

AHR

ArchHistoR

5/16

ArcHistoR architettura storia restauro - architecture history restoration
anno III (2016) n. 5

Comitato scientifico internazionale:

Monica Butzek, Jean-François Cabestan, Alicia Cámara Muñoz, David Friedman, Alexandre Gady, Jörg Garms, Christopher Johns, Loughlin Kealy, Paulo Lourenço, David Marshall, Werner Oechslin, José Luis Sancho, Mark Wilson Jones

Comitato direttivo:

Simonetta Valtieri (direttore responsabile), Tommaso Manfredi, Francesca Martorano, Bruno Mussari, Annunziata Maria Oteri, Francesca Passalacqua, Giuseppina Scamardi

Journal manager: Antonio Azzarà

Layout editors: Maria Rossana Caniglia, Nino Sulfaro

Copyeditor: Stefania Giordano

Editore: Università *Mediterranea* di Reggio Calabria - Laboratorio CROSS. Storia dell'architettura e restauro

Progetto grafico: Nino Sulfaro

In copertina: Anselm Kiefer, torre in pannelli prefabbricati di calcestruzzo armato, prototipo, proprietà La Ribotte, presso Barjac (foto A. Rosellini).

La rivista è ospitata presso il Servizio Autonomo per l'Informatica di Ateneo



ISSN 2384-8898

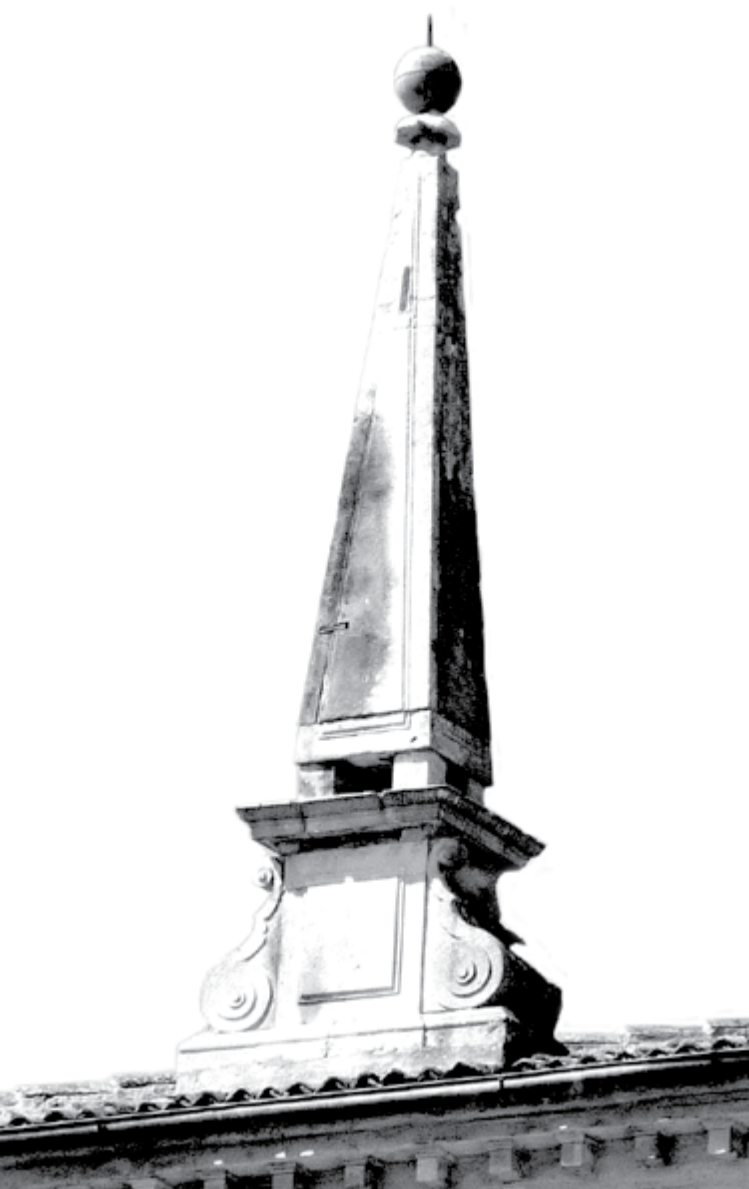
Sommario

Storia dell'architettura

Giulio Lupo, <i>La forma "all'antica" del comignolo veneziano: l'obelisco</i>	4
Bruno Mussari, <i>Carlo Fontana e i disegni di progetto per il Collegio Tolomei a Siena</i>	32
Anna Rosellini, <i>Il calcestruzzo secondo Uncini, Smithson e Kiefer: arte del costruire, natura geologica, materia in rovina</i>	70
Beatrice Lampariello, <i>Il discorso per immagini di Superstudio: dal Monumento Continuo alla Supersuperficie, 1968-1971</i>	106

Restauro

Guido Morpurgo, <i>Architettura e narrazione nel Memoriale della Shoah: uno 'scavo archeologico' alla Stazione Centrale di Milano.</i>	138
Claudio Varagnoli, <i>Patrimoni d'interesse: la conservazione della città del Novecento a Pescara tra mito e realtà</i>	168
Barbara Scala, <i>Imparare dalla tradizione. Tecniche costruttive e pratiche di riparazione dell'edilizia storica nel territorio bresciano: alcuni esempi</i>	198



The “all'antica” shape of Venetian chimneys: the obelisk

Giulio Lupo
giulio.lupo@unibs.it

The main façade of some of the most important palaces built in Venice along the Grand Canal in the 16th and 17th centuries is crowned by two tall obelisks. The rich architectural Venetian historiography considers them as ornaments. Instead, in origin – as is demonstrated in this essay – they were used as chimneys: the shape of an obelisk is the translation into the “all'antica” style of the, well-known, “Carpaccio” chimney. In the development of the Venetian architectural culture referring to “Antiquity”, the problem of architectural chimneys developed in two different ways: the first tried, with every artifice, to remove the chimney from the view of the facade; the second conceived an architectural paradigm where the chimney became a fundamental element of the composition. The two opposite solution now face each other on the Grand Canal, and highlight two different ways of conceiving the principles of “utilitas” and “venustas”.

La forma “all’antica” del comignolo veneziano: l’obelisco

Giulio Lupo

Nel dipinto *La famiglia Coccina presentata alla Vergine*, una grande tela datata 1571, oggi a Dresda, Paolo Veronese rappresenta all’estremità destra, come sfondo della scena principale, il palazzo della famiglia Coccina (fig. 1). Il committente Alvise, ricco commerciante di tessuti di lana d’origine bergamasca, aveva portato a compimento la costruzione dell’edificio da qualche anno e ne era molto orgoglioso e fiero al punto da presentarlo, insieme a tutti i suoi familiari, al cospetto della Madonna con Bambino. Il dipinto, insieme ad altre tre grandi tele di carattere devozionale, decorava il *portego* del palazzo¹, non per mettere in mostra la “magnificenza” e lo “splendore” della famiglia, quanto piuttosto per ostentare la *pietas* e la sobrietà che ispirava la vita della famiglia Coccina e che la facciata dipinta da Veronese esprimeva perfettamente: il palazzo è rappresentato per metà, quanto basta per mettere in risalto la tripartizione della facciata secondo «il costume di Venetia», nel rispetto quindi della tradizione e per non imporlo come presenza monumentale. Il palazzo è colto

Questo studio è dedicato a Maria: le conversazioni con lei fanno sempre scaturire domande. Ringrazio Bianca Arrivabene e Marco Riolfatto per avermi consentito il sopralluogo rispettivamente a palazzo Coccina-Papadopoli e a palazzo Balbi; e Antonio Mancini per la misurazione laser dell’altezza degli obelischi.

1. HUSE, WOLTERS 1989, pp. 334-337; ARBORE POPESCU, ZOPPI 1993. I quattro dipinti di Paolo Veronese sono conservati alla Gemäldegalerie Alte Meister di Dresda: *L’Adorazione dei Magi* (206x455), *Le Nozze di Cana* (207x457), *L’andata al Calvario* (166x457) e *La famiglia Coccina presentata alla Vergine* (167x 414).



Figura 1. Paolo Veronese, *La famiglia Coccina presentata alla Vergine*, 1571 (particolare di palazzo Coccina), Dresda, Gemäldegalerie Alte Meister, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Paolo_Veronese_-_The_Adoration_of_the_Virgin_by_the_Coccina_Family_-_WGA24818.jpg?uselang=it (ultimo accesso 7 giugno 2016).

dal pittore in un momento di vita, con persone al balcone e alle finestre che assistono all'uscita della famiglia dalla porta d'acqua per salire in gondola e recarsi al solenne incontro con la Vergine. E mentre Veronese rimarca dei dettagli, quali gli infissi di legno delle finestre, i *ruì* delle vetrate piombate e i tendaggi, vengono invece sfumati i dettagli degli ordini architettonici e dell'apparato scultoreo per privilegiare la sola partizione dei pieni e dei vuoti attraverso semplici cornici, marcapiani e specchiature in pietra d'Istria. Nonostante la parziale veduta e l'asciuttezza grafica delle membrature

architettoniche il palazzo risultava a chiunque lo avesse guardato perfettamente riconoscibile. Infatti Veronese mostrava le due novità che negli anni 1560 palazzo Coccina aveva portato sul Canal Grande: la chiarezza paradigmatica di tre serliane sovrapposte e perfettamente proporzionate² e, soprattutto, due alti obelischi a coronamento della facciata, una novità assoluta per Venezia e il Canal Grande.

Di lì a qualche anno gli obelischi sarebbero stati ripresi in palazzo Mocenigo “Casa Nuova” a San Samuele (demoliti) (fig. 2), poi a palazzo Balbi in volta di Canal (fig. 3); nel secolo successivo sarebbero stati ancora impiegati a coronamento di palazzo Fontana (demoliti), di palazzo Mocenigo “Casa Vecchia” a San Samuele (demoliti), a palazzo Lolin-Giustinian a San Vidal (fig. 4), a Ca’ Tron (demoliti) e a palazzo Belloni (fig. 5); a questi bisogna anche aggiungere palazzo Soranzo su rio Marin (demoliti) (fig. 6), palazzo Zen su rio San Stin e palazzo Minelli su rio della Madonna dell’Orto (fig. 7). In totale, undici tra i più importanti palazzi di Venezia³.

Quale fosse in origine la funzione di questi obelischi dovrebbe essere più che nota, perché ne parla Vincenzo Scamozzi nel suo trattato *Idea di architettura universale*, pubblicato nel 1615, nel Libro VIII al cap. XIII: questi obelischi sono la forma “all’antica” del camino⁴.

Eppure la cosa non è così nota come dovrebbe e lo è ancor meno l’importanza che questi obelischi hanno avuto nello sviluppo a Venezia del linguaggio architettonico “all’antica”.

2. Sulla genesi della serliana in un ambiente culturale più propriamente veneziano che romano, DE JONGE 1989. Difficile delineare la diffusione della serliana a Venezia, vedi ROSCI 1966. Se però si riduce il campo d’indagine al Canal Grande, vetrina internazionale dei palazzi più importanti di Venezia, il compito è più facile. La prima serliana sul Canal Grande appare nella piccola e modesta Casa Morosini a San Maurizio che i Procuratori di San Marco ricostruiscono nel 1552 a fini di beneficenza. L’autore è Jacopo Sansovino, il quale aveva già usato una semplificata serliana per la facciata della Ca’ di Dio (1545), l’ospizio delle nobildonne povere. Con queste due operazioni Sansovino ha assegnato alla serliana il ruolo di conferire all’edificio un carattere di sobrio decoro. La serliana appare invece in un grande palazzo sul Canal Grande, come elemento architettonico principale della composizione della facciata, intorno al 1560 in due diversi casi, ambedue ad opera di Giangiacomo dei Grigi: palazzo Coccina e palazzo Grimani a San Luca, uno di fronte all’altro. Le serliane di palazzo Coccina sono in costruzione nel 1561. La costruzione di palazzo Grimani a San Luca iniziò nel 1556 su progetto di Michele Sanmicheli, ma nel 1561, quando la costruzione era giunta appena al primo ordine, il cantiere passò a Giangiacomo dei Grigi, che concluse la costruzione nel 1568, apportando diverse modifiche al progetto originale, tra le quali l’aggiunta del terzo ordine e, conseguentemente, la riduzione dell’altezza del secondo ordine. Da una memoria dello stesso scritta in occasione di una controversia con la proprietà Grimani nel 1566 – riportata da BOSCHIERI 1931, p. 477 – è possibile desumere che la soluzione formale delle finestre a serliana del secondo e terzo ordine siano da attribuire a Giangiacomo dei Grigi e non al progetto di Sanmicheli.

3. Oggi i palazzi che hanno ancora gli obelischi sono sei. Gli altri sono attestati dalle diverse vedute settecentesche di Antonio Canaletto (palazzi Mocenigo), Luca Carlevarij (palazzi Mocenigo), Andrea Zucchi (palazzi Mocenigo), Francesco Zucchi (palazzo Soranzo), Vincenzo Coronelli (palazzi Mocenigo), Michele Marieschi (palazzo Tron), Antonio Visentini (palazzo Tron), e dai disegni dei palazzi dell’*Admiranda Urbis Venetae*, vedi BASSI 1976.

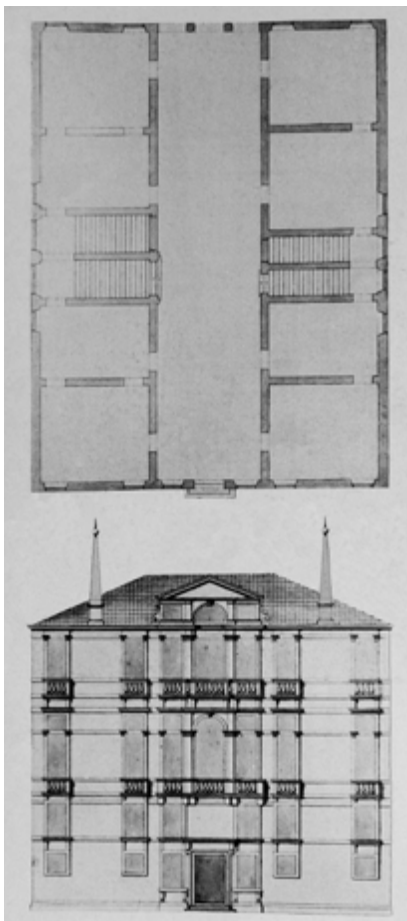
4. SCAMOZZI 1615, c. 317: «fra tutte le forme de vasi, che qui in Venetia, et anco in altre parti d’Italia, e molto più in Francia si sogliono fare per dove esce il fumo de’ camini, sopra i tetti, non è alcuna che riesca meglio dell’obelisco».



Da sinistra, figura 2. Luca Carlevarijs, *Palazzi Mocenigi a S. Samuele*, particolare di palazzo Mocenigo "Casa Nuova" (da CARLEVARUS 1703, tav. 71), <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8553021s/f85.item.r=Carlevaris%20Fabbric> (ultimo accesso 7 giugno 2016); figura 3. Venezia. Palazzo Balbi (foto G. Lupo).



Da sinistra, figura 4. Venezia. Palazzo Lolin-Giustinian (foto G. Lupo); figura 5. Venezia. Palazzo Belloni-Battagia (foto G. Lupo).



Da sinistra, figura 6. Venezia. Palazzo Soranzo, pianta e prospetto (da BASSI 1976, p. 436, ill. 593-594); figura 7. Venezia. Palazzo Minelli (foto G. Lupo).

Se si sfogliano le opere di maggior diffusione sull'architettura veneziana, dalle guide storico-artistiche⁵ sino ai lavori scientificamente più accreditati sui palazzi di Venezia di Elena Bassi (1976), Paolo Maretto (1986) e Alvise Zorzi (1989), comprese le grandi narrazioni sulla storia dell'architettura veneziana, come quella di Ennio Concina (1995), di Deborah Howard (1981 e 2005) e la più recente, stimolante e innovativa *Elements of Venice* di Giulia Foscari (2014), nessuna di queste pubblicazioni tratta questi obelischi come camini e tutte mostrano un certo imbarazzo nella descrizione delle facciate in cui compaiono a coronamento. Un imbarazzo a volte malcelato da una ingiustificata omissione degli obelischi dalle descrizioni delle facciate (sebbene siano alti sette-otto metri e molto ben in vista), altre volte da una paradossale riduzione a semplici accessori ornamentali, utilizzando, spesso, un'incerta terminologia: sebbene tutti gli obelischi di questi palazzi siano la forma "standardizzata" dell'obelisco, vengono chiamati ora pinnacoli, ora guglie ora cuspidi, assegnando loro una funzione esclusivamente ornamentale in continuità con gli elementi decorativi gotici.

Per tutto questo c'è una spiegazione. Tra gli ultimi decenni dell'Ottocento e i primi decenni del Novecento i camini sono stati generalmente sostituiti nella loro funzione da moderni impianti di riscaldamento a radiatori⁶. Per quanto riguarda i palazzi privati di interesse storico, prima del 1909-1913, cioè prima dell'istituzione della procedura di «notificazione di importante interesse»⁷ che obbligava il proprietario a richiedere «licenza» alla Soprintendenza per «modificazioni, restauri, ripristini o simili», i lavori di ammodernamento degli impianti non hanno lasciato alcuna documentazione. In verità anche dopo la «notificazione», la documentazione sulle ristrutturazioni interne è esigua.

Per esempio, è noto che a palazzo Balbi in occasione dei lavori di ristrutturazione interna del 1925 i camini siano stati ridotti a nicchie per ospitare i termosifoni e conseguentemente siano state chiuse le canne fumarie, in quanto l'Ufficio tecnico del Comune di Venezia, denunciando la Società Adriatica di Elettricità (SADE), proprietaria del palazzo, per aver iniziato i lavori «senza aver presentato domanda», segnalava anche alla Commissione d'ornato e alla Regia Sovrintendenza all'arte medievale e moderna l'asporto dai fondali dei camini di due pietre di Nanto scolpite con figure allegoriche⁸ (oggi si trovano murate nell'atrio).

5. Tra le guide storiche ricordiamo quella di Giulio Lorenzetti (1926 e 1974) e del Touring Club Italiano (1985); tra le guide più specificatamente di architettura quella di Guido Zucconi (1993). Il tema dei palazzi veneziani è molto presente nella pubblicistica veneziana: ELEODORI 1993, FASOLO 2003 e BRUSEGAN 2007.

6. MANFREDI 2013.

7. Legge 28 giugno 1909, n. 364, artt. 5 e 12. La procedura di «notificazione dell'importante interesse» prende effettivo avvio con l'approvazione del Regolamento ex RD 30 gennaio 1913, n. 363, si vedano artt. 53 e 74. La legge n. 778 del 1922 precisava l'obbligo di presentare alla soprintendenza «i progetti delle opere di qualsiasi genere» (art. 2). BENCIVENNI, DALLA NEGRA, GRIFONI 1992.

8. Archivio Municipale di Venezia (AMV), prot. 49565/1925, IX/2/6, b. 1320. I restauri, condotti dall'arch. Saule Mantegazza

Gli obelischi, che erano andati distrutti da un temporale nel 1822, furono in quest'occasione ricostruiti⁹, ma senza, ovviamente, le bocche per la fuoriuscita dei fumi, rendendo irriconoscibile l'originaria funzione e trasformando gli obelischi in superflui ornamenti (figg. 8-9). Oggi, dei camini di palazzo Balbi rimangono nel sottotetto i fori delle canne fumarie nel pavimento, in perfetta corrispondenza con gli obelischi sul tetto¹⁰.

È invece un caso eccezionale il ritrovamento di una nota del 1926 dell'Ufficio tecnico del Comune con cui si trasmetteva alla Regia Sovrintendenza all'arte medievale e moderna la notizia del rilascio della licenza per un intervento sugli obelischi di palazzo Belloni, ma senza alcuna specificazione sulla natura e sull'entità dei lavori¹¹.

Col tempo, si è anche persa la memoria della reale funzione degli obelischi e parallelamente è iniziata la produzione delle interpretazioni simboliche: molto diffusa è la credenza che gli obelischi siano il segno distintivo dei capitani generali *da mar*, ripresa anche dalla rigorosa Elena Bassi, con la precisazione, però, che si trattava solo di una «conoscenza popolare»¹².

Meraviglia, iniziarono nel novembre 1924. La SADE fu diffidata dal Comune per lavori abusivi il 2 marzo 1925. La SADE ottenne dal Comune «licenza per eseguire lavori urgenti di robustamento» il 4 marzo 1925. I lavori continuarono per tutto il 1926, ma non fu mai presentato un progetto né in Comune né in Sovrintendenza.

9. Archivio Soprintendenza Belle Arti e Paesaggio per Venezia e Laguna (ASBAPV), b. Dorsoduro 3901. Il ripristino degli obelischi fu un'iniziativa dell'Associazione Amici dei Monumenti (17 marzo 1925), fatta propria dal Sovrintendente ai Monumenti Gino Fogolari (20 marzo 1925) e accolta dalla SADE. Vedi anche BASSI 1982, p. 105 e DAMERINI s.d., p. 42, il quale ricorda che tale ripristino sarebbe stato «invocato» da Giangiacomo Fontana.

10. Ringrazio l'architetto della Regione Veneto Marco Riolfatto per aver permesso e seguito con perizia il mio sopralluogo.

11. ASBAPV, Archivio storico, b. A49, Licenze municipali, Santa Croce, nota Ufficio tecnico del Comune di Venezia alla Sovrintendenza all'Arte Medievale e Moderna di Venezia, 31 luglio 1926.

12. BASSI 1982, p. 38: «Non esiste nessuna deliberazione scritta che permetta di issare tali decorazioni sulle dimore, ma secondo la *conoscenza popolare* li potevano inalberare solo le famiglie che avevano avuto uno o più componenti insigniti della carica di *capitano da mar*». Probabilmente, questa credenza potrebbe essere nata intorno ai palazzi Mocenigo di San Samuele. Questo ramo dei Mocenigo vantava, oltre al doge Alvise I (1570-1577), probabilmente committente di palazzo Mocenigo Casa Nuova, anche Alvise Leonardo Mocenigo, un onorato e eroico capitano generale *da mar*, distintosi nella difesa di Candia nel 1648 e nel 1653, in memoria del quale i nipoti eressero nella seconda metà del Seicento il monumento funebre nella controfacciata della chiesa di San Lazzaro dei Mendicanti, opera di Giuseppe Sardi, in cui Alvise Leonardo Mocenigo è rappresentato in abito di capitano *da mar*, tra due altorilievi che narrano la difesa di Candia e nei quali campeggiano due obelischi. Insieme a quelli posti a coronamento di Casa Nuova e Casa Vecchia essi possono aver fatto insorgere la credenza che l'obelisco fosse un simbolo della carica di capitano generale *da mar*. Tuttavia questa spiegazione può valere per gli obelischi di palazzo Mocenigo "Casa Vecchia", ricostruita a metà Seicento, ma non certo per quelli di "Casa Nuova", costruita sicuramente molto prima delle vicende di Alvise Leonardo. Anche la famiglia Balbi poteva vantare nel suo albero genealogico (seppure in un ramo distinto e senza gloria militare) Pietro Balbi, un capitano generale *da mar* nel 1510. La connessione tra l'obelisco e la carica di capitano generale *da mar* pare però fermarsi qui. I Coccina erano mercanti di tessuti, i Minelli erano bottegai al mercato di Rialto arricchiti con il commercio dei formaggi e delle carni insaccate e i Belloni erano giureconsulti e commercianti.



Da sinistra, figura 8. Giovanni Antonio Canal, detto il Canaletto. *Regata sul Canal Grande*, 1732, particolare di palazzo Balbi. Londra, National Gallery, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Regata_al_Gran_Canal.jpeg?uselang=it (ultimo accesso 7 giugno 2016); figura 9. Obelisco a coronamento della facciata di palazzo Balbi (foto G. Lupo).

Anche gli studi monografici più documentati e scientifici sui singoli palazzi, come quelli su palazzo Coccina-Papadopoli di Lorenzetti (1932) e di Arbore-Popescu e Zoppi (1993), o quello su palazzo Balbi della già citata Elena Bassi (1982), mantengono la stessa impropria terminologia e confermano la funzione esclusivamente decorativa dei “pinnacoli”, ma fanno un interessante passo in più: la Bassi stringe il legame tra palazzo Balbi e la scuola sansoviniana e Lorenzetti, più precisamente, indica la Libreria Marciana come l’origine degli obelischi a coronamento di palazzo Coccina¹³.

Con questo riferimento alla Libreria Marciana, apparentemente preciso, si è affermata per i palazzi coronati da obelischi una linea di discendenza con l’architettura “alla romana” di Sansovino. La Libreria Marciana ha in effetti tre obelischi che marcano a livello urbano il “foro all’antica”¹⁴ e a livello architettonico la possanza dei pilastri d’angolo. Uno di questi, quello sul cantonale di fronte al Campanile, era già montato alla fine della prima fase di costruzione della Libreria, a metà anni Cinquanta del Cinquecento¹⁵ e sicuramente è stato più che sufficiente per far conoscere a Venezia le potenzialità ornamentali dell’obelisco.

In realtà, però, c’è più di una differenza con gli obelischi a coronamento dei palazzi relativamente alla posizione e alla funzione. Gli obelischi della Libreria Marciana hanno una funzione acroteriale e sono correttamente posizionati sugli angoli; mentre nelle facciate dei palazzi che stiamo trattando gli obelischi sono camini e conseguentemente non stanno sugli angoli e neppure all’estremità di un timpano o di un tetto, dove invece dovrebbero stare se fossero acroteri, ma stanno in asse con la parete muraria posta tra le finestre laterali della facciata che non richiede un acroterio in sommità, ma ospita solitamente il camino e la sua canna fumaria¹⁶. Se gli obelischi dei palazzi veneziani svolgessero soltanto la funzione acroteriale, sarebbero tutti fuori posto; in quanto camini stanno invece al posto giusto.

Tra gli obelischi della Libreria Marciana e quelli a coronamento dei palazzi c’è lo stesso scarto che nella cultura “all’antica” esiste tra un’invenzione che scaturisce da rigore filologico (ricordiamo di

13. LORENZETTI 1932, p. 102: «Le due alte guglie che, simili ad obelischi, eretti su semplici plinti, sormontati da sfere di rame, sono piantate alla sommità del coronamento, al livello del cornicione, è evidente derivazione, in qualche parte semplificata, da motivi sansoviniani, dal Sansovino ideati e adattati, probabilmente per la prima volta, a Venezia, nella Libreria di San Marco».

14. HIRTE 1986.

15. Come è noto la costruzione della Libreria Marciana (1536) si interruppe alla sedicesima arcata (1554), per poi riprendere nel 1582-1591 sotto la direzione di Vincenzo Scamozzi. Le statue del coronamento sono state realizzate in questa seconda fase, ma la balaustra è documentata nel 1547 e l’obelisco sul cantonale del campanile compare già in una veduta della Piazzetta di San Marco, di pittore anonimo (Museo Correr, Cl. I 633), dove è rappresentata la Libreria Marciana interrotta alla sedicesima arcata.

16. SERLIO 1584, *Quarto Libro*, c. 153v: i camini «si vorrian far sempre fra due finestre, rappresentando la faccia dell’uomo, che le finestre son gli occhi per la luce et il camino rappresenta il naso, il qual riceve sempre le fumosità»; vedi anche VIOLA ZANINI 1629, c. 161: «I Camini per il più si fanno cavati nei muri [...]. Ma questo no laudo, che si faccia in ogni parte della stanza, ma solamente nella parte verso la strada, ovvero verso la corte».

Sansovino anche l'invenzione del cantonale dorico della stessa Libreria, frutto dell'interpretazione di un passo vitruviano) e un'invenzione che gioca con i segni svuotati di significato.

Molto probabilmente è stata questa genealogia "forte" connessa alla Libreria Marciana ad aver oscurato la reale funzione di camino che col tempo è caduta in oblio.

Eppure, il passo del trattato di Scamozzi in cui si decanta la forma ad obelisco come la migliore per il camino, era stato per intero riportato da Giuseppe Marino Urbani de Gheltof nel suo volumetto del 1892, riedito dalla casa editrice veneziana Filippi nel 1975¹⁷. Probabilmente, il suo carattere editoriale troppo vicino alle curiosità pittoresche veneziane lo ha penalizzato negli ambienti della ricerca storica. Infatti, non compare nella lunghissima e apparentemente esaustiva lista di pubblicazioni su Scamozzi, di oltre 1400 titoli, riportata nel catalogo della mostra dedicata al maestro vicentino nel 2003¹⁸.

Vero è che la ricerca storica ha spesso prediletto il documento d'archivio a discapito di una lettura materiale della "fabbrica", e la ricerca sulle tecniche costruttive tradizionali ha a sua volta prediletto l'approccio scientifico finalizzato all'operatività nel campo del restauro e della conservazione, piuttosto che l'aspetto umanistico dell'arte del costruire tramandato dalla trattatistica¹⁹: condizioni, queste, che non hanno favorito il mantenimento della memoria del camino-obelisco. La disciplina del restauro, dal canto suo, ha affrontato i camini nella misura in cui potevano interferire con il «muro e i suoi mattoni», come nel recente volume sulle forme del costruire a Venezia a cura di Francesco Doglioni, attentissimo all'interazione tra le tecniche costruttive veneziane e le forme del dissesto, ma mancante – per scelta – degli elementi architettonici tra i quali, appunto, il camino²⁰.

Ognuna di queste discipline ha i suoi ambiti e il camino sembra essere rimasto comunque ai margini. Eppure sarebbe stato sufficiente guardare una veduta storica di Venezia (come quelle di Carpaccio, Canaletto, Carlevarijs, Marieschi) per capire quanto i camini siano stati determinanti nel formare il volto storico di Venezia, al pari delle polifore, delle serliane, dei poggiori, delle porte d'acqua, delle vere da pozzo, delle altane e di altri complementi architettonici.

17. Il passo di Scamozzi è stato riportato anche in PETRUCCI 1921. Il volumetto di Gheltof è stato recentemente ripubblicato, nel marzo 2000, a cura di Gjlla Giani come supplemento alla rivista «Il camino», n. 80. I disegni che illustravano l'originaria pubblicazione di Gheltof sono stati sostituiti da fotografie ma, curiosamente, manca quella che sostituisce il disegno del camino ad obelisco. Ancora un'altra omissione.

18. BARBIERI, BELTRAMINI 2003.

19. Tra gli studi sulle tecniche costruttive storiche che hanno trattato il camino vedi PIANA 2000, il quale limita lo studio al fumaio a dado e a campana rovescia, e riguardo la trattatistica sui camini preferisce il rinvio al trattato di VIOLA ZANINI 1629, piuttosto che a quello di SCAMOZZI 1615.

20. DOGLIONI, MIRABELLA ROBERTI 2011.

Il camino nella cultura architettonica “all’antica”

I camini veneziani non si possono ignorare, sia quando hanno la forma “alla Carpaccio”, alti e snelli, con in cima il grande vaso a campana rovescia (fig. 10), un camino che «mette paura», scriveva Serlio nel *Settimo Libro*²¹, sia, a maggior ragione, quando prendono la forma ad obelisco: non si tratta, infatti, di un’invenzione eccentrica e circoscritta a qualche caso. Non è l’invenzione di un architetto estroso perché la forma dell’obelisco usata è quella – si potrebbe dire – standard, diffusa per esempio da Serlio nel *Terzo Libro* (1540), cioè composta da piedistallo, quattro sfere su cui poggia il corpo piramidale e in cima una sfera munita di puntale. E non è neppure rara perché viene ripetuta – come abbiamo ricordato più sopra – in almeno una decina di palazzi tra i più importanti di Venezia, realizzati nell’arco di un intero secolo, dal 1560, palazzo Coccina, al 1663, palazzo Belloni, e è anche diffusa in Terraferma in più di una ventina di ville, alcune delle quali sono databili sino al XVIII secolo²². La forma del camino ad obelisco matura all’interno della cultura architettonica “all’antica” per risolvere un problema la cui natura – anticipiamo – non è decorativa, ma riguarda lo sviluppo del linguaggio classico: un problema che emerge a Venezia più che altrove e sicuramente più che a Roma.

Come viene affrontato il tema del camino nella cultura architettonica “all’antica” sviluppatasi a Roma nella prima metà del Cinquecento?

Nell’esempio più paradigmatico per l’architettura del palazzo rinascimentale, palazzo Caprini di Bramante²³, la facciata, sia nell’incisione di Lafrery che nel disegno del Royal Institute of British Architects a Londra, si conclude con la trabeazione e nulla mostra del tetto e dei suoi camini. I diversi disegni eseguiti nell’arco di due secoli della facciata di palazzo Branconio in Borgo Nuovo di Raffaello, che riprende lo schema compositivo di palazzo Caprini, mostrano tutti una balaustra di coronamento della facciata che nasconde il tetto. Cosa effettivamente nasconda questa balaustra lo si può appurare nella veduta di Borgo Nuovo, cioè via Alessandrina, attribuita a Giovan Antonio Dosio e databile a

21. SERLIO 1584, L. VII, cap. XXIX, c. 74: «I cinque camini, che si veggono qui davanti, sono al costume d’Italia: non già al modo di Ferrara perché sono di smisurato peso sopra le muraglie: ne anche al costume di Venetia, perciò che la sua altezza mi mette paura, per cagione delli venti».

22. *Ville venete* 1996. Vedi anche il catalogo online delle ville venete accessibile dal sito dell’Istituto regionale per le ville venete (IRVV), <http://irvv.regione.veneto.it/index.php?wp=INDEX> (ultimo accesso 7 giugno 2016). In alcune ville coronate dagli obelischi il camino è ancora attivo, cosa che ha reso più facile per i compilatori delle schede riconoscere la vera funzione dell’obelisco; per esempio villa Dottori a Longare (VI), datata 1584, attribuita a Giandomenico Scamozzi.

23. Su palazzo Caprini, datato intorno al 1510, come “matrice” per lo sviluppo nel Cinquecento della ricerca sull’architettura del palazzo, si veda ACKERMAN 1966.



Figura 10. Vittore Carpaccio, *Miracolo della reliquia della Croce a Rialto*, 1496 ca., particolare dei camini a campana rovescia. Venezia, Gallerie dell'Accademia, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Vittore_carpaccio,_miracolo_della_Croce_a_Rialto_01.jpg?uselang=it (ultimo accesso 7 giugno 2016).

metà Cinquecento: i tetti delle case appaiono tutti dotati di camini compreso palazzo Branconio²⁴. Ancor più significativa al riguardo è l'incisione di Étienne Dupérac (1569) che rappresenta il progetto di Michelangelo per il Campidoglio. Il punto di vista dell'incisione è molto al di sopra dell'orizzonte e si vede benissimo la balaustra che corona il palazzo dei Conservatori e anche il tetto sul quale non compare neppure un comignolo, eppure a Roma si faceva ampio uso dei camini e in particolare li avevano anche gli edifici medievali precedenti l'intervento michelangiolesco, come appare nelle vedute dell'epoca²⁵. L'incisione del Dupérac, come è noto, ha avuto molta fortuna in Europa. Il messaggio che ha diffuso tra le culture costruttive d'oltralpe, per le quali il camino era importante, è che nel linguaggio architettonico "all'antica" sviluppato da Bramante, Raffaello, Michelangelo, il camino non è un elemento fondamentale²⁶.

Anche la trattatistica lo conferma. Se si sfogliano i *Quattro Libri* di Andrea Palladio troviamo nei disegni delle sue "fabbriche" una gran quantità di balaustre, statue, candelabre e banderuole ad ornare il coronamento delle facciate e dei tetti, ma di "fumaroli", come Palladio chiama i comignoli, neanche l'ombra: il tetto è considerato come un puro volume astratto. E sebbene Palladio abbia dedicato un capitolo del *Primo Libro* su come gli Antichi riscaldavano e raffrescavano le stanze, di fatto, nel *Secondo Libro*, dove pubblicizza i suoi progetti di ville e palazzi, non si avvale dell'argomento dell'"utile o comodità", di cui il camino è parte essenziale, per convincere i potenziali committenti, ma punta decisamente sulla distribuzione della pianta e sugli elementi architettonici "all'antica" delle sue fabbriche, mostrando colonne, capitelli, trabeazioni, pronai, timpani, cupole, porticati, acroteri ecc.

È un approccio all'architettura caratterizzato da un primato della *venustas* sulla *utilitas*.

Il buon architetto "alla romana" mette i camini nelle stanze, ma fa sparire dalla vista i comignoli, sia nei disegni di progetto e di studio, sia nella fabbrica realizzata. Il comignolo è considerato come un accidente, irrilevante ai fini della buona architettura, da inserire in modo posticcio sul tetto e in modo che si veda il meno possibile.

Se questo atteggiamento poteva sussistere a Roma e in Toscana dove non si era mai sviluppata un'arte locale dei camini, non può non incontrare dei problemi a Venezia e nel Veneto dove, invece,

24. PAGLIARA 1984; ACIDINI 1976, p. 34.

25. Roma, Campidoglio, disegno anonimo del Louvre, databile al 1555, in ACKERMAN 1968, ill. n. 61; sui camini a Roma, PAGLIARA 2001, pp. 42-43.

26. Stesso atteggiamento anche in ambito toscano. Nel disegno degli Uffizi/1640/ A r (attribuito alla mano di Giovanni Battista da Sangallo) relativo alla villa di Lorenzo il Magnifico di Poggio a Caiano, dove sono accuratamente disegnati persino i dettagli degli elementi architettonici della villa, manca qualsiasi informazione sul tetto e i camini. Tuttavia, se si guarda la veduta della villa di Poggio a Caiano di Justus van Utens (1599), il tetto appare ricolmo di camini, uno diverso dall'altro, si veda BORSI 1985, p. 412.

la tradizione costruttiva medievale aveva elaborato il comignolo a forma di campana rovescia, molto spettacolare. Questi camini, che sveltano trionfanti nel dipinto *Il Miracolo della Croce* di Vittore Carpaccio (da cui nasce il termine “alla Carpaccio”), erano molto alti, spesso ben al di sopra del colmo dei tetti e funzionavano benissimo, grazie allo schermo a campana per lo spegnimento delle faville e per lo smaltimento dei fumi, e non ultimo, erano anche un ornamento ai palazzi, spesso persino affrescati a tutto prestigio del committente (fig. 10)²⁷. Erano camini che si imponevano per dimensioni, forma e decoro. Serlio nel capitolo XXIX del *Settimo Libro* in cui parla dei camini sopra i tetti al «costume d’Italia» è costretto a riconoscere l’eccezionalità e la spettacolarità di questi camini: un’altezza – come abbiamo già ricordato – che «mette paura»²⁸.

Cosa fa il buon architetto “alla romana” quando giunge a Venezia?

Jacopo Sansovino per palazzo Dolfin e palazzo Corner della Ca’ Granda toglie i camini dalla vista delle rispettive facciate sul Canal Grande e li relega lungo i lati del palazzo; stesso approccio anche in Terraferma, a villa Garzoni a Pontecasale²⁹.

Michele Sanmicheli ha il medesimo approccio di Sansovino, prima nei suoi palazzi veronesi, palazzo Bevilacqua, palazzo Pompei e palazzo Canossa, e poi anche a Venezia a palazzo Grimani di San Luca.

Questo approccio, che possiamo chiamare “alla romana”, estendendo una classificazione usata da Scamozzi per indicare l’uso di nascondere le canne fumarie nello spessore dei muri³⁰, fa scuola e viene infatti seguito nel XVII secolo anche da Baldassarre Longhena a palazzo Pesaro e a palazzo Rezzonico e, successivamente, da Domenico Rossi per palazzo Corner della Regina (1724): è il filone vincente, almeno sino a tutto il neoclassicismo.

Eppure a Venezia c’è anche qualcuno che resiste a questa soluzione.

Il primo è proprio Sebastiano Serlio, nel *Quarto Libro* (1584), alla fine del capitolo sull’ornamento rustico: dopo aver debitamente sottolineato che Vitruvio non ha dato notizie sui camini, che neppure

27. Si veda anche il dipinto di Gentile Bellini, *Il Miracolo della reliquia della Croce*, 1500 circa.

28. Si veda *supra* nota 21.

29. Come è noto (TAFURI 1969 e MORRESI 2000) Sansovino a Venezia agisce su due campi distinti, quello della “magnificenza”, dove utilizza un linguaggio architettonico aulico, e quello della *utilitas* e dell’edilizia comune, dove utilizza un linguaggio ridotto e semplificato (TAFURI 1985) che contempla il camino come elemento architettonico: nella Zecca inventa un camino estroso, un assolo irripetibile; nelle case Moro usa camini tradizionali, con le canne fumarie esterne a marcare la tipologia edilizia, e nella Ca’ di Dio impiega nove camini con comignoli a dado talmente grandi da diventare monumentali.

30. SCAMOZZI 1615, L. III, cap. XXI, p. 322: «I Camini, o si fanno tutti nelle grossezze delle mura, che noi chiamiamo alla Romana; perché riescono molto bene a Roma in quelle loro grossezze. Alcuni escono parte infuori, e però si dimandano a mezzo Padiglione, i quali si osservano non poco qui da noi, e molto in Lombardia dove le mura non sono molte grosse. Altri si fanno poi tutti fuori dalle grossezze delle muraglie: onde si possono dir a Padiglione e Francesi: perché così usano in Lorena, e per la Franca Contea di Borgogna: e in Parigi, e quasi per tutta la Francia».

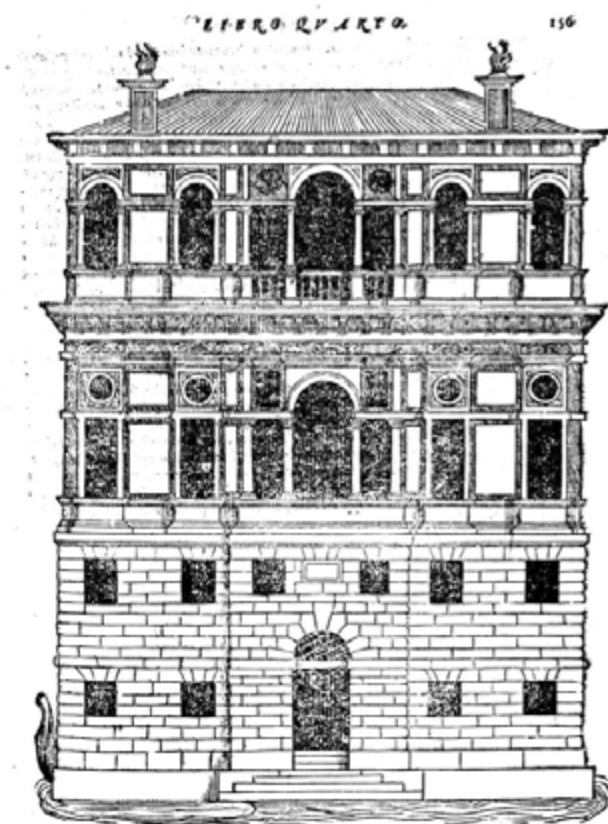


Figura 11. Sebastiano Serlio, Casa al «costume di Venetia» (da SERLIO 1584, L. IV, c. 156r).

si trovano vestigie negli edifici antichi, e non ultimo, che nessun architetto, «per consumatissimo che sia stato», ha mai detto «il vero di tal cosa», Serlio si autoproclama come il primo trattatista di «forme dei camini» e dei suoi «diversi ornamenti» per «il comodo degli huomini»³¹.

Con Serlio il camino diventa uno degli elementi fondamentali delle «cinque maniere degli edifici», insieme a «colonne, piedistalli, architravi, fregi e cornici [...] porte, finestre e nicchi» e è trattato come materia di invenzione per il buon architetto.

31. SERLIO 1584, L. IV, c. 138r.

Rispetto alla soluzione "alla romana", anche Serlio predilige incassare il focolare e la canna fumaria nello spessore delle murature, e in questo si distacca dalla tradizione costruttiva veneziana che, realizzando murature esili, ha per lo più prediletto i camini "a padiglione" o "alla francese" – come li chiama Scamozzi – cioè esterni alla muratura. Ma per quanto riguarda il comignolo, Serlio opera una rottura netta con la soluzione "alla romana" e è possibile valutarla nelle «diverse faccie di edifici» che pubblica alla fine della trattazione dell'ordine dorico e dell'ordine corinzio. Alcune facciate hanno comignoli in forma tradizionale, ma altre presentano un'invenzione: dei "pilastrelli"³² di coronamento, specie di piedistalli "all'antica", pensati sia come «ornamento», sia – «al bisogno» – ad uso di «camini per l'uscita del fumo», quindi "per utilità".

In particolare, nella facciata «al costume di Venetia»³³ con «poggiuoli» a c. 156r del *Quarto Libro* (1584) (fig. 11), Rosci ha giustamente riconosciuto un nuovo paradigma architettonico, essenzialmente concepito come un semplice tracciato di ordito e trama nella cui logica prende forma la tradizionale tripartizione della facciata veneziana, la composizione di pieni e vuoti e delle membrature architettoniche³⁴. All'interno di questo paradigma trovano posto le "inventioni" del buon architetto: la "serliana", i "poggiuoli", la "loggia sopra loggia", i "pilastrelli", ecc.³⁵

Il passaggio dai camini in forma di "pilastrelli" di Serlio ai camini in forma di obelischi di Scamozzi è da considerare come un semplice aggiornamento del repertorio formale "all'antica": gli obelischi sono anch'essi un ornamento "all'antica" che "al bisogno" – come scriveva Serlio per i suoi "pilastrelli" – possono funzionare come camini. È quanto accade nei palazzi veneziani di cui stiamo trattando. A palazzo Balbi e a palazzo Coccina gli obelischi hanno funzionato da camini³⁶, a palazzo Soranzo sono stati sostituiti con dei tradizionali comignoli; a palazzo Lolin sono tutt'oggi dei copricamini; a palazzo Fontana, l'altezza degli obelischi è stata ridotta a tal punto che non somigliano quasi più a obelischi, ma le bocche dei comignoli sono ancora visibili. A palazzo Minelli, una fotografia risalente a prima del restauro del 1963-1964 mostra gli obelischi con le bocche per l'uscita dei fumi ancora aperte (figg. 12-13)³⁷.

32. *Ibidem*. I "pilastrelli" sono descritti nel L. IV, *Dell'ordine dorico*, a c. 152v e *Dell'ordine corinthio*, c. 177v; compaiono nelle facciate a c. 153r, c. 156r e c. 178r.

33. SERLIO 1537, L. IV, c. XXIIIv., SERLIO 1584, c. 156r.

34. ROSCI 1966, p. 28.

35. SERLIO 1537, L. IV, c. XV v: «Bella cosa è nell'architetto l'esser abbondante d'inventioni».

36. A palazzo Balbi e a palazzo Coccina i camini del piano nobile sono in corrispondenza con gli obelischi. A palazzo Balbi rimangono tracce delle canne fumarie fin sotto la base degli obelischi. A palazzo Coccina un obelisco nasconde ancora oggi alla vista un comignolo posticcio. Ringrazio Bianca Arrivabene per avermi consentito un sopralluogo sul tetto.

37. In una foto di palazzo Minelli del 1961, le bocche dei comignoli tra il piedistallo e la parte piramidale dell'obelisco appaiono ancora aperte. Vengono chiuse con i restauri del 1963-1964, nel corso dei quali viene rifatta completamente la

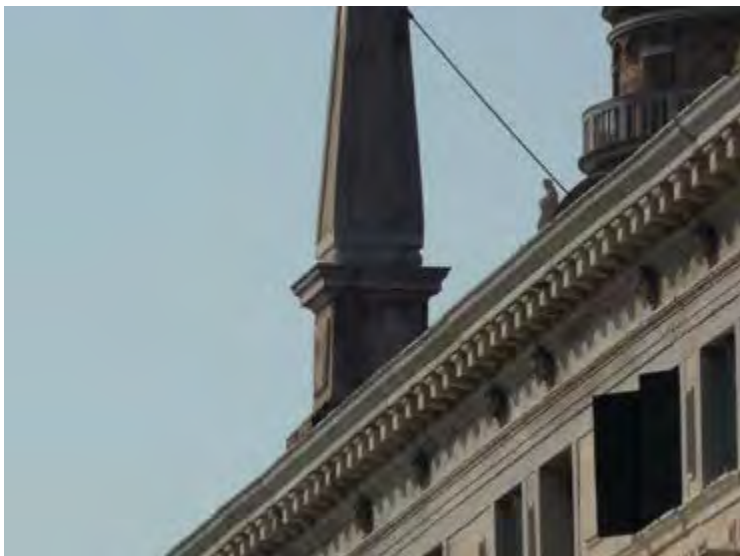


Figura 12. Venezia. Palazzo Minelli, particolare dell'obelisco (foto G. Lupo).



Figura 13. Venezia. Palazzo Minelli, particolare dell'obelisco, 1961 (Archivio Municipale di Venezia).

Il camino ad obelisco nella composizione architettonica della facciata veneziana.

Palazzo Coccina (fig. 14) è in costruzione nel 1560-1561, nel 1568 è attestato come finito già da tempo, e è opera di Giangiacomo dei Grigi, architetto d'origine bergamasca, che muore intorno al 1572³⁸. Nell'ultimo decennio della sua vita, egli gode di una certa fama che giunge persino alla Corte dell'imperatore Massimiliano II, il quale, nel dicembre del 1568 scrive una lettera al suo ambasciatore a Venezia per avere conferma delle qualità dell'architetto³⁹. Questa fama non è giustificata dal numero di architetture realizzate e giustamente l'ambasciatore riferisce all'Imperatore di conoscere solo palazzo Coccina come sua opera. Probabilmente è vero – come commenta l'ambasciatore – che Giangiacomo non ha “scientia”; ma per valutare correttamente la sua fama nel 1568, bisogna tenere anche presente che l'architetto era stato proto della Scuola di San Rocco tra il 1557-1560 e stava portando a termine, proprio di fronte a palazzo Coccina, anche l'imponente palazzo Grimani a San Luca⁴⁰, fabbriche, queste ultime, tra le più importanti in quegli anni a Venezia.

Comunque, rispetto a palazzo Corner della Ca' Granda, che – si badi bene – è ancora in costruzione nel 1566⁴¹, dove Jacopo Sansovino camuffa attraverso un complesso ritmo degli ordini architettonici la tradizionale tripartizione della facciata, Giangiacomo dei Grigi, in palazzo Coccina, la ostenta, presentando delle novità che per un buon intenditore d'architettura d'allora sarebbero state più che sufficienti a giustificare la fama del suo autore presso l'Imperatore.

Sul Canal Grande Giangiacomo dei Grigi offre la prima compiuta interpretazione del paradigma serliano della casa «al costume di Venetia»: il tracciato ordinatore si estende a tutta la facciata, l'ordine architettonico perde il suo carattere formativo per entrare nella logica della composizione bidimensionale di ordito e trama, logica alla quale rispondono i pieni che formano inedite specchiature in risalto e la riduzione delle cornici e architravi a semplici fasce, e delle colonne a semplici piedritti. A questo si aggiunga un aggiornatissimo repertorio decorativo di timpani arcuati e triangolari, gli inediti camini in forma di obelischi e, soprattutto, la nuova soluzione, almeno per il Canal Grande, della facciata: un trionfo di tre serliane sovrapposte e perfettamente proporzionate. Una facciata “copiosa di lumi”: è la “commodità” che viene soddisfatta, non la “magnificenza”.

struttura di copertura, che ha sicuramente richiesto lo smontaggio degli obelischi per la realizzazione del cordolo di cemento armato su cui poggia la nuova struttura del tetto. AMV 3681/61, X/7/4 e AMV 35493/63, X/7/4.

38. SANSOVINO 1561, c. 28v: «I Cuccina parimente fabricano un bellissimo casamento che sarà molto ricco», in LORENZETTI 1932, p. 84, ripreso da ARBORE-POPESCU 1993, p. 4; PAOLETTI 1892, pone la morte di Giangiacomo dei Grigi «intorno al 1572».

39. LORENZETTI 1932, pp. 77-80.

40. *Ivi*, pp. 88-89

41. MORRESI 2000, p. 121.





Nella pagina precedente, figura 14. Venezia. Palazzo Coccina (foto F. Ongania, 1890) National Gallery of Canada, <http://gallery.ca/en/see/collections/artwork.php?mkey=25833> (ultimo accesso 7 giugno 2016).

In questa pagina, figura 15. Camino di villa Repeta a Campiglia dei Berici (foto G. Lupo).

In questo contesto gli obelischi sono da intendere come la traduzione in un linguaggio aggiornato, cioè “all’antica”, del tradizionale e diffuso camino “alla Carpaccio”: come quest’ultimo, la forma ad obelisco rimanda ad un camino importante, ha una pari altezza, ma non mette più paura perché la sua forma “piramidale” gli conferisce stabilità. L’obelisco non è neppure un segno di distinzione in quanto la sua forma è normata, ripetibile e uniforme; più che distinguere accomuna: risponde al mitico principio di “unione e parità” che aveva accomunato i primi abitanti della laguna, e era ancora riconosciuto come valore da gran parte del patriziato veneziano⁴².

Palazzo Coccina diventa il modello di riferimento per quella committenza che disdegna l’esibizione di “magnificenza” nel privato e ricerca un decoro discreto e durevole. Per la ricerca architettonica palazzo Coccina diventa un punto di partenza da cui sviluppare le potenzialità del paradigma serliano che raggiunge un risultato di assoluta chiarezza in palazzo Mocenigo “Casa Nuova”, nella cui facciata scompare completamente l’ordine architettonico a tutto vantaggio dell’ordito e della trama (fig. 2). Lo schema di palazzo Coccina è ancora perfettamente riconoscibile nel seicentesco palazzo Lolin-Giustinian e, con la variante della polifora al posto della serliana, anche in palazzo Balbi.

Nei vari modi di coniugazione di questo paradigma, da quello più sobrio di palazzo Soranzo a quello barocco di palazzo Belloni (polifora), l’obelisco, che sia un comignolo o un copricamino, occupa un suo preciso posto nella composizione della facciata: in asse con il pieno posto tra le finestre laterali. Senza questa parete nella quale incassare sia il focolare del camino sia la sua canna fumaria, non troverebbe ragione neppure l’obelisco.

Il camino in forma d’obelisco non è dunque un accessorio che si possa trovare a coronamento di qualsiasi edificio, ma è parte integrante di quelle composizioni architettoniche che hanno alla base, come condizione necessaria, la tradizionale tripartizione della facciata con fasce laterali strutturate da un pieno in asse. In questo tipo di facciata, molto diffuso sia nell’edilizia residenziale comune sia nei palazzi patrizi veneziani, la forma del camino ad obelisco diventa la forma architettonica che esprime compiutamente, insieme alla serliana, il principio del “commodo” nella Venezia di metà Cinquecento: la serliana per avere un ambiente ricolmo di luce, il camino per avere un ambiente caldo.

Gli obelischi dei palazzi veneziani non sono quindi un ornamento. Ne è prova il *corpus* settecentesco di disegni dell’*Admiranda Urbis Venetae* conservato a Londra⁴³. In tutti i disegni delle facciate dei palazzi veneziani sono state eliminate le ornamentazioni come bassorilievi, festoni, fregi, e dal tetto

42. TAFURI 1985, in particolare il capitolo *Mentalità patrizie e res edificatoria*. Si tratta della “legge Daula”, riguardante l’altezza e l’ornato delle abitazioni veneziane, ricordata da SANSOVINO 1581, c. 140r.

43. I disegni dei palazzi veneziani dell’*Admiranda Urbis Venetae*, un tempo conservati al British Museum e oggi alla British Library, illustrano in BASSI 1976 le schede dei palazzi veneziani.

tutti gli abbaini, altane e comignoli allo scopo molto evidente di far emergere solo gli elementi architettonici fondamentali della composizione architettonica. E proprio in quanto riconosciuti come elementi architettonici fondamentali, gli obelischi-camini sono stati, contrariamente agli ornamenti, puntualmente disegnati, come parte integrante della grammatica architettonica (fig. 6).

Funzionamento e diffusione

Vincenzo Scamozzi è un entusiasta del camino in forma di obelisco. Nel Libro VIII, cap. XIII, dell'*Idea dell'architettura universale* scrive che «fra tutte le forme de vasi, che qui in Venetia, et anco in altre parti d'Italia, e molto più in Francia si sogliono fare per dove esce il fumo de' camini, sopra i tetti, non è alcuna che riesca meglio dell'obelisco»⁴⁴. E prosegue offrendo delle precise proporzioni delle parti che lo compongono.

L'altezza indicata da Scamozzi è tra 4 e 5 volte la base e questa è quadrata di piedi 2,5-3 di lato (cm 86,7-104,1), quindi l'altezza massima che raggiungerebbe l'obelisco di Scamozzi è di m 5,20. In realtà gli obelischi ancora esistenti di palazzo Coccina, Balbi e Belloni sono molto più alti, tra i sette e gli otto metri, e solo quello di palazzo Lolin, di 4,50 m circa, rientrerebbe nelle proporzioni scamozziane, ma quest'ultimo sembra essere stato più propriamente un copricamino, in quanto nasconde ancora oggi nella parte posteriore il vero comignolo. Gli obelischi di Scamozzi sono invece veri comignoli, "vuoti dentro", sia per essere più leggeri, sia per funzionare da vano per lo spegnimento delle faville, mentre il fumo usciva tra il piedistallo e l'obelisco, attraverso lo spazio lasciato aperto tra le quattro sfere, o dadi, su cui poggiava la parte piramidale dell'obelisco⁴⁵.

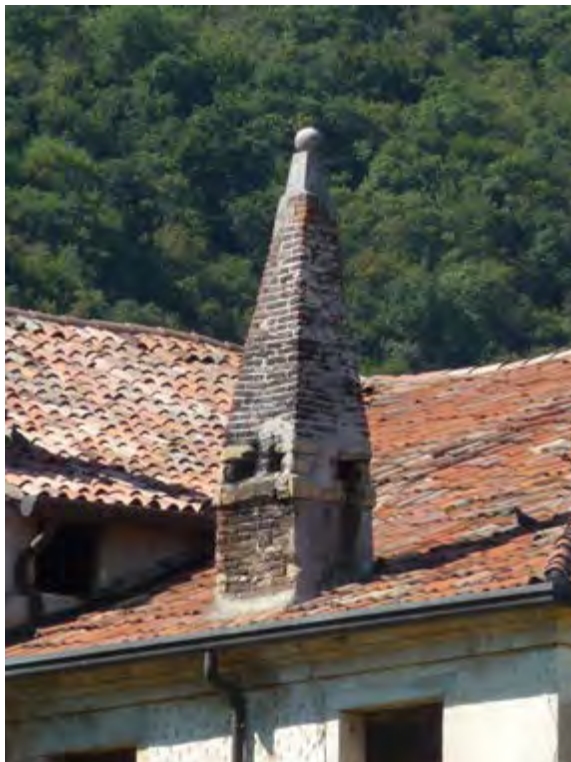
Scamozzi propone il camino in forma di obelisco nel suo progetto per villa Pisani a Lonigo del 1574⁴⁶, ma secondo Franco Barbieri questi obelischi non sarebbero mai stati realizzati⁴⁷, ed è quindi possibile che siano stati un'aggiunta al disegno di progetto in vista dell'edizione del trattato del 1615, come del resto Scamozzi ha fatto per altri disegni, per esempio quello preparatorio per la tavola di

44. SCAMOZZI 1615, L. VIII, cap. VII, c. 317.

45. Nella *Circolare governativa alle Delegazioni con prescrizioni sulla fabbrica dei camini sopra le case*, 13 aprile 1820, n. 98, pubblicata in Bollettino delle leggi, 1820, parte prima, p. 306, vengono normate: la sezione delle canne fumarie, la distanza dalle travature lignee, le dimensioni e la forma della cappa, la distanza dei focolari dai pavimenti e la modalità della spazzatura dei camini. Nulla viene prescritto riguardo l'altezza dei comignoli, che quindi viene lasciata al sapere dell'arte dei murari; vedi anche AMV prot. 3831/17, *Norme sulla costruzione e spazzature camini delle case*.

46. SCAMOZZI 1615, L. III, cap. XIII, c. 273.

47. BARBIERI, BELTRAMINI 2003, p. 175.



Da sinistra, figura 16. Camino di villa Priuli a San Germano dei Berici (foto G. Lupo); figura 17. Camino di villa Dottori a Longare (foto G. Lupo).

palazzo Trissino al Duomo (Vicenza), di villa Verlatto a Villaverla (poi non riportati) e di villa Ferramosca a Barbano (1568) pubblicata nell'edizione di Leida del 1713⁴⁸.

Il disegno scamozziano di villa Pisani a Lonigo con i camini in forma di obelisco è stato il riferimento per Chiswick House del 1729, dove gli obelischi sono ancora ben visibili e la loro funzione di comignolo è stata ripristinata in occasione dei restauri del 1950.

Nelle tavole del trattato del 1615 gli obelischi compaiono in villa Contarini a Loreggia (demolita nel 1935) e villa Badoer a Peraga⁴⁹. Nell'edizione di Leida 1713, compaiono anche in villa Priuli a Due Carrare. Scamozzi li realizza e sono ancora oggi visibili in villa Ferretti a Dolo (1596)⁵⁰.

In Terraferma sono più di venti le ville che hanno gli obelischi a coronamento. In alcuni casi la funzione di camino è ancora riconoscibile, come nel caso di villa Repeta a Campiglia dei Berici (VI), villa Priuli a San Germano dei Berici (VI) e villa Dottori a Longare (VI) (figg. 15-17)⁵¹.

Nonostante questo successo, già agli inizi del Settecento, ad eccezione, forse, di qualche villa di Terraferma, a Venezia non si fanno più comignoli in forma di obelisco⁵². Non è che siano passati di moda, o che non funzionassero bene. Il problema è molto probabilmente un altro: collocati sui palazzi più alti di Venezia e muniti in cima di sfera e puntale metallico, questi obelischi, durante i temporali, inevitabilmente attraevano i fulmini molto più di ogni altra struttura posta sul tetto, venendone danneggiati o distrutti, come è attestato nel caso già ricordato di palazzo Balbi, e senza che se ne sapesse veramente il perché. Solo a seguito degli studi di metà Settecento sulle scariche elettriche atmosferiche di Benjamin Franklin e la successiva diffusione dei parafulmini, gli obelischi rimasti ancora in piedi sono diventati un valido supporto per l'installazione di questa moderna invenzione tecnica, trovando in questo modo una nuova ragion d'essere.

48. *Ivi*, pp. 145, 158, 185. Alessandra Pesavento, autrice della scheda su palazzo Trissino, riconosce per gli obelischi la funzione di copricamino.

49. SCAMOZZI 1615, L. III, cap. XVI, c. 289 (villa Contarini) e c. 291 (villa Badoer).

50. BARBIERI, BELTRAMINI 2003, pp. 357, 363.

51. Istituto regionale ville venete (IRVV), <http://irvv.regione.veneto.it/index.php?wp=INDEX> (ultimo accesso 7 giugno 2016).

52. La soluzione del comignolo in forma di obelisco viene ripresa in qualche palazzo dell'Ottocento, ma con un'altezza limitata, al punto che non assomigliano più a obelischi, ma a piccole piramidi con la funzione di copricamino, come in palazzo Malipiero a San Samuele, palazzo Dandolo in riva degli Schiavoni.

Bibliografia

- ACIDINI 1976 - C. ACIDINI, *Roma antica*, in F. BORSI (a cura di), *Giovanni Antonio Dosio, Roma antica e i disegni di architettura agli Uffizi*, Officina, Roma 1976, pp. 27-131.
- ACKERMAN 1966 - J. ACKERMAN, *Palladio*, Penguin books, Harmondsworth 1966.
- ACKERMAN 1968 - J. ACKERMAN, *L'architettura di Michelangelo*, Einaudi, Torino 1968.
- ARBORE POPESCU, ZOPPI 1993 - G. ARBORE POPESCU, S. ZOPPI, *Palazzo Papadopoli a Venezia*, Centro Grafiche Stampe, Linate 1993.
- BARBIERI, BELTRAMINI 2003 - F. BARBIERI, G. BELTRAMINI, *Vincenzo Scamozzi 1548-1616*, Catalogo della mostra (Vicenza, Museo Palladio, palazzo Barbaran da Porto, 7 settembre 2003 - 11 gennaio 2004), Centro Internazionale di Studi di architettura Andrea Palladio, Marsilio, Venezia 2003.
- BASSI 1976 - E. BASSI, *Palazzi di Venezia: Admiranda urbis Venetae*, La Stamperia, Venezia 1976.
- BASSI 1982 - E. BASSI, *Tre palazzi veneziani della Regione Veneto: Balbi, Flangini-Morosini, Molin*, Regione Veneto, Venezia 1982.
- BATTILOTTI 2005 - D. BATTILOTTI (a cura di), *Ville venete: la provincia di Vicenza*, Istituto regionale per le ville venete, Marsilio, Venezia 2005.
- BENCIVENNI, DALLA NEGRA, GRIFONI 1992 - M. BENCIVENNI, R. DALLA NEGRA, P. GRIFONI, *Monumenti e istituzioni*, Alinea, Firenze 1992.
- BORSI 1985 - S. BORSI, *Giuliano da Sangallo e i disegni di architettura e dell'antico*, Officina, Roma 1985.
- BOSCHIERI 1931 - G. BOSCHIERI, *Il palazzo Grimani a San Luca*, in «Rivista di Venezia», X (1931), 12, pp. 461-490.
- BRUSEGAN 2007 - M. BRUSEGAN, *I palazzi di Venezia*, Newton & Compton, Roma 2007.
- SUCCI 1986 - D. SUCCI (a cura di), *Canaletto & Visentini. Venezia e Londra*, Catalogo della mostra, (Venezia 18 ottobre 1986 - 6 gennaio 1987), Edizioni Bertoncetto Tedeschi, Padova 1986.
- CARLEVARIUS 1703 - L. CARLEVARIUS, *Le fabriche e vedute di Venezia*, Venezia 1703.
- CONCINA 1995 - E. CONCINA, *Storia dell'architettura di Venezia: dal VII al XX secolo*, Electa, Milano 1995.
- CORONELLI 1710 - V. CORONELLI, *Singolarità di Venezia - Palazzi*, Venezia 1710.
- DAMERINI s.d. - G. DAMERINI, *Il palazzo Balbi "in volta de Canal" a Venezia nel restauro dell'architetto S. Mantegazza*, Bestetti & Tuminelli, Milano-Roma s.d.
- DE JONGE 1989 - K. DE JONGE, *La serliana di Sebastiano Serlio. Appunti sulla finestra veneziana*, in C. THOENES (a cura di), *Sebastiano Serlio*, Electa, Milano 1989, pp. 50-56.
- DOGLIONI, ROBERTI 2011 - F. DOGLIONI, G. MIRABELLA ROBERTI, *Venezia. Forme della costruzione. Forme del dissesto*, Cluva, Venezia 2011.
- ELEODORI 1993 - E. E. W. ELEODORI, *Il Canal Grande. Palazzi e famiglie*, Corbo e Fiore, Venezia 1993.
- FASOLO 2003 - A. FASOLO, *Palazzi di Venezia*, Arsenale, Venezia 2003.
- FOSCARI 2014 - G. FOSCARI, *Elements of Venice*, Lars Müller Publishers, Zürich 2014.
- GHELTOF 1892 - G.M. URBANI DE GHELTOF, *I camini (fumajuoli)*, Ongania, Venezia 1892.
- HIRTHE 1986 - T. HIRTHE, *Il «foro all'antica» di Venezia. La trasformazione di Piazza San Marco nel Cinquecento*, Centro tedesco di studi veneziani, Venezia 1986, (Quaderni, 35).
- HOWARD 1981 - D. HOWARD, *The architectural history of Venice*, Holmes & Meier, New York 1981.
- HUSE, WOLTERS 1989 - N. HUSE, W. WOLTERS, *Venezia e l'arte del Rinascimento*, Arsenale, Venezia 1989.
- LORENZETTI 1926 - G. LORENZETTI, *Venezia e il suo estuario: guida storico artistica*, Bestetti & Tuminelli, Venezia 1926.
- LORENZETTI 1932 - G. LORENZETTI, *Il palazzo cinquecentesco veneziano dei Coccina-Tiepolo-Papadopoli e il suo autore*, in

«Rivista d'arte», XIV (1932), pp. 75-109.

LOVISA 1720 - D. LOVISA, *Gran Teatro delle più insigni prospettive di Venetia*, 2 tomi, Venezia 1720.

MANFREDI 2013 - C. MANFREDI, *La scoperta dell'acqua calda: nascita e sviluppo dei sistemi di riscaldamento centrale 1777-1877*, Maggioli, Sant'Arcangelo di Romagna 2013.

MARETTO 1986 - P. MARETTO, *La casa veneziana nella storia della città dalle origini all'Ottocento*, Marsilio, Venezia 1986.

MORRESI 2000 - M. MORRESI, *Jacopo Sansovino*, Electa, Milano 2000.

PAGLIARA 1984 - P.N. PAGLIARA, *Palazzo Alberini, palazzo Pandolfini, palazzo Branconio dell'Aquila*, in C.L. FROMMEL, S. RAY, M. TAFURI (a cura di), *Raffaello architetto*, Electa, Milano 1984, pp. 171-216.

PAGLIARA 2001 - N. PAGLIARA, *Destri e cucine nell'abitazione del XV e XVI secolo, in specie a Roma*, in A. SCOTTI TOSINI (a cura di), *Aspetti dell'abitare in Italia tra XV e XVI secolo*, Unicopli, Milano 2001, pp. 38-91.

PAOLETTI 1892 - P. PAOLETTI, *L'architettura e la scultura del Rinascimento in Venezia*, Venezia 1892.

PETRUCCI 1921 - C.A. PETRUCCI, *I camini di Roma*, in « Architettura e arti decorative », I (1921), 2, pp. 153-156.

PIANA 2000 - M. PIANA, *Acqua e fuoco nella casa veneziana del Cinquecento*, in A. SCOTTI TOSINI (a cura di), *Aspetti dell'abitare in Italia tra XV e XVI secolo*, Unicopli, Milano 2000, pp. 92-99.

ROSCI 1966 - M. ROSCI, *Il trattato di architettura di Sebastiano Serlio*, ITEC, Milano 1966.

SANSOVINO 1561 - F. SANSOVINO, *Delle cose notabili che sono in Venetia*, per Comin da Trino di Monserrato, Venezia 1561.

SANSOVINO 1581 - F. SANSOVINO, *Venezia città nobilissima e singolare*, appresso Domenico Farri appresso Giacomo Sansovino, Venezia 1581.

SCAMOZZI 1615 - V. SCAMOZZI, *L'idea della architettura universale*, Venezia 1615.

SERLIO 1537 - S. SERLIO, *Regole generali di architettura*, presso Francesco Marcolini, Venezia 1537.

SERLIO 1584 - S. SERLIO, *Tutte l'opere d'architettura*, Franceschi, Venezia 1584.

TAFURI 1985 - M. TAFURI, *Venezia e il Rinascimento*, Einaudi, Milano 1985.

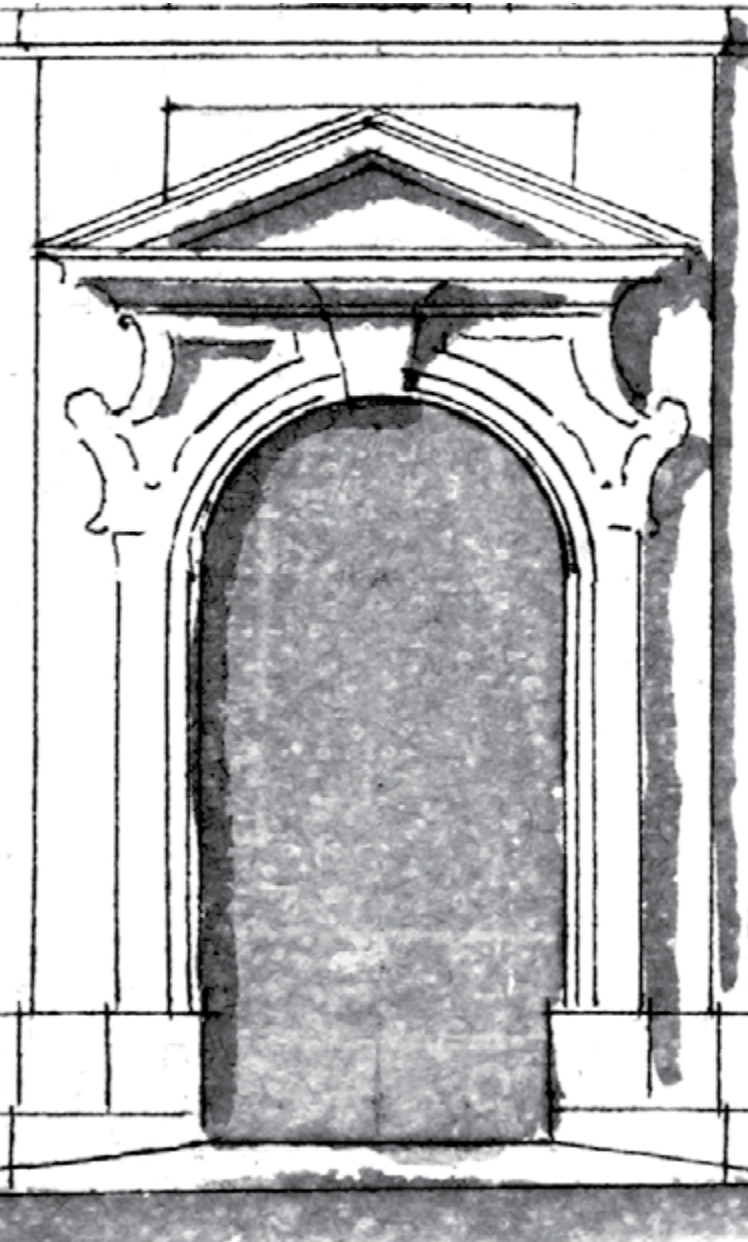
TOURING CLUB ITALIANO 1985 - *Venezia*, Touring Club Italiano, Milano 1985 (Guida d'Italia TCI).

Ville venete 1996 - *Ville venete. Catalogo e atlante del Veneto*, Istituto regionale per le ville venete, Marsilio, Venezia 1996.

VIOLA ZANINI 1629 - G. VIOLA ZANINI, *Della architettura di Gioseffe Viola Zanini padouano pittore et architetto...*, appresso Francesco Bolzetta, Padoua 1629.

ZORZI 1989 - A. ZORZI, *I palazzi veneziani*, Magnus, Udine 1989.

ZUCCONI 1996 - G. ZUCCONI, *Venezia. Guida all'architettura*, Arsenale, Venezia 1993.



Carlo Fontana and the project drawings of the Tolomei college in Siena

Bruno Mussari
bruno.mussari@unirc.it

Carlo Fontana's projects of the Chigi Palace in San Quirino d'Orcia and Villa Cantinale in Anciano are generally the only works in the area of Siena to be remembered in the vast professional activity of the architect who worked for Cardinal Flavio Chigi.

Recent archive studies have brought to light other particular references to the activity of Carlo Fontana, thus confirming, what, in recent past, had only been hypothesized; unpublished drawings have been added to the new information of the archive documents, now attributing the project to Fontana. The drawings are conserved in the British Library in London and are inside one of the 24 volumes bought by James Adam, for King George III, in 1762, from the collection of Cardinal Albani. Drawings of Siena, dating from the late 1670s and early 1680s, illustrate a project by Carlo Fontana for the new building of the Tolomei College in Siena.

The project, which was never realised, is in any way significant. It enriches the catalogue of the Ticinese architect and shows the approach of Fontana in the context of Senese architectural, that was traditionally very tied to medieval tradition.

Different architectural forms and styles were also introduced into Siena, following a path driven by the Roman academic circles, leaving tangible testimonies in many interventions in the Tuscan city from the first half of the eighteenth century.

Carlo Fontana e i disegni di progetto per il Collegio Tolomei a Siena

Bruno Mussari

Nella vasta attività di Carlo Fontana¹, i progetti architettonici predisposti per l'ambito senese sono esclusivamente circoscritti alle commissioni affidategli dal cardinale Flavio Chigi (1657-1693): il palazzo a San Quirico d'Orcia² – fulcro del marchesato concesso al porporato da Cosimo III de' Medici il 7 settembre 1667 – e la villa Cetinale ad Ancaiano³ (figg. 1-2). Quest'ultima, moderna villa di gusto romano, costituiva l'amenso ritiro del cardinale nella campagna senese. Qui egli poteva soddisfare la passione per la caccia, la predilezione per i giardini, il gusto per le rappresentazioni teatrali, di cui Fontana fu in diverse occasioni regista⁴. Il complesso di Cetinale, per il quale Fontana aveva filtrato le aspirazioni del cardinale, avrebbe potuto assumere idealmente la veste monumentale rappresentata in un'incisione di Simone Felice Delino su disegno dell'architetto, decisamente diversa da quella poi effettivamente realizzata⁵ (fig. 3).

1. Tra i numerosi studi su Fontana si veda: COUDENHOVE, ERTHAL 1939; DONATI 1942; BRAHAM, HAGER 1977; HAGER 1991; CONTARDI 1991; HAGER 1997; HAGER 2003; FAGIOLO, BONACCORSO 2008; da ultimo si veda BONACCORSO, *Carlo Fontana...*

2. Sul palazzo di San Quirico d'Orcia si veda, tra i contributi più recenti, CIAMPOLINI, ROTUNDO 1992; EICHBERG, ROTUNDO 2009; MARINO, *Il progetto di Carlo Fontana...*

3. Sulla villa di Cetinale si veda: BACH NIELSEN 1997; ANGELINI 1998b; ROMAGNOLI 2000; BONELLI CONENNA, PACINI 2000; ROTUNDO 2003; BENOCCHI 2005c.

4. BENOCCHI 2005a; SPICOLA 2008 e relativi riferimenti bibliografici.

5. Sull'incisione, la cui matrice di rame in due lastre è conservata presso la Biblioteca Apostolica Vaticana, si veda ROTUNDO 1993; ANGELINI 1998; BENOCCHI 2005c, p. 274, fig. 281.



Figura 1. San Quirico d'Orcia (SI). Palazzo Chigi Zondadari (foto B. Mussari).



Figura 2. Sovicille (SI). Villa Cetinale. Fronte principale (foto B. Mussari).



Figura 3. Simone Felice Delino. Veduta a volo d'uccello di villa Cetinale, di proprietà del cardinale Flavio Chigi. Incisione ad acquaforte su disegno di Carlo Fontana (da ANGELINI 1998, p. 226, fig. 239).

Nonostante il ridimensionamento di un progetto immaginario, grazie alla collaborazione di Fontana, la dimora di campagna del padre Mario, condivisa dallo zio Fabio prima che fosse elevato al soglio pontificio con il nome di Alessandro VII (1655-1667), fu trasformata in una villa “moderna”.

Nel corso degli anni si era consolidato il rapporto di reciproca stima tra il cardinale e l'architetto, di cui il porporato si definiva amico ed estimatore⁶, oltre ad essere stato il suo primo committente. Come assistente di Bernini, infatti, Fontana aveva trasposto in disegni gli schizzi per il palazzo Chigi a piazza Santi Apostoli a Roma⁷, assumendo la responsabilità della fabbrica dal 1666 fino al 1683, per poi curare in prima persona, sempre per il cardinale, il completamento del palazzo acquistato dai Savelli ad Ariccia. Un rapporto duraturo costruito nel tempo, che motiva la frequente presenza di Fontana tra il nutrito seguito che accompagnava Flavio Chigi nel corso delle “gite” annuali che lo portavano a Siena e a Cetinale⁸, occasioni nel corso delle quali l'architetto poteva anche verificare l'andamento dei lavori nei cantieri senesi allestiti tra gli anni '70 e '80 del XVII secolo. In tale contesto, tenuto conto del profondo legame che vincolava e vincola i senesi di ieri e di oggi alla propria città, era ipotizzabile

6. HAGER 2003, p. 243.

7. HAGER 1997.

8. I carteggi chigiani attestano che tra il 1669 e il 1684, nel corso delle trasferte annuali che il cardinale faceva in Toscana, Fontana fu presente a Siena in diverse occasioni, permanendovi ogni volta per alcuni giorni, a volte con i suoi collaboratori, per occuparsi degli incarichi affidatigli da Flavio Chigi. Biblioteca Apostolica Vaticana (BAV), Archivio Chigi (AC) 618 (1669); 619 (1671); 620 (1674); 621 (1676); 623 (1678); 624 (1679); 625 (1684). Golzio ricordava la presenza di Carlo Fontana a Siena solo nel 1680, documentata dalla richiesta di rimborso delle spese sostenute dall'architetto per recarsi a Siena con il suo servitore; «per il viaggio che fa il sig. Cavalier Fontana con il suo servitore a Siena» 11 ottobre 1680. GOLZIO 1939, p. 222, doc. 2179.

che nelle occasioni in cui le istituzioni pubbliche senesi avessero promosso interventi architettonici o di riassetto urbano significativi, Carlo Fontana, protagonista indiscusso del mondo accademico e professionale non solo romano⁹, potesse essere in qualche modo coinvolto¹⁰. Si trattava di un architetto affermato – figura di cui Siena in quegli anni era carente¹¹ – e soprattutto fidato consigliere del cardinale Chigi, un'autorità che non si sarebbe sottratta all'opportunità di contribuire ad accrescere il decoro e l'onore proprio, della propria casata e di Siena¹². In ogni caso è indubbio che al porporato non potesse sfuggire quanto accadeva nella propria città e che fosse messo a parte di quanto si intendesse fare, richiedendone in molte circostanze il parere se non l'approvazione.

Non si possono dimenticare, inoltre, le commesse che potevano pervenire all'architetto da un *parterre* nobiliare che, in una città come Siena, era ancor più intrecciato da combinati rapporti parentali; una platea che coltivava da sempre un serrato rapporto con Roma e con la Curia¹³, alimentando un legame che si protrasse ben oltre il rapporto mediato da Flavio Chigi, avvalendosi di Fontana quale autorevole interlocutore fino alla sua morte¹⁴.

Non è un caso, quindi, che i dati emersi dalle fonti attestino da qualche tempo circostanziati riferimenti all'attività di Fontana a Siena¹⁵, contribuendo ad arricchirne il catalogo professionale, confermando in questo modo quanto fino a poco tempo fa poteva essere ricondotto solo a mere ipotesi indiziarie.

9. Per una sintesi sull'attività professionale e didattica di Carlo Fontana nel contesto dell'architettura romana e europea tra la fine del XVII e l'inizio del XVIII secolo, si veda BONACCORSO, *L'attualità di Carlo Fontana...*

10. In particolare ci si riferisce agli interventi per il Palazzo Pubblico, per la nuova sede per il Collegio Tolomei e per la riconfigurazione del palazzo Arcivescovile senese.

11. Dopo Benedetto Giovannelli Orlandi, che aveva collaborato alla realizzazione della Cappella Chigi nel Duomo di Siena, voluta da Alessandro VII (1655-1667), sotto la regia di Gian Lorenzo Bernini, bisognò attendere l'affermazione del senese Paolo Posi nella seconda metà del '700, quando ancora ci si lamentava che «Siena [...] era obbligata ad impiegare artefici stranieri». ROMAGNOLI 1976, I, pp. IV-VI.

12. Sulla figura di Flavio Chigi e il ruolo svolto nella promozione delle arti tra Roma e Siena si veda ANGELINI 1998c; ANGELINI 2009; FOSI 2009.

13. Si ricorda che Alessandro VII nel corso del suo pontificato aveva conferito la porpora cardinalizia a sei esponenti della nobiltà senese: il nipote Flavio, figlio del fratello Mario; Scipione D'Elci e Antonio Bichi, altro nipote (1657); Volumnio Bandinelli (1658); Celio Piccolomini e Jacopo Filippo Nini (1664).

14. Sono documentati i rapporti di alcune famiglie senesi – Bichi, Della Ciaia, Patrizi, Chigi, Chigi Zondadari – con architetti romani, grazie ai legami familiari con la nobiltà capitolina e al ruolo ecclesiastico ricoperto da loro esponenti presso la Curia. Sul tema si veda la bibliografia, *infra* nota 15. Risale all'anno della morte di Fontana la consulenza richiesta dall'arcivescovo di Siena Alessandro Zondadari (1713-1744), per la riconfigurazione del prospetto posteriore del palazzo Arcivescovile senese. PISANI 2002.

15. MUSSARI 2003; ROVIDA 2003a; ROVIDA 2003b; MUSSARI 2004; MUSSARI 2006; ROVIDA 2007; MUSSARI 2008; ROTUNDO 2009; MUSSARI, *Carlo Fontana a Siena...*

La sede per il Collegio Tolomei e il coinvolgimento di Carlo Fontana

La complessa istituzione del Collegio Tolomei e la conseguente individuazione di una sede idonea ad accogliere i convittori che sarebbero giunti da ogni parte d'Italia e dall'estero, abbraccia buona parte del XVII secolo. La vicenda ebbe inizio il 18 settembre 1629, quando si diede seguito alle disposizioni testamentarie di Celso Tolomei – erede della casata¹⁶ nota ai più per la celebre Pia cantata da Dante Alighieri – con le quali il nobile senese aveva stabilito di destinare i propri beni e i frutti che da quelli fossero derivati, all'istituzione e mantenimento di un «Seminario per Giovani studenti»¹⁷; si chiuse solo nel 1676, quando, essendo soddisfatte le condizioni stabilite dal testatore, si mise concretamente mano alla costituzione del Seminario e all'individuazione della sede¹⁸.

Alla funzione culturale ed educativa del Collegio doveva corrispondere una sede dignitosa e rappresentativa da stabilire nel cuore della città, alla cui non facile ricerca furono chiamati a fare fronte i soggetti ai quali Tolomei aveva demandato la gestione e il controllo delle risorse lasciate in eredità: il Collegio di Balìa, il Monte de Paschi, il Granduca di Toscana¹⁹. Tuttavia dovettero trascorrere circa cinquant'anni perché si realizzassero le condizioni che consentissero l'istituzione del Collegio. L'iter non fu né semplice né breve, a causa dei vincoli imposti dalle disposizioni restrittive stabilite da Celso nel suo testamento. Infatti, fino a quando i lasciti e i frutti che da quelli fossero maturati non avessero raggiunto la soglia di cinquantamila scudi, sarebbe stato impossibile il loro effettivo utilizzo²⁰.

Il traguardo fu raggiunto nel 1676, quando il patrimonio superò il limite stabilito²¹. Fu allora

16. Sui Tolomei e sul palazzo senese che sarebbe stato proposto come possibile sede del Collegio, si veda PRUNAI, PAMPALONI, BEMPORAD 1971.

17. Archivio di Stato di Siena (ASS), Governatore 1049, lettera del 29 agosto 1679 dei tre ufficiali del Monte dei Paschi al Granduca di Toscana, ff. s.n. «Il Sig. Celso Tolomei, nel suo ultimo testamento delli 18 di settembre 1629, con il quale morì, ordinò e volse che delli Beni, che si trovassero della sua eredità, e di quelli che si comprassero coll'annue rendite delli medesimi, conforme da lui vien disposto, sene fondasse, et eregesse un Seminario Nobile di Gioveni Studenti, quale fece et institui suo erede universale».

18. Sull'istituzione senese si veda: PENDOLA 1882; CATONI 1996; GIORGI 2000; ZAZZERINI 2005, pp. 308-317.

19. La gestione e la conduzione del Seminario era affidata al «Collegio di Balìa, pregandolo di dar la Custodia e Amministrazione de suoi Beni al Magistrato del Monte de Paschi e supplicando Sua Altezza Serenissima a comandar alla Balìa che prendesse cura di mandar ad esequitione la sua volontà e commettere la detta cura et Amministrazione al detto Magistrato [...] eleggendo inoltre li esecutori testamentarij di detta sua Dispositione, et in mancanza di essi, il Rettore, che per i tempi fusse del Collegio de Padri Gesuiti, il Segretario delle Leggi et uno da eleggersi successivamente dalla fameglia de Tolomei». ASS, Governatore 1049, lettera del 29 agosto 1679 dei tre ufficiali del Monte dei Paschi al Granduca di Toscana, ff. s.n.

20. *Ibidem*: «a questa ertitione e fondatione di Seminario il detto testatore non volse che si venisse prima che la sua eredità, insieme con i frutti di essa da cumularsi e investirsi in Beni Stabili non ascendesse al valore di 50 mila scudi».

21. *Ibidem*: «Essendo dunque l'eredità di detto Tolomei, con il multiplo da esso ordinato, arrivata al valore di scudi

possibile destinare i due terzi della metà di quanto l'eredità aveva reso, all'erezione del Seminario e al sostentamento dei giovani che vi fossero stati ammessi²². Si consentiva così ai nobili senesi di studiare con poca spesa, in quanto le rendite devolute dal benefattore avrebbero coperto la maggior parte della retta. Nel caso in cui, invece, a chiedere l'accesso fossero stati i "forestieri", l'accettazione doveva essere subordinata alla sussistenza della «comodità e con che paghino la retta doppia e vi siano le debite qualità e requisiti di Nobiltà»²³.

Dopo aver provveduto a definire i "Capitoli" che avrebbero disciplinato la vita dei collegiali, nel mese di novembre del 1676, finalmente, il Collegio fu aperto²⁴. A parte le disposizioni relative alla definizione dei regolamenti che dovevano statuire anche la nomina dei quattro Deputati per il Seminario²⁵, bisognava trovare con urgenza una sede.

50 mila, li detti esecutori Testamentari di detto Celso Tolomei diedero parte al collegio di Balia, sotto li 6 di luglio 1676 com'era gionto il tempo di dar principio alla fondatione di detto Seminario, conforme la dispositione testamentaria di detto Celso, rappresentando come essendosi più volte adunati e fatti congressi con i Deputati del Collegio di Balia, ad effetto di rappresentarli quello havessero stimato necessario per poter dar principio alla fondatione di detto Seminario, messero però in consideratione alcuni Capitoli e particolarità approvate da detto Collegio di Balia [...] in esequitione della quale essendo stata fatta partecipazione a Sua Altezza Serenissima, con supplicarla a contentarsi che s'aprisse il detto Seminario, e di riceverlo sotto la sua reale protezione, fu da Sua Altezza Serenissima, sotto li 18 Agosto del medesimo Anno, benignamente rescritto con contentarsi di ricevere il detto seminario, sotto la sua real protezione».

22. *Ibidem*. Nel testamento era stato stabilito che «1/3 della metà del frutto di detta sua eredità si dovesse ogni anno pagare alla Congregazione dell'orfani di questa Città, con alcuni pesi alla medesima ingiunti in detto testamento, e l'altri 2/3 dovessero servire per il seminario e per sostentamento de Gioveni che in quello fussero ammessi». Della restante quota dei frutti garantiti dall'eredità, doveva farsene cumulo fino quando l'entrata annua non avesse raggiunto i diecimila scudi, allora «del 3° del frutto di essa se ne corrispondesse alla detta Congregazione delli Orfani e dell'altri 2/3 al detto Seminario, e Gioveni in esso studenti».

23. *Ibidem*.

24. *Ibidem*: «furono dalli detti fedeli Commissarij e Deputati formati i capitoli da osservarsi dall'alunni convittori che volessero entrare in detto Seminario e furono dal Collegio di Balia approvati [...] et essendo di poi venuto a Siena il Padre Jacomo Cellesi, Rettore del Collegio dei Padri Gesuiti di Fiorenza, mandato dal loro Padre Generale per trattare e fermare le conventioni per la fondatione di detto Seminario con ogni autorità di concludere, quanto sarà necessario per poterlo aprire, e di ciò dato parte al detto Collegio di Balia, fu rimesso tutto il negozio ne fedeli Commissarij e Deputati, e datogli ogni piena facoltà di concludere nel modo che stimeranno necessario [...] e sotto il dì 3 di novembre 1676 essendo stata letta la sera fermata con le conventioni in essa apposte da Signori Deputati del Collegio di Balia e fedeli Commissarij del detto Tolomei con il Padre Rettore de Gesuiti di Fiorenza, et altri del dì 14 ottobre 1676 dell'allegato tenore, fu la detta sera approvata in tutte le sue parti». Sulla data dell'apertura del Collegio Macchi indica il primo novembre 1676, mentre Gigli ricorda che ogni 25 novembre il Collegio festeggiava la ricorrenza dell'apertura. ASS, Manoscritti, D.106. GIROLAMO MACCHI, *Nota di più palazzi che sono in Siena*, c. 59 v; GIGLI 1723, II, p. 450. La data del 25 novembre è confermata dall'atto notarile per la stipulazione del contratto di affitto di palazzo Piccolomini o *Papeschi*, dal 1681 sede del Collegio. ASS, Consorteria Piccolomini, 23, *Instrumento dell'affitto del Palazzo Papeschi di Siena fatto dall'Antichissima Famiglia Piccolomini al Nobilissimo Seminario Tolomei, il 15 dicembre 1681*.

25. I primi quattro deputati furono Niccolò Gori, Giovan Battista Piccolomini, il Cavaliere Conte Ugurgieri D'Elci e Bernardino De Vecchi, tutti esponenti di nobili famiglie senesi.

In realtà non si era arrivati impreparati a quel traguardo; alcune ipotesi, infatti, erano state vagliate nel tempo. Nel 1647 si era pensato di occupare la parte del palazzo Piccolomini risparmiata dall'incendio che lo aveva colpito l'anno precedente²⁶; si era poi ipotizzato in quello stesso anno, di utilizzare alcune case nei pressi della chiesa di San Cristoforo, prospiciente la piazza sulla quale prospetta anche palazzo Tolomei; infine, nel 1669 Germanico Tolomei aveva pensato di stabilire la sede del Collegio nel convento di San Girolamo²⁷. Ipotesi destinate a cadere, probabilmente, per mancanza del sostegno economico necessario.

Provvisoriamente si stabilì la prima sede nelle "case Ragnoni", limitrofe al palazzo Tolomei. Queste, però, erano appena sufficienti a soddisfare le immediate esigenze del Seminario, destinate quasi subito a non essere più garantite. Fu del tutto naturale pensare che per risolvere il problema non ci fosse allo scopo «più comodo e condecante luogo del Palazzo della famiglia de Tolomei»²⁸ (fig. 4). La faticosa trattativa che conseguentemente fu intavolata con l'erede di Celso, si concluse con la stipulazione di un contratto²⁹, approvato dal Granduca e sostenuto dai Deputati del Seminario³⁰.

Tra le clausole dell'accordo erano particolarmente significative quelle che limitavano l'uso e la trasformazione dell'immobile e che avrebbero consentito la conservazione del bene cui era

26. TURRINI 2000, p. 18.

27. MENGOSZI 1893, pp. 19, 109.

28. Infatti, «l'agumento del numero de convittori che continuamente va facendo» aveva reso indifferibile la necessità «d'alargarsi d'habitazione». ASS, Governatore 1049, copia di lettera del 23 agosto 1679, dei Deputati del Seminario al Granduca di Toscana, ff. s.n. Restava da trovare il denaro per la "pigione" della casa dove si sarebbe dovuto trasferire Germanico Tolomei, in aggiunta a quanto necessario per lo "sgombro" del palazzo. Infatti, «senza quest'allargamento d'abitazione, conosciamo che sarebbe impossibile no solo ricevere molti forestieri che presentemente fanno istanza essere ammessi in detto seminario, ma ne anco potrebbero continuare di starci quelli che già vi sono e che per detta cagione molto si screditerebbe e forse anco si scioglierebbe il medesimo Seminario». Ragioni di opportunità avrebbero richiesto che la questione fosse facilmente risolta, ma nonostante l'impegno dei Deputati, il Magistrato del Monte dei Paschi si oppose; a quel punto Niccolò Gori, uno dei deputati eletti, si assunse l'onere di sostenere le spese per sei mesi. Si veda anche ASS, Governatore 1049, lettera al Granduca di Toscana dei tre ufficiali degli otto del Monte dei Paschi, Siena 29 agosto 1679, ff. s.n.

29. Archivio Storico del Comune di Siena (AStoS), Preunitario, 54, ff. 437r-446r, *Instrumento di perpetua logazione del Palazzo Tolomei per scudi 50 l'anno*. Il fascicolo contiene una serie di documenti compresi tra il mese di agosto del 1679 e agosto del 1680; si vedano anche i ff. 442v-443r, 9 agosto 1680.

30. ASS, Governatore 1049, copia di lettera dei Deputati del Seminario Tolomei al Granduca di Toscana, 23 agosto 1679. Per accelerare i tempi, ancor prima che si stipulassero le scritture necessarie, si erano rese disponibili le case del signor Balestri per consentire a Germanico Tolomei di trasferirsi e lasciare libero il palazzo di famiglia, gesto ripagato con la «sodisfazione e l'contento d'essere per tutti i versi la sua famiglia benefattrice d'un Seminario che porta il loro nome». ASS, Governatore 1049, copia di lettera del Segretario di Stato Giovanni Filippo Marucelli al Signor Germanico Tolomei del 25 luglio 1679, in risposta ad una precedente del Tolomei diretta al Granduca del 21 luglio 1679, di cui non rimane traccia, a parte la citazione nella risposta della segreteria granducale.



A sinistra, figura 4. Siena. Palazzo Tolomei (foto B. Mussari).

Sopra, figura 5. Siena. Dettaglio dell'area urbana che, in base a uno dei progetti elaborati da Carlo Fontana per il Collegio Tolomei, avrebbe dovuto occupare un'area di circa 100 braccia quadre, includendo palazzo Tolomei (circonscritto in rosso), il retrostante palazzo Bargagli e gli edifici adiacenti da demolire e ricostruire per dare corpo a un complesso unitario; in bianco è campita l'area dell'antistante piazza Tolomei. (elaborazione B. Mussari).

riconosciuto un indiscusso valore storico: senza la preventiva autorizzazione dei proprietari, nessuna modifica poteva essere apportata³¹. Tuttavia, l'opzione di utilizzare l'intero edificio per consentire una sistemazione degna al Collegio, non era stata del tutto accantonata. L'interesse per la creazione di un polo culturale che trovasse espressione in un'architettura rappresentativa nel centro di Siena era ampiamente condiviso. Vennero comunque considerate ipotesi alternative per la localizzazione dell'istituto, tra le quali anche quella che avrebbe dovuto interessare la trasformazione di una vasta area urbana intorno a palazzo Tolomei (fig. 5)³².

La difficoltà maggiore da affrontare e superare, in ogni caso, si condensava nel reperimento dei fondi necessari per realizzare una fabbrica così impegnativa, causa per la quale il Granduca si spese di persona. Era a tutti evidente che «l'unico e miglior mezzo di tutti sarebbe che la Balia o spontaneamente la nobiltà si tassasse per mettere insieme di contribuzioni il maggior nervo del costo della fabbrica»³³. Nell'ambiente granducale si riteneva che questa potesse essere un'impresa perseguibile, trattandosi «d'onore, di comodità, ed utile della Città loro»³⁴. Tra l'altro, quegli stessi nobili «per l'edificio d'uno stanzoni di commedie riguardante solo l'oggetto d'un breve passatempo di poche ore l'anno, si impegnarono alla spesa di circa dodicimila scudi, senza stimolo né incitamento veruno»³⁵. Era quindi logico pensare che sarebbe stato più semplice coinvolgerli, trattandosi in questo caso di «cose tanto più importanti e di sfera tanto più nobile»³⁶. Di fatto non era tutto così scontato come poteva apparentemente sembrare.

31. ASToS, Preunitario, 54, ff. 437r-446r, in part. ff. 444v-445r. Al terzo punto dell'accordo si specificava che «durante il tempo di detta locazione opure che in qualsivoglia modo s'habiterà il Palazzo dal Seminario non si possino in modo alcuno in tutto o in parte mutare l'appartamenti e stanze habitabilj del medesimo dimodoche non si possa neanco rimuovere un mattone o alterarlo dallo stato e forma che ha di presente e cambio facendosi in tutto o in parte s'intenda risoluta ipso facto la locazione». Ancora al quarto punto si stabiliva «che volendo il Seminario mentre habita il Palazzo rendere habitabile o in tutto o in parte l'appartamento ultimo, che di presente è inhabitabile, non li sia permesso il rifarlo se non mostratone antecedentemente il disegno alla Famiglia et havutane dalla medesima espressa approvazione e licenza».

32. MUSSARI 2006. L'argomento è anche parte della comunicazione presentata da chi scrive in occasione del convegno internazionale di studi su Carlo Fontana tenutosi all'Accademia di San Luca a Roma nel mese di ottobre del 2014. Si rimanda a MUSSARI, *Carlo Fontana...*

33. ASS, Governatore 1049, lettera del segretario di Stato Giovanni Filippo Marucelli al Senatore Auditore Bartolomeo Gherardini, Pisa 14 dicembre 1679.

34. *Ibidem*. Alla fine della lettera s'invitava l'Auditore Bartolomeo Gherardini a verificare se «ci fusse da sopprimere qualche carica o qualche Uffizio da poterne risultare qualche avviamento da spendersi nella fabbrica».

35. Il riferimento è al teatro dei Rinnovati per il quale è stato ipotizzato un intervento di Carlo Fontana. Si veda: CORDARO 1983, pp. 121-125; GALLI 2010; SPICOLA 2008.

36. ASS, Governatore 1049, lettera del segretario di Stato Giovanni Filippo Marucelli al Senatore Auditore Bartolomeo Gherardini, Pisa 14 dicembre 1679.

Ci si rese conto che non era per nulla semplice riuscire a persuadere quella nobiltà che avrebbe poi usufruito dei servizi del Seminario³⁷. La loro partecipazione, però, fu imposta come condizione essenziale, «poiché quando non si avesse insicuro l'intero della somma che ci è necessaria, sarebbe gettato via ciò che si spendesse con rischio quasi indubitato di rimanere imperfetto»³⁸.

Nel marzo del 1679, infatti, il Granduca si era impegnato offrendo

«per la fabbrica del Seminario un donativo di cinque mila scudi con espressa dichiarazione che di essi non sene habbia a far capitale se non quando con promesse, con collette [...] esigibili si sia assicurato il fondo per tutta la fabbrica, al manco per quella parte che fusse bastante per ora, che mi pare, secondo il disegno del signor Cavalier Fontana, possa importare circa ventimila scudi»³⁹.

A parte le complesse controversie amministrative che emergono con evidenza dalla documentazione, dalla lettura della quale traspare anche la disponibilità del Granduca a deviare alla causa del Seminario introiti e assegnamenti in quel momento destinati ad altro⁴⁰, si fa esplicito riferimento all'incarico professionale affidato a Carlo Fontana per la progettazione architettonica del Collegio, avendo l'architetto approntato già alcuni disegni e preventivato una spesa di massima necessaria per la realizzazione della fabbrica.

La presenza di Fontana era probabilmente riconducibile ai buoni auspici di Flavio Chigi, che sebbene mantenesse un indiscusso prestigio presso la corte romana anche dopo la morte dello zio, aveva intensificato al contempo i rapporti con la corte medicea, dalla quale era stato gratificato con la concessione del marchesato. Flavio Chigi era quindi parte interessata e direttamente coinvolta nell'opera di mediazione innescata dall'amministrazione granducale con le autorità senesi e la recalcitrante nobiltà cittadina, di cui il cardinale era un eminente rappresentante⁴¹.

37. ASToS, Preunitario, 54, f. 395r, lettera del Segretario di Stato Giovanni Filippo Marucelli al Senatore Auditore Bartolomeo Gherardini, Livorno 4 marzo 1679. Anche in questa lettera, simile a quella conservata nell'Archivio di Stato di Siena, si fa riferimento al Cavalier Fontana quale autore del disegno per il nuovo Collegio.

38. *Ibidem*.

39. ASS, Governatore 1049, lettera del Segretario di Stato Giovanni Filippo Marucelli al Senatore Auditore Bartolomeo Gherardini, 4 marzo 1679.

40. *Ibidem*. In particolare si trattava di «menar buone le undici lire per testa per convittori, per franchigia de commestibili, con farle pagare alla Dogana», ma con l'intenzione di «volger in profitto del Seminario le cento sessanta piastre della Posta assegnate alla zienda della Pia Casa di Provenzano» qualora ciò non avesse arrecato danno o avesse influito sul culto di quella «Santissima Immagine».

41. Alla fine del 1679 non era stato ancora definito il modo in cui i Deputati del Seminario e il cardinale Chigi intendessero rimborsare alla Cassa dei Conservatori la quota che si chiedeva fosse anticipata per la fabbrica del Seminario. Infatti, l'inalienabilità dell'eredità Tolomei e le entrate della stessa, non avrebbero potuto garantire un rimborso proporzionale alla

I disegni di progetto di Carlo Fontana e le ipotesi di sistemazione del Collegio

Da un documento riconducibile alla fine degli anni '70 del XVIII secolo⁴², si evince che quello del Collegio Tolomei fu un vero banco di prova per Carlo Fontana. L'architetto, infatti, fu investito del delicato incarico di progettare la nuova sede del Collegio nel centro di Siena⁴³, in un complesso architettonico che comprendesse il medievale palazzo Tolomei e il retrostante palazzo Bargagli, da unire con nuovi edifici da costruire al posto delle case adiacenti ai due palazzi e destinate ad essere abbattute⁴⁴ (fig. 5). Si doveva coniugare la preesistenza con il nuovo, un esercizio cui Fontana non era certamente estraneo⁴⁵ e che in questo caso coinvolgeva l'antica dimora nobiliare da inserire in un complesso che riteniamo dovesse assumere una veste "moderna": un esercizio indubbiamente ispirato alla stessa "franchezza"⁴⁶ che aveva orientato gli interventi promossi da Alessandro VII (1655-1667) a Roma. Del programma architettonico e urbano alessandrino, infatti, il cardinale Flavio era stato autorevole e vigile delegato del pontefice, e Fontana, incisivamente influenzato da Gian Lorenzo

somma richiesta. ASS, Governatore 1049, lettera del segretario di Stato Giovanni Filippo Marucelli al Senatore Auditore Bartolomeo Gherardini, Pisa 14 dicembre 1679.

42. ASS, Governatore, 1049, *Scrittura intorno alla nuova fabbrica del Collegio Tolomei da stabilirsi ove ora è il Collegio medesimo*. Si veda MUSSARI 2006.

43. *Ibidem*. Nel documento si fa esplicito riferimento a Carlo Fontana, quando si propone l'ipotesi di collocare il Collegio in un complesso che comprendesse palazzo Tolomei e alcuni edifici limitrofi, dichiarando che «sarebbe senza dubbio necessario che si formasse un nuovo disegno diverso dagli altri dei quali fin qui si è discusso, al qual fine richiederebbersi l'eccellente opera del Signor Cavalier Fontana, il qual qui forse troverebbe da sodisfarsi, non meno che negli altri siti sopra de quali ha formato gli altri disegni per la medesima fabbrica».

44. Sulle trattative che videro coinvolti i Gesuiti, il Granduca, il cardinale Chigi e le magistrature senesi, per l'istituzione del Collegio, si veda MUSSARI 2006 e relativi riferimenti bibliografici.

45. Si pensi ad esempio, per limitare il campo ai progetti per edifici residenziali romani, ai palazzi Altieri, Bigazzini, Massimo all'Aracoeli, Grimani, Mancini, in cui l'architetto dovette costantemente confrontarsi con una preesistenza, decisamente meno vincolante del caso senese, o, per rimanere in ambito romano, su commissione di Innocenzo XI (1676-1689), al progetto di una chiesa da dedicare ai martiri paleocristiani all'interno del Colosseo, così come per Innocenzo XII (1691-1700), quello di completamento di palazzo Ludovisi, senza dimenticare, infine, la progettazione dei granai e dell'Annona in piazza Termini accanto alle terme di Diocleziano, sotto Clemente XI (1700-1721). Sui progetti per edifici residenziali si veda MANFREDI, *Carlo Fontana e l'architettura*...

46. La citazione riprende una nota richiamata da Krautheimer (KRAUTHEIMER 1987, pp. 49, 111) che ricorda come Alessandro VII lamentasse la mancanza di quella specificità a Borromini, notoriamente criticato per il suo stile "gotico". Se a Roma papa Chigi aveva agito nel rispetto e nell'emulazione dei monumenti dell'antichità in accordo con l'immagine che voleva imprimere alla Roma moderna, a Siena, per la sistemazione dell'area del Duomo, si mosse modernizzando la piazza nel rispetto dell'uniformità medievale di quello spazio: «una sistemazione edilizia assai importante, fatta in pieno periodo barocco, in una città come Siena, che da questa arte si tenne generalmente lontana», GOLZIO 1939, p. 79; MUSSARI 2004, pp. 77-78 e rimandi bibliografici.

Bernini, artefice di primo piano del pontificato chigiano e suo effettivo maestro, ne era stato attento osservatore, sebbene in un ruolo non ancora da protagonista⁴⁷.

L'architetto fu anche invitato ad elaborare proposte alternative per lo stesso tema, in siti diversi all'interno della città, ai quali, poi, per varie ragioni – indisponibilità da parte dei proprietari a cedere gli immobili da destinare a sede della nuova istituzione, o «minor Nobiltà de siti medesimi, non posti su la Strada Romana, o poco stimabili»⁴⁸ – non fu possibile dare seguito.

Per la prima opzione, pur in assenza di materiale grafico di supporto, purtroppo non rinvenuto, rimane una relazione dettagliata che ha consentito di ipotizzare quali sarebbero potuti essere gli esiti architettonici e urbani di una scelta di quella portata⁴⁹, immaginando un presumibile intervento “neutrale” e “commisurato” da parte dell'architetto⁵⁰. Per le altre ipotesi⁵¹, invece, almeno per una di quelle che il documento lascia intendere fossero state vagliate, si sono conservati i disegni di progetto⁵², oggi custoditi dalla British Library a Londra⁵³.

I disegni, attribuiti a Carlo Fontana, probabilmente eseguiti anche con la collaborazione di allievi che lo accompagnavano durante i sopralluoghi in Toscana, coadiuvati forse da artefici locali, sono inseriti in uno dei 24 volumi che James Adam acquistò per re Giorgio III nel 1762 dalla collezione del cardinale Alessandro Albani (1721-1779), catalogati da Giovan Battista Contini al numero 20 dell'inventario della collezione redatto nel 1716, e ricordati da Hager come «Conclau Circondario Vaticano Seminario di/ Siena Ruscellai»⁵⁴, ma fino ad ora rimasti inosservati⁵⁵.

L'intero progetto è illustrato in cinque tavole non numerate, redatte in «scala di palmi n° 100 romani», sebbene in quella del piano terreno sia significativamente riportata anche la «scala di braccia 60» di

47. KRAUTHEIMER 1987, pp. 43-52.

48. ASS, Governatore 1049, *Scrittura intorno alla nuova fabbrica del Collegio Tolomei da stabilirsi ove ora è il Collegio medesimo*.

49. Si veda MUSSARI 2006; MUSSARI, *Carlo Fontana...*

50. Si ritiene, infatti, che non sarebbe stata proponibile una soluzione in “stile”, che a Siena aveva già avuto modo di essere prescelta nell'ampliamento seicentesco del Palazzo Comunale e successivamente nei palazzi Sansedoni e Chigi Saracini. Si vedano MUSSARI 2004; SOTTILI 2004; SOTTILI 2006.

51. Sull'ipotesi di realizzare nel centro di Siena, a pochi metri da Piazza del Campo, un complesso dalle dimensioni di circa 100 braccia quadre che avrebbe inglobato palazzo Tolomei e palazzo Bargagli, uniti con nuovi edifici da costruire in sostituzione delle case adiacenti destinate ad essere demolite, si vedano MUSSARI 2006; MUSSARI, *Carlo Fontana...*

52. I disegni non erano stati ancora rinvenuti quando fu scritto il saggio nel 2006.

53. London, British Library, King George III's collection, Maps, 7. Tab 57.11, 12, 13, 14, 15.

54. BRAHAM, HAGER 1977, p. 3.

55. In MUSSARI, *Carlo Fontana...* sarà pubblicata una delle tavole del progetto analizzate per intero in questo saggio. Ringrazio Tommaso Manfredi per avermi segnalato questi disegni.

Siena⁵⁶. Tre sono dedicate alle “Piante”: quella del piano terreno, quella relativa al piano immediatamente soprastante e, infine, quella del piano tipo per il terzo e quarto livello (figg. 6-8); mancano quelle dell’attico del corpo centrale e dei sottotetti. La quarta tavola, priva di titolo, scala metrica e didascalia, è dedicata alla sezione trasversale sul corpo scale. Si tratta di una bozza avanzata ma non completata, non essendo rifinita in tutti i dettagli. Il disegno, pur mostrando ancora alcuni nodi progettuali irrisolti, lascia comunque intuire anche alcune scelte architettoniche già definite, come quella di attribuire la doppia altezza allo spazio riservato alla “sala”, coperta da un soffitto piano, forse cassettonato (fig. 9). In ultimo, rimane la tavola con il prospetto principale sulla “Strada Maestra” Romana (fig. 10).

Che i disegni siano riferiti al Collegio senese è dichiarato nella «Pianta del Terzo e Quarto Piano», l’unica corredata di una didascalia esplicativa introdotta dall’intestazione «Pianta e Disegno del nuovo Collegio di Siena» (fig. 8).

I documenti senesi avevano già rilevato quali dovessero essere i vincoli cui avrebbe dovuto sottostare la scelta del sito da destinare alla fabbrica del Collegio, da individuarsi nel centro di Siena, possibilmente lungo la Strada Romana e non troppo lontana dalla sede della Compagnia di Gesù, deputata dal testatore all’insegnamento dei collegiali. L’area prescelta, nel caso qui esaminato, non è di immediata identificazione. La singolare forma dell’isolato su cui avrebbe dovuto attestarsi la nuova fabbrica in sostituzione degli edifici preesistenti, grazie anche alla conservazione della trama urbana senese, indurrebbe a ipotizzare che si trattasse di quel comparto posto ai margini della città medievale, tra la chiesa di San Giorgio e l’antica porta di San Maurizio al Ponte, compreso tra il tratto della Strada Maestra Romana, oggi via Pantaneto e già di San Maurizio, e la via dei Pispini, già via del Fiore⁵⁷ (fig. 11).

Indipendentemente dall’esatta localizzazione dell’intervento, i disegni mostrano chiaramente l’impostazione simmetrica e funzionale del progetto, cifra identificativa della teoria architettonica di

56. Non è insolito ma nemmeno ricorrente trovare nei disegni anche la scala metrica riferita al sistema di misurazione locale, tuttavia questa scelta potrebbe indurre a ipotizzare che, come spesso accadeva, si facesse affidamento anche alla collaborazione di artefici locali. Infatti, Niccolò Franchini, capo mastro muratore senese, aveva lavorato nel cantiere della Cappella del Voto nel corso del 1673 (ROMAGNOLI 1976, IX, p. 509), e poi nella villa di Cetinale, come ricorda lo stesso Carlo Fontana in una lettera del 21 agosto 1677 inviata al cardinale Flavio (BAV, Archivio Chigi, 272, 752, lettera di Carlo Fontana al cardinale Flavio Chigi, 21 agosto 1677). Niccolò fu anche impegnato come mastro muratore per la posa in opera dell’organo della Cappella Chigi nel Duomo di Siena, la cui cassa armonica era stata disegnata da Fontana (BAV, Archivio Chigi, 623, 1678; MUSSARI 2015). Infine, nella raccolta dei disegni del figlio Giacomo, conservata dalla Biblioteca comunale di Siena, si conserva una planimetria del complesso della villa di Cetinale databile al periodo in cui a seguirne la progettazione era Carlo Fontana. BCI, ms. S.I.8, *Disegni architettonici di Jacopo Franchini*, c. 287; MUSSARI 2011b.

57. Purtroppo il foglio del Catasto Leopoldino in cui ricade l’area in questione è mancante, per quanto la lacuna è colmata negli aggiornamenti ottocenteschi. Si percepisce comunque il profilo del settore urbano che si ipotizza fosse interessato, caratterizzato dalla terminazione ad angolo acuto nell’incrocio tra via Pantaneto e via dei Pispini.



Da sopra, figura 6. Carlo Fontana. Progetto per il Collegio Tolomei a Siena: «Pianta del Pianterreno» (© The British Library Board. London, British Library, King George III's collection, Maps, 7. tab 57.11) ; figura 7. Carlo Fontana. Progetto per il Collegio Tolomei a Siena: «Pianta del Piano sopra quello Terreno» (© The British Library Board. London, British Library, King George III's collection, Maps, 7. Tab 57.12).

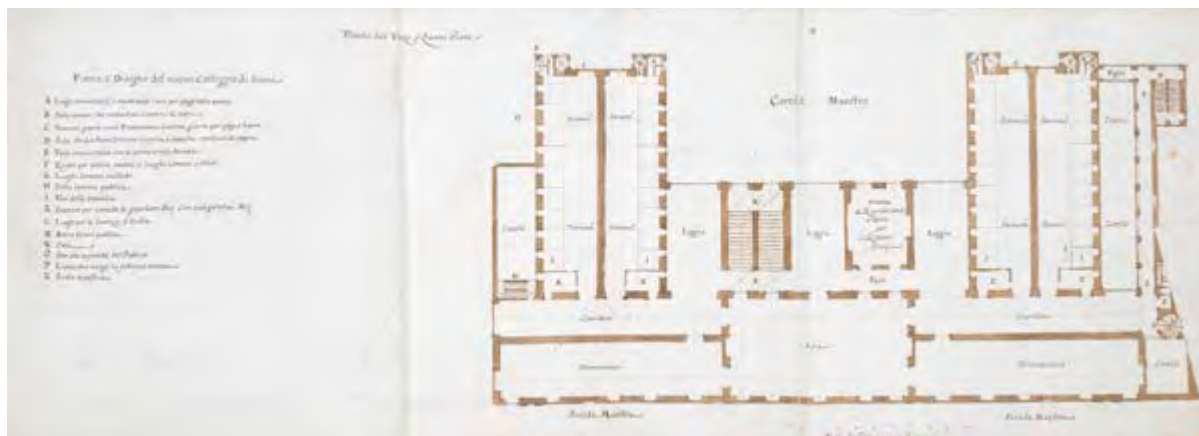


Figura 8. Carlo Fontana. Progetto per il Collegio Tolomei a Siena: «Pianta del Terzo e Quarto Piano» (© The British Library Board. London, British Library, King George III's collection, Maps, 7. Tab 57.13).

Fontana, incardinata nella maglia regolare che ritma la trama strutturale dell'edificio. La serie delle piante illustra quale avrebbe dovuto essere secondo l'architetto l'ideale distribuzione degli spazi, comuni, di servizio e destinati alle diverse attività da svolgersi all'interno del Collegio.

Osservando la pianta del pianterreno si nota subito che il complesso architettonico, ritagliato all'interno di un'area irregolare, e quindi «viziosa»⁵⁸, avrebbe dovuto assumere la forma a «C» (fig. 6). Il profilo del fronte principale lungo la Strada Romana, doveva essere continuo e serrato; quello posteriore, aperto verso la campagna, sarebbe stato più articolato nella composizione dei volumi e nell'alternanza dei pieni e vuoti, restando compreso tra i due corpi aggettanti che fungevano da quinte laterali al «cortile maestro» e al nucleo centrale. Punto focale del cortile era un pozzo o una fontana, posta lungo l'asse del corpo principale del complesso. L'assialità, tema guida ricorrente nell'impostazione progettuale del ticinese, era ribadita in alzato dai due ampi loggiati previsti dall'architetto nella campata centrale al terzo e quarto livello dell'edificio principale e, ancora, dalle due rampe di scale trasversali poste al limite esterno del cortile, che avrebbero dovuto collegarlo con gli «orti» antistanti. Quelle rampe potrebbero evocare quelle di palazzo Bandini Piccolomini a Siena, che Fontana stesso ritrasse intorno agli anni '80 del XVII secolo, in una delle note vedute della città conservate dalla Biblioteca Vaticana (fig. 12).

58. Il termine è usato da Fontana per connotare l'irregolarità «dell'isola» e la parte già costruita di palazzo Ludovisi. FONTANA 1694, p. 10.

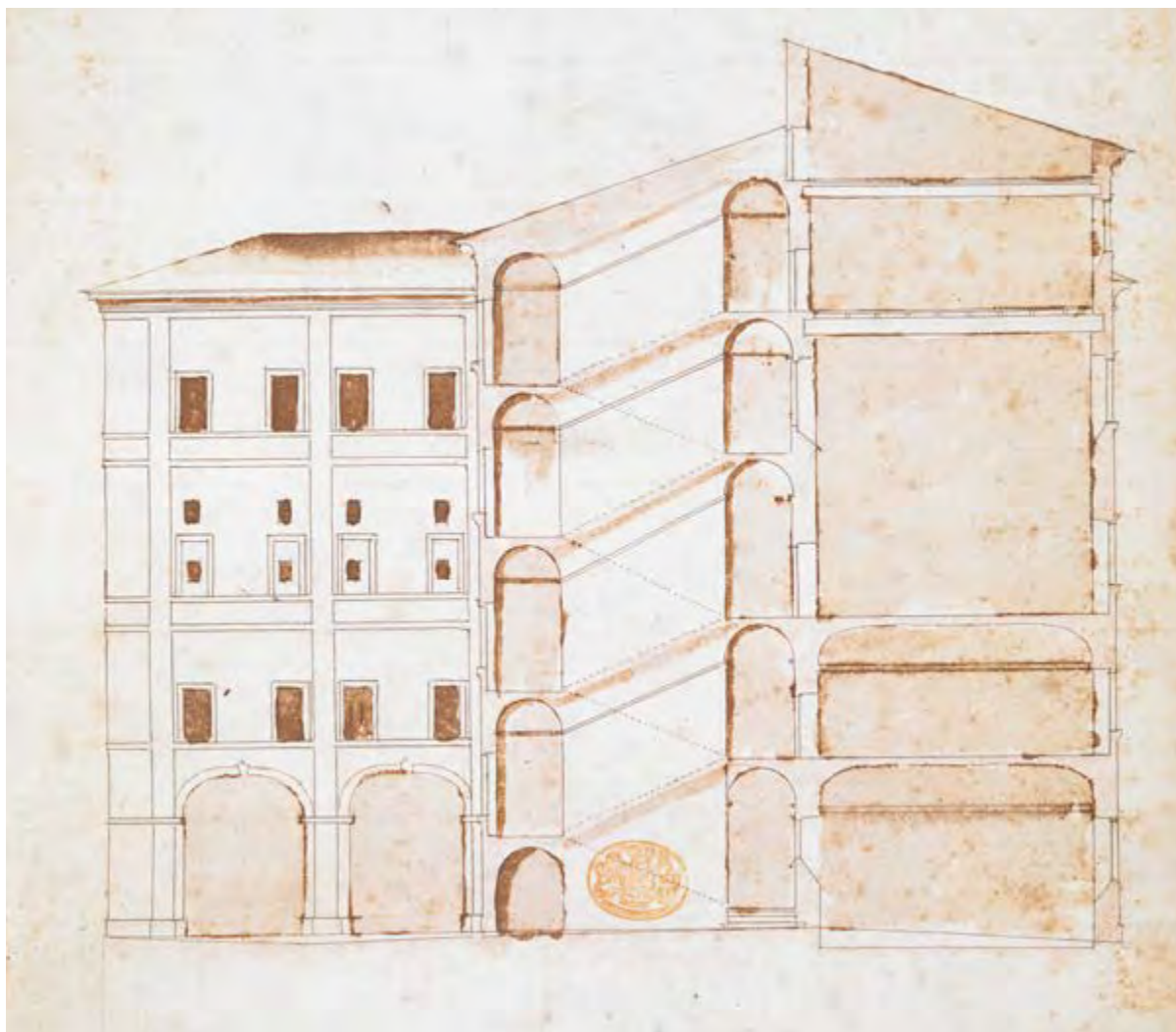


Figura 9. Carlo Fontana. Progetto per il Collegio Tolomei a Siena: sezione trasversale (© The British Library Board. London, British Library, King George III's collection, Maps, 7. Tab 57.14).



I portici sottostanti le quinte laterali, aperti verso il cortile, si estendevano verso il centro per l'ampiezza di una campata, enucleando in questo modo il corpo di fabbrica principale. La separazione funzionale e architettonica così suggerita era sottolineata dall'alternanza di pieni e vuoti e confermata agli altri livelli dalla corrispondente sovrapposizione di portici – al secondo piano – e loggiati, al terzo e quarto. Il portico del pian terreno, infine, era prolungato fino al fronte sulla strada solo sul lato sinistro, per dare forma all'entrone su cui si apriva l'accesso al Collegio.

I brevi fronti laterali non sono stati rappresentati. Per la contiguità con edifici preesistenti, probabilmente di altezza diversa, erano destinati ad accogliere spazi di servizio e di passaggio, oltre a garantire, con l'apertura di cortili intermedi, l'aereazione e l'illuminazione dei vani prospicienti (figg. 6-8).

Il corpo di fabbrica al centro del complesso avrebbe dovuto ospitare gli ambienti comuni o per destinazioni particolari – il refettorio, la sala, la stanza del Rettore o di ricreazione – oltre alla «Scala maestra». Questo nucleo, attraverso il percorso porticato al piano terreno e i «passi» e i «corridori» ai piani superiori, fungeva da snodo distributivo e di connessione con i corpi di fabbrica laterali,



Nella pagina precedente, figura 10. Carlo Fontana. Progetto per il Collegio Tolomei a Siena: «Prospetto» (© The British Library Board. London, British Library, King George III's collection, Maps, 7. Tab 57.15).

Figura 11. Siena. Catasto Leopoldino. Dettaglio dell'area dove presumibilmente avrebbe dovuto collocarsi il Collegio progettato da Carlo Fontana, http://sit.sienaprovincia.consorzioirrecaablate.it/catasto_leopoldino/pub/index.php?viewer=ajax&sid= (ultimo accesso 12 marzo 2016).

prevalentemente occupati dai «dormentori», oltre che dalle «stanze», previste solo al primo piano, quale esito della regolata distribuzione degli spazi interni (figg. 6-8). I «dormentori» erano vasti ambienti suddivisi dal susseguirsi degli «stanzini», corredati al loro ingresso dalla «scanzia e sedia» al servizio dei collegiali. Essi presentano un impianto distributivo che nella schematizzazione funzionale anticipava quella che l'architetto avrebbe proposto nei disegni per il complesso di San Michele a Roma, raccolti nella collezione di Windsor, ma in parte già pubblicati da Domenico de Rossi nel terzo volume dello Studio di Architettura civile del 1721⁵⁹.

Oltre alla scala principale, le altre scale «pubbliche», anche a «lumaca», razionalmente dislocate, avrebbero assicurato la connessione tra i vari piani dell'edificio. A completare la serie dei servizi necessari non potevano mancare quei «luoghi comuni divisi, e situati verso l'aria per sfogo della puzza», posti agli estremi delle ali laterali. Erano quei servizi che Fontana avrebbe previsto nella casa

59. DE ROSSI 1721, tavv. 55-57.

correzionale romana (1701-1704), e ancora prima nel progetto “funzionalista” di un “palazzo per un Conclave stabile” (1691-1692)⁶⁰. Infine, quegli ambienti, insieme alle scale a chiocciola che collegavano le camerate ai diversi piani, contribuivano con il loro aggetto ad articolare le facciate prominenti dei corpi di fabbrica laterali del Collegio. Al centro di queste ultime campeggiavano i finestrone aperti «verso tramontana e mezzo giorno per sfogo e lume», evidenti punti focali dei passaggi che, attraversando i dormitori, davano accesso agli stanzini.

Al piano terreno erano concentrate le principali attività comuni: gli ambienti per la musica, per il ballo, l'immane cappella, il refettorio, oltre alla cucina e i suoi annessi. La «Sala», invece, luogo di adunanza e di rappresentanza, avrebbe occupato lo spazio corrispondente al refettorio al terzo livello, elevandosi fino al quarto, avendo Fontana previsto, com'era consueto, uno spazio a doppia altezza per quella specifica destinazione (fig. 9).

Possiamo solo ricostruire quale potesse essere la composizione del prospetto posteriore, aperto sul paesaggio circostante. Qui la successione dei volumi, unita all'articolazione di pieni e vuoti e delle bucatore, con le conseguenti variazioni di luci e ombre, avrebbe reso ancora più evidente la diversa destinazione dei corpi di fabbrica del complesso. Trattandosi di un progetto non completamente definito, rimanevano ancora alcuni nodi da risolvere: la connessione dell'edificio principale, più alto, con quelli laterali, onde garantire l'uniformità e la chiarezza compositiva che avevano orientato le scelte progettuali; il coordinamento delle aperture del prospetto sul cortile con le finestre sfalsate della scala “maestra”; la correlazione della griglia strutturale tracciata nei prospetti dei corpi di fabbrica laterali sul cortile, con quella del nucleo centrale; la soluzione d'angolo negli edifici laterali, sia verso gli orti, sia nell'innesto con quello centrale, mancante delle lesene di raccordo a chiusura della griglia che incardinava il prospetto sulla Strada “Maestra” (figg. 6-10)⁶¹.

Diversamente rimane il disegno per il fronte principale sulla “Strada Romana” (fig. 10), che Hager considerava derivato dagli studi per la ristrutturazione di palazzo Altieri a Roma⁶². Si ritiene che tale derivazione in *diminutio* dal progetto di ampliamento del palazzo romano, redatto da Carlo Fontana del 1671 (fig. 13), si debba riferire non solo alla riproposizione dello stesso numero di unità architettoniche che contribuivano a comporre la facciata, ma anche, più in generale, all'impostazione del tema

60. HAGER 1993; STURM 2008, p. 436.

61. Non si può escludere che l'architetto avesse pensato di trattare diversamente i fronti sul cortile (corpi di fabbrica laterali e del nucleo centrale), come nel palazzo chigiano a San Quirico d'Orcia, dove la disposizione irregolare delle bucatore, imposta dalle finestre della scala e della sala, fece sì che la trama strutturale formata da fasce piane rilevate e in colore contrastante con il fondo delle pareti, fosse proposta solo sui prospetti nord e sud.

62. HAGER 1997, p. 627.

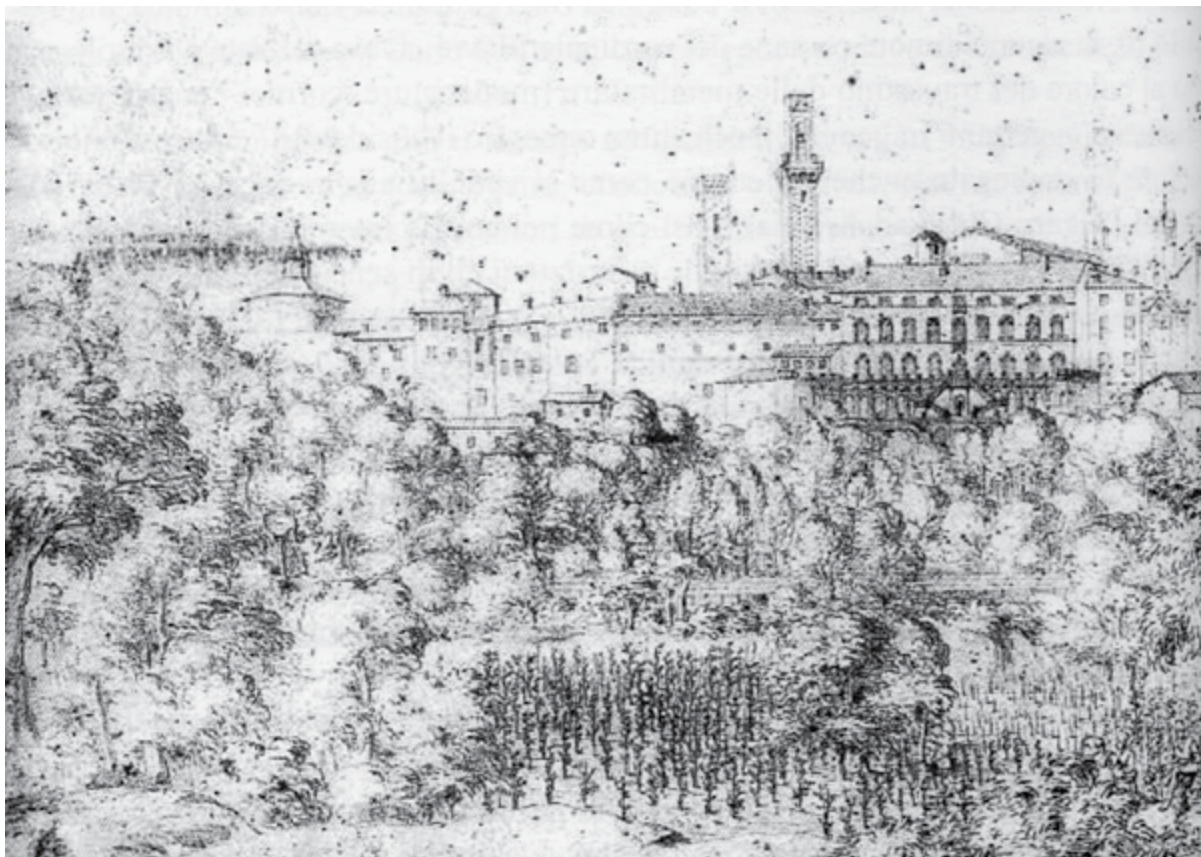


Figura 12. Carlo Fontana. Veduta di Siena 1680 circa. Sullo sfondo si scorge il fronte posteriore di palazzo Bandini Piccolomini (da ANGELINI 1998, p. 229, fig. 245).

progettuale, per l'articolazione del complesso architettonico attorno all'ampio cortile porticato, per la scelta, anche se solo parzialmente realizzata nel progetto senese, di introdurre due ingressi con relativi percorsi di attraversamento ai lati del corpo di fabbrica principale, al termine del prolungamento delle ali del cortile. Di questi, come si è detto, solo quello sul lato sinistro era stato previsto per il Collegio. La doppia soluzione, presente anche nel più tardo progetto per un palazzo Sternberg a Praga (fig. 14)⁶³ – la cui facciata è evidentemente derivata dal palazzo romano ai Santi Apostoli –, sarebbe stata riproposta in una forma più complessa ma rispondente a una razionale impostazione progettuale, nel progetto per il completamento della Curia innocenziana, trovando comunque un'effettiva realizzazione nel palazzo Chigi di San Quirico d'Orcia (fig. 1).

La quinta principale dell'edificio doveva erigersi su una strada di ampiezza limitata, che non avrebbe consentito una visuale ampia e completa della facciata. In questo caso non sarebbe stato semplice proporre una disposizione sfalsata dei corpi di fabbrica, cui timidamente si accenna nel disegno del prospetto, nel lieve sopravanzare dei blocchi a singolo asse, come lasciano intuire la successione delle ombre e l'andamento del cornicione. Un'opzione che forse Fontana non avrebbe proposto in questo caso come nei progetti residenziali romani e che probabilmente non sarebbe stata consentita dalle autorità senesi, in quanto avrebbe sensibilmente modificato il profilo stradale segnato dagli edifici preesistenti.

Il prospetto mostra una struttura compositiva semplice e lineare, fondata sul rispetto della "uniformità"⁶⁴, obbedendo ai criteri di simmetria e assialità. La facciata è cadenzata dalla scansione dei tre corpi di fabbrica principali che dovevano caratterizzare il vasto complesso. Ampie lesene in risalto evidenziano, incorniciandoli, i blocchi verticali a unico asse che delimitano il nucleo centrale e concludono quelli laterali. Il corpo di fabbrica mediano, più ampio e più alto – che nella soluzione dell'attico anticipa quella che sarebbe stata adottata più tardi nel complesso di San Michele a Roma (figg. 15-16)⁶⁵ – è affiancato dai due blocchi autonomi con aperture singole, che al piano terra accolgono due portali con fornice a tutto sesto. Tuttavia, solo quello a sinistra, come si è accennato, doveva dare accesso al Collegio, mentre quello di destra, come è attestato nel disegno anche dall'assenza della campitura interna, era posto solo a garantire l'equilibrata distribuzione dei complementi architettonici, obbedendo così a un canone estetico ma non a una necessità funzionale (fig.17).

63. BRAHAM, HAGER 1977, pp. 129-133, tavv. 305-314.

64. Si prende a prestito il termine usato dallo stesso Fontana in una lettera del 1678 diretta al cardinale Chigi, nel riferire sul disegno della facciata per il palazzo di San Quirico d'Orcia. BAV, Archivio Chigi, 7384. La lettera, citata da GOLZIO 1939, ricordata da ROTUNDO 1992, è segnalata anche da MARINO 2005, p. 87, nota 24.

65. HAGER 1975.

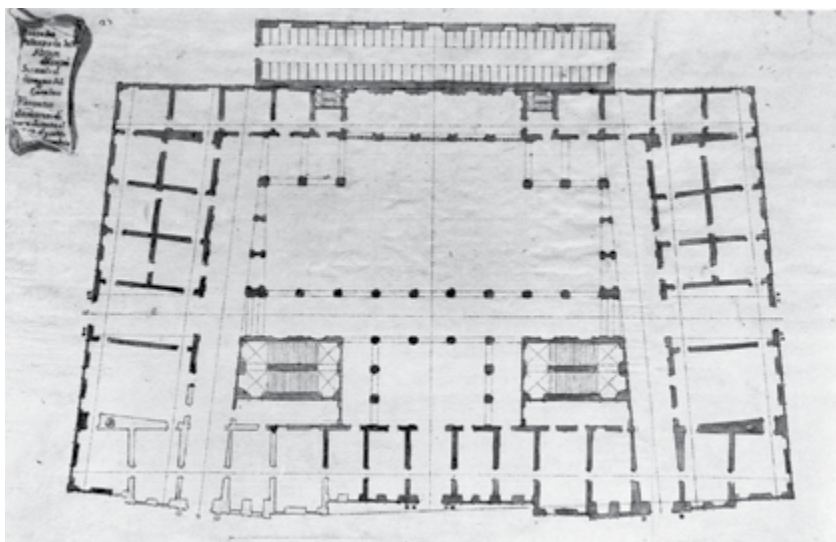


Figura 13. Carlo Fontana. Progetto per palazzo Altieri a Roma: pianta del piano terreno, 1671 circa (da SPAGNESI 1991, p. 148).

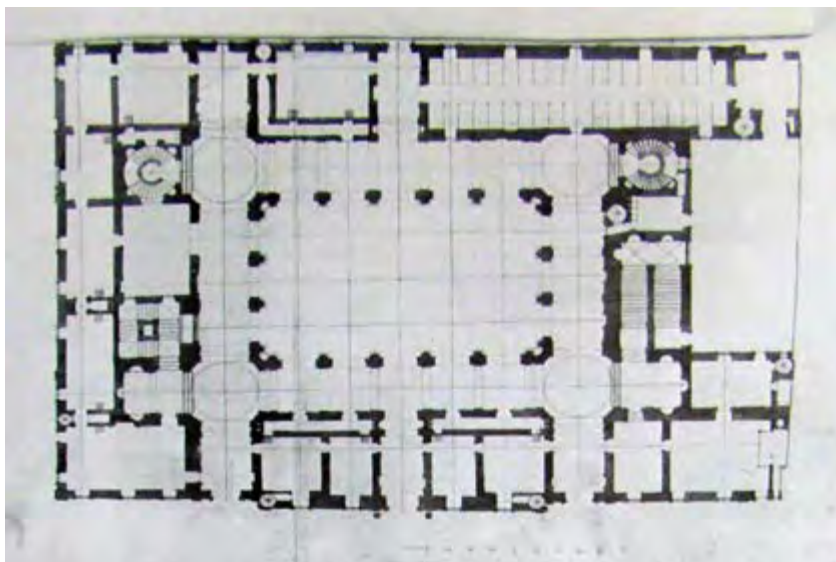


Figura 14. Carlo Fontana. Planimetria del pian terreno del secondo progetto per palazzo Sternberg a Praga (1696-1700) (da HAGER 1977, fig. 309).



Figura 15. Roma. Complesso di San Michele a Ripa Grande. Fronte lungo il Tevere, <http://aloea.architettilroma.it/visita-al-san-michele-a-ripa-grande/> (ultimo accesso 10 giugno 2016).

I due portali, unici elementi architettonici a presentare una certa plasticità (fig.18), sembrano essere stati traslati dall'iniziale disegno tracciato da Fontana per la facciata posteriore della villa Cetinale⁶⁶ (figg. 19-19a); sono arricchiti da orecchie laterali, come nel portale senese di palazzo Patrizi, attribuito all'architetto⁶⁷ (figg. 20-21), che per altri aspetti più marginali richiama quello di palazzo Massimo all'Aracoeli. Un motivo, quello delle "orecchie", che ricorre nella produzione dell'architetto, come si osserva ad esempio e diffusamente nel progetto poi non eseguito per la facciata di palazzo Bigazzini a Roma (1679) (fig. 22), nei progetti per palazzo Liechtenstein a Landskron (1696), in quelli per palazzo Martinitz a Praga (1700), nei portali del Collegio di Sant'Ignazio a Loyola, e in molti altri studi presenti

66. Il portale realizzato è molto diverso e architettonicamente più articolato rispetto a quello che era stato pensato inizialmente.

67. Biblioteca comunale degli Intronati di Siena (BCS), manoscritti, S.I.12, *Disegni e schizzi di Giacomo Franchini di Siena*, c. 105r II; MUSSARI 2003.



Figura 16. Giuseppe Vasi, Porto di Ripa Grande (1745-1746). Incisione all'acquaforte. Sullo sfondo si vede «l'Ospicio Aplico di S. Michele» (da VASI 1754, tav. 97).

nella raccolta di Windsor. Nel progetto senese i portali sono sormontati da timpani triangolari, non mediati dall'architrave intermedio, diversamente da quanto era stato invece previsto nel progetto per Cetinale, risultando di conseguenza meno slanciati.

Pur nell'estrema semplificazione degli elementi architettonici, che ad eccezione dei portali si riducono alla ricorrente trama geometrica di lesene e fasce piane che incorniciano i diversi livelli dell'edificio⁶⁸ – come nel citato esempio di palazzo Bigazzini (fig. 22) e nel più tardo studio per il prospetto dei granai clementini in piazza Termini a Roma (1703-1705) – si possono ritrovare in questo disegno echi di soluzioni riconducibili a progetti più complessi, come la facciata poi realizzata del

68. È uno schema consueto che ricorre nella maggior parte dei progetti di Fontana, come ad esempio quelli per il «Casino in Veneto» (1689), per un palazzo Sternberg a Praga (1696-1700), per il Liechtenstein Palace a Landskron in Boemia (1696), per il complesso di San Michele a Roma (1701-1704), ma ancora nello studio per la facciata di palazzo Bigazzini a Roma del 1679. BRAHAM, HAGER 1977, Tavv. 234, 235, 358, 374, 376, 421, 422, 423; FINOCCHI GHERSI 1996.



Figura 17. Carlo Fontana. Progetto per il Collegio Tolomei a Siena: «Prospetto». Dettaglio del corpo di fabbrica principale (© The British Library Board. London, British Library, King George III's collection, Maps, 7. Tab 57.15).



Figura 18. Carlo Fontana. Progetto per il Collegio Tolomei a Siena: «Prospetto». Dettaglio del portale principale (© The British Library Board. London, British Library, King George III's collection, Maps, 7. Tab 57.15).

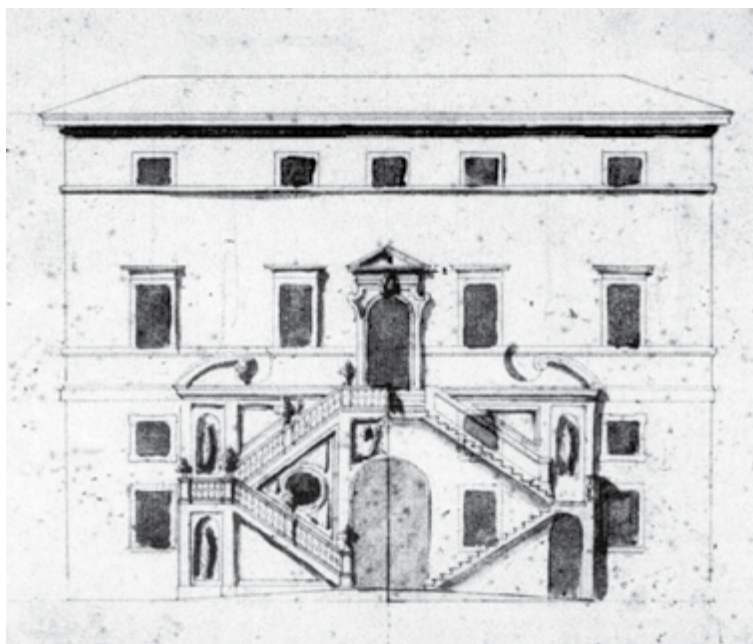


Figura 19. Carlo Fontana. Villa Cetinale ad Ancaiano. Disegno di progetto per la facciata verso il parco (da HAGER 2003, p. 242).



Figura 19a. Sovicille (SI). Villa Cetinale. Fronte posteriore verso il parco (da ANGELINI 1998b, p. 255, fig. 237).



Sopra, figura 20. Giacomo Franchini. Rilievo del portale di palazzo Patrizi a Siena. (Siena. Biblioteca comunale degli Intronati, Manoscritti, S I.1., c 105r II, da MUSSARI 2009, p. 216, fig. 5); a destra, figura 21. Siena, palazzo Patrizi, il portale d'ingresso (foto B. Mussari).



Figura 22. Carlo Fontana. Studio per la facciata di palazzo Bigazzini a Roma (1679) (da FINOCCHI GHERSI 1996, p. 123, fig.11) .

suddetto palazzo romano, per l'articolazione del fronte e per la riproposizione di assi isolati di aperture singole. Questi ultimi, arricchiti da apparati gerarchicamente distribuiti, cadenzano anche il disegno per la facciata del secondo progetto di palazzo Sternberg a Praga (figg. 23-24).

Rimandi al progetto di ristrutturazione del palazzo romano sono riconoscibili anche nell'alternata distribuzione delle finestre. Nel disegno senese sono semplicemente incorniciate da mostre piane e distribuite, singolarmente e binate, con una sequenza ribaltata nel corpo centrale e in quelli laterali, con l'evidente finalità di focalizzare l'attenzione sull'asse di ogni corpo di fabbrica del prospetto. La distribuzione alternata delle finestre, seppure con sequenza diversa, è un motivo che Fontana ripropose anche nel palazzo chigiano di San Quirico d'Orcia.

Il progetto per il Collegio Tolomei, anche se destinato a rimanere sulla carta, rappresenta un documento significativo. I disegni che lo compongono, infatti, non solo contribuiscono ad arricchire il catalogo dell'architetto, ma consentono anche di comprendere criteri, forme e linguaggi che Fontana aveva pensato di adattare al contesto senese. Il confronto con una tradizione ancorata alla memoria medievale, un antico che non era quello di matrice classica romana, ma fortemente identitario e difeso nella sua dimensione storica, non avrebbe potuto consentire all'architetto di ignorarlo o stravolgerlo, ma con un approccio coerente con quello perseguito a Roma, di amalgamarlo e accompagnarlo con interventi commisurati e rispettosi di quella memoria, senza rinunciare alla creatività e a soddisfare le necessità che le mutate esigenze di funzionalità e di rappresentatività richiedevano: un approccio che



Figura 23. Roma, prospetto di palazzo Bigazzini Bolognetti (da FERRERIO 1655, tav. 43).

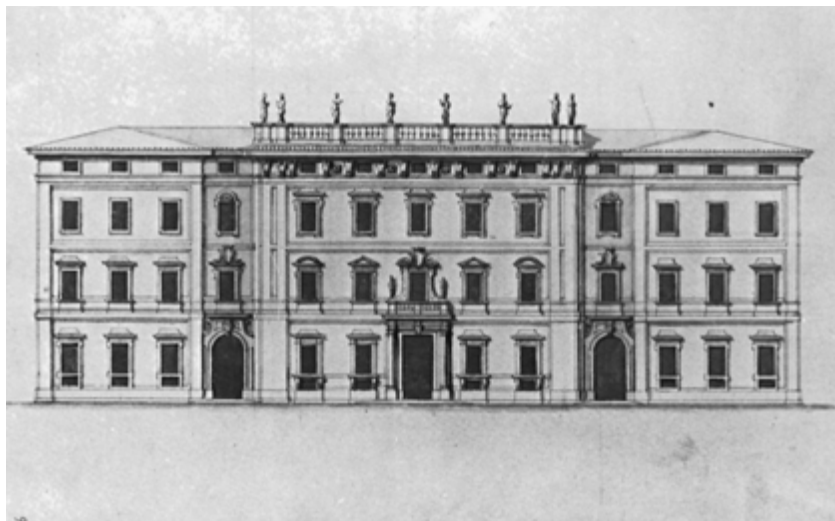


Figura 24. Carlo Fontana. Disegno del prospetto per il secondo progetto di palazzo Sternberg a Praga (1696-1700) (da HAGER 1977, fig. 311).

in relazione alla sistemazione alessandrina della piazza del Duomo, indusse Golzio ad osservare che a Siena «il barocco ha saputo continuare lo stile gotico preesistente con fedeltà di carattere»⁶⁹.

Questi disegni attestano scelte e indirizzi affini alla soluzione più tarda suggerita per la facciata del palazzo Arcivescovile in via dei Fusari, per la quale, in base ai documenti, Fontana fu direttamente coinvolto⁷⁰. L'intervento dell'architetto, interpellato per rivedere il progetto predisposto del capo mastro senese Giacomo Franchini⁷¹, emerge con maggiore evidenza in uno dei disegni di studio conservato in un album della Biblioteca comunale di Siena attribuita al capo mastro toscano (fig. 25). In questo disegno, più che nella versione più tarda e semplificata dell'Archivio dell'Opera del Duomo senese⁷², possono individuarsi scelte riconducibili alla razionale chiarezza progettuale dell'architetto⁷³, trovando possibili raffronti con molti esempi della sua produzione.

Le occasioni di confronto che con l'allestimento di cantieri così importanti venivano a crearsi, contribuivano ad alimentare il dibattito sul linguaggio architettonico, incoraggiato dal coinvolgimento di professionisti esterni, meno vincolati da un contesto singolare come era ed è quello senese, quindi più liberi di proporre soluzioni aggiornate. Si trattava di stimoli incentivati anche dalla diffusione a stampa della manualistica architettonica⁷⁴, efficace strumento per veicolare esempi e modelli cui ispirarsi e

69. GOLZIO 1939, p. 79.

70. PISANI 2002; MUSSARI 2009; MUSSARI 2010a; MUSSARI 2010b; MUSSARI 2011a.

71. Giacomo Franchini, figlio di Nicolò, era esponente di una dinastia di capo mastri muratori presenti sui più importanti cantieri senesi, e aveva collaborato in diverse occasioni con Carlo Fontana e con Giovan Battista Contini, anch'egli impegnato professionalmente nel territorio senese dalla seconda metà del XVII secolo. Per i primi riferimenti sull'attività di Giovan Battista Contini per i Bichi Ruspoli e per il Principe di Farnese Agostino Chigi, per il quale Contini progettò a Siena il rifacimento della chiesa del convento di San Girolamo in Campansi, si veda MUSSARI 2010a; MUSSARI 2010b; ROTUNDO 2010; MUSSARI 2013. Chi scrive conduce da tempo una ricerca sull'attività di Giovan Battista Contini e di Carlo Fontana tra Roma e Siena, i cui esiti saranno a breve pubblicati.

72. Si veda anche per i relativi rimandi bibliografici MUSSARI 2009.

73. In particolare, analizzando il disegno senese, si nota la netta differenziazione delle bucatore ai diversi livelli, gerarchizzate nelle dimensioni e nella cornice architettonica, ma anche la volontà di marcare l'orizzontalità, sia al piano alla quota di piazza Duomo che al piano nobile, con estese zoccolature continue sotto le finestre, memoria di matrice classica ripresa dai modelli romani rinascimentali e cinquecenteschi, indirizzi che a Siena avrebbero trovato applicazione anche nel corso del XVIII secolo, come in palazzo Chigi Zondadari in Piazza del Campo.

74. Su quanto questo fenomeno abbia inciso sulla formazione di un capo mastro muratore senese come Giacomo Franchini, si veda MUSSARI 2011a. Gli album dei suoi disegni, conservati presso la Biblioteca comunale di Siena, attestano la conoscenza delle principali raccolte edite dalla metà del XVII secolo che divulgavano architetture civili e ecclesiastiche realizzate a Roma dai più rinomati architetti, diffondendole anche tra chi non avrebbe avuto l'opportunità di osservarle direttamente a Roma. Non è un caso che queste edizioni, provenienti da lasciti e biblioteche private senesi, siano presenti nel catalogo della biblioteca cittadina.

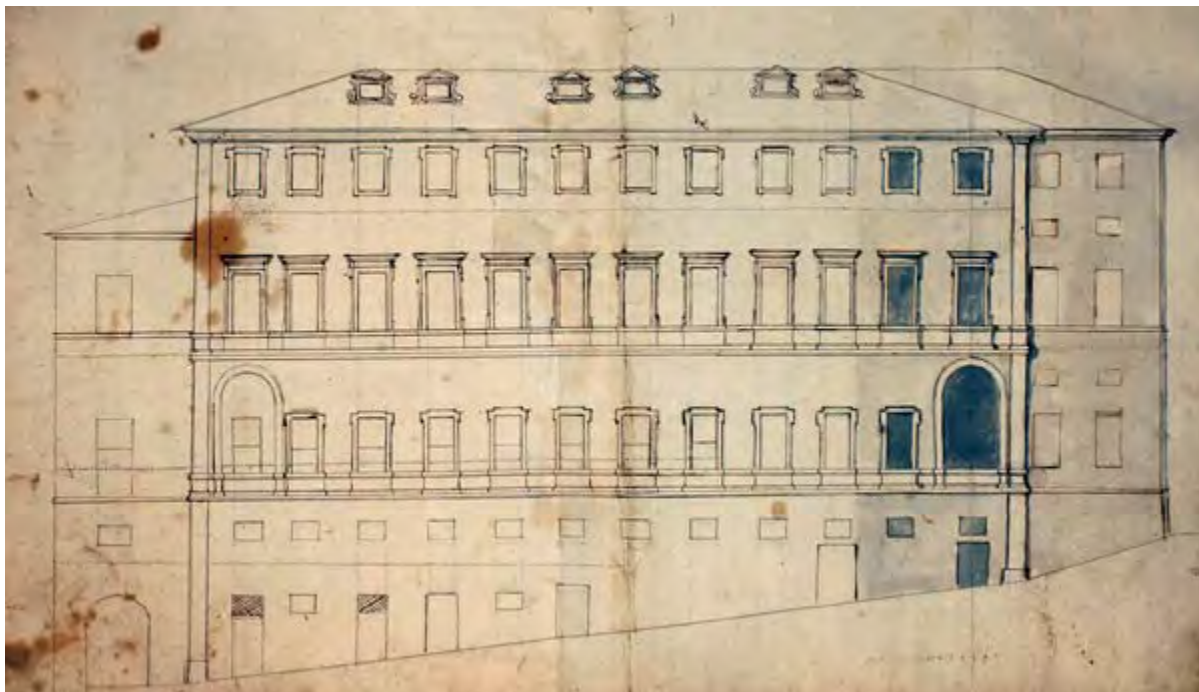


Figura 25. Giacomo Franchini, 1714 circa. *Palazzo Arcivescovile fatto a spese dell'Opera*. Studio per il prospetto del palazzo Arcivescovile di Siena lungo via dei Fusari (Siena. Biblioteca comunale degli Intronati, Manoscritti, S.I.8, *Disegni architettonici di Jacopo Franchini*, c. 20, da MUSSARI 2009, p. 251, fig. 40).

da interpretare⁷⁵, che generava l'inevitabile emulazione negli artefici locali. Si promuoveva anche in questo modo un processo già in atto di progressiva semplificazione del linguaggio, che dagli esiti dell'esperienza tardo barocca, grazie anche agli indirizzi dettati dagli ambienti accademici⁷⁶ orientati verso l'adozione di espressioni e forme più rigorose⁷⁷, avrebbe condotto all'affermarsi dell'autorità della tradizione nei primi decenni del XVIII secolo⁷⁸. Gli esiti di tale percorso avrebbero avuto modo di essere assimilati anche dall'architettura senese, dove la scuola romana avrebbe continuato a lasciare la propria impronta⁷⁹.

Nel 1681 il Collegio di Balìa trasferì la sede del Seminario nel palazzo Piccolomini, acquistando alcune case limitrofe «per formare con esse habitatione sufficiente e decorosa alla Nobil Gioventù». Le spese preventivate per realizzare una nuova fabbrica si erano rivelate alla fine insostenibili, obbligando «questo pubblico a mutare il primiero disegno»⁸⁰. Della decisione presa fu informato tempestivamente il cardinale Chigi, che vide svanire la possibilità offerta al suo architetto di lasciare una propria opera anche a Siena. Il porporato non poté che prenderne atto, ma assicurò il suo contributo anche in occasione del mutato «disegno», non venendo meno a quel profondo sentimento che legava lui e i Chigi alla propria città, confermando anche in questo modo il «particolar pregio l'esser figlio della medesima»⁸¹.

75. MUSSARI 2009; MUSSARI 2010a; MUSSARI 2010b; MUSSARI 2011a.

76. Per una sintesi sul ruolo delle Accademie nel corso del Settecento si veda HAGER 2000.

77. Già nel discorso su *L'idea del pittore, dello scultore e dell'architetto*, pronunciato all'Accademia di San Luca da Giovan Battista Bellori nel 1664, pubblicato nel 1672, erano stati additati gli architetti che «freneticano angoli, spezzature e distorcimenti di linee, scompongono basi, capitelli e colonne, con frottole di stucchi, tritumi e sproporzioni», auspicando che gli stessi tornassero ad operare «nell'ordine, nella disposizione, e nella misura, ed euritmia di tutto e delle parti», secondo i principi sanciti dalla classicità, dalla quale non ci si poteva discostare per «la decorazione, & ornamenti de gli ordini», di cui esisteva già «l'Idea stabilita, e confermata su gli esempi de gli antichi», BELLORI 1672, p. 12.

78. L'esigenza di maggiore ragionevolezza e semplicità, in opposizione alla «artificiosità» avversata da Giovanni Gaetano Bottari (BOTTARI 1730, p. X) sarebbe stata sancita ufficialmente dagli esiti del concorso per la facciata di San Giovanni in Laterano del 1732, con l'inaugurazione del cosiddetto stile corsiniano; un'acquisizione seguita al breve ma intenso percorso snodatosi nei primi decenni del XVIII secolo, in una stagione per la quale è stata avanzata la «proposizione di una architettura dell'Arcadia». BENEDETTI 1971; PORTOGHESI 1972; BENEDETTI 1977; KIEVEN 1983; KIEVEN 2004.

79. CHIERICI 1923; ROVIDA 2003a; ROVIDA 2003b; MUSSARI 2004; SOTTILI 2004; SOTTILI 2006; ROVIDA 2007.

80. AstoS, Preunitario, 54, f. 505r. Lettera degli Ufficiali del Collegio di Balìa al cardinale Flavio Chigi, Siena 7 Ottobre 1681. Sul palazzo si veda MORANDI 1968; PAGLIARO 2002.

81. AstoS, Preunitario, 54, f. 502r. Lettera dell'11 Ottobre 1681 inviata dal cardinale Flavio Chigi al Collegio di Balìa in risposta alla missiva del 7 ottobre.

Bibliografia

- ANGELINI 1998a - A. ANGELINI (a cura di), *Gian Lorenzo Bernini tra Roma e Siena*, Pizzi, Milano 1998.
- ANGELINI 1998b - A. ANGELINI, *Gli erbosi sentieri di Cetinale*, in ANGELINI 1998a, pp. 224-248.
- ANGELINI 1998c - A. ANGELINI, *Il cardinale Flavio Chigi e la statuaria moderna*, in ANGELINI 1998a, pp. 129-252.
- ANGELINI 2009 - A. ANGELINI, *Il cardinale Flavio Chigi committente e collezionista. Un breve profilo*, in EICHBERG, ROTUNDO 2009, pp. 45-56.
- BACH NIELSEN 1997 - C. BACH NIELSEN, *Cetinale: a Chigi villa near Siena*, in «Analecta Romana Instituti Danici», XXIV (1997), pp. 113-127.
- BELLORI 1672 - G.P. BELLORI, *Le vite de pittori scultori et architetti moderni*, Al Mascardi, Roma 1672.
- BENEDETTI 1971 - S. BENEDETTI, *Un'architettura dell'Arcadia, Roma 1730*, in «Controspazio», 1971, 7-8, pp. 2-17.
- BENEDETTI 1977 - S. BENEDETTI, *L'architettura dell'Arcadia nel Settecento romano*, Bonsignori, Roma 1977.
- BENOCCHI 2005a - C. BENOCCHI, *I Chigi e la loro cerchia in età barocca a Roma: Domenico Salvetti, il principe Mario e il cardinale Flavio nel giardino alle Quattro Fontane*, in BENOCCHI 2005b, pp. 117-146.
- BENOCCHI 2005b - C. BENOCCHI (a cura di), *I giardini Chigi tra Siena e Roma dal Cinquecento agli inizi dell'ottocento*, Monte dei Paschi di Siena, Siena 2005.
- BENOCCHI 2005c - C. BENOCCHI, *La villa Cetinale a Siena*, in BENOCCHI 2005b, pp. 267-316.
- BONACCORSO, *Carlo Fontana...* - G. BONACCORSO (a cura di), *Carlo Fontana 1638-1714 celebrato architetto*, Atti del Convegno internazionale di studi (Roma, Accademia di San Luca, 22-24 ottobre 2014), in corso di pubblicazione.
- BONACCORSO, *L'attualità di Carlo Fontana...* - G. BONACCORSO, *L'attualità di Carlo Fontana*, in BONACCORSO, *Carlo Fontana...*
- BONELLI CONENNA, PACINI 2000 - L. BONELLI CONENNA, E. PACINI (a cura di), *Vita in Villa nel senese*, Pacini, Pisa 2000.
- BOTTARI 1730 - G. BOTTARI, *Prefazione* a R. BORGHINI, *Il riposo*, 3 voll., Nestenuse e Moücke, Firenze, 1730.
- BRAHAM, HAGER 1977 - A. BRAHAM, H. HAGER, *Carlo Fontana. The drawings at Windsor Castle*, Zwemmer, London 1977.
- CATONI 1996 - G. CATONI, *Un nido di nobili: il Collegio Tolomei*, in R. BARZANTI, G. CATONI, M. DE GREGORIO (a cura di), *Storia di Siena*, 3 voll., Alsaba, Siena 1995-1997, II, *Dal Granducato all'Unità*, 1996, pp. 87-94.
- CHIERICI 1923 - G. CHIERICI, *Architetti ed architettura a Siena del '700 a Siena*, in «Architettura e Arti Decorative», II (1923), fs. V, pp. 129-148.
- CIAMPOLINI, ROTUNDO 1992 - M. CIAMPOLINI, F. ROTUNDO, *Il Palazzo Chigi Zondadari a San Quirico d'Orcia*, Nuova immagine, Siena 1992.
- CONTARDI, CURCIO 1991 - B. CONTARDI, G. CURCIO (a cura di), *In Urbe Architectus. Modelli, Disegni, Misure. La professione dell'architetto Roma 1680-1750*, Catalogo della mostra (Roma, Museo nazionale di Castel Sant'Angelo, 12 dicembre 1991-29 febbraio 1992), Argos, Roma 1991.
- CONTARDI 1991 - B. CONTARDI, *Carlo Fontana*, in CONTARDI, CURCIO 1991, pp. 368-372.
- CORDARO 1983 - M. CORDARO, *Le vicende costruttive*, in C. BRANDI (a cura di), *Palazzo Pubblico di Siena. Vicende costruttive e decorazione*, Silvana, Milano 1983, pp. 27-143.
- COUDENHOVE-ERTHAL 1930 - E. COUDENHOVE-ERTHAL, *Carlo Fontana und de Architektur des Römischen Spätbarocks*, Schroll, Wien 1930.
- DE ROSSI 1721 - D. DE ROSSI, *Studio di architettura civile: sopra varie Chiese, Cappelle, et altre Fabriche con le loro facciate, spaccati, piante e misure. Opera de più celebri architetti de nostri tempi*, Roma 1721.
- DONATI 1942 - U. DONATI, *Artisti ticinesi a Roma*, Ist. Ed. Ticinese, Bellinzona 1942.

- EICHBERG, ROTUNDO 2009 - M. EICHBERG, F. ROTUNDO (a cura di), *Il Palazzo Chigi Zondadari a San Quirico d'Orcia*, Don Chisciotte, San Quirico d'Orcia 2009.
- FAGIOLO, BONACCORSO 2008 - M. FAGIOLO, G. BONACCORSO (a cura di), *Studi sui Fontana*, Gangemi, Roma 2008.
- FERRERIO 1655 - P. FERRERIO, *Nuovi disegni dell'Architettura, e piante de palazzi di Roma de più celebri architetti, disegnati et intagliati da Gio Battista Falda*, G.G. De Rossi, Roma 1655.
- FINOCCHI GHERSI 1996 - L. FINOCCHI GHERSI, *Carlo Fontana e i Grimani. Il palazzo di Roma e un progetto di villa in Veneto*, in «Arte veneta», 48, 1996, pp. 117-127.
- FONTANA 1694 - C. FONTANA, *Discorso sopra il Monte Citatorio situate in Campo Martio et alter cose ad esso appartenenti...*, Gio Francesco Buagni, Roma 1694.
- FOSI 2009 - I. FOSI, *Per un profilo politico e culturale del cardinale Flavio Chigi*, in EICHBERG, ROTUNDO 2009, pp. 33-44.
- GALLI 2010 - L. GALLI, *Dal Palazzo della Campana al Teatro dei Rinnovati (1560-1798)*, in L. VIGNI, E. VIO (a cura di), *Storia e restauri del Teatro dei Rinnovati di Siena*, Pacini, Pisa 2010, pp. 159-185.
- GIGLI 1723 - G. GIGLI, *Diario Sanese*, 2 voll., per Leonardo Venturini, Lucca 1723.
- GIORGI 2000 - R. GIORGI (a cura di), *L'istituto di Celso Tolomei. Nobile collegio - convitto nazionale (1676-1997)*, Tipografia Senese, Siena 2000.
- GOLZIO 1939 - V. GOLZIO, *Documenti artistici sul Seicento nell'Archivio Chigi*, Palombi, Roma 1939.
- HAGER 1975 - H. HAGER, *Carlo Fontana e l'ingrandimento dell'Ospizio di San Michele. Contributo allo sviluppo architettonico di una istituzione caritativa del Tardo-Barocco romano*, in «Commentari» XXVI (1975), fs. III-IV, pp. 344-359.
- HAGER 1991 - H. HAGER, *Le opere letterarie di Carlo Fontana come autorappresentazione*, in CONTARDI, CURCIO 1991, pp. 155-203.
- HAGER 1993 - H. HAGER, *Una proposta di Carlo Fontana e il suo rapporto con altre idee del tardo barocco romano per un "Conclave stabile"*, in «Arte Lombarda», 1993, 2-4, pp. 211-222.
- HAGER 1997 - H. HAGER, *Carlo Fontana*, in «Dizionario Biografico degli Italiani», vol. 48, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1997, pp. 624-636.
- HAGER 2000 - H. HAGER, *Le Accademie di architettura*, in G. CURCIO, E. KIEVEN (a cura di), *Storia dell'Architettura italiana. Il Settecento*, 2 voll., Electa, Milano 2000, I, pp. 20-49.
- HAGER 2003 - H. HAGER, *Carlo Fontana*, in A. SCOTTI TOSINI (a cura di), *Storia dell'Architettura Italiana. Il Seicento*, 2 voll., Milano, Electa 2003, I, pp. 238-261.
- KIEVEN 1983 - E. KIEVEN, *Revival del Berninismo durante il pontificato di Clemente XII*, in G. SPAGNESI, M. FAGIOLO (a cura di), *Gian Lorenzo Bernini architetto e l'architettura europea del Sei-Settecento*, 2 voll., Istituto della Enciclopedia italiana, Roma 1983, II, pp. 459-468.
- KIEVEN 2000 - KIEVEN, *La cultura architettonica*, in G. CURCIO, E. KIEVEN (a cura di), *Storia dell'Architettura italiana. Il Settecento*, 2 voll., Electa, Milano 2000, I, pp. XXXIX-LXI.
- KIEVEN 2004 - E. KIEVEN, *Lo stile corsiniano. Il mecenatismo della famiglia Corsini*, in A. GAMBARDELLA (a cura di), *Ferdinando Sanfelice*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 2004, pp. 35-39.
- KRAUTHEIMER 1987 - R. KRAUTHEIMER, *Roma di Alessandro VII. 1665-1667*, Ed. dell'Elefante, Roma 1987.
- MANFREDI, *Carlo Fontana...* - T. MANFREDI, *Carlo Fontana e l'architettura residenziale nell'Europa del primo Settecento*, in BONACCORSO, *Carlo Fontana...*
- MARINO, *Il progetto di Carlo Fontana...* - A. MARINO, *Il progetto di Carlo Fontana per il palazzo Chigi a San Quirico d'Orcia*, in BONACCORSO, *Carlo Fontana...*
- MENGOZZI 1893 - N. MENGOZZI, *Il Monte dei Paschi di Siena e le aziende in esso riunite. Note storiche*, 9 voll., Siena 1891-1925,

IV, 1893.

MORANDI 1968 - U. MORANDI, *Il palazzo Piccolomini sede dell'Archivio di Stato di Siena*, in «Rassegna degli Archivi di Stato», XXVIII (1968), pp. 163-178.

MUSSARI 2003 - B. MUSSARI, *Carlo Fontana a Siena e il palazzo Patrizi dai disegni di Giacomo Franchini*, in «Quaderni del Dipartimento PAU», XIII (2003), 25-26, pp. 143-156.

MUSSARI 2004 - B. MUSSARI, *Tradizione, innovazione e rappresentatività nell'architettura civile del '700 a Siena: le fabbriche alla romana e la memoria medievale nelle proposte di Giacomo Franchini, Ferdinando Ruggieri, Paolo Posi, Ferdinando Fuga, Antonio Valeri E Luigi Vanvitelli*, in «Quaderni del Dipartimento PAU», XIV (2004), 27-28, pp. 75-114.

MUSSARI 2006 - B. MUSSARI, *Carlo Fontana e il progetto per il Collegio Tolomei a Siena*, in «Quaderni del Dipartimento PAU», XV-XVI (2005-2006), 29-32, pp. 125-142.

MUSSARI 2008 - B. MUSSARI, *Palazzo Patrizi a Siena: consistenza e ricognizione di un palazzo di fine '600 dai documenti d'acquisto e alcuni inventari*, in «Quaderni del Dipartimento PAU», XVIII (2008), 35-36, pp. 117-136.

MUSSARI 2009 - B. MUSSARI, *Architettura a Siena tra la fine del XVII e l'inizio del XVIII secolo dai Disegni architettonici di Giacomo Franchini*, in D. DANESI, M. PAGNI, A. PEZZO (a cura di), *Architetti a Siena. Testimonianze della Biblioteca comunale tra XV e XVIII secolo*, Silvana, Milano 2009, pp. 213-253.

MUSSARI 2010a - B. MUSSARI, *Tra pratica e teoria: la formazione di Giacomo Franchini attraverso l'attività di cantiere, le relazioni con i protagonisti della vicenda architettonica contemporanea e la manualistica del tempo*, in MUSSARI, ROTUNDO 2010, pp. 25-30.

MUSSARI 2010b - B. MUSSARI, *Jacomo Franchini: architetture e disegno urbano a Siena tra la fine del XVII e l'inizio del XVIII secolo. Un itinerario tra strade, palazzi, chiese, cappelle e altari*, in MUSSARI, ROTUNDO 2010, pp. 49-70.

MUSSARI 2011a - B. MUSSARI, *Jacomo Franchini e i taccuini della Biblioteca Comunale degli Intronati di Siena*, in «Il Disegno di Architettura», 2011, 38, pp. 3-7.

MUSSARI 2011b - B. MUSSARI, *Villa Patrizi a Personata. I disegni per il progetto di adeguamento attribuiti a Sebastiano Cipriani*, «Quaderni del Dipartimento PAU», XIX-XX (2009-2010) [2011], 37-40, pp. 65-78.

MUSSARI 2013 - B. MUSSARI, *Antonio Liborio Raspantini e Giovan Battista Contini ai SS. Venanzio e Ansovino a Roma. Storia e vicende architettoniche e costruttive di una chiesa scomparsa*, in *Palazzi, chiese, arredi e pittura*, 2, a cura di E. Debenedetti, «Studi sul Settecento romano», 2012, 28, pp. 51-106.

MUSSARI 2015 - B. MUSSARI, *Da architettura ad apparato: Carlo Fontana, Giovan Battista Contini e l'organo per la Cappella del Voto nel Duomo di Siena*, in «Rivista dell'Accademia dei Rozzi», XXII (2015), 43, pp. 10-21.

MUSSARI, *Carlo Fontana a Siena...* - B. MUSSARI, *Carlo Fontana a Siena: idee e ipotesi progettuali tra tradizione e innovazione*, in BONACCORSO, *Carlo Fontana...*

MUSSARI, ROTUNDO 2010 - B. MUSSARI, F. ROTUNDO (a cura di), *La regola e il capriccio. Giacomo Franchini e il barocco senese*, Banca CRAS, Ticci, Sovicille 2010.

PAGLIARO 2002 - R. PAGLIARO, *Bernardino Rossellino a Siena. Misura e proporzione dei palazzi Piccolomini*, in G. MOROLLI (a cura di), *Le dimore di Siena. L'arte dell'abitare nei territori dell'antica Repubblica dal Medioevo all'Unità d'Italia*, Alinea, Firenze 2002, pp. 131-138.

PENDOLA 1882 - T. PENDOLA, *Il Collegio Tolomei di Siena e serie dei convittori dalla sua fondazione a tutto giugno 1852. Cenni storici*, Siena 1882.

PISANI 2002 - S. PISANI, *Il Palazzo Arcivescovile di Siena. Le vicende di ristrutturazione e di rimodernamento 1661-1724*, in G. MOROLLI (a cura di), *Le dimore di Siena. L'arte dell'abitare nei territori dell'antica Repubblica dal Medioevo all'Unità d'Italia*, Alinea, Firenze 2002, pp. 203-210.

PORTOGHESI 1972 - P. PORTOGHESI, *Roma Barocca*, Laterza, Bari 1972.

- PRUNAI, PAMPALONI, BEMPORAD 1971 - G. PRUNAI, G. PAMPALONI, N. BEMPORAD (a cura di), *Il Palazzo Tolomei a Siena*, Cassa di Risparmio di Firenze, Firenze 1971.
- ROMAGNOLI 1976 - E. ROMAGNOLI, *Biografia cronologica de' bell'artisti senesi*, 12 voll., Siena 1835, ristampa anastatica, S.P.E.S., Firenze 1976.
- ROMAGNOLI 2000 - G. ROMAGNOLI, *La villa di Cetinale ad Ancaiano*, in A. ANGELINI, M. BUTZEK, B. SANI (a cura di), *Alessandro VII Chigi (1599-1667). Il Papa senese di Roma Moderna*, Protagon, Siena 2000, pp. 454-458.
- ROTUNDO 1993 - F. ROTUNDO, *La committenza Chigi per il Parco di Cetinale presso Siena*, in *Parchi e giardini storici, parchi letterari: conoscenza, tutela e valorizzazione*, Atti del III Convegno (primo internazionale) "Paesaggi e giardini del Mediterraneo", (Pompei, 4-6 giugno 1993), 2 voll., II, *La valorizzazione*, Arte Tipografica, Napoli 1993, pp. 273-282.
- ROTUNDO 2003 - F. ROTUNDO, *I cantieri chigiani e il sistema residenziale a Siena in epoca tardobarocca*, in M. BEVILACQUA, M.L. MADONNA (a cura di), *Atlante tematico del Barocco in Italia. Residenze nobiliari. Stato Pontificio e Granducato di Toscana*, De Luca, Roma 2003, pp. 393- 406.
- ROTUNDO 2009 - F. ROTUNDO, *Carlo Fontana e l'architettura tardo barocca a Siena*, in EICHBERG, ROTUNDO 2009, pp. 123-140.
- ROTUNDO 2010 - F. ROTUNDO, *Al servizio dei nobili: artificio e regola nei progetti di Giacomo Franchini architetto*, in MUSSARI, ROTUNDO 2010, pp. 103-118.
- ROVIDA 2003a - M.A. ROVIDA, *Palazzi senesi tra '600 e '700: modelli abitativi e architettura tra tradizione e innovazione*, Firenze University Press, Firenze 2003.
- ROVIDA 2003b - M.A. ROVIDA, *Residenze nobiliari a Siena tra Seicento e Settecento*, in M. BEVILACQUA, M.L. MADONNA (a cura di), *Atlante tematico del Barocco in Italia. Residenze nobiliari. Stato Pontificio e Granducato di Toscana*, De Luca, Roma 2003, pp. 407-422.
- ROVIDA 2007 - M.A. ROVIDA, *Residenze nobiliari a Siena fra '600 e '700: committenze, progetti, modelli*, in M.R. DE GRAMMATICA, E. MECACCI, C. ZARRILLI (a cura di), *Archivi carriere committenze. Contributi per la storia del patriziato senese in età moderna*, Atti del Convegno (Siena 8-9 giugno 2006), Il Leccio, Siena 2007, pp. 386-408.
- SPAGNESI 1991 - G. SPAGNESI (a cura di), *Palazzo Altieri*, Editalia, Roma 1991.
- SPICOLA 2008 - M. SPICOLA, *Carlo Fontana architetto teatrale*, in FAGIOLO, BONACCORSO 2008, pp. 181-210.
- SOTTILI 2004 - F. SOTTILI, "Per ridurre alla moderna". *Architetti, ingegneri e capimastri nel Settecento*, in F. GABRIELLI (a cura di), *Palazzo Sansedoni*, Protagon, Siena 2004, pp. 229-280.
- SOTTILI 2006 - F. SOTTILI, *Un portico "decoroso e alquanto sfogato" per Piazza del Campo. Antonio Maria Ferri, Iacomo Franchini e la committenza di Rutilio Sansedoni*, in «Bulettno Senese di Storia Patria», CXII (2006), pp. 512-535.
- STURM 2008 - S. STURM, *Carlo Fontana*, in FAGIOLO, BONACCORSO 2008, pp. 432-438.
- TURRINI 2000 - P. TURRINI, *il Nobile Collegio Tolomei*, in R. GIORGI (a cura di), *L'istituto di Celso Tolomei. Nobile collegio - convitto nazionale (1676-1997)*, Tipografia Senese, Siena 2000, pp. 17-52.
- VASI 1754 - G. VASI, *Delle magnificenze di Roma Antica e Moderna*, Libro V, *I ponti e gli edifizii sul Tevere*, Barbiellini, Roma 1754.
- ZAZZERINI 2005 - L. ZAZZERINI, *Percorsi educativi della nobiltà perugina nelle scelte di esponenti della famiglia Bourbon di Sorbello nei secoli XVIII e XIX*, in G. TORTORELLI (a cura di), *Educare la nobiltà*, Atti del Convegno nazionale di studi (Perugia, Palazzo Sorbello, 18-19 giugno 2004), Pendragon, Bologna 2005, pp. 307-346.

Concrete in the eyes of Uncini, Smithson and Kiefer: art of building, geological nature, decaying material

Anna Rosellini
anna.rosellini@unibo.it

The generation of artists that were active in the '50s and '60s represents a significant contribution to the awareness of the alternative expressive potential of building materials, such as concrete. For these artists, engineering works, a visit to construction sites, and manufacturing processes of materials all provided references, artistic rather than technical, for the manipulation of materials. The paper analyses the works of artists such as Giuseppe Uncini, Robert Smithson and Anselm Kiefer, highlighting how, just at the height of international architectural brutalism, artists of the younger generation were looking for models for the use of reinforced concrete as a powerfully metaphorical material. Those models were not only the architecture built by Pier Luigi Nervi, Le Corbusier and Louis I. Kahn, but also works in concrete which can be considered almost ancestral or, in any case, primeval as they were not yet contaminated by artistic manipulations. Dams, bunkers, simple buildings, quarries, ruins, and building sites became models of primeval concrete forms, far from the pattern of the skeleton structure that had emerged in the international style. During the twentieth century, and up to the present day, several books and manuals dedicated to the materials of sculpture have been published. Despite this valuable literature, the question of an analysis focused on concrete as the preferred material of sculpture remains marginal. The paper takes into account the peculiarities of technical and shaping processes of concrete, to study the creative relationships between conception and realization, idea and matter. The paper proposes an unprecedented study of the creative processes for the genesis of certain contemporary forms, which are common in sculpture and architecture, and can contribute to a better understanding of the "nature" of concrete as "liquid stone".

Il calcestruzzo secondo Uncini, Smithson e Kiefer: arte del costruire, natura geologica, materia in rovina

Anna Rosellini

La revisione delle varie correnti figurative dell'arte internazionale, negli anni del secondo dopoguerra, sembra intraprendere cammini singolari, dove sempre più decisivi diventano i materiali, la loro natura e verità, e i processi della loro lavorazione, sino a percepire a tratti, almeno in alcune opere di certi artisti, persino la volontà di annullare ogni significato dell'opera nell'atto stesso della sua fabbricazione, come se anche loro, i maestri, intendessero partecipare alla ricostruzione di città e di culture. Ma anche il ridurre un'opera d'arte alla sua costruzione assume inevitabilmente valori diversi, che riflettono la biografia e la cultura dei vari autori al punto che quel processo del costruire diventa espressivo non di una tecnica in sé, bensì di una vera e propria visione problematica e critica dell'arte stessa e della civiltà.

Giuseppe Uncini, Robert Smithson e Anselm Kiefer possono essere indicati tra i maestri di un'arte del costruire che viene da essi indagata con modalità di volta in volta peculiari e in tre fasi storiche quasi consecutive, al punto da essere tentati di scorgere, nelle loro opere, un imprevedibile filo rosso, anche se non sempre continuo. Ciascuno si fa campione di processi creativi che intendono rifondare l'arte; ma tutti e tre eleggono, tra i materiali delle loro opere, quel cemento che si è imposto quale materiale lasciato a vista, con le sue verità essenziali, e perciò privilegiato dagli architetti per la revisione dei fondamenti dell'*International Style*, facendosi ora *Béton Brut*, ora Brutalismo, in forme e tecniche

variamente declinate, dall'Europa agli Stati Uniti d'America. Uncini, Smithson e Kiefer scelgono di misurarsi con quel materiale proprio perché esso è ormai diventato, nel secondo dopoguerra, sostanza in grado di condurre ai primordi, a tratti brutali, dell'arte del costruire.

I “non-quadri” di Uncini: l'arte di costruire un quadro

Alla fine degli anni Cinquanta, Uncini intraprende una esplorazione sistematica sulla natura costruttiva e simbolica del materiale della ricostruzione post-bellica: il calcestruzzo, nella sua versione con l'armatura di ferri. Le sue opere vanno viste non solo come invenzioni nel campo della scultura, ma anche quali testimonianze di un più generale fenomeno che riguarda l'architettura italiana degli anni Cinquanta e Sessanta, e che avviene all'insegna del sempre più diffuso gusto per il calcestruzzo lasciato a vista e segnato dalle impronte delle assi delle casseforme, il *Béton brut* inaugurato da Le Corbusier¹, di cui gli architetti italiani offrono originali variazioni, come documentano tra le altre le opere di Giovanni Michelucci, Pier Luigi Nervi, Carlo Scarpa, Mario Ridolfi o Giuseppe Samonà².

Nei quadri eseguiti a Roma a partire dal 1953 con tempera o smalti su cartone, tela, masonite o faesite, Uncini individua alcuni tratti essenziali di quelle che diventeranno le sue opere in cemento: un fitto intreccio di linee a pettine, variamente orientate nell'ansia di individuare una qualche forma di ordine strutturale e che a tratti quasi sconfina, come in *Congresso di Ginevra* del 1955, in astratte vedute aeree di campi arati o di terre con laghi, come ci si illude di scorgere anche nelle *Texturologies* di Jean Dubuffet. L'apparizione di colori a olio, della grafite o degli ossidi, e quella, fondamentale e ricorrente, della terra, nelle opere del 1955-56, potenziano l'effetto di paesaggi di campi arati. I composti formati da terra di vario tipo alla quale possono essere addizionati ossidi, o pigmenti e colla vinilica come legante, applicati su masonite, cartone, cellotex o tela, introducono nel quadro un grado di realismo affidato al materiale stesso³ (fig. 1). Proprio l'intrusione della terra nella tavolozza del pittore è il primo segno di quella trasformazione del quadro in scultura che si compirà con l'ingresso di un altro, ben più costruttivo materiale, in grado di liberarsi del supporto pittorico⁴.

Durante la fabbricazione della serie *Terre* appare, nel 1957, un'opera, intitolata *Cemento*, che trasforma l'attitudine ancora pittorica delle *Terre* in un processo costruttivo affidato a quel materiale

1. Sul concetto di *Béton Brut* di Le Corbusier si veda GARGIANI, ROSELLINI 2011; ROSELLINI 2013.

2. Sull'uso del calcestruzzo armato in Italia si vedano IORI 1999; IORI 2001; FORTY 2012.

3. UNCINI 1975, p. 248; ripubblicato in ACCAME, SAPONARO 1996, p. 248.

4. *Ibidem*.



Figura 1. Giuseppe Uncini, *Terre*, 1957 (foto A. Rosellini).



Da sinistra, figura 2. Giuseppe Uncini, *Cemento*, 1957 (da CORÀ, TOMASSONI 2011, p. 42);
figura 3. Giuseppe Uncini, *Primo cementarmato*, 1958-59 (da CORÀ, TOMASSONI 2011, p. 43).

edile (fig. 2). Il prodotto della costruzione dell'opera è diverso dal quadro, perché viene meno l'idea, ancora presente nelle *Terre*, di supporto su cui stendere materiali diversi, anche se *Cemento* vuole essere ancora una "tela" e sembra tradurre in scultura alcune delle *Terre*.

Cemento è il risultato di un processo di costruzione in cui vengono usati dei sottili fili di ferro, dei tondini da cantiere edile e della malta cementizia grigia di due tonalità. La sequenza e la disposizione dei materiali obbediscono a un rito artigianale, al cui fondamento è l'arte del tessere, e alla volontà di dare corpo materico alle linee sottili tracciate nelle *Terre*. Le tracce della lavorazione imperfetta della malta e le volontarie scalfitture, i fili di ferro e i colori, reagiscono per riscattare il puro processo di costruzione, agendo ancora, come i materiali delle *Terre*, da provocatori di paesaggi, anche se più enigmatici e ancor meno realistici di quelli delle *Terre*. La fabbricazione a mano dell'opera, con le sue raffinate imperfezioni, è ciò che rende ancora possibile vedere qualcosa oltre la tecnica di esecuzione. È chiaro che Uncini sta per inoltrarsi in un territorio dove l'equilibrio tra il processo di costruzione dell'arte e la figurazione simbolica, che preceda o segua l'atto della sua materializzazione, viene rimesso in discussione al punto da preannunciare la scomparsa di quest'ultima. Il risultato è quello di un muro scarnificato che probabilmente risente ancora delle tendenze dell'arte informale o del "materismo" delle opere di artisti come Robert Rauschenberg o Alberto Burri.

L'opera è in attesa di significato, ma la sua essenza sospesa viene svelata proprio dal titolo. *Cemento* vuole sottolineare la riduzione di ogni possibile interpretazione figurativa, del genere dei paesaggi delle *Terre*, a puro processo di fabbricazione, implicito nel richiamare un materiale che è il sinonimo stesso della costruzione sotto gli occhi di tutti, nell'Italia della fine degli anni Cinquanta e nella periferia di Roma. Ma quel titolo esprime piuttosto un'intenzione a venire, che Uncini realizzerà già a partire dal 1959, e non l'effettivo potenziale immaginativo che quell'opera ancora riesce a sprigionare, malgrado le intenzioni del suo autore.

Sostituire la terra con il cemento o con la lamiera non significa affatto operare un semplice cambiamento di materiale, perché Uncini prende i nuovi prodotti non per stenderli su un supporto, bensì per intraprendere un processo che lo porta a "costruire" il quadro. La terra non possiede ancora ai suoi occhi una analoga capacità costruttiva, finendo per restare comunque, dopo vari tentativi, un genere di colore spesso e granuloso (intuirà le sue potenzialità costruttive solo molti anni dopo, con la realizzazione della serie di opere intitolate *Terracementi*). Proprio il processo di costruzione insito nel cemento diventerà il tema ossessivo delle sue future opere.

Che le prime opere siano tentativi di un uso di materiali da costruzione non ancora orientato nell'indagare le implicazioni figurative del processo tecnico, viene dichiarato sin dal titolo dell'opera *Primo cementarmato* del 1958-59 (fig. 3). Uncini rinuncia ai due pannelli dell'opera *Cemento* che

lasciavano aperto l'interrogativo della percezione di un paesaggio. Adesso nell'unico pannello stende una sottile rete di ferro a maglie esagonali, stirata da una invisibile struttura disposta lungo i due bordi verticali. Quindi applica a mano il cemento e poi aggiunge tre sottili tondini di ferro, con le estremità sollevate e che spuntano oltre il bordo superiore, mentre dal bordo inferiore fuoriescono altri tre tondini simili e dei pezzetti di filo di ferro. Al modellato del cemento, povero come un intonaco caduco e quasi rattoppato, grinzoso come pelle invecchiata, Uncini aggiunge una imprecisa e evanescente striscia pittorica di colore scuro, in basso al pannello. Le impronte della lavorazione manuale del cemento, i tre tondini, la strisciata di colore, l'aggiunta di tondini e fili di ferro su bordo inferiore, l'incorniciatura imperfetta modellata nel cemento fresco, l'affiorare della rete quasi come frangia, sono evidenti testimonianze del persistere di un concetto pittorico che non intende ancora annullarsi nel processo di costruzione dell'opera in un primo "cemento armato". *Texturologies* che lasciano immaginare ancora dei paesaggi, veri e propri "tocchi" d'artista.

La scoperta del "cemento armato", avvenuta e dichiarata nelle opere del 1958-59, non si è ancora risolta nell'invenzione di una forma della superficie non più pittorica. L'evidente contraddizione tra il titolo, *Primo cementarmato*, e l'intenso valore pittorico del pannello, viene risolta con le opere del 1959, intitolate *Cementarmato lamiera*, in cui avviene la scoperta del calcestruzzo armato quale processo e materiale per rifondare il concetto stesso di pittura, per superare i residui figurativi del *Primo cementarmato*, per ridurre al minimo, sino ad azzerarle, le tracce della mano dell'artista e i colori della pittura (figg. 4-7). I rituali gesti dell'artista si trasformano nelle manovre giornaliere di un operaio nel cantiere edile e il quadro diventa il prodotto di una vera e propria costruzione edile. La lamiera interviene a costituire non più un pannello accanto a quello in cemento, bensì il fondale contro cui viene fissato il pannello in cemento armato che ha acquistato una consistenza fisica e una apparenza che sono quelle visibili in lavori di carpentieri, muratori e ferraioli nei cantieri edili. Oltre alle misure significative, le opere ormai possiedono un peso, uno spessore e una struttura tali da metterne in dubbio la loro applicazione contro un muro. Del resto proprio in forza di questi fattori fisici, Uncini scoprirà la loro speciale natura di opere non più pittoriche. Il distacco dal muro e l'essere appoggiate al suolo decreteranno la loro definitiva autonomia dai quadri, conquistata proprio attraverso il potenziamento delle implicazioni artistiche del processo di fabbricazione del calcestruzzo armato.

In una delle opere della serie *Cementarmato lamiera*, quello che era pannello modellato a mano diventa lastra impressa dalle casseforme. Il pannello in cemento è generato direttamente dal processo di messa in opera del calcestruzzo armato in casseforme ad assi di legno, prendendo alla lettera, fase dopo fase, il modo di costruire nei cantieri edili. La misura di quelle assi per casseforme determina la forma del pannello: un rettangolo allungato in orizzontale. L'arte viene ridotta alla perfetta messa



Dall'alto, in senso orario: figura 4. Giuseppe Uncini, *Primo cementarmato*, 1958-59, dettaglio (foto A. Rosellini); figura 5. Giuseppe Uncini, *Cementarmato lamiera*, 1959 (da CORÀ 2007, p. 91); figura 6. Giuseppe Uncini, *Cementarmato lamiera*, 1959 (da CORÀ 2007, p. 90); figura 7. Giuseppe Uncini, *Cementarmato lamiera*, 1959, dettaglio (foto A. Rosellini).

in opera dei materiali, è costretta a diventare espressione di un'opera eseguita a "regola d'arte". Che vi sia una intenzione da parte di Uncini di trasformare tutto l'impalcato teorico della pittura in una struttura da cantiere sono le opere stesse a dichiararlo. Nessuno prima di lui, nella ormai decennale storia dell'uso del cemento in arte, aveva mai osato considerare che lo stesso processo di costruzione del calcestruzzo armato potesse diventare espressione artistica. Il calcestruzzo armato messo in opera da Uncini, nella versione del modellato con le casseforme, si colora di un'inequivocabile connotazione politica e sociale, fa entrare violentemente nel mondo dell'arte frammenti di vita dei cantieri di quella stessa periferia romana in cui crescono edifici e che fa da sfondo ai film di Pier Paolo Pasolini; infine, proprio per questa connotazione, preannuncia altre e più radicali manifestazioni artistiche italiane segnate da una programmatica ricerca di povertà di materiali (dalle opere dell'Arte Povera, da quelle di Alighiero Boetti a quelle di Gilberto Zorio, a quelle di Giovanni Anselmo).

Se non si considera il processo di fabbricazione del pannello in cemento inventato da Uncini, non si potrà cogliere il grado di profondità teorica che guida le sue scelte artistiche. Le impronte della superficie del cemento sono in questo senso rivelatrici. Uncini costruisce un telaio rettangolare con dei tondini di acciaio, dotato anche di staffe trasversali disposte a intervalli regolari. Quindi vi stende e fissa una rete metallica di cui sperimenta la tessitura utilizzandone ora una a maglie quadrate, ora una a maglie esagonali. Infine dispone il telaio con la rete sulle tavole di abete stese in orizzontale per formare lo stampo o cassaforma del pannello, e getta uno speciale calcestruzzo a inerti finissimi. Solo apparentemente con questo processo tecnico Uncini ha dissolto definitivamente il quadro. In realtà ha trasferito alla tecnica del calcestruzzo armato il sistema di costruzione del quadro, con il telaio di legno e il tessuto di canapa o di lino, teso e fissato ai bordi, e la cementite stesa prima del colore. Telaio in tondini di ferro, rete metallica e cemento sono messi in opera con la stessa logica dei materiali del quadro. Del quadro tradizionale, Uncini annienta ciò che il pittore stende sul supporto, ma non quel supporto che anzi per lui è diventato l'essenza stessa della pittura. Uncini ormai è l'operaio artigiano che fabbrica a regola d'arte delle insolite tele, con le loro tessiture grafiche ben visibili e pietrificate nel cemento solidificato. Per il fatto che quella tecnica abbia similitudini con il ferrocemento divulgato da Nervi, anch'esso formato da reti metalliche e tondini, su cui è applicato a mano il cemento, viene il sospetto che durante le visite di Uncini ai cantieri degli edifici per le Olimpiadi a Roma, lungo la via Flaminia, si sia interessato alla fabbricazione dei tavelloni in ferro cemento della cupola del Palazzetto dello Sport. Uncini si ferma ad ammirare i piloni a sezione variabile del viadotto di Nervi, e il modo in cui le assi delle casseforme sono state montate per seguire le superfici rigate della struttura⁵.

5. Intervista di Anna Rosellini a Mariolina Uncini, Trevi, 4 novembre 2014.

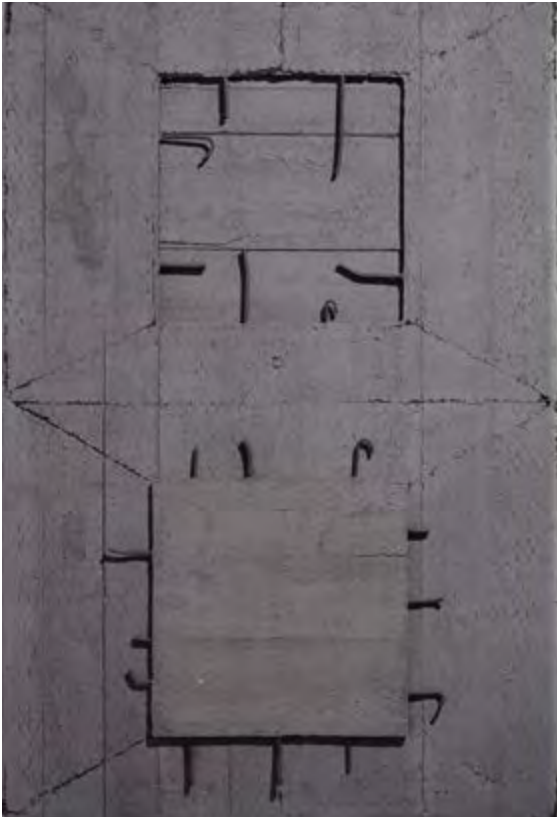
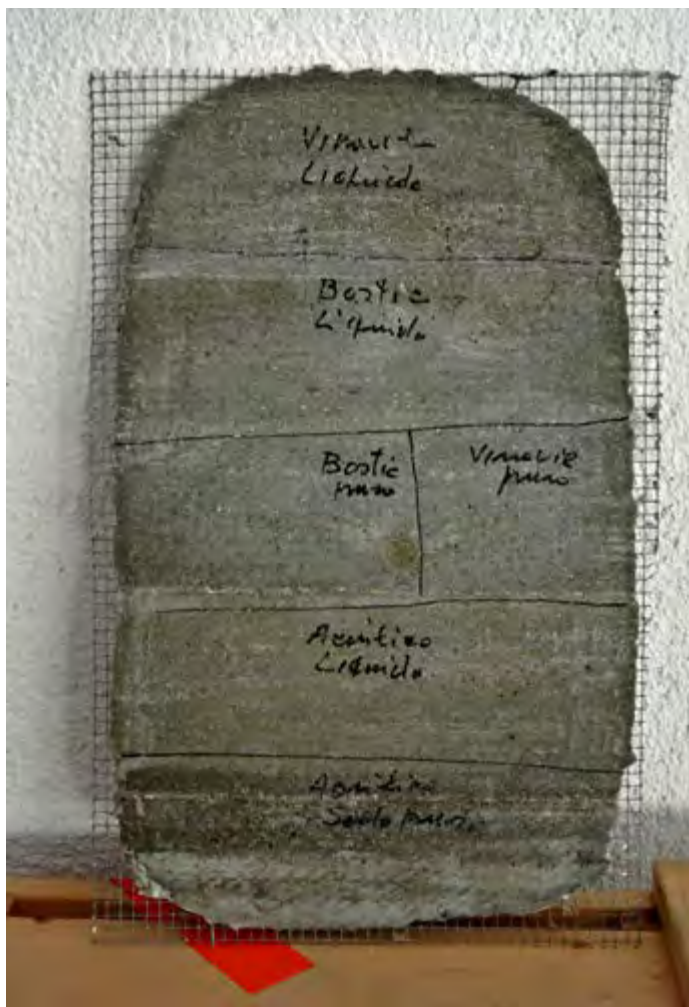


Figura 8. Giuseppe Uncini, *Cementarmato*, 1960
(da CORÀ 2007, p. 93).

La costruzione del supporto è dunque diventata per Uncini l'opera stessa. L'aver scelto il calcestruzzo armato come materia di quella costruzione si è rivelata strategica per la creazione di una sorta di tavola pittorica priva di pittura. E come le tavole delle grandi pale erano fatte di legno, ora quelle di Uncini portano i segni delle assi di legno delle casseforme impressi nel cemento. L'operazione di revisione critica radicale del concetto stesso di quadro, compiuta con la serie dei *Cementarmati*, conduce Uncini alla definizione, a proposito di quella serie, di "non-quadri"⁶ (figg. 8-11).

6. Si veda *infra* nota 1 e anche *Tecniche e materiali*, intervista a Giuseppe Uncini, in «Marcatrè», 41-42, maggio 1968, pubblicato in MARZIANO 1983, p. 25. Si vedano anche MENNA 1973; FERRARIO, SANSONI 2006; CORA 2007; GALLO 2007.



A sinistra, dall'alto, figura 9. Giuseppe Uncini, *Cementarmato*, 1960, recto (foto A. Rosellini); figura 10. Giuseppe Uncini, *Cementarmato*, 1960, verso (foto A. Rosellini).

Qui sopra, figura 11. Giuseppe Uncini, prove per la scelta del legante, s.d. (foto A. Rosellini).

Smithson: ruins in reverse e de-architected project

Un altro contributo decisivo alla sperimentazione delle potenzialità artistiche del calcestruzzo è offerto da Smithson. Così come la visita ai cantieri romani di Nervi era stata fondamentale per Uncini, anche per Smithson la conoscenza dei cantieri delle costruzioni ingegneristiche statunitensi è alla base della sua visione del calcestruzzo armato. Le fotografie da lui possedute dei cantieri delle dighe in corso di costruzione sono emblematiche del concetto che precisa alla fine del 1967 in *A guide to the monuments of Passaic New Jersey*, quando enumera i cinque “tipi di monumenti”, l’ultimo dei quali è costituito proprio dai cantieri delle grandi costruzioni: la *Ruin in Reverse*, cioè «any new construction that will eventually be completed». Precisa che «This is the opposite of ‘The Romantic Ruin’ because the building doesn’t fall into ruin after it is built, but rather rises into ruin before it is built»⁷ (fig. 12). L’inedita copulazione scoperta tra costruzione e rovina, grazie all’assenza, tra le due fasi di vita di un monumento, di quella temporalità spesso secolare, che invece è ciò che distingue la *romantic ruin*, diverrà il presupposto di un atto creativo che Smithson sperimenterà proprio nel caso del calcestruzzo armato e che prenderà la definizione di *de-architected project*.

Le sue riflessioni sul cemento e i suoi prodotti, e sulla stessa conformazione fisica che grazie a quel materiale è stata data agli artefatti edili, conoscono un momento significativo nel corso del 1969, quando Smithson viene invitato dal Los Angeles County Museum of Art a prendere parte alla manifestazione dell’Art and Technology Program, avviata sin dal 1967⁸. Grazie ai promotori, Smithson viene messo in contatto con due imprese californiane, l’American Cement Company di Riverside e la Kaiser Steel di Fontana, delle quali visita gli stabilimenti per poter poi proporre delle opere d’arte in cemento e in acciaio. Del prodotto commercializzato dall’American Cement Company, Smithson vuole comprendere l’origine in termini scientifici, per scoprire le qualità formali della sua natura, e, probabilmente, anche per capire se esista, nel processo della sua fabbricazione, un passaggio imperfetto rispetto a quella natura, in cui poter intervenire.

La visita agli stabilimenti dell’American Cement Company e le proposte per opere d’arte in cemento sono precedute dal viaggio dell’aprile 1969 a Palenque, in Messico, dove solitamente i turisti si recano ad ammirare i templi della civiltà dei Maya e che invece diventa pretesto per un radicale cambiamento di meta. Smithson esegue un accurato sopralluogo non tanto alle celebri rovine Maya, quanto piuttosto all’Hotel Palenque, un anonimo edificio lasciato incompiuto e in gran parte allo stato di abbandono,

7. Smithsonian Institution, Archives of American Art, Washington D.C. (SAAAW), Robert Smithson and Nancy Holt Papers, 1905-1987, R. Smithson, *A Guide to the Monuments of Passaic New Jersey*, ms, B3.46; SAAAW, Robert Smithson and Nancy Holt Papers, 1905-1987, R. Smithson, *Two attitudes toward the city*, dattiloscritto, B3.57.

8. SAAAW, Robert Smithson and Nancy Holt Papers, 1905-1987, F.S. Mason Jr, lettera a Robert Smithson, B1.32. Si veda anche ROSELLINI 2015.



Figura 12. Ernest F. Tippetts, Robert W. Abbett, Gerald T. McCarthy, James H. Stratton, Pine Flat Dam, Sacramento, fotografia del cantiere (SAAAW, Robert Smithson and Nancy Holt Papers, 1905-1987, B5.62).

da lui preso quale emblema delle rovine della civiltà contemporanea (fig. 13). Sul suo disegno della pianta dell'hotel (fig. 14) annota la destinazione dei vari locali, i vari annessi e scrive il termine «ruins» sul segmento di un'ala, mentre laddove non riesce a entrare scrive «unexplored», rivelando come nelle sue intenzioni quello sia l'abbozzo per una carta archeologica di un anonimo monumento del Novecento⁹. Smithson rileva anche la posizione dei cumuli di macerie e la natura dei frammenti: il «rubble» e il «broken concrete». Nelle fotografie scattate durante l'esplorazione, Smithson appare attratto dai pilastri e dalle travi in calcestruzzo armato da cui spuntano i ferri dell'ossatura incompiuta, e dai cumuli di elementi prefabbricati del cantiere abbandonato.

Dopo il viaggio in Messico, Smithson raggiunge Riverside per recarsi alla sede dell'American Cement Company, incontrarne i rappresentanti e avanzare delle proposte. La visita agli stabilimenti avviene secondo modalità insolite che dimostrano il suo interesse non per il prodotto finito e le sue potenzialità, ma per il processo di fabbricazione del cemento, a partire dal materiale lapideo¹⁰. L'atto più espressivo della vocazione sperimentalista e processuale di Smithson è la decisione di visitare anche la miniera di pietra calcarea dell'American Cement Company, perché ciò significa per lui porre la questione dell'origine del materiale, prima che un processo artificiale trasformi quelle solide concrezioni geologiche in una eterea polvere artificiale denominata cemento.

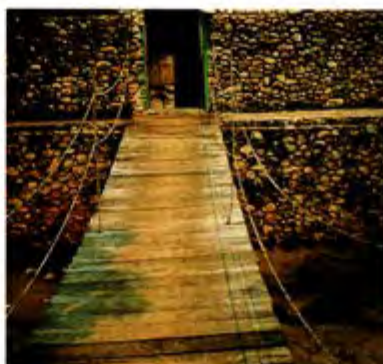
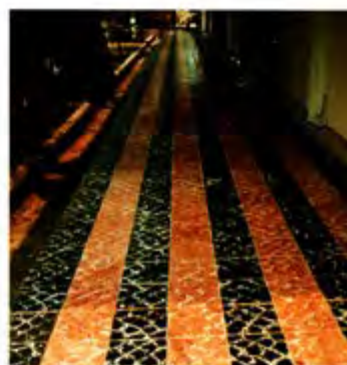
L'opera artistica dedicata al cemento dell'American Cement Company e proposta da Smithson a un tecnico dell'impresa, Kenneth Daugherty, avrebbe dovuto essere costituita da vari momenti previsti in luoghi diversi, con la produzione di documenti fotografici, cinematografici e carte geografiche, e con lo spostamento di alcuni materiali, quale applicazione, al cemento e ai suoi derivati, del criterio del *site* e del *non-site*.

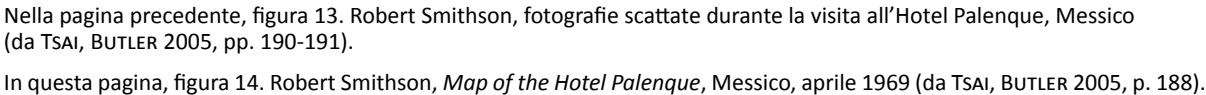
Già in opere precedenti Smithson aveva documentato scientificamente, con i criteri di un archeologo o di un mineralogista, le varie qualità di quei luoghi – i *sites* – per trasferirne l'essenza in gallerie e musei, con i reperti classificati in appositi contenitori metallici – i *non-sites* – al fine di suscitare nei visitatori il desiderio di un viaggio che può anche essere artificiale – il *non-trip*.

La miniera, una baracca e un pendio sono i *sites* dell'American Cement Company in cui si consumano i fenomeni di indagine sulle varie forme del cemento, quelle geologiche e quelle artefatte. Invece il Los Angeles County Museum of Art, compreso il suo parco, diviene l'osservatorio di quei fenomeni, trasformato nel laboratorio scientifico in cui è esposta la documentazione di quelle esperienze.

9. Sul concetto di rovina nell'opera di Smithson si veda VON MOOS 2013. Sull'opera di Smithson si vedano tra gli altri: HOBBS 1981; REYNOLDS 2003; TSAI, BUTLER 2005; COMMANDEUR, RIEMSDUK-ZANDEE 2012.

10. Per la datazione della visita si veda SAAAW, Robert Smithson and Nancy Holt Papers, 1905-1987, Kay A. Epstein, lettera a William D. Paul Jr., 21 maggio 1969, B1.31.





Una narrazione segreta rilega i fenomeni inscenati nei *site* in tre episodi di una unica riflessione sulla materia. I tre luoghi vengono indicati con il nome dell'eroico prodotto artificiale, *Portland Cement Sites*, e in ognuno di essi avviene un'operazione all'insegna di una distruzione programmata che Smithson denomina significativamente con una aggettivazione formata dal suffisso "de" e dalla parola che è a fondamento delle creazioni ottenute con il cemento: *de-architecturization* o *de-architectured* (fig. 15).

La miniera, da cui è estratta la pietra da calcinare per produrre il cemento dell'American Cement Company, diviene oggetto di una deflagrazione che ha come conseguenza la cancellazione delle tracce evidenti dell'escavazione e la generazione di detriti. In quell'atto Smithson pone l'accento sulle modificazioni territoriali indotte dalla produzione del cemento, le quali hanno una loro conformazione artificiale e architettonica: il tunnel della miniera. La deflagrazione avrebbe dovuto riportare il *site* allo stato originario e per questo apre la serie dei *de-architectured projects* con la denominazione di *Collapsed Cavern in Mine*.

Il secondo fenomeno consiste nella demolizione di una baracca in calcestruzzo armato, fatta erigere appositamente a cura dell'American Cement Company, che Smithson raffigura come cubica e nuda, secondo l'immagine più stereotipata della fabbricazione edile con quel materiale. È, questo, l'episodio centrale nella serie dei tre, quello in cui l'aggettivazione di *de-architectured* diventa eloquente. La demolizione non è però spinta sino alla frammentazione del materiale per un suo eventuale riciclaggio, ma produce pezzi informi di muro da cui spuntano barre metalliche recise, come quelle viste nell'Hotel Palenque, perché Smithson non vuole che vada persa ogni traccia dell'artificio che il materiale geologico ha dovuto subire nel processo di trasformazione. Non vi è dubbio che la vista del cantiere all'abbandono dell'Hotel Palenque gli abbia suggerito l'idea di creare una rovina artificiale attraverso una operazione che è l'antitesi dell'edificare e che proprio perciò pone interrogativi cruciali al senso di quell'atto: il *de-architectured process* come da lui stesso definito. Soltanto con il calcestruzzo armato, Smithson può allontanare definitivamente dai frammenti ogni traccia che distingue la *romantic ruin* e mettere in scena, con tutta la forza della contemporaneità che gli viene proprio dal materiale prescelto, la *ruin in reverse* come atto creativo e non come documento fotografico di un cantiere ingegneristico. Vi sono tutte le premesse per quel rifiuto a finanziare l'opera espresso dall'American Cement Company.

Nel terzo episodio, Smithson pensa di scaricare lungo un declivio degli informi massi di una speciale pietra, la *blue limestone*, che forse gli appare appropriata anche perché è quella più comune nell'isola di Portland, in Inghilterra, da cui ha avuto origine la fabbricazione del cemento artificiale contemporaneo. Il prodotto di questa operazione, intitolata *Landside Limestone Boulders*, che è anche la meno classificabile nella serie del *de-architectured process*, non appare così consequenziale



Figura 15. Robert Smithson, disegno per *Portland Cement Site. A Dearchitected Project*, 1969 (da TSAI, BUTLER 2005, p. 30).

come nei due precedenti casi. La nota apposta da Smithson al disegno, per quanto enigmatica, lascia comunque intendere che in questo *site* si tratta di compiere una esperienza volta a esaminare la struttura geologica cristallina della materia, come se dei frammenti lapidei avessero dovuto essere osservati attraverso sofisticati apparecchi di analisi per esaminarne la costituzione geometrica. La presenza dell'aggettivo *dislocated* nella sua nota potrebbe riferirsi all'accadimento di un fenomeno prodottosi proprio durante la colata dei macigni.

Tutti i prodotti delle operazioni compiute nei *sites* della American Cement Company divengono un *de-architected material* e avrebbero dovuto essere dislocati nell'ambito del Los Angeles County Museum of Art, con particolari allestimenti, o *non-site*, come quello dei frammenti del *Demolished Concrete Building* immersi nello stagno¹¹.

11. Tony and Gail Ganz collection, Los Angeles, Robert Smithson, *Portland Cement Sites. A Dearchitected Project*, foglio di note, 1969, ora in FLAM 1996, p. 30. Si veda anche HOLT 1979.

Concrete Pour

Nonostante il rifiuto della American Cement Company a procedere nel finanziamento dell'opera, Smithson per tutto il 1969 e anche negli anni immediatamente successivi continua a studiare i modi per usare il cemento secondo una messa in opera che trascenda quella seguita nei cantieri edili e che anche gli artisti perseguono nelle loro sculture. Il secondo e terzo episodio della serie dei *sites* proposti all'American Cement Company conoscono in questo periodo alcuni sviluppi significativi.

La prima variante del *Landside Limestone Boulders* viene "messa in scena" nei dintorni di Roma, nell'ottobre 1969, con *Asphalt Rundown*, quando Smithson noleggia un camion per colare un carico di asfalto nero sulle pendici di terra rossastra di una cava abbandonata (fig. 16). L'opera è eseguita per poi esporre quel *site* secondo i consueti criteri di Smithson nella galleria d'arte L'Attico a Roma, dove vengono montate le fotografie di questo lavoro classificandole come *Dirt Road Leading to Asphalt Rundown*¹². Nell'eseguire quella colata, Smithson ha considerato i due stati della materia, quello fluido dell'asfalto caldo, e quello solido, a seguito del raffreddamento, che fissa l'opera in forma di strato adagiatosi sulle pendici, secondo il precipitare della materia viscosa unicamente guidato dalla forza di gravità e dalla inclinazione del terreno.

È soltanto dopo l'esperienza romana che l'interesse di Smithson per il cemento si apre alla considerazione dei due stati della materia che non ha affatto considerato nelle proposte per l'American Cement Company. Nel novembre 1969, in occasione dell'esposizione *Art by Telephone* organizzata dal Museum of Contemporary Art, Smithson intende far colare a Chicago il composto a base di cemento denominato calcestruzzo¹³.

Che la colata di calcestruzzo dovesse avere il carattere di un'opera idraulica permanente e visibile dal pubblico, del genere di quelle ammirate da Smithson nei cantieri delle *ruins in reverse*, sembrerebbe confermato dalla scelta originaria del luogo dove realizzarla: *Concrete Pour*, in un tratto di sponda lungo il lago Michigan, che in tal modo sarebbe stato trasformato in un solido argine informe. Ma l'impossibilità di usufruire di un tratto di sponda fa sì che la colata venga eseguita nei dintorni di Chicago, lungo le pendici di un terreno adibito a discarica di ammassi di calcestruzzo¹⁴. Il processo del getto del calcestruzzo lungo una ripida pendice viene fotografato e anche filmato dal regista Jerry

12. SAAAW, Robert Smithson and Nancy Holt Papers, 1905-1987, D. Wheeler, intervista a Robert Smithson, 1969, dattiloscritto, B2.49. Si veda anche SAAAW, Robert Smithson and Nancy Holt Papers, 1905-1987, P. Toner, Intervista a Robert Smithson, 4 aprile 1970, dattiloscritto, B2.50.

13. SAAAW, Robert Smithson and Nancy Holt Papers, 1905-1987, J. van der Marck, lettera a Robert Smithson, 2 luglio 1969, B2.8. Si veda anche HOBBS 1981, p. 179.

14. *Ibidem*.





Nella pagina precedente, figura 16. Robert Smithson, *Asphalt Rundown*, Roma, 1969 (da TSAI, BUTLER 2005, p. 183).

In questa pagina, figura 17. Robert Smithson, *Concrete Pour*, Chicago, 1969 (da HOBBS 1981, p. 180).

Aronson in un video da proiettare nel museo. Con *Concrete Pour*, la materia non è più costretta ad assumere la forma predeterminata dalle casseforme e trova la propria conformazione a partire dalle forze che naturalmente agiscono sul suo stato fluido, prima della presa. Il modo in cui arriva a mostrare questo stato fluido va oltre i grumi di Hans Hollein o di Alighiero Boetti, perché ormai Smithson sta procedendo verso la generazione automatica di una forma, che avviene per forza di gravità. La pressione esercitata dalla *molten stone* sulle giunzioni delle cassaforme, che Louis I. Kahn¹⁵ e Paul Rudolph hanno controllato e espresso, ognuno a loro modo, è ormai libera di generare forme non più classificabili neppure nel *de-architected process*, e sconfina in quel concetto di *anti-form* teorizzato da Robert Morris e messo in opera con i suoi feltri appesi, modellati dalla forza di gravità (fig. 17).

In fondo *Concrete pour* rappresenta la scoperta dell'atto creativo che annulla definitivamente ogni temporalità ancora interposta nel *de-architected process*, perché Smithson non deve più attendere il solidificarsi della materia gettata entro casseforme per poi smantellare la funzione dell'architettura impressa a quella materia dallo stampo. *Concrete pour* è di per se stesso la scoperta del potenziale di quel particolare materiale una volta liberato dall'architettura, sin dal suo stato primordiale. Con la colata, Smithson ha riscoperto l'essenza geologica e minerale del calcestruzzo, il suo essere in origine già un *de-architected material*, e, in definitiva, la sua natura "non-brutalista". Ormai rovina e *de-architected project* finiscono per coincidere nella visione teorica di Smithson dell'atto dell'edificare.

Il gusto per la rovina artificiale, da ottenere attraverso un brutale intervento sugli edifici per asportarne i rivestimenti e riportare le opere allo stato di un cantiere abbandonato, come quello a Palenque, informa alcune creazioni di architetti contemporanei, da Jean Nouvel (il teatro Le Granit a Belfort), a Valerio Olgiati (la Gelbe Haus a Flims), sino a Anne Lacaton & Jean-Philippe Vassal (Palais de Tokyo a Parigi). Forse questo particolare genere di *de-architected project* non avrebbe potuto affermarsi nell'architettura tra la fine del Novecento e l'inizio del Duemila senza le esperienze condotte da Smithson e senza quelle di un altro scultore, anche lui attratto dalla rovina, anche se di tutt'altro genere.

15. Si veda ROSELLINI 2014.

Il cantiere del calcestruzzo di Kiefer a Barjac

I concetti di *ruins in reverse* e *de-architected project* sono ulteriormente declinati da Kiefer¹⁶. Come la scoperta degli strati storici del paesaggio americano, delle componenti geologiche minerali dei suoi materiali, dei depositi di oggetti, delle sedi delle imprese, delle strade, dei suoi viadotti, e delle vestigia della civiltà industriale, avevano spinto Smithson a intraprendere una serie di viaggi attraverso il territorio degli Stati Uniti, alla ricerca dei suoi *site*, così anche per Kiefer la scoperta, avvenuta nel 1981, del potenziale espressivo delle macerie della West Side Highway, lungo l'Hudson River a New York, produce, all'inizio del Duemila, degli effetti significativi sulle sue opere. Dopo la rivelazione del potenziale simbolico dei materiali avvenuta durante il soggiorno di Kiefer al convento di La Tourette, dove aveva ammirato le tracce dei processi di lavorazione che sfregiano il *Béton Brut* di quell'opera di Le Corbusier, la scena della demolizione della West Side Highway sarà fondamentale per la scoperta del calcestruzzo quale materiale utile alla fabbricazione di edifici in rovina, innalzati con un calcestruzzo armato che finge un aspetto usurato dal tempo.

Il trasferimento nel 1993 di Kiefer da Buchen im Odenwald, in Germania, negli edifici di una dismessa filatura della sua proprietà La Ribotte, presso Barjac, nel sud della Francia, crea le premesse per l'inizio della sua attività di costruttore. I campi e gli edifici della filatura divengono oggetto di una edificazione affidata a serre di metallo e vetro, a condotti aerei in acciaio rugginoso, a costruzioni in calcestruzzo armato di genere diverso, svettanti contro il cielo oppure sprofondate nel sottosuolo.

Esiste una correlazione tra le opere in calcestruzzo armato eseguite a Barjac nei primi anni del Duemila e alcuni allestimenti creati da Kiefer per delle manifestazioni internazionali, al punto che alcune costruzioni sono destinate ad assumere il valore di veri e propri prototipi. L'insieme delle costruzioni punta a trasformare La Ribotte, secondo un piano progressivamente messo a punto negli anni del soggiorno, in una casa-museo dotata di un giardino allegorico.

Kiefer continua a operare secondo i criteri dello scultore anche quando inizia a creare con il calcestruzzo armato, fabbricando le proprie opere dapprima in atelier, anche se poi queste stesse opere non verranno trasportate, come le sculture convenzionali, sui luoghi della loro esposizione al pubblico, ma resteranno a Barjac, alla stregua di prototipi realizzati per mettere a punto un processo di edificazione. Costruire quei prototipi è atto fondamentale per Kiefer, al fine di capire, studiare e constatare gli effetti formali e le implicazioni tecniche dei lavori in calcestruzzo armato. Le opere esposte verranno nuovamente costruite, ma in loco, a partire dalle esperienze compiute grazie all'esecuzione dei prototipi. Da questo processo creativo, ibrido tra quello dello scultore e dell'architetto, si genera

16. Si veda KIEFER 2014 e 2015. Sull'opera di Kiefer si vedano tra gli altri: ARASSE 2012; BOUHOURS 2015.



Figura 18. Container utilizzato da Anselm Kiefer come cassaforma, proprietà La Ribotte, presso Barjac (foto A. Rosellini).

una doppia opera d'arte: il prototipo e il suo duplicato. Così la proprietà La Ribotte inizia a proliferare di costruzioni che si combinano nella definizione di un complesso che sempre più assume le sembianze di un giardino fantastico, come quelli di Ferdinand Cheval a Hauterives, presso Lione, di Nek Chand Saini a Chandigarh o di Niki de Saint Phalle a Garavicchio, presso Grosseto. In questo processo creativo a diventare cruciale, per il controllo dell'esatta corrispondenza di effetti tra il prototipo e l'opera esposta, è la questione dello stampo del calcestruzzo, o cassaforma. Proprio per questa ragione Kiefer sceglie quale materiale per le casseforme del suo calcestruzzo uno dei più universali, in modo da cancellare ogni specificità locale: la lamiera grecata in acciaio del container (fig. 18). Il container quale cassaforma comporta una trasmigrazione di significati di quell'oggetto, così espressivo del traffico di merci nell'era della globalizzazione, sul modellato del calcestruzzo. Per creare le proprie sculture in calcestruzzo armato, Kiefer si ispira all'accatastamento di container nei maggiori porti dell'Estremo Oriente, dell'Africa o degli Stati Uniti.

Con la costruzione delle torri, La Ribotte si trasforma in un vero e proprio cantiere edile, con un capannone per i materiali, i macchinari rudimentali per la fabbricazione del calcestruzzo, una gru per il sollevamento dei pezzi e dove opera una piccola squadra di muratori: i collaboratori di Kiefer.

La tecnica usata da Kiefer per costruire i pannelli in calcestruzzo armato delle sue torri produce esiti formali che per certi versi ricordano alcune invenzioni degli anni Ottanta, come, in particolare, i muri sempre in calcestruzzo armato modellato grazie alle casseforme ondulate o grecate, alcune eseguite in ferro cemento – il materiale prediletto da Nervi – cui ricorre Lina Bo Bardi per alcune sue opere a São Salvador da Bahia. All’inizio degli anni Duemila le sculture di Kiefer e le invenzioni della Bo Bardi alimentano l’immaginario tecnico di architetti quali Emanuel Christ & Christoph Gantenbein quando ricorrono a casseforme ondulate in eternit per modellare il calcestruzzo armato di annessi a ville per conferire loro il carattere di baracche.

Le prime torri o del tramonto della civiltà occidentale

La torre era già apparsa nelle opere di Kiefer quale simbolo della metropoli contemporanea. In una serie di quadri del 1981, dedicati alla raffigurazione del mito della bella e scura Sulamita, evocato a più riprese nelle poesie di Paul Celan da cui Kiefer prende ispirazione, il fondale è costituito da torri nere trapunte di finestre e allusive al paesaggio di grattacieli di New York¹⁷. In queste raffigurazioni le torri descrivono la nuova Babilonia contemporanea, vista con gli occhi di un tedesco fedele alla ideologia anti-americana di Joseph Beuys. Vi sono già le premesse per la costruzione di un ciclo di opere, all’inizio del Duemila, dedicate alle torri che facevano da sfondo ai quadri, e che prendono forma concreta di sculture a Barjac, con la creazione di veri e propri edifici in calcestruzzo armato in rovina.

Il ricorso da parte di Kiefer al calcestruzzo non è guidato dal solo culto per i significati del colore grigio o dal fatto che i processi di fabbricazione possano somigliare a quelli della scultura. Proprio con le prime torri a Barjac il calcestruzzo assume con evidenza il valore di simbolo stesso della costruzione della civiltà contemporanea. Ma tutta la messa in scena di Kiefer proietta le sue torri sullo sfondo della dottrina della Merkavà e dei poemi mistici, detti *Herkhālòt*, della cabala ebraica, in cui è descritta l’ascensione al cielo, verso il traguardo della divinità, che l’essere umano compie, spogliandosi progressivamente del corpo, nel passare attraverso i Sette Palazzi Celesti per presentarsi al cospetto di Dio, sfidando creature ostili - gli arconti o guardiani delle porte¹⁸.

17. LAUTERWEIN 2006, p. 101.

18. CACCIARI 1986.



Figura 19. Anselm Kiefer, torre a ossatura in acciaio, prototipo, proprietà La Ribotte, presso Barjac (foto A. Rosellini).



Figura 20. Anselm Kiefer, torre in pannelli prefabbricati di calcestruzzo armato, prototipo, proprietà La Ribotte, presso Barjac (foto A. Rosellini).

Kiefer sperimenta a Barjac due generi di torri per costruire la metafora dell'impossibilità dell'uomo contemporaneo di ascendere attraverso i Sette Palazzi Celesti: in uno, i supporti sono limitati a semplici pilastri intelaiati a vari livelli e innalzati contro il cielo per rendere visibile il montaggio di rampe di scale disposte in modo da impedire la salita; nell'altro, è predominante la torre chiusa al cui centro si trovano dei solai tutti forati che dimostrano l'impossibilità di una ascensione, rendendo il cielo che si intravede alla sommità un traguardo irraggiungibile¹⁹ (figg. 19-20). Per questi due generi di torri, Kiefer realizza dei prototipi, ricorrendo, nei due casi, al calcestruzzo armato prefabbricato, sia per evitare le alte impalcature provvisorie, altrimenti necessarie al getto in opera, sia, soprattutto, per poter creare, durante la fase di montaggio, quelle sconnessioni tra gli elementi, fondamentali al ricercato effetto di edifici pericolanti e che invece, con il calcestruzzo gettato in opera, sarebbero state ridotte a finzioni teatrali²⁰.

Nel genere della torre a ossatura, Kiefer appronta un prototipo destinato a restare eccezionale perché costituito da un fascio di lunghe travi di acciaio con sezione ad "H", controventate da putrelle diagonali per formare un traliccio irregolare entro cui sono accatastate delle disestate rampe in calcestruzzo armato – l'assenza del tratto di rampa al suolo rende drammatica la possibilità dell'ascensione.

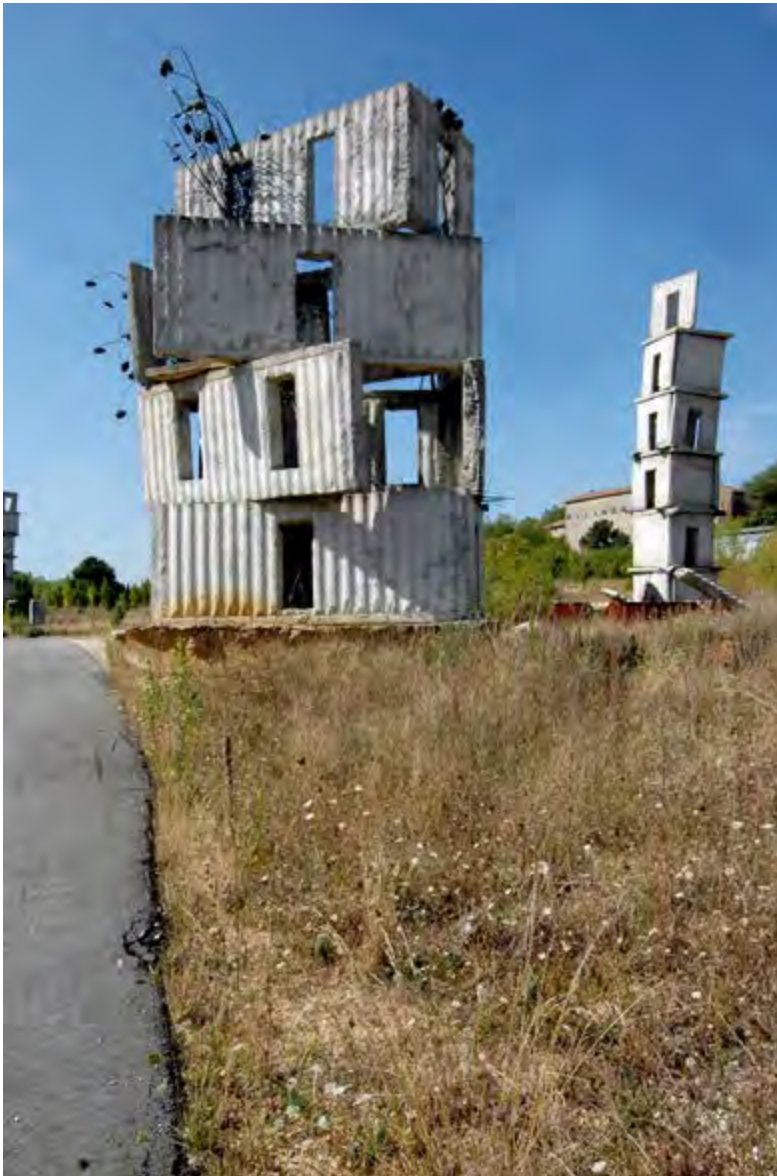
Per il genere di torre chiusa, Kiefer realizza prototipi con pannelli prefabbricati in calcestruzzo armato che portano le impronte della lamiera grecata. La configurazione del pannello è studiata per poter accatastare i pezzi senza giunzioni e per dare l'impressione di una torre in bilico. Kiefer opta per un pannello a "L", in modo da formare ogni piano della torre con due soli elementi. La presenza di porte in alcuni dei pannelli è fondamentale per connotare le costruzioni di Kiefer quali palazzi o, semplicemente, *maisons*²¹. I pannelli non vengono lavorati dopo il disarmo e le imperfezioni, ben più accentuate e drammatiche delle *malfaçons* del *Béton Brut* e del Brutalismo, sono prodotte in fase di fabbricazione grazie alla lamiera non trattata affinché durante il disarmo i colori dei container macchino il calcestruzzo, e grazie alla mancata vibrazione del getto, in modo che si producano numerosi nidi di ghiaia e altre analoghe imperfezioni. Sempre al fine di ottenere degli elementi in calcestruzzo dall'apparente stato di rovina, e non semplicemente brutalisti, i ferri dell'armatura vengono fatti spuntare ben oltre i bordi dei pannelli e delle solette.

19. Il significato metaforico di quel foro era stato anticipato da Kiefer nel corso di una pubblica discussione con Jannis Kounellis (si veda BURCKARDT 1988).

20. Oltre ai prototipi di torri a ossatura e a pannelli prefabbricati, Kiefer realizza un'altra torre chiusa con solai forati, con muri in blocchi di calcestruzzo, apparecchiati in grigliato, e con alcuni rinforzi in calcestruzzo armato gettato in opera (si veda LAUTERWEIN 2006).

21. COHN 2007; DAGEN 2007, p. 184. Si vedano anche ARDENNE *et al.* 2004; ANDREOTTI *et al.* 2006.





Nella pagina precedente, figura 21.
Veduta della proprietà di Anselm Kiefer,
La Ribotte, presso Barjac
(foto A. Rosellini).

Figura 22. Anselm Kiefer, torre con
oggetti, proprietà La Ribotte, presso
Barjac (foto A. Rosellini).

Che tutte le esperienze compiute attraverso i prototipi di Barjac puntino a individuare il sistema di costruzione che maggiormente consenta, nella fase del montaggio, di impilare gli elementi in bilico, è confermato dal fatto che nella scelta finale Kiefer rinunci all'ossatura e che tra le soluzioni a pannelli prefabbricati scelga quella che prevede l'utilizzo di pannelli a "L" simmetrica e con i solai inclinabili a piacere mediante dei cunei in libri di piombo, perché quello ai suoi occhi risulta essere il sistema di costruzione dalle maggiori potenzialità creative per la rappresentazione scultorea del significato contemporaneo dei Palazzi Celesti.

Dopo i prototipi, Kiefer passa alla costruzione delle prime due torri, una alta cinque livelli e l'altra sei, del complesso destinato a formare i Sette Palazzi Celesti. È nell'innalzare queste due torri che Kiefer mette a punto il sistema costruttivo definitivo: elimina i doppi solai e al posto delle fondazioni divelte, usa i soliti pannelli a "L" appoggiati al suolo con cunei e libri di piombo. Sull'area del cantiere dei primi prototipi inizia a crescere una selva di torri di altezze diverse, tutte pericolanti e in rovina.

Dopo l'attività di costruzione, Kiefer intraprende la seconda fase della sua opera artistica sulle torri: applica degli oggetti per trasformare ogni torre in simbolo dei Sette Palazzi Celesti e costruire una narrazione biblica; dipinge e scrive sulle stampe fotografiche delle torri per farne una serie di quadri, come fossero pagine di un racconto dagli accenti apocalittici; infine demolisce alcuni prototipi per creare eventi catastrofici e cumuli di macerie come quelli visibili nelle città contemporanee bombardate. Tutti gli oggetti applicati alle torri attribuiscono a ogni costruzione un significato sempre ambiguo, in bilico tra la mistica della cabala e le tragedie contemporanee (figg. 21-22).

Kiefer demolisce la torre a pilastri di calcestruzzo armato, documentando con una sequenza fotografica il crollo e le rovine con le rampe di scale abbattutesi al suolo. È una catastrofe annunciata e necessaria al compimento dell'apoteosi della costruzione-distruzione di Kiefer. Il desolante paesaggio delle torri pericolanti e delle macerie descrive, proprio con quel calcestruzzo a pezzi e quei ferri divelti, il nuovo tramonto della civiltà occidentale che si delinea dopo quello descritto da Oswald Spengler a seguito della prima guerra mondiale e della sconfitta della Germania.

La costruzione delle torri riprenderà con intensità solo al momento della decisione di Kiefer di lasciare La Ribotte, quando completerà il profilo di una fantomatica città abbandonata nella campagna di Barjac.

Il tempio della spiritualità tedesca

A seguito della edificazione dei prototipi in calcestruzzo armato delle torri, la proprietà La Ribotte inizia a cambiare il proprio carattere di filanda dismessa. Ma è solo con l'intuizione di scavare sotto i pavimenti degli edifici che le costruzioni iniziano ad assumere uno statuto peculiare diventando una delle opere più rappresentative della ricerca di Kiefer nella memoria teutonica, per la fondazione di una nuova visione dell'arte tedesca.

Il calcestruzzo delle opere di Kiefer porta in sé stesso l'aura inquietante delle opere di difesa naziste e più in generale delle distruzioni belliche. Tutte le costruzioni sotterranee eseguite a Barjac costringono il visitatore a inoltrarsi nella dimensione umana dei soldati nei bunker o dei civili rifugiati nelle *blockhaus* o negli scantinati. È significativo che lo stesso Kiefer, accompagnando un visitatore nei cunicoli fatti scavare a Barjac, al momento di calarsi al livello più basso abbia iniziato a raccontargli le circostanze della propria nascita, avvenuta l'8 marzo 1945, nei sotterranei di un ospedale e sotto i bombardamenti²².

Kiefer è interessato a sperimentare modi di messa in opera che producano una contaminazione di calcestruzzo e terra, come aveva già fatto anche Paolo Soleri a Cosanti, in Arizona. Il calcestruzzo, nel suo stato fluido, possiede in sé stesso il legante che è in grado di fissare la terra nella sua massa. Così per la costruzione di un locale del suo sotterraneo, Kiefer procede come consigliato nelle pagine dei manuali settecenteschi dedicati alla costruzione delle cantine in calcestruzzo e come sarà praticato in Europa almeno sino alla seconda guerra mondiale, poi riscoperto da Soleri e da altri nel secondo dopoguerra. Ma Kiefer, anziché richiamare la tradizione della costruzione delle cantine nelle case coloniche, torna al mito della cattedrale e spiega che a Barjac il suo calcestruzzo sarebbe stato eseguito con stampi di terra come fatto in alcuni casi nella edificazione delle volte delle cattedrali, quando le navate venivano riempite di terra non volendo ricorrere all'innalzamento di complesse carpenterie di legno. Anche la fusione in bronzo ottenuta modellando direttamente la terra è ricordata da Kiefer a proposito delle sue costruzioni in calcestruzzo (lo stesso Soleri inventa il metodo della costruzione del suo calcestruzzo per Cosanti a partire dalla fusione di bronzo delle campane).

I sotterranei in calcestruzzo a La Ribotte si svestono progressivamente delle più che evidenti memorie tedesche dei bunker o dei rifugi antiaerei, per offrire al visitatore l'esperienza della perdita del senso delle cose come condizione ineluttabile del mondo contemporaneo per coloro che perseguivano un credo finalistico nella storia. Non si sfugge all'impressione che l'opera in

22. Per la descrizione dei labirinti sotterranei a Barjac si veda PEDUZZI 2005, pp. 29-41.

calcestruzzo di Kiefer a Barjac abbia messo in scena il dramma cantato in *La prova del labirinto* da Mircea Eliade e la sua credenza nella «storia delle religioni» come unica «arca di Noé delle tradizioni mitiche e religiose»²³.

Fondazioni dissestate: la scoperta della cripta in calcestruzzo

Al momento di lasciare Barjac, Kiefer decide di contattare la cineasta Sophie Fiennes per filmare i processi creativi delle sue opere eseguite con gli assistenti alla Ribotte, e per documentare i sotterranei, gli atelier e il parco con le serre e le torri, prima che tutto si trasformi a seguito del suo trasferimento a Parigi. Presentato al Festival di Cannes del maggio 2010 con titolo composto dalle parole di Isaia, *Over your cities grass will grow*, il film di Fiennes diventa anche documento dell'ultima costruzione eseguita da Kiefer a La Ribotte: una cavità sotterranea creata con procedimenti dal carattere squisitamente archeologico, asportando la terra da sotto lo spesso strato del pavimento in calcestruzzo. Anche in questo caso Kiefer segue processi costruttivi praticati per la creazione di strutture in calcestruzzo armato senza impalcature. Nel film di Fiennes si vedono i due piccoli macchinari utilizzati per scavare e portare via la terra: un escavatore a benna rovescia e una carriola a trasmissione meccanica, manovrati da uno stesso operaio. Del nuovo sotterraneo, lo strato di calcestruzzo diviene il soffitto, mentre i pali cilindrici di fondazione in calcestruzzo armato, disseppelliti dallo scavo, ne costituiscono i sostegni. Costruiti per restare per sempre invisibili, totalmente infissi nella terra per dare massima stabilità all'edificio, quei pali creano, proprio grazie ai lavori di scavo, l'immagine di una foresta di colonne primordiali.

I lavori condotti da Kiefer portano alla luce delle forme in calcestruzzo originariamente destinate a restare fondazioni seppellite nel terreno. La configurazione dei pali e del soffitto è approssimativa perché derivata da un processo di costruzione in cui il calcestruzzo viene modellato direttamente dalla terra: nel caso dei pali, dopo la trivellazione del suolo, viene eseguito il getto del calcestruzzo a contatto diretto con le pareti di terra dei fori; nel caso del soffitto, il getto del calcestruzzo avviene sul terreno approssimativamente spianato. L'effetto sorprendente generato dallo scavo di Kiefer evoca grotte trogloditiche, insediamenti monastici rupestri, cisterne ipostile e rudimentali cripte di chiese medievali. Merita ricordare che i pali di fondazione erano diventati elementi della costruzione in calcestruzzo nobilitati al punto da essere lasciati in vista da alcuni architetti, come Rem Koolhaas/OMA nel Souterrain Grote, a The Hague (1994-2004), Dominique Perrault nel velodromo a Berlino (1996), o Christian Kerez, nel progetto della Ecole Cantonale a Freudenberg (2002).

23. ELIADE 1979, pp. 77 e 170, cit. in MONTANARI 1997, p. 195.



Figura 23. Sotterranei, La Ribotte, presso Barjac
(da DAGEN 2007, p. 53).

Kiefer sceglierà l'immagine mistica delle chiese medioevali per indicare la scoperta dell'inatteso sotterraneo a La Ribotte che chiamerà *Crypta*²⁴. L'esclamazione pronunciata da lui davanti alla cinepresa di Fiennes durante i lavori di scavo di quella che diverrà la cripta – «quelle surprise» – dimostra che non si aspettava di scoprire quelle costruzioni e lascia intravedere che il vero movente di quell'ultimo scavo a La Ribotte sia stato un altro. Non è da escludere che nelle aspettative di Kiefer un evento catastrofico avrebbe dovuto prodursi proprio durante le riprese, un evento che avrebbe potuto lasciare una traccia simbolica di quel suo abbandono di La Ribotte in parte avvenuto a causa delle rimozioni dei vicini e dopo il furto di opere, nel 2008, distrutte al solo scopo di recuperarne il piombo²⁵ (fig. 23).

24. COHN 2012, pp. 92-93.

25. Si veda KIEFER 2011, p. 165.

Bibliografia

ACCAME, SAPONARO 1996 - G.M. ACCAME, M. SAPONARO, *Uncini*, De Agostini, Novara 1996.

ANDREOTTI *et al.* 2006 - R. ANDREOTTI, M. BELPOLITI, F. DE MELIS, L. RUMMA, *Anselm Kiefer, Merkaba. I Sette Palazzi Celesti*, Catalogo della Installazione permanente (inaugurazione Milano 24 settembre 2004), Edizioni Charta, Milano 2006.

ARASSE 2012 - D. ARASSE, *Anselm Kiefer*, Editions du Regard, Paris 2012.

ARDENNE *et al.* 2004 - P. ARDENNE, F. SOZZANI, L. RUMMA, F. TRAMONTANO, *Anselm Kiefer, I Sette Palazzi Celesti*, Catalogo della mostra (Milano, settembre 2004), Editions du Regard, Paris 2004.

BOUHOURS 2015 - J.M. BOUHOURS (éd.), *Anselm Kiefer*, Catalogue de l'exposition (Paris, 16 décembre 2015 - 18 avril 2016), Editions du Centre Pompidou, Paris 2015.

BURCKHARDT 1988 - J. BURCKHARDT (éd.), *Joseph Beuys, Enzo Cucchi, Anselm Kiefer, Jannis Kounellis, Bâtissons une cathédrale. Entretien*, L'Arche, Paris 1988.

CACCIARI 1992 - M. CACCIARI, *L'angelo necessario*, Adelphi, Milano 1992.

COHN 2012 - D. COHN, *Anselm Kiefer. Ateliers*, Editions du Regard, Paris 2012.

COMMANDEUR, VAN RIEMSDIJK-ZANDEE 2012 - I. COMMANDEUR, T. VAN RIEMSDIJK-ZANDEE (edited by), *Robert Smithson. Art in Continual Movement*, Alauda Publications, Amsterdam 2012.

CORÀ 2007 - B. CORÀ (a cura di), *Uncini. Catalogo ragionato*, Silvana Editoriale, Milano 2007.

CORÀ, TOMASSONI 2011 - B. CORÀ, I. TOMASSONI (a cura di), *Uncini, i primi e gli ultimi*, Catalogo della mostra (Foligno, 21 giugno - 15 settembre 2011), Silvana Editoriale, Milano, 2011.

DAGEN 2007 - P. DAGEN, *Anselm Kiefer, Sternenfall, Chute d'étoiles*, Catalogue de l'exposition (Paris, 30 mai - 8 juillet, 2007), Editions du Regard, Paris 2007.

ELIADE 1979 - M. ELIADE, *La prova del labirinto*, Jaca Book, Milano 1979.

FERRARIO, SANSONI 2006 - C. FERRARIO, S. SANSONI, *Giuseppe Uncini*, in M. PUGLIESE (a cura di), *Tecnica mista. Materiali e procedimenti nell'arte del XX secolo*, Bruno Mondadori, Milano 2006, pp. 144-147.

FLAM 1996 - J. FLAM (edited by), *Robert Smithson. The Collected Writings*, University of California Press, Berkley, Los Angeles, London 1996.

FORTY 2012 - A. FORTY, *Concrete and Culture. A Material History*, Reaktions Book, London 2012.

GALLO 2007 - F. GALLO, *Riletture: il cemento, lo sbalzo, il pastello*, in S. BORDINI (a cura di), *Arte contemporanea e tecniche. Materiali, procedimenti, sperimentazioni*, Carocci, Roma 2007, pp. 77-80.

GARGIANI, ROSELLINI 2011 - R. GARGIANI, A. ROSELLINI, *Le Corbusier: Béton Brut and Ineffable Space, 1940-1965. Surface Materials and Psychophysiology of Vision*, EPFL Press, Routledge, Lausanne, London 2011.

HOBBS 1981 - R. HOBBS, *Robert Smithson: Sculpture*, Cornell University Press, Ithaca, London 1981.

HOLT 1979 - N. HOLT (edited by), *The Writings of Robert Smithson. Essays with Illustrations*, New York University Press, New York 1979.

IORI 1999 - T. IORI, *Il ruolo dei brevetti d'invenzione nella storia del cemento armato*, in M. CASCIATO, S. MORNATI, S. PORETTI (a cura di), *Architettura Moderna in Italia. Documentazione e Conservazione*, Atti del I Convegno Nazionale DOCOMOMO Italia, Edilstampa, Roma 1999, pp. 155-163.

IORI 2001 - T. IORI, *Il cemento armato in Italia dalle origini alla seconda guerra mondiale*, Edilstampa, Roma 2001.

KIEFER 2011 - A. KIEFER (au Collège de France), *L'art survivra à ses ruines. Art will survive its ruins*, Editions du Regard, Paris 2011.

KIEFER 2014 - A. KIEFER, *La Spiritualità del Cemento*, in «Domus», 2014, 984, pp. 36-41.

- KIEFER 2015 - A. KIEFER, *Notebooks. Volume 1: 1998-1999*, Seagull, London, New York, Calcutta 2015.
- LAUTERWEIN 2006 - A. LAUTERWEIN, *Anselm Kiefer et la poésie de Paul Celan*, Editions du Regard, Paris 2006.
- MARZIANO 1983 - L. MARZIANO, *Uncini, la logica fantastica*, Catalogo della mostra (maggio - giugno 1983), Comune di Macerata, Macerata 1983.
- MENNA, UNCINI 1973 - F. MENNA, G. UNCINI, *Opere dal 1959 al 1973*, Catalogo della mostra (Milano, Studio Marconi, 1973), Ed. Studio Marconi, Milano, 1973.
- MONTANARI 1997 - E. MONTANARI, *La fatica del cuore. Saggio sull'ascesi esicasta*, Jaca Book, Milano 1997.
- PEDUZZI 2005 - R. PEDUZZI (a cura di), *Anselm Kiefer a Villa Medici. Die Frauen*, Catalogo della mostra (Roma, 27 gennaio - 20 marzo 2005), Edizioni dell'Elefante, Roma 2005.
- REYNOLDS 2003 - A. REYNOLDS, *Robert Smithson: Learning from New Jersey and Elsewhere*, The MIT Press, Cambridge-Massachusetts 2003.
- ROSELLINI 2013 - A. ROSELLINI, *Le Corbusier e la superficie dal rivestimento d'intonaco al béton brut*, Aracne, Roma 2013.
- ROSELLINI 2014 - A. ROSELLINI, *Louis I. Kahn. Towards the zero degree of concrete, 1960-1974*, EPFL Press, Routledge, Lausanne, London 2014.
- ROSELLINI 2015 - A. ROSELLINI, *Robert Smithson et la nature du béton: "ruin in reverse", "de-architected project"*, *Concrete Pour*, in «Matières», 2015, 12, pp. 150-171.
- TSAI, BUTLER 2005 - E. TSAI, C. BUTLER (edited by), *Robert Smithson*, Exhibition catalog (Los Angeles, September 12 - December 13 2004, Dallas, January 14 - April 3, 2005, New York, June 23 - October 16 2005), The Museum of Contemporary Art, University of California Press, Los Angeles, Berkeley, London 2005.
- UNCINI 1975 - G. UNCINI, *Lettera a Maurizio Fagiolo*, in U. APOLLONIO, L. CAMEL, M. FAGIOLO DELL' ARCO (a cura di), *Didattica*, Catalogo della mostra (Modigliana, 27 luglio - 17 agosto, 1975, Forlì 31 agosto - 21 settembre, 1975), Accademia degli Incamminati, Modigliana 1975.
- VON MOOS 2013 - S. VON MOOS, «!L'Europe après la pluie!» ou le brutalisme face à l'histoire, in J. SBRIGLIO (éd.), *Le Corbusier et la question du brutalisme*, Parenthèses, Marseille 2013, pp. 64-87.



The «discorso per immagini» of Superstudio: from Continuous Monument to Supersurface, 1968-1971

Beatrice Lampariello
beatrice.lampariello@epfl.ch

With a Christmas card from 1968 in the form of a poster, Superstudio inaugurated the production of photomontages which were to bring fame to the group. It is, however, for the competition dedicated to the theme of Architecture and Freedom, launched in 1969 by the Tri-National Biennial of Graz, that photomontage became the preferred graphical tool for the construction of a «discorso per immagini» for Superstudio, a narrative in which project descriptions and traditional forms of architectural representation are replaced by images representing enigmatic volumes, seemingly devoid of function and open to multiple interpretations. Compared to similar and contemporary images produced, amongst others, by Archigram and Yona Friedman, the photomontages of Superstudio do not intend to give veracity to futuristic urban and territorial visions. The impenetrable volumes, designed beyond any program or structural logic, are an expression of absolute rationality and order which Superstudio has been searching for its founding to ward off the crisis and to ward for uncertainty of contemporary era. Graphic techniques used by the group for their representations evolved over the years, and were adapted to achieve different effects, all still oriented to building a strong environmental realism, as far away as possible from comic and surprising effects. Through the «discorso per immagini» the theory of the group became eloquent: after having imagined a new form of land occupation designed as a monumental infinite linear structure that crosses cities and virgin landscapes – the Continuous Monument – Superstudio staged the dissolution of conventional boundaries of architecture, to move towards its «non-physical» re-foundation. After all, the «happy death of architecture should not frighten anybody: we have been preparing for long, increasingly distancing ourselves from the physicality of the construction», as revealed by one of the members of the group in 1971.

Il «discorso per immagini» di Superstudio: dal *Monumento Continuo* alla *Supersuperficie*, 1968-1971

Beatrice Lampariello

Il fotomontaggio, inteso quale forma di rappresentazione architettonica ottenuta dalla combinazione di disegni tecnici e fotografie, si diffonde tra gli anni Cinquanta e Sessanta con caratteristiche diverse rispetto a quelle sperimentate nella prima metà del XX secolo, nei collage grafici e dal valore propagandistico e dimostrativo di El Lisickij, Paul Schuitema o Giuseppe Terragni¹. Sullo sfondo delle opere Pop di Eduardo Paolozzi e Richard Hamilton, Hans Hollein, Archigram e Yona Friedman si impegnano, tra gli altri, nella realizzazione di fotomontaggi dal forte valore simbolico, talvolta dall'apparenza fumettistica e festosa grazie all'uso di figure e decorazioni policrome, e destinati a conferire veridicità a futuristiche visioni urbane e territoriali.

È sulla scorta di queste opere che Superstudio, gruppo dell'Architettura Radicale, inizia una produzione di fotomontaggi che lo renderà celebre². Ma le immagini di Superstudio non vogliono essere una critica sociale praticata attraverso il disegno di una diversa realtà. Esse esplicitano l'aspirazione al controllo del mondo naturale e artificiale attraverso un ordine primigenio e ideale fatto di forme geometriche elementari. Allo stesso tempo, queste immagini sono costruite per apparire seducenti e accattivanti, cariche di un forte impatto visivo al punto da diventare del tutto analoghe a contemporanee

1. Su questo tema, si veda FANELLI 2009, pp. 324-356.

2. Sui gruppi dell'Architettura Radicale, si vedano NAVONE, ORLANDONI 1974; LANG, MENKING 2003; ROUILLARD 2004; VAN SCHAIK, MACEL 2005; GARGIANI 2007; STAUFFER 2008; GARGIANI, LAMPARIELLO 2010; MASTRIGLI 2016.

opere d'arte. Del resto, le esperienze personali di alcuni dei membri del gruppo (Gian Piero Frassinelli, Alessandro Magris, Roberto Magris, Adolfo Natalini, Alessandro Poli³ e Cristiano Toraldo di Francia) dimostrano, sin dagli anni della formazione, una forte passione per le arti visive: Natalini intraprende una carriera di pittore che lo porta a far parte del gruppo della cosiddetta Scuola di Pistoia, formata da Gianni Ruffi, Roberto Barni e Umberto Buscioni; Toraldo di Francia fonda uno studio fotografico insieme a Ettore Chelazzi e Francesca Gordigiani; e Frassinelli si avvicina a quel mondo della video art che porterà, all'inizio degli anni Settanta, alla fondazione, a Firenze, dell'Art/Tapes/22. Infine anche la partecipazione, durante gli studi universitari presso la Facoltà di Architettura di Firenze, ai corsi di Leonardo Savioli dedicati, tra gli altri, all'Environmental Art, Pop Art, Op Art e al gruppo MID, diventa un'altra occasione fondamentale per studiare i fenomeni artistici contemporanei. Così l'arte, insieme alla filosofia e all'antropologia, costituisce il nucleo teorico peculiare di un impegno progettuale che è destinato a rinnovare radicalmente significati e figure dell'architettura del Novecento.

Genesi del Monumento Continuo

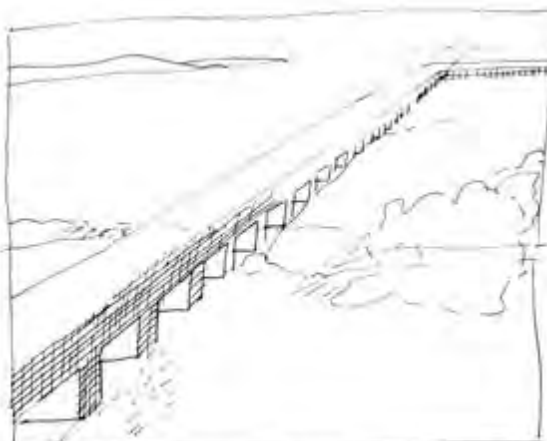
La produzione di fotomontaggi viene inaugurata da Superstudio con il biglietto di auguri natalizi del 1968 in forma di manifesto, inviato ad amici e personalità di spicco del panorama culturale italiano. Una fotografia raffigurante i quattro membri appoggiati a una parete della piramide della ghiacciaia del parco delle Cascine a Firenze, è ritagliata e incollata nella parte inferiore di un foglio nero per creare l'atmosfera di un enigmatico notturno (fig. 1). Nel centro del foglio e in asse con il vertice della piramide, un gufo vola verso l'osservatore quale ironico augurio, secondo quello spirito che caratterizzerà l'opera di Superstudio. La piramide esprime una razionalità assoluta e atemporale secondo una forma analoga a quella proposta dai cosiddetti «architetti rivoluzionari» – Étienne-Louis Boullée, Claude-Nicolas Ledoux e Jean-Jacques Lequeu⁴ – nei progetti per il cenotafio piramidale, per la prima abitazione per i boscaioli e per l'edificio commemorativo per i cittadini caduti per la Patria. Il riferimento all'architettura illuminista rappresenta uno degli aspetti peculiari dell'opera di Superstudio, a partire dalla tesi di laurea di Natalini per un *Palazzo dell'Arte di Firenze* (1966), sino alla proposta di concorso per l'ampliamento del cimitero di San Cataldo, a Modena (1971). L'interesse per l'architettura illuminista non deve stupire se si pensa che, tra la fine degli anni Cinquanta e l'inizio degli

3. Alessandro Poli fa parte del gruppo dal 1970 al 1972.

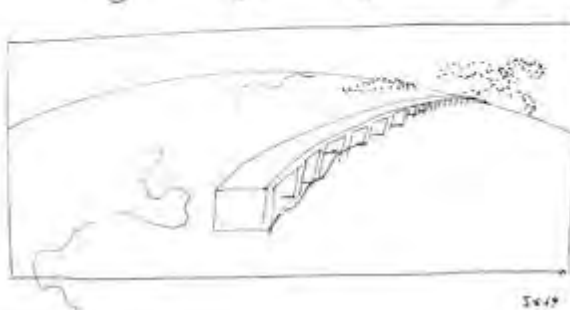
4. Si veda KAUFMANN 1952.

SUPERSTUDIO VI AUGURA UN ANNO DI SAGGEZZA E DI PACE

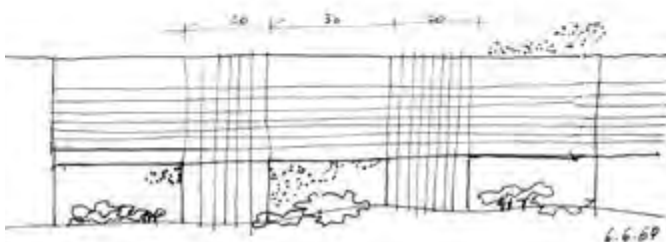
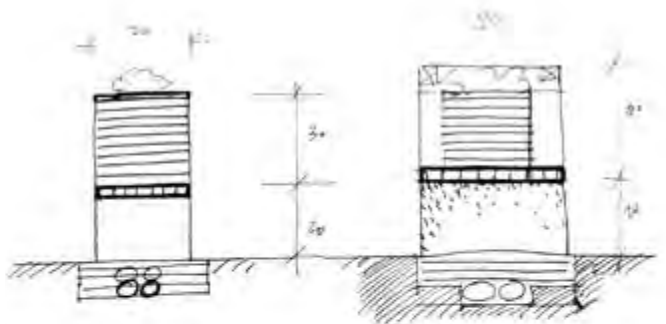




4. Viadotto d'Architettura, 1969. Disegno di studio: genesi del Viadotto d'Architettura



5. Viadotto d'Architettura, 1969. Disegno di studio: genesi del Viadotto d'Architettura



Nella pagina precedente, figura 1. Superstudio, biglietto di auguri natalizi, 1968. Fotomontaggio (Archivio Superstudio, Firenze).

In questa pagina, Superstudio, progetto di concorso per la Biennale Trinazionale Trigon, *Viadotto d'Architettura*, 1969. In senso orario: figure 2 e 3. Disegni di studio: genesi del *Viadotto d'Architettura* (Archivio Natalini, Firenze); figura 4. Disegno di studio: genesi del *Viadotto d'Architettura*, sezioni (Archivio Natalini, Firenze).

anni Settanta, è l'intera cultura italiana a studiare con passione l'opera di Boullée, Ledoux e Lequeu, sullo sfondo della diffusione dei testi critici di Emil Kaufmann e Aldo Rossi a loro consacrati⁵.

È in occasione del concorso dedicato al tema Architettura e Libertà, indetto nel 1969 dalla Biennale Trinationale di Graz, che il fotomontaggio diventa per Superstudio lo strumento grafico privilegiato per la costruzione di un «discorso per immagini»⁶. È una narrazione che dominerà la produzione del gruppo sino al 1973, sostituendo relazioni di progetto e forme tradizionali della rappresentazione architettonica con immagini raffiguranti enigmatici volumi, apparentemente privi di funzione e disponibili a molteplici interpretazioni. Nello stesso periodo, e probabilmente per lo stesso concorso, anche un altro gruppo dell'Architettura Radicale, gli Archizoom, mette a punto una sequenza di fotomontaggi che raffigura oggetti privi di funzione, inseriti in vari paesaggi, e con delle dimensioni così straordinarie da apparire eloquenti e essenziali come il progetto per la Biblioteca Nazionale di Boullée o artistici come *Rift* di Michael Heizer, *One Hour Run* di Dennis Oppenheim e, più in generale, come le opere della Land Art cui si sta interessando la cultura italiana proprio nel corso del 1969.

In vista della Biennale, Superstudio inizia a immaginare la genesi di figure pure nell'unico luogo incontaminato della Terra, distante dal disordine incontrollato della metropoli contemporanea: quel «puro deserto» morrisiano dove gli artisti della Land Art avevano iniziato ad ambientare le loro opere, e dove Walter De Maria aveva previsto la costruzione di due muri paralleli lunghi un miglio, *The Walls in the Desert*. «L'architettura abbraccia la considerazione di tutto l'ambiente fisico che circonda la vita umana – aveva spiegato William Morris –; non possiamo sottrarci ad essa, finché facciamo parte del consorzio civile, perché l'architettura è l'insieme delle modifiche e delle alterazioni introdotte sulla superficie terrestre, in vista delle necessità umane, eccettuato il puro deserto»⁷.

In questa nascita dal deserto di volumi puri, Superstudio inventa un sistema di campate colossali ripetibili all'infinito che traversa il paesaggio come gli acquedotti romani, i viadotti delle autostrade o *The Walls in the Desert*, e si proietta oltre il deserto che lo ha generato, alla conquista delle metropoli contemporanee. *Viadotto d'architettura* è la prima definizione di quello che diviene, nell'ottobre 1969, il *Monumento Totale* o *Modello Architettonico di una Urbanizzazione Totale*, per poi trasformarsi in *Monumento Continuo* in dicembre⁸ (fig. 2).

5. Si veda KAUFMANN 1933; KAUFMANN 1952; ROSSI 1958; ROSSI 1967.

6. «Discorsi per immagini» è una definizione utilizzata da Germano Celant in una raccolta di fotografie di Earth Works (CELANT 1969, p. 227). L'espressione è utilizzata da Superstudio e Archizoom come titolo di due contributi pubblicati in «Domus» e dedicati a una serie di fotomontaggi (SUPERSTUDIO 1969a; ARCHIZOOM 1969).

7. MORRIS 1947, pp. 245-246.

8. Archivio Natalini, Firenze, A. Natalini, taccuino, 6 giugno 1969; SKREINER, HABERL 1969; SUPERSTUDIO 1969b.

Superstudio inizia un'intensa produzione di disegni dedicati alla storia del proprio *Viadotto*, dalle sue presunte origini alla conquista della Terra, sino alla sua dissoluzione. Così si scopre che il *Viadotto d'Architettura* è il risultato della distruzione apocalittica delle principali metropoli del mondo i cui frammenti si ricompongono in due sole strutture lineari che traversano il globo all'altezza dei meridiani (fig. 3). E di quel *Viadotto* vengono anche sommariamente tratteggiate le strutture interne e gli organismi sotterranei (fig. 4). Ma nessuno di questi disegni verrà mai sviluppato o sarà mai pubblicato. Superstudio decide di diffondere solo le immagini che rappresentano il *Viadotto* come un volume puro immerso in paesaggi diversi, concorrendo in questo modo ad aumentarne l'aura enigmatica.

La tecnica grafica utilizzata dal gruppo per le proprie rappresentazioni evolve nel corso degli anni⁹. Se nei primi fotomontaggi realizzati nell'estate 1969 sono ancora evidenti incertezze e difficoltà, già in quelli elaborati alla fine dello stesso anno Superstudio dimostra di aver perfezionato ogni dettaglio della rappresentazione, cambiandone anche strumenti, materiali e persino particolari della costruzione geometrica al fine di rendere sempre più forte l'espressione evocativa delle proprie visioni. Talvolta i cambiamenti di tecniche sono da ricondurre all'autore del fotomontaggio, non sempre lo stesso membro del gruppo.

La scelta della stampa fotografica in cui inserire il disegno non è generalmente legata alla preferenza di particolari punti di vista o dell'angolazione della visuale oppure delle condizioni di luce. Il gruppo sceglie, tra le fotografie pubblicate in «Life», «Epoca», «Casabella» e «Bau: Schrift für Architektur und Städtebau», oppure in «World Architecture»¹⁰, quelle di maggiore impatto visivo e in cui l'individuazione del punto di fuga sia relativamente facile. Spesso vengono scelte immagini pubblicate in piccole dimensioni, dovendo quindi fotografare l'originale e ristamparlo in dimensioni più grandi. Questa operazione, di cui si serve Superstudio in molti casi grazie anche alla camera oscura di cui ogni membro dispone nella propria abitazione e poi nella sede stessa dello studio del gruppo, comporta la scomparsa di alcuni dettagli presenti nell'immagine originale.

Sullo sfondo delle stampe fotografiche, il gruppo elabora delle vedute prospettiche su carta lucida, a riga e squadra, realizzate a matita e talvolta ripassate a china. Quindi il disegno viene trasferito su carta grazie alla carta carbone oppure ad un'eliocopia, per essere rifinito, dapprima, con matite, poi, con l'aerografo. Solo in pochi fotomontaggi Superstudio modifica il supporto cartaceo del disegno per svelare dettagli inediti delle proprie visioni: nei fotomontaggi ambientati a Positano, Agra e in una vallata, il disegno resta su carta lucida per far intravedere l'interno delle architetture ideate dal gruppo (figg. 5-6, 20); nell'immagine incentrata su una palude indiana, il disegno viene invece

9. Colloquio di Gian Piero Frassinelli con Beatrice Lampariello, 15 maggio 2010.

10. SETON LLOYD, COPPLESTONE 1966.



Figura 5. Superstudio,
Monumento Continuo,
1969-70. Fotomontaggio: veduta
di Positano (Musée National
d'Art Moderne, Centre Georges
Pompidou, Paris).

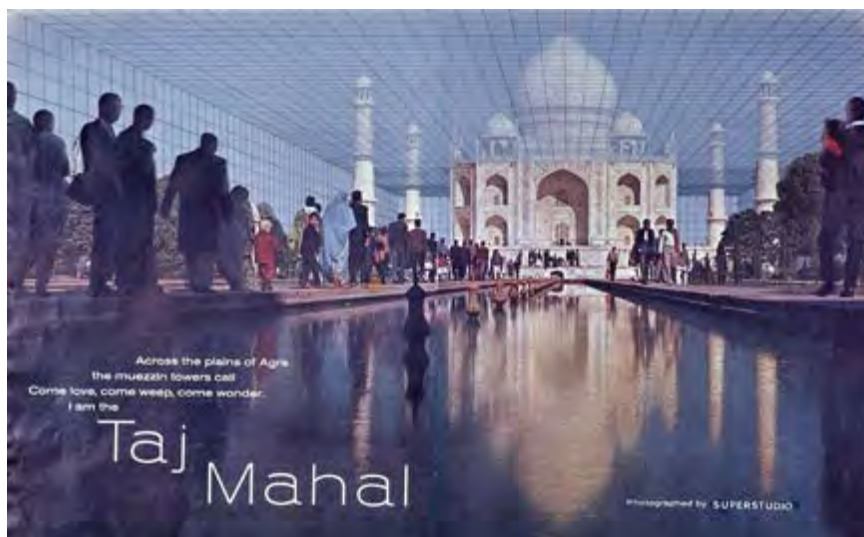


Figura 6. Superstudio,
Monumento Continuo,
1969-70. Fotomontaggio:
veduta con il Taj Mahal, Agra
(Archivio Superstudio, Firenze).



Figura 7. Superstudio, *Monumento Continuo*, 1969-70. Fotomontaggio: veduta di una palude indiana (Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris).

elaborato direttamente sulla stampa fotografica per rappresentare l'inabissamento dell'architettura di Superstudio nell'acqua (fig. 7).

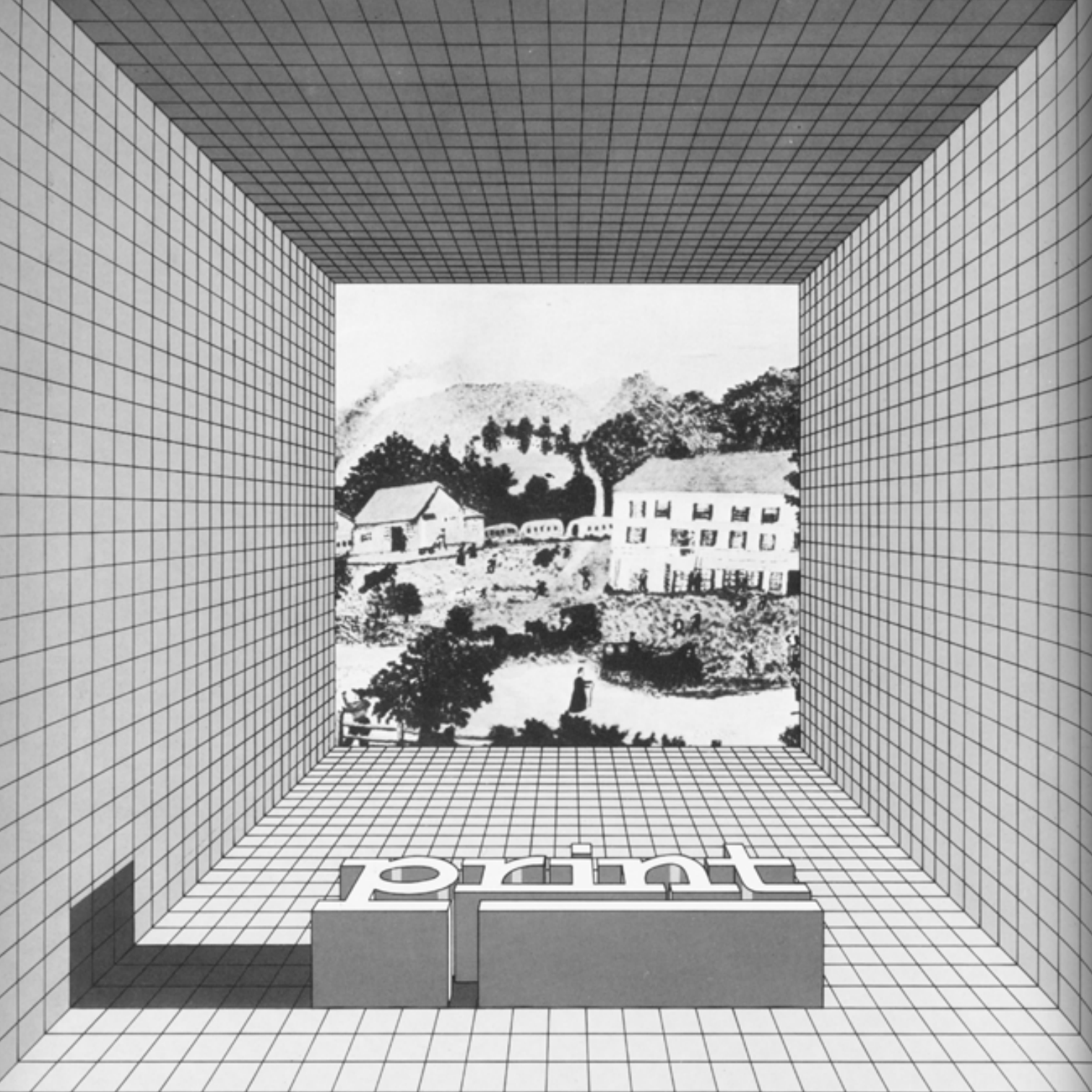
Le tecniche grafiche usate per l'inserimento del disegno nella stampa fotografica sono di due tipi, a volte combinate per la realizzazione di un unico fotomontaggio: il disegno viene semplicemente giustapposto alla stampa fotografica, oppure viene incastrato in un'incisione applicata sulla stessa stampa. Per ottenere una perfetta adesione tra disegno e sfondo e ridurre la percezione della giustapposizione, lo spessore della carta da integrare sulla stampa viene colorato, e sono aggiunti con matite, pennarelli grigi o neri, effetti di ombra e riflessi. Questi interventi sono tutti emblematici della ricerca del gruppo di un'immagine dominata da un realismo ambientale, il più possibile lontana da effetti fumettistici o di sorpresa.

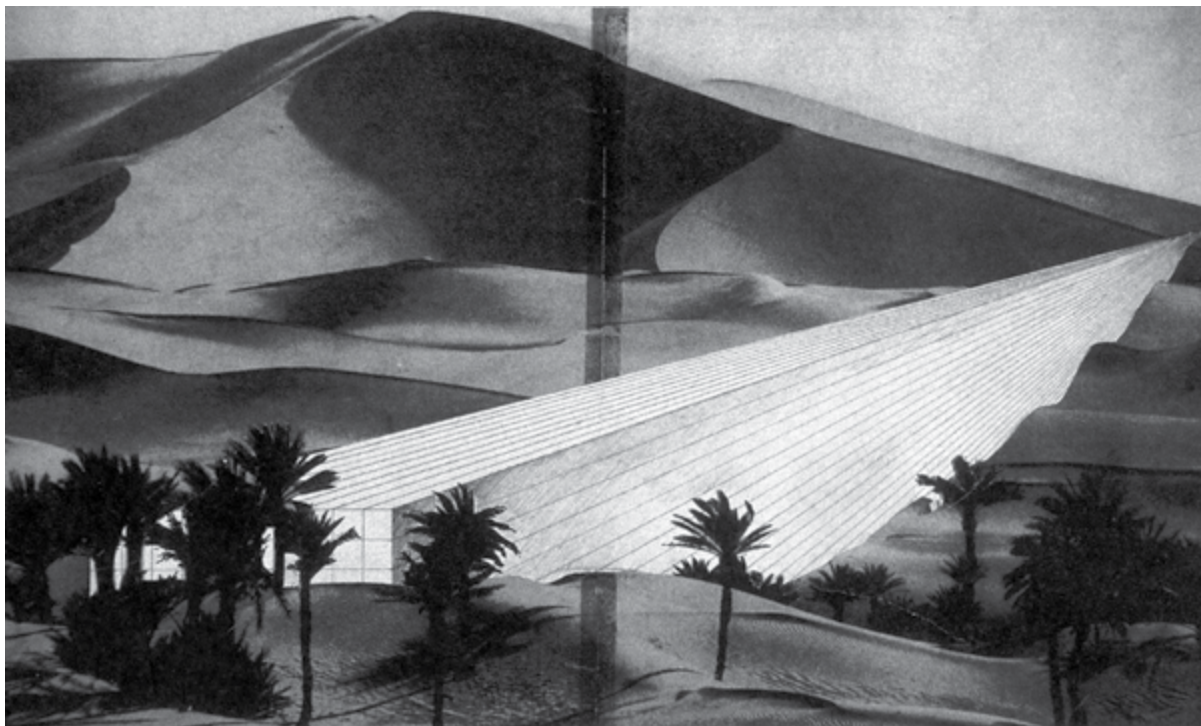
La serie di fotomontaggi che Superstudio presenta alla Biennale di Graz raffigura in una sequenza cinematografica il *Monumento Totale* nella forma di una colossale struttura che traversa città e paesaggi vergini. La configurazione del *Monumento* cambia in ogni ambientazione per dialogare con i luoghi nei quali è previsto. Il suo rivestimento, in forma di superficie neutra a trama continua analoga a quella che nello stesso periodo il gruppo sta mettendo a punto per i laminati plastici della Abet Print¹¹, viene invece mantenuto in ogni rappresentazione (fig. 8). La sua assenza su alcune facce del *Monumento* è da ricondurre a specifiche scelte grafiche e estetiche che puntano ad accentuare o ridurre alcuni effetti delle rappresentazioni. Così, tra le dune del Sahara, il *Monumento* diventa una barra continua senza piloni, con il rivestimento quadrettato solo su una faccia, mentre, nelle altre, delle linee parallele ne esaltano lo sviluppo infinito¹² (fig. 9). A Graz, traversa il centro urbano congiungendo le zone verdi della città senza l'involucro quadrettato a causa della ridotta scala del disegno (fig. 10) – lo sfondo del fotomontaggio è infatti una cartolina postale. In un paesaggio collinare californiano, entra in competizione con una struttura a lui analoga, un viadotto autostradale raffigurato in costruzione, e ne imita la direzione, rinunciando alla sua consueta configurazione lineare continua¹³ (fig. 11). L'involucro quadrettato non è disegnato sulla superficie di copertura per evitare effetti grafici disarmonici in corrispondenza della piega del *Monumento*. Infine, in una città industriale denominata *Coketown*

11. Nel maggio 1969 Superstudio, insieme agli Archizoom, Ettore Sottsass jr. e altri designer, è consultato dalla Abet Print per il progetto di motivi decorativi bicolori da serigrafare su laminati plastici destinati a rivestire mobili.

12. Il disegno viene incastrato in un'incisione applicata sulla stampa fotografica, come evidente laddove i rami della palma lasciano intravedere la prosecuzione del disegno anche oltre la fotografia. Questo fotomontaggio, il primo ad essere realizzato dal gruppo, sebbene mai diffuso, confluirà comunque in uno *storyboard* a fumetti che Superstudio terminerà solo dopo la Biennale (si veda SUPERSTUDIO 1970; SUPERSTUDIO 1971a).

13. La fotografia che fa da sfondo al fotomontaggio è pubblicata in un articolo di Hans Hollein: HOLLEIN 1965, p. 44; STAUFFER 2008, p. 204.





Nella pagina precedente, figura 8. Superstudio, laminato plastico serigrafato prodotto da Abet Print, 1969. Manifesto pubblicitario (Archivio Superstudio, Firenze).

In questa pagina, figura 9. Superstudio, progetto di concorso per la Biennale Trinazionale Trigon, *Monumento Totale* o *Modello Architettonico di una Urbanizzazione Totale*, 1969. Fotomontaggio: veduta del deserto del Sahara (Archivio Superstudio, Firenze).



Figura 10. Superstudio, progetto di concorso per la Biennale Trinzionale Trigon, *Monumento Totale o Modello Architettonico di una Urbanizzazione Totale*, 1969. Fotomontaggio: veduta di Graz (Archivio Toraldo di Francia, Filottrano, Ancona).



Figura 11. Superstudio, progetto di concorso per la Biennale Trinzionale Trigon, *Monumento Totale o Modello Architettonico di una Urbanizzazione Totale*, 1969. Fotomontaggio: veduta di un'autostrada californiana (Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris).



Figura 12. Superstudio, progetto di concorso per la Biennale Trinazionale Trigon, *Monumento Totale* o *Modello Architettonico di una Urbanizzazione Totale*, 1969. Fotomontaggio: *Coketown rivisitata* (Archivio Toraldo di Francia, Filottrano, Ancona).

rivisitata, il *Monumento* sbarra un'ampia strada per diventare una sorta di architettura trionfale¹⁴ (fig. 12). Superstudio non compie interventi a matita per migliorare l'adesione del disegno alla fotografia: il *Monumento* viene inserito su un fondo indefinito, apparendo così quasi fluttuante.

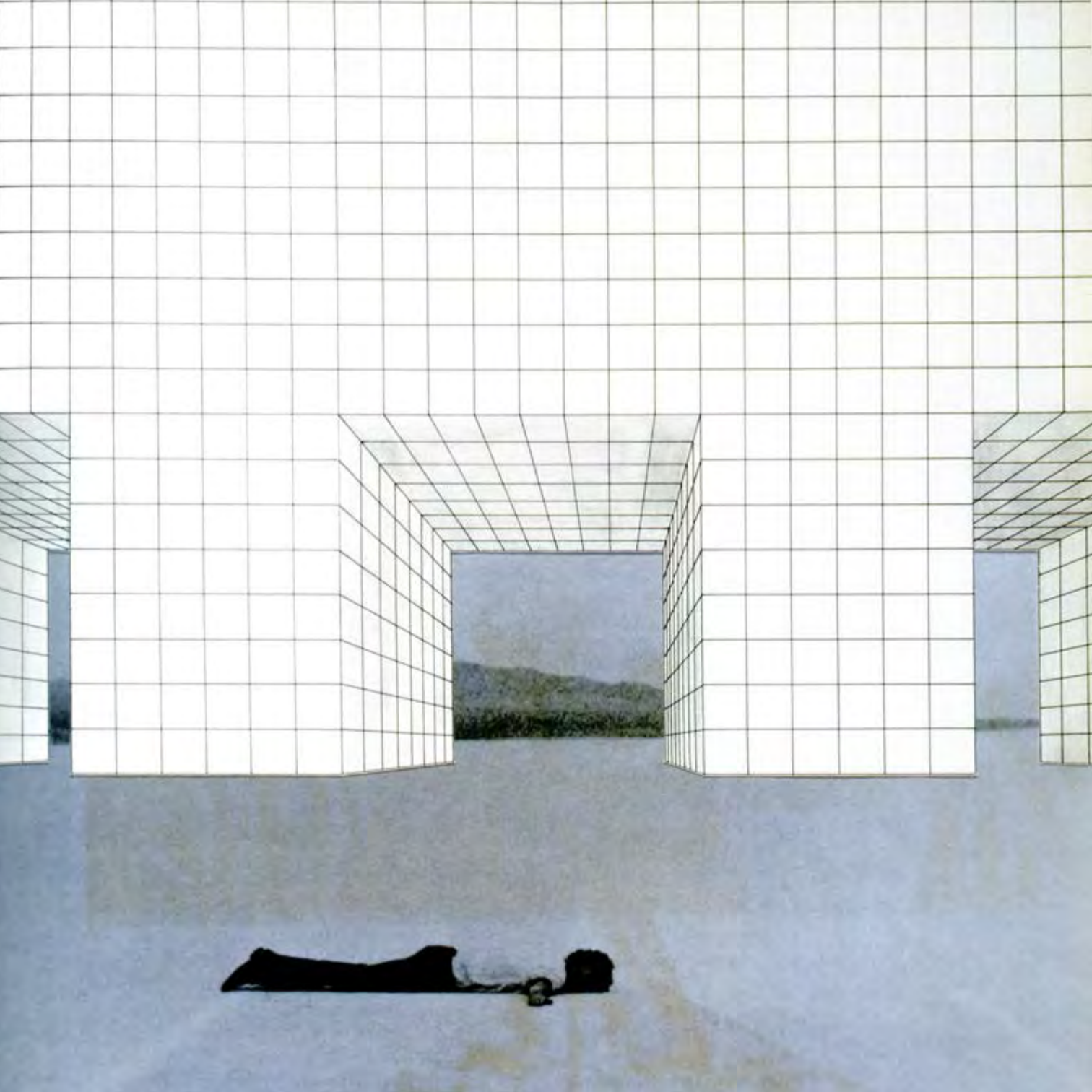
I fotomontaggi che Superstudio presenta a Graz non sono forme di rappresentazione volte a conferire veridicità a futuristiche visioni urbane e territoriali, come quelli di derivazione Pop. Non intendono neppure esplicitare una critica di natura ideologica della società contemporanea, come invece le immagini degli Archizoom. L'impenetrabile solido concepito da Superstudio al di là di ogni funzione o programma, indipendente da ogni logica strutturale, sostanzia le geometrie di derivazione platonica, e diventa espressione di una razionalità assoluta e atemporale, e di quell'ordine che il gruppo ricerca per allontanare crisi e incertezze dell'epoca contemporanea. Grazie ai fotomontaggi e all'involucro privo di qualsiasi elemento architettonico convenzionale, ridotto a pura forma, il *Viadotto* assume il valore di monumento geometrico astratto, ma esteso a scala paesaggistica come le opere della Land Art. È significativo in questo senso che un'immagine di *The Walls in the Desert*, con anche De Maria steso per terra tra le due tracce indicanti la costruzione dei muri paralleli, venga utilizzata da Superstudio come sfondo per disegnare una veduta frontale del proprio *Monumento*¹⁵ (fig. 13).

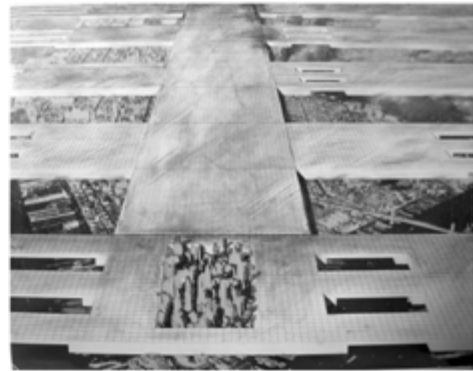
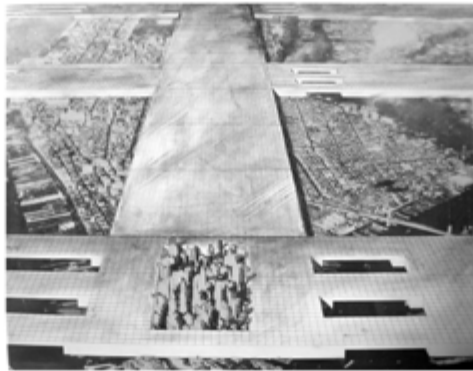
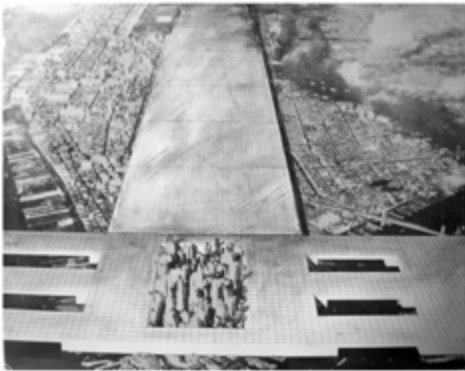
Nei disegni e nei fotomontaggi dedicati a New York, terminati dopo l'inaugurazione della Biennale, Superstudio mette in scena la storia del fantastico arrivo della propria struttura nella metropoli per eccellenza. La forma del *Monumento Continuo* cambia ancora una volta per adattarsi ai luoghi, allargandosi e passando sulla punta di Manhattan dove si apre per accogliere i grattacieli e contemplare l'acqua, in corrispondenza dei due rami dell'Hudson. L'originaria denominazione *Wall Street*, usata dal gruppo, indica la volontà di instaurare nella metropoli un segno assoluto come lo era l'antica cinta muraria di New Amsterdam (originaria denominazione di New York)¹⁶. Dal volume di *Wall Street* si sviluppa una analoga struttura lineare anch'essa proiettata all'infinito, e da realizzare a tappe, a discapito della metropoli esistente che è destinata invece a diventare parco per la conservazione del paesaggio. Da questa seconda struttura lineare partono altre strutture analoghe secondo uno schema

14. La fotografia che fa da sfondo al fotomontaggio è pubblicata in un numero monografico di «Casabella» dedicato alle città industriali inglesi: LEWIS, STEAD 1963, p. 4.

15. La tecnica grafica non viene ancora perfettamente controllata al punto che il gruppo lascia visibile quello spazio bianco normalmente utilizzato ai bordi del *Monumento* per evitare che appaiano le bolle d'inchiostro della china laddove si interrompe il disegno, mentre le tracce bianche disegnate da De Maria e la consistenza della terra desertica risultano poco evidenti a causa della ristampa, in più grandi dimensioni, della ridotta immagine originale di *The Walls in the Desert*.

16. Archivio Natalini, Firenze, A. Natalini, taccuino *Trigon 69, Monumento Continuo, Istogrammi*, s.d.





Nella pagina precedente, figura 13. Superstudio, *Monumento Continuo*, 1969-70. Fotomontaggio: veduta con De Maria (Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris).

In questa pagina, figure 14-16. Superstudio, *Monumento Continuo*, 1969-70. Fotomontaggio: *New-New York* (Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris).

ramificato. Nasce così quella che Superstudio definisce *New-New York*, l'immagine di una metropoli sottratta al caos della congestione dei grattacieli.

La progressiva urbanizzazione di New York viene rappresentata attraverso un'unica stampa fotografica raffigurante la metropoli dall'alto. Il gruppo disegna su carta lucida, poi trasferita su carta tramite un'elicopia, la veduta prospettica del *Monumento Continuo* in forma di struttura ramificata, e la applica sulla stampa per scattare una prima fotografia. Successivamente taglia il disegno per ottenere le diverse componenti della struttura e le combina per fotografarle in fasi successive¹⁷ (figg. 14-16).

A conferma della ricerca di un'immagine dotata di un forte impatto visivo, Superstudio decide di diffondere non la progressiva urbanizzazione di New York, ma un fotomontaggio a colori dalla più potente espressione evocativa che rappresenta la sola struttura lineare che traversa Manhattan da New Jersey a Brooklyn, completamente rivestita da una superficie polita che riflette il cielo¹⁸ (fig. 17). È grazie a questa forma di raffigurazione e a contemporanei progetti di mostre, negozi e oggetti con pareti di specchi, che Superstudio inizia a scoprire le potenzialità di quel rivestimento riflettente che è destinato a determinare la prima dissoluzione fisica del *Monumento Continuo*.

Proprio nelle rappresentazioni dedicate a New York, diventa evidente la ricerca da parte di Superstudio di immagini accattivanti che puntano a sedurre l'osservatore, tanto che la loro forza evocativa e la loro qualità estetica diventano preminenti rispetto alla coerenza della rappresentazione. Così il rivestimento quadrettato delle composizioni in bianco e nero viene raffigurato sulle coperture di tutte le parti che compongono la struttura ramificata del *Monumento Continuo*, ma non nel loro spessore, per ottenere un particolare effetto di luce e dare maggiore risalto alle superfici orizzontali. Ormai Superstudio modifica e controlla ogni dettaglio della tecnica grafica per piegare il disegno ad una personale e potente visione estetica.

Il *Monumento Continuo* non viene rappresentato soltanto alla scala del paesaggio e delle metropoli, ma anche a quella dell'edificio. Proprio in questi fotomontaggi, il *Monumento* rivela tutto il suo potenziale di adattamento alle preesistenze storiche, cambiando di volta in volta forma e rivestimento per meglio dialogare con i caratteri stilistici dei luoghi e dei loro edifici più emblematici. Così ad Atene, un settore della testata del *Monumento Continuo* viene asportato per trasformare il volume puro di Superstudio in ideale basamento della Loggia delle Cariatidi (fig. 18). Le lastre del rivestimento sono rettangolari per dialogare con le proporzioni della Loggia e dell'Eretteo. Anche la

17. Che i fotomontaggi siano in realtà delle fotografie di composizioni di frammenti del *Monumento Continuo* è evidente laddove, in corrispondenza dei tagli applicati al disegno originale, le linee nere di contatto tra le diverse parti della struttura sono più scure.

18. SUPERSTUDIO 1969b.



Figura 17. Superstudio, *Monumento Continuo*, 1969-70. Fotomontaggio: *New-New York* (Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris).



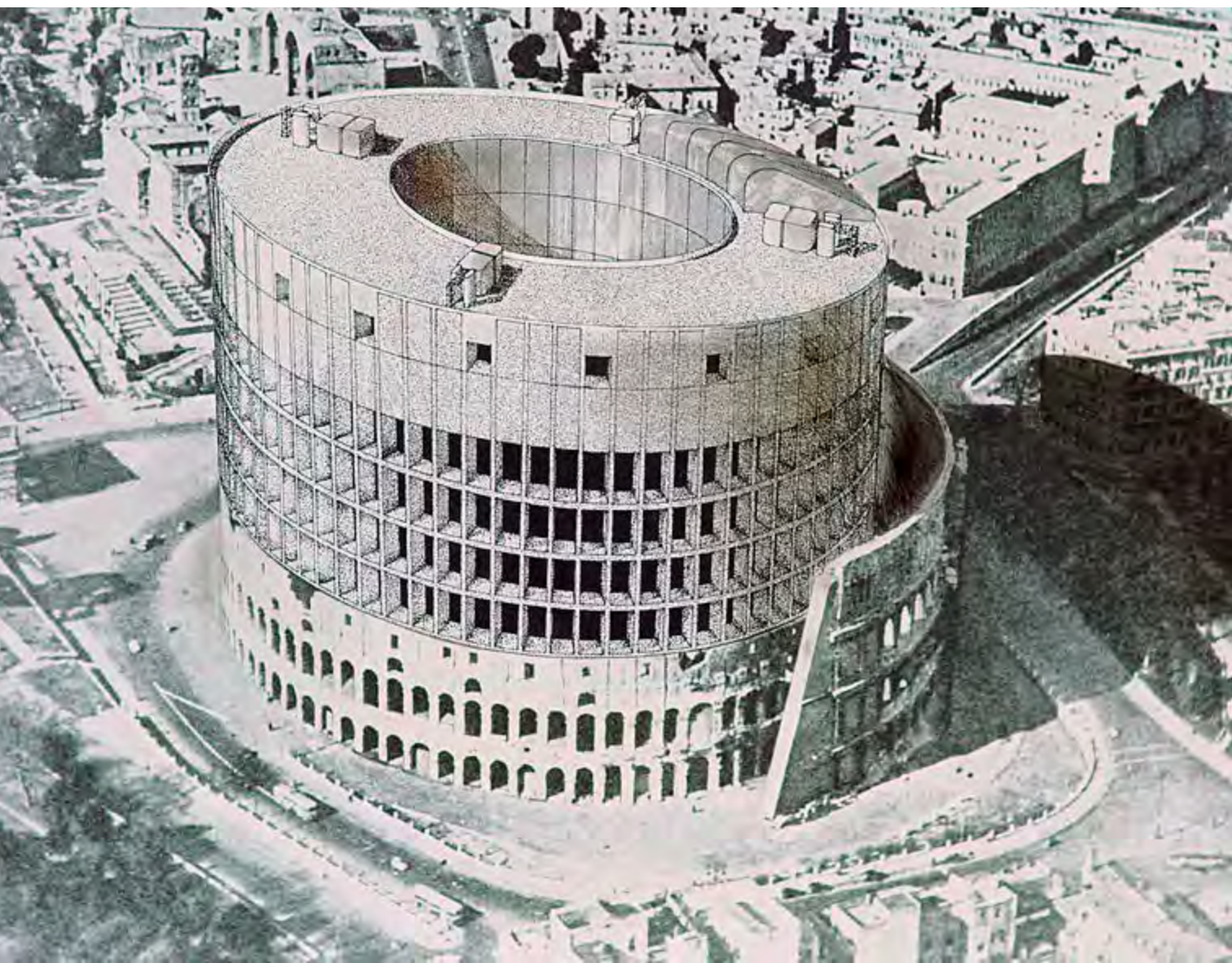
Figura 18. Superstudio, *Monumento Continuo*, 1969-70. Fotomontaggio: veduta con la loggia delle Cariatidi, Atene (Archivio Toraldo di Francia, Filottrano, Ancona). Nella pagina seguente, figura 19. Superstudio, *Monumento Continuo*, 1969-70. Fotomontaggio: *Grand Hotel Colosseo* (MAXXI, Museo Nazionale delle Arti del XXI secolo, Roma).

presenza, nell'estremità superiore del rivestimento, di una stretta fascia continua intesa quale ideale prosecuzione della cornice dell'Eretteo, conferma la ricerca di Superstudio per un'architettura capace di assorbire e reinterpretare il carattere del luogo¹⁹. A Roma, il *Monumento Continuo* diventa una sopraelevazione del Colosseo: la sua griglia strutturale replica il ritmo di semicolonne e trabeazioni e le sue aperture dialogano con quelle originali (fig. 19); sulla costa amalfitana, avvolge le case di Positano, mentre ad Agra ingloba il sacro mausoleo che diventa *Taj Mahal inscatolato*²⁰, al modo della grandiosa cupola trasparente disegnata da Richard Buckminster Fuller sopra un settore di Manhattan (figg. 5-6). In questi due ultimi fotomontaggi il *Monumento Continuo* viene lasciato su carta lucida per rendere l'involucro trasparente e far percepire l'effetto dello spazio: un grande vuoto.

Pubblicati in riviste di architettura sin dal 1969, i fotomontaggi del *Monumento Continuo* denunciano l'impossibilità di qualsiasi intervento sulla città e il territorio secondo i criteri tradizionali stabiliti dal Movimento Moderno e dai CIAM, e dimostrano alla giovane generazione di architetti la possibilità, invece, di generare delle forme poetiche e autobiografiche, prodotte da una contaminazione critica di culture diverse.

19. Gli effetti di lumeggiatura sul rivestimento sono ottenuti con un retino raschiato da lametta.

20. Si veda *supra*, nota 16.



Architettura Riflessa, Architettura Interplanetaria e Supersuperficie, o dell'«allegra morte dell'architettura»

È sempre attraverso i fotomontaggi che Superstudio mette in scena la dissoluzione del *Monumento Continuo*, dopo averne immaginato il fantastico viaggio attraverso le regioni del globo. Nella versione in forma di diga che occlude una vallata, il *Monumento Continuo* perde la sua caratteristica configurazione di prisma monumentale per diventare una superficie di chiusura (fig. 20). In una palude indiana, viene invece rappresentato inabissato e con la sola superficie quadrettata di copertura visibile (fig. 7). Così come l'incisione nella fotografia permette una perfetta integrazione del disegno sulla stampa fotografica e la carta lucida lascia intravedere l'interno dell'enigmatica struttura, la scelta di disegnare direttamente sulla stampa fotografica della palude il *Monumento* diventa emblematica della volontà del gruppo di ottenere l'effetto di una sua progressiva scomparsa.

Che ormai Superstudio si stia orientando verso la dissoluzione figurativa del *Monumento Continuo* per procedere verso una rifondazione "non fisica" dell'architettura, è confermato da altre due serie di fotomontaggi, ideate alla fine degli anni Sessanta: l'*Architettura Riflessa* e l'*Architettura Interplanetaria*. L'«allegra morte dell'architettura non dovrebbe far paura a nessuno: è molto che ci prepariamo, distaccandoci sempre più dalla fisicità della costruzione», afferma Natalini nel 1971²¹.

Dalle raffigurazioni di superfici riflettenti, dall'invenzione di oggetti rivestiti di specchi, da progetti per allestimenti di mostre e negozi con pareti a specchio, dalla lettura di *Finzioni* di Jorge Luis Borges²² e dalle opere dell'Environmental Art e della Land Art, Superstudio deriva la serie di fotomontaggi dedicata all'*Architettura Riflessa*. Colossali prismi, generati da un *Monumento Continuo* epurato dalla superficie quadrettata, invadono paesaggi naturali creando, con le loro vaste superfici specchianti, paesaggi artificiali, come la diga di specchio per le cascate del Niagara²³ (fig. 21). Il dialogo con i luoghi e gli edifici instaurato nei precedenti fotomontaggi, produce ora un totale mimetismo al punto che il volume geometrico e colossale del *Monumento Continuo* diventa invisibile dietro il suo rivestimento riflettente.

Nella serie di rappresentazioni dedicate all'*Architettura Riflessa*, è possibile individuare un tipo di fotomontaggio che si discosta dal realismo ambientale che il gruppo persegue in tutte le proprie

21. Archivio Natalini, Firenze, lettera di A. Natalini a «Domus», 26 aprile 1971.

22. «Dal fondo remoto del corridoio – scrive Borges – lo specchio ci spiava. Scoprimmo (a notte alta questa scoperta è inevitabile) che gli specchi hanno qualcosa di mostruoso. Bioy Casares ricordò allora che uno degli eresiarchi di Uqbar aveva giudicato che gli specchi e la copula sono abominevoli, poiché moltiplicano il numero degli uomini» (BORGES 1956, p. 7).

23. BARLETTA 1971.



Figura 20. Superstudio, *Monumento Continuo*, 1969-70. Fotomontaggio: veduta di un canyon (Archivio Toraldo di Francia, Filottrano, Ancona).

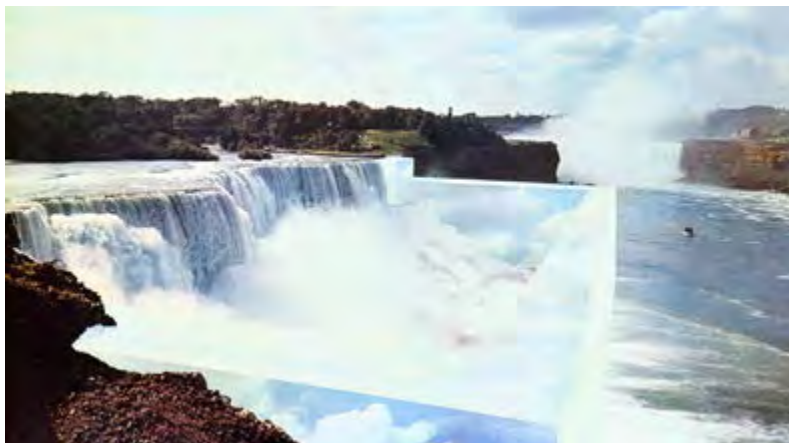


Figura 21. Superstudio, *Architettura Riflessa*, 1970-71. Fotomontaggio: veduta delle cascate del Niagara (Archivio Superstudio, Firenze).



Figura 22. Superstudio, *Architettura Riflessa*, 1970-71. Fotomontaggio: Taglialegna sulle Montagne Rocciose (Archivio Natalini, Firenze).

raffigurazioni (fig. 22). Il simbolismo ricercato in questa rappresentazione è da ricondurre al suo autore, Natalini, e al suo interesse per la pittura.

Lo sbarco degli astronauti americani sulla Luna, il 20 luglio 1969, segna invece per Superstudio l'inizio di un «discorso per immagini» su nuovi tipi di vita²⁴ (fig. 23). Le numerose fotografie dell'evento, insieme a visioni del globo terrestre dallo spazio, apparse in film fantascientifici²⁵ e pubblicate da quotidiani, rotocalchi e riviste scientifiche come «Epoca», «Oggi», «Le Scienze» e «L'uomo e lo Spazio», dischiudono a Superstudio un universo di immagini di luoghi ancora più desertici di quelli scelti dalla Land Art, privi di qualsiasi traccia umana, ideali rifugi di un'architettura visionaria sempre più lontana dalle «frustrazioni dell'architettura terrestre»²⁶. Mentre i gruppi delle altre neo-avanguardie, come gli Ant Farm, mimano con ironia gli astronauti²⁷, Superstudio prepara i fotomontaggi dell'*Architettura Interplanetaria* che raffigurano un universo pianificato, dove una fantastica tecnologia avrebbe consentito di avvicinare la Luna alla Terra, di cingere entrambe con anelli e collegarle con un'autostrada in forma di superficie quadrettata capace di generare un campo gravitazionale di attrazione degli asteroidi. La serie di fotomontaggi dell'*Architettura Interplanetaria* segna una nuova tappa nelle tecniche di rappresentazione: non più disegni a riga e squadra introdotti su stampe fotografiche, ma composizioni di ritagli fotografici per rappresentare dei momenti di vita felice sulla Terra proiettati sulla Luna, che non a caso è vista come «ultima possibilità»²⁸.

Dopo la distruzione dei limiti convenzionali dell'architettura messa in scena con l'*Architettura Riflessa* e con l'*Architettura Interplanetaria*, un altro decisivo passo viene compiuto nel 1971 da Superstudio nella dissoluzione della «fisicità della costruzione». È possibile ricondurre anche questo passo estremo della ricerca di Superstudio all'opera fondante della linea teorica del gruppo, il *Monumento Continuo*, se si pensa che il «discorso per immagini» dedicato al fantastico viaggio di quella struttura attraverso le regioni del globo contemplava fotomontaggi che inscenavano il suo inabissamento in paludi indiane, oppure la sua riduzione a una superficie di occlusione di una vallata. «Coprire un canyon»²⁹, come Superstudio aveva scritto a proposito di quella visione, diventa l'operazione creativa generatrice di un sistema di pianificazione per l'occupazione del territorio in forma di griglia che si espande alla conquista

24. SUPERSTUDIO 1972b.

25. La colonizzazione da parte dell'uomo della Luna è per esempio al centro della sceneggiatura del film *Moon zero two* di Roy Ward Baker del 1969.

26. SUPERSTUDIO 1972b.

27. Si veda per esempio *Space Cowboy Meets Plastic Businessman* del 1969.

28. SUPERSTUDIO 1972b.

29. SUPERSTUDIO 1970.



Figura 23. Superstudio, *Architettura Interplanetaria*, 1970-71. Fotomontaggio (Archivio Toraldo di Francia, Filottrano, Ancona).



Figura 24. Superstudio, *Supersuperficie*, 1971-72. Fotomontaggio: *L'accampamento* (Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris).

di pianure: una *Supersuperficie* per la vita nomade delle giovani generazioni, senza più delimitazioni fisiche, senza architetture né oggetti (fig. 24)³⁰. Non a caso i riferimenti evocati da Superstudio per la sua idea di griglia comprendono le folle di giovani hippies riuniti ai concerti di Woodstock e dell'isola di Wight proposti come esempi di situazioni di vita senza più architetture e strutture urbane. «Concentrazioni come il festival dell'isola di Wight, o Woodstock – scrive Superstudio –, ci mostrano la possibilità di una vita 'urbana' senza emergenza di strutture tridimensionali di supporto. La tendenza al raggruppamento o alla dispersione spontanea di grandi folle diviene sempre più slegata dall'esistenza di strutture tridimensionali»³¹.

Superstudio ormai prefigura una città fatta di sole persone libere di muoversi in un invisibile *network* di informazioni e energie vitali assicurato dalla *Supersuperficie*. Così se i sistemi di illuminazione artificiale e di condizionamento dell'aria integrati nei soffitti, le pareti mobili e il *curtain wall* vetrato avevano creato, a partire dagli anni Cinquanta, attraverso gli esempi dei grandi magazzini e degli uffici, un'idea di spazio libero e flessibile, ora le nuove tecnologie garantiscono, nelle ipotesi di Superstudio, una «climatizzazione senza involucri» per forme di vita su una superficie dove il clima è controllato da «schermi d'energia», il calore è generato da «superfici radianti», l'energia è distribuita da «condotti» e le precipitazioni sono concentrate nei settori della griglia destinati all'agricoltura³². La superficie liscia e tecnologica di Superstudio dissolve ogni ossatura strutturale e ogni forma di tessuto urbano per produrre un ideale *Open Space* a scala territoriale.

Il cambiamento di visione dal *Monumento Continuo* alla *Supersuperficie* comporta una nuova evoluzione nella tecnica di rappresentazione. Se nei fotomontaggi del *Monumento Continuo*, il disegno della colossale struttura viene introdotto su uno sfondo fotografico, ora è il disegno tecnico della *Supersuperficie*, realizzato con l'areografo, a diventare lo sfondo stesso delle raffigurazioni. Su questa superficie, Superstudio introduce ritagli di fotografie che rappresentano immagini di vita quotidiana (fig. 25). Sempre al fine di mostrare la nuova forma di vita permessa dalla *Supersuperficie*, il gruppo decide anche di diffondere delle fotografie di modelli, costituiti da una superficie quadrettata racchiusa da quattro pareti di specchio e dove allestire paesaggi in miniatura di rocce, prati, alberi e persone. Alcune fotografie, riprese dall'alto, di questi allestimenti vengono combinate con altre stampe fotografiche per produrre fotomontaggi dedicati alla *Supersuperficie* (fig. 26).

Eppure la visione di Superstudio si spinge anche oltre quella superficie quadrettata che ha assunto ormai un ruolo iconico nelle sue opere. La versione più emblematica delle potenzialità della

30. Archivio Natalini, Firenze, A. Natalini, taccuino, 28 febbraio 1971; SUPERSTUDIO 1972c; SUPERSTUDIO 1972f.

31. Archivio Poli, Firenze, Superstudio, *Considerazioni specifiche*, s.d., pp. n.n.,

32. *Ibidem*.



Figura 25. Superstudio, *Supersuperficie*, 1971-72. Fotomontaggio (Archivio Toraldo di Francia, Filottrano, Ancona).



Da sinistra, figura 26. Superstudio, *Supersuperficie*, 1971-72. Fotomontaggio (Archivio Toraldo di Francia, Filottrano, Ancona); figura 27. Superstudio, *Supersuperficie*, 1971-72. Fotomontaggio: *La montagna lontana* (Archivio Toraldo di Francia, Filottrano, Ancona).

Supersuperficie è quella raffigurata nel fotomontaggio *La montagna lontana* in cui una griglia di fasci sottili viene stesa al suolo e in cielo per rappresentare il *network* energetico di una città globale, invisibile come quella descritta da Marshall McLuhan in *Understanding Media* e da David Green con il *L.A.W.U.N.*³³ (fig. 27). Oltre questo grado zero dell'immagine della *Supersuperficie* ridotta a *network*, a Superstudio non resta che condurre ragionamenti sui riti e sulle leggi che regolano il comportamento antropico³⁴. È la genesi delle *12 Città ideali* e degli *Atti Fondamentali* che studiano la vita degli esseri umani e rivelano i meccanismi che stanno dietro quelle immagini di architetture e città che Superstudio stesso aveva prodotto dal 1969. A conferma del nuovo orientamento del gruppo verso questioni antropologiche, il corso di Plastica Ornamentale tenuto da Natalini insieme a Frassinelli, Poli, Toraldo di Francia, Michele De Lucchi e Lorenzo Netti presso la Facoltà di Architettura dell'Università di Firenze a partire dal 1973, viene dedicato allo studio delle tecniche, dei materiali, degli utensili e dei ripari delle «culture subalterne o emarginate» di contadini, artigiani, pescatori, pastori e carbonai, intese quali «contromodell» per forme di vita alternative³⁵.

Fallita ogni possibilità per l'architettura di imporre una nuova razionalità all'epoca contemporanea, e dissolto ogni ulteriore «discorso per immagine» dedicato a visioni urbane o territoriali, il fotomontaggio cessa di essere la forma di rappresentazione di un ideale ordine primigenio per essere trasformato in opera d'arte. In occasione delle prime mostre dedicate a Superstudio e organizzate in Italia e negli Stati Uniti a partire dall'inizio degli anni Settanta, i fotomontaggi sono combinati con brevi testi, fotografie e disegni, per diventare delle litografie firmate e con tiratura limitata, prodotte da amici e committenti del gruppo³⁶. È il compimento del «discorso per immagini» della generazione di architetti radicali nell'arte quale rifugio creativo, la preannunciata «allegra morte dell'architettura». Ma, sebbene la ricerca di Superstudio sia ormai sconfinata nel territorio dell'arte, essa sarà comunque destinata a diventare il riferimento cruciale per la generazione di una nuova forma di architettura fondata su un impianto teorico e metaforico, quell'architettura che Rem Koolhaas e Bernard Tschumi iniziano a definire proprio nella prima metà degli anni Settanta.

33. MCLUHAN 1964; GREEN 1969; GREEN 1971.

34. Si vedano SUPERSTUDIO 1971b; SUPERSTUDIO 1972a; SUPERSTUDIO 1972c; SUPERSTUDIO 1972d; SUPERSTUDIO 1972e; SUPERSTUDIO 1973a; SUPERSTUDIO 1973b; SUPERSTUDIO 1973c.

35. NATALINI, POLI, TORALDO DI FRANCIA 1978, p.52.

36. Si veda MASTRIGLI 2015, pp. 54-55. Le litografie sono prodotte, tra gli altri, dalla Plura Edizioni di Roberto Arioli e dalla Multirevol di Renato Volpini.

Bibliografia

- ARCHIZOOM 1969 - ARCHIZOOM, *Discorsi per immagini*, in «Domus», 1969, 481, pp. 46-48.
- BARLETTA 1971 - R. BARLETTA, *Gli specchi dell'arte. Da Van Eyck all'Architettura Riflessa*, in «Casa Vogue», 1971, 6, pp. 16-19, 89.
- BORGES 1956 - J.L. BORGES, *Ficciones*, Emecé Editores, Buenos Aires 1956.
- CELANT 1969 - G. CELANT, *Senza titolo*, in G. CELANT (a cura di), *Arte Povera*, Mazzotta, Milano 1969.
- FANELLI 2009 - G. FANELLI, *Storia della fotografia di architettura*, Laterza, Roma-Bari 2009.
- GARGIANI 2007 - R. GARGIANI, *Archizoom Associati 1966-1974. Dall'onda pop alla superficie neutra*, Electa, Milano 2007.
- GARGIANI, LAMPARIELLO 2010 - R. GARGIANI, B. LAMPARIELLO, *Superstudio*, Laterza, Roma-Bari 2010.
- GREEN 1969 - D. GREEN, *Gardener's Notebook. L.A.W.U.N.*, in «Architectural Design», XXXIX (1969), 9, p. 507.
- GREEN 1971 - D. GREEN, *Lawun Project Two*, in «Architectural Design», XLI (1971), 4, pp. 200-201.
- HOLLEIN 1965 - H. HOLLEIN, *Technik*, in «Bau: Schrift für Architektur und Städtebau», XX (1965), 2, pp. 40-54.
- KAUFMANN 1933 - E. KAUFMANN, *Von Ledoux Bis Le Corbusier. Ursprung und Entwicklung der Autonomen Architektur*, Verlag Dr. Rolf Passer, Wien, Leipzig 1933.
- KAUFMANN 1952 - E. KAUFMANN, *Three revolutionary architects, Boullée, Ledoux, and Lequeu*, American Philosophical Society, Philadelphia 1952.
- KAUFMANN 1955 - E. KAUFMANN, *Architecture in the Age of Reason. Baroque and Post-Baroque in England, Italy, and France*, Harvard University Press, Cambridge 1955.
- LANG, MENKING 2003 - P. LANG, W. MENKING, *Superstudio. Life without objects*, Skira, Milano 2003.
- LEWIS, STEAD 1963 - D. LEWIS, P. STEAD, *La ricostruzione delle città industriali inglesi*, numero monografico di «Casabella continuità», XXVII (1963), 280, pp. 4-35.
- MASTRIGLI 2015 - G. MASTRIGLI (a cura di), *La vita segreta del Monumento Continuo*, Quodlibet, Macerata 2015.
- MASTRIGLI 2016 - G. MASTRIGLI (a cura di), *Superstudio Opere 1966-1978*, Quodlibet, Macerata 2016.
- MCLUHAN 1964 - M. MCLUHAN, *Understanding Media*, McGraw-Hill Book Company, New York 1964.
- MORRIS 1947 - W. MORRIS, *On Art and Socialism*, John Lehmann, London 1947.
- NATALINI, POLI, TORALDO DI FRANCIA 1978 - A. NATALINI, A. POLI, C. TORALDO DI FRANCIA, *Viaggio con la matita tra gli artefatti del mondo contadino*, in «Modo», II (1978), 7, pp. 49-53.
- NAVONE, ORLANDONI 1974 - P. NAVONE, B. ORLANDONI, *Architettura "radicale"*, Documenti di Casabella, Milano 1974.
- ROSSI 1958 - A. ROSSI, *Emil Kaufmann e l'architettura dell'illuminismo*, in «Casabella continuità», XXII (1958), 222, pp. 43-46.
- ROSSI 1967 - A. ROSSI, *Introduzione*, in E.L. Boullée, *Architettura saggio sull'arte*, Marsilio Editori, Padova 1967, pp. 7-24.
- ROUILLARD 2004 - D. ROUILLARD, *Superarchitecture. Le futur de l'architecture 1950-1970*, Editions de la Villette, Paris 2004.
- SETON LLOYD, COPPLESTONE 1966 - H. SETON LLOYD, T. COPPLESTONE, *World Architecture: an illustrated history*, Hamlyn, London 1966.
- SKREINER, HABERL 1969 - W. SKREINER, H.G. HABERL (editiert von), *Italien Jugoslawien Österreich dreiländerbiennale Trigon '69. Architektur und Freiheit*, Ausstellung (Graz, 4 Oktober bis 15 November 1969), Künstlerhaus Graz Burgring, Graz 1969.
- STAUFFER 2008 - M.T. STAUFFER, *Figuretionen Des Utopischen. Archizoom und Superstudio*, Deutscher Kunstverlag, München 2008.
- SUPERSTUDIO 1969a - SUPERSTUDIO, *Discorsi per immagini*, in «Domus», 1969, 481, pp. 44-45.
- SUPERSTUDIO 1969b - SUPERSTUDIO, *Superstudio: lettera da Graz. Una mostra sul tema: Architettura e Libertà. Trigon '69*, in «Domus», 1969, 481, pp. 49-54.

SUPERSTUDIO 1970 - SUPERSTUDIO, *The Continuous Monument series. An architectural image for total urbanization*, in «Japan Interior Design», 1970, 140, pp. 21-34.

SUPERSTUDIO 1971a - SUPERSTUDIO, *Il monumento continuo/storyboard per un film*, in «Casabella», XXXV (1971), 358, pp. 19-22.

SUPERSTUDIO 1971b - SUPERSTUDIO, *Twelve Cautionary Tales for Christmas. Premonitions of the mystical rebirth of urbanism*, in «Architectural Design», XLI (1971), 12, pp. 737-742.

SUPERSTUDIO 1972a - SUPERSTUDIO, *Premonizioni della parusia urbanistica*, in «Casabella», XXXVI (1972), 361, pp. 45-55.

SUPERSTUDIO 1972b - SUPERSTUDIO, *Superstudio presenta l'Architettura Interplanetaria*, in «Casabella», XXXVI (1972), 364, pp. 46-48.

SUPERSTUDIO 1972c - SUPERSTUDIO, *Vita, Educazione, Cerimonia, Amore e Morte: cinque storie del Superstudio*, in «Casabella», XXXVI (1972), 367, pp. 15-26.

SUPERSTUDIO 1972d - SUPERSTUDIO, *Vita, Educazione, Cerimonia, Amore e Morte: cinque storie del Superstudio*, in «Casabella», XXXVI (1972), 368-369, pp. 100-104.

SUPERSTUDIO 1972e - SUPERSTUDIO, *Vita, Educazione, Cerimonia, Amore e Morte: cinque storie del Superstudio*, in «Casabella», XXXVI (1972), 372, pp. 27-31.

SUPERSTUDIO 1972f - SUPERSTUDIO, *Description of the Microevent/Microenvironment*, in E. AMBASZ (a cura di), *Italy: The New Domestic Landscape. Achievements and Problems of Italian Design*, Catalogo della mostra, (New York, 26 maggio - 11 settembre 1972), Centro Di, Firenze 1972, pp. 241-251.

SUPERSTUDIO 1973a - SUPERSTUDIO, *Vita, Educazione, Cerimonia, Amore e Morte: cinque storie del Superstudio*, in «Casabella», XXXVII (1973), 374, pp. 34-41.

SUPERSTUDIO 1973b - SUPERSTUDIO, *Vita, Educazione, Cerimonia, Amore e Morte: cinque storie del Superstudio*, in «Casabella», XXXVII (1973), 377, pp. 30-35.

SUPERSTUDIO 1973c - SUPERSTUDIO, *Vita, Educazione, Cerimonia, Amore e Morte: cinque storie del Superstudio*, in «Casabella», XXXVII (1973), 380-381, pp. 42-52.

VAN SCHAIK, MACEL 2005 - M. VAN SCHAIK, O. MACEL (edited by), *Exit Utopia. Architectural Provocations 1956-76*, Prestel, Munich, Berlin, London, New York 2005.



An 'archaeological excavation' in the Milan Central Station. Architecture and narration in the Memorial of the Shoah of Milan

Guido Morpurgo
morpurgodecurtis@gmail.com

The 'bowels of Milan Central Station' – an invisible manoeuvring space used for the deportation of Jews and political opponents to the extermination camps – bears witness to its own history revealed in physical aspects – organization of the space through juxtaposed spans that characterize the entire site's morphology – and cultural aspects: the testimonies of survivors.

In the project of the Memorial of the Shoah, the 'remains' of the original concrete structures – what remains after the contamination of time, material and memory – are reworked. The 'remains' are considered an indispensable element of the project and their preservation legitimises the design of the new parts of the Memorial. The project also objectifies memory to create a sequence of spaces and objects, which document and testify the Shoah, and which, through the experience of visitors, is capable of creating a new narrative.

In this sense, the station becomes the subject of a critical modification through an imaginary and physical excavation that reveals the immense, 'total' solidity of this archaeological find of our time. The project offers a new interpretation of correspondence between a plan and a construction system using a 'principle of distancing', a physical and temporal gap between the new parts and the 'remains'. By reworking all the elements of the station – through a process of reassembling – the project witnesses to the tragedy of the Shoah, without any further comment. Through the critical interpretation of the document-monument, architecture reaffirms the ethical dimension of memory.

Architettura e narrazione nel progetto del Memoriale della Shoah: uno 'scavo archeologico' nella Stazione Centrale di Milano

Guido Morpurgo

«Come la rovina, il tempo e la storia sono ciò che è rotto, ma anche ciò che irrompe...»

Georg Simmel

«Eppure mai un posto simile avrebbe potuto produrre un effetto così impressionante se la sua scelta non fosse stata determinata da ragioni di tipo tecnico»

Walter Benjamin

Attraversare gli spazi di manovra abbandonati nel ventre della Stazione centrale di Milano ci ha fatto comprendere, fin da subito, che progettare un Memoriale della Shoah in questo luogo significa innanzitutto affrontare il tema della dimenticanza¹. Esperire quegli stessi spazi, la loro 'presenza' insieme ai sopravvissuti, ci ha consentito di percepire che il sito-documento non era più in grado, in sé, di narrare la propria storia e che «la memoria non è uno strumento, bensì il medium stesso, per la ricognizione del passato»².

La dismissione e il definitivo abbandono avvenuto alla fine degli anni '90 delle 'invisibili' aree di smistamento postale a ridosso del fabbricato viaggiatori – ripetutamente utilizzate tra la fine del 1943 e l'inizio del 1945 per le deportazioni di ebrei e di oppositori politici verso i campi di annientamento, concentramento e smistamento nazifascisti – è una forma di oggettivazione dei meccanismi della dimenticanza come rifiuto della responsabilità. È la prova concreta della rimozione di un pezzo di storia nazionale, politica prima ancora che socioculturale, dalla coscienza collettiva

1. Il progetto del Memoriale della Shoah nella Stazione centrale di Milano è dello studio Morpurgo de Curtis ArchitettiAssociati. Sul progetto si veda: GOLDSMITH 2011; KEVANE 2011; MARSHALL 2012; BIRAGHI, MICHELI 2013; BIRAGHI, LO RICCO, MICHELI 2013; CORRADO 2013; RIVA 2013; BASSANELLI 2014; CARBONI, COLOMBET, RAMBERT 2015; COLLINA 2015; CONSENTI 2015; RICCI 2015; DE CURTIS, MORPURGO 2015; SURIANO 2015; GREGOTTI 2016; IRACE 2016; BROOKER 2016.

2. BENJAMIN 2003.

dell'Italia a partire dalla fase della sua ricostruzione: la partecipazione allo sterminio, dapprima con la promulgazione della legislazione antisemita come atto inaugurale della persecuzione di Stato, poi con la partecipazione attiva agli arresti, alle detenzioni, agli eccidi³ e infine alle deportazioni.

Ma questa forma storica della dimenticanza, che a causa della sua dimensione di lunga durata sarebbe forse più utile definire 'tradizione della dimenticanza'⁴ è anche stata, involontariamente, l'origine della conservazione di questo luogo – probabilmente l'unico caso di sopravvivenza di una stazione di partenza – dalle distruzioni belliche e dalle cancellazioni postbelliche, che hanno rimosso dalle città europee gli scali ferroviari delle deportazioni, di cui oggi, solo in qualche caso, avanzano frammenti e rovine⁵.

Agli inizi degli anni Duemila il sito si presentava come il 'ventre tecnico' della complessiva macchina infrastrutturale della Stazione centrale, svuotato del suo senso originario – un'area di manovra postale – e da quello attribuitogli successivamente: un luogo di barbarie.

Lo spazio sopravvissuto solo strutturalmente integro, nei sessant'anni successivi al 15 gennaio 1945 – data dell'ultimo trasporto documentato di prigionieri ebrei partito da questi binari⁶ – ha subito una sorta di annullamento di significato attraverso le successive manomissioni, modifiche e mascheramenti: rimozioni che ne hanno alterato materialità e spazialità, quindi la sua stessa forma e riconoscibilità.

Come ha notato Walter Benjamin – vittima di quelle stesse persecuzioni – laddove il senso si sospende, la mancanza che ne deriva si rapprende in un' "immagine dialettica", oscillazione irrisolta fra un'estraneazione e un nuovo evento di senso, sorta di "dialettica in stato di arresto"⁷. Attivare la coscienza della mancanza attraverso il progetto del Memoriale, è stato per noi il tentativo di

3. Per contestualizzare i fatti nell'area geografica che aveva per epicentro Milano, vorrei a questo proposito ricordare in particolare gli eccidi di ebrei italiani e stranieri avvenuti nell'area del Lago Maggiore nel settembre del 1943, per mano del 1° battaglione della Panzer-Division Waffen SS-LSSAH, con la connivenza dei fascisti locali; tra questi il più noto è quello avvenuto a Meina tra il 22 e il 23 settembre, poco meno di due mesi prima della partenza del primo convoglio da Milano centrale con destinazione Auschwitz.

4. L'idea di una tradizione inventata e in questo caso impropria, è un richiamo, per estensione e nella consapevolezza del contesto diverso entro cui è stato originariamente usato, al noto contributo di Eric Hobsbawm e Terence Ranger (HOBBSAWM, RANGER 1987).

5. Mi riferisco in particolare ai casi Berlinesi della Anhalter Bahnhof (per i trasporti diretti a Theresienstad) e del cosiddetto 'Gleis 17' presso il terminal di Grunewald (convogli diretti ai ghetti di Łódź e Warszawa, al campo di Auschwitz e a quello di Theresienstad); oltre al caso dello scalo parigino di Drancy-Le-Bourget (convogli per la maggior parte con destinazione Auschwitz), che fu anche campo di concentramento (1941-44), per il quale come struttura di internamento fu, come noto, utilizzato il sistema di edifici in parte ancora esistenti che formano la cosiddetta *Cité de la Muette*, realizzata tra il 1931 e il 1934 su progetto di Marcel Lods e Eugène Beaudouin.

6. Archivio della Fondazione CDEC-Centro di Documentazione Ebraica Contemporanea, Milano.

7. AGAMBEN 2004.

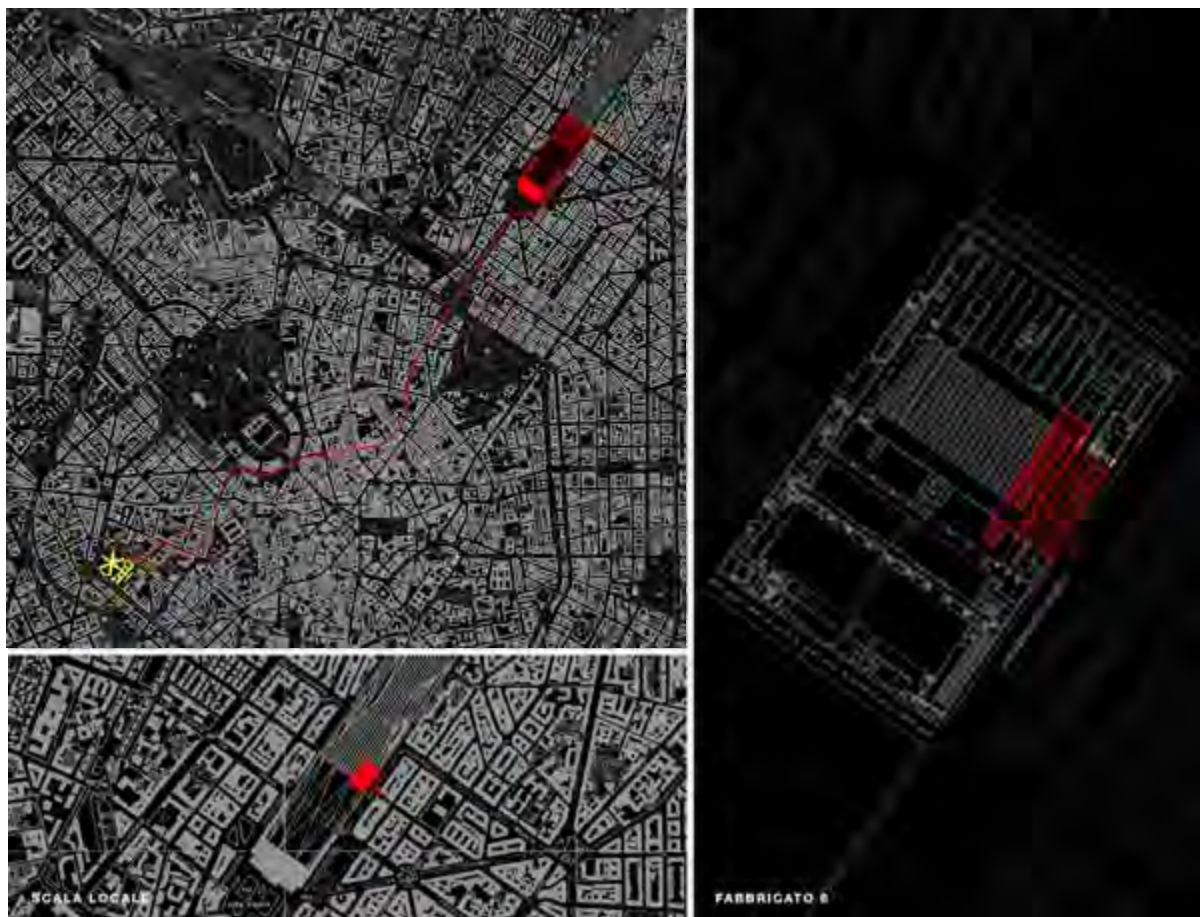


Figura 1. Localizzazione e connessione con il carcere di San Vittore, dove gli ebrei arrestati venivano concentrati nel V Raggio del panopticon prima di essere deportati dall'area dell'attuale Memoriale (© Morpurgo de Curtis ArchitettiAssociati).

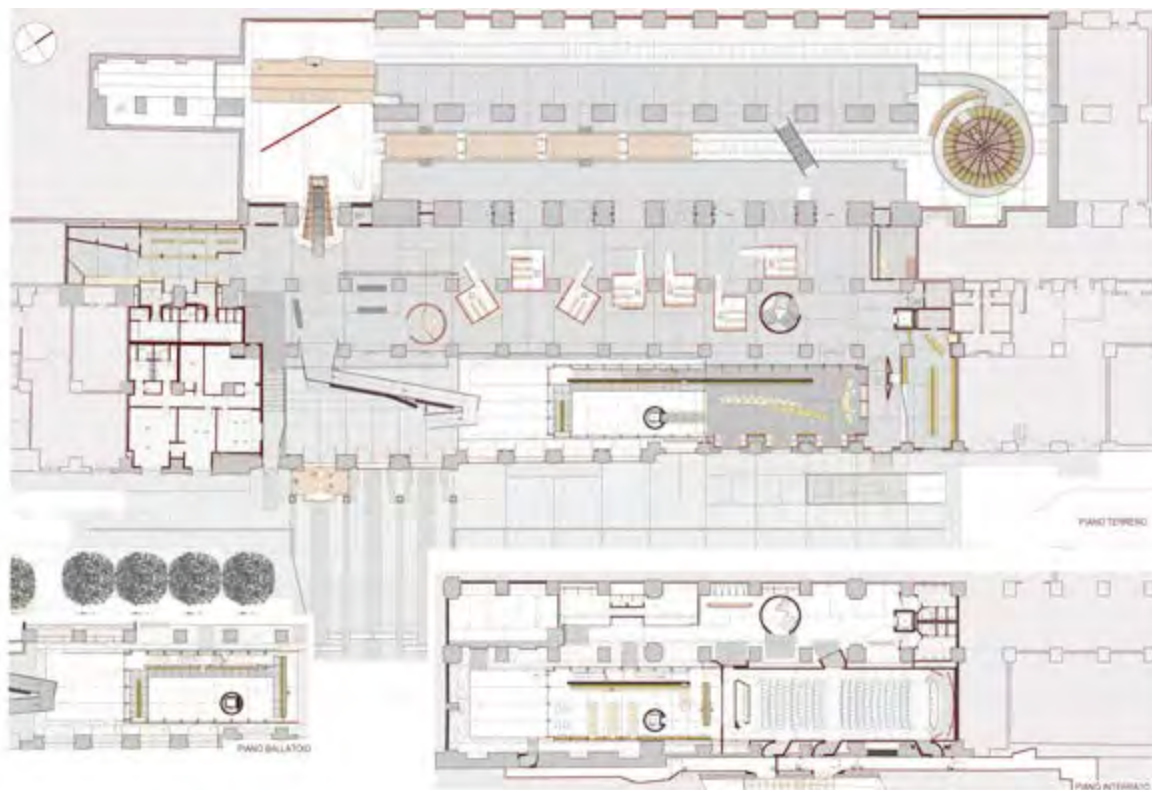


Figura 2. Piante piano terra-rialzato, mezzanino biblioteca e interrato (© Morpurgo de Curtis ArchitettiAssociati).

Nella pagina successiva, figura 3. Milano, Memoriale della Shoah. Atrio (foto A. Martiradonna).





Figura 4. Il sistema atrio-rampa d'ingresso nella connessione con lo spazio pubblico urbano (foto A. Martiradonna).

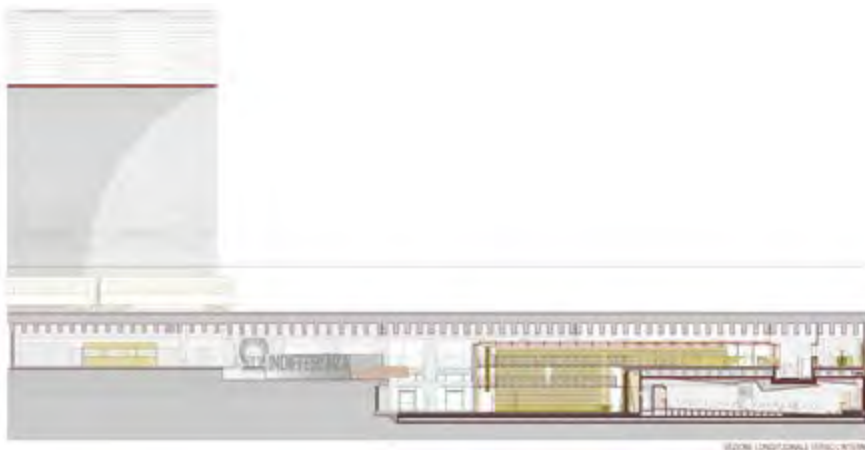


Figura 5. Sezione longitudinale verso l'interno (© Morpurgo de Curtis ArchitettiAssociati).

innescare uno spostamento, che non riguarda solo la dimensione del senso perduto, ma soprattutto di attribuire un significato nuovo. Il progetto più che fornire risposte ha cercato di interrogare il sito per radicare in esso un significato intelligibile, quindi utilizzabile per il presente: non uno statico museo, ma un luogo di esperienza attiva, dove la Shoah non sia 'risolta' mediante la sua riduzione ad una collezione di oggetti-reperti e immagini da riordinare all'interno di vetrine e pannelli, dove non venga quindi didascalicamente spiegata e "compresa", ma possa essere documentata e testimoniata; "conosciuta"⁸ attraverso un sistema di spazi – essi stessi reperti – organizzati per la rielaborazione, che sia al contempo un Memoriale e un laboratorio di attività permanenti, una sorgente della Memoria.

*Scavare e ricordare*⁹

La ricerca e il ritrovamento del senso mediante la costruzione del Memoriale sono stati avviati con un'operazione di ricostituzione di un fondamento riconoscibile, attraverso una sorta di 'scavo archeologico'. Riportare al loro stato originario le strutture in vista che connotano la morfologia del sito, ha significato evidenziarne la condizione oggettiva e visiva che ne rivela la consistenza immane e 'totale' di reperto archeologico della nostra contemporaneità¹⁰, mantenendo e sottolineando le tracce delle imperfezioni del processo di costruzione – i getti difettosi – e le condizioni di degrado dovuto all'azione del tempo e alle trasformazioni subite dall'edificio – 'memorizzate' dagli elementi che palesano lacune, incrinature, rotture –, ovvero 'raccolgiendo' e mostrando le testimonianze fisiche della storicità del luogo. Le strutture di cemento armato esposto dalle superfici intaccate, le corree di fondazione consumate che riemergono dal terreno, le colonne danneggiate dalle rimozioni e i solai *Hennebique* con le loro caratteristiche travi ricalate, segnate dai nidi di ghiaia e dai ferri in vista, finalmente liberate dalle aggiunte, dalle tramezzature posticce, dalle demolizioni e alterazioni, dall'applicazione di successivi strati di intonaco e dalle controsoffittature, "non mentono"¹¹: sono reperti autentici, *immagini-fatti* che veicolano la violenza di cui il sito è stato testimone, costituiscono

8. Si richiama la posizione espressa da Primo Levi in *Se questo è un uomo*, nella riedizione ampliata del 1976 (LEVI 1976).

9. Titolo preso a prestito da BENJAMIN 2003.

10. Secondo Marco Pacioni «I resti che documentano i luoghi degli stermini sono purtroppo il contributo tipologicamente più cospicuo che la modernità dà alle rovine», in PACIONI 2015.

11. Rispetto al tema delle immagini come lembi della realtà dello sterminio e come tramite tra la nostra difficoltà di immaginarlo e la realtà delle immagini "a dispetto di ogni inimmaginabile", si rinvia al saggio di George Didi Huberman (HUBERMAN 2005).



Figura 6. La biblioteca in fase di completamento (foto A. Martiradonna).

Nella pagina successiva, figura 7. La biblioteca completata (rendering studio Cavazza Pizzuto Architetti).



Figura 8. Sezione longitudinale sulla biblioteca (© Morpurgo de Curtis ArchitettiAssociati).



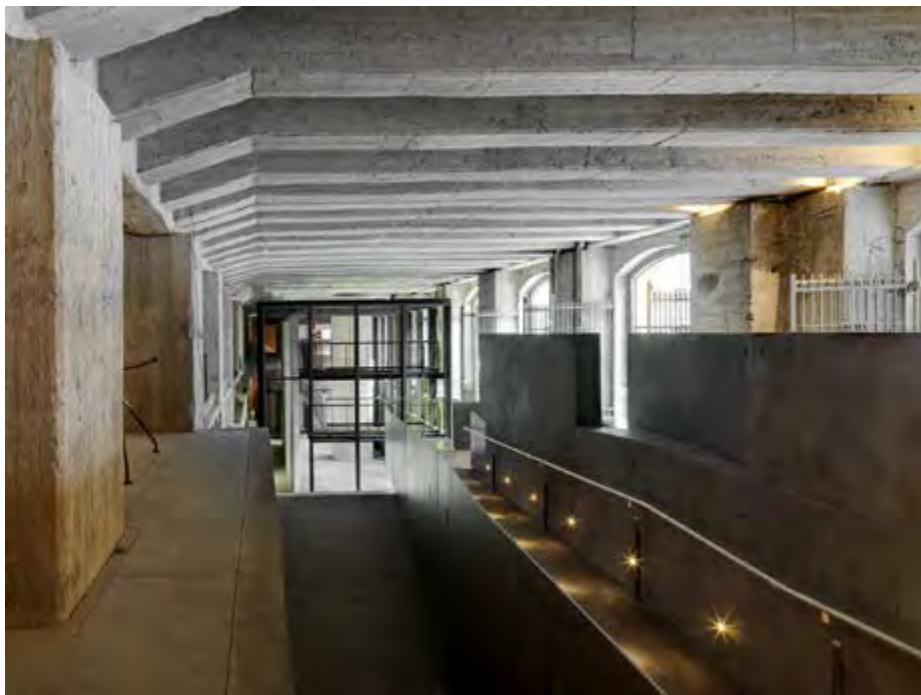


Figura 10. Il fronte della biblioteca dalla rampa d'ingresso (foto A. Martiradonna).



Figura 11. Sezione longitudinale sulla prima campata (prospetto ovest della biblioteca), verso piazza E.J. Safra. (© Morpurgo de Curtis ArchitettiAssociati).



Figura 12. L'area delle deportazioni col convoglio originale e il Muro dei Nomi (foto A. Martiradonna).

«fenditure nella materia del presente che mettono a nudo pezzi di memoria, frammenti che ancora ci interpellano [...] lettere di una scrittura che precede ogni alfabeto»¹². Queste superfici corrose sono ora espressione della contaminazione tra tempo, materia e memoria; profondità della storia che ricompongono una dimensione narrativa, parlante e immediata nella sua evidenza e brutalità oggettiva, oltre che simbolica di ferita dello sguardo.

La dimensione ‘archeologica’ che concreta la presenza di questo documento-reperto nella città contemporanea coincide quindi con la sua qualità immediatamente evocativa di ‘rovina’ e, di conseguenza, al suo carattere di sospensione¹³. Come nota lo storico Marco Pacioni, il rapporto che la rovina – in questo caso un ‘reperto’ della modernità – stabilisce in forma evocativa tra il tutto (la rovina e il frammento rinviano ad un intero) e la parte – il sito stesso è parte di un insieme organico – contribuisce ad attivare la memoria fino a farla divenire storia¹⁴.

L’area di manovra è quindi un ‘reperto’ nel senso relazionale indicato da Walter Benjamin, rovina “allegorica”¹⁵, perché capace di generare significati che concernono il rapporto e al contempo lo eccedono, evidenziandone così la dimensione narrativa (forza allegorica che alimenta una narrazione) e «il rilascio della forza di espansione del ricordo trattenuto nel frammento»: reperto archeologico come «forza immaginativa e ricostruttiva del tutto», ovvero di ciò che George Didi Huberman chiama *immagine-fatto* che segna l’appartenenza del luogo alla complessiva geografia della Shoah.

Le strutture della Stazione centrale in cemento armato esposte in stato di rovina, costituiscono in tal senso le proprie “immagini-fatto”, insieme realizzano una warburghiana *pathosformel* che riannoda il passato e il presente, dove forma e contenuto coincidono a causa dell’indissolubile intreccio tra carica emotiva e formula iconografica¹⁶.

Lo scavo progettato – che comprende la demolizione di una vasta porzione del solaio della prima campata verso strada per connettere spazialmente il piano terreno con l’interrato, in origine

12. HUBERMAN 2014.

13. Riguardo al tema del rapporto tra rovine, tempo (perduto) e le diverse profondità della storia che esse sono ancora in grado di testimoniare nella loro dimensione di “sospensione” come “tempo puro” e di testimonianza della “mancanza”, si rinvia alla raccolta di saggi di Marc Augé (AUGÉ 2004).

14. PACIONI 2015.

15. BENJAMIN 1997. Il richiamo a Benjamin in relazione al concetto di “rovina allegorica” – in questo caso non una citazione meccanica ma una rielaborazione, un montaggio che non tradisce il senso della finalità che egli si propone – è suggerito dallo stesso Benjamin e dal suo metodo di lavoro che riutilizza “scarti e rifiuti” per costruire nuovi significati di senso, nuove proposte e nuove prospettive del sapere. Un metodo calzante con l’esperienza del progettista per il quale le scelte sono sempre e comunque delle invenzioni. Sul rapporto fra cultura e reinterpretazione si veda anche SANGUINETI 2010.

16. AGAMBEN 2005.

separato dalla restante parte dell'area – realizza quindi una sorta di doppia archeologia: quella del reperto e quella dello sguardo; relazione tra la 'rovina' della stazione e il visitatore che la osserva e ne fruisce in presenza.

Il cosiddetto patio che risulta come vuoto generato dalla demolizione del solaio della prima campata ristabilisce, in quanto intervallo tra l'atrio d'ingresso e la fronte della biblioteca, il senso della mancanza, lo scarto tra la percezione scomparsa e quella attuale che, ora, l'essenza originale del sito può finalmente esprimere. È in questo senso che lo 'scavo' iniziale rivela l'*archè* del luogo e insieme ad essa rappresenta la condizione imprescindibile di legittimazione di tutti gli interventi, di tutte le opere realizzate, proprio nel rapporto che riesce a istituire tra la testimonianza del passato e il progetto del nuovo, tra la brutalità delle superfici della stazione e la politezza dei nuovi interventi. Il progetto per la Memoria che è dunque accertamento del ricordo, è al contempo percezione visiva, «un'archeologia che quindi non è solo scienza degli inizi, ma anche disciplina del presente stratificato»¹⁷, linguaggio espressivo e narrante, «un'anamnesi per capire il presente»¹⁸. Ma come è possibile attraverso un progetto di architettura "riaprire il passato"¹⁹ e trasformare un luogo di barbarie in un luogo di cultura?

La disciplina delle campate e il principio del distanziamento

L'attività operante di conservazione della stazione come rovina non coincide quindi con una forma di palingenesi²⁰ ma è, al contrario, una modalità di restituzione che avviene mediante la modificazione critica di un sito storico in una struttura museografica contemporanea. Essa costituisce dunque il piano di appoggio per orientare lo sviluppo progettuale, in quanto strumento di ricerca sul modo di attivare la narrazione da parte del reperto-documento. Rileggere la morfologia del luogo diviene la condizione di costruzione e articolazione degli interventi,

17. PACIONI 2015, p. 30.

18. HUBERMAN 2014, p. 20.

19. BODEI 2004.

20. Può forse essere di qualche interesse ricordare che il termine 'palingenesi' è stato utilizzato dagli storici del fascismo per designarne il nucleo mitico-ideologico, in particolare da Emilio Gentile in *Le origini dell'ideologia fascista* (GENTILE 1975) e ancora da Roger Griffin nel suo *The Nature of Fascism* (GRIFFIN 1991). L'uso che ne propongo in questo testo è quindi un richiamo al concetto proposto dagli storici, ma per rapporto, quindi volutamente ribaltato nel significato di modificazione critica dell'esistente e della sua finalità, in relazione all'idea progettuale di realizzare attraverso il Memoriale della Shoah di Milano una forma architettonica narrativa demitizzante, basata sulla verità della Storia del luogo, documentata dalle ricerche storiche e testimoniata dai sopravvissuti.

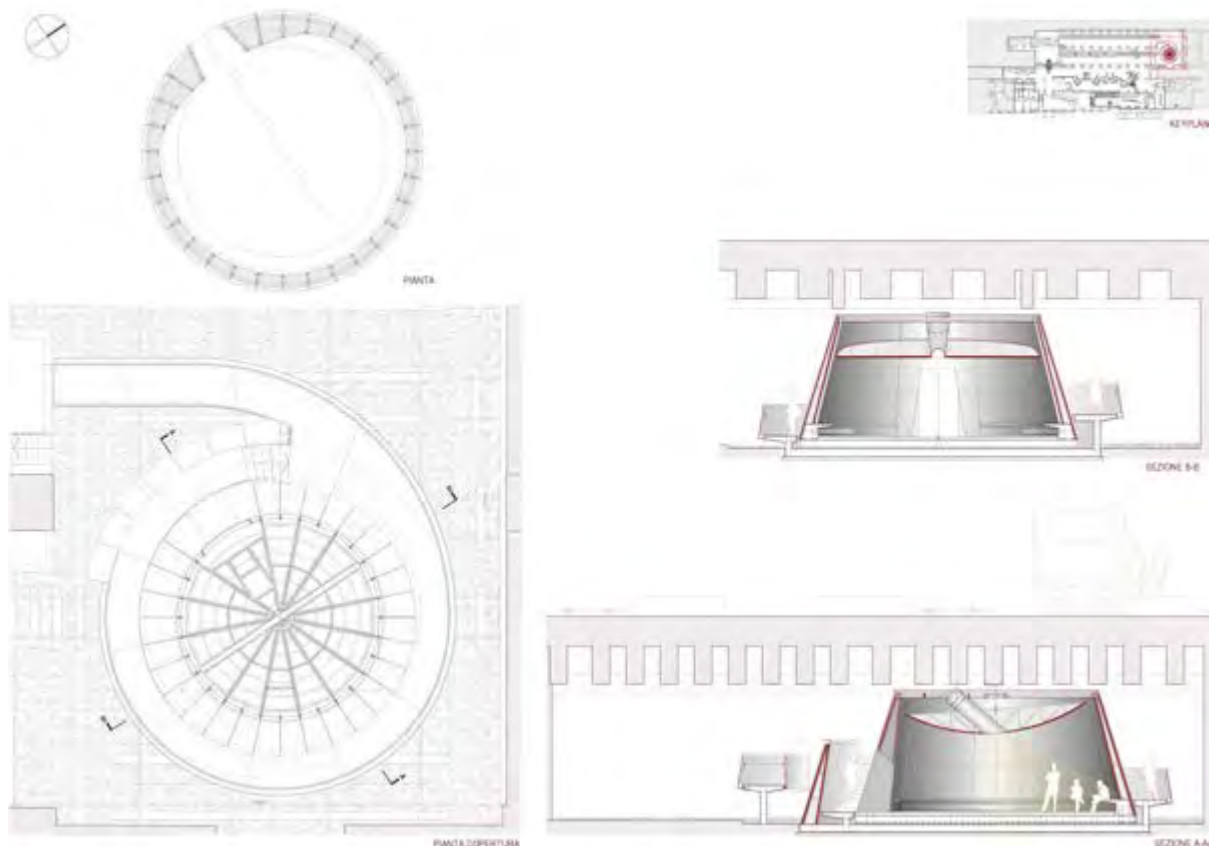


Figura 13. Luogo di Riflessione, piante e sezioni (© Morpurgo de Curtis ArchitettiAssociati).

Nella pagina successiva, figura 14. Il Luogo di Riflessione (foto A. Martiradonna).





Figura 15. L'ingresso del
Luogo di Riflessione
(foto A. Martiradonna).



Figura 16. La banchina del Muro dei Nomi vista dalla rampa del Luogo di Riflessione (foto A. Martiradonna).

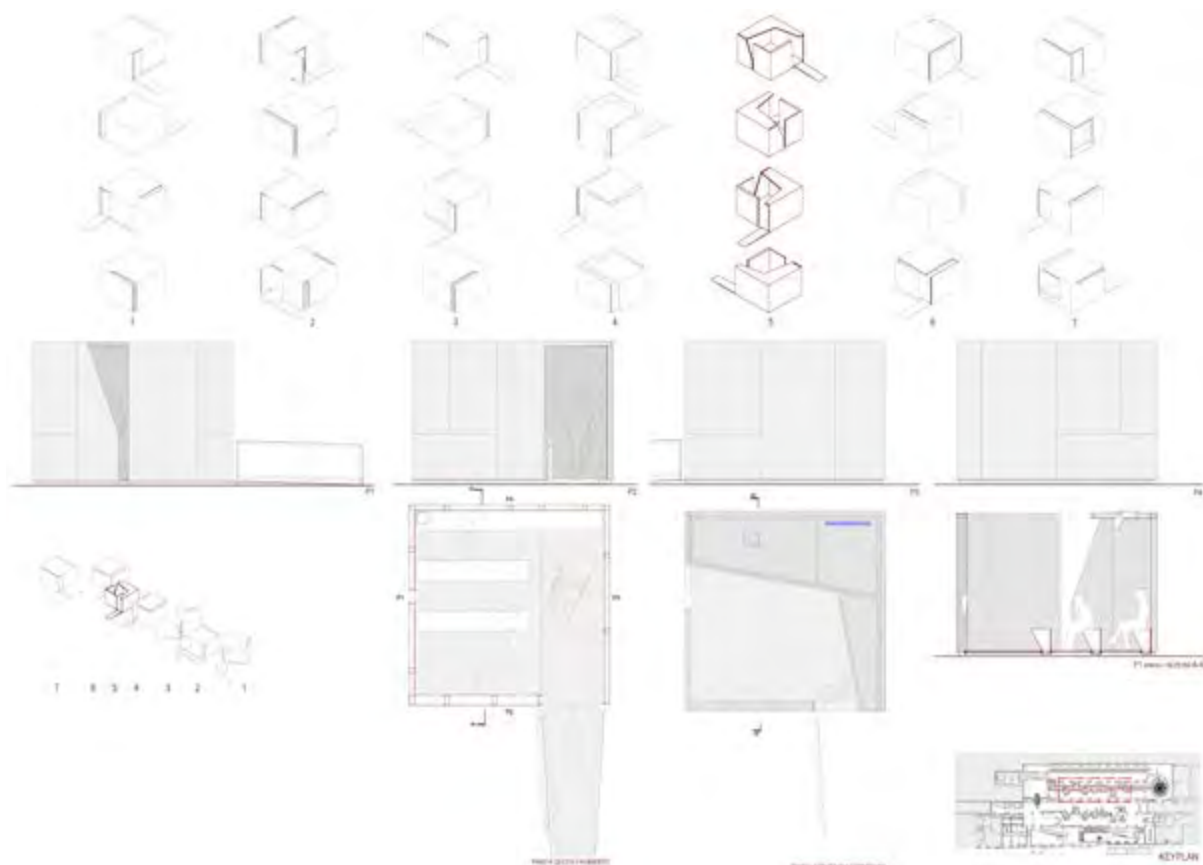


Figura 17. Stanze delle testimonianze: variazioni sul tema del volume virtualmente cubico (© Morpurgo de Curtis ArchitettiAssociati).

Nella pagina successiva, figura 18. Lo sbarco al piano interrato della scala circolare (foto A. Martiradonna).







Nella pagina precedente, figura 19.
Il foyer dell'auditorium al piano interrato
(foto A. Martiradonna).

Figura 20. L'auditorium (foto A. Martiradonna).



Figura 21. Sezione trasversale sull'auditorium
(© Morpurgo de Curtis ArchitettiAssociati).

secondo un principio che abbiamo provvisoriamente delimitato col termine *distanziamento*. Le cinque campate a sezione variabile che individuano il sito, accostate con sviluppo di cento metri per una profondità di circa sessanta metri, formano uno speciale spazio lineare in sequenza, ritmato dal passo delle strutture che ne misurano il volume e la presenza, attraverso il ritmo delle gigantesche colonne, la teoria delle travi ricalate con passo un metro, le colossali corree di fondazione esposte. Queste strutture definiscono lo spazio attraverso l'immane scheletro di cemento armato che tutte insieme formano: gigantesca ossatura in vista, *immagine-fatto*, in cui forma e contenuto coincidono. Rileggere il ritmo ossessivo delle strutture a ponte significa rispettarne la geometria ma anche distanziarsene per stabilire una nuova idea di ordine, perché in questo luogo nessuna forma di integrazione e di mimesi tra esistente e nuovo risulta secondo noi possibile²¹. Distanziare i nuovi interventi dall'esistente significa rileggere la "disciplina della campata"²² e la sua ripetizione per successivo accostamento come occasione di costruzione di un sistema di riferimento geometrico a griglia, che orienta i tracciati ordinatori dei nuovi interventi. Questa fondazione planimetrica del progetto è materiale da rileggere ma anche da trasgredire per coniugare una nuova idea di ordine come essenza, con quella del sito nella sua dimensione di lunga durata. Il *tipo della campata* rappresenta al contempo la condizione per rendere precisamente percepibile la transizione tra le diverse condizioni di finitura dei materiali utilizzati – i medesimi di cui è costituita la stazione – tra struttura originaria e nuovi interventi, in ultima analisi tra storia e presente.

La disciplina della campata riletta attraverso il distanziamento introdotto dal progetto evidenzia la «concomitanza figurativa di pianta e sistema costruttivo»²³, coincidenza architettonica tra struttura, forma e contenuto che i nuovi interventi cercano ogni volta di documentare, sia che si tratti di opere in cemento armato – il muro dell'Indifferenza e della rampa nell'atrio d'ingresso, il muro dei libri all'interno della biblioteca; i volumi cilindrici della scala sospesa e quelli degli ascensori – sia di opere in acciaio (la struttura esposta della biblioteca che rilegge il passo delle strutture della stazione, quelle 'sospese' dell'Osservatorio che si affaccia sulla fossa di traslazione sud dell'area dei binari, delle Stanze delle Testimonianze) che rivelano la struttura portante e del Luogo di Riflessione nel suo essere volume composto di strati percepibili nel loro sistema di montaggio.

21. A questo proposito si veda il commento di Umberto Riva al progetto del Memoriale in RIVA 2013.

22. Si rinvia alla nota suggestione offerta da Auguste Choisy nella sua *Histoire de l'architecture*, CHOISY 1899.

23. GUBLER 1985.

Attraversare, esperire, testimoniare: dispositivi architettonici e configurazioni narrative

Lo spostamento del punto focale da museo a Memoriale generato dal progetto, determina una traduzione spaziale attraverso una sequenza di “configurazioni narrative”²⁴, realizzata mediante un sistema di allestimenti permanenti, dispositivi di testimonianza e documentazione che, specialmente concentrati nelle prime tre campate – quelle esterne all’area ferroviaria delle deportazioni – riorganizzano il sito secondo una geografia di luoghi che sono nuclei di esperienza fisica e simbolica. Gli allestimenti, tutti basati in pianta su forme geometriche elementari – quadrati, rettangoli, triangoli, cerchi – ricompongono una sorta di alfabeto primario delle forme, sorta di scrittura logografica ‘primitiva’, pre-linguistica, che articola un sistema di figure generative innestate negli spazi-campate, per riconsegnare centralità ai temi della trasmissione, ricezione, rielaborazione e polarizzazione della Memoria, nel suo incessante movimento tra l’incommensurabilità dell’accaduto e la dimensione dell’esperienza soggettiva. In quanto figure emblematiche della ragione e della razionalità umana, sono geometrie definite dal principio di indeformabilità che all’interno del Memoriale risulta invece intaccato e reso precario da una successione di variazioni che ne fanno perdere la percezione univoca e, di conseguenza la loro riconoscibilità certa. Le regole fondamentali sono stabilite, come nel caso delle Stanze delle Testimonianze poste al centro del sito: volumi di acciaio disegnati sul quadrato, quindi virtualmente cubici, ma che ogni volta declinano la loro sagoma in variazioni che ne deformano leggermente l’involucro attraverso lo slittamento e l’inclinazione delle pareti e delle coperture, gli squarci che interrompono le facce dei volumi e ne travalicano la delimitazione, per aprire lo sguardo dei visitatori al rapporto con le strutture della stazione, alla parete di legno corroso dal tempo formata dai vagoni merci che le fronteggiano, allineati sul primo binario.

La corrispondenza tra i volumi tronco-conici che delimitano alle estremità sud e nord l’area dei binari, l’Osservatorio posto in asse tra l’ingresso principale e la fossa di traslazione che dà accesso al montavagoni e il Luogo di Riflessione ‘sospeso’ nella fossa di traslazione settentrionale, avviene per mezzo della loro diversa collocazione nella geografia della stazione nascosta. Il primo posto in orizzontale e in forte sbalzo sul vuoto della fossa di traslazione sud, stabilisce la transizione del visitatore dallo spazio immane dell’area centrale (la hall delle Testimonianze) alla dimensione progressivamente ridotta del cono metallico fino a divenire spazio che permette un’esperienza individuale, producendo un effetto estraniante a ricordo della compressione psicologica e centripeta narrata dai sopravvissuti, vissuta nel momento del passaggio traumatico e travolgente dall’atrio

24. RICOEUR 1986.



Figura 22. La sala di lettura della biblioteca in fase di completamento (foto A. Martiradonna).

Nella pagina successiva, figura 23. La sala di lettura della biblioteca (rendering studio Cavazza Pizzuto Architetti).





Figura 24. Dettaglio del fianco ovest della biblioteca (foto A. Martiradonna).

MEMORIALE DELLA SHOAH DI MILANO

Fondazione Memoriale della Shoah di Milano Onlus

Presidente: Ferruccio de Bortoli

Vice Presidente: Roberto Jarach

Segretario Generale: Katja Besseghini

Consiglieri: Luciano Belli Paci, Marco Szulc, Daniela Dana Tedeschi,

Michaela Goren Monti, Milena Santerini, Giorgio Sacerdoti, Sara

Modena, Ernesto Nobili, Amedeo Piva, Fabrizio Torrella

Advisor tecnico: Giampaolo Migliorini

Progetto architettonico e Direzione Artistica

Morpurgo de Curtis Architetti Associati

Annalisa de Curtis

Guido Morpurgo

Collaboratori al progetto esecutivo:

Olga Chiamonte

Matteo Quaglia

Valeria Radice

Direzione Lavori

Ace srl

Antonio Acerbo

Livio Acerbo

Valerio Arienti

Roberta Colombo

Manuela Maiorano

Rocco Nino Sallustio

Gabriele Salvatoni

Project Management primo stralcio

Europa Risorse

Mauro Bevilacqua

Alessandra Desiderio

Consulente scientifico conservazione

Gian Paolo Treccani

Conservazione

Paolo Gasparoli

Maria Cannatelli

Strutture

Lussignoli Associati società di ingegneria srl

Luciano Lussignoli

Flavio Buonopane

Claudio Favalli

Pierluigi Maranesi

Francesco Mazzeo

Andrea Moreschi

Impianti

Giovanni Ziletti

Lorenzo Finizio

Nicola Reccagni

Alessandro Temponi

Illuminotecnica

Ferrara Palladino e Associati

Cinzia Ferrara

Pietro Palladino

Cesare Coppede

Acustica

Cesare Trebeschi

Multimedia

Kooa srl

Federico Thieme

Rendering

Cavazza Pizzuto Architetti

Foto

Andrea Martiradonna

d'ingresso ai vagoni merci. È «un singolare intreccio di spazio e di tempo: unica apparizione di una lontananza, per quanto vicina possa essere»²⁵.

Il Luogo di Riflessione è invece uno spazio rivolto verso l'alto e rappresenta la cerniera di transizione, di sospensione tra l'area del Memoriale (Osservatorio-Testimonianze-banchine e vagoni-Muro dei Nomi) e quella del Laboratorio della Memoria (Biblioteca-centro di documentazione, Auditorium, aree didattiche e locali di appoggio). Diversamente dall'Osservatorio, esso misura per distanziamento il suo rapporto con l'area dei binari, con il meccanismo delle deportazioni di cui è testimone: si disloca sul piano ferroviario e ricostruisce un intervallo per rimettere l'uomo al centro. Attraverso l'interpretazione critica del documento-monumento, riafferma mediante l'architettura un principio di responsabilità e la dimensione etica della Memoria.

25. BENJAMIN 2014.

Bibliografia

- AGAMBEN 2004 - G. AGAMBEN, *Nimphae*, in «Aut aut, Aby Warburg. La dialettica dell'immagine», 2004, 321-322, pp. 53-67.
- AGAMBEN 2005 - G. AGAMBEN, *Aby Warburg e la scienza senza nome*, in G. AGAMBEN, *La potenza del pensiero. Saggi e conferenze*, Neri Pozza Editore, Vicenza 2005, pp. 123-146.
- AUGÉ 2004 - M. AUGÉ, *Rovine e Macerie. Il senso del tempo*, Bollati Boringhieri, Torino 2004.
- BASSANELLI 2014 - M. BASSANELLI, *Portare alla luce l'invisibile: il Memoriale della Shoah di Milano*, in «op.cit. Selezione della critica d'arte contemporanea», 2014, 149, pp. 69-72.
- BENJAMIN 1997 - W. BENJAMIN, *Sul concetto di storia*, a cura di G. Bonola e M. Ranchetti, Einaudi, Torino 1997.
- BENJAMIN 2003 - W. BENJAMIN, *Scavare e ricordare*, in R. TIEDMANN, H. SCHWEPPEHÄUSER, E. GIANNI (a cura di), *Opere complete, V, Scritti 1932-1933*, Einaudi, Torino 2003.
- BENJAMIN 2014 - W. BENJAMIN, *Breve storia della fotografia*, (ed it. a cura di S. Mori Carmignani), Passigli Editori, Bagno a Ripoli 2014.
- BIRAGHI, LO RICCO, MICHELI 2013 - M. BIRAGHI, G. LO RICCO, S. MICHELI (a cura di), *Memoriale della Shoah*, in M. BIRAGHI, G. LO RICCO, S. MICHELI (a cura di), *Guida all'architettura di Milano 1954-2014*, Hoepli, Milano 2013, p. 240.
- BIRAGHI, MICHELI 2013 - M. BIRAGHI, S. MICHELI, *Memoriale della Shoah di Milano*, in M. BIRAGHI, S. MICHELI, *Storia dell'architettura italiana 1985-2015*, Einaudi, Torino 2013, pp. 350-351.
- BODEI 2004 - R. BODEI, *Introduzione. L'arcipelago e gli abissi*, in P. RICŒUR, *Ricordare, dimenticare, perdonare. L'enigma del passato*, Il Mulino, Bologna 2004, pp. VII-XV.
- BROOKER 2016 - G. BROOKER, *Shoah Memorial*, in G. BROOKER, *Adaptation strategies for interior architecture and design*, Bloomsbury, London, Oxford, New York, New Delhi, Sydney 2016, pp.142-147 (in corso di stampa).
- CARBONI, COLOMBET, RAMBERT 2015 - C. CARBONI, M. COLOMBET, F. RAMBERT, *Memorial de la Shoah, Gare centrale, Milan*, in C. CARBONI, M. COLOMBET, F. RAMBERT (éd.), *Un Bâtiment, combien de vies? La transformation comme acte de création*, Cité de l'architecture & de patrimoine - Silvana Editoriale, Paris-Milan 2015, pp.278-279.
- CHOISY 1899 - A. CHOISY, *Histoire de l'architecture*, 2 voll., Gauthier-Villars, Paris 1899.
- COLLINA 2015 - L. COLLINA, *Memoriale della Shoah di Milano*, in M. BIRAGHI et al. (a cura di), *Medaglia d'oro all'Architettura Italiana 2015/Gold Medal for Italian Architecture 2015*, Catalogo della mostra La Triennale di Milano (Milano, 12 dicembre 2015 - 7 febbraio 2016), Mandragora, Milano 2015, pp. 126-129.
- CORRADO 2013 - C. CORRADO, *Recupero: il Memoriale della Shoah, Milano*, in «Il nuovo cantiere», 2013, 8, pp. 16-25.
- DE CURTIS, MORPURGO 2015 - A. DE CURTIS, G. MORPURGO, *Il Memoriale della Shoah di Milano: infrastruttura tra documento e progetto*, in C. COZZA, I. VALENTE (a cura di), *La freccia del tempo. Ricerche e progetti di architettura delle infrastrutture*, Pearson, Torino 2015, pp. 68-74.
- GENTILE 1975 - E. GENTILE, *Le origini dell'ideologia fascista (1918-1925)*, Laterza, Bari 1975.
- GOLDSMITH 2011 - J. GOLDSMITH, *Memory in the Making. Slowly building a Memorial of the Shoah in Milan*, in «The New York Times Art & Design» e «International Herald Tribune», 8 settembre 2011.
- GREGOTTI 2016 - V. GREGOTTI, *Il Binario 21 illuminato dal cemento. Ferro, pietre, ghiaia, nuovi volumi: nel Memoriale della Shoah l'architettura al servizio del ricordo*, in «Corriere della Sera», 20 marzo 2016, p. 30, http://corriere.it/cultura/16_marzo_19/binario-21-memoriale-shoah-milano-stazione-centrale-gregotti-de-curtis-morpurgo-b0037b74-ede5-11e5-9277-b3acd54d3652.shtml (ultimo accesso 13 giugno 2016).
- GRIFFIN 1991 - R. GRIFFIN, *The Nature of Fascism*, St. Martin's Press, New York 1991.
- GUBLER 1985 - J. GUBLER, *La campata è un tipo?*, in «Casabella», XLIX (1985), 509-510, pp. 76-83.

- HOBBSAWM, RANGER 1987 - E. HOBBSAWM, T. RANGER (a cura di), *L'invenzione della tradizione*, Einaudi, Torino 1987.
- HUBERMAN 2005 - G.D. HUBERMAN, *Immagini malgrado tutto*, Raffaello Cortina, Milano 2005.
- HUBERMAN 2014 - G.D. HUBERMAN, *Scorze*, Nottetempo, Roma 2014.
- KEVANE 2011 - B. KEVANE, *A Wall of Indifference: Milan Shoah Memorial*, in «The Forward», 8 luglio 2011, <http://forward.com/news/139293/a-wall-of-indifference-italy-s-shoah-memorial/> (ultimo accesso 13 giugno 2016).
- IRACE 2016 - F. IRACE, *L'arte della memoria. Perché questa architettura merita la Medaglia d'Oro*, in «La Repubblica» (Milano), 8 gennaio 2016, p. XI, <http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2016/01/08/lartedellamemoriaMilano11.html> (ultimo accesso 13 giugno 2016).
- LEVI 1976 - P. LEVI, *Se questo è un uomo*, Einaudi, Torino 1976.
- MARSHALL 2012 - L. MARSHALL, *Milan's Memorial to his Dark Past*, in «Condé Nast Traveller», January 2012, pp. 43-44.
- PACIONI 2015 - M. PACIONI, *Il pensiero per frammenti*, in M. BARBANERA, A. CAPODIFERRO (a cura di), *La forza delle rovine*, Electa, Milano 2015, pp. 28-33.
- RICŒUR 1986 - P. RICŒUR, *Tempo e racconto*, Jaca Book, Milano 1986.
- RIVA 2013 - U. RIVA, *Né un abbandono, né un commento/Neither an abandonment, nor a comment, Morpurgo de Curtis, Memoriale della Shoah, Milano*, in «Abitare», 2013, 530, pp.64-73.
- SANGUINETI 2010 - E. SANGUINETI, *Cultura e realtà*, Feltrinelli, Milano 2010.
- SURIANO 2015 - S. SURIANO, *La testimonianza dell'invisibile. Il Memoriale della Shoah di Milano*, in «Engramma. La tradizione classica nella memoria occidentale», 2015, 123, http://engramma.it/eOS2/index.php?id_articolo=2122 (ultimo accesso 13 giugno 2016).

Heritage of convenience: protection of the 20th century in Pescara - myth and reality

Claudio Varagnoli
claudio.varagnoli@unich.it

Pescara was born from the merger of two small existing towns, in 1926. The new town thus feels like a place with no past, no history; something that is far from the truth. This notion has endorsed the ongoing demolition and replacement, even in recent times. An initial survey of the architectural heritage carried out by L. Bartolini Salimbeni, in 1994, highlighted considerable architectural heritage, that should have been defended by a variant of the urban master plan approved in 2007. However, recent demolitions of buildings of a certain importance (the Porta Nuova Station, the former Centrale del Latte, a textile mill from the early twentieth century) proceed amid protests from citizens and associations. The Town Hall tried to remedy the situation, entrusting revision of the current urban master plan to a group of experts, who extended the work of Bartolini Salimbeni. However, the Administrative Court rejected these and other attempts of protection, disputing the application of restrictive rules on the part of the Town Hall: only the Superintendence, the local office of the Ministry of Cultural Heritage, in fact, may apply such restrictions. The essay highlights the need to improve alternative means of protection instead of traditional ways. However, it also points out that, in Italy, the economic and financial aspects of "heritage" still prevail. New dangers threaten other important buildings, such as the Adriatic Stadium, designed by Luigi Piccinato (1952-56). The issue not only concerns the preservation of monuments, but also the quality of life of the inhabitants. The risk is that our towns will be reduced to mere merchandise.

Patrimoni d'interesse: la conservazione della città del Novecento a Pescara tra mito e realtà

Claudio Varagnoli

Pescara ha fama di città giovane, priva di storia. Ma è ovviamente poco più di un luogo comune. La città ha in realtà voluto *credersi* senza storia, per rendersi disponibile a un rinnovamento edilizio incessante, con fini quasi sempre speculativi¹. Già nella fase post-unitaria venne abbattuta senza troppi scrupoli la storica fortezza spagnola costruita a cavallo sul fiume; poi si è aggredita la dignitosa edilizia ottocentesca e la fascia costiera di villini di gusto floreale; infine, si sta erodendo il cospicuo patrimonio architettonico del Novecento, quello della città capoluogo scelta da Mussolini nel 1926 per accontentare Gabriele d'Annunzio, ma anche l'influente Giacomo Acerbo, promotore della legge elettorale maggioritaria². Palazzine di flagrante modernità (fig. 1), del tutto indifferenti al reticolo stradale, fanno lievitare lo skyline di quella che era una volta una città di mare, ma soprattutto i guadagni dei costruttori e dei proprietari.

Nata dalla fusione dei due nuclei di Castellamare Adriatico a nord e Pescara – la romana *Ostia Aterni* – a sud, la città ha costruito di sé un'immagine che esclude un centro storico vero e proprio. Troppo semplici le case contenute tra le muraglie della fortezza, radunate attorno a tre strade principali,

1. Sui caratteri generali dello sviluppo della città, si veda AVARELLO, CUZZER STROBBE 1975; COLAPIETRA 1980; STAFFA 1991; MORANDI 1992; LOPEZ 1993; BIANCHETTI 1997; DI BIASE 1997; FIMIANI 1998; DE SANCTIS 2001; ALICI, POZZI 2004; PESSOLANO 2006; DI BIASE 2010.

2. BATTAGLINI 1935.



Figura 1. Pescara, recenti costruzioni in via Tasso - via Trilussa, 2015 (foto C. Varagnoli).

troppo fragile il tessuto di Castellamare, articolato in una serie di ville pedemontane e collinari attorno al nucleo della Madonna dei Sette Dolori, per poter parlare di un consistente lascito del passato (fig. 2). La conformazione della città conobbe un'ulteriore repentina mutazione con la Seconda guerra mondiale, durante la quale Pescara fu duramente bombardata; seppero però ricostruirsi con un piano disegnato da Luigi Piccinato (1944), che costituì la base per il decollo commerciale e anche industriale del secondo dopoguerra³. La debolezza degli strumenti pianificatori – dopo la ricostruzione, Piccinato redasse un vero piano regolatore nel 1957-59, poi dichiarato inefficace, a cui fece seguito il piano di Leonardo Mariani Travi e Federico Gorio, 1975, mai approvato – ha portato a una crescita senza regole, che ha finito per colmare gli spazi che esistevano tra i nuclei preesistenti, senza un disegno urbano: abusivismo, mansarde, balconi, infissi, villette hanno ulteriormente aggravato il quadro, non molto diverso da gran parte dell'Italia e soprattutto da quella informe agglomerazione costiera che corre costante dalla Romagna a Ortona.

3. PIACENTINI 1998; SERAFINI 2008, pp. 89-152.



Figura 2. Pianta Direttore della Piazza di Pescara e terreno che la circonda, Wien, Kriegsarchiv (da PESSOLANO 2011).

Difficile, se non impossibile, parlare di patrimonio storico a Pescara. Tuttavia, il Comune si è dotato, fin dal 1994, di una schedatura del patrimonio storico-architettonico affidata a Lorenzo Bartolini Salimbeni, docente dell'Università "Gabriele d'Annunzio" di Chieti-Pescara, che evidenziava linee evolutive e caposaldi architettonici in vista di una politica di tutela⁴: l'indagine faceva parte integrante del primo effettivo piano regolatore della città, redatto nel 1993, ma entrato in vigore nel 1996.

Un deciso cambiamento, almeno nelle intenzioni, fu impresso dal *Piano delle invarianti per uno sviluppo sostenibile*, approvato dal Consiglio comunale nel 2007, con Luciano D'Alfonso come sindaco. L'obiettivo era quello di salvaguardare le residue aree verdi e di ridurre il consumo di territorio: in quel frangente, si propose anche di aggiornare l'indagine di Bartolini Salimbeni, senza tuttavia giungere a un esito operativo.

Nel frattempo le operazioni di drastica sostituzione nel tessuto edilizio non si arrestavano. Le discussioni sul futuro della Colonia marina *Stella Maris* nella vicina Montesilvano⁵, di proprietà provinciale e in via di dismissione (fig. 3); la salvaguardia del Circolo dei Canottieri della Pescara⁶, sulle sponde del fiume omonimo; le proteste per l'invasiva trasformazione (fig. 4) della stazione di Pescara-Porta Nuova⁷ (2008) e per la demolizione di villini in via Trento (2010) sembravano indice di un mutato clima culturale.

Il punto di svolta giunse con la discussione, piuttosto animata in città, seguita alla demolizione della ex Centrale del Latte nel 2010, da lungo tempo abbandonata e sottoutilizzata. Si trattava di un'opera sconosciuta nella stessa cittadinanza, ma realizzata nel 1935 su progetto di Florestano di Fausto, fra i principali architetti del Ventennio Fascista e autore del nuovo volto di Tirana e delle città del Dodecaneso⁸. La struttura, di solida e scabra impostazione funzionalista, testimoniava tra l'altro l'impulso dato al miglioramento delle condizioni di vita degli abitanti. La demolizione era in effetti legittimata da un permesso di costruire rilasciato dal Comune di Pescara nel giugno 2010, richiesto dalla società immobiliare proprietaria per fare spazio a un nuovo complesso edilizio: l'area, fino ad allora marginale e sottoutilizzata, si stava rivelando interessante per lo sviluppo urbanistico della città. Unico strumento per la sua tutela, in mancanza di una specifica disposizione comunale, sarebbe stato

4. Comune di Pescara, *Indagine sul patrimonio storico-architettonico, Relazione. Allegati*, prof. arch. Lorenzo Bartolini Salimbeni, s.d. (ma 1993-94).

5. PAPPONETTI 2003; VARAGNOLI 2006, pp. 725-738.

6. Decreto della Direzione Regionale Abruzzo 13 dicembre 2010, n. 254; si veda PEZZI 2011, pp. 75-84.

7. Su un progetto di massima di Oriol Bohigas, ma poi realizzato da altri, nell'ambito del comparto "Ex molini De Cecco" si veda PELAGATTI 2011. Sul progetto generale dell'area, a seguito di un concorso, si veda *Da fabbrica a città* 2001.

8. DI MARCO 2011, pp. 119-129.



Da sinistra, figura 3. Montesilvano (Pescara) Colonia marina *Stella Maris*, opera di Francesco Leoni (strutture di Carlo Liguori), 1938 (foto C. Varagnoli); figura 4. Pescara, lavori di demolizione della stazione di Porta Nuova (da PELAGATTI 2011).

Nella pagina successiva, figura 5. Pescara, demolizione della ex-centrale del Latte in via del Circuito (foto C. Varagnoli, 2010).



il “vincolo” – com’è noto sostituito dalla dichiarazione di interesse culturale con il Codice dei Beni Culturali del 2004 – della Soprintendenza per i Beni Architettonici e il Paesaggio dell’Abruzzo. Malgrado le proteste delle principali associazioni cittadine, la demolizione fu iniziata agli inizi di agosto 2010 (fig. 5), ma arrestata da un ordine di sospensione dei lavori emesso dalla competente Soprintendenza, a cui fece seguito la dichiarazione di interesse culturale nel febbraio 2011⁹; ma la struttura era ormai ridotta a un rudere. In una situazione di incertezza – ricostruire il rudere “vincolato” o procedere con l’abbattimento violando la disposizione della Direzione Regionale? – il TAR decretò l’annullamento del provvedimento della Soprintendenza, rilevando tra l’altro che «la scelta di imporre un vincolo così rilevante e incidente sugli interessi della capacità edificatoria del sito avrebbe dovuto trovare motivazioni ben più forti di quello “stato emozionale” che traspare dalla relazione al decreto»¹⁰. Allo stato attuale, comunque, l’area è ancora ineditata (2016).

Il dibattito che nacque dall’episodio – al termine del quale la città aveva perso uno degli edifici rappresentativi della fase identitaria del Ventennio – coinvolse associazioni ambientaliste, Italia Nostra, la Soprintendenza e, una volta tanto, anche la facoltà di Architettura, scossa da alcuni docenti dalla sua tradizionale indifferenza ai temi conservativi, che organizzò un convegno per discutere sul futuro del patrimonio architettonico della città¹¹.

L’amministrazione comunale di centro-destra, guidata dal sindaco Luigi Albore Mascia, decise di rivedere le proprie politiche di tutela, colpita dalla reazione della cittadinanza. La Centrale del Latte, infatti, non era stata censita nello studio di Bartolini Salimbeni, perché questo, programmaticamente, copriva l’area centrale della città. Il Consiglio comunale¹² decise pertanto di affidare a un gruppo di lavoro misto Soprintendenza-Università e liberi professionisti¹³, la revisione e l’ampliamento della

9. Decreto del Direttore Regionale per i Beni Culturali e Paesaggistici dell’Abruzzo del 23 febbraio 2011, n. 269; sull’intera vicenda si veda IEZZI 2011a.

10. Sentenza TAR Abruzzo, sezione staccata di Pescara, sez. I, n. 00121/2012, depositata 08/03/2012. Si veda LAMBERTINI 2013.

11. VARAGNOLI, DI BIASE, APPIGNANI 2011.

12. Ringrazio qui il consigliere Licio Di Biase che, da storico e politico, si è prodigato per l’istituzione del gruppo di lavoro e per la prosecuzione dei lavori. Un ringraziamento all’assessore Marcello Antonelli e all’arch. Emilia Fino, direttore dell’Area Urbanistica del Comune di Pescara e ai suoi collaboratori.

13. Il gruppo di lavoro era composto da Patrizia L. Tomassetti (Soprintendenza per i Beni architettonici e il Paesaggio dell’Abruzzo – ufficio di Pescara), Cinzia Di Brino (libero professionista), Barbara Ferri (assegnista di ricerca), Emilia Fino (Comune di Pescara, Ufficio Urbanistica), Claudio Varagnoli (Dipartimento di Architettura, Università di Chieti-Pescara), a cui si aggiunse Stefano Cecamore (assegnista di ricerca).

precedente indagine¹⁴, con l’obiettivo di avere un quadro completo degli edifici rilevanti sotto il profilo storico-architettonico e di predisporre i relativi strumenti per la salvaguardia.

Il gruppo di lavoro si mise all’opera con l’obiettivo di operare non nella logica del “vincolo” – prerogativa com’è noto della competente Soprintendenza, sia pure secondo le modalità del nuovo codice dei Beni Culturali del 2004 – ma piuttosto rivedendo il classamento fissato dal vigente piano regolatore.

Ma il dibattito sulla trasformazione edilizia della città non si era certo arrestato. Il Decreto Sviluppo, voluto dal ministro Corrado Passera al tempo del Governo Monti¹⁵, veniva approvato nell’agosto del 2012: il provvedimento puntava in primo luogo sull’edilizia per il rilancio dell’economia nazionale, premiando con aumenti di cubatura gli interventi di demolizione e ricostruzione, secondo direttive impartite da specifici “Piano casa” regionali: un’opportunità per il rinnovamento edilizio, ma che offriva il destro a crescite non sempre sostenibili nelle aree urbane. Un caso portato all’attenzione del gruppo di lavoro riguardava la villa Agresti, edificio sobrio e raffinato nei dettagli (fig. 6). La villa fu realizzata da Paride Pozzi – professionista molto attivo in città – nel 1954¹⁶ ed è uno dei pochi edifici che segue le indicazioni del piano di Piccinato, soprattutto nel rapporto con la linea di costa: contenimento dell’altezza, forte accento sull’orizzontalità, misura razionalista nell’organizzazione architettonica¹⁷. La villa era stata sottoposta a tutela con la *Variante delle invarianti* istituita dal Comune nel 2007, insieme ad altri edifici rilevanti della fascia costiera pescarese, ma nel 2011 il Tribunale Amministrativo Regionale (sezione di Pescara) aveva revocato i provvedimenti di protezione¹⁸, sottolineando l’inaffidabilità del giudizio storico-estetico sull’edificio e l’incompetenza del Comune in operazioni di tutela puntuale.

Sulla base della prima bocciatura del TAR, il gruppo di lavoro propose quindi un nuovo classamento per la villa, in funzione di un ambito storico preciso – quello appunto del tessuto edilizio costruito a seguito del piano Piccinato – fornendo ulteriori argomentazioni per il riconoscimento del valore architettonico dell’edificio, con l’obiettivo di scoraggiare il proposito, già dichiarato, di demolire la villa per nuove costruzioni. Prevedibile, il nuovo rigetto del TAR giunse con una sentenza “pilota” che

14. Richiesta fin dal luglio 2010 dal consigliere comunale Maurizio Acerbo, che qui si ringrazia per l’appoggio offerto al gruppo di lavoro.

15. Il piano aveva l’obiettivo di premiare con aumenti di cubatura gli interventi di ricostruzione del patrimonio edilizio esistente, ammettendo il cambio della destinazione d’uso e la delocalizzazione in altre aree. La legge regionale per il “Piano Casa” in Abruzzo è la n. 49 del 29 dicembre 2014.

16. Pozzi 1985.

17. Iezzi 2011.

18. «Non è sufficiente richiamarsi a vaghi ed incerti valori architettonici-edilizi [...] o al particolare valore storico architettonico dell’edificio, per una considerazione soggettiva dell’assessore e/o dei consiglieri comunali; necessita, invero, una valida, probante ed oggettiva documentazione», *ibidem*.



Figura 6. Pescara, villa Agresti (foto C. Di Brino, 2012).

ebbe un notevole risonanza sull'opinione pubblica pescarese nel settembre 2013¹⁹. Il tribunale, infatti, segnalava che l'esigenza di salvaguardare il valore storico artistico di un edificio non è di competenza del Comune:

«manca o resta sullo sfondo proprio la considerazione del bene immobile come parte di una zona omogenea del territorio comunale, atteso che tutte le considerazioni in esso espresse sono sbilanciate in favore di una centralità dell'esigenza di salvaguardia del valore storico e artistico dell'edificio, funzioni che viceversa esulano dal potere di conformazione urbanistica e che sono affidate istituzionalmente alle cure di altre Autorità, nella specie al Ministero per i Beni Culturali».

E la stampa locale, illustrando la sentenza, richiamava l'inesistenza di un effettivo centro storico nella città, vero motivo conduttore di tutte le disinvolute operazioni di sostituzione edilizia²⁰.

Il lavoro di ricognizione del costruito storico comunque procedette e, dopo numerosi confronti con l'amministrazione comunale, giunse a conclusione (luglio 2012)²¹. Rispetto alle analisi precedenti, il

19. LAMBERTINI 2013.

20. *Ibidem*. A nulla valse un appello al Consiglio di Stato avanzato dal Comune nel 2014; si veda Consiglio di Stato, Sez. IV, n. 6290 del 22 dicembre 2014.

21. CAMPLONE 2012.

censimento è stato esteso all'intero territorio comunale, coprendo le aree di frangia sottoposte a forti processi di degrado (Villa del Fuoco, Fontanelle) e le aree collinari, che ospitano ancora ville e casali della fase pre-unitaria. Si tratta di aree ai margini dello sviluppo urbanistico della città, generalmente ritenute prive di valori storico-architettonici, ma che rivelano potenzialità in un'ottica sovra-comunale e di interfaccia con il territorio collinare retrostante. Sulla base della documentazione²² e della cartografia storica, sono stati considerati gli edifici esistenti al 1945, con estensioni al decennio successivo, per l'area centrale, cioè fino al piano regolatore di Luigi Piccinato (1956)²³.

La ricognizione non ha puntato solo ai singoli edifici, ma anche ai contesti, poiché si è cercato di porre l'attenzione sui nuclei storici che hanno generato l'attuale città, dando per acquisita l'attenzione rivolta ai "monumenti" cittadini, molti dei quali protetti dai vincoli emessi dalla Soprintendenza²⁴. Il metodo seguito ricalca quanto già effettuato da Bartolini Salimbeni nel 1993-94, proprio per utilizzare una strumentazione già approvata e in uso presso l'Amministrazione comunale. Per ogni edificio sono stati quindi sintetizzati i dati storici e catastali, l'impianto tipologico, le informazioni su finiture e decorazioni, e la segnalazione dello stato di conservazione generale; infine, sono state riprese le indicazioni del piano regolatore vigente, accompagnate dal classamento proposto²⁵.

Naturalmente, il patrimonio analizzato non presenta sempre elementi di interesse, né appariva possibile restringere la valutazione a sole categorie estetiche: ci si è quindi riferiti in primo luogo a considerazioni di tipo storico-urbanistico, e soprattutto alla pertinenza a fasi significative di crescita della città. La corrispondente individuazione dei contesti storici di riferimento è particolarmente complessa in una città come Pescara, in cui le varie fasi di crescita non si sono sovrapposte, ma si sono piuttosto sommate, spesso in maniera caotica. Per questo, la città è un buon esempio di un sistema nato a sua volta dall'aggregazione di sistemi. Molti di questi contesti presentano, inoltre, una struttura urbana fragile, che le successive alterazioni rendono spesso impossibile riconoscere, con rapporti tipo morfologici labili, aree residuali, assenza di disegno unificante.

Sulla base di indagini storiche pregresse²⁶, sono stati identificati nove contesti storici dotati di una certa identità morfologica (fig. 7 e fig. 17). Le aree individuate sono tra loro eterogenee: da quelle ormai acquisite, come il nucleo compreso all'interno della fortezza – il centro storico "ufficiale" della città – ad aree più recenti a forte impianto urbano, come il Rione Pineta, disegnato da Antonino Liberi

22. Si veda, ad esempio, la ricerca di SPRECHINO 2011-12.

23. SERAFINI 2011.

24. TOMASSETTI 2011.

25. VARAGNOLI, FERRI, CECAMORE 2015; VARAGNOLI, CECAMORE 2015.

26. DI BIASE 2010, capitoli X-XIV.

nel 1910 come versione locale della garden city in una felice relazione con il contesto naturalistico; dai piccoli nuclei storici assorbiti dalla città contemporanea (fig. 8), dotati di una propria struttura oggi alterata da abusivismo e degrado (santuario della Madonna dei Sette Dolori, Fontanelle, villa del Fuoco, San Silvestro), ad aree a forte valenza paesaggistica, come la fascia delle ville collinari della ex - Castellamare, in cui l'impianto urbano segue i condizionamenti orografici ed appare a tratti tra l'espansione edilizia contemporanea.

Più critico il riconoscimento del cosiddetto borgo Marino, a nord del fiume Pescara, in corrispondenza della foce: un nucleo di case di mattoni di uno o due piani, costruite tra la fine del XIX e la prima metà del XX secolo, residuo di un abitato di pescatori prossimo alla spiaggia adiacente la foce, portatore di un configurazione urbana legata alla vocazione marinara – ora sopita – della città²⁷. Fagocitato dalla crescita edilizia circostante, il borgo, a suo modo un piccolo “centro storico”, è oggi disabitato e fatiscente, ma soprattutto area appetibile per nuove costruzioni più redditizie.

Ancor più complessa l'individuazione della moderna “città consolidata”, il tessuto costruito a partire dalla proclamazione del capoluogo nel 1926 e la ricostruzione degli anni Cinquanta-Sessanta. Una sequenza di strade rettilinee di sezione ridotta, funzionale a una città ancora dipendente della villeggiatura estiva, ma con un patrimonio costruito che va da declinazioni “Novecento”, a soluzioni ancora tardo-eclettiche, insieme a esiti dignitosi di stampo razionalista, ma sempre in un coerente rapporto con il tessuto morfologico (figg. 9a-9b), leggibile nella relazione tra sezione stradale e altezza del fabbricato: un tessuto alterato, soprattutto verso la spiaggia, ma ormai riconosciuto come l'attuale “centro storico”, dove si concentrano le vie commerciali, la vita notturna e, non a caso, le aree pedonalizzate della città.

Naturalmente, la ricognizione effettuata deve essere intesa come un prodotto “dinamico”, cioè disponibile ad aggiornamento e revisione dei criteri adottati, poiché la tutela del patrimonio architettonico amplia continuamente i suoi confini cronologici e di metodo: fatto questo non sempre presente alle Amministrazioni.

Si pone tuttavia il quesito di come utilizzare tali indicazioni per la concreta prassi della tutela. Non si è voluto imporre modelli vincolistici rigidi²⁸, già difficilmente applicabili a centri storici riconosciuti e coesi. Piuttosto si punta a strategie flessibili capaci di canalizzare i processi di trasformazione e rigenerazione urbana: una strada meno agevole di quella dell'espansione edilizia perché va a incidere nella città abitata, ma che è l'unica alternativa vera al consumo del territorio e può, concretamente,

27. GORGONI LANZETTA 1995.

28. VITTORINI 2011.

	FOGLIO 13_5 (F09-S09_4) Lungomare Matteotti NOTIZIE STORICHE e/o datazione presunta sec. XIX-XX IMPIANTO TIPOLOGICO: edificio in linea isolato, impianto originario alterato tramite sopraelevazione e aumenti volumetrici FINITURE E DECORAZIONI: intonaco, cornici, balaustre, aggetti su mensole PERTINENZE: lotto di pertinenza STATO DI CONSERVAZIONE: buono INDICAZIONI DI PIANO: CLASSI DI TUTELA PREVIGENTE: A2 - B.S: A2 - <u>PROPOSTA: A2</u>
	FOGLIO 13_6 (F09-S09_5) via Boccaccio NOTIZIE STORICHE e/o datazione presunta sec. XIX-XX IMPIANTO TIPOLOGICO: edificio in linea isolato FINITURE E DECORAZIONI: intonaco, cornici, fasce marcapiano, balaustre, aggetti su mensole PERTINENZE: lotto di pertinenza STATO DI CONSERVAZIONE: buono INDICAZIONI DI PIANO: CLASSI DI TUTELA PREVIGENTE: A2 - B.S: A2 - <u>PROPOSTA: A2</u>
	FOGLIO 13_7 (F09-S09_6) via Dante NOTIZIE STORICHE e/o datazione presunta sec. XIX-XX IMPIANTO TIPOLOGICO: villino plurifamiliare FINITURE E DECORAZIONI: intonaco, cornici, fasce marcapiano, cantonali PERTINENZE: lotto di pertinenza STATO DI CONSERVAZIONE: buono INDICAZIONI DI PIANO: CLASSI DI TUTELA PREVIGENTE: A2 - B.S: A2 - <u>PROPOSTA: A2</u>
	FOGLIO 13_8 (F09-S09_7) via Dante NOTIZIE STORICHE e/o datazione presunta sec. XIX-XX IMPIANTO TIPOLOGICO: villino plurifamiliare, impianto originario alterato tramite sopraelevazione e revisione delle bucature FINITURE E DECORAZIONI: intonaco, cornici, fasce marcapiano, cantonali, aggetti su mensole PERTINENZE: lotto di pertinenza STATO DI CONSERVAZIONE: buono INDICAZIONI DI PIANO: CLASSI DI TUTELA PREVIGENTE: A2 - B.S: A2 - <u>PROPOSTA: A2</u>

Figura 7. Pescara, variante al PRG, esempio di schedatura del foglio 13 del Comune di Pescara.



Figura 8. L'edilizia del borgo circostante il santuario settecentesco della Madonna dei Sette Dolori (foto C. Di Brino).

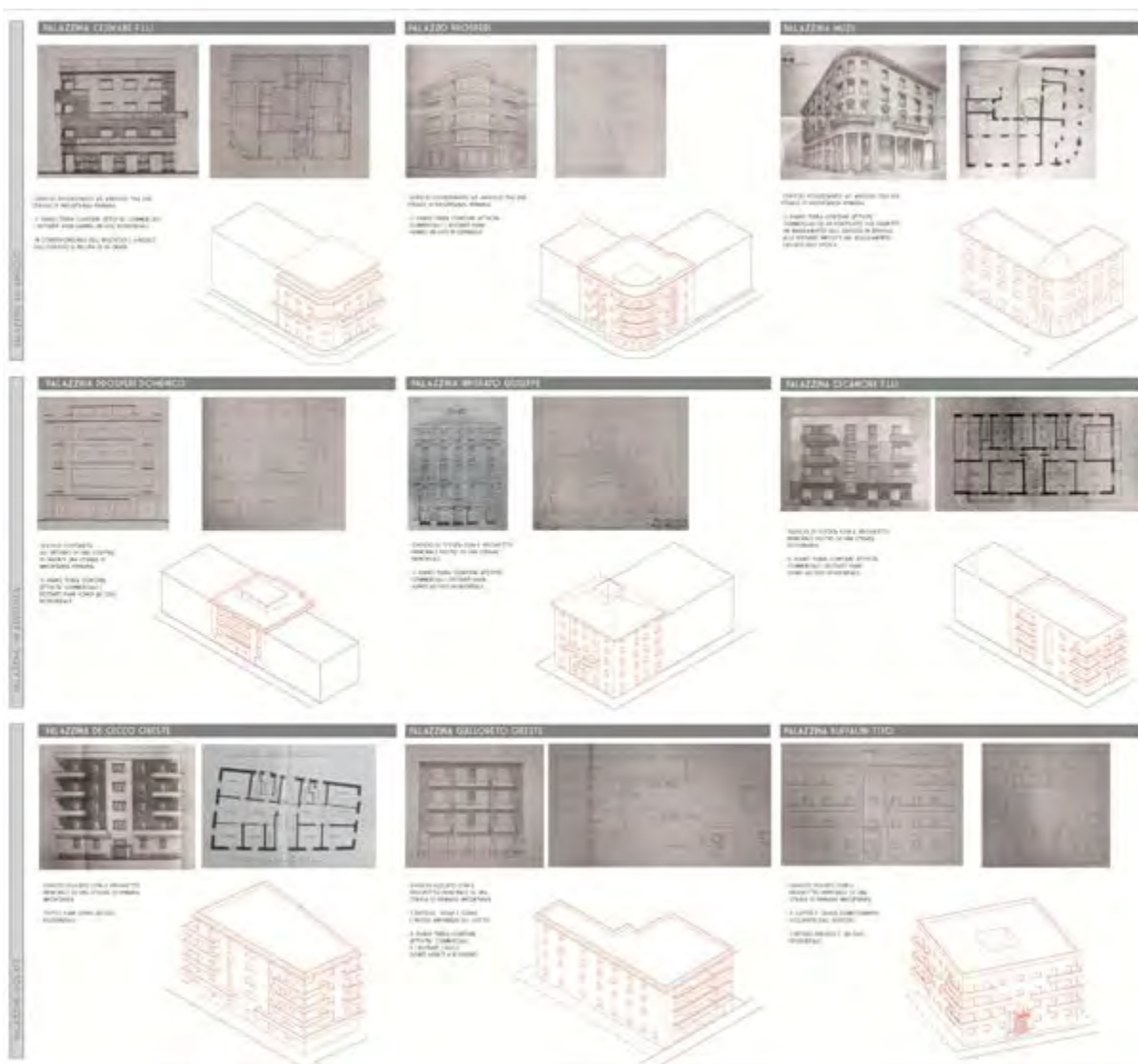


Figura 9a. Rapporto tra costruito e maglia viaria nel “quadrilatero” centrale di Pescara: il caso delle “palazzine” (da SPRECHINO 2011-12).

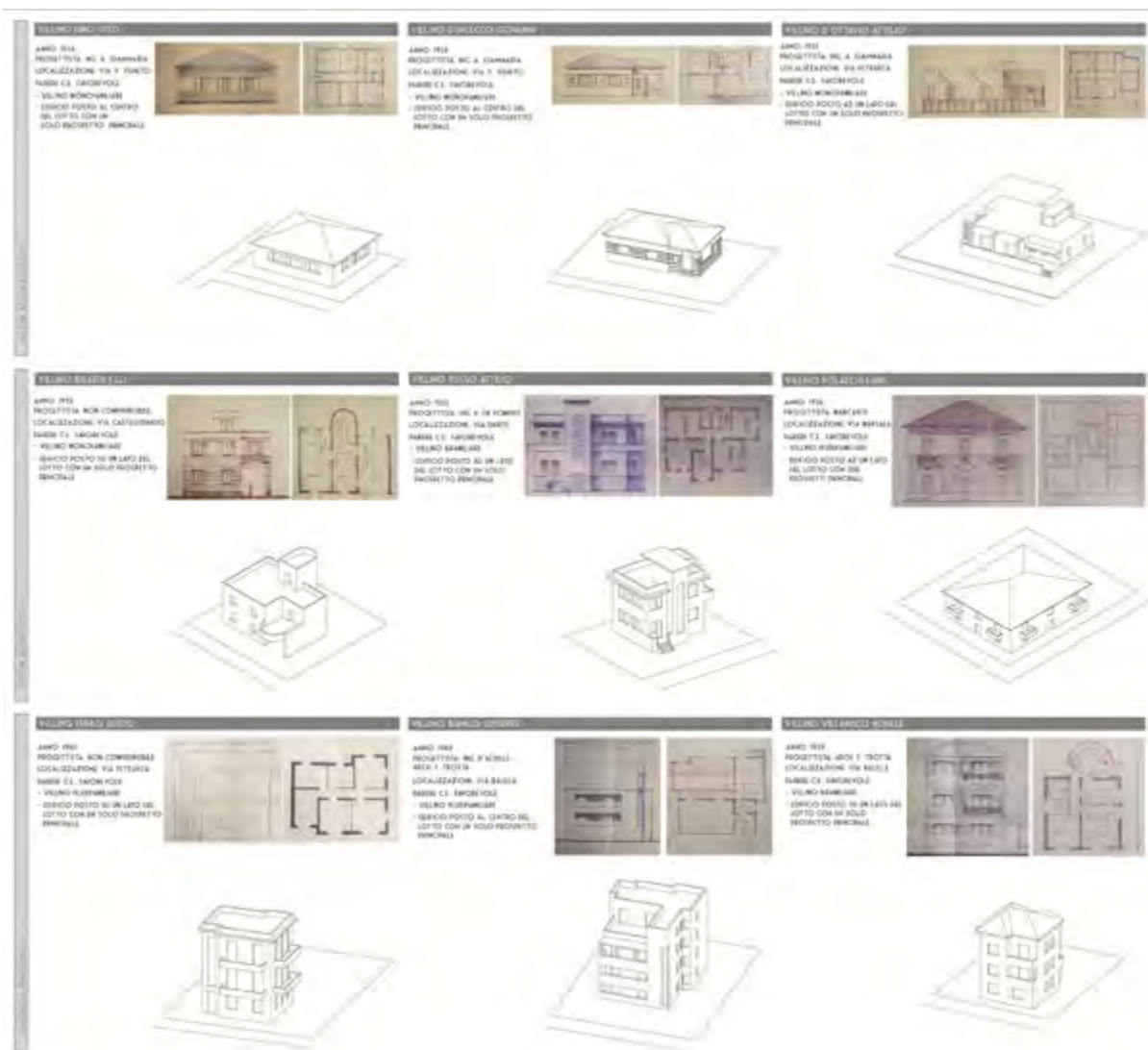


Figura 9b. Rapporto tra costruito e maglia viaria nel “quadrilatero” centrale di Pescara: il caso dei “villini” (da SPRECHINO 2011-12).

favorire la qualità della vita degli abitanti. Riconoscere al patrimonio costruito storico una serie di valori, contribuisce a indirizzare al meglio le operazioni di rinnovamento edilizio, escludendo gli interventi meramente speculativi.

Per questo, si sono proposte, per ciascuno degli ambiti individuati, altrettante soglie d'attenzione che innanzitutto collegano il singolo episodio edilizio a un contesto che motiva la tutela: potrebbe trattarsi, ad esempio, di semplici case in mattoni a faccia vista dall'apparenza dimessa, che però inserite nel contesto della Castellamare storica sono riferibili a pertinenze di ville fine secolo: o di residui di antiche lottizzazioni nel rado tessuto della città balneare, che garantiscono la sussistenza di aree libere o la visibilità del mare.

Dal censimento scaturiscono una serie di indicazioni che vanno ad aggiungersi alle norme tecniche in vigore, configurando quindi una variante al PRG. Nello specifico, si punta a far sì che gli interventi sull'edilizia residenziale tendano alla conservazione dei caratteri peculiari del tessuto (forma ed impianto dell'isolato); al mantenimento dell'unitarietà dei fronti con arretramento di eventuali nuove volumetrie in ampliamento e/o sopraelevazione all'ultimo livello; al rispetto dei rapporti volumetrici fra costruito e spazi pubblici. La variante rimanda le valutazioni sulla necessità di sopraelevazioni e ampliamenti a saturazione dell'isolato a un comitato di valutazione misto tra Comune, Soprintendenza e professionisti in grado di offrire, più che proibizioni, indicazioni sugli obiettivi di fondo.

Nel tentativo di orientare i processi di trasformazione, si propone un aggiornamento delle classi previste dal piano regolatore vigente, inserendo ad esempio, l'«intervento con conservazione e valorizzazione dei caratteri tipologici e architettonici d'impianto», previsto per gli edifici che abbiano valori architettonici riconoscibili, anche in contesti di degrado e abbandono. Appare necessario, infatti, reagire all'invasione di episodi abusivi e finiture di cattiva qualità che non appaiono dotati di valore testimoniale. La variante ammette, ad esempio, interventi come la rimozione degli elementi decorativi e architettonici impropri, o la revisione dell'organismo architettonico, anche attraverso opere di completamento, con la demolizione di parti aggiunte improprie o l'ampliamento coerente con l'impianto consolidato²⁹.

Il censimento richiama, tra i valori da tutelare, anche le finiture di superficie, in ordine al tipo di paramento, alle coloriture, agli infissi, ai manti di copertura, ecc. Si richiede in particolare il rispetto dei paramenti imitativi delle pietre e dei laterizi, come le finiture a finto travertino in molta edilizia degli anni Quaranta e Cinquanta, che hanno un carico di manualità e una resistenza agli agenti atmosferici spesso superiori a soluzioni più recenti. Analoga considerazione va rivolta agli intonaci Terranova del periodo fascista, agli intonaci graffiti, e soprattutto alle residue scialbature di paramenti laterizi.

La nuova Variante basata sulla ricognizione del patrimonio architettonico viene adottata dal

29. VARAGNOLI, CECAMORE 2015b, p. 291.

Consiglio comunale con deliberazione n. 45 del 14 marzo 2014, con voti trasversali agli schieramenti, poco prima che decada la giunta di centro-destra, guidata da Luigi Albore Mascia. Per la prima volta, Pescara si dotava di uno strumento di protezione del costruito storico, comprendente circa 250 edifici, su tutto il territorio comunale.

Ma evidentemente, il provvedimento aveva suscitato reazioni piuttosto consistenti tra i sostenitori della crescita – volumetrica e commerciale – illimitata. Il 23 maggio del 2014 viene presentato al Tar di Pescara il ricorso avanzato da una società di costruttori, molto nota in città, e dall'ANCE (Sezione costruttori Edili dell'Unione Industriali della Provincia di Pescara). Ancora una volta si solleva il fantasma del vincolo e si ribadisce l'incompetenza del Comune a usare questo strumento, peraltro mai menzionato nella Variante approvata. Inoltre, il ricorso stigmatizza la carenza di motivazioni circa le presunte qualità storico-architettoniche dei beni, rilevando l'impossibilità di identificare uno stato originario, come se questo fosse il problema centrale della tutela, nel costruito storico cittadino³⁰.

Come nei casi precedenti, Il TAR Abruzzo accolse il ricorso dei costruttori con una sentenza del gennaio 2015, richiamando sostanzialmente il provvedimento già emesso per la villa Agresti, annullando di fatto la Variante e le possibilità di sussistenza del patrimonio individuato. Il pronunciamento del tribunale amministrativo ha avuto comunque l'effetto di chiarire quali siano le forze in campo: i costruttori rivendicano la possibilità di demolire e ricostruire la città senza prendere in considerazione la possibilità di conservare, mantenere, porre in efficienza energetica l'esistente: in contrasto con le tendenze europee dove da tempo il mercato della rigenerazione urbana ha sostituito la produzione edilizia tradizionale, avvalendosi anche di un'innovazione tecnologica di punta.

Ma il nodo centrale sta nel mancato riconoscimento della competenza in materia di tutela al Comune sui singoli edifici – che nella Variante erano esempi di altrettanti tessuti storici – che contrasta con le possibilità di agire sui classamenti previsti dal PRG³¹. Ancora una volta, la sentenza rimanda infatti la tutela, in un'ottica ancora ottocentesca incentrata sul monumento, alla sola azione della Soprintendenza, che d'altronde non può abusare dello strumento del vincolo per evidenti ragioni. Come è stato giustamente segnalato, il TAR ha seguito «il luogo comune che vuole il “monumento”

30. BENE 2014.

31. In alcuni casi, però, le nuove previsioni (riferite alle aree da assoggettare a tale vincolo morfologico) sono destinate a incidere su aspettative edificatorie derivanti dal piano regolatore approvato nel 2003. In merito, occorre rammentare quanto costantemente affermato dalla giurisprudenza amministrativa: «il Comune, in sede di adozione di una variante al piano regolatore generale, ha la facoltà ampiamente discrezionale di modificare le precedenti previsioni urbanistiche senza obbligo di motivazione specifica ed analitica per le singole zone innovate, salva peraltro la necessità di una congrua indicazione delle diverse esigenze che si sono dovute conciliare e la coerenza delle soluzioni predisposte con i criteri tecnico-urbanistici stabiliti per la formazione del piano regolatore» (Cons. Stato IV, 03.07.2000 n. 3646).

vincolato e l'edilizia minore lasciata in balia degli indici di edificabilità»³².

Come poter rendere compatibili gli interessi in gioco? Nel dibattito, non sono mancate le voci che hanno evidenziato la possibilità per i Comuni di tutelare i beni architettonici. È stata ricordata una sentenza del Consiglio di Stato che riguarda il Comune di Rimini – redatta da Francesco Caringella, Consigliere di Stato e noto giurista – che inserisce tra gli obiettivi di un PRG anche la tutela delle aree a carattere storico ambientale e paesistico, «legittimando l'autorità titolare del potere di pianificazione urbanistica a valutare autonomamente tali interessi e, nel rispetto dei vincoli già esistenti posti dalle amministrazioni competenti, a imporre nuove e ulteriori limitazioni». Inoltre il PRG «nell'indicare i limiti da osservare per l'edificazione nelle zone a carattere storico, ambientale e paesistico, può disporre che determinate aree siano sottoposte a vincoli conservativi, indipendentemente da quelli disposti dalle commissioni competenti». Si deve quindi ritenere «che il piano regolatore generale possa recare previsioni vincolistiche incidenti su singoli edifici, configurati in sé quali zone, quante volte la scelta, pur se puntuale sotto il profilo della portata, sia rivolta non alla tutela autonoma dell'immobile se considerato, ma al soddisfacimento di esigenze urbanistiche»³³.

Oltre alle questioni di diritto, la variante sollevava quesiti intorno alla gestione di due aree da sempre al centro degli interessi immobiliari: una è l'ex proprietà Giammaria, non lontana dalla Stazione centrale e dall'Ospedale, residuo di una delle grandi ville di Castellamare; l'altra è il borgo Marino, già menzionato, chiuso tra le espansioni edilizie degli anni Sessanta-Settanta.

Già durante la discussione sulla variante, il Comune di Pescara aveva stipulato due convenzioni, nel marzo 2011 e nel maggio 2013, con una società immobiliare per la realizzazione di edifici residenziali e relative opere pubbliche nell'ambito di un comparto urbanistico proprio sull'ex filanda Giammaria. A seguito di allarmi sulla stabilità dell'edificio, il 18 marzo 2014, quattro giorni dopo l'adozione della Variante, veniva ordinata la “messa in sicurezza” della ex filanda alla società proprietaria, che dopo un mese circa, sempre per ragioni di sicurezza, attuava l'ordinanza comunale in modo a dir poco paradossale, giungendo a demolire circa metà dello stabile (fig. 10). Né si pensi a un intervento necessario a causa della vetustà dell'edificio e del pericolo per gli abitanti: certamente, stante l'abbandono in cui versava l'edificio, si erano verificate limitate cadute di calcinacci e tegole, ma nessuna lesione grave si era manifestata. Anche in questo caso, si cercò di bloccare l'operazione da parte di associazioni e cittadini, ma dopo una lunga battaglia, con tentativi di rivedere le clausole del comparto, si giunse alla demolizione completa nell'aprile del 2015.

Sembra quindi di assistere alla ripetizione di un copione andato in scena varie volte nella vita recente della città. Ma con qualche differenza: mentre la ex Centrale del Latte demolita nel 2010 era sfuggita

32. PALLADINI 2015.

33. DE CAROLIS 2015.



Da sinistra, figura 10. La filanda Giammaria in demolizione, 2014 (foto C. Varagnoli); figura 11. La filanda Giammaria, la struttura lignea interna prima della demolizione (foto S. Cecamore).

alla memoria storica collettiva, nel caso della filanda, la variante aveva posto nella dovuta attenzione la conservazione dell'edificio. E come spesso accade con il costruito storico del Novecento, si ignora che quello che sembra un edificio abbandonato e marginale era in realtà parte di un complesso unitario di spiccate qualità³⁴. Si trattava infatti di un opificio, in funzione già nei primissimi anni del XX secolo, dalla semplice struttura in mattoni faccia vista e con un'interessante struttura interna di legno, che poteva essere salvato e valorizzato (fig. 11). La filanda non valeva solo come testimonianza in sé, ma anche e soprattutto come parte di un'antica proprietà incentrata su altri due edifici: un casino di caccia, di origine forse settecentesca, e la residenza principale, costruita in forme neomedievali nel 1927. Una proprietà originariamente immersa nel verde della fascia pedemontana, ma ancora oggi miracolosamente scampata al caos edilizio circostante e dotata di potenzialità molto elevata nel suo insieme, per la posizione prossima al centro. Salvare la filanda significava quindi salvare una possibilità

34. VARAGNOLI, CECAMORE 2015a.

di pensare alla città in modo diverso, più in sintonia con i modelli europei e con il ruolo emergente a cui ambisce Pescara: come è accaduto – caso finora isolato – all'ex mattatoio, opportunamente restaurato almeno in parte e adibito a luogo di aggregazione sociale.

Altro terreno di contesa è rappresentato dal borgo Marino, soprattutto sul fronte stradale di via Gobetti e su quello di via Lazio (fig. 12). Anche in questo caso, inoltre, insisteva un altro piano di recupero già approvato, che a fronte del salvataggio di poche parti delle preesistenze – le facciate – permetteva la costruzione di volumi importanti. Un confronto con gli abitanti del luogo, svolto nel giugno del 2014³⁵, mostrava che in realtà gli abitanti del borgo erano i più interessati allo sfruttamento economico delle aree: molti di loro avevano consapevolmente abbandonato gli edifici, spesso frazionati in un numero incontrollabile di proprietari, in attesa della loro demolizione e sostituzione. A nulla valsero le considerazioni che si trattava di una pratica tipica ormai degli anni Sessanta-Settanta e oggi non più conveniente, stante la quantità di appartamenti invenduti in tutta Italia e nella stessa Pescara.

Il braccio di ferro sulla tutela del patrimonio contemporaneo non accenna a placarsi. Un altro terreno di scontro è costituito dall'edificio già di proprietà della Banca d'Italia in viale D'Annunzio, costruzione di qualità del 1925, rappresentativa della espansione novecentesca nei pressi della ex fortezza nel quartiere di Porta Nuova (fig. 13), che l'attuale proprietario vuole trasformare in museo per ospitare la propria importante collezione di 130 dipinti: un patrimonio rilevante che può essere messo a disposizione della città. La richiesta venne bloccata dalla Soprintendenza con una dichiarazione di interesse culturale del luglio 2011³⁶ perché l'intento, certamente meritorio, sarebbe stato attuato con un progetto che non teneva in conto la tipologia dell'edificio, in particolare la corte interna³⁷. Dopo un ricorso al TAR, che aveva annullato il procedimento della Soprintendenza, il Consiglio di Stato, con una sentenza esemplare, ha affermato la necessità di tutelare gli aspetti tipologici del fabbricato, accogliendo l'appello della Soprintendenza³⁸. Una soluzione, dopo anni di serrato confronto, sembra ora profilarsi grazie a

35. "Piano di recupero [1-03] via Gobetti/via Lazio ex Borgo dei Pescatori, Iniziativa pubblica", 25 giugno 2014, manifestazione organizzata dal Comune di Pescara.

36. Decreto del 19 luglio 2011, n. 294, emesso dal competente Direttore regionale per i beni culturali e paesaggistici, ai sensi del Codice dei beni culturali e del paesaggio.

37. COPPOLA 2012. I disegni conservati nell'Archivio del Comune di Pescara, relativi alla licenza di costruzione, mostrano una corte parzialmente occupata da una cupola vetrata, secondo una modalità non rara nell'adattamento di edifici a corte alla nuova tipologia di ufficio bancario.

38. Repubblica Italiana, Consiglio di Stato, Sezione Sesta, Sentenza n. 05908/2012, in <http://sbsaeaq.beniculturali.it> (ultimo accesso 31 maggio 2016): «Nel provvedimento impugnato, infatti, la qualità culturale dell'immobile non è riconosciuta per il suo solo valore di riferimento storico astratto ma in ragione della sua particolare caratteristica concreta di avere una corte interna coperta, la cui mancata tutela potrebbe comportarne la cancellazione con la perdita di un segno tangibile e leggibile della conformazione strutturale originaria e propria del manufatto».



Figura 12. L'edilizia del cosiddetto Borgo Marino nord (foto S. Cecamore).



Figura 13. L'edificio della Banca d'Italia in viale d'Annunzio (foto S. Cecamore, 2014).



Figura 14. Luigi Piccinato, schizzo progettuale per lo Stadio Adriatico (da COCCHIA 1957).

un intervento diretto del Ministero, e dopo che una dichiarazione di interesse tutela ormai l'esterno dell'edificio³⁹. L'episodio è interessante perché pone in evidenza il ruolo dei progettisti nella gestione del patrimonio storico: in molti casi, infatti, il primo strumento di tutela è proprio il progetto, chiamato a garantire la permanenza del costruito storico, evidenziandone piuttosto le qualità.

Più virulenta la contesa sullo stadio Adriatico, opera di Luigi Piccinato. Oltre al disegno di alcuni luoghi rappresentativi, come la piazza della Rinascita, centro della città ricostruita dopo la Seconda guerra, tra il 1952 e il 1956, Piccinato progettò il nuovo stadio in una posizione all'epoca eccentrica, presso il mare e il teatro dedicato a d'Annunzio, in un luogo segnato anche dalla presenza vivificante della pineta D'Avalos (fig. 14). Una costruzione dedicata all'atletica, e poi passata al calcio, elegante nel disegno essenziale della struttura di sostegno delle gradinate: un'opera degna del suo autore e della tradizione degli stadi italiani, rappresentata egregiamente dal Comunale di Firenze⁴⁰.

Ma cosa fare di uno stadio che è già di per sé motivo di interesse legittimo per migliaia di tifosi, se non una mega struttura pagata dalla Lega Calcio B, con una nuova copertura avulsa dall'opera, che unisca allo sport il più redditizio obbligo del consumo? Il progetto ha giustamente allarmato la Soprintendenza per le Belle Arti e il Paesaggio dell'Abruzzo, che ha deciso di scendere in campo emettendo una dichiarazione di interesse culturale, sulla base di una procedura peraltro già avviata nel 2014 su richiesta

39. Si veda la risposta del sottosegretario al Ministero per i Beni e le Attività Culturali onorevole Borletti Buitoni del 22 gennaio 2016, in <http://sbsaeaq.beniculturali.it> (ultimo accesso 31 maggio 2016).

40. COCCHIA 1957.



Figura 15. Stadio Adriatico "Giovanni Cornacchia", la configurazione attuale (Soprintendenza per le Belle Arti e il Paesaggio dell'Abruzzo).

dello stesso Comune⁴¹; e suscitando in questo caso le pronte reazioni dell'Amministrazione comunale – di fronte a un vincolo invocato in tante altre situazioni – preoccupata di perdere i finanziamenti privati⁴². Trasformato su progetto dello stesso Piccinato nel 1977 e poi ulteriormente modificato con manomissioni improprie per i Giochi del Mediterraneo (fig. 15) del 2009, lo Stadio rivela una qualità tale da non lasciare dubbi sull'opportunità della dichiarazione. Anche malgrado le recenti alterazioni, l'opera è ancora perfettamente leggibile e restaurabile, se sottoposta a un intervento intelligente e controllato. La sua trasformazione nell'ennesimo centro commerciale – in un momento in cui altre aree appetibili come l'ex mercato ortofrutticolo, a ridosso del porto turistico, stanno per subire identica sorte – produrrebbe uno squilibrio nell'assetto urbano. Ma soprattutto, si priverebbe la città di uno dei più validi esempi di architettura contemporanea, testimoniato dai minuziosi disegni conservati nell'archivio Piccinato⁴³. In questo come in molti altri casi, il vincolo non chiude la storia, ma apre a vantaggi per la cittadinanza di più ampia durata. Su questa linea, la Soprintendenza ha recentemente dichiarato di interesse culturale anche una scultura di Pietro Cascella, del 1986-87: la *Nave*, in procinto di salpare dal centro del lungomare, in previsione di un progetto non motivato da esigenze concrete e che sarebbe entrato in conflitto con l'opera realizzata e con lo stesso contesto paesaggistico⁴⁴.

E si aprono ora altre vertenze, come sulla casa De Cecco (fig. 16), edificio degli anni Quaranta che per la sua posizione angolare è strettamente legato al tessuto cittadino e testimonia l'equilibrio formale e volumetrico che si era raggiunto nel "quadrilatero" della città neo-capoluogo. Anche in questo caso, si annuncia una demolizione con sostituzione che non terrà conto della preesistenza, per sfruttare il terreno edificabile per fini commerciali⁴⁵.

41. Decreto della Commissione regionale per il Patrimonio dell'Abruzzo, 19 novembre 2015, PCR n. 84/2015, in <http://sbapabruzzo.beniculturali.it> (ultimo accesso 31 maggio 2016); la vicenda è ben riassunta in PICCHIONE 2015, p. 10; si veda la situazione a livello nazionale descritta in CARUGHI 2013, p. 6.

42. Si veda la nota di sostegno del Direttore Generale belle Arti e Paesaggio (MiBACT) Francesco Scoppola, in data 31.12.2015, pro. 31928, che conclude: «Pertanto si concorda con la Soprintendenza e con gli Uffici territoriali sulla necessità di tutelare lo Stadio in questione. Tuttavia, in riferimento alle perplessità espresse dal Sindaco, si precisa che il procedimento di tutela consente sia la possibilità di affidare in concessione a terzi il bene, sia la possibilità di intervenire sul bene stesso attraverso opere conservative e manutentive da eseguirsi secondo le prescrizioni e con la vigilanza della competente Soprintendenza».

43. Ringrazio il prof. Sergio Zevi del Dipartimento Pianificazione Design e Tecnologia dell'Architettura, Sapienza Università di Roma, per aver permesso la consultazione dei disegni.

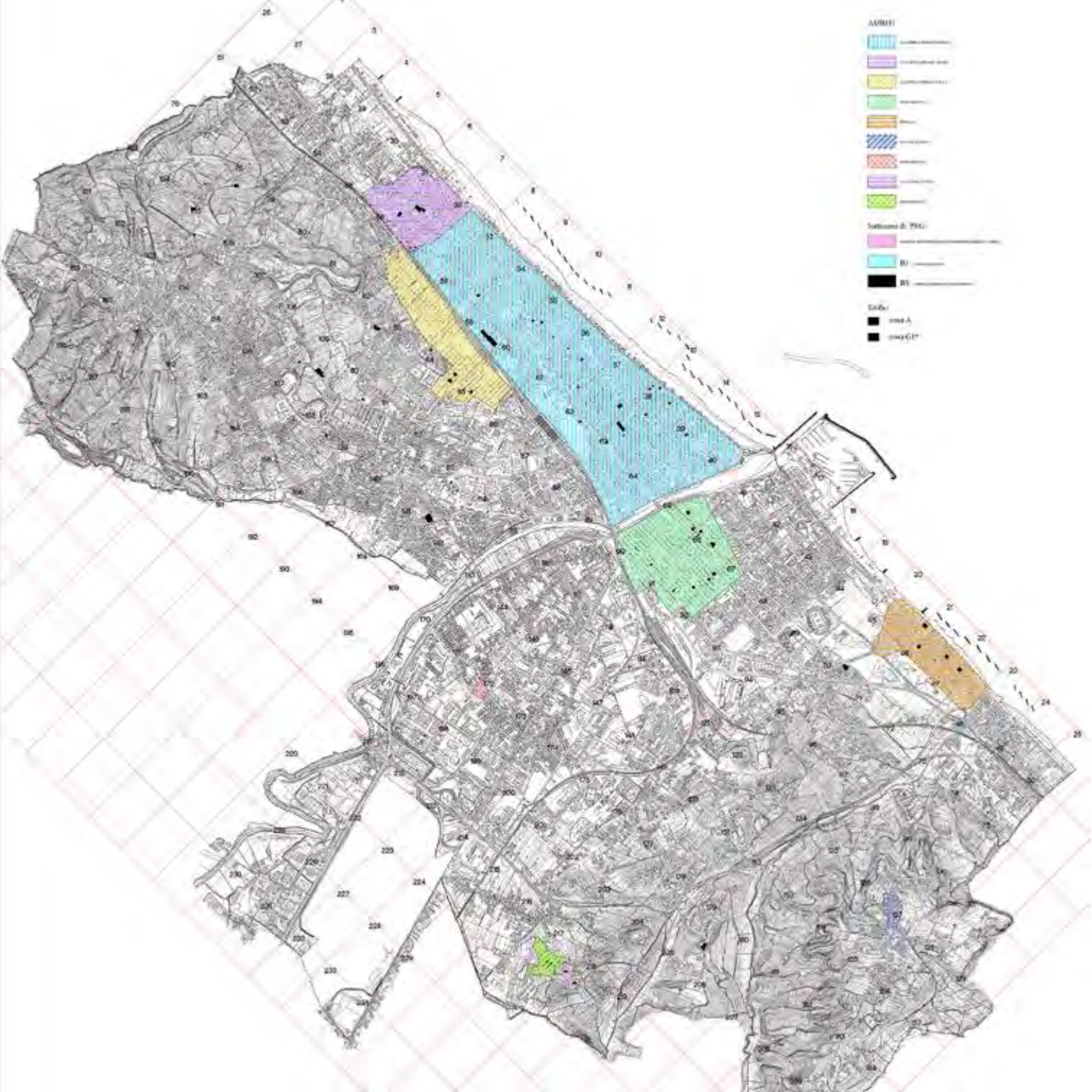
44. Dichiarazione di interesse culturale del 24 marzo 2016, in <http://sbsae-aq.beniculturali.it> (ultimo accesso 31 maggio 2016).

45. VALENTE 2016. Altri casi critici segnalati dall'autore, sono quelli della villa Napoleone (anni Sessanta), il villino Maria Teresa (A. Liberi, 1911), villa Clemente (riviera nord).



Figura 16. La casa Adolfo De Cecco, 1947, via Umbria-via Trieste (foto S. Cecamore, 2015).

Nella pagina successiva, figura 17. Pescara, pianta della città secondo il Piano regolatore vigente, con l'indicazione degli ambiti urbani omogenei proposti dalla Variante di salvaguardia del patrimonio storico-architettonico (elaborazione S. Cecamore, 2016).



Nel timore di una *deregulation* totale, la nuova amministrazione comunale di centro-sinistra, guidata da Marco Alessandrini⁴⁶, si è impegnata a ripresentare la variante di tutela del patrimonio storico architettonico (fig. 17), peraltro con riduzioni consistenti nel numero degli edifici tutelati. La scomparsa della filanda e l'acquisizione definitiva del piano di recupero sull'area del borgo Marino sembrano aver eliminato due ostacoli fondamentali, rendendo possibile un certo equilibrio tra costruttori e amministratori: ma la vicenda non è ancora conclusa.

Al di là della dimensione locale, emergono alcuni punti essenziali su cui occorre riflettere. Malgrado l'adozione di strumenti più flessibili rispetto al tradizionale vincolo, i processi di trasformazione delle città non hanno recepito l'importanza dei temi conservativi. La questione pone sul tappeto l'effettivo interesse alla tutela da parte dei cittadini, al di là della retorica che ancora avvolge la questione della conservazione a scala urbana. Né risulta comprensibile al grande pubblico il nesso tra conservazione, rigenerazione urbana e qualità della vita: mentre a ogni estate si ripetono i divieti di balneazione, in una città che si fonda ancora sul turismo, e dove la stessa spiaggia risulta occultata da baracche, stabilimenti e ristoranti che hanno trasformato il lungomare in una *rue corridor*.

A fronte di questa situazione, va segnalata la debolezza concettuale di molti degli strumenti teorici e operativi della tutela del costruito contemporaneo, che si infrangono contro una giustizia amministrativa arroccata su orientamenti vetusti e inalterabili. Ma resta il fatto che superare la tradizionale – e consolante – visione del “restauro dei monumenti” per aprirsi a una integrazione con temi progettuali e urbanistici appare la strada migliore per evitare la riduzione delle nostre città a semplice merce.

46. Su iniziativa del Presidente del Consiglio comunale Antonio Blasioli, che ha riattivato il gruppo di lavoro (2016).

Bibliografia

- ALICI, POZZI 2004 - A. ALICI, C. POZZI, *Pescara: forma, identità e memoria della città tra XIX e XX secolo*, CARSA, Pescara 2004.
- AVARELLO, CUZZER, STROBBE 1975 - P. AVARELLO, A. CUZZER, F. STROBBE, *Pescara: contributo per un'analisi urbana*, Bulzoni, Roma 1975.
- BATTAGLINI 1936 - L. BATTAGLINI, *La provincia dannunziana. La provincia il comune e la città di Pescara. I comuni minori. Nel primo Decennale (V-XV)*, Alfieri & Lacroix, Milano 1936.
- BENE 2014 - A. BENE, *La crociata dei costruttori contro i vincoli del prg*, in «Il Centro. Quotidiano d'Abruzzo», 16 giugno 2014, s.p.
- BIANCHETTI 1997 - C. BIANCHETTI, *Pescara*, Laterza, Roma-Bari 1997 (Le città nella storia d'Italia).
- CAMPLONE 2012 - M. CAMPLONE, *Case storiche, Pescara ferma le ruspe selvagge*, in «Il Centro. Quotidiano d'Abruzzo», 26 luglio 2012, s. p.
- CARUGHI 2013 - U. CARUGHI, *Rischio di condanna a morte per i templi dello sport*, in «Il giornale dell'architettura», XII (2013), 116, p. 6.
- COCCHIA 1957 - C. COCCHIA, *Stadio Adriatico a Pescara*, in «L'Architettura cronache e storia», II (1957), 15, pp. 632-637.
- COLAPIETRA 1980 - R. COLAPIETRA, *Pescara 1860-1960*, Costantini, Pescara 1980.
- COPPOLA 2012 - G. P. COPPOLA, *Donazione d'arte, stop dalla Soprintendenza*, in «Il Centro. Quotidiano d'Abruzzo», 23 settembre 2012, s.p.
- Da fabbrica a città* 2001 - *Da fabbrica a città. Riqualificazione dell'area del Molino De Cecco a Pescara*, allegato redazionale in «Abitare», 2001, 411.
- DE CAROLIS 2015 - D. DE CAROLIS, *Edifici storici: anche i comuni possono tutelare i beni architettonici*, in «Il Messaggero - Abruzzo», 12 febbraio 2015, p. 48.
- DE SANCTIS 2001 - W. DE SANCTIS, *Comportamenti di città*, in *Tra memoria architettonica e memoria. Il fantasma del presente: Pescara '30-'40*, Catalogo della mostra (Pescara, 7 maggio - 7 giugno 1997), Poligrafica Mancini, Sambuceto 2001.
- DI BIASE 1997 - L. DI BIASE, *Castellamare nel tempo*, Edizioni SCEP Services, Pescara 1997.
- DI BIASE 2010 - L. DI BIASE, *La grande storia. Pescara-Castellamare dalle origini al XX secolo*, Edizioni Tracce, Pescara 2010.
- DI MARCO 2011 - F. DI MARCO, *Florestano Di Fausto architetto del Mediterraneo: profilo biografico*, in VARAGNOLI, DI BIASE, APPIGNANI 2011, pp. 119-129.
- FIMIANI 1998 - E. FIMIANI, *Pescara: la città veloce*, Studiocongressi, Pescara 1998.
- GORGONI LANZETTA 1995 - L. GORGONI LANZETTA, *Storia, sviluppo e declino di Borgo Marino*, in L. GORGONI LANZETTA, E. SPEDICATO, T. CAMPLONE, *Storia e storie di mare. Appunti su Borgo Marino a Pescara*, EDIARS, Pescara 1995, pp. 17-73.
- IEZZI 2011a - A. IEZZI, *Appunti sulle due demolizioni della Centrale del Latte di Pescara*, in VARAGNOLI, DI BIASE, APPIGNANI 2011, pp. 93-102.
- IEZZI 2011b - A. IEZZI, *Salvare Villa Agresti, rivedere la variante*, in «Comitato Abruzzese del Paesaggio», <http://comitatoabruzzesedelpaesaggio.com> (ultimo accesso 20 giugno 2011).
- LAMBERTINI 2013 - P. LAMBERTINI, *Pescara senza un centro storico no al vincolo su villa Agresti*, in «Il Centro. Quotidiano dell'Abruzzo», 4 settembre 2013, p. 15.
- LOPEZ 1993 - L. LOPEZ, *Pescara dalle origini ai giorni nostri*, Nova Italica, Pescara 1993.
- MORANDI 1992 - M. MORANDI (a cura di), *Una trasformazione inconsapevole. Progetti per l'Abruzzo adriatico (1927-1945)*, Gangemi, Roma 1992.
- PALLADINI 2015 - M. PALLADINI, *Edifici storici: Pescara difenda la sua identità*, in «Il Messaggero-Abruzzo», 8 febbraio 2015.

- PAPPONETTI 2003 - L. PAPPONETTI, *La colonia marina: avanguardia architettonica abruzzese a Montesilvano*, Edizioni Tracce, Pescara 2003.
- PELAGATTI 2011 - G. PELAGATTI, *La tutela del Novecento a Pescara*, in VARAGNOLI, DI BIASE, APPIGNANI 2011, pp. 85-91.
- PESSOLANO 2006 - M.R. PESSOLANO, *Una fortezza scomparsa. La piazzaforte di Pescara fra memoria e oblio*, CARSA edizioni, Pescara 2006.
- PESSOLANO 2011 - M.R. PESSOLANO, *Pescara: la piazzaforte nel 1821*, in «Opus», 2011, 11, pp.57-82.
- PEZZI 2011 - A.G. PEZZI, *Patrimonio architettonico e paesaggio nella legislazione italiana: proposte per il circolo canottieri La Pescara*, in VARAGNOLI, DI BIASE, APPIGNANI 2011, pp. 75-84.
- PIACENTINI 1998 - S. PIACENTINI, *Pescara: il piano di ricostruzione di Luigi Piccinato*, in «Storia Urbana», XXII (1998), 85, pp. 97-115.
- PICCHIONE 2015 - M.G. PICCHIONE, *Le ragioni della Soprintendenza*, in «Il Centro. Quotidiano d'Abruzzo», 3 dicembre 2015, p. 10.
- POZZI 1985 - C. POZZI, *Paride Pozzi architetto: la coerenza del mestiere 1921-1970*, Dedalo, Bari 1985.
- SERAFINI 2008 - L. SERAFINI, *Danni di guerra e danni di pace. Ricostruzione e città storiche in Abruzzo nel secondo dopoguerra*, Tinari, Villamagna 2008.
- SERAFINI 2011 - L. SERAFINI, *La città in rappresentazione. Pescara nel secondo dopoguerra*, in VARAGNOLI, DI BIASE, APPIGNANI 2011, pp. 109-118.
- STAFFA 1991 - A.R. STAFFA, *Scavi nel centro storico di Pescara. 1: primi dati per una ricostruzione dell'assetto antico e altomedievale dell'abitato di Ostia Aterni-Aternum*, in «Archeologia medievale», XVIII (1991), pp. 201-367.
- SPRECHINO 2011-12 - A. SPRECHINO, *Conservare Pescara: la città consolidata attraverso le fonti documentarie nella prospettiva della tutela*, tesi di Laurea, Università degli Studi "G. d'Annunzio" di Chieti e Pescara, relatore C. Varagnoli, a.a. 2011-12.
- TOMASSETTI 2011 - P.L. TOMASSETTI, *La dichiarazione dell'interesse culturale: applicazioni al patrimonio architettonico di Pescara*, in VARAGNOLI, DI BIASE, APPIGNANI 2011, pp. 49-62.
- VALENTE 2016 - D. VALENTE, *Le associazioni ambientaliste chiedono più tutela ambientale e urbanistica per Pescara*, in «Pescara News.net», 31 marzo 2016, <http://www.pescaranews.net/notizie/attualita/13111/le-associazioni-ambientaliste-chiedono-piu-tutela-ambientale-e-urbanistica-per-pescara> (ultimo accesso 31 marzo 2016).
- VARAGNOLI 2006 - C. VARAGNOLI, *L'architettura del Novecento in Abruzzo e le istanze del restauro: il caso della colonia marina di Montesilvano*, in R. GIANNANTONIO (a cura di), *La costruzione del regime. Urbanistica, architettura e politica nell'Abruzzo del fascismo*, Rocco Carabba, Lanciano 2006, pp. 725-738.
- VARAGNOLI, CECAMORE 2015a - C. VARAGNOLI, S. CECAMORE, *Pescara: salviamo la Filanda Giammaria*, in «Ananke», 2015, 75, pp. 75-84.
- VARAGNOLI, CECAMORE 2015b - C. VARAGNOLI, S. CECAMORE, *The difficult Preservation of a Twentieth-century Town: Pescara, Italy / La difficile conservazione di una città del Ventesimo secolo: Pescara, Italia*, in *Architettura e città. Problemi di conservazione e valorizzazione*, Atti del Convegno (La Spezia, 27-28 novembre 2015), Altralinea Edizioni, Firenze 2015, pp. 287-296.
- VARAGNOLI, DI BIASE, APPIGNANI 2011 - C. VARAGNOLI, L. DI BIASE, A. APPIGNANI, *Pescara senza rughe: demolizioni e tutela nella città del Novecento*, Gangemi, Roma 2011.
- VARAGNOLI, FERRI, CECAMORE 2015 - C. VARAGNOLI, B. FERRI, S. CECAMORE, *Conoscenza e riqualificazione della città consolidata: il caso di Pescara*, in «Housing Policies and Urban Economics», II (2015), 1, pp. 3-14.
- VITTORINI 2011 - A. VITTORINI, *Un patrimonio indefinito e fragile. Architetture del secondo Novecento fra tutela e trasformazione*, in G. PEGHIN, A. SANNA (a cura di), *Il patrimonio urbano moderno. Esperienze e riflessioni per la città del Novecento*, Allemandi, Torino 2011, pp. 19-31.

Learning from tradition. Construction techniques and repair of historical buildings in the area of Brescia: some examples

Barbara Scala
barbara.scala@unibs.it

In the field of conservation, the issue of protection of traditional architecture – which includes historical rural buildings – is still neglected, even though, since the 1970s, a great number of studies on construction techniques and functions of rural architecture have been published. These studies show how the wisdom of traditional construction techniques (the use of local building materials, techniques characterized by minimum intervention, compatibility, reversibility), in many case could guide present practices of conservation.

The essay focuses on the area of Brescia where, in spite of significant transformations over time of buildings and territory, many examples of traditional architecture still exist. The aim of the paper is also to suggest, by presenting some case studies, a strategy for conservation which proposes a dialogue between traditional methods, technological innovations and economic sustainability of interventions.

Imparare dalla tradizione. Tecniche costruttive e pratiche di riparazione dell'edilizia storica nel territorio bresciano: alcuni esempi

Barbara Scala

Le architetture che caratterizzano i centri storici, i borghi, i paesaggi rurali del territorio italiano sono state, a partire dal secondo dopoguerra, oggetto di studi e di catalogazione, seppure in modo tutt'altro che sistematico. Architettura vernacolare, senza architetti, spontanea, popolare, tradizionale, rurale, minore¹, sono alcune delle numerose denominazioni assegnate a questo patrimonio che rappresenta buona parte del nostro costruito storico², costituito da case, cascine, luoghi della produzione e del

1. DI PALMA, MARCIANO 2006.

2. «Sull'intero stock degli edifici abitati» si legge in una recente indagine Istat «quasi due su dieci sono costruiti prima del 1919. In valori assoluti si contano più di 2,1 milioni di edifici storici abitati», ISTAT 2013, p. 189. E ancora «Il 1919 corrisponde, più o meno, all'avvento della tecnologia del cemento armato e al conseguente e progressivo abbandono delle tecniche di costruzione tradizionali» (*Ivi*, p. 201). Sempre dalle fonti Istat apprendiamo che «Il numero degli edifici abitati costruiti prima del 1919 è diminuito, tra il 2001 e il 2011, del 14,8%. Fra questi, però, la percentuale degli edifici in ottimo o buono stato di conservazione è aumentata di 10 punti (dal 61,8 al 71,8%): il che ci dice che in Italia l'abbandono o la demolizione dell'edilizia abitativa di antico impianto sono ancora troppo frequenti, ma che le condizioni del tessuto urbano storico superstite sono generalmente migliorate. Un indice che tiene conto anche della variazione del collettivo (cioè del totale degli edifici abitati costruiti prima del 1919) è quello di consistenza del tessuto urbano storico, secondo il quale, nel 2011, risultano abitati e in buono/ottimo stato di conservazione il 61,2% degli edifici "storici" abitati rilevati dal Censimento precedente. La componente più fragile e meno protetta del nostro patrimonio culturale, tuttavia, è quella dei paesaggi rurali», ISTAT 2015, pp. 214-215.

lavoro, realizzati con materiali e tecniche per lo più di provenienza locale, che si sono trasformati nel tempo in modo spontaneo³.

Un ricco patrimonio bibliografico, costituito da pubblicazioni specialistiche e regionalistiche, mette in luce le diverse sensibilità e chiavi di lettura mostrate dagli autori che hanno cercato di ricostruire le radici storiche dell'architettura rurale, partendo dagli ambienti culturali in cui tali forme sono nate e maturate. I testi che si sono occupati del tema si sono sviluppati non tanto nell'ambito della conservazione e del restauro, quanto all'interno di studi di carattere urbanistico, geografico, storico-critico e architettonico. Non meno importanti sono i contributi che hanno affrontato il tema dell'edilizia storica da punti di vista più pratici e operativi, ponendo l'attenzione, ad esempio, agli aspetti igienico-funzionali, linguistici e tipologici. Se già alla fine del XIX secolo compaiono studi riguardanti il tema dell'architettura popolare⁴, stimolati da una curiosità che spinse a indagare i modi con cui l'uomo si è rapportato all'ambiente naturale o artificiale, è nel periodo tra le due guerre, e in particolare intorno agli anni '20, che l'interesse per le forme tradizionali del costruire ha visto concreti approfondimenti⁵.

All'inizio degli anni '30, le ricerche sugli insediamenti rurali assumono una veste più sistematica, investigando aspetti tecnologici e costruttivi⁶. Si ricordano gli scritti, già ampiamente indagati, di Giuseppe Pagano⁷ e Guarniero Daniel⁸ che guardarono al patrimonio edilizio «minore» come a «un immenso dizionario della logica costruttiva dell'uomo»⁹.

3. «La situazione si aggrava se gli insediamenti pur con valore testimoniale risultano scarsamente “attraenti”, in aree depresse sia in termini economici che sociali», CERVELLATI 1991.

4. Ci si riferisce in particolare all'antropogeografia, scienza che lega i fenomeni della geografia fisica a quella umana, e attribuisce alla casa rurale un ruolo fondamentale nella ricerca geografica, in quanto espressione dell'adattamento dell'uomo alle condizioni geo-climatiche.

5. BIASUTTI 1926; PANE 1928; WILSON 1928; MARCONI 1929.

6. BIASUTTI 1932.

7. PAGANO 1935; PAGANO 1940.

8. DANIEL, PAGANO 1936. Il loro lavoro si pone come un primo sforzo volto a leggere le tipologie delle abitazioni rurali in base a fattori come il clima, il suolo, le tecniche costruttive e l'economia, ritrovando principi di razionalità, essenzialità, chiarezza. «Noi vogliamo soltanto additare alla considerazione degli architetti veramente vivi queste soluzioni spontanee, sature di onestà, chiaramente sentite come valori di composizione volumetrica pura, libere da ogni soggezione retorica o accademica, esenti da ogni non necessaria cadenza simmetrica. Questa architettura limpida è il linguaggio autoctono della civiltà mediterranea, linguaggio che parla anzitutto con spregiudicato razioicinio e che dallo stesso ragionamento funzionale trae motivo di lirica espressione artistica. Questa maniera di esprimersi è assai prossima, moralmente e quasi anche formalmente, al credo degli architetti contemporanei», *Ivi*, pp. 70-72.

9. *Ivi*, pp. 12-13.



Figura 1. Civitate, Brescia, cascina Fratelli Gozio. È evidente come la cascina risponda alle esigenze di protezione dal freddo: le finestre piccole, la posizione riparata dalla montagna e dal bosco retrostante (foto B. Scala).



Figura 2. Marcheno, Brescia, cascina in località la Rocca. Nuove forme di riparazione improvvisate hanno introdotto materiali incongrui (foto B. Scala).



Figura 3. Pisogne, Brescia, casa Minico Staffoni. Il materiale costruttivo è la pietra (scisti o graniti) cavata nelle vicinanze. Essa veniva sbazzata e messa in opera realizzando murature di notevole spessore che, fra l'altro, garantivano un buon isolamento termico all'interno. Interessante notare come, conformemente alla buona pratica del costruire, sugli angoli si trovino elementi di maggior dimensione, mentre la restante parte della muratura è costruita con blocchi più piccoli (foto B. Scala).



Figura 4. Gardone, Brescia, cascina Melaga. Il balcone protetto da assi di legno costituisce un esempio molto raro nel territorio (foto F. Veronesi).

Nel secondo dopoguerra un vivace dibattito sull'abitazione rurale si avvia all'interno delle riviste «Casabella» e «Architettura. Cronache e Storia»; Bruno Zevi¹⁰, in particolare, rinnova l'interesse per l'architettura minore con alcuni scritti tra cui *Architectura in nuce* (1979)¹¹.

Dagli anni Settanta, interessi e apertura a questi temi sono sollecitati anche in seno a organismi internazionali. Con l'adozione da parte dell'UNESCO della *Convenzione sul patrimonio culturale* (*World Heritage Convention* 1972) e con l'istituzione della *Lista del Patrimonio Mondiale* (*World Heritage List*) si è posto l'accento sul valore dei «gruppi di costruzioni isolati o riuniti che, per la loro architettura, per la loro unità, o per la loro integrazione nel paesaggio, hanno un valore universale eccezionale, dal punto di vista della storia, della scienza e dell'arte [...] [e] le opere congiunte dell'uomo e della natura». In quest'ambito ha assunto rilevanza anche quel patrimonio detto "intangibile", in cui sono annoverate quelle pratiche e quei modi di costruire propri delle tradizioni locali¹².

A tali esperienze conoscitive e all'attenzione delle organizzazioni internazionali non è seguita finora un'adeguata attività di tutela e valorizzazione¹³. Una prima difficoltà deriva dalla "normalità" dell'architettura tradizionale, raramente accolta nei manuali di storia dell'architettura, priva di autore, piegata alle esigenze di generazioni che l'hanno abitata e modificata nei diversi tempi (figg. 1-2)¹⁴. In secondo luogo quanti vivono o operano in questi edifici, nella maggioranza dei casi non si riconoscono nelle forme e nelle caratteristiche costruttive storiche e, non avvertendole come parte della loro esperienza di vita, desiderano trasformarle per ricondurle a standard di maggiore comodità (figg. 3-4). Un terzo ma non ultimo aspetto per cui l'idea di conservare tali edifici risulta per lo più impopolare, è la convinzione, alimentata da un'oggettiva carenza di maestranze abili a intervenire in maniera adeguata, che i costi per il recupero siano troppo elevati (figg. 5-6).

Di rado si è posto il problema di individuare metodi e modalità per sensibilizzare le collettività, le amministrazioni e gli organi decisionali nei confronti dell'architettura rurale e solitamente le ricerche specifiche compiute a livello universitario non sono considerate di aiuto e supporto per impostare politiche di tutela del patrimonio.

10. ZEVÌ 1950.

11. «Nell'indagine sull'architettura "minore" – scrive Zevi – si sono certamente scoperti numerosi edifici di anonimi autori, case rurali, capanne di pastori, granai, rifugi montani e via dicendo, che hanno effettiva validità artistica; [...] si tratta di legittimarli nella storia architettonica», ZEVÌ 1979, p. 94.

12. MECCA 2009.

13. DE VITA 2009.

14. I manufatti ritenuti d'importanza minore sono presenti sul territorio in numero considerevole anche se il loro valore testimoniale è venuto meno perché le trasformazioni subite sono state talmente radicali che il loro carattere di unicità non è più leggibile.



Figura 5. Paratico, Brescia, cascina. Nonostante la posizione facilmente accessibile, la fabbrica ha subito un progressivo decadimento dovuto all'abbandono (foto B. Scala).

Nella pagina successiva, figura 6. Alto lago di Garda, cascina. La struttura della muratura è in pietra rosa a scaglie tipica delle montagne locali. Il degrado è legato soprattutto alla perdita dell'intonaco che mette in mostra una pietra ricca di argilla. Sono evidenti le fasi costruttive (foto e disegni B. Scala).

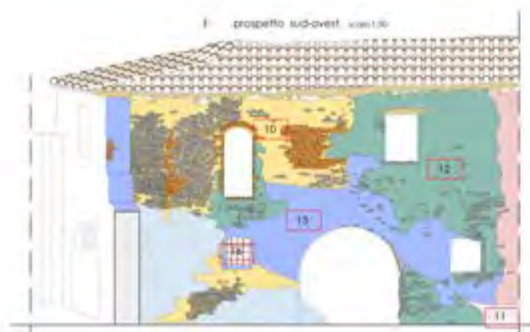


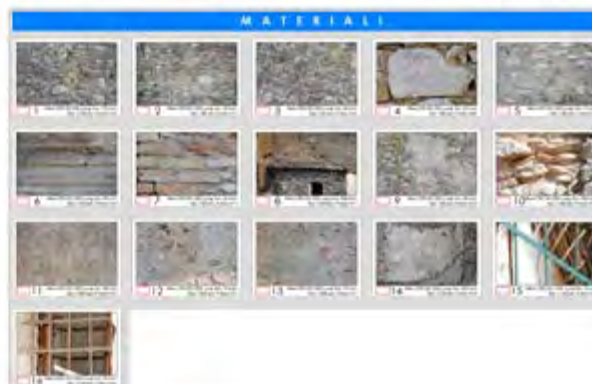
Foto raddoppiata: prospetto sud-ovest scala 1:50



Foto raddoppiata: prospetto nord-est scala 1:50



Foto raddoppiata: prospetto nord-ovest scala 1:50



Il saggio si propone, attraverso alcune esperienze condotte nella provincia di Brescia, di suggerire una strategia per la conservazione di questi beni basata sul recupero di materiali e tecniche di riparazione tradizionali nell'ottica di una conservazione "sostenibile" sotto il profilo economico e sociale.

Lo stato dell'arte

In tempi odierni, il tema dell'architettura tradizionale sta assumendo una diversa prospettiva. Non solo l'aspetto conoscitivo e di catalogazione occupa l'attività di ricerca, ma sta acquisendo importanza anche l'individuazione di modi e sistemi per attivare azioni di conservazione, manutenzione e strategie di valorizzazione.

Le recenti ampie campagne di rilevamento hanno proseguito a produrre schematismi talvolta riduttivi della ricchezza del patrimonio edilizio, dimostrandosi inadeguate soprattutto a comprendere le complesse "anomalie" delle costruzioni e le variabili legate alle contingenze storiche, che possono aver generato alcune mutazioni non necessariamente da emendare. D'altro canto, al termine di queste raccolte di dati, non si sono individuate forme che incentivassero azioni di recupero attivo. Questa tendenza, per anni radicata all'interno di gruppi di ricerca, ha orientato l'attività di tutela verso «una nostalgica riattivazione di magisteri tradizionali interrotti, esplorati grazie a un paziente esercizio filologico»¹⁵.

In altra direzione vanno i recenti contributi di Stefano Musso che, tra i numerosi lavori, ha elaborato linee guida di intervento ai manufatti del Parco nazionale delle Cinque Terre¹⁶. Dopo aver predisposto una scheda sintetica necessaria per riconoscere la consistenza del patrimonio edilizio, gli studi compiuti direttamente sul campo hanno aiutato a approntare una serie di soluzioni tecniche da applicare al costruito, filtrate da valutazioni di ammissibilità e compatibilità, in base a criteri di correttezza e sostenibilità delle scelte tecnologiche, morfologiche e formali.

Analogamente, Stefano Della Torre ha avanzato proposte di catalogazione e soluzioni operative all'interno del territorio comasco e valtellinese¹⁷, con la collaborazione dei nuovi enti di valorizzazione territoriale riconosciuti dalla regione Lombardia, dimostrando come la condivisione del valore del bene è garante di una corretta conservazione del patrimonio¹⁸.

15. TRECCANI 1996.

16. FRANCO, MUSSO 2006; FRANCO, MUSSO 2014; MUSSO 2015.

17. ALIVERTI, GNOME, LEONI 2006.

18. La Fondazione Cariplo è promotrice e finanziatrice di un progetto denominato *Diffondere le metodologie innovative*

Entrambi i percorsi assecondano un confronto metodologico tra diverse discipline e la partecipazione di attori provenienti da estrazioni culturali diversificate, con l'obiettivo di offrire un più ampio panorama di strategie di intervento attivabili nei diversi campi di azione disponibili.

Non meno importante appare la ricca produzione di linee guida, manuali, protocolli predisposti negli ultimi anni da Regioni, Province, Enti Parco e talvolta anche dalle amministrazioni comunali, riferiti all'analisi e alle ipotesi di recupero del patrimonio "minore". Si tratta di materiali che costituiscono un riferimento significativo per professionisti, proprietari e maestranze, volto, non solo a incentivare la conoscenza del patrimonio, ma anche a incidere in modo rilevante sugli aspetti sociali e economici, offrendo nuove occasioni lavorative a operatori professionalmente preparati.

A sostegno di questi progetti, un ruolo chiave è assunto dalla Comunità Europea. Ad esempio il progetto R.E.P.S.¹⁹ ha come obiettivo creare una rete europea della "pietra a secco", al fine di consolidare la cooperazione internazionale per lo sviluppo locale, attraverso la promozione e la riabilitazione del mestiere di costruttore in pietra a secco, la rivalutazione delle costruzioni già esistenti, dei paesaggi e delle attività tradizionali, finanziando sia la ricerca, sia la formazione, sia l'azione pratica²⁰.

In questa direzione si orientano tutte le iniziative legate ai Parchi regionali e ai Gruppi di azione locale (G.A.L.) che, attraverso i Programmi di sviluppo locale (PSL), lavorano sul patrimonio diffuso e sull'ambiente. I progetti hanno lo scopo di individuare gli strumenti per ottenere il recupero e la salvaguardia di antichi centri abitati e del paesaggio, agendo su edifici e relative pertinenze, lavorando su ogni tipologia di manufatto storico più o meno isolato. Il percorso avviato si propone di rendere agevoli (per condizioni igienico-sanitarie, controllo termico, corretto utilizzo di risorse energetiche, facilità di manutenzione, dotazione di servizi e attrezzature tecnologiche) le antiche abitazioni, recuperandone la qualità architettonico-ambientale e le caratteristiche specifiche, e al contempo rispettando e valorizzando l'identità locale.

per la conservazione programmata del patrimonio storico-architettonico in cui è previsto un percorso di indagini conoscitive e proposte operative che ha riguardato alcuni casi studio, che hanno portato alla redazione della Guida, al riconoscimento, manutenzione e recupero dell'edilizia rurale di Ardenno/Masino.

19. Si riportano i documenti riguardanti alcuni esiti indicativi della collaborazione internazionale nei progetti R.E.P.S.: http://interreg4c.eu/uploads/media/pdf/7_Inventaire_et_protection_du_patrimoine_en_pierre_seche_REPS.pdf <http://conselldemallorca.net/mediambient/rep/s/presenta.php?lang=it>; <http://accademiamontagna.tn.it/scuola-della-pietra-secco> <http://comune.noto.sr.it/leconomia/progetto-reps/>; <http://parcoadamello.it/public/1-35> (ultimo accesso 7 giugno 2016).

20. L'obiettivo del progetto è di stabilire e divulgare strategie improntate a riattivare economicamente le zone agricole delle regioni europee che possiedono un congruo patrimonio in pietra a secco, a partire dalla divulgazione e scambio di esperienze che hanno appunto come traguardo, la formazione, la ricerca e lo sviluppo locale per raggiungere l'obiettivo generale.

Tali attività non sempre dimostrano un elevato rigore scientifico – anzi talvolta è la suggestione dell’immagine perduta del vecchio borgo che guida le scelte – ma certamente costituiscono un importante strumento di comunicazione e di divulgazione della conoscenza, in quanto rivolte a un pubblico ampio.

Nell’analizzare la complessità dell’azione messa in campo dagli Enti, si nota come essi non si limitino a incentivare un recupero strettamente edilizio, ma, assecondino la rivitalizzazione del territorio, incrementando la possibilità d’uso delle strutture. Ciò avviene non solo in senso turistico, ludico o sportivo, ma indirizzando i fondi per un utilizzo delle risorse culturali e ambientali specifiche del luogo, al fine di sviluppare competenze e capacità professionali e esecutive di progettisti, costruttori, specialisti di tetti, muri, intonaci, carpentieri, artigiani della pietra e del legno, falegnami, pittori, restauratori.

La necessità di restaurare, recuperare, valorizzare le caratteristiche costruttivo-architettoniche che identificano una località impone l’organizzazione e condivisione di criteri nella progettazione e esecuzione che, utilizzate da un normale e serio professionista, producano esiti che non stravolgano la natura, la storia, le caratteristiche dell’edificio, del nucleo edificato o del paesaggio originario.

Le raccomandazioni sono talvolta viste come un freno alla libertà progettuale, poiché definiscono modalità esecutive nell’utilizzo di materiali e tecnologie, ma esse in verità non limitano la creatività del progettista, che si esprime nella capacità di operare in un ambito linguistico definito.

Più d’indirizzo che di carattere operativo, appaiono le linee guida incluse all’interno dei Piani Paesaggistici Regionali. Tali strumenti sono spesso usati nella valutazione dei progetti da parte delle commissioni del paesaggio e possono costituire un riferimento normativo anche prescrittivo²¹. La loro applicazione è delegata all’operato degli enti locali che non sempre presentano all’interno dell’organico amministrativo una struttura adeguata.

Un’ulteriore formula di incentivazione rivolta agli interventi sul costruito storico riguarda l’istituzione di bandi sempre promossi da enti locali in base a leggi regionali, dal titolo non sempre rassicurante e che, negli ultimi anni, sono diminuiti in numero a seguito della riduzione dei fondi disponibili²². L’interesse di questa modalità di promozione degli interventi risiede nella meticolosità con cui sono cadenzate le fasi di ammissibilità al finanziamento e le linee guida del progetto, prevedendo momenti di confronto

21. Si riportano alcuni esempi di linee guida d’intervento sul costruito allegate ai piani paesaggistici regionali: http://territorio.regione.lombardia.it/shared/ccurl/667/237/3PTR_PPR_Indirizzi.pdf; http://sardegnaterritorio.it/documenti/6_83_20060907193936.pdf; <http://regione.toscana.it/documents/10180/12604226/paesaggi+rurali+storici.pdf/4b817633-0332-4b2f-ab5d-711514b87af8>; <http://provincia.bz.it/natura-territorio/temi/contenuti-piano-paesaggistico.asp#anc1420> (ultimo accesso 7 giugno 2016).

22. http://regione.lazio.it/binary/rl_main/tbl_documenti/CAS_DD_B1491_04_04_2007_Allegato_A.pdf (ultimo accesso 7 giugno 2016).

tra progettisti e una commissione nominata dall'ente. Nessuna verifica, tuttavia, è prevista in fase di esecuzione dell'opera di conservazione.

Entrando nel merito di alcune esperienze bresciane attivate secondo gli indirizzi sopra delineati, risultano di notevole interesse alcuni studi svolti negli ultimi anni sul territorio in collaborazione con enti pubblici locali.

Una prima cooperazione si è attivata con l'Amministrazione comunale di San Paolo (BS), che, nel 2010, ha incaricato l'Università di Brescia di compiere un lavoro di catalogazione delle architetture appartenenti ai nuclei storici. Sulla base del rilevamento compiuto, in cui si sono evidenziati lo stato conservativo, le criticità e le potenzialità dei manufatti, sono state elaborate linee operative d'intervento. Per quanto il copioso materiale raccolto sia stato recepito dal Piano di Governo del territorio comunale (di cui è parte integrante) nella pratica le prescrizioni non sono state rispettate per vari motivi²³. Lo strumento, per quanto capace di proporre metodi rigorosi e qualitativamente sostenibili, non è stato accettato dai responsabili delle procedure di controllo dell'attività edilizia, che lo hanno destinato al fallimento, ritenendolo troppo complesso rispetto all'ordinaria procedura in essere da decenni.

Analogamente, la ricca analisi documentale raccolta durante l'attività di ricerca nell'ambito del programma *Mitigazione del rischio sismico in edifici pluristratificati - lago di Garda*²⁴, per quanto molto apprezzata dalle amministrazioni coinvolte, ha avuto come effetto sul territorio la programmazione di comunicazioni e incontri, molto partecipati da tecnici, progettisti e responsabili degli uffici locali, ma poco operativi sul campo.

A seguito di queste esperienze si è recentemente attivato un nuovo filone di ricerca, più vicino al territorio non solo nell'avviare azioni conoscitive, ma anche nell'individuare e assecondare esigenze pratiche di carattere funzionale e economico teso a favorire pratiche sostenibili, sia nel settore privato sia in quello pubblico. Come si può immaginare gli ambiti in cui agire sono molteplici, ma ciò che deve accomunare ogni iniziativa è un attento studio e valutazione di quali strumenti siano in grado di coinvolgere o incuriosire i possibili attori del processo progettuale. Con questo indirizzo è nata un'attività di collaborazione con il comune di Nave (BS) che ha offerto nuove e interessanti suggestioni.

23. La ricerca *Studio e catalogazione del tessuto edilizio del centro storico di San Paolo, Brescia*, è stata svolta nell'ambito di un assegno di ricerca (aprile 2010 - settembre 2010), responsabile scientifico del progetto prof. Gian Paolo Treccani. Lo studio ha riguardato la catalogazione dei centri storici delle frazioni costituenti il comune. Di ogni unità edilizia è stata svolta una classificazione individuando i caratteri storici, il livello di conservazione e proponendo indirizzi di intervento specifici per ogni unità individuata (tipologia di intonaci e colori delle facciate, posizione degli elementi tecnologici, forme e dimensione degli elementi aggettanti balconi, gronde, ecc.), si veda SCALA 2010.

24. Progetto Cofin 2002, coordinatore nazionale prof. Renato Rozzi, Politecnico di Milano. Si veda TRECCANI 2005; SCALA 2006.

L'amministrazione municipale, consapevole della contingente inadeguatezza finanziaria per proporsi nel ruolo di animatore di politiche di sviluppo locale, si è posta come obiettivo la promozione della conoscenza del territorio. In particolare si è prefigurata la riqualificazione dell'immagine di una contrada del centro urbano (scelta come caso studio esemplare). Un obiettivo perseguito tramite il coinvolgimento dei proprietari dei beni interessati, agevolato dalla semplificazione delle procedure di autorizzazione per interventi di manutenzione ordinaria e dalla concessione di piccoli incentivi fiscali, nella convinzione che ciò possa avere ripercussioni positive sul lungo periodo.

La proposta di controllo del costruito, avanzata dopo la ricca raccolta di dati, propone campionari morfologici specifici per ogni edificio (per ora legati alle facciate, già in elaborazione per la complessità del manufatto), individuato singolarmente ma anche valutato all'interno dell'isolato. L'ufficio tecnico comunale ha già condiviso la gamma di operazioni ammissibili: il proprietario può scegliere all'interno di tali campionari, in modo tale che qualsiasi opzione risulti congruente e adeguata alla valorizzazione del manufatto e del suo contesto. L'obiettivo posto per la contrada, dopo aver analizzato il territorio e le sue risorse, è stato di studiare strategie per il potenziamento della residenzialità in crisi. In tal senso la valorizzazione del borgo esistente è stata anteposta alla sua riattivazione o rifunzionalizzazione²⁵.

Si noti che il progetto non propone incentivi in denaro, considerata l'indisponibilità finanziaria del Comune. Del resto, in molti casi il sistema d'incentivi connesso a un finanziamento diretto, attuato da alcuni comuni italiani, ha il difetto di avere una, spesso troppo vincolante, "data di scadenza". Non sempre, infatti, il periodo in cui è possibile usufruire delle opportunità offerte da tale procedura coincide con la disponibilità economica dei proprietari. Alla luce di questi problemi, nel caso sopra citato si è creata una apposita procedura di recupero e accantonamento, che, seppure meno conveniente nell'immediato, possa garantire una disponibilità di lunga durata²⁶.

25. http://euro-consulting.biz/wp-content/uploads/2013/01/Dossier_Rete_Centri_Storici.pdf (ultimo accesso 7 giugno 2016); BADIANI, SCALA, GIUSTACCHINI 2015. Nell'accordo con l'Amministrazione comunale e la contrada sono stati previsti una serie di punti chiave per favorire il successo del progetto: disposizione di una procedura semplificata; meno burocrazia e più collaborazione con l'ufficio tecnico; rapidità di autorizzazione (pochi documenti richiesti e di facile compilazione); esenzione/agevolazione dall'applicazione della tassa di occupazione del suolo pubblico per la posa dei ponteggi necessari all'intervento; possibilità di richiedere l'esecuzione di saggi e rilievi da parte di tecnici specializzati nel restauro, a cura e spese dell'Amministrazione comunale (aspetto garante della qualità dell'opera); aiuto tecnico per le decisioni; omogeneità architettonica; valorizzazione del centro storico nel suo insieme; rivalutazione degli immobili sul lungo periodo; sconti su tasse comunali (tasse per i rifiuti e i servizi, TARES, per lo smaltimento dei rifiuti solido urbani, TARSU oppure la possibilità di riduzioni dell'aliquota IMU per i titolari dell'autorizzazione). Tali sgravi sarebbero applicati solo agli immobili oggetto d'intervento.

26. <http://morbegno.gov.it/sites/default/files/allegati/1-Regolamento%20recupero%20facciate.pdf>; www.comune.chiavenna.so.it/home.jsp?idrub=3099 (ultimo accesso 7 giugno 2016).

La collaborazione con l'Università di Brescia ha garantito un rigore scientifico al sistema scelto. Un diverso approccio è stato adottato per un altro caso studio in cui il territorio offre potenzialità naturali non ancora sfruttate a favore del centro antico. Con l'Amministrazione di Lonato del Garda e la Fondazione culturale Ugo da Como si è intrapreso un lavoro di ricerca teso a individuare strategie di riqualificazione della *Cittadella*, un quartiere in prossimità della rocca, sfruttando la posizione strategica del luogo prossimo al lago.

Partendo dall'analisi dei processi che sono alla base della diffusione dei prodotti turistici, si è osservato come negli ultimi decenni nuovi modelli hanno favorito lo svilupparsi di "segmenti di vacanza" volti alla continua ricerca dell'autenticità, in cui il visitatore vuole essere partecipe della vita quotidiana nei luoghi visitati.

Il programma di ricerca ha assecondato le nuove forme di attrattività proprie dei "borghi ospitali" attraverso l'introduzione di un albergo diffuso aperto al territorio, costituito da strutture di accoglienza da recuperare nel rispetto della loro autenticità storica²⁷.

Le strategie illustrate assecondano la collaborazione con altre discipline scientifiche (l'urbanistica, l'economia del turismo) al fine di interrompere il vincolo per cui è la scelta economica che orienta i programmi d'intervento soprattutto nell'ambito del privato²⁸, e il più delle volte essa è in aperto contrasto con i fini della tutela.

Di poco aiuto è anche la normativa, che, a oggi, non offre mezzi e indirizzi per attivare strategie mirate al superamento della "fragilità" nell'edilizia diffusa²⁹. L'unico strumento attualmente a disposizione a livello nazionale è il Decreto legislativo del 22 gennaio 2004, n.42, il cosiddetto *Codice dei beni culturali*, che all'articolo 10 inserisce tra i beni culturali anche «le architetture rurali aventi interesse storico od etnoantropologico quali testimonianze dell'economia rurale tradizionale» (figg. 7-8)³⁰. Purtroppo la reale applicazione del suddetto articolo del decreto, dipende dalla sensibilità dei progettisti e dei tecnici all'interno degli uffici pubblici.

Più occasioni sembra incoraggiare l'attuazione dell'articolo 6, secondo il quale «La valorizzazione consiste nell'esercizio delle funzioni e nella disciplina delle attività dirette a promuovere la conoscenza del patrimonio culturale e ad assicurare le migliori condizioni di utilizzazione e fruizione pubblica del

27. DALL'ARA 2015.

28. BRESCIANI 2012; GIRELLI 2015. Dopo il sisma del 24 novembre 2004, l'Università di Brescia ha promosso nuovi studi volti a analizzare le modalità di intervento, nonché verificare l'esito delle operazioni compiute in collaborazione con le amministrazioni coinvolte dal sisma.

29. MORANDOTTI 2012, p. 161.

30. Decreto legislativo del 22 gennaio 2004, n.42, art. 10, comma 4 lettera l.



Dall'alto, figura 7. Basso lago di Garda, cascina parzialmente ristrutturata. È evidente il contrasto tra le due parti che non sembrano avere nulla in comune (foto B. Scala); figura 8. Gussago, Brescia, cascina in località Lōc de La Begia. Nella Franciacorta la vita in cascina ruotava attorno a alcuni elementi caratteristici ed essenziali per l'economia contadina tra cui il pozzo (foto B. Scala).

patrimonio stesso». Avvalendosi delle categorie concettuali della Geografia culturale e della Geografia del turismo, si può valutare l'ideazione e la successiva realizzazione di un percorso multitematico e multimediale attraverso gli ormai sempre più diffusi Sistemi Informativi Geografici, anche 3D (ad esempio la mappatura della diffusione delle tecniche costruttive per categoria) e i *virtual globe*. Tutto ciò ricercando anche la collaborazione da parte di gruppi di ricerca che già da anni si occupano di innovazione tecnologica applicata alle discipline geografiche al fine di creare un sistema di itinerari virtuali tra le risorse del *genius loci*. Per la divulgazione al pubblico di tali itinerari ci si può avvalere, tra l'altro, della rete degli ecomusei, capillarmente distribuiti sul nostro territorio, con l'intento di effettuare – anche grazie agli spazi e alle tecnologie di cui questi dispongono – una comunicazione e formazione rivolta a una utenza vasta (comprendente anche le scolaresche). Tali proposte sono dettate dalla volontà di rimanere nell'ottica di un turismo sostenibile, di qualità, secondo i principi dello *slow tourism*³¹.

Architettura della tradizione e pratiche di riparazione

Nel descrivere l'architettura della tradizione, Léon Krier bene illustra la differenza che esiste tra quella "vernacolare" e quella "classica". In particolare l'autore sottolinea come l'architettura vernacolare rappresenti «il privato [...], l'individuale, il tessuto urbano [...] la cultura artigianale del mestiere del costruire. Essa produce gli edifici domestici e utilitari [...] si attua attraverso la ripetizione e l'imitazione colta di un numero limitato di tipi costruttivi e funzionali che bastano ad ospitare e esprimere le attività umane fondamentali»³².

Le forme e i metodi tradizionali del costruire prendono origine dai contesti locali, creano una consuetudine edilizia che si traduce in una precisa «Configurazione spaziale, materico-costruttiva»³³ e contribuiscono a formare il linguaggio specifico di un territorio (figg. 9-10).

I manufatti nascono da ciò di cui un luogo dispone, in termini di materie prime e risorse, mentre le condizioni climatiche determinano le forme e le caratteristiche tipologiche (figg. 11-12). Si tratta di una architettura nata dal «tramandarsi generazionale della competenza a edificare per rispondere con efficacia alle esigenze di vita nell'habitat di riferimento»³⁴; raccontano lo studio dell'orientamento

31. RIZZO 2008.

32. KRIER 1995.

33. DELL'ACQUA 2006.

34. NERETTO 2013, p. 298; http://international.icomos.org/victoriafalls2003/papers_fre.htm (ultimo accesso 7 giugno 2016).





Nella pagina precedente, figura 9. Ome, Brescia, cascina mulino. Le strutture produttive erano particolarmente curate. Si nota infatti come l'apparecchiatura muraria sia ben allestita e solida (foto B. Scala).

figura 10. Bovegno, Brescia, fienile in località Ludizzo. Nel contesto territoriale della val Trompia la tipologia della struttura è unica nel suo genere (foto F. Veronesi).



Figura 11. Gussago, Brescia, cascina in località Lóc de la Begia. È interessante rilevare la stratificazione dei sistemi di riscaldamento aggiunti in vari tempi, addossati alla muratura principale (foto B. Scala).



Figura 12. Rodengo Saiano, Brescia, cascina. La struttura costituisce la parte rustica di una casa signorile. La qualità dell'architettura emerge anche dal camino più prossimo alla strada che mostra fattezze inusuali per l'edilizia rustica. Interessante è la presenza del porticato coperto dall'aggetto della falda del corpo principale (foto B. Scala).

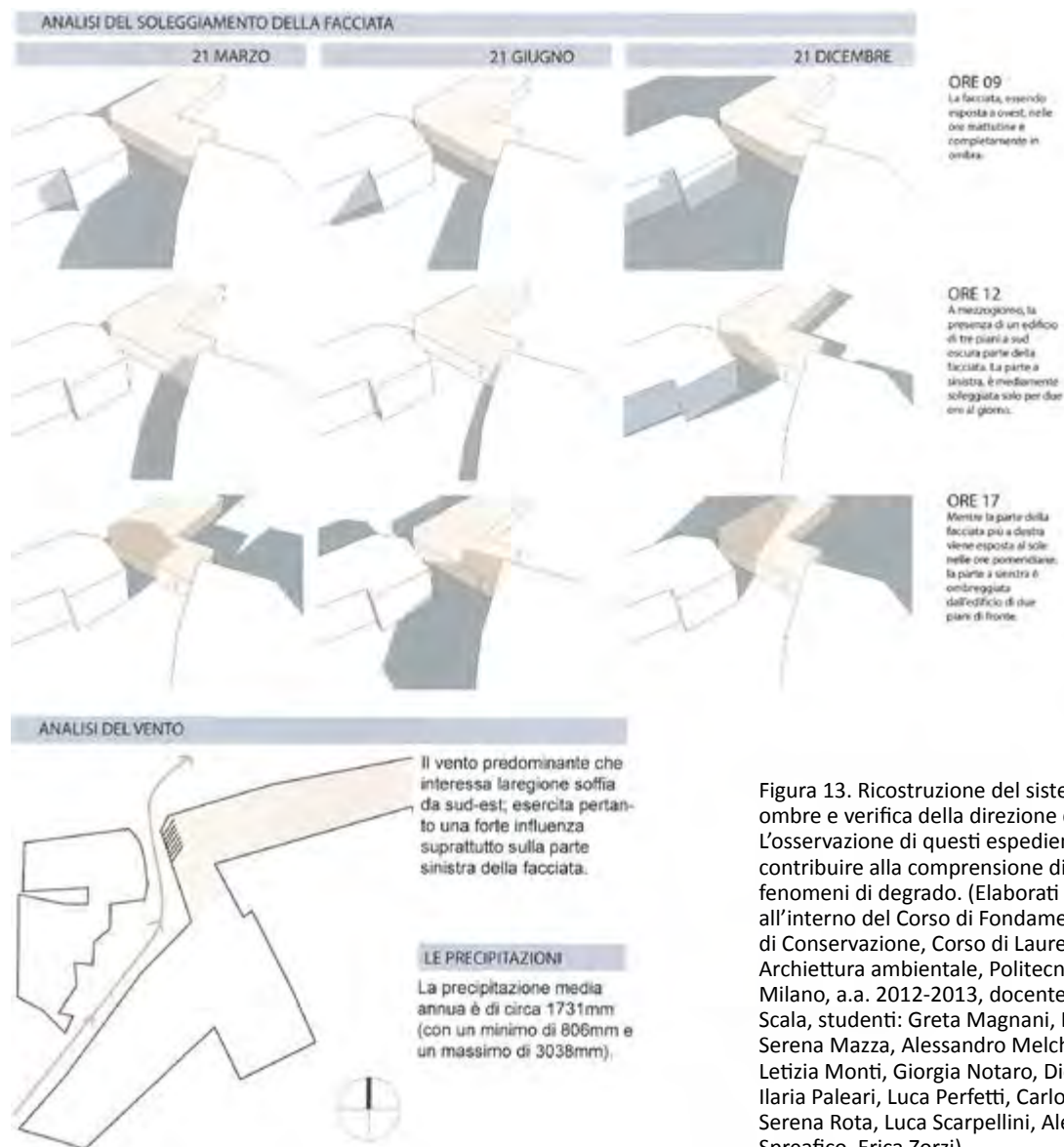


Figura 13. Ricostruzione del sistema di ombre e verifica della direzione dei venti. L'osservazione di questi espedienti può contribuire alla comprensione di alcuni fenomeni di degrado. (Elaborati prodotti all'interno del Corso di Fondamenti di Conservazione, Corso di Laurea in Architettura ambientale, Politecnico di Milano, a.a. 2012-2013, docente: Barbara Scala, studenti: Greta Magnani, Erica Mazza, Serena Mazza, Alessandro Melchiorre, Letizia Monti, Giorgia Notaro, Diego Oberti, Ilaria Paleari, Luca Perfetti, Carlo Polari, Serena Rota, Luca Scarpellini, Alessandra Spreafico, Erica Zorzi).



Figura 14. Brescia, cascina Castelvovati. L'elevato numero di capi di bestiame da ricoverare ha reso necessaria la realizzazione di una struttura di modesta altezza, ma molto sviluppata in lunghezza (foto V. Gambassa).



Figura 15. Cascina nella Bassa Bresciana con gelosie nel fienile. Gli edifici, organizzati attorno a una corte, sono a due piani e realizzati completamente in mattoni. Generalmente i portici a doppia altezza fronteggiavano i locali delle stalle sopra le quali erano collocati i fienili (foto B. Scala).



Da sinistra, figura 16. Brescia, palazzetto. L'edificio è situato nel centro storico della città (foto B. Scala); figura 17. Brescia, palazzetto. Dalle lacune di intonaco emerge la pietra di Medolo con cui è realizzata gran parte dell'architettura storica cittadina (foto B. Scala).



Da sinistra, figura 18. Basso lago di Garda, cascina. Si notano la scala e il ballatoio in legno, originale opera da falegname (foto B. Scala); figura 19. Invico, Lombrino, Brescia, edificio rurale. La fabbrica è stata acquistata dall'amministrazione comunale con l'obiettivo di abbatterla al fine di allargare la strada. Il vincolo ex lege (42/2004) all'atto dell'acquisto ha impedito la demolizione. La struttura è attualmente in fase di restauro e una porzione ospita il museo etnografico (foto V. Ghezzi).

Fig. 20. Schema di capriata semplice.

A catena / B monaco / C saetta / D elemento di fissaggio della saetta al puntone / E puntone / F trave di colmo / G terzere / H travetti / I arcareccio / L zocchetto di appoggio / M muro perimetrale.

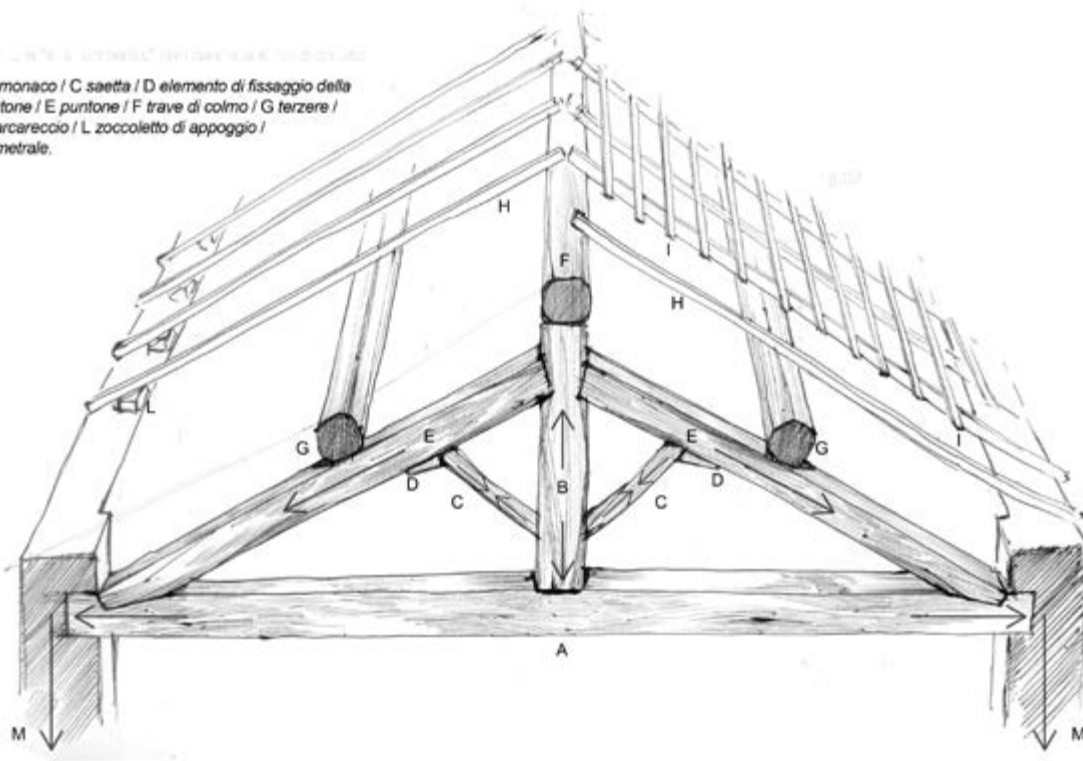


Figura 20. Schema di capriata semplice.

Nella pagina successiva, figura 21. Schema di copertura in legno.

(Elaborati prodotti all'interno del Corso di Fondamenti di Conservazione, Corso di Laurea in Architettura ambientale, Politecnico di Milano, a.a. 2012-2013, docente Barbara Scala, studenti: Greta Magnani, Erica Mazza, Serena Mazza, Alessandro Melchiorre, Letizia Monti, Giorgia Notaro, Diego Oberti, Ilaria Paleari, Luca Perfetti, Carlo Polari, Serena Rota, Luca Scarpellini, Alessandra Spreafico, Erica Zorzi).



TAVOLATO

PUNTO

PILASTRI IN LATERIZZO

DORMENTE

TRAVETTI

TEDOLE

MURATURA PORTANTE

ARCARECCI

PUNTO INCLINATO

ELEMENTI DI SOSTEGNO



rispetto al sole (fig. 13), della vicinanza all'acqua, della necessità di regolare l'alternarsi della luce e dell'ombra (figg. 14-15), del caldo e del freddo, secondo i cicli naturali, e rappresentano l'adattamento dell'uomo alla necessità di creare ripari idonei ai luoghi e alla vita sociale che li anima (figg. 16-17). Come scriveva Bruno Zevi, queste forme del costruire sono «dialetti architettonici»³⁵ declinati nei modi più opportuni nel territorio, "canovaccio" di riferimento (figg. 18-19).

Oggi, nella consapevolezza della fragilità di questi siti, più che mai lacerati, si propone non solo la conoscenza del manufatto, ma anche la sua "comprensione", al fine di indicare nuove strategie di recupero che prevedano anche la ripresa di antiche tecniche costruttive, mediante progetti di salvaguardia qualificati da una forte interazione con il costruito (figg. 20-21)³⁶.

In tal senso, al primo approccio conoscitivo fondamentale, ovvero il rilievo, deve seguirne uno legato alla conoscenza dei caratteri costruttivi: murature, tessiture murarie (fig. 22), volte (fig. 23), solai (fig. 24), orizzontamenti, coperture (figg. 25-27), ballatoi (fig. 28), pavimentazioni, impianti, intonaci; alla comprensione della funzione che ha suggerito la forma; alla considerazione delle necessità che hanno indotto a scegliere determinati materiali, lavorazioni, finiture, decorazioni, colori; nonché all'intuizione delle motivazioni di rifacimenti da intendersi come espressioni di nuove invenzioni, correzioni di errori, adeguamenti alle nuove esigenze del vivere, ecc. Infatti, l'architettura tradizionale non si caratterizza per la produzione di elementi ripetitivi e scontati. Ogni manufatto mostra, a un occhio attento, le singolarità manuali degli operatori, che con il proprio lavoro pratico hanno realizzato l'opera, manifestando varie abilità che talvolta si traducono in vere e proprie forme d'arte.

Un secondo passo da compiere è connesso alla comprensione delle esigenze d'uso che hanno determinato gli spazi, la loro conformazione planimetrica e altimetrica, i caratteri strutturali di base e le successive varianti tipologiche (fig. 29). Non è da trascurare, per la conoscenza di queste architetture e i modi della loro fruizione nel tempo, il ruolo dei numerosi musei e raccolte locali che, se da un lato sollecitano un nostalgico ricordo, dall'altro spiegano come era organizzata la vita quotidiana all'interno delle costruzioni rurali e dei borghi, e di conseguenza illustrano le esigenze pratiche che hanno dato loro forma.

Un ulteriore, ma non finale aspetto riguarda le modalità di riparazione dell'edilizia storica. Non solo la formazione dei tecnici progettisti e direttori dei lavori acquista in questo caso un ruolo primario, ma soprattutto giocano un ruolo importante gli operatori che eseguono le lavorazioni, i quali devono dimostrare, abilità manuali, sensibilità e rispetto per la costruzione. Per secoli la buona regola del

35. ZEVİ 1996.

36. CAFAZZO, GRANDINETTI, MARTONI 2010.



La muratura prevalentemente utilizzata è di tipo misto: consiste in ciottoli di fiume di forme irregolari e di diverse dimensioni, che variano dagli 8 ai 30 cm in alcuni casi, alternati a corsi orizzontali di mattoni che formano fasce longitudinali continue, conferendo maggiore stabilità al paramento. In diversi casi i mattoni formano supporti regolari per i ciottoli, mentre in molti altri sono posizionati in maniera molto irregolare, quasi con finalità di semplice riempimento e non di regolarizzazione della muratura. La malta è formata da aggregati di piccole dimensioni, e non è omogenea rispetto a tutta la superficie muraria: si possono notare zone con utilizzo cospicuo di malta, e altre con malta minima o inesistente.

Nella sezione della muratura, avente uno spessore di circa 37-40 cm, si nota una irregolarità nel posizionamento dei ciottoli e dei mattoni: in alcuni casi lo spessore è costituito unicamente da due fasce di mattoni (quattro teste), in altri è costituito unicamente da ciottoli, e in altri ancora è costituito da entrambi i materiali. La sezione, inoltre, è caratterizzata da un elevato utilizzo di malta nella porzione centrale, soprattutto ove lo spessore è costituito unicamente da ciottoli.



Figura 22. Schema di rilievo di murature (elaborati prodotti all'interno del Corso di Fondamenti di Conservazione, Corso di Laurea in Architettura ambientale, Politecnico di Milano, a.a. 2012-2013, docente Barbara Scala, studenti: Greta Magnani, Erica Mazza, Serena Mazza, Alessandro Melchiorre, Letizia Monti, Giorgia Notaro, Diego Oberti, Ilaria Paleari, Luca Perfetti, Carlo Polari, Serena Rota, Luca Scarpellini, Alessandra Spreafico, Erica Zorzi).

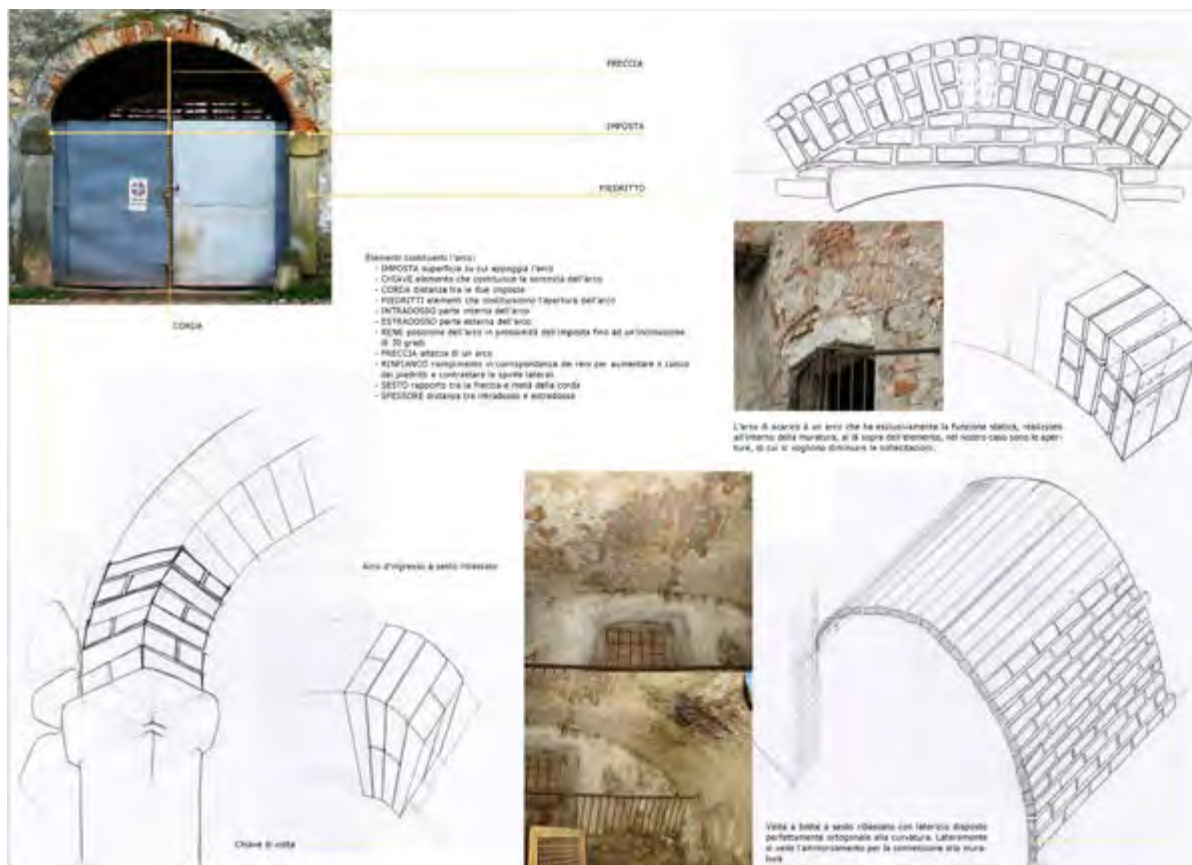


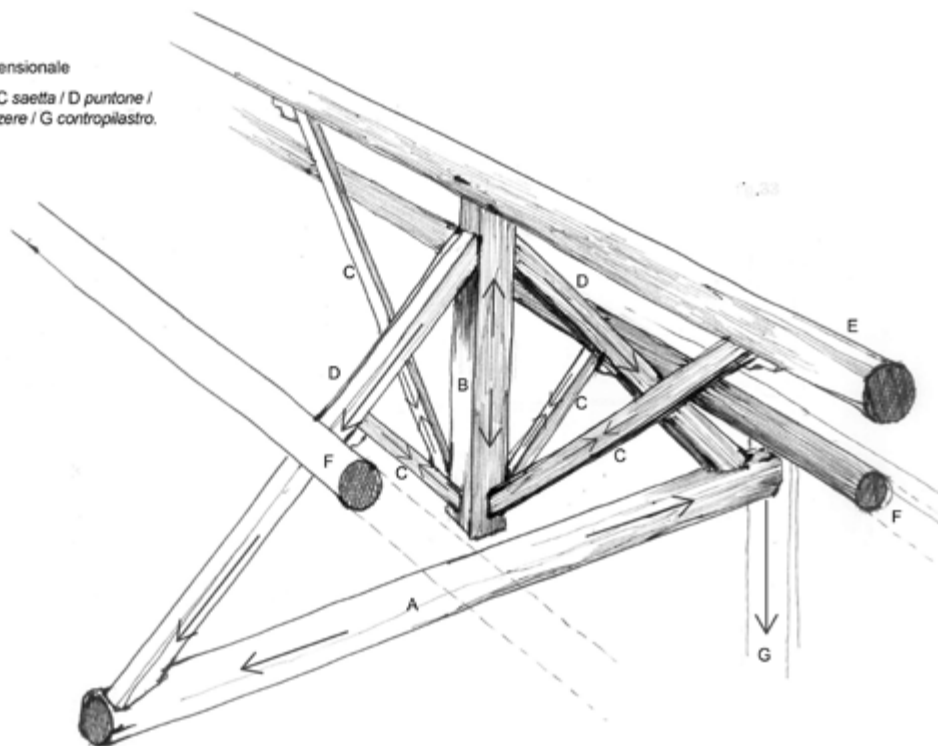
Figura 23. Schema di volta a botte (elaborati prodotti all'interno del Corso di Fondamenti di Conservazione, Corso di Laurea in Architettura ambientale, Politecnico di Milano, a.a. 2012-2013, docente Barbara Scala, studenti: Greta Magnani, Erica Mazza, Serena Mazza, Alessandro Melchiorre, Letizia Monti, Giorgia Notaro, Diego Oberti, Ilaria Paleari, Luca Perfetti, Carlo Polari, Serena Rota, Luca Scarpellini, Alessandra Spreafico, Erica Zorzi).



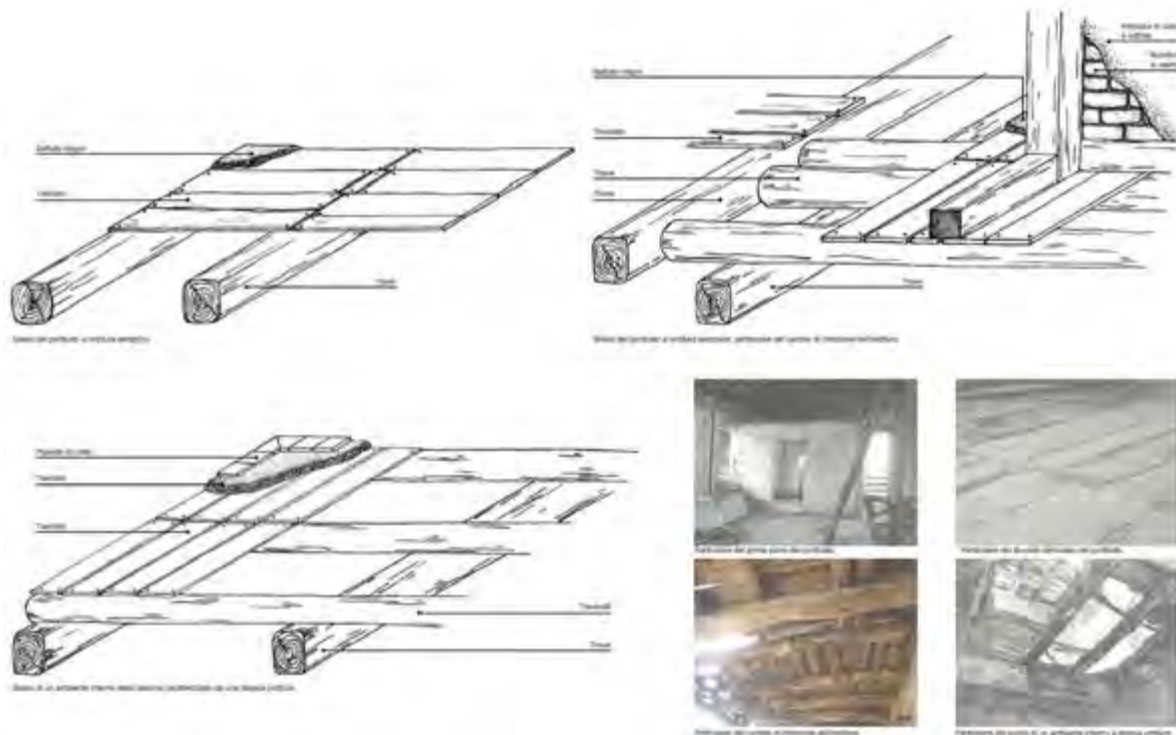
Figura 24. Schema di solaio in legno (elaborati prodotti all'interno del Corso di Fondamenti di Conservazione, Corso di Laurea in Architettura ambientale, Politecnico di Milano, a.a. 2012-2013, docente Barbara Scala, studenti: Greta Magnani, Erica Mazza, Serena Mazza, Alessandro Melchiorre, Letizia Monti, Giorgia Notaro, Diego Oberti, Ilaria Paleari, Luca Perfetti, Carlo Polari, Serena Rota, Luca Scarpellini, Alessandra Spreafico, Erica Zorzi).

Fig. 33 / capriata tridimensionale

A catena / B monaco / C saetta / D puntone /
E trave di colmo / F terzere / G contropilastro.



In alto, figura 25. Schema di capriata (elaborati prodotti all'interno del Corso di Fondamenti di Conservazione, Corso di Laurea in Architettura ambientale, Politecnico di Milano, a.a. 2012-2013, docente Barbara Scala, studenti: LGreta Magnani, Erica Mazza, Serena Mazza, Alessandro Melchiorre, Letizia Monti, Giorgia Notaro, Diego Oberti, Ilaria Paleari, Luca Perfetti, Carlo Polari, Serena Rota, Luca Scarpellini, Alessandra Spreafico, Erica Zorzi); a sinistra, figura 26. Muratura di appoggio della copertura in legno. I solai e le coperture in legno sono spesso posati alla meglio, con impiego di sciavoli e travicelli ricavati da rami o da piccoli alberi, mentre l'orditura principale è sbazzata ad ascia (foto B. Scala).



In alto, figura 27. Schema di un solaio in legno con particolare del cambio di direzione dell'assito; a sinistra, figura 28. Copertura in legno. (Elaborati prodotti all'interno del Corso di Fondamenti di Conservazione, Corso di Laurea in Architettura ambientale, Politecnico di Milano, a.a. 2012-2013, docente Barbara Scala, studenti: Greta Magnani, Erica Mazza, Serena Mazza, Alessandro Melchiorre, Letizia Monti, Giorgia Notaro, Diego Oberti, Ilaria Paleari, Luca Perfetti, Carlo Polari, Serena Rota, Luca Scarpellini, Alessandra Spreafico, Erica Zorzi).

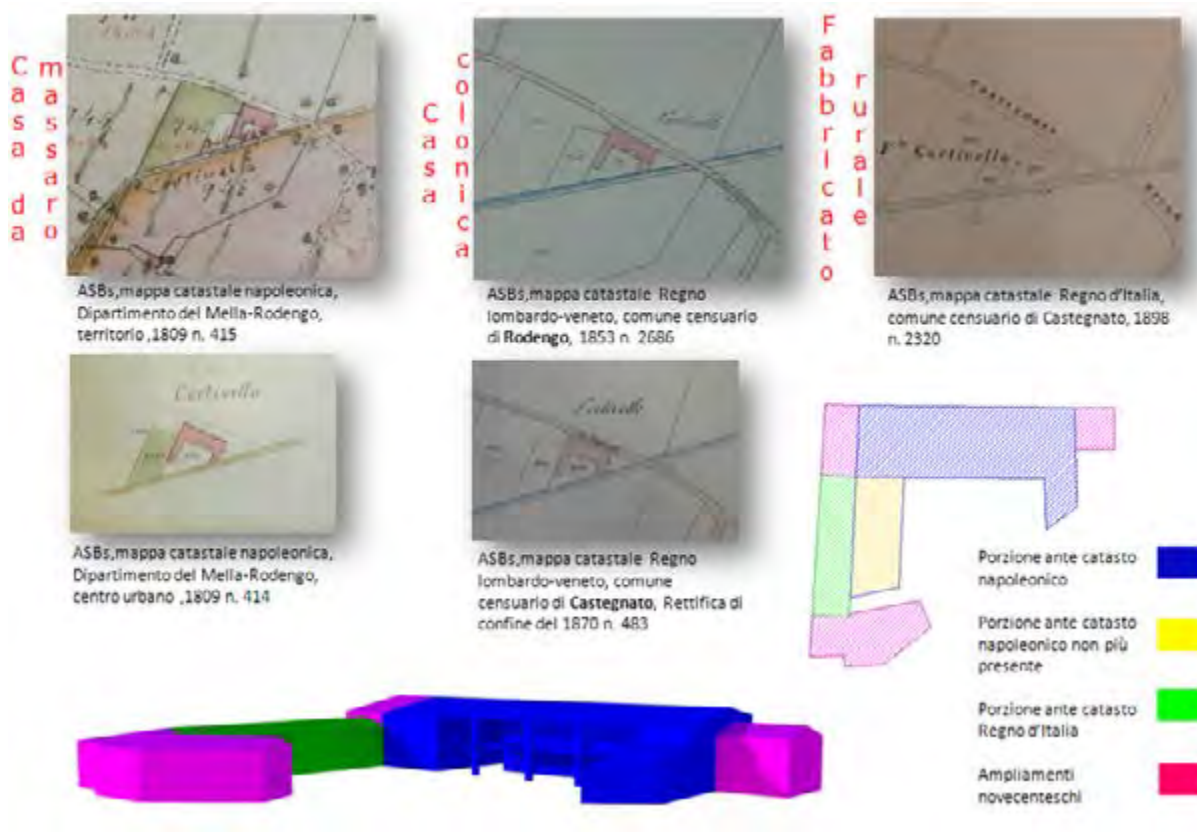


Figura 29. Schema dell'evoluzione costruttiva di una cascina a Rodengo Saiano, Brescia (elaborati prodotti all'interno del Corso di Fondamenti di Conservazione, Corso di Laurea in Architettura ambientale, Politecnico di Milano, a.a. 2012-2013, docente Barbara Scala, studenti: Greta Magnani, Erica Mazza, Serena Mazza, Alessandro Melchiorre, Letizia Monti, Giorgia Notaro, Diego Oberti, Ilaria Paleari, Luca Perfetti, Carlo Polari, Serena Rota, Luca Scarpellini, Alessandra Spreafico, Erica Zorzi).

costruire si è trasmessa sul campo, fino a quando quei modi non sono stati considerati desueti e quindi soppiantati, nella maggioranza dei casi, dalle nuove tecniche che prevedevano disinvolute sostituzioni con nuovi materiali. Ciò a discapito della “trasmissione di saperi” che, in larga misura, era garanzia di permanenza dei valori storici e costruttivi di queste architetture.

L'uso di malte composte con leganti idraulici di produzione industriale (calci idrauliche e cemento) e, più di recente, l'impiego quasi esclusivo di prodotti premiscelati, soppiantano la tradizione. Di conseguenza nel cantiere di restauro emergono troppo spesso problemi elementari come, ad esempio, la difficoltà di stendere una malta di calce aerea, l'incapacità di posare in modo corretto una muratura in mattoni pieni, la carente manualità nello sbazzare la pietra, e così via. La scarsa familiarità con i materiali tradizionali comporta l'utilizzo improprio degli stessi: spessori sovrabbondanti nella stratificazione degli intonaci, mancato uso di rincoccature e inserti in laterizio, anche per ricostruzioni di notevole spessore, impiego di premiscelati a base di calce idraulica naturale carichi di additivi anche nei livelli di finitura, dove il legante idraulico non è necessario e può risultare controproducente.

In altri casi si assiste al ricorso a prodotti industriali anziché all'impiego di soluzioni tradizionali, anche per integrazioni di modeste dimensioni come, per esempio, l'uso di reti metalliche o pannelli industriali di vario genere, con comportamenti elastici diversi, per riparare soffitti leggeri o cantinelle.

Ripercorrere le strade che un tempo erano state esplorate, appropriandosi delle esperienze positive e negative, significa partire da un ricco bagaglio di competenze che può essere riletto con occhi nuovi, filtrato dal confronto attento con le nuove tecnologie oggi disponibili, nell'ottica di raggiungere l'auspicata conservazione sostenibile.

È importante sottolineare che le peculiarità architettoniche, rilevate sia come materiali costruttivi che modi di edificare³⁷, necessitano di azioni pratiche attente e puntuali che abbiano come obiettivo non solo la riparazione dell'eventuale danno, ma anche la trasmissione dei segni testimoniali conservati e messi in luce durante la fase conoscitiva precedentemente descritta. Risulta utile la rivalutazione di espedienti costruttivi ancora in uso (maggiormente indagati in letteratura nel campo sismico), anche se non ancora sufficientemente riconosciuti e compresi per essere ampiamente adottati da tecnici e imprese.

Come già detto, un ulteriore aspetto da valutare in relazione alle tecniche di riparazione dell'edilizia tradizionale riguarda le istanze della committenza. Frequentemente i progettisti si trovano a rispondere ad alcune richieste più che legittime riguardo, per esempio, il “comfort abitativo”, in particolare dal quanto mai attuale punto di vista energetico.

37. IADEMA, TORRETTA 2010.

Le domande avanzate esigono risposte complesse, che prevedono l'introduzione di soluzioni tecnologiche che normalmente mal si integrano con il contesto.

Solitamente gli approcci adottati sono di due tipi: da un lato si agisce trasformando il costruito con l'applicazione di materiali isolanti di sintesi artificiale o in casi più sensibili di origine naturale (si pensi alla diffusione di cappotti per il contenimento e protezione dalle dispersioni di calore, realizzati con prodotti industriali spesso di tipo chimico), dall'altro si propongono soluzioni tecnologicamente avanzate che prevedono un notevole dispendio energetico a favore di un'alta innovazione impiantistica.

In entrambi i casi, l'effetto che ne consegue è quello di indirizzare le scelte progettuali verso un ingombrante "design" apparentemente adatto per qualunque latitudine e per ogni contesto, ma in realtà non associabile ad alcun tipo di linguaggio. Questo modo di fare, molto spesso assecondato da tecnici progettisti armati di cataloghi delle varie ditte installatrici, prende il sopravvento rispetto a una progettazione, forse più faticosa, ma autentica, nata dalla corretta analisi del sistema edilizio locale³⁸.

Esperienze di cantiere nell'architettura tradizionale bresciana

La varietà e eterogeneità dei paesaggi del territorio bresciano (ambiti montani di notevole rilievo, valli, zone lacustri e collinari fino alla pianura) offre una molteplicità di tipologie edilizie, soluzioni costruttive e tecnologiche difficilmente sintetizzabili³⁹. Da nord a sud fasce di territorio diversificato e morfologicamente differenziato determinano molteplici situazioni paesistiche. La fascia alpina caratterizzata da rilievi, valli (Valle Trompia e Valle Camonica) e versanti, presenta un alto grado di naturalità, nonostante la recente compromissione urbanistica di alcune zone di fondovalle. La fascia prealpina è connotata soprattutto dai paesaggi lacustri in cui le favorevoli condizioni climatiche che nel corso dei secoli hanno determinato specifiche peculiarità negli assetti culturali e nell'organizzazione degli insediamenti legati alla presenza dell'acqua. La presenza di ville e giardini storici ha contribuito a creare la romantica immagine di quel "paesaggio estetico" raccontato nella letteratura.

La fascia collinare è il primo scenario che appare a chi percorre le importanti direttrici stradali o ferroviarie pedemontane. Al contempo presenta punti di osservazione rilevanti, compresi tra pareti calcaree e dolomitiche che si alternano nella varietà dei caratteri vegetazionali con gli insediamenti più antichi a mezzacosta. Il territorio delle valli è in gran parte pregiudicato dal sistema urbano, a causa dell'edificazione di vasti comparti industriali. Non mancano emergenze naturalistiche di rilievo,

38. CETICA 2004, p. 22.

39. PRACCHI 2008a; PRACCHI 2008b.

soprattutto risalendo gradatamente verso la zona alta delle valli che, nelle sue parti pianeggianti, è caratterizzata da un paesaggio di secolare tradizione agricola.

L'alta pianura è compromessa da un intenso processo di occupazione edilizia, mentre ampi tratti dei rilievi suburbani sono intaccati dalla secolare attività di escavazione del marmo di Botticino.

La bassa pianura, infine, costituisce un paesaggio fortemente connotato dall'attività agricola, altamente differenziato da un punto di vista edilizio nelle due province in cui ricade. Canali, rogge, navigli derivati dal fiume Oglio, dal Mella e dal Chiese, hanno valorizzato la vocazione agricola, la cui attività è organizzata da secoli attorno a complessi aziendali "a corte chiusa" di grande importanza architettonica, paesaggistica e monumentale. Le strade che, dal capoluogo di provincia, si distribuiscono a raggiera nella parte pianeggiante del territorio, hanno facilitato la contaminazione industriale di un paesaggio connotato dall'attività agricola. Qui, come altrove, sono evidenti, specie nell'immediata fascia perimetrale suburbana, situazioni di contrasto fra elementi abbandonati e degradati del paesaggio agrario e nuovi comparti industriali a cui si sovrappongono i "buchi" delle numerose cave.

Prima di entrare nel merito dell'indagine di alcuni sistemi costruttivi particolarmente "fragili" si ritiene opportuno dare una breve illustrazione (purtroppo non esaustiva della ricchezza del patrimonio architettonico) dei principali aspetti costitutivi delle costruzioni tradizionali.

Le architetture montane e delle valli bresciane mostrano, pur nella diversità dei materiali da costruzione e delle scelte formali, un'affinità compositiva che ben emerge per l'unitarietà e compattezza dei nuclei abitati, siano essi atti a formare il borgo o siano isolati sui monti. Il materiale costruttivo è il medesimo. La pietra (scisti o graniti) cavata nelle vicinanze del centro abitato veniva sbazzata e messa in opera realizzando delle murature di notevole spessore che costituivano non solo il sistema strutturale, ma anche il mezzo attraverso cui isolare l'interno delle case dalle variazioni climatiche esterne⁴⁰. È interessante notare come, conformemente alla buona pratica, si trovino sugli angoli elementi più massicci, mentre la restante parte della muratura è costruita con blocchi più piccoli. Per quanto diffusa fosse l'abitudine della produzione della calce, frequentemente si riscontra come la stessa mostri problemi legati alla carbonatazione. La superficie esterna è intonacata: solo il degrado ha iniziato a mettere in luce la tessitura muraria, che talvolta mostra rappezzi e integrazioni a seguito delle trasformazioni avvenute per il cambio dei modi di abitare. Solai e coperture sono in legno, e il tetto mostra un manto di copertura in coppi, raramente in scandole di ardesia. Le altezze non sono notevoli: due piani e un sottotetto collegati con scale (in pietra per raggiungere il piano primo e in legno per arrivare al sottotetto) posizionate a ridosso delle mura interne. Solo se l'edificio è collocato

40. DITRI, SILVA, TUBI 2009.

vicino a un terrazzamento, può esistere una cantina seminterrata. È importante osservare che nei centri abitati le gronde, in legno, non sono di notevole sporto, per non ostacolare l'ingresso della luce. Gli edifici isolati sono in genere ubicati al di sopra del limite della vegetazione arborea, rivolti verso valle, a forma bassa talvolta allungata e con porticati laterali per accogliere il bestiame. Le murature possono essere prive di rivestimento, in questo caso realizzate a secco. I piani sono al massimo due, il primo dei quali comprendente il fienile. Talvolta il livello superiore presenta aperture chiuse con tavole di larice o castagno disposte verticalmente. Tale tamponamento ligneo favorisce la ventilazione e quindi l'essiccazione del fieno. Gli architravi sono in pietra o legno e le ante di chiusura, ove presenti, sono in legno⁴¹.

Di altro carattere sono le architetture lacustri in cui continua a prevalere l'uso della pietra, sia essa in forma di elementi sbozzati o ciottoli di lago, assemblati con malta di calce. Le murature, solitamente molto ampie e rastremanti verso l'alto, sono ammassate tra loro tramite catene metalliche che parallelamente a esse percorrono i solai. Le superfici sono intonacate sia all'interno sia all'esterno. In quest'area, e in particolare nel Garda, più che altrove sono presenti pareti interne in legno (sia listelli che canne palustri), collocate in falso sui vari piani, con spessore esiguo (pochi centimetri). Da studi recenti è emerso che tale tecnica costruttiva è da ricondurre non solo all'economicità dell'intervento, ma anche a benefici di carattere antisismico, dovuti alla leggerezza del manufatto e alla facile riparazione e/o sostituzione. Di controtendenza, si osserva come le aperture hanno assunto una dimensione abbastanza rilevante, siano esse porte o finestre, anche per facilitare l'ingresso del sole e della luce. Del resto, il clima mite che lambisce questi luoghi, non rende necessario avere una riduzione della foratura. Anche nelle costruzioni più povere è abitudine utilizzare il marmo di Botticino per davanzali e portali, mentre le pavimentazioni, a piano terra, oltre il battuto di calce, sono coperte da lastre di pietra rosa proveniente dalle vicine cave venete. Sia per motivi sismici sia per ragioni costruttive, le altezze dei fabbricati non superano i due, tre piani oltre i quali è ricavato un sottotetto. Una parte del piano terra ospita le cantine voltate, ai piani superiori i solai sono in legno raramente di castagno (solo in zone montane) ma più frequentemente in rovere. I collegamenti verticali sono sempre di due tipi: in pietra le scale che conducono al primo piano e in legno le successive. Non di rado si trova un secondo collegamento in legno. Ballatoi o balconi raramente sono aggettanti ma più frequentemente sono ricavati all'interno del volume murario. Le coperture in legno con travetti solitamente esili sovrapposti dalle cortecce dei tronchi (scorze) sono rivestite da coppi; le gronde sono contenute in poche decine

41. In questo delicato contesto spesso si sono riscontrati problemi connessi a tentativi di adeguamento soprattutto impiantistico, BUTERA 2007.

di centimetri (60-80 cm). Interessante è segnalare come in alcune aree si sia sviluppata la tecnica della copertura in paglia sfruttando le coltivazioni cerealicole.

Nella zona più meridionale della provincia sono le cascine, distribuite secondo modalità che indicano una profonda capacità di lettura del territorio pianeggiante ma ricco di vegetazione, particolarmente idoneo agli insediamenti abitativi e agricoli. Anch'esse mostrano soluzioni tecnologiche di un certo interesse perché nate da esigenze pratiche, condizionate da necessità economiche. Questi fabbricati rispondono a precisi criteri funzionali, riscontrabili sia nella loro dislocazione sia nell'organizzazione degli ambienti interni.

Gli edifici, organizzati attorno a una corte, sono a due piani e realizzati completamente in mattoni. Talvolta, alla base dei pilastri dei porticati sono visibili dei blocchi di pietra destinati a impedire l'umidità di risalita. I portici a doppia altezza fronteggiavano i locali delle stalle (coperte a volte o con volterrane nei casi più moderni) sopra le quali sono collocati i fienili la cui areazione e protezione dalle piogge è garantita dalle gelosie in mattoni che creano anche una superficie decorativa. I muri di spina proseguono oltre la copertura in coppi per eludere il pericolo di incendi. Le capriate, poggiate sui muri perimetrali da un lato e sui pilastri rivolti alla corte dall'altro, sono la struttura portante della copertura che – come si evince abitualmente in questa tipologia – si protende anche sulla parte di edificio destinata ad accogliere gli animali. Interessanti sono i numerosi sistemi di riparazione, integrazione, modifica che si possono individuare con l'obiettivo di conservare in funzione il sistema copertura e solaio. Se le superfici esterne sono intonacate o lasciate con mattoni a vista, quelle interne sono intonacate o tinteggiate con latte di calce direttamente sopra la superficie laterizia. Le tramezzature interne sono costituite da murature in mattoni a una testa e la controsoffittatura da canne o listelli di pioppo. Nella pianura più meridionale frequente è l'uso della terra cruda utilizzata sia per la produzione di mattoni sia per la realizzazione degli strati interni degli intonaci rifiniti a calce superficialmente.

Difficoltoso è, a questo punto, proporre una sintesi delle tecniche costruttive e di riparazione proprie della tradizione che nel tempo hanno interessato tali architetture. Se i dati riguardanti i materiali utilizzati in passato possono, in molti casi, essere reperiti nella trattatistica e in letteratura, le modalità applicative sono ormai recuperabili solo dopo un esame accurato delle architetture e riscontri sui manufatti ancora in opera. Un approccio propositivo è quello che mira a conservare i caratteri originali e esclusivi di queste pratiche, risolvendone le criticità tecniche e conservative, migliorandole e aggiornandole, senza escludere a priori il ricorso ponderato a materiali moderni.

Qui di seguito si propone qualche esempio – frutto di esperienze di cantiere che hanno tenuto conto del valore testimoniale di pratiche costruttive ormai desuete – di come la tradizione possa essere riletta nel cantiere contemporaneo per la riparazione e il restauro di questi “fragili manufatti”. Le modalità

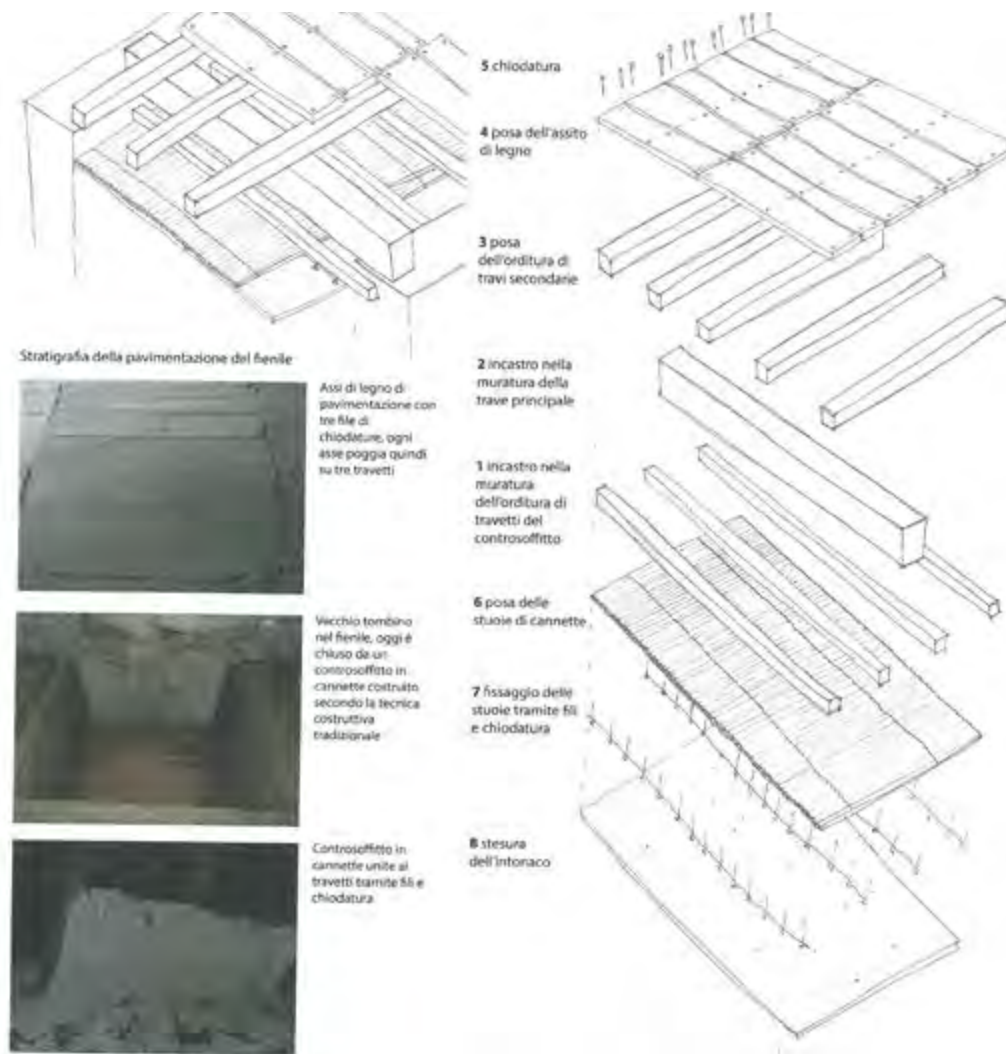


Figura 30. Schema di un soffitto in legno con canniccio appeso (Elaborati prodotti all'interno del Corso di Fondamenti di Conservazione, Corso di Laurea in Architettura ambientale, Politecnico di Milano, a.a. 2012-2013, docente Barbara Scala, studenti: Greta Magnani, Erica Mazza, Serena Mazza, Alessandro Melchiorre, Letizia Monti, Giorgia Notaro, Diego Oberti, Ilaria Paleari, Luca Perfetti, Carlo Polari, Serena Rota, Luca Scarpellini, Alessandra Spreafico, Erica Zorzi).

con cui i casi trattati sono stati scelti e selezionati risiede nella volontà di individuare episodi specifici e circoscritti, ma assai diffusi nell'architettura locale, che si sono rilevati essere particolarmente a rischio perché sconosciuti.

Un caso molto diffuso nel territorio bresciano è la sistematica rimozione, nelle cosiddette ristrutturazioni edilizie, dei controsoffitti in canniccio e arelle (fig. 30). Si tratta di una soluzione di chiusura dell'intradosso del solaio ligneo attraverso, nel primo caso, l'uso di canne palustri di diametro omogeneo, pulite, asciugate, tagliate alla medesima lunghezza e legate l'una all'altra con dello spago o filamenti vegetali in modo da realizzare una stuoia chiodata ai travetti. Talvolta le canne sono tagliate a metà e intrecciate in modo da creare un tessuto rigido da fissare al solaio.

Le arelle sono travicelli in legname di bassa qualità (spesso di pioppo reperibile lungo i corsi delle rogge d'acqua) da cui sono ricavati listelli lunghi e sottili (larghezza 1,5 cm, altezza 1 cm) disposti perpendicolarmente alla direzione dei travetti a cui sono singolarmente inchiodati.

Gli incannicciati venivano messi in opera, eventualmente in una seconda fase di vita della fabbrica, per adeguare gli ambienti alle diverse necessità dell'utenza, per ridurre l'altezza dei locali e quindi contenere la dispersione del calore verso l'alto. La facilità della loro messa in opera era garantita dalla leggerezza, dalla velocità di esecuzione, dall'economicità legata al facile reperimento del materiale, dalla ridotta azione di ritiro legata alla organicità del sistema costruttivo con la conseguente scarsa formazione di fessure, garantita dalla flessibilità del materiale naturale.

Un secondo motivo per la realizzazione dell'incannicciato, come per quella analoga del graticcio ligneo, era connesso alla possibilità di connotare esteticamente gli ambienti con solai semplici, dipinti o a lacunari mantenendo solo la funzione strutturale del vecchio solaio ligneo, anche se già decorato.

Infine, il "volto piano", termine con cui si indicava tra gli operatori il controsoffitto, era messo in opera per evitare che frammenti o materiale polverulento accumulato nei sottotetti adibiti a soffitta, potessero riversarsi nelle stanze al piano inferiore, passando attraverso gli interstizi dell'assito.

La demolizione di questi elementi costruttivi che presentano problemi di conservazione ritenuti generalmente irreparabili, è pressoché sistematica. Solitamente si rimuove lo stuoio, si mettono in luce i travetti dei solai superiori, cancellando numerosi esempi di controsoffittature, nonostante recenti studi ne abbiano dimostrato l'alta valenza antisismica oltre che termoigrometrica⁴².

I plafoni in camorcanna o incannicciati solitamente presentano problemi di degrado relativi ai propri componenti materiali, ma anche legati all'insorgere di dissesti connessi a eventi particolari come sismi e, molto più frequentemente, sconnessioni che caratterizzano la struttura portante, cioè travetti

42. ROSINA 2011.



Figura 31. Legaccio in ferro a sostegno del controsoffitto in canne (foto A. Fontanini).

e stuoiato. Il degrado naturale di canne, gesso, legno e principalmente dei collegamenti metallici, condiziona fortemente la conservazione del manufatto poiché sono tutti elementi fortemente deteriorabili, soprattutto quando posizionati tra un sottotetto e un vano abitato soggetti a forti sbalzi termici, o a infiltrazione di acqua piovana, o quando il manufatto si trova in uno stato di abbandono o soggetto a scarsa manutenzione. L'umidità e le infiltrazioni d'acqua causano il distacco degli elementi vegetali dell'incannicciato, l'ossidazione e il cedimento dei sistemi di ancoraggio, la marcescenza del legno e alterazioni cromatiche sull'intonaco intradossale. Vibrazioni, cedimenti, deformazioni strutturali, hanno come conseguenza immediata il distacco dell'intonaco, mentre la perdita di coesione delle malte genera polverizzazione e la sua successiva caduta. Legacci in ferro e chiodature generano macchie di ruggine e fenomeni di ossidazione (fig. 31)⁴³.

L'interesse a conservare questi manufatti, proprio in relazione ai requisiti di sostenibilità di cui si è parlato in precedenza, pongono l'attenzione su due azioni prioritarie da compiere per la riparazione tanto dello stuoiato quanto dei collegamenti.

In particolare, nel caso in cui l'intonaco si stacca dal supporto in cantinelle, è necessario agire con viti o chiodi che ancorino nuovamente e solidarizzino il rivestimento con la struttura lignea di

43. FONTANINI, SALA, SCALA 2011.



Figura 32. Gardone, Brescia,
controsoffitto in canne in palazzo di
proprietà privata (foto A. Fontanini).



Figura 33. Gardone, Brescia,
controsoffitto in arelle (foto A. Fontanini).

sostegno. Un'innovazione introdotta nel risolvere i distacchi riguarda il tipo di materiale con cui sono realizzati i connettori: acciaio o vetroresina svolgono i medesimi compiti dei legacci garantendo che non si ripresentino i medesimi problemi di degrado. Diversa è la situazione in caso di lacune estese nello stuoio per le quali l'integrazione con un nuovo strato di malta si rende necessario (figg. 32-33) poiché, oltre ad assicurare una protezione per l'incannucciato, può ricreare il naturale collegamento tra le canne e l'intonaco rimasto in opera.

Per ripristinare la discontinuità nella maglia di canne dovuta alla marcescenza del tessuto vegetale si può ricorrere alla stesura di una nuova tela costituita da materiale intrecciato. Opportunamente ancorata al tessuto sano in opera attraverso cappe estradossali in juta e gesso l'operatore ha l'onere di collegare il nuovo supporto all'intonaco intradossale mediante infiltrazione di malte molto alleggerite⁴⁴. Le canne nuove devono essere preventivamente trattate con prodotti che impediscano la comparsa di insetti, batteri, funghi e quant'altro possa innescare nuove patologie tipicamente riscontrabili su materiali organici.

In caso di incannucciato distaccato dai travetti, gli esempi di ricucitura e riparazione eseguiti in passato con fili di ottone o ferro sono da modello, ma oggi è opportuno che l'impuntura avvenga con materiali non ossidabili come i fili di acciaio. Le riparazioni di carattere artigianale devono tenere bene in considerazione il comportamento meccanico dei plafoni, fortemente influenzato dalle connessioni tra struttura lignea e stuoio tradizionalmente collegati oltre che da fili metallici o vegetali anche tramite chiodi a testa larga, di carattere puntuale.

Da un punto di vista termoigrometrico, poiché il vapore prodotto nell'ambiente tende a migrare verso l'alto, le strutture in cannicciato costituiscono un probabile luogo di condensazione e accumulo igroscopico che, se protratto nel tempo, per la natura dei materiali impiegati, può dar luogo al deterioramento degli stessi. Danni possono scaturire anche dalle tensioni prodotte dalle dilatazioni termiche differenziali (cicli gelo-disgelo) tra la parte estradossale e quella intradossale.

Si è constatato come fasciature consolidanti ampie e estese (con materiali poco permeabili al vapore d'acqua, come i tessuti in fibra di vetro o di carbonio e le resine di sintesi, o adesivi gessosi fortemente igroscopici, ultimamente impropriamente inseriti tra i materiali innovativi e di restauro) possono contribuire, nel periodo invernale, a un incremento significativo del contenuto d'acqua a carico dei materiali vegetali peggiorando la situazione conservativa⁴⁵.

Un secondo esempio di ordinaria demolizione riguarda le pareti leggere realizzate in legno e malta di calce additivata con materiale vegetale. Cospicua è la bibliografia che illustra il ruolo di questi elementi,

44. D'ORAZIO, QUAGLIARINI 2002; D'ORAZIO 2002; RAIMONDI 2002; QUAGLIARINI 2006.

45. CAROLI 1990.

costituiti da telai lignei e tamponature di materiale eterogeneo, all'interno di edifici in zona sismica⁴⁶. Questi elementi, inoltre, svolgono un ruolo importante anche in termini di risparmio energetico⁴⁷.

Osservando la distribuzione dei locali all'interno delle architetture montane, ma anche nelle costruzioni agricole della pianura, fatte salve le murature portanti perimetrali e di spina, le pareti che suddividono gli spazi interni sono frequentemente realizzate in materiale leggero. Travetti di medie dimensioni (8x8 cm o 8x10 cm) costituiscono l'orditura principale dei tramezzi. I legni sono disposti in verticale e interrotti da traversi orizzontali, collocati in modo da creare una sequenza di telai quadrati o rettangolari. L'area interna creatasi è riempita con materiale vario: calce mista a paglia o altre fibre vegetali, listelli e cannicci disposti in modo fitto e continuo, terra cruda sostenuta da altri elementi naturali oppure tavole in cotto di spessore molto contenuto (2-3 cm).

Le questioni conservative presentate per i controsoffitti in canniccio e arelle non sono estranee alle pareti verticali, ma, ai problemi già descritti in precedenza, si devono aggiungere altre complicazioni.

In particolare i tramezzi sono spesso soggetti al rischio di incendio in caso di cortocircuito, con impianti elettrici normalmente realizzati sotto traccia nello spessore dell'intonaco. Danni possono anche derivare da perdite di acqua dalle condotte localizzate in prossimità delle pareti, con conseguente marcescenza sia del riempimento sia della struttura portante (figg. 34-35).

Se nella riparazione della parte lignea si può recuperare l'ampia esperienza applicata in altri ambiti costruttivi (per esempio le coperture tradizionali con problemi di bruciatura o marcescenza), più difficoltoso è il risarcimento dei tamponamenti in cui il materiale di riempimento è venuto meno. L'uso di malta di calce con aggregato costituito dalla sabbia non appare proponibile poiché il composto risultante è troppo pesante oltre a essere poco strutturato. Prodotti a base chimica o di sintesi sono poco adatti se l'obiettivo dell'intervento vuole assumere anche un carattere ecologico e sostenibile.

Ripensando ai materiali dell'edilizia storica, la canapa è un buon prodotto da riscoprire e rivalutare all'interno delle pratiche di restauro⁴⁸. Per lungo tempo la coltivazione di questa pianta era frequente nelle campagne della bassa bresciana e del mantovano, tanto che l'Italia, nel periodo tra le due guerre, occupava il secondo posto tra i produttori mondiali. L'applicazione di leggi che disciplinavano gli stupefacenti azzerò le piantagioni e il commercio di tutti i prodotti che derivavano da essa, cancellando una ricca cultura legata all'uso delle sue fibre in campo edilizio e navale.

46. TOBRINER 1997; GATTUSO 2006; e soprattutto VALTIERI 2008 con relativa bibliografia.

47. BRAUN 2001; BRAUN 2004. Interessanti sono alcuni studi relative alle tecniche costruttive del nord della Germania che dimostrano come le costruzioni in legno abbiano un'ampia diffusione, non solo perché si utilizzano materiali locali ma anche per la buona inerzia termica.

48. RONCHETTI 2007.



Da sinistra, figura 34. Salò, Brescia, edificio residenziale. La muratura esterna è in listelli di legno rivestiti di intonaco demolito durante i lavori di ristrutturazione (foto A. Fontanini); figura 35. Marcheno, Brescia. Muratura realizzata con struttura portante in legno e tamponamenti in mattoni disposti in foglio (foto B. Scala).

Solo in anni recenti si è ricominciato a porre rinnovato interesse nei confronti di questo materiale, da utilizzare in campo edilizio per le sue qualità strutturali e termo-igrometriche. Dopo alcuni tentativi fallimentari con miscele di cemento e canapulo, si è osservato come il punto debole del composto fosse costituito proprio dal cemento, presto sostituito con malta di calce. La validità della miscela trova riscontro anche all'estero. Attualmente sono in corso sperimentazioni nell'Università di Bath (UK)⁴⁹, volte ad approfondire gli studi e, verificata la validità del biocomposto canapa e calce⁵⁰, alla progettazione di nuove soluzioni di strutture divisorie leggere, molto simili a quelle storiche precedentemente descritte. L'interesse di queste applicazioni sta nelle tecnologie messe in atto per riproporre la struttura lignea, ma soprattutto, nella produzione della miscela del materiale di riempimento e nella sua posa in opera. Il biocomposto di canapa e calce, per caratteristiche materiche, chimiche e fisiche raggiunge una significativa analogia con i tamponamenti in calce e materiale vegetale che compongono alcuni tipi di graticcio storici sopradescritti. Il riempimento appare strutturato, solido e autoportante grazie alle fibre della canapa e può essere posato utilizzando le medesime tecniche diffuse tra gli operatori che trattano questo tipo di materiale nelle nuove costruzioni⁵¹. Miscelato in betoniera, può essere steso, a seconda della situazione, a mano con cazzuola o anche con strumentazione meccanica. Gli spazi liberi tra gli elementi lignei portanti, creatisi a causa della polverizzazione del legante che teneva unito il materiale vegetale, o a seguito di fenomeni di marcescenza, di attacco da funghi e insetti, sono colmati compattando la miscela, trattenuta all'interno di stuoie in "cannicciato" utilizzate come casseri e mantenute in opera anche dopo l'indurimento del biocomposto, chiodate ai montanti principali.

La lacuna di intonaco superficiale che aveva messo in luce il substrato sottostante, è integrata stendendo del materiale tradizionale a base di calce o, in alcuni casi, se applicati all'interno delle abitazioni, con intonaco in argilla (figg. 36-37).

Meno diffuso nel territorio della Lombardia orientale è invece l'uso della terra cruda come materiale da costruzione. Concentrata nella zona meridionale della regione, la terra era utilizzata principalmente per la realizzazione di mattoni da costruzione, o come riempimento di giunti costituiti da sabbia e limo

49. LAWRENCE, SHEA, WALKER 2012; LAWRENCE, SHEA, WALKER, DE WILDE 2013; LAWRENCE, DUFFY, WALKER 2013. Il prof. Mike Lawrence, dell'Università di Bath, è stato coinvolto in una ricerca in occasione della Summer school tenuta presso l'Università di Brescia (13-22 luglio 2015), dal titolo *What is sustainability for restoration?*.

50. WOLLEY 2006.

51. Un interessante contributo è quello proposto dall'architetto Marco Fasser della Soprintendenza per i beni architettonici e del Paesaggio delle Province di Brescia Cremona e Mantova riguardo le pareti leggere rilevate all'interno di palazzo Porro Schiaffinati con struttura lignea principale e tamponamenti in mattoni. La soluzione adottata, in questo caso presenta anche delle grappe metalliche necessarie ad appendere la parete alle travi superiori del solaio sovrastante; http://accademia.centredilspa.com/upload/UserFiles/materialeSeminari/Arch_Fasser_Seminario_CentrEdil_2012.pdf, pp. 26-27 (ultimo accesso 7 giugno 2016).



In senso antiorario, figura 36. Resti del riempimento di calce e paglia distaccatosi da una muratura con struttura portante in legno (foto B. Scala); figura 37. Mescola di canapa e calce in betoniera (foto B. Scala); figura 38. Diversi colori di argilla in base alla provenienza (foto B. Scala).



argilloso, talvolta addizionati con modeste quantità di calce, per migliorare la resistenza nella posa di mattoni cotti.

Il limitato ambito territoriale di utilizzo in cui questo tipo di materiale è stato rilevato non ha facilitato la conoscenza delle sue caratteristiche, acquisite, solo per riflesso, da altri contesti culturali in cui la terra è stata uno dei principali materiali per l'edilizia. Il patrimonio in terra bresciano è decisamente a forte rischio conservativo, poiché è abitudine consolidata tra gli artigiani locali dell'edilizia, sostituire i mattoni crudi con i cotti, non conoscendo soluzioni alternative. Anzi l'eventuale ritrovamento di manufatti in mattoni crudi è biasimato come espressione di un evidente stato di indigenza in cui si trovava chi realizzò l'opera.

Anche la normativa non aiuta nella conservazione: l'uso di mattoni crudi nuovi al momento non è normato perciò non riproponibile in caso di riparazione. Gli stessi progettisti hanno difficoltà in fase di progettazione dell'intervento di conservazione nel trattare questo materiale; del resto già il riconoscimento dei mattoni crudi non è così semplice e immediato (fig. 38).

L'antica tecnica di fabbricazione dei manufatti in terra cruda era basata sulla produzione di un impasto di terra e acqua pressato con pistoni in legno in modo da permettere la fuoriuscita dell'acqua in eccesso. Il composto veniva versato in cassoni di grandi dimensioni, utilizzati per impostare il muro, che proseguiva in altezza con mattoni crudi, formati anch'essi versando l'impasto in stampi diversi per forma e per mescola. Non tutte le terre erano adatte per i muri in elevato. I diversi tipi di amalgama prodotti avevano caratteri compositivi differenti in base alla destinazione di utilizzo finale (per basamenti, mattoni o intonaci), dimostrando come gli operatori avessero acquisito una chiara consapevolezza del comportamento statico dei prodotti, in base alla diversa quantità di argilla presente nel composto finale⁵².

Non entrando nel merito della problematica legislativa che limita l'uso della terra cruda nell'edilizia a finalità di semplice rivestimento, è interessante osservare come il peggiore nemico di questo prodotto sia rappresentato dall'acqua. Venendo meno l'intonaco esterno, i giunti di malta di calce, che spesso rivestono quelli in terra, le coperture, le chiusure, ecc. , i manufatti in terra cruda esposti agli agenti atmosferici si decompongono trasformandosi progressivamente di nuovo in semplice terra. Perciò piccole lacune, lesioni strutturali o solo superficiali rappresentano un grave pericolo per la conservazione perché possono condurre in breve tempo alla perdita del bene.

52. La terra argillosa è uno degli elementi sempre ricorrente nella costruzione contadina della pianura mantovana e bresciana, dove si presenta sotto forma di mattone, di malta per murature o nel riempimento di paramenti a sacco. I mattoni appartengono indistintamente a case rurali, residenze urbane, mura di fortificazione. Le caratteristiche dimensionali sono: cm 28-30 di lunghezza, cm 13-15 di larghezza e 6-8 di spessore. I mattoni crudi si presentano mescolati ai cotti e hanno una colorazione che varia dal giallo aranciato al beige chiaro. Una volta asciutti, potevano essere intonacati con fango o imbiancati per essere più impermeabili, oppure rivestiti di mattoni cotti, ricoperti da bitume.



Figura 39. Preparazione di mattoni in terra cruda (foto B. Scala).



Figura 40. Mattoni in terra cruda (foto B. Scala).

Le motivazioni dei danni alle costruzioni sono numerose: patologie legate ad aspetti strutturali (ammorsamenti mal eseguiti, debolezza delle fondazioni per contatto con l'acqua), trasformazioni successive (nuovi impianti) o errori costruttivi, mancanza di manutenzione di coperture, canalizzazioni di acque piovane, serramenti.

Interessanti sperimentazioni sono in corso soprattutto in aree in cui tale patrimonio in terra è quantitativamente più consistente⁵³ ricercando nuove idee che assecondano la naturalità del composto su cui si interviene (figg. 39-40).

È stato verificato, ad esempio, che la stesura di un nuovo intonaco in luogo di quello caduto per ripristinare la protezione dagli agenti atmosferici necessita di accorgimenti e capacità esecutive poiché i nuovi materiali di rivestimento possono generare problemi di aderenza con la muratura in terra, per la proprietà connaturata della terra cruda, di assorbire l'acqua anche dell'impasto dell'intonaco o dei giunti di malta posti a protezione. Appare perciò importante imparare a dosare le malte, così che il rivestimento non si inaridisca velocemente e dopo poco tempo faccia "cartella", cadendo nuovamente.

La ricerca scientifica mostra oggi più interesse nei confronti di questo materiale ma le sperimentazioni sono portate avanti soprattutto in zone extraeuropee come America latina e Africa. Infatti, in questi paesi la terra costituisce ancora la materia prima dell'edilizia che progressivamente si sta cercando di ottimizzare nella qualità. All'interno di questo filone di studio si inserisce il percorso volto alla individuazione di materiali utilizzabili anche nel restauro dei manufatti in terra. Per esempio sono in atto sperimentazione di terre stabilizzate con calce e/o altri additivi, fibre vegetali di rinforzo, ecc., i quali, rispettando il principio di compatibilità con l'esistente, consentono di intervenire in modo distinguibile e non falsificante sia nelle opere di conservazione delle superfici architettoniche, sia nelle opere di inevitabile reintegrazione. A tale proposito, volendo restare nell'ambito di attività ecosostenibili è da segnalare il recupero delle specie vegetali endemiche (mucillaggine di cactus e linfa di aloe vera)⁵⁴ per la produzione di prodotti da applicare sulle murature⁵⁵, riproponendo antichi rimedi riparatori conosciuti dagli antichi (fig. 41).

Come si è detto, i materiali storici possono essere studiati e riproposti nelle operazioni di riparazione grazie alla trattatistica e alla bibliografia prodotta nei secoli, che bene descrivono composizione e dosaggi di miscele o i dettagli delle soluzioni tecnologiche. Tuttavia un pericolo in cui si può incorrere in queste rivisitazioni è quello di introdurre processi industrializzati rischiando di confezionare un articolo che con quello storico ha in comune solo il nome.

53. GUERRERO BACA 2011; MATTONE 2012.

54. GUERRERO BACA 2014.

55. MATTONE 2010.



Figura 41. Estrazione della bava de nopal (foto C. Caminiti).

Un esempio lampante a riguardo, è quello relativo al cocchiopesto. Questo prodotto, opportunatamente trattato, è ultimamente utilizzato come intonaco in ambienti interni e pavimenti per le sue qualità estetiche ma raramente per le proprietà idrauliche. Infatti è abitudine acquisita l'uso di posare intonaci macroporosi, non il cocchiopesto, sulle facciate per un'altezza di circa un metro e mezzo al fine di contenere i danni causati dalla risalita capillare e dai sali solubili dei terreni. Allo stesso modo si preferiscono guaine bituminose o prodotti di sintesi chimica per isolare da possibili infiltrazioni di acqua in punti di giunzione, tra parti di elementi architettonici.

La scarsa fiducia nell'efficacia idraulica di questo materiale, deriva da note esperienze fallimentari. La tradizione ricorda che la polvere di laterizio, utilizzata come aggregato nella miscela con calce e acqua, è ricavata dalla frantumazione di coppi o tegole di copertura, la cui dimensione variava a seconda dell'impiego finale. Recenti ricerche hanno mostrato come, per esempio, l'uso di laterizio troppo cotto non garantiva l'attivazione delle qualità idrauliche auspiccate, perciò la scelta del tipo di materiale da frantumare era determinante del buon esito finale⁵⁶.

56. GASPAROLI 2002, pp. 253-259.

Osservando i contenuti dei sacchi di cocchiopesto che le imprese propongono nei cantieri, è chiaramente evidente che l'unico aspetto che essi hanno in comune con l'aggregato usato in antichità è realmente solo il nome.

La polvere di laterizio commerciale è ricavata dalla frantumazione di macerie in cui accanto ai mattoni è presente ancora il giunto (di malta di calce o di cemento) anch'esso sminuzzato. I mattoni frantumati possono essere recuperati anche dalla demolizione di architetture agricole, in cui la componente organica caratterizzante la destinazione d'uso (ci si riferisce in particolare alle cascine e alle stalle, che nel territorio meridionale della pianura bresciana sono architetture caratterizzanti il paesaggio locale), crea i presupposti per una ricca presenza di sali assorbiti dalle murature. Perciò oltre alla polvere di mattone nel sacco commercializzato sono presenti anche i sali che si riattiveranno una volta posti in opera.

In contro tendenza si è proposto in alcuni cantieri di riprendere l'abitudine a produrre la polvere di mattone direttamente in sito, dedicando un operaio alla pulitura dei coppi antichi, non recuperabili come copertura, da ogni residuo di patina biologica e quindi frantumare il laterizio, poi impastato con calce naturale e acqua. Il composto è stato utilizzato, in alcuni casi, nell'estradosso di copertura come massetto sopra le tavelle in cotto, posate sopra i travetti lignei come da tradizione locale, senza che su di esso fosse poi stesa alcuna guaina bituminosa, o prodotti a base chimica o siliconica: la funzione di proteggere il tetto da eventuali infiltrazioni d'acqua è stata affidata al cocchiopesto stesso. La posa manuale è avvenuta stendendo più strati di materiale di pochi centimetri in modo uniforme e continuo, avendo cura di comprimere sulla superficie il fratazzo con una certa pressione superficiale, in modo da compattare l'impasto. Moraletti in legno sono stati posati orizzontalmente in modo da garantire che i coppi non rischino di scivolare.

La medesima tipologia di malta è stata utilizzata anche in prossimità di punti deboli della struttura come la sigillatura di discontinuità tra materiali diversi in luogo di scossaline in rame o piombo (fig. 42).

Una pratica frequente, che sopperisce alla mancanza di abilità dell'operatore nella stesura dell'intonaco di cocchiopesto, prevede l'inserimento all'interno dello spessore del massetto o dell'intonaco o nelle copertine in cocchiopesto poste a protezione delle creste murarie, una retina di plastica a maglia fitta, la così detta retina porta intonaco (fig. 43) che dovrebbe garantire una maggiore tenuta del materiale alle dilatazioni, evitando la microfaturazione superficiale dello strato di malta.

Tuttavia, sono numerosi i casi in cui, a pochi anni dalla posa della malta, compaiono sulle superfici fratture, inizialmente impercettibili, poi più visibili e profonde, annullando la funzione di protezione all'acqua che era alla base della scelta del materiale cocchiopesto.



Figura 42. Protezione di uno sporto con malta in cocchiopesto (foto B. Scala).



Figura 43. Puegnago del Garda, Brescia, stesura di copertina in cocciopesto (foto B. Scala).



Figura 44. Puegnago del Garda, Brescia, stato di conservazione della copertina in cocciopesto dopo cinque anni dalla stesura (foto B. Scala).

Conclusioni

Il percorso di conoscenza illustrato ha preso origine da una lettura del concetto di “fragili manufatti”, dimostrando come la conservazione della maggior parte degli edifici storici che appartengono a questa categoria sia a rischio. Se la consapevolezza del significato di questo patrimonio è condivisa da una parte degli addetti del settore, è anche palese come numerosi progettisti, proprietari e utilizzatori di queste architetture le considerino come un disvalore.

Si è sottolineato come tali strutture siano espressione di prodotti del territorio, realizzate con tecniche costruttive ideate nell’ambito di una disponibilità economica limitata che ha sollecitato l’inventiva e l’ingegno degli operatori locali nel trovare soluzioni semplici, efficaci e durature.

Dalle ricerche in corso, si ha la consapevolezza che per assecondare un positivo rinnovamento negli interventi di conservazione degli antichi modi costruttivi, si deve partire dallo studio diretto dei manufatti e sostenere sperimentazioni idonee attraverso cui riscoprire le necessarie abilità pratiche da trasmettere ai nuovi operatori. Le azioni da attivare muovono perciò dalla conoscenza dei manufatti attraverso campagne di rilevamento, sistematizzazione delle informazioni, riproduzione delle soluzioni costruttive in modo sperimentale mettendo in luce i punti deboli da superare attraverso tecnologie e capacità gestionali acquisite, quindi stimolare la cura continua. Le fasi sperimentali di laboratorio acquistano un ruolo iniziale determinante ma non sufficiente nella pratica conservativa, soprattutto quando ci troviamo di fronte a manufatti per i quali è difficile trovare fondi per analisi conoscitive preliminari.

È chiaro che l’applicabilità delle metodologie di riparazione descritte appaia oggi non realistica a vasta scala, soprattutto a causa dell’assenza di condivisi presupposti culturali. Va infatti ricercata una rinnovata riorganizzazione dei saperi e delle professionalità operanti sui beni architettonici storici.

Scarsi sono gli addetti preparati ad affrontare problematiche costruttive già nell’ambito dell’architettura monumentale⁵⁷, tra i progettisti ma soprattutto tra gli operatori che agiscono a contatto con il manufatto.

Sarebbe auspicabile la crescita e formazione di nuove figure a cavallo tra i restauratori e i muratori, introducendo nuovi professionisti specializzati che, vista la vastità del patrimonio, avrebbero ampie occasioni lavorative.

57. L’allegato A del DPR 5 ottobre 2010, n. 207, *Regolamento di esecuzione ed attuazione del decreto legislativo 12 aprile 2006*, n. 163, recante «Codice dei contratti pubblici relativi a lavori, servizi e forniture in attuazione delle direttive 2004/17/CE e 2004/18/CE». (G. U. n. 288 del 10 dicembre 2010) recita: «Le opere di Restauro e manutenzione dei beni immobili sottoposti a tutela ai sensi delle disposizioni in materia di beni culturali e ambientali», che riguardano lo svolgimento di un insieme coordinato di lavorazioni specialistiche necessarie a recuperare, conservare, consolidare, trasformare, ripristinare, ristrutturare, sottoporre a manutenzione gli immobili di interesse storico soggetti a tutela a norma delle disposizioni in materia di beni culturali e ambientali devono essere eseguite da ditte attestate OG2. La prassi vuole che il nome della ditta, e non gli operatori che possono essere sostituiti senza avere nessuna formazione specifica, sia certificato.

Da tali considerazioni è nata un'utile collaborazione con le Scuole edili, le scuole per geometri, le Accademie che formano direttamente gli addetti operanti nei cantieri⁵⁸ e l'Università. L'opportunità del confronto tra il progettista e il capomastro (ora chiamato direttore-tecnico) può contribuire a riconoscere le reali complessità dell'intervento conservativo anche all'interno di quelle architetture che costituiscono il "patrimonio fragile" non tutelato, proponendo nuove metodologie, riattivando produzioni di materie prime e nuove economie di mercato. In questa collaborazione, si è giunti anche alla riproduzione di antiche tecniche che purtroppo talvolta sono riattivate con il solo scopo di introdurre nuove tracce di "antico" in manufatti nuovi, mentre dovrebbero essere da stimolo a incentivare idee per la riparazione e manutenzione assecondata anche da forme di finanziamento privato⁵⁹.

Senza dubbio questi percorsi intrapresi sul territorio bresciano sono metodologicamente esportabili e potrebbero diventare riferimento non solo nell'ambito locale ma in aree geograficamente vaste al fine di riappropriarsi di abilità costruttive e garantire corrette riparazioni assicurate da pratiche rette e virtuose.

58. Durante la Summer School 2015 (*What sustainability for restoration?*), tenuta presso l'Università degli Studi di Brescia, si è dedicata una giornata del corso per operare direttamente con gli operai edili e incentivare il confronto tra le diverse figure professionali.

59. Si è già citata l'ampia opera di sostegno economico della Fondazione Cariplo sul territorio lombardo verso progetti di conservazione programmata.

Bibliografia

ALIVERTI, GNOME, LEONI 2006 - L. ALIVERTI, M. GNOME, M. LEONI, *Guida alla manutenzione e al recupero dell'edilizia intelvese*, Cesarenani, Lipomo 2006.

BADIANI, SCALA, GIUSTACCHINI 2015 - B. BADIANI, B. SCALA, F. GIUSTACCHINI, *How can we renew and make villages more attractive thanks to a new aesthetical Image? The case of Monteclana*, in *The municipality of Nave (Brescia, Italy)*, in «Unescape En-Route», numero monografico, Atti del Seminario Internazionale *Resilient Landscape for cities of the future* (Ascoli Piceno, 13-14 aprile 2015), I (2015), 2, pp. 299-302, <http://uniscap.eu/allegati/UNISCAPE%20En%20Route%20n.2.pdf> (ultimo accesso 7 giugno 2015).

BALOCCO et al. 2006 - C. BALOCCO et al., *Natural ventilation systems in Pitti Palace. Boundary-layer wind tunnels tests for the analysis of wind speed profiles and turbulence phenomena*, in A.A.M. SAYING (edited by), *World Renewable Energy Congress IX*, (Florence, August 19-25, 2006), Firenze 2006, p. 92.

BENEDETTI, GRILLETTO 2015 - D. BENEDETTI, A. GRILLETTO, *Indagini diagnostiche e monitoraggi ambientali*, in B. SCALA (a cura di), *Conservazione Programmata. La chiesa della Disciplina di S. Croce in Verolanuova*, Nardini, Firenze 2015, pp. 209-234.

BIASUTTI 1926 - R. BIASUTTI, *Per lo studio dell'abitazione rurale in Italia*, in «*Rivista Geografica Italiana*», XXXIII (1926), 1-2, pp. 1-24.

BIASUTTI 1932 - R. BIASUTTI, *Ricerche sui tipi degli insediamenti rurali in Italia*, in «*Memorie della Società Geografica Italiana*», 1932, 17, pp. 5-88.

BORGARINO 2014 - P. BORGARINO, S. BOSSI, A. PIANAZZA, *How to manage a urban color plan which takes in account the supporting materials and the conservation state of buildings*, in C. GARBATELLA (a cura di), *Best practices in heritage conservation and management. From the word to Pompei*, La scuola di Pitagora, Napoli 2014, pp. 1084-1092.

BRAUN 2001 - F. BRAUN, *Ländliche fachwerkbauten, des 17. bis 19. Jahrhunderts im Kreis Herzogtum Lauenburg*, Wachholtz, Kiel-Hamburg 2001.

BRAUN 2004 - F. BRAUN, *Baufaufnahmen und Bauuntersuchungen in der Denkmalpflege*, Wachholtz, Kiel-Hamburg 2004.

BRESCIANI 2012 - V. BRESCIANI, *Vicende sismiche del centro storico di Salò: vulnerabilità e tecniche di intervento 1905-2005*, tesi di Laurea, Università degli Studi di Brescia, relatori I. Giustina, G.P. Treccani, a.a. 2011-2012.

BUTERA 2007 - F.M. BUTERA, *Dalla caverna alla casa ecologica, storia del confort e dell'energia*, Edizioni Ambiente, Milano 2007, pp. 33-46.

CAIROLI 1990 - F. CAIROLI, *L'edilizia nell'antichità*, NIS La nuova Italia scientifica, Roma 1990.

CERVELLATI 1991 - P. CERVELLATI, *La città bella: il recupero dell'ambiente urbano*, Il Mulino, Bologna, 1991.

CETICA 2004 - P.A. CETICA, *L'architettura dei muri intelligenti, esperienze di climatizzazione sostenibile nell'Ottocento*, Angelo Pontecorboli editore, Firenze 2004.

COMBA 1980 - R. COMBA (a cura di), *Per una storia delle dimore rurali*, Atti del Convegno (Cuneo, 8-9 dicembre 1979) in «*Archeologia Medievale*», numero monografico, VII (1980).

DALL'ARA 2015 - R. DALL'ARA, *Manuale dell'albergo diffuso. L'idea, la gestione, il marketing dell'ospitalità diffusa*, Franco Angeli, Milano 2015.

DANIEL, PAGANO 1936 - G. DANIEL, G. PAGANO, *Architettura rurale italiana*, Catalogo della mostra di Architettura rurale, VI Triennale di Milano 1936 (Quaderni della Triennale), Hoepli, Milano 1936.

DELL'ACQUA 2006 - A.C. DELL'ACQUA, *Metodo tipologico e tradizioni del costruire*, in P. BERTOZZI, A. GHINI, L. GUARDINI, *Le forme della tradizione in Architettura, esperienze a confronto*, Franco Angeli, Milano 2006, pp. 127-141.

DE VITA 2009 - M. DE VITA, *Città storica - edilizia sostenibile, un programma di sperimentazione avanzata*, in M. DE VITA (a cura

- di), *Città storica e sostenibilità*, Atti del Convegno (Firenze 17 marzo 2009), Edizioni Regione Toscana, Firenze 2009, pp. 31-65.
- DI PALMA, MARCIANO 2006 - P. DI PALMA, A. MARCIANO, *Fonti bibliografiche per lo studio dell'architettura rurale*, in M. CENNAMO (a cura di), *Le masserie Circumvesuviane*, Fiorentino Art & Books, Benevento 2006, pp. 290-304.
- DITRI, SILVA, TUBI 2009 - F. DITRI, M.P. SILVA, N. TUBI, *Gli edifici in pietra, recupero e costruzione, murature e solai, analisi bioclimatica e ambientale*, Sistemi Editoriali, Casoria 2009.
- D'ORAZIO 2002 - M. D'ORAZIO, *Tecniche d'intervento. Il recupero delle strutture lignee rivestite con stuoiate (3). Valutazione del comportamento termoigrometrico a seguito di interventi di consolidamento*, in «Recupero e conservazione», VIII (2002), 45, pp. 56-61.
- D'ORAZIO, QUAGLIARINI 2002 - M. D'ORAZIO, E. QUAGLIARINI, *Tecniche d'intervento. Il recupero delle strutture lignee rivestite con stuoiate (2). Interventi di consolidamento. Valutazione del comportamento meccanico*, in «Recupero e conservazione», VIII (2002), 44, pp. 62-66.
- D'ORAZIO, QUAGLIARINI, STAZI 2002 - M. D'ORAZIO, E. QUAGLIARINI A. STAZI, *Tecniche d'intervento. Il recupero delle strutture lignee rivestite con stuoiate. Dalla conoscenza del sistema costruttivo alle tecniche d'intervento*, in «Recupero e conservazione», VIII (2002), 43, pp. 62-67.
- FONTANINI, SALA, SCALA 2011 - A. FONTANINI. L. SALA, B. SCALA, *L'analisi critica di metodologie tradizionali nel restauro dei dipinti murali*, in G. BISCONTIN, G. DRIUSSI (a cura di), *Governare l'Innovazione: processi, strutture, materiali e tecnologie tra passato e futuro*, Atti del XXVI Convegno di Studi Scienza e Beni Culturali, (Bressanone, 21-24 giugno 2011), Arcadia Ricerche Marghera-Venezia 2011, pp. 573-582.
- FRANCO, MUSSO 2000 - G. FRANCO, S.F. MUSSO, *Guida alla manutenzione e al recupero dei manufatti rurali*, Marsilio, Venezia 2000.
- FRANCO, MUSSO 2006 - G. FRANCO, S.F. MUSSO, *Guida agli interventi di recupero dell'edilizia diffusa nel Parco Nazionale delle Cinque Terre*, Marsilio, Venezia 2006.
- FRANCO, MUSSO 2015 - G. FRANCO, S.F. MUSSO, *"Guidelines" for sustainable rehabilitation of the Rural Architecture*, in C. MILETO, F. VEGAS, F. GARCÍA, L. CRISTINI, (edited by), *Vernacular Architecture. Towards a Sustainable Future*, Proceedings of the Congress (Valencia, Spain, September 11-13, 2014), CRC Press, Balkema-London 2015, pp. 531-536.
- GASPAROLI 2002 - P. GASPAROLI, *Le superfici esterne degli edifici: degradi, criteri di progetto tecniche di manutenzione*, Alinea, Firenze 2002.
- GATTUSO 2006 - P. GATTUSO *Un sistema costruttivo antisismico applicato in Calabria: la casa baraccata*, in G.M. CRISCI, C. GATTUSO (a cura di), *Archeometria del costruito. L'edificato storico: materiali, strutture e rischio sismico*, Atti del Convegno nazionale di Archeometria (Ravello, 6-7 febbraio 2003), EdiPuglia, Bari 2006, pp. 167-175.
- GIRELLI 2015 - R. GIRELLI, *Problematiche nella riqualificazione del centro storico del Comune di Salò a dieci anni dal sisma*, tesi di Laurea, Università degli Studi di Brescia, relatore M. Pezzagno, a.a. 2014-2015.
- CAFAZZO, GRANDINETTI, MARTONI 2010 - M. CAFAZZO, P. GRANDINETTI, E. MARTONI, *Architetture e paesaggi rurali nell'alto adriatico. Conoscere per conservare e valorizzare*, luav 88, Grafiche Veneziane, Venezia 2010.
- GUERRERO BACA 2011 - L. GUERRERO BACA, *Revestimientos*, in C. NEVES, F. OBEDE BORGES (org.), *Técnicas de construcción con tierra*, FEB-UNESP/Proterra, Bauru 2011, pp. 72-77.
- GUERRERO BACA 2014 - L. GUERRERO BACA, *Potencial ecologico de la edificación con adobe*, in «Gremium» I (2014), 1, <http://editorialrestauro.com.mx/potencial-ecologico-de-la-edificacion-con-adobe> (ultimo accesso 7 giugno 2015).
- IADEMA, TORRETTA 2010 - I.M. IADEMA, M. TORRETTA, *Censimento dell'architettura rurale della Provincia di Brescia*, in Atti della 14° Conferenza Nazionale ASITA (Brescia 9-12 novembre 2010), Brescia 2010, pp. 1111-1116, <http://atti.asita.it/ASITA2010/Pdf/096.pdf> (ultimo accesso 7 giugno 2015).

ISTAT 2013 - ISTAT, *9 Paesaggio e patrimonio culturale*, in *Rapporto BES 2013. Il benessere equo e sostenibile in Italia*, 2013, pp. 185-207, http://istat.it/it/files/2013/03/9_Paesaggio-e-patrimonio-cult.pdf (ultimo accesso 7 giugno 2015).

ISTAT 2015 - ISTAT, *9 Paesaggio e patrimonio culturale*, in *Rapporto BES 2015. Il benessere equo e sostenibile in Italia*, 2015, pp. 211-235, <http://istat.it/it/files/2015/12/09-Paesaggio-patrimonio-culturale-Bes2015.pdf> (ultimo accesso 7 giugno 2015).

KRIER 1995 - L. KRIER, *Architettura Scelta o fatalità*, Laterza, Bari 1995.

LAWRENCE, SHEA, WALKER 2012 - M. LAWRENCE, A. SHEA, P. WALKER, *Hygrothermal performance of an experimental hemp-lime building*, in «Construction and Building Materials», 2012, 36, pp. 270-275, https://researchgate.net/profile/Andrew_Shea/publication/257389355_Hygrothermal_performance_of_an_experimental_hemplime_building/links/55ba100a08ae092e965d4485.pdf (ultimo accesso 7 giugno 2015).

LAWRENCE, DUFFY, WALKER 2013 - M. LAWRENCE, E. DUFFY, P. WALKER, *Hemp-Lime: Highlighting room for improvement in A. DIOURI, N. KHACHANI, M. ALAMI TALBI* (edited by), *Civil and Environmental Research*, 2013, 4 Special Issue for International Congress on Materials & Structural Stability (Rabat, Morocco, 27-30 November 2013), pp. 16-21, http://opus.bath.ac.uk/42114/1/CMSS_3.pdf (ultimo accesso 7 giugno 2015).

LAWRENCE, SHEA, WALKER, DE WILDE 2013 - M. LAWRENCE, A. SHEA, P. WALKER, P. DE WILDE, *Hygrothermal performance of bio-based insulation materials* in *Proceedings of the Institution of Civil Engineers: Construction Materials*, IV (2013), 166, pp. 257-263, <http://icevirtuallibrary.com/doi/pdf/10.1680/coma.12.00031> (ultimo accesso 7 giugno 2015).

LUCCHI, PRACCHI 2013 - E. LUCCHI, V. PRACCHI, *Efficienza energetica e patrimonio costruito: La sfida del miglioramento delle prestazioni nell'edilizia storica*, Maggioli Editore, Milano 2013.

MARANZANA, ZAPPA 2011 - C. MARANZANA, A. ZAPPA, *La storia infinita*, in «Costruire» IV (2011), 11, pp. 86-93, <http://ordinearchitetticomo.it/wp-content/uploads/2013/06/incontro-30-mag-adequam-edif-storici.pdf> (ultimo accesso 7 giugno 2015).

MARCONI 1929 - P. MARCONI, *Architetture minime mediterranee e architettura moderna*, in «Architettura e Arti decorative», IX (1929), 1, pp. 27-44.

MATTONE 2010 - M. MATTONE, *Prevenire il degrado: la protezione delle costruzioni in terra cruda*, in G. BISCONTIN, G. DRIUSSI (a cura di), *Pensare la Prevenzione Manufatti, Usi, Ambienti*, Atti del XXVI Convegno di Studi Scienza e Beni Culturali, (Bressanone 13-16 luglio 2010), Arcadia Ricerche, Marghera-Venezia 2010, pp. 141-149.

MATTONE 2012 - M. MATTONE, *La conservazione del patrimonio architettonico in terra cruda: prove sperimentali*, in G. BISCONTIN, G. DRIUSSI (a cura di), *La conservazione del Patrimonio architettonico all'aperto, superfici, strutture, finiture e contesti*, Atti del XXVIII Convegno di Studi Scienza e Beni Culturali (Bressanone 10-13 luglio 2012), Arcadia Ricerche, Marghera-Venezia 2012, pp. 383-391.

MECCA 2009 - S. MECCA, *L'innovazione dei sistemi di conoscenza locali e lo sviluppo sostenibile*, in M. DE VITA (a cura di), *Città storica e sostenibilità*, Atti del Convegno (Firenze 17 marzo 2009), Edizioni Regione Toscana, Firenze 2009, pp. 147-188.

MORANDOTTI 2012 - M. MORANDOTTI, *Contenuto vs. contenitore? Criteri predittivi di impatto e soglie di resilienza nella prospettiva del recupero sostenibile*, in «Ricerche e progetti per il territorio, la città e l'architettura» 2012, 5, vol. 3, pp. 161-178, http://in_bo.unibo.it/article/view/3485 (ultimo accesso 14 settembre 2015).

MUSO 2014 - S.F. MUSSO, *I centri storici e il dibattito contemporaneo sulla città e la conservazione*, in A. IACOMONI (a cura di), *Questioni sul recupero della città storica*, Aracne, Roma 2014, pp. 67-82.

NERETTO 2013 - M. NERETTO, *Conservazione dell'architettura vernacolare nel paesaggio culturale alpino*, in L. BONATO, P.P. VIAZZO (a cura di), *Antropologia e beni culturali nelle Alpi. Studiare, valorizzare, restituire*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2013, pp. 297-317.

PAGANO 1935 - G. PAGANO, *Case rurali*, in «Casabella», VIII (1935), 86, pp. 9-15.

PAGANO 1940 - G. PAGANO, *Case coloniche nella pianura lombarda*, in «Costruzioni-Casabella», XVIII (1940), 146, pp. 25-27.

- PANE 1928 - R. PANE, *Tipi di architettura rustica a Napoli e nei Campi Flegrei*, in «Architettura e Arti decorative», VII (1928), 12, pp. 529-543.
- PRACCHI 2008a - V. PRACCHI, *Lo studio delle tecniche costruttive storiche stato dell'arte e prospettive di ricerca*, Nodolibri, Como 2008.
- PRACCHI 2008b - V. PRACCHI, *Pratiche costruttive storiche: manufatti in stucco e strutture lignee di copertura in edifici lombardi*, Nodolibri, Como 2008.
- QUAGLIARINI 2006 - M. QUAGLIARINI, *Conoscenza. Strutture in legno nei teatri all'italiana tra '700 e '800. Letture sugli interventi di recupero realizzati. I plafoni a copertura della sala*, in «Recupero e conservazione», XII (2006), 69, pp. 52-59.
- RAIMONDI 2002 - A. RAIMONDI *Progetti e Cantieri. "La qualità della sintesi. La rappresentazione del progetto per la qualità dell'intervento"*, in «Recupero e conservazione», VIII (2002), 43, pp. 34-44.
- RINALDI 1996 - L. RINALDI, *Archeologia dell'architettura e restauro. Esperienze lombarde*, in «Archeologia dell'architettura», I (1996), pp. 163-168.
- RIZZO 2008 - R.G. RIZZO, *GPS/GIS per la valorizzazione del territorio: alcuni casi applicative e la realizzazione di una guida mobile. Il consorzio di Bonifica Valli Grandi e Medio Veronese*, Litografia Artistica Cartografica, Firenze 2008.
- RONCHETTI 2007 - P. RONCHETTI, *The barriers to the mainstreaming of lime-hemp: a systemic approach, A dissertation submitted in partial fulfilment of the requirements for the M.Sc. in Sustainable Development*, Dublin Institute of Technology, School of Spatial Planning, Dublin, Ireland, November 2007, http://hemp-info.ch/info/es/IMG/pdf/MSc_dissertation_on_lime-hemp_-_Paolo_Ronchetti.pdf (ultimo accesso 7 giugno 2015).
- ROSINA, STAGNO, COSTANTINA 2011 - E. ROSINA, G. STAGNO, E. COSTANTINA, *Volte in cannicciato: una metodologia sperimentale per la diagnosi. Il Palazzo Municipale di via Poli in Pontedecimo – Comune di Genova*, relazione presentata al Congresso AIPnD - PnD 2011 (Firenze, 26-28 ottobre 2011), <http://ndt.net/article/aipnd2011/files/IDN5-stagno.pdf> (ultimo accesso 7 giugno 2015).
- SAIBENE 1955 - C. SAIBENE, *La dimora rurale nella pianura e nella collina lombarda*, Olschki, Firenze 1955.
- SANNA 2007 - A. SANNA, *Il recupero nel costruito storico, tra conservazione e modificazione*, in C. GIANNATTASIO (a cura di), *Permanenza e trasformazioni nella città storica*, Workshop Internazionale di restauro Architettonico e Urbano, (Cagliari 14-15 settembre 2007), Gangemi Editore, Roma 2007, pp. 63-74.
- SCALA 2006 - B. SCALA, *L'attività edilizia dopo l'evento sismico del 1901, la codifica degli interventi*, in S. MENONI (a cura di), *La salvaguardia di valori storici, culturali e paesaggistici nelle zone sismiche italiane. Proposte per un manuale*, Gangemi, Roma 2006, pp. 178-182.
- TOBRINER 1997 - S. TOBRINER, *La casa baraccata: un sistema antisismico nella Calabria del XVIII secolo*, in «Costruire in laterizio», X (1997), 56, pp. 110-115.
- TRECCANI 1996 - G.P. TRECCANI, *Pratiche costruttive e progetto di conservazione*, in S. DELLA TORRE (a cura di), *Storia delle tecniche murarie e tutela del costruito*, Guerini Studio, Milano 1996, pp. 277-287.
- TRECCANI 2005 - G.P. TRECCANI, *Restauro e terremoti. Vulnerabilità sismica e politiche di salvaguardia del centro storico. il caso di Salò (1901-1970)*, Grafo, Brescia 2005.
- VALTIERI 2008 - S. VALTIERI (a cura di), *28 dicembre 1908. La grande ricostruzione dopo il terremoto del 1908 nell'area dello Stretto*, Clear, Roma 2008.
- WILSON 1928 - A.H. WILSON, *The geographical study of settlements. Examples from Italy, Germany, Denmark and Norway*, in «The Geographical Review», XVIII (1928), 1, pp. 93-128.
- WOLLEY 2006 - T. WOLLEY, *Natural Building: A Guide to Materials and Technique*, The Crowood Press Ltd, Marlborough, 1928.
- ZEVI 1950 - B. ZEVI, *Urbanistica e architettura minore*, in «Urbanistica», XIX (1950), 4, pp. 68-70.
- ZEVI 1979 - B. ZEVI, *Architettura in nuce*, Sansoni, Firenze 1979.
- ZEVI 1996 - B. ZEVI, *Dialetti architettonici. Contro storia dell'architettura in Italia*, Newton & Compton, Roma 1996.

ArchistoR architettura storia restauro - architecture history restoration
Anno III (2016) n. 5
ISSN 2384-8898
archistor.unirc.it
direttivo.archistor@unirc.it

