

RIVISTATECNICA

12/91



Ricardo Bianchi

Restaurare o rinnovare, recuperare o riarsare: sono questi i termini di un dibattito che da anni, molti anni, sta stimolando l'architettura europea e ossessionando, forse anche per motivi di quantità, quella italiana. Si tratta di una querelle ovviamente senza soluzioni prescrittive. Ogni situazione è un caso a sé e richiede, o dovrebbe richiedere, una risposta ad hoc. In Italia però, come generalmente accade in tutte le cose, la questione è slittata nell'ideologia e ha promosso la formazione di due fazioni estremisticamente contrapposte.

Da un lato il partito della conservazione, che, variamente vestito e travestito (rosso, verde, nero, color delle leghe...), si qualifica come reazione agli innegabili, traumatici abusi degli anni '50 e '60, ma il cui approccio preventivamente negativo e immobilista sa molto di pochezza intellettuale, di rifiuto di responsabilità, di ripulsa del rischio creativo che può riscattare ma anche, e mi sembra importante rilevarlo, devastare se non controllato da cultura, intelligenza e misura. A questa schiera fatta di architetti pusillanimità, di sopra-

intendenze pedanti, di enti pubblici neghittosi, si debbono ascrivere lavori, come il restauro di palazzo Volpi a Como (ma quanti altri ce ne sono disseminati in tutta la Penisola), ufficialmente rispettosi dei valori della storia, ma che in realtà questi valori subiscono acriticamente, mai interrogando le soluzioni che contemperino l'antico con le esigenze funzionali e le tensioni estetiche dell'oggi.

Dall'altro lato una grande «scuola» museografica che, proprio tra gli anni '50 e '60, prendendo spunto dal restauro di mu-

sei inseriti in fabbriche più o meno antiche, ha perfezionato un articolato repertorio di proposte architettoniche e urbanistiche per attuare edifici storici senza cancellarne lo Zeitgeist originario o quello stratificatosi nel tempo. Tipici in questo senso i molti interventi di Albini e Helg sui e nei palazzi barocchi di Genova (palazzo Bianco, palazzo Rosso) che hanno avuto un seguito non trascurabile, seppur improntato a motivazioni e necessità diverse, nel recupero di Palazzo Grassi a Venezia operato da Gae Aulenti: al di là dell'in-

dubbia qualità museale prodotta, va in questi casi segnalata la volontà di ritrovare l'essenza dell'edificio originario e di avvalorarla non imbalsamandola mediante un processo di anastilosi, ma confrontandola con elementi di modernità come la celebre scala a chiocciola ottagonale del Palazzo Rosso. Anche lo Studio BBPR, affrontando il riassetto museografico postbellico del Castello Sforzesco di Milano, si è cimentato con il problema del riuso di edifici nati per funzioni diverse da quelle poi individuate e soprattutto con quelle, forse di

maggiore portata, della liceità e dell'opportunità di opere di modifica. La cornice dell'intervento non era semplice, non c'era un palazzo da recuperare seppure declinandolo al moderno, bensì un castello già ritoccato dal lodatissimo restauro di Beltrami completato circa mezzo secolo prima. I bombardamenti del '43, scoprendo elementi (tre pilastri in pietra di epoca viscontea, tracce di un affresco di mano leonardesca) oscurati dalla compatta ricostruzione beltramiana, avevano riaperto pressanti interessi filologici. I BBPR, sup-

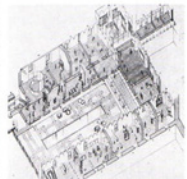
Carlo Scarpa
Museo di Castelvecchio, Verona
1956-1967
Studi e soluzioni per la collocazione
della statua di Cangrande della Scala



Carlo Scarpa
Museo di Castelvecchio, Verona
1956-1967
Planimetria generale

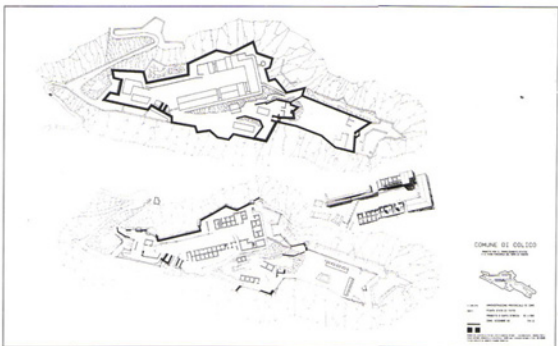
BBPR
Castello Sforzesco, Milano
1956
assonometria della corte ducale
al piano terra

Franco Albini e Franca Helg
Museo di San Lorenzo, Genova
1952-56

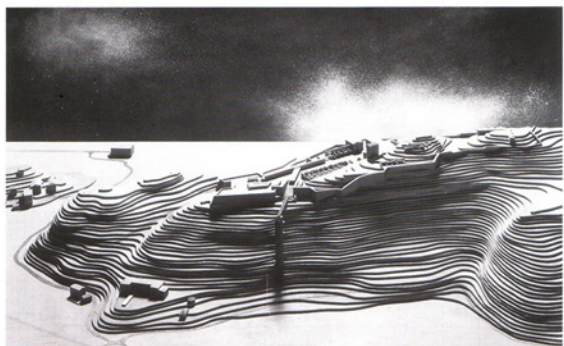


Sistemazione del Forte di Fuentes
a Colico (Como),
arch. Elisabetta Terragni, Como
(collaboratore: Sandro Ferri)

Pianta stato di fatto



Modello del Forte di Fuentes



portati dall'allora sovrintendente Luigi Crema e dal museologo Costantino Baroni, enfatizzarono i ritrovamenti soprattutto nella Sala delle Asse, promuovendo nella soluzione della sala d'accesso al Museo, come ha scritto Antonio Piva, «l'apertura degli archi, il recupero delle quote altimetriche delle sale e soprattutto il collegamento spaziale delle tre sale voltate. L'intervento spaziale equivale all'invenzione di uno spazio nuovo, scandito da elementi stilistici di natura ed epoche diverse come le volte, gli archi e i materiali (...) Si chiariscono le intenzioni architettoniche e museografiche osservando l'ingresso con la Pusterla dei Fabbri e Bernabò Visconti di Bonino di Campione. Il risultato è spettacolare: attraverso la Pusterla dei Fabbri si individua la scultura equestre in tutta la sua possanza e bellezza» (1). Il distacco

dalle supposizioni filologiche di Beltrami si avverte ancora nei collegamenti verticali e nella Sala degli Scarlioni, in cui la carenatura della volta esistente e la graduatoria guidano l'attenzione sulla Pietà di Michelangelo, percorsa e insieme accarezzata dalla luce naturale che, versata da una bifora alta, ne pennella di grigio la pietra serena e il marmo bianco. Il riferimento allo spazio ridotto adatto al raccoglimento, caro a Le Corbusier, è obbligato, ma qui si apprezzano un «pensiero poetico e una visione innovativa dello spazio architettonico» che superano la cifra funzionalista ed evocano una dimensione estetica sovratemporale.

Un passo ulteriore sulla scala della complessità è quello compiuto da Carlo Scarpa con il restauro del museo di Castelvecchio a Verona realizzato a cavallo tra il 1957 e

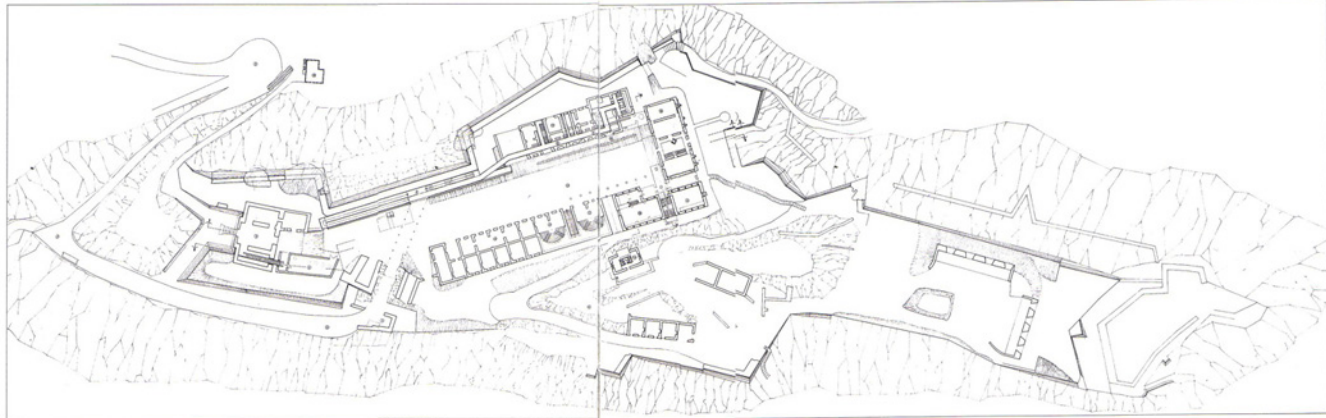
il 1967. A Scarpa non si pose soltanto il problema di liberare il castello dalle incrostazioni napoleoniche e austriache e dalle superfetazioni «in stile» realizzate tra il '24 e il '28 sul modello beltraminiano del Castello Sforzesco, ma anche quello ben più potente di cucire il castello alla città in modo nuovo e significativo, di ricostruire insomma un'intera porzione di tessuto urbano. Il tema era ingombrante e presentava obblighi architettonici e urbanistici che si potevano evitare solo cedendo alla banalità: il vecchio doveva dialogare con il nuovo, l'antico doveva convivere con il moderno senza che l'uno prevaricasse l'altro. Scarpa, dimostrando di essere ben più di un fine inventore di virtuosismi formalistici, non vi si sottrasse. Ha scritto Licio Magagnoli: «Il processo di elaborazione di questa idea di restauro fu lungo. I tre

momenti salienti individuati furono il congiungimento, passando sotto la strada urbana che conduce al ponte scaligero, dei due corpi principali del castello (la galleria e la reggia), la collocazione del monumento equestre di Cangrande nel punto di cerniera accanto alla porta del Morbio, la sistemazione a prato del cortile maggiore d'entrata» (2). Il risultato dell'intervento è stata una straordinaria operazione urbanistica, conseguenza e insieme matrice di un'altrettanto straordinaria operazione architettonica: come i BBPR, Scarpa lavora con i linguaggi della contemporaneità, sutura e imbastisce le parti autentiche con passerelle, inserti di cemento, travature, scale, le consolida con strutture portanti profonde, poi le esplora e le ripulisce, scopre i materiali, i reperti delle origini, li esalta, questo è un segno di un'esperienza

che progredisce attraverso altre esperienze, con sottointese cromatiche, con accostamenti, con materiali e forme dei giorni nostri. Crea spazi, supporti e atmosfere specifici per ogni pezzo esposto – ecologia espositiva? –, ma nel contempo, curando la tessitura delle mura ed esponendo Cangrande su una sorta di spalto sospeso visibile sia da vari punti dell'itinerario museale, sia dall'esterno, riattacca in modo vitale Castelvecchio alla città.

Il lavoro di Scarpa conduce obbligatoriamente a Galfetti, al suo intervento su Castel San Michele a Bellinzona e al suo progetto di concorso per l'ampliamento della rocca di Salisburgo, ma anche a uno studio che tanto dell'uno che degli altri è debitore in maniera però non servile. Penso al progetto di sistemazione del forte di Fuentes firmato, nell'ambito dello Studio Terra-

gni, da Elisabetta Terragni, giovane propinqua di Giuseppe Terragni. La rocca occupa l'intera sommità di una grande rupe in prossimità della foce dell'Adda nel lago di Como. Fu eretta dagli Spagnoli in soli due anni tra il 1602 e il 1603, come deterrente contro i Grigioni, amici di Francia e di Venezia, e, per la sua possanza, fu subito battezzata «il freno della Rezia»: Napoleone la fece distruggere nel 1797 quasi volesse radicare dall'immaginario collettivo il simbolo della potenza e del dominio spagnolo che essa rappresentava. Nel nostro secolo furono effettuate alcune opere di recupero in vista delle guerre: oggi il suo degrado è tanto avanzato da rendere pressoché illeggibili le parti dell'edificio sopravvissute. Queste minime note storiche sono importanti per comprendere i temi dell'incarico: formare sulle pendici della



rupe un parco botanico, ricuperare i ruderi per ottenere un museo dedicato alla dominazione spagnola in Lombardia, realizzare una struttura polivalente per spettacoli al chiuso e all'aperto, convegni, seminari di studio, laboratori e biblioteche collegati con la nascente università di Lecco. La Terragni, in armonia con una soprintendenza e una committenza, l'Amministrazione Provinciale di Como, finalmente illuminate, ha elaborato un programma in quattro punti fondamentali da difende-

re, come ha fatto Galfetti a Bellinzona, dagli assalti del partito della conservazione: recuperare la piazza d'armi, elemento organizzatore di tutto il complesso, ricostruendo «in moderno» il palazzo del Governatore e la chiesa e consolidando le mura e i ruderi degli acquartieramenti; giocare le differenze di quota con passerelle e camminamenti che disegnino un itinerario capace di rendere il complesso stesso oggetto museale (oltre a Galfetti, vengono in mente l'Ungers del Museo di Architetture

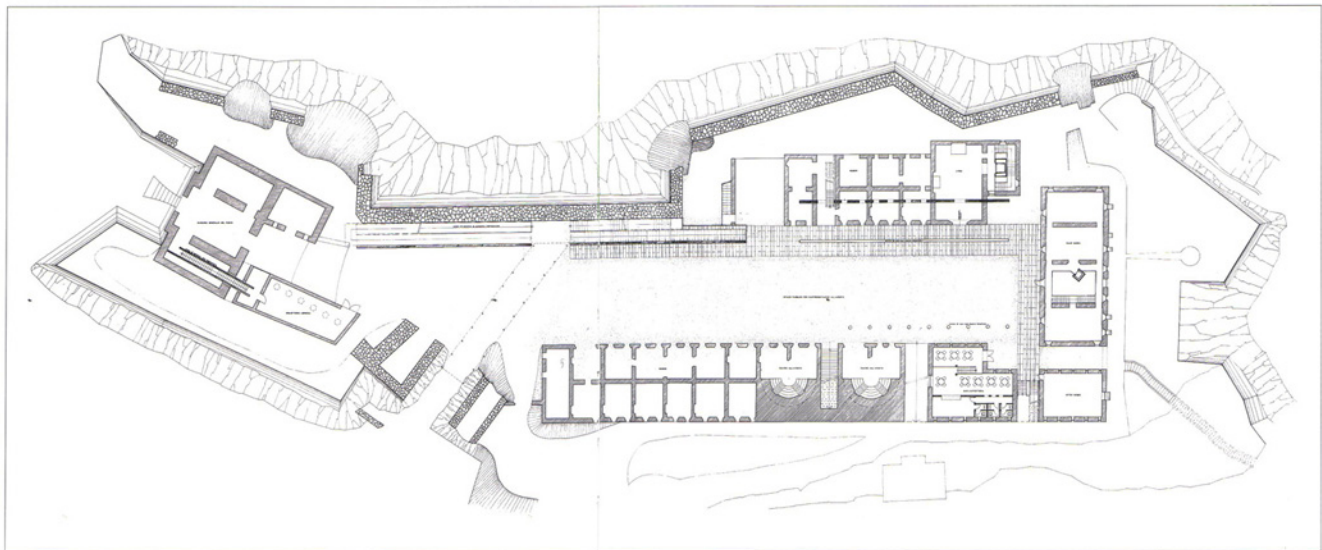
di Francoforte e la Venezia di Gibellini); interrare lo spazio espositivo e la sala-convegni avvalorando gli ambienti a volta sotterranei; collegare la rocca con il contorno mediante un percorso pedonabile che attraversi il futuro parco botanico e sbocca nel perimetro murato attraverso una porta «forte» a volta tripartita, e mediante una torre-ascensore alta 50 metri, connessa al forte con una passerella metallica e corredata di terrazzi e piani aperti. La torre, qui il pensiero va al progetto di

Siza per Salisburgo, funge da segnale di riconoscimento ed è doppiata dall'edificio alto, di nuova esecuzione e interno al complesso, in cui sono collocate le sale di lettura. Una quinta murata interna ai ruderi prospicienti il lago, due teatri all'aperto, una corte interna al palazzo del Governatore marcata da un ascensore a vista completano l'elenco dei momenti importanti del progetto, il cui dettaglio museale dev'essere ancora sviluppato. Come si vede, la lezione di Galfetti è evidente e, nello

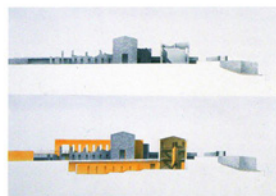
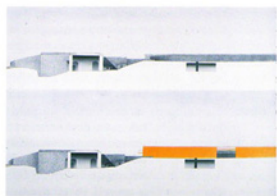
stesso tempo, evidenziata: come per Bellinzona e Salisburgo, anche qui la «promenade architecturale» di Le Corbusier è un fattore genetico inestinguibile, il movimento, l'ipotesi del movimento e le sue conseguenze visive per il visitatore generano le scelte architettoniche. Come per Bellinzona e Salisburgo e, perché no, la Verona di Scarpa, anche qui antropizzazione e paesaggio integrano la dimensione architettonica, anche qui il nuovo riesce, riuscirà, a raccontare la storia del vecchio assai

meglio che se si fosse ricorsi a una melensa ricostruzione in stile. ■

Pianta Piazza d'armi
(passerelle e ingresso museo)



Tavole a colori
di Marco De Massari
Fotografie:
NODO, Como



Piano interno
(struttura museale e sala compresi)

