delle principali stratigrafie di volume al Broletto di Brescia; 1. Presistenze inglobate nella struttura del palazzo; 2. Corpi di fabbrica riferibili al nucleo originario del palazzo (fase n. 1, 1223-1281); 3. Ampliamento operato da Berardo Maggi e fase viscontea (fase n. 2, 1282-1308; 1337-1403; 1421-1426); 4. Ampliamento operato da Pandolfo Malatesta (fase n. 3, 1404-1421); 5. Fase Veneta (fase n. 5, 1426-1797) (da CREMONA, MESSALI 2002-2003).

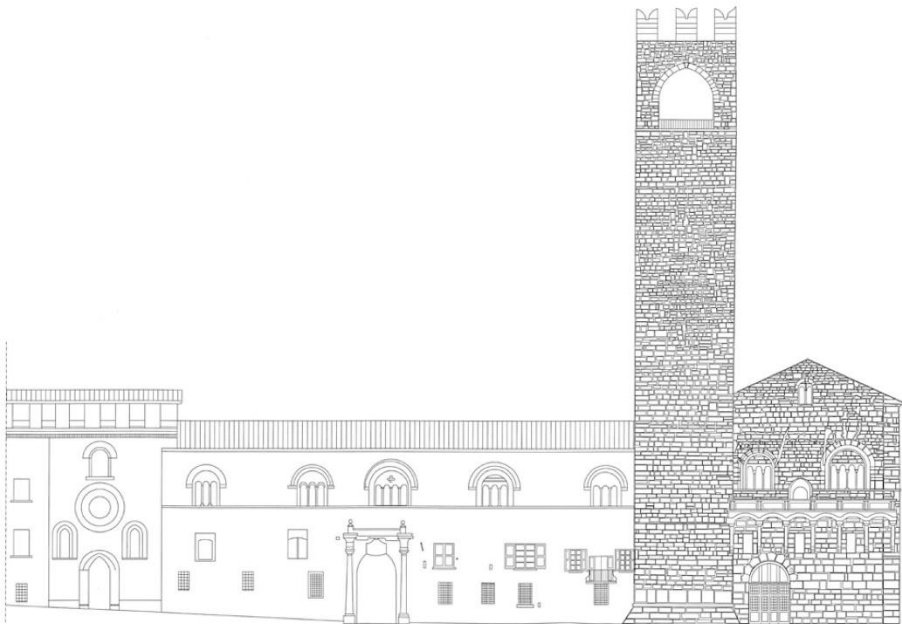


figg. 17-18 – Broletto di Brescia. Il fronte occidentale prima e dopo il restauro di Cosimo Canovetti (1889-94). La fig. 17 documenta la trifora (lato destro del fronte) in seguito corretta in quadrifora da L. Arcioni (v. fig. 20) (AFDM A377/3926; da VOLTA 1993).

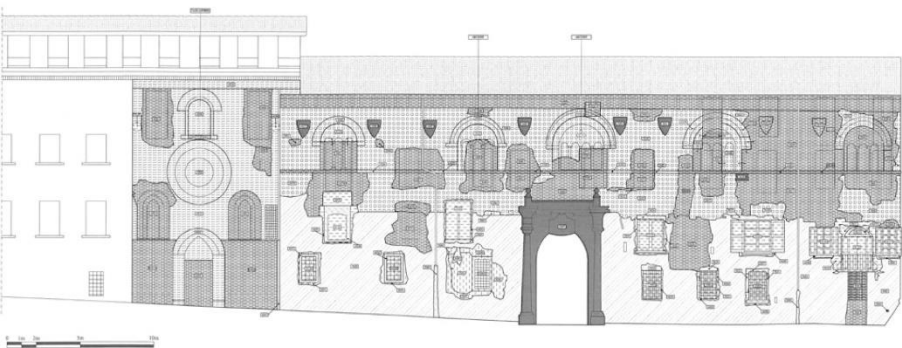
Seguì un periodo in cui si operarono una serie di lavori (perlopiù riasseti interni, aperture di finestre e ripristini d'esistenti) su progetto dell'Ufficio tecnico provinciale, volti a rendere maggiormente fruibile il complesso quale sede amministrativa.

#### 2.7.4 Alfredo Giarratana (1927-1934)

Sostenuto dall'élite politica locale, ma puntigliosamente osteggiato dal soprintendente Ettore Modigliani, sul volgere degli anni Venti (1927-1934) prenderà corpo un nuovo piano a cura di Alfredo Giarratana, che



*tav. 3* – Broletto di Brescia. Prospetto 1 (corpo ovest, fronte esterno ovest). Rilievo geometrico.

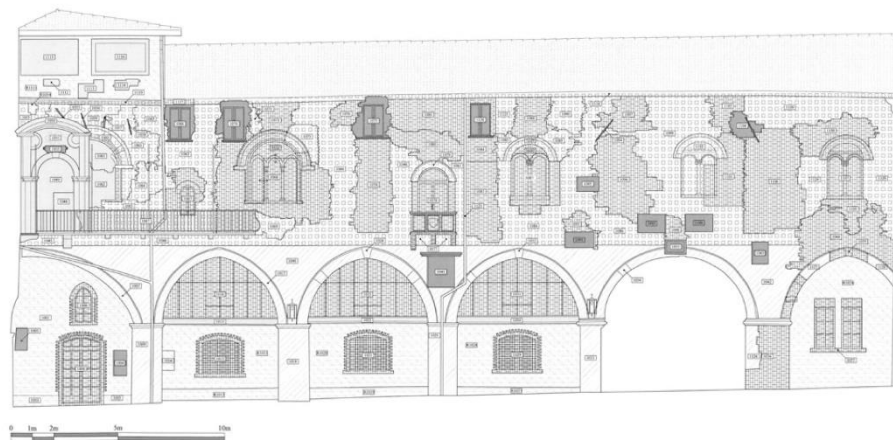


*tav. 4a* – Broletto di Brescia. Prospetto 1 (corpo ovest, fronte esterno ovest – parte). Rilievo stratigrafico.

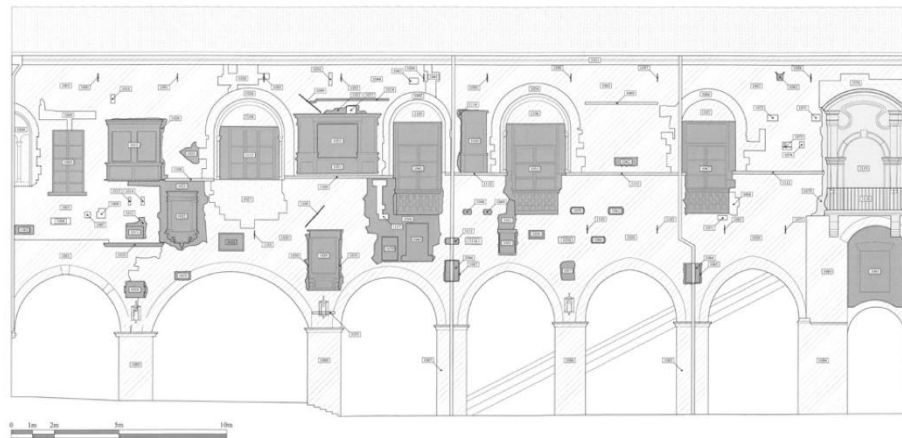
sede podestarile: si divisero orizzontalmente i portici, creando due piani e ricavando nuovi locali (U.s.c. 1015, 1022, 1030 per i marcapiani), si realizzò la balconata (U.s.c. 1047) e, con essa, un portale dalle forme barocche (U.s.c. 1048, 1049, 1050, 1051, 1061, 1062); infine fu innalzata una torretta in corrispondenza del primo arcone a sud, la cui muratura originale si intravede

ancora qua e là dalle lacune del più recente intonaco (U.s.c. 1112, 1113, 1114). Nel Seicento la sostituzione delle capriate lignee con coperture spingenti richiese la posa di catene metalliche (U.s.c. 1055, 1056, 1057, 1058, 1094, 1104 per i bolzoni).

Tra il 1907 ed il 1926 Tagliaferri ripristinò parte delle polifore e degli elementi architettonici perduti nel



*tav. 6* – Broletto di Brescia. Prospetto 2 (corpo ovest, fronte interno est). Rilievo stratigrafico.



*tav. 7* – Broletto di Brescia. Prospetto 3a (corpo est, fronte interno ovest). Rilievo stratigrafico.

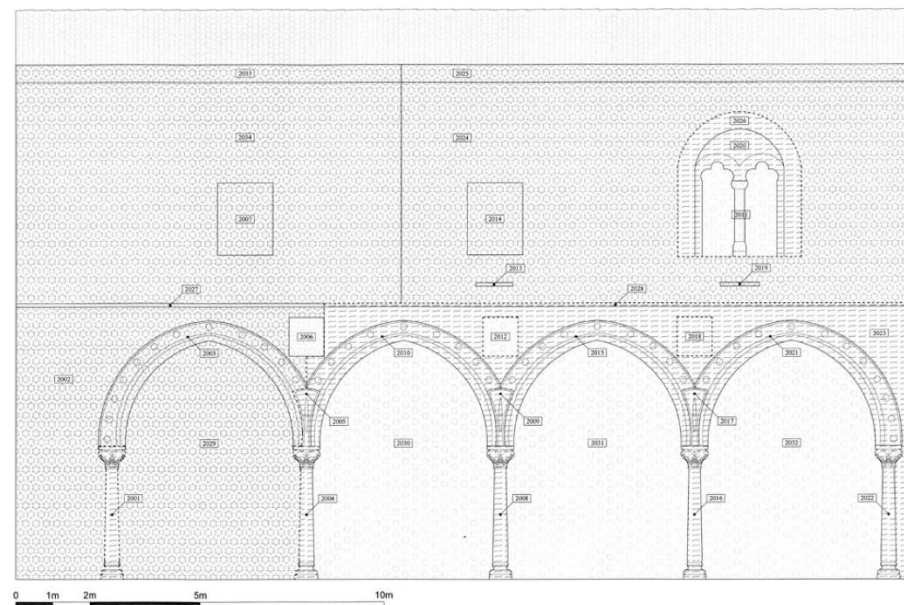
completamente accantonata: un secolo dopo, conformemente a quanto si stava facendo in altre porzioni del palazzo, fu oggetto di un ammodernamento che implicò la formazione di nuove aperture su tutti i fronti. Fu così realizzato un finestrone (U.s.c. 1067 per la finestra vera e propria e 1006, 1007, 1009, 1010, 1015, 1057, 1058, 1059, 1065, 1072, 1084, 1085 per i risarcimenti in laterizio) che andava a sovrapporsi in buona parte alla bifora gotica, dando luogo ad una stratificazione più che mai evidente.

Le ultime modifiche apprezzabili avvennero nel periodo dei grandi restauri, quando si provvide a rimuovere

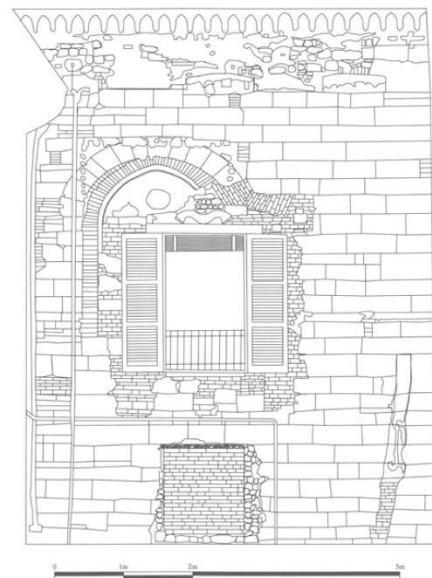
il balconcino della finestra secentesca, spostandolo più a nord (U.s.c. 1003, 1004, 1070, 1073 per i tamponamenti in laterizio). Conclude questo processo il cantiere post-bellico (fase n. 8) con il ripristino dei danni al coronamento in cotto e l'intonacatura della fascia sottostante (U.s.c. 1039, 1040, 1044).

#### 4.5 PROSPETTO 5 (ALA MALATESTIANA, CORPO NORD, ESTERNO NORD)

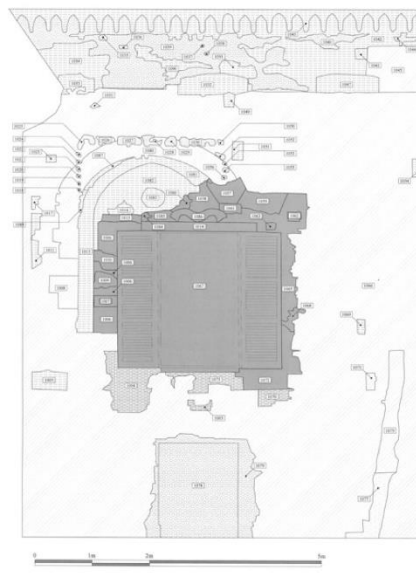
Si affaccia su via Musei e presenta ampie superfici intonacate che ne ostacolano la lettura.



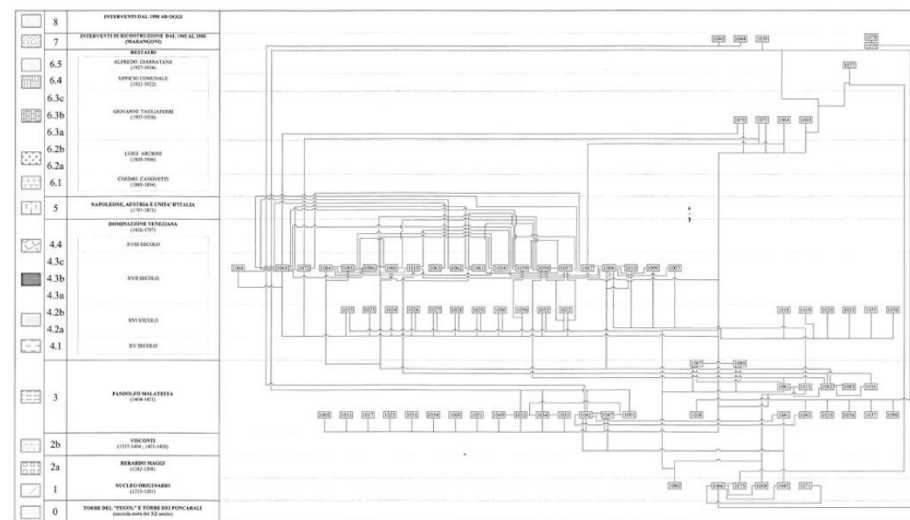
tav. 8 – Broletto di Brescia. Prospetto 3b (Ala malatestiana, corpo est, fronte interno ovest). Rilievo stratigrafico.



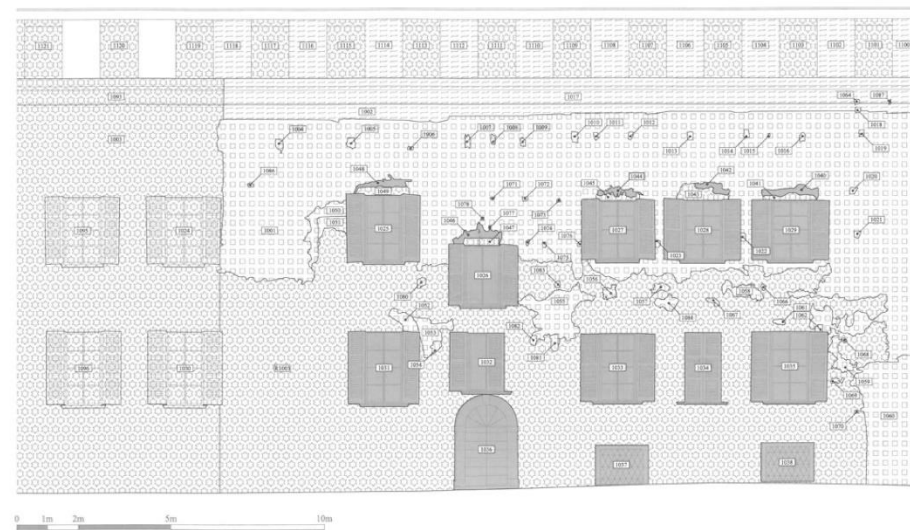
tav. 9 – Broletto di Brescia. Prospetto 4 (corpo est, fronte esterno est). Rilievo geometrico.



tav. 10 – Broletto di Brescia. Prospetto 4 (corpo est, fronte esterno est). Rilievo stratigrafico.



tav. 11 – Broletto di Brescia. Prospetto 4 (corpo est, fronte esterno est). Matrice di Harris.



tav. 12 – Broletto di Brescia. Prospetto 5 (Ala malatestiana, corpo nord, fronte esterno nord). Rilievo stratigrafico.

Appartene alla fase costruttiva più antica, attribuita a Berardo Maggi, la porzione di muratura mista in conci di Medolo e mattoni (U.s.c. 1001, 1060). Le sole testimonianze delle aperture originali sono le unità stratigrafiche 1050 e 1052. Al periodo corrispondente

alla signoria di Pandolfo Malatesta sono ascrivibili la decorazione in cotto ad archetti pensili (U.s.c. 1002, 1017) ed il camminamento di ronda alla sommità della facciata (U.s.c. 1100, 1102, 1104, 1106, 1108, 1110, 1112, 1114, 1116, 1118), sebbene solo una porzione



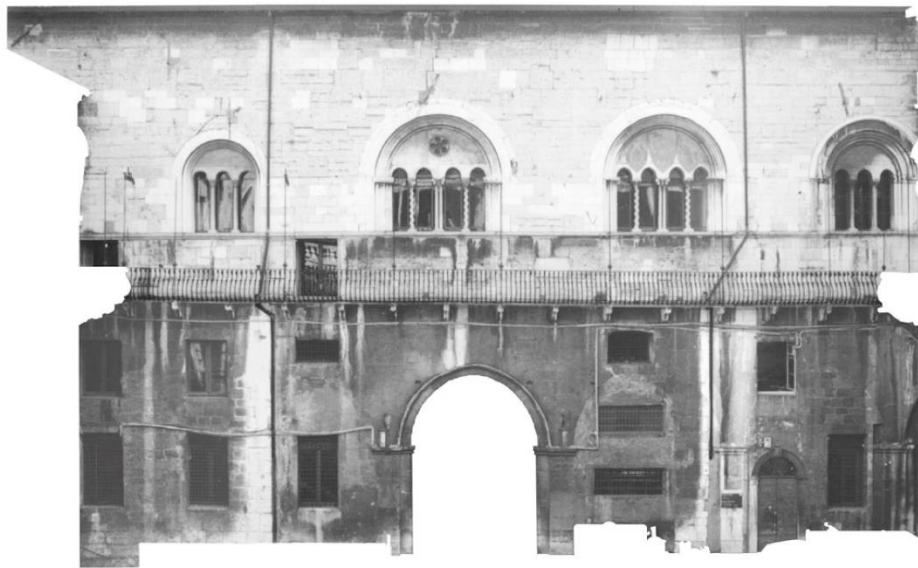
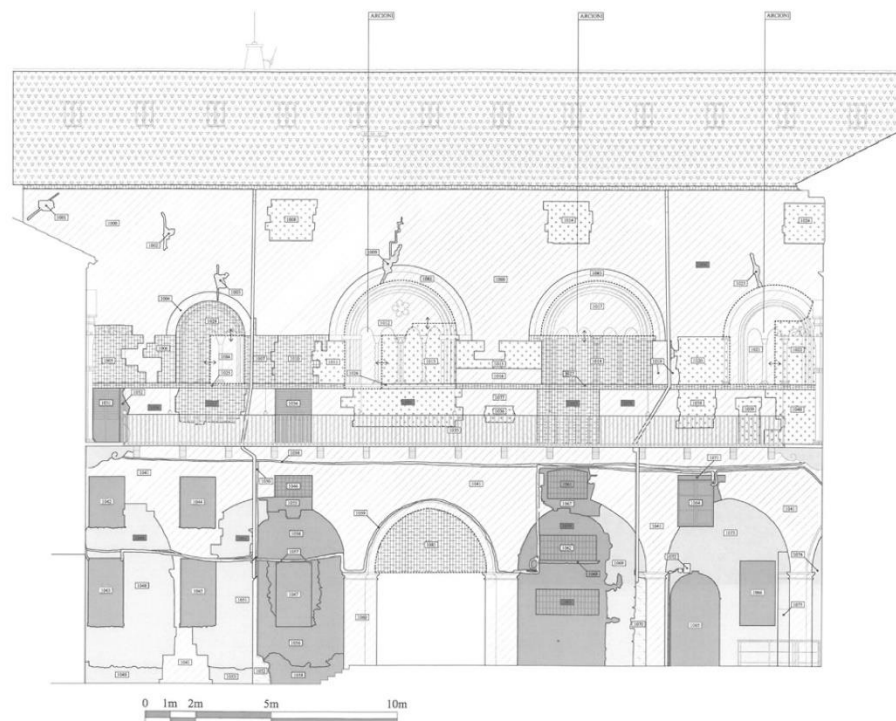
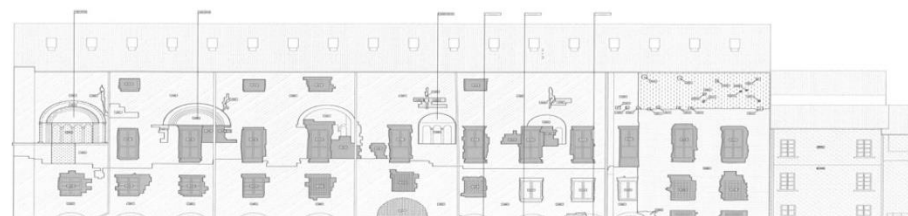


fig. 41 – Broletto di Brescia. Prospetto 6 (corpo sud, fronte interno nord). Mosaicatura e fotoraddrizzamento (CREMONA *et al.* 2000-2001).



tav. 15 – Broletto di Brescia. Prospetto 6 (corpo sud, fronte interno nord). Rilievo stratigrafico.

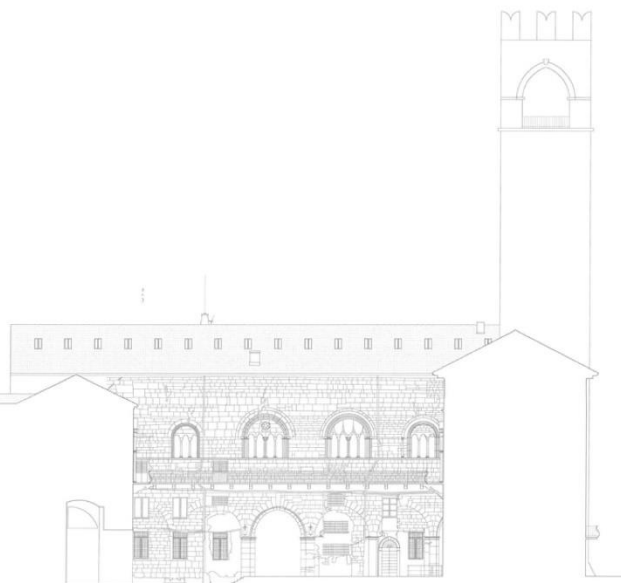


tav. 16 – Broletto di Brescia. Prospetto 7 (corpo sud, prospetto esterno sud). Rilievo stratigrafico.

(U.s.c. 1056, 1058, 1079) e la parte superiore dell'arco di ingresso centrale.

A fine Ottocento, come si è avuto modo di dire, s'inaugurò un'epoca di grandi restauri (fase n. 8). A questa fase sono ascrivibili le trasformazioni più consistenti che la facciata subì nella sua parte superiore: i tamponamenti di buona parte delle finestre scenesche (U.s.c. 1008, 1014, 1020, 1024, 1038, 1040 – Arcioni – e 1005, 1010, 1033, 1037 – Tagliaferri),

lo smuramento delle parti delle polifore che si erano conservate (U.s.c. 1012, 1017, 1021), il ripristino di quelle andate perse (U.s.c. 1011, 1013, 1020, 1022 – Arcioni – e 1006, 1007, 1018, 1028 – Tagliaferri) e la ricostruzione del marcapiano (U.s.c. 1026 – Arcioni – e 1025, 1027 – Tagliaferri). A Giovanni Tagliaferri può essere attribuita anche la demolizione del tamponamento della zona superiore del fornice centrale (U.s.c. 1081).



tav. 14 – Broletto di Brescia. Prospetto 6 (corpo sud, fronte interno nord). Rilievo geometrico.

«Il restauro di un organismo edilizio si deve proporre di **ricondere** il manufatto alla situazione di massima evoluzione delle sue strutture e propaggini **autenticamente significative** nel quadro di un'**interpretazione** dell'organismo edilizio che si proponga di liberare lo stesso, nei limiti del possibile (e dunque tenendo conto dell'irreversibilità di alcune modificazioni) dalle superfetazioni e dagli impacci derivanti da abusi anteriori o da usi aberranti».

Da quel progetto, e più concretamente dal **cantiere** che ne è seguito, è emersa una versione di quel palazzo **ripulita** di parte delle tracce che appartenevano agli ultimi due secoli di vita perché, proprio per tale motivo, furono considerate di minor valore e soprattutto furono ritenute incongrue rispetto a quella che si è definita la «tipologia ammissibile».

Ci siamo messi al lavoro con uno **scopo** molto preciso: restituire al Broletto una **fisionomia tipologica ammissibile**. [...] In conclusione, l'ipotesi di massimo utilizzo [sede di una biblioteca, la «Cittadella nuova della cultura»], altro non fa se non **ridurre il fabbricato alla fase Veneta**, con quanto essa conservò di quelle precedenti».

*Paolo Marconi*

# 1. LA ZISA | Palermo 1978-1980 (Paolo Marconi, Giuseppe Caronia)

## 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*”

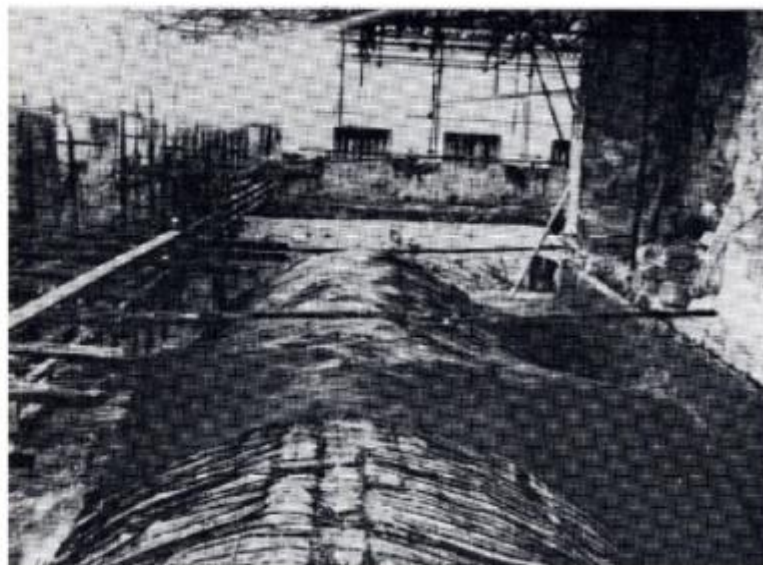
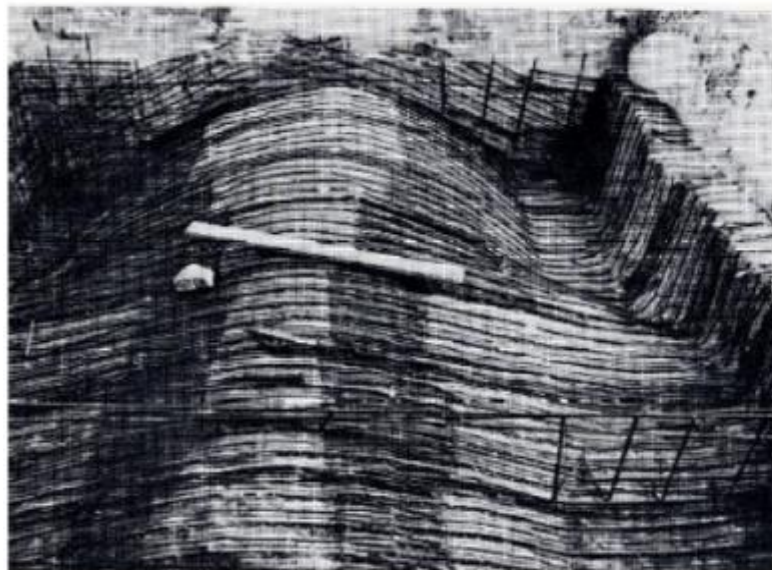
# 1. LA ZISA | Palermo 1978-1980

## 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.

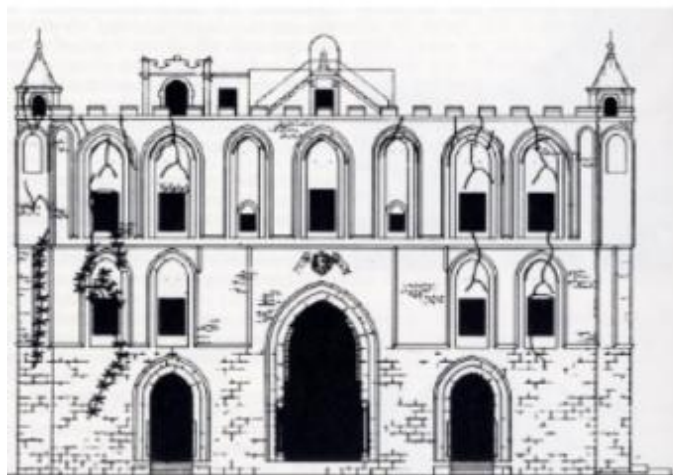
Alcuni saggi hanno fatto emergere che la malta di allettamento era quasi del tutto decalcificata e che la muratura presentava gravi soluzioni di continuità.

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

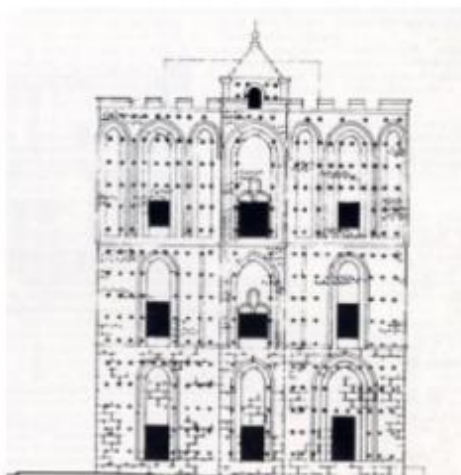
La bonifica ha previsto anche il risarcimento delle lesioni attraverso le cuciture con barre d'acciaio sigillate con resina epossidica.

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

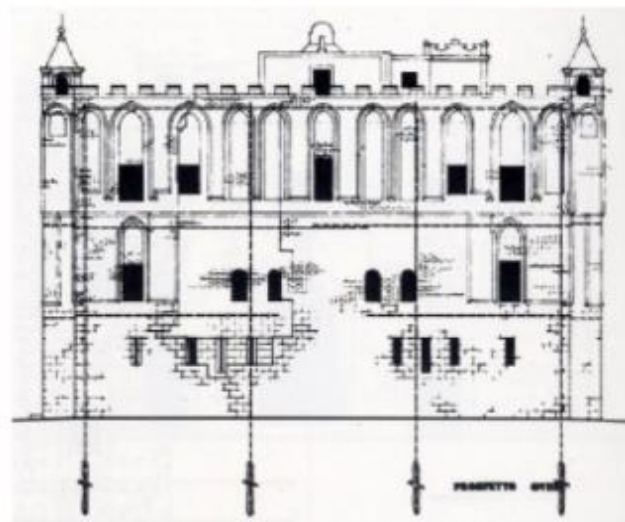
Il continuo aggravamento delle condizioni statiche ha costretto la predisposizione di una ingabbiatura dell'intero edificio con barre verticali di acciaio, ancorate alle dolci di fondazione con micropali e tiranti orizzontali con trefori di acciaio armonico annegato alle murature.



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.



## **MARCO DEZZI BARDESCHI**

### **La tensione alla conservazione**

- la conservazione è quasi sempre «tecnicamente possibile» ma deve essere voluta come un elemento del progetto, come scelta.
- solo dove si fermano le possibilità e la sostenibilità della conservazione, si aprono gli spazi del progetto e il nuovo può e deve convivere con le tracce autentiche del passato, disegnando un nuovo futuro per l'opera
- il restauratore tutela le tracce del passato, senza selezionare quelle «degne» di conservazione da quelle «indegne», affiancando loro i segni del suo presente

## **PAOLO MARCONI**

### **La ricerca dell'unità e della dignità architettonica del monumento**

- il restauro non può e non deve limitarsi a «conservare», ossia non deve semplicemente identificarsi con lo storico o con il chimico, anzi, non tutto può o deve essere conservato
- il restauratore, in quanto architetto, deve saper 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

«La stessa antitesi di conservazione e restauro è oggi obsoleta.

Non certo perché la quantità di distruzioni ci costringe ad accantonarla, bensì perché adesso abbiamo semplicemente capito che, anche nell'ambito materiale, non è possibile avere dei risultati conservativi, senza degli interventi di restauro».

Tilmann Breuer, citato da Giovanni Carbonara, *Gli orientamenti attuali del restauro*, in Stella Casiello (a cura di), *Restauro: dalla teoria alla prassi*, Electa, Napoli, 2000