

RESTAURACIÓN CONTEMPORÁNEA

Ciudades universitarias, ciudades Patrimonio de la Humanidad
 La manzana fundacional cisneriana de la Universidad de Alcalá

Organizan:



Colaboran:



Organizan:



Colaboran:

ALCALÁ DE HENARES
AYUNTAMIENTO



Restauración contemporánea
Ciudades universitarias, ciudades Patrimonio de la Humanidad
La manzana fundacional cisneriana de la Universidad de Alcalá

Universidad de Alcalá, Madrid, España (2013)

1v. 656 págs. 29,7 x 21 cm

ISBN: 978-84-15634-04-5

1. Alcalá de Henares 2. Restauración 3. Arquitectura 4. Escultura 5. España
6. Patrimonio 7. Pintura 8. UNESCO 9. Universidad 10. Ciudades universitarias

RESTAURACIÓN CONTEMPORÁNEA

Ciudades universitarias, ciudades Patrimonio de la Humanidad
La manzana fundacional cisneriana de la Universidad de Alcalá

D. Fernando Galván Reula
Rector

D.^a María Luisa Marina Alegre
Vicerrectora de Investigación

D.^a Nazareth Pérez de Castro
Vicerrectora de Campus de Guadalajara y Estudiantes

D. Javier Rivera Blanco
Vicerrector de Extensión Universitaria y Relaciones Institucionales

D. Juan Ramón Velasco Pérez
Vicerrector de Posgrado y Educación Permanente

D.^a Elena López Díaz-Delgado
Vicerrectora de Relaciones Internacionales

D. José Vicente Saz Pérez
Vicerrector de Planificación Académica y Profesorado

D.^a Leonor Margalef García
Vicerrectora de Calidad e Innovación Docente

D. José Santiago Fernández Vázquez
Vicerrector de Coordinación y Comunicación

D. José Antonio Gutiérrez de Mesa
Vicerrector de Innovación y Nuevas Tecnologías

D. Miguel Rodríguez Blanco
Secretario General

D. Rubén Garrido Yserte
Gerente

RESTAURACIÓN CONTEMPORÁNEA

Ciudades universitarias, ciudades Patrimonio de la Humanidad
La manzana fundacional cisneriana de la Universidad de Alcalá

Javier Rivera Blanco
Dirección

Antonio Alvar Ezquerra
María Dolores Cabañas González
Juan Calatrava Escobar
Ramón Cano Pico
Fernando de Casa Martín
Manuel Castro Priego
Carlos Clemente San Román
Virginia Galera Olmo
Alberto García Gil
José María García de Miguel
María Dolores Garralda Benajes
Ester González Ortega
Ramón González Navarro
Luis Miguel Gutiérrez Torrecilla
José Félix Huerta Velayos
María del Mar Lozano Bartolozzi
Carlos Martín Jiménez
Elena Martínez Pérez-Herrera
Carlos Muñoz de Pablos
Evangelina Muñoz Santos
André de Nacyer
Enrique Nuere Matauco
Lauro Olmo Enciso
José Luis de la Quintana Gordon
Miguel Ángel Sánchez Ranera
Antonio Sánchez-Barriga Fernández
Lucía Serafini
Alfredo Vigo Trasancos
Manfred Wedhorm

ÍNDICE

21

I. LA RESTAURACIÓN CONTEMPORÁNEA EN ESPAÑA: PROGRAMAS, TEORÍAS Y PROYECTO 1 % CULTURAL

Javier Rivera Blanco

Historiador, catedrático de Teoría e Historia de la Arquitectura y la Restauración. Universidad de Alcalá.

65

II. CIUDADES UNIVERSITARIAS, CIUDADES PATRIMONIO DE LA HUMANIDAD:

67

II.1. La Universidad de Alcalá. Historia, campus y nuevas obras

Fernando da Casa Martín, José Luis de la Quintana Gordon y Carlos Clemente San Román

Director de la oficina de Gestión e Infraestructuras y Mantenimiento y arquitectos de la Universidad de Alcalá.

87

II.2. Alcalá de Henares: la recuperación de un casco histórico para un nuevo modelo de ciudad

María Dolores Cabañas González

Historiadora, Centro Internacional de Estudios Históricos Cisneros. Universidad de Alcalá.

97

II.3. La Universidad de Salamanca

Alberto García Gil

Arquitecto, director del Plan de la Universidad de Salamanca.

113

II.4. Santiago de Compostela. Ciudad y Universidad, 500 años de construcción urbana

Alfredo Vigo Trasancos

Historiador, catedrático de la Universidad de Santiago.

135

II.5. La Universidad de Granada y el patrimonio arquitectónico

Juan Calatrava Escobar

Historiador, catedrático de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Granada.

149

II.6. La Universidad de Extremadura en el semidistrito de Cáceres. Una historia fragmentada

María del Mar Lozano Bartolozzi

Historiadora, catedrática de la Universidad de Extremadura.

169

II.7. Universities in Vienna. History and restoration. Some examples

Manfred Wedhorm

Arquitecto, catedrático de la Universidad de Viena.

179

II.8. The universities of Antwerp and Ghent. History and conservation of important historic buildings at both city campuses

André de Naeyer

Arquitecto, catedrático de las Universidades de Gante y Amberes.

193

II.9. Restauro e Università in Italia. Temi di storia e conservazione

Lucia Serafini

Arquitecta, profesora de la Universidad Chieti-Pescara.

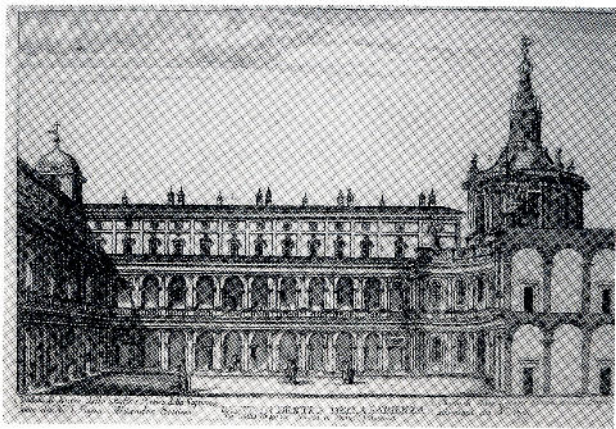
Il tema del restauro delle fabbriche universitarie è questione oggi di grande attualità nel dibattito italiano intorno al destino dell'esistente. Da quando la cultura della conservazione ha incluso nel suo orizzonte anche la produzione architettonica del xx secolo, e rivalutato le opere del Movimento Moderno insieme a quelle legate al regime fascista, il restauro ha infatti arricchito i suoi prodotti e iniziato a fare i conti con un patrimonio estremamente variegato per quantità e qualità. Ai problemi posti dalle fabbriche storiche, propri di edifici nati come sedi universitarie, come nel caso degli *Studium Urbis* di Roma e di Bologna, e a quelli di edifici non prodotti come tali ma adattati ad esserlo, come negli esempi dei conventi e palazzi trasformati nel corso del Novecento da Carlo Scarpa e Gian Carlo de Carlo, si sono infatti aggiunte le questioni relative al restauro delle "moderne" città universitarie – prima fra tutte quella di Roma – realizzate nei primi decenni del Novecento sull'onda del rinnovamento tecnologico, materiale e costruttivo che ha ne ha improntato la cultura architettonica. Al tema del restauro dell'antico, tanto congeniale alla cultura italiana, nelle varie declinazioni guadagnate a partire dal Settecento, si è aggiunto dunque urgente il tema del restauro del nuovo, con le specificità dettate dalla fragilità dei suoi prodotti e dalla oggettiva difficoltà di trasmetterli al futuro.

Il presente contributo ripercorre la vicenda di alcune fabbriche universitarie italiane per farne il paradigma di una storia di costruzioni/trasformazioni che si fa più fitta nell'ultimo secolo, e che in buona parte coincide col tema del rapporto tra progetto e restauro, tra le istanze del presente e quelle del passato, anche di quello, come detto, più recente.

1. DA STUDIUM URBIS AD ARCHIVIO DI STATO. L'ANTICA FABBRICA DELLA "SAPIENZA" DI ROMA

Il palazzo della Sapienza di Roma è un edificio storico sito nel rione di Sant'Eustachio, vicino alla chiesa omonima, in corso Rinascimento, tra piazza Navona e il Pantheon. È l'esito di una lunga vicenda costruttiva che data dagli inizi del xiv secolo, quando Bonifacio VIII fa istituire a Roma lo *Studium Urbis* con l'obiettivo di riunire in unica sede le varie scuole presenti in città¹. A partire da allora, come è noto, la vicenda

¹ Cfr. S. Tuzi, *Il palazzo della Sapienza*, Roma, Gangemi 2005; A. Bedon, *Il palazzo della Sapienza di Roma*, Roma Armellini, 1991; Direzione Regionale per i Beni Culturali e



Roma. Palazzo della Sapienza. Incisione, 1686.

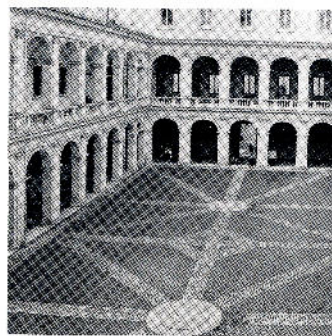
vede all'opera i migliori architetti romani, primo fra tutti Giacomo della Porta, incaricato da Gregorio XIII Boncompagni, e autore, a partire dal 1577 e fino alla sua morte, avvenuta nel 1602, di un edificio a pianta rettangolare con cortile interno, porticato, chiesa a pianta centrale con esedra antistante. Il modello aveva avuto già attuazione al palazzo della Sapienza di Pisa attribuito a Giuliano da Sangallo, ed evidentemente ispirato alla forma dei circhi agonali romani, a comparazione, ideale e simbolica, fra attività intellettuale e fisica. Dal 1632 sarà Borromini ad entrare in scena: a lui si deve il completamento del lato sud, con la biblioteca Alessandrina, commissionata da Alessandro VII, e soprattutto la chiesa di Sant'Ivo, protettore degli avvocati, consacrata dallo stesso pontefice nel 1660, a soddisfazione e espressione di uno straordinario inno alla Sapienza Divina.

Notizie di restauri e adeguamenti si hanno per la fabbrica alla fine del Settecento e nel corso del secolo successivo con le opere dell'architetto romano Virginio Vespignani (1808-1882). Il grosso delle trasformazioni arriva però dopo il 1870 col passaggio al Regno d'Italia e col cambio funzionale ad Archivio di Stato, realizzato con interventi proporzionali alle nuove esigenze d'uso.

La scelta della nuova funzione per l'antico palazzo della Sapienza arriva alla fine di un lungo travaglio culturale. La fabbrica non riesce difatti a contenere l'aumento della popolazione studentesca, determinando già a fine Ottocento lo spostamento di alcuni istituti tra il Viminale e San Pietro in Vincoli. L'idea, maturata subito dopo l'Unità, di farne uno dei poli della nuova città universitaria di Roma, da stabilire adattando alcuni edifici ad essa limitrofi, non riesce ad andare oltre il progetto, limitandosi ad intrecciare il destino col rinnovamento urbanistico della capitale e del suo quartiere Rinascimento². Per questo, già ai

¹ Paesaggistici del Lazio, *Il Palazzo della Sapienza*, in "Palazzi di Roma", ed. Iride, n. 1-2, giugno-luglio 2010.

² G. Spagnesi (a cura di), *Il quartiere e il corso del Rinascimento*, Roma, Istituto della

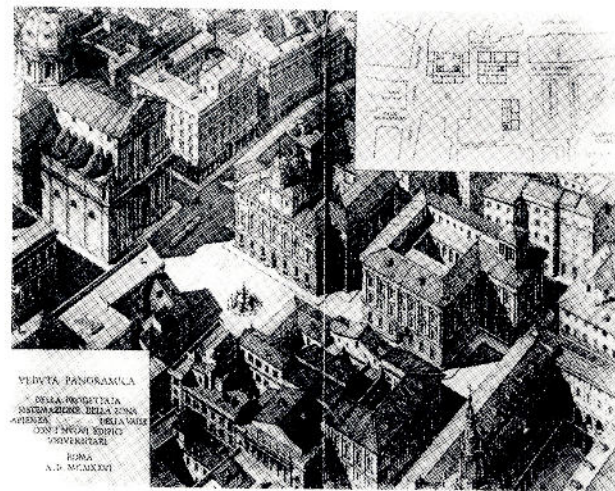


Roma. Palazzo della Sapienza. Il cortile.

primi del Novecento, Gustavo Giovannoni aveva elaborato la sua nota teoria del "diradamento", da contrapporre al più brutale sventramento che si andava praticando in tutta Europa, cercando di conciliare le ragioni della trasformazione in senso moderno con una strategia di conservazione e valorizzazione dell'edilizia storica. Risale al 1925 l'incarico dato ad Arnaldo Foschini (1884-1968) dall'allora Ministero dell'Educazione Nazionale, per la sistemazione delle nuove Facoltà da stabilire nei vicini palazzi Carpegna, Giustiniani e della Dogana Vecchia, che con la Sapienza avrebbero concorso a definire un nuovo ambiente davanti alla chiesa di S. Andrea della Valle. La scelta di spostare l'Università a Castro Pretorio, nella nuova città che dalla fine degli anni Venti viene appositamente progettata dal gruppo coordinato da Marcello Piacentini, non darà esito al progetto, che tuttavia rimane il più importante presupposto per la costituzione del nuovo tracciato di corso Rinascimento, lungo il quale il palazzo della Sapienza emerge ad oggi imponente, insieme agli edifici storici limitrofi e alla chiesa di S. Andrea della Valle, che del corso è fondale prospettico.

Nuovi interventi al palazzo vengono realizzati nel corso degli anni Sessanta del Novecento, quando altri ambienti sono assegnati agli uffici del Senato della Repubblica, con ulteriori modifiche del suo assetto distributivo.

Grazie certamente alla sua versatilità tipologica, garante di adeguamenti funzionali senza eccessivi stravolgimenti, il palazzo della Sapienza sembra aver trovato stabilmente il suo destino, ponendo oggi soprattutto problemi di manutenzione e restauro preventivo, inteso, alla maniera di Cesare Brandi, come operazione innanzitutto mirante

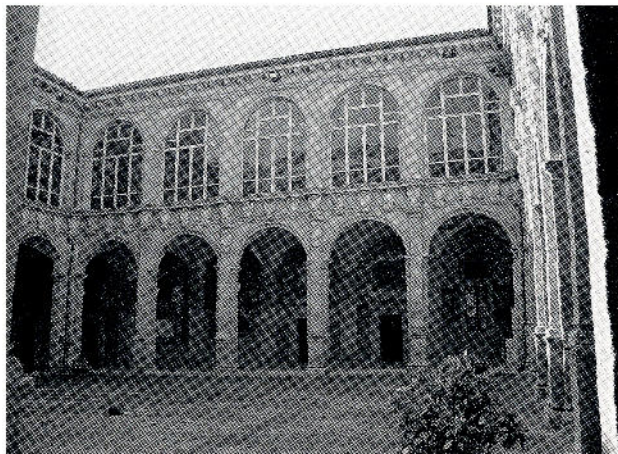


Roma. Progetto di ricostruzione dell'Università la Sapienza, 1925, (A. Foschini).

Enciclopedia Italiana, 1994; C. Varagnoli, *Continuità e metamorfosi in corso Rinascimento*, da Giovannoni a Foschini, in M. Bevilacqua, Ch. Di Bella, *Palazzo Baldinotti Carpegna sede di Commissioni Parlamentari del Senato della Repubblica*, Roma, Gangemi, 2009, pp. 115-130.

a preservarne l'identità stratificata nel tempo: unica possibilità per allontanarne il restauro e, in caso di necessità, meritargli, con le cure che solo questo garantisce.

2. L'ARCHIGINNASIO DI BOLOGNA E IL RESTAURO STORICO/FILOLOGICO DOPO LA SECONDA GUERRA



Bologna. L'Archiginnasio. La ricostruzione dopo la seconda guerra "com'era e dov'era".

La vicenda dell'Archiginnasio di Bologna è molto simile, per antichità e qualità della fabbrica, a quella della Sapienza di Roma, cui l'accomuna anche il cambio funzionale subito nella seconda metà dell'Ottocento, in questo caso a sede della Biblioteca Comunale della città. Ma sono le distruzioni subite durante la seconda guerra mondiale, e la ricostruzione successiva, a farne episodio emblematico di una modalità d'intervento che ha contrassegnato in Italia la cultura postbellica del restauro.

L'impianto della fabbrica risale alla metà del Cinquecento, e al grande progetto di rinnovamento culturale e urbanistico messo in moto in quegli anni a Bologna con la costruzione della fontana del Nettuno (1564), dell'Ospedale della Morte (1565) e del Palazzo dei Banchi (1565-1568) che chiude il lato orientale di piazza Maggiore. A commissionarne la costruzione è papa Pio IV, intenzionato a riunire in un'unica sede gli insegnamenti universitari dispersi sino ad allora in luoghi e sedi diverse e a dare regolarità e definizione all'ampia area ricca di preesistenze situata alla sinistra della basilica di S. Petronio.

Progettista dell'opera è Antonio Morandi (m.1568), architetto bolognese detto "il Terribilia", autore di un edificio a due piani, sviluppato in lunghezza e con portico d'ingresso inglobante la chiesa di Santa Maria dei Bulgari. Soprattutto nella soluzione dei prospetti, tanto di quelli affacciati su strada che sul cortile interno, Morandi si mostra raffinato interprete della cultura rinascimentale, declinata con un sapiente uso

dei materiali locali, come il cotto e l'arenaria, usati per la realizzazione di originali contrappunti tra sfondi e impaginati ordinali.

Nella prima metà del Seicento sarà l'architetto e artista bolognese Antonio Paolucci detto "il Levanti", a dotare la fabbrica del cosiddetto "Teatro Anatomico": sala a forma di anfiteatro dedicata allo studio dell'anatomia, interamente in legno di abete, soffitto a cassettoni, cattedra con baldacchino e ricchissime decorazioni scultoree e pittoriche, in omaggio ad Apollo, nume della medicina, e dei più famosi medici dell'antichità.

Il bombardamento che colpisce Bologna nel gennaio del 1944 distrugge della fabbrica il lato sud-orientale del cortile, gran parte del Teatro Anatomico e della cappella di S. Maria dei Bulgari. Sarà allora Soprintendente Alfredo Barbacci (1896-1989), vero e proprio artefice della ricostruzione postbellica dei monumenti bolognesi, a dare memoria del disastro e a collaborare col Genio Civile, appena finite le ostilità, per recuperare gli elementi architettonici e decorativi, sgomberare le macerie, asportare a strappo i resti degli affreschi.

I lavori di ricostruzione partono nel 1945 e sulla scorta della ricca documentazione grafica e fotografica esistente mirano alla ricomposizione delle parti distrutte con l'utilizzo dei materiali recuperabili e della pietra locale, assolutamente preferita per la sostituzione delle parti in pietra andate irrimediabilmente distrutte. Fedele è la ricostruzione del pavimento alla veneziana nel secondo livello del loggiato, come della torretta dell'orologio. Nel 1946 viene anche avviato il progetto per la ricostruzione del Teatro Anatomico, e si concludono parallelamente i lavori per il loggiato meridionale, col rifacimento in pristino degli infissi in legno di abete, e l'utilizzo del cemento armato per le parti strutturali. Anche per la copertura Barbacci opta per il cemento armato, sia per le nuove capriate che per i cordoli d'appoggio lungo i muri perimetrali.

In linea con i postulati del restauro filologico, in Italia fatti propri dalla Carta Italiana del Restauro scritta a margine di quella di Atene del 1931, e ancora dopo la guerra confermati con autorità da Gustavo Giovannoni, Barbacci lavora alla ricostruzione dell'Archiginnasio soprattutto nell'ottica della ricostituzione della sua volumetria, legittimata attraverso la presenza di contrassegni e trattamenti superficiali omogeneizzanti le nuove aggiunte con la fabbrica antica.

Nell'aprile del 1949 l'Archiginnasio è totalmente ricostruito, proponendosi come uno dei migliori interventi del dopoguerra, eseguito, come tanti altri in Italia, sull'onda dell'emotività e di una

³ Dell'intervento all'Archiginnasio Barbacci fa un attento resoconto in *Memorie: una vita per l'arte*, Bologna, Nuova Abes, 1983, pp. 153-154. Cfr. anche *Monumenti di Bologna. Distruzioni e restauri*, Bologna, Cappelli, 1977. Filo conduttore dei suoi discorsi sul restauro sono le conclusioni cui arriva dopo pochi anni dalla fine del conflitto, col suo intervento al V Convegno di Storia dell'Architettura a Perugia (settembre 1948) dedicato alle *Moderne teorie del restauro e la loro applicazione ai monumenti danneggiati dalla guerra*, e che poi confluiscono in Id., *Il restauro dei monumenti in Italia*, Roma, Istituto Poligrafico dello Stato, 1956.

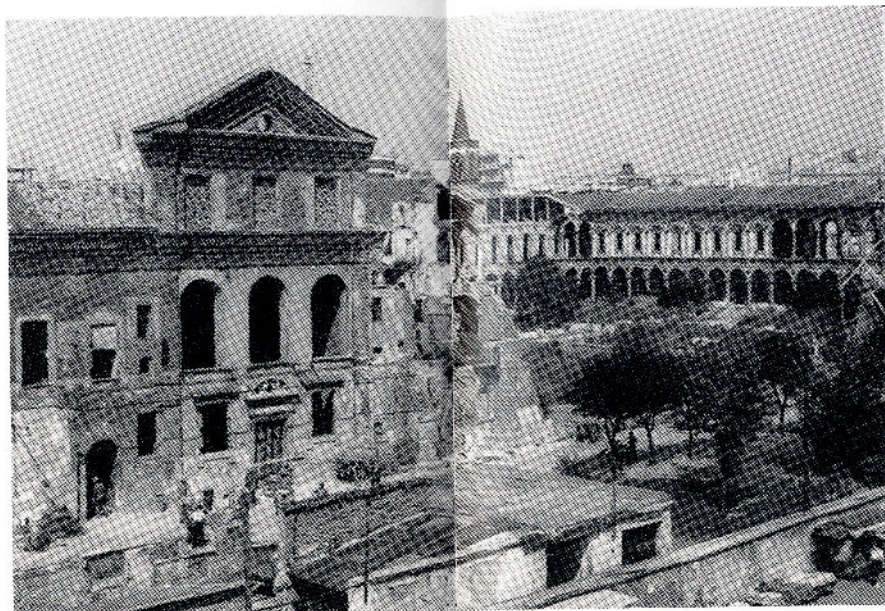
fase emergenziale che non consente, al momento, ripensamenti e rifondazioni disciplinari, e seguendo, più o meno pedissequamente, i criteri del restauro filologico, solo limitandosi ad aggiornare i materiali su volte e coperture, dove viene preferito il cemento armato, ancora una volta secondo il dettato della scuola italiana de restauro circa la necessità e possibilità di nascondere alla vista un materiale capace di entrare nelle viscere delle fabbriche e rimanerne celato, a vantaggio della loro forma ed immagine⁴.

3. L'OSPEDALE RITROVATO. L'INTERVENTO DI LILIANA GRASSI A LA CA' GRANDA DI MILANO

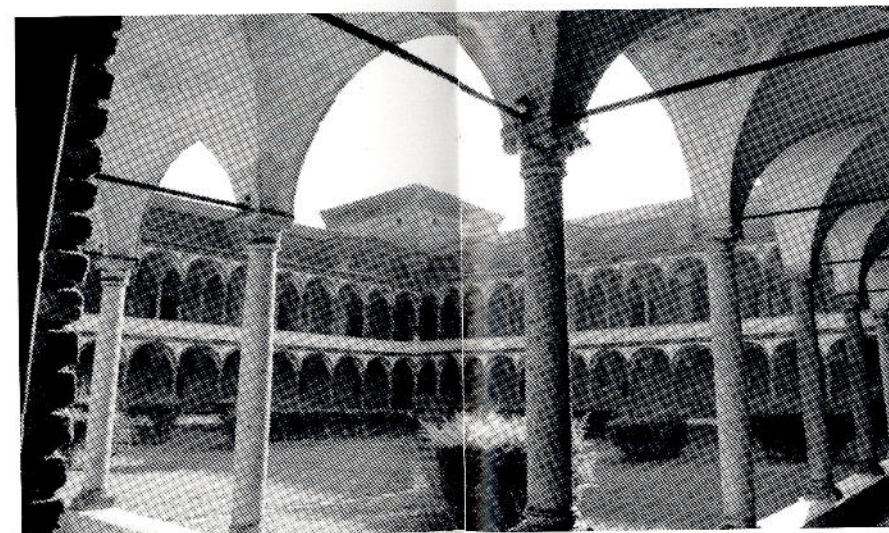
Come l'Archiginnasio di Bologna anche la fabbrica della Ca' Granda di Milano viene pesantemente colpita dalla seconda guerra mondiale. La ricostruzione segue però un registro diverso in ordine alle scelte progettuali, definite nel contesto di un ampio programma di adeguamento dell'edificio a sede dell'Università degli studi del capoluogo lombardo.

La fabbrica in questione è l'Ospedale Maggiore di Antonio Averlino detto il Filarete: espressione eloquente dell'architettura del Quattrocento lombardo, la cui ricostruzione viene affidata alla fine delle ostilità alle cure di Ambrogio Annoni (1882-1954)⁵ e della sua allieva Liliana Grassi (1932-1985), che alla morte del Maestro diverrà l'unica responsabile di un intervento molto complesso, destinato a protrarsi per altri trent'anni, rispetto all'insediamento ufficiale dell'Università, avvenuto nel 1958. Autrice, in Italia, di alcuni dei restauri più importanti dell'ultimo secolo, su edifici pubblici e privati, civili e religiosi, la Grassi combina, nell'intervento all'Ospedale, la sua attività di studiosa con un'attività pratica che le consente di passare da una base filologica ad un arricchimento storiografico di largo orizzonte.

Diversamente che all'Archiginnasio di Bologna, già ricostruito alla fine degli anni Quaranta, l'intervento alla Ca' Granda avviene in una fase di superamento della fase emergenziale dettata dalla guerra, e nel contesto di un dibattito già maturo circa la messa in discussione degli assunti del restauro filologico. A contestare tali assunti, già agli inizi degli anni Trenta, era stato proprio Ambrogio Annoni col restauro della Basilica di Galliano presso Cantù, in provincia di Como, dove la



Milano. L'Ospedale Maggiore dopo le distruzioni della seconda guerra.



Milano. L'Ospedale Maggiore, il restauro di Liliana Grassi.

mancata ricostruzione della navata minore, soltanto tamponata col vetro nelle arcate residue, aveva proposto modi d'intervento sull'esistente decisamente innovativi, e aperto alla dialettica, mai più venuta meno, tra antico e nuovo nel restauro.

Rispetto all'intervento di Barbacci, che a Bologna ricostruisce "filologicamente" la fabbrica/biblioteca dell'Archiginnasio, quello di Liliana Grassi segue un percorso che è anche condizionato dalla nuova funzione ad essa assegnata, da applicare alla realtà di un'architettura di ricchissima stratificazione. Il grande rettangolo che definisce planimetricamente l'Ospedale comprende, come è noto, due crociere -una quattrocentesca, l'altra ottocentesca- separate dal cortilone barocco progettato dall'architetto e capomastro del duomo di Milano Francesco Maria Richini (1584-1658); tre corpi di fabbrica corrispondenti a fasi di costruzione diversi realizzati però nel rispetto dell'originario schema a crociere affermato da Filarete, purtroppo in parte alterato dalle manomissioni subite soprattutto nel corso dell'Ottocento.

Per il restauro e adeguamento a nuovo uso della fabbrica la Grassi usa un sapiente connubio di metodologie diverse, spaziando dalla liberazione all'anastilosi, dal mantenimento a rudere all'integrazione in forme moderne: queste ultime scelte per le parti irrecuperabili e quelle funzionali al nuovo uso. Le strutture in ferro e vetro di servizio ai nuovi ambienti destinati alla didattica compongono in un armonico rapporto la nuova e antica architettura con il ricorso a materiali esibiti, ma senza compiacimento, nei loro requisiti di leggerezza, distinguibilità e reversibilità, e lasciando la configurazione spaziale concepita da Filarete nella sua integrità e visibilità⁶.

A governare tutto l'intervento è un apparato critico di grande spessore, capace di valutare le singole parti e agire di conseguenza, col rigore garantito, da parte dell'autrice, dalla profonda conoscenza del Quattrocento lombardo nei suoi aspetti tecnici e formali, oltre che dalla spiccata sensibilità per i valori spaziali ed estetici espressi magistralmente in tutte le sue opere. Sicché, se sull'ala ottocentesca, fortemente manomessa dalle bombe, si rinvengono le condizioni -storico, artistiche e pratiche- per agire con maggiore libertà nell'innesto dei nuovi corpi per la didattica, sul cortile del Richini diventa indifferibile la ricomposizione attenta e rigorosa dei pezzi originali, con un approccio al recupero della fabbrica che trova il suo punto più delicato nel restauro dell'ala quattrocentesca, col chiostro cosiddetto "della ghiacciaia" -letteralmente polverizzato dalle bombe- parzialmente ricomposto con un risultato, sia sul piano estetico che storico-testimoniale, di grande suggestione, grazie anche al connubio stabilito tra il verde della vegetazione e la rovina⁷. A fare da contrappunto

⁴ Sui criteri seguiti dopo la seconda guerra per la ricostruzione "in pristino" di molti monumenti distrutti cfr.: P. Marconi, *Il restauro architettonico in Italia. Mentalità, ideologie, pratiche*, in F. Dal Co, (a cura di), *Storia dell'architettura italiana. Il secondo Novecento*, Milano, Electa, 1997; M. P. Sette, *Profilo storico*, in C. Carbonara (a cura di), *Trattato di restauro architettonico*, Torino, Utet, 1996, vol. 1, al cap. *Dal dopoguerra al dibattito attuale*, pp. 273-290; C. Carbonara, *Avvicinamento al restauro. Teoria, storia, monumenti*, Napoli, 1997; C. Ceschi, *Teoria e storia del restauro*, Milano, Bulzoni, 1970.

⁵ Architetto milanese allievo di Camillo Boito, rivestì anche la carica di Soprintendente ai Monumenti di Ravenna fino al 1944. Svolse un'attività intensa non solo nel campo dell'edilizia civile e religiosa, ma anche in quello del restauro monumentale. Ricca anche la sua produzione teorica. Tra gli altri contributi sul restauro si ricorda *Scienza e arte del restauro architettonico: idee ed esempi*, Milano, Framar, 1946. All'Ospedale del Filarete è dedicato *L'edificio sforzesco dell'Ospedale Maggiore di Milano e la sua rinascita*, Milano, Hoepli, 1941.

⁶ La fabbrica dell'Ospedale e il suo restauro sono commentati dall'autrice in *Lo "spedale di poveri" del Filarete: storia e restauro*, Milano, Università degli Studi di Milano, 1972.

⁷ Cfr. C. Carbonara, *Avvicinamento al restauro*, cit. p. 379; M. A. Crippa, E. Sorbo (a cura di), *Liliana Grassi, il restauro e il recupero creativo della memoria storica*, Roma, Bonsignori 2007; P. Ferrante, *Milano, in Ca' Granda*, in "Abitare", XXIV (1985), pp. 110-118; L. Grassi, *architetto, il pensiero, i restauri, i progetti* (catalogo), Milano, a cura di M. A. Crippa, SI, 1986; A. Bellini, L. Grassi, *un ricordo dopo dieci anni*, in "TelMa", III (1995), pp. 50 s.

a questa, all'interno degli ambienti dell'ala quattrocentesca, sono anche gli elementi, che il restauro riportata alla luce, dell'originale struttura del Filarete, a ricostruzione ipotetica dell'arredo del vecchio ospedale, adeguato a nuovo uso ma conservato al massimo della sua identità residua.

4. CREATIVITÀ E PROGETTO NELLE OPERE UNIVERSITARIE DI CARLO SCARPA

Il progetto del nuovo dentro antiche fabbriche, espresso da Liliana Grassi con tanta autorità alla Ca' Granda di Milano, ha trovato in Italia una eccezionale declinazione negli interventi realizzati da Carlo Scarpa (1906-1978), architetto veneto di tale versatilità e personalità da sfuggire ad ogni tentativo di irregimentazione in movimenti e scuole⁸. Il numero delle fabbriche storiche in cui si trova a lavorare, in oltre quarant'anni di attività, è sufficiente a dar prova di un approccio soggettivo al progetto che rinuncia ad ogni sorta di compromesso con l'antico. Lungi dalla possibilità di lavorare con metodo filologico rispetto al passato, o accogliere, come Liliana Grassi a Milano, anche condizioni di sottomissione ad esso, Carlo Scarpa non mette mai in discussione il suo ruolo di progettista, e insieme la possibilità di sottoporre le ragioni del restauro alle esigenze della propria creatività, cui urge, di fatto, fondere un raffinato sapere artigianale con scelte formali di ampio orizzonte. Più che l'edificio storico nel suo complesso a interessare Scarpa sono i suoi dettagli, e con essi la materia e la forma che li esprime. E' da questi che parte, anche nel caso degli adeguamenti ad usi universitari, per mettere in gioco aggrovigliati sistema di segni, ed esprimerli attraverso manipolazioni portate all'estremo.

Simbologgiato egregiamente dalla statua di Cangrande della Scala, messa a ideale custode del museo di Castelvecchio a Verona allestito nella fortezza scaligera della città veneta a partire dalla fine degli anni Cinquanta, il rapporto di Scarpa con la storia è ad un tempo pensoso e divertito, con questa pensata e accolta come materiale di progettazione, come gioco di assonanze e dissonanze capace di creare contaminazioni non tanto rivolte a modificare il contesto quanto a commentarlo liricamente. Al museo di Castelvecchio di Verona, come nell'intervento di restauro del negozio Olivetti (1956-58) a Venezia, o del completamento della villa Ottolenghi (1973-79) a Bardolino, sul Lago di Garda, e come in tutti gli altri suoi interventi, non lo interessa affatto nascondere o dissimulare l'intervento, tutt'altro.

Tra i primi interventi dove Scarpa si misura con una fabbrica storica per adeguarla ad usi universitari è quello avviato alla fine degli anni Trenta per conto dell'Università di Venezia. La fabbrica in questione



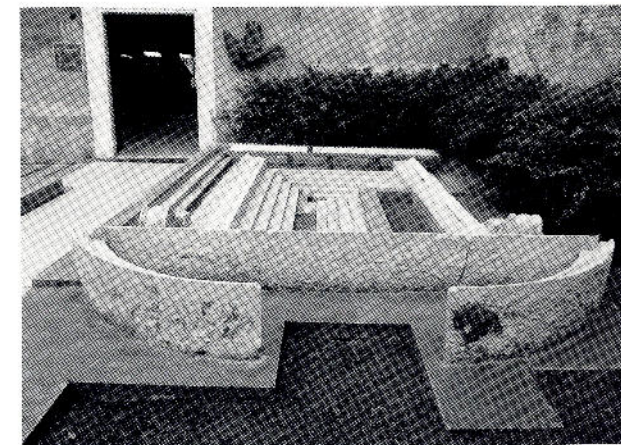
Venezia. San Sebastiano. Il nuovo portale (Carlo Scarpa).

⁸ Su Scarpa la bibliografia è ampia. In questa sede abbiamo guardato a M. A. Crippa, *Carlo Scarpa, il pensiero, il disegno, i progetti*, Milano, Jaca Book, 1994; F. Dal Co, G. Marzarioli, *Carlo Scarpa 1906-1978*, Milano, Electa, 1984. O. Lanzarini, *Carlo Scarpa, l'architetto e le arti. Gli anni della Biennale di Venezia. 1948-1972*, Venezia, Marsilio, 2003; F. Dal Co, *Carlo Scarpa. Villa Ottolenghi*, Milano, Electa, 2007; F. Semi, *A lezione con Carlo Scarpa*, Venezia, Cicero, 2010.

è la quattrocentesca Ca' Foscari, palazzo gotico affacciato sul Canal Grande da destinarsi secondo il progetto a sede del Rettorato, degli uffici e di aule universitarie.

Oltre al nuovo ingresso al piano terra, e alla sistemazione dell'androne, ripristinato nel collegamento visivo tra il Canal Grande e il cortile interno, Scarpa interviene ai piani superiori per l'allestimento della sala conferenze e dell'aula magna. E' soprattutto nell'invaso di questa, precedentemente occupata da un museo, che la sua attenzione si concentra con il ridisegno, all'interno, della grande polifora sul Canal Grande per mezzo di una nuova vetrata arretrata rispetto al filo delle colonne gotiche, lasciate libere. Un intervento di contrappunto tra antico e nuovo, certamente consapevole della successione dei momenti storici, la cui logica sarà presente a Scarpa anche quando, alla fine degli anni Cinquanta, gli viene chiesto di lavorare nuovamente sull'aula magna per trasformarla in spazio per lezioni. Con l'approccio leggero e ironico che contrassegna tutta la sua attività, Scarpa pone qui in essere un vero e proprio restauro del restauro eseguito vent'anni prima, concretandolo nel riutilizzo sistematico degli elementi in legno allora usati, che riassume in un diaframma divisorio fra l'aula e il corridoio di passaggio: nuova composizione spaziale e formale, con colonne a forma di albero chiuse da pannelli mobili rivestiti di stoffa, che permettono, a mezzo di una raffina *boiserie*, di isolare l'aula dal via vai degli studenti, senza tuttavia impedire alla luce proveniente dalla polifora di illuminare l'ambiente e rimanere protagonista assoluta della sua architettura. Del rapporto passionale e sofferto col vetro, che Scarpa coltiva a Murano soprattutto, la polifora della Ca' Granda è senz'altro un emblema; allo stesso modo la capacità di piegare la pietra, il ferro, il calcestruzzo, a produrre infinite varianti formali e funzionali conferma il successo delle sue spericolate sperimentazioni sulle infinite possibilità dei materiali, tradizionali e non.

La relazione con il mondo esterno, esplorata alla Ca' Granda attraverso le aperture e l'organizzazione interna dello spazio, si combina con



Venezia. Facoltà di Architettura. La sistemazione a terra del vecchio portale (Carlo Scarpa).

una rivisitazione dell'antico di grande eleganza: nonostante la trasformazione funzionale lo spazio aulico dell'originaria sala gotica rimane tale, anzi ne acquista in valore, rimandando alla capacità del progettista di moltiplicare lo spazio storico e renderlo contemporaneo e attuale.

E' con lo stesso intento perseguito alla Ca' Foscari che negli anni Settanta Scarpa interviene, sempre a Venezia, nel convento di San Sebastiano, di fianco alla quattrocentesca chiesa omonima, uno dei più importanti luoghi dell'arte veneziana soprattutto per il grandioso ciclo pittorico attribuito a Paolo Veronese. L'incarico di ristrutturare e ampliare l'antico convento per farne la nuova sede della Facoltà di Lettere e Filosofia, è reso difficile in questo caso dalla presenza di un complesso molto eterogeneo, cresciuto e trasformatosi nel tempo fino ad inglobare vari corpi a loro volta separati da spazi di risulta; circostanza, quest'ultima, che consente a Scarpa di declinare l'intervento in chiave urbanistica e guadagnarsi una libertà operativa adeguata alle nuove esigenze funzionali. Se gli istituti e la biblioteca trovano posto nelle costruzioni lungo il rio di San Sebastiano e nell'edificio di fianco della chiesa, a contatto con l'ingresso l'architetto aggiunge un corpo di fabbrica ortogonale al rio che ritaglia lo spazio in due corti rettangolari: il tutto connesso da corpi scala utilizzati non solo per i collegamenti verticali ma anche come elementi di cerniera tra le parti. Di grande rilievo è il nuovo portale di ingresso di fianco alla chiesa, a sinistra del ponte di San Sebastiano, rivestito con grandi lastre in pietra d'Istria: omaggio alla tradizione costruttiva locale, qui rivisitata col fitto gioco di sporgenze e rientranze che anima la cornice scalettata e la transenna laterale forata ad edicola per accogliere la statua del Santo.

Il tema dell'ingresso, che serve all'architetto per rafforzare il rapporto tra interno ed esterno, torna con successo alla fabbrica dell'Istituto Universitario di Architettura, presso il convento dei Tolentini, sempre a Venezia, risolto nella individuazione di alcuni momenti formali qualificanti, come nel muro di confine in cui è inserito il complesso portone scorrevole, e come nei profili marmorei del preesistente portale di accesso al convento, disposti a terra lungo il percorso di avvicinamento alla struttura: frammento residuo della fabbrica antica, esibito nella forma di un originale allestimento musicale, prossimo ad essa in questo caso, che sarà tra i punti forti della produzione scarpiana e della sua scuola.

Con le sue suggestioni native, di forme, colori e materiali, è Venezia, chiaramente, la città che sollecita a Scarpa il maggiore impulso creativo. Le infinite vie del progetto che è chiamato a sperimentare altrove non contraddicono tuttavia il suo approccio all'esistente. Così ad esempio è in Sicilia, e a Palermo soprattutto, dove lo spirito che lo guida nell'allestimento della Galleria di Arte Medievale dentro il quattrocentesco palazzo Abatellis, nel contesto dei programmi di restauro avviati in città dopo le distruzioni della seconda guerra, è lo stesso che impronta il progetto, della fine degli anni Sessanta,

di adeguamento a sede di rettorato e museo dell'Università del palazzo Chiaromonte, fabbrica trecentesca che fu dimora di Manfredi Chiaromonte e dei Viceré spagnoli, sede della Regia Dogana e del tribunale dell'Inquisizione. Anche qui, a discriminare dell'intervento c'è soprattutto la cura dei particolari, come nello spazio dell'androne d'ingresso su piazza Marina, con un percorso lastricato a differenti quote, e come nelle porte sul loggiato del piano nobile o negli infissi esterni "a carabottino" sulle bifore gotiche.

Grazie alla cura nell'uso di materiali e tecniche, proposti certamente nell'ottica di mutazioni sapientemente previste, le opere di Carlo Scarpa, anche quelle sugli edifici universitari, hanno prodotto un'architettura capace di invecchiare bene. Nonostante ciò molte sue opere sono state trasformate e modificate, se non distrutte, per esigenze legate quasi sempre all'ampliamento delle strutture e all'ammodernamento degli impianti. E' il caso ad esempio della Ca' Foscari, sottoposta tra il 2004 e il 2006 a interventi di collegamento con l'attigua Ca' Giustiniani, che ne ha in parte alterato il precedente assetto, anche perché il rinnovamento degli impianti ha contribuito alla messa in luce su pavimenti e pareti di interessanti reperti.

I problemi di conservazione e restauro che oggi pongono le opere di Carlo Scarpa, tanto di quelle prodotte ex novo che di quelle aggiunte ad altre più antiche, è soprattutto di ordine critico⁶. Si tratta in altre parole di accogliere con generosità e rispetto la potenza del suo lascito professionale e ideale, importante riferimento della cultura architettonica del Novecento italiano, e con una identità tale da respingere con forza il rischio che oggi corrono le opere "prossime" da un punto di vista temporale, ancora non pienamente consolidate nella memoria collettiva e con poche certezze riguardo i criteri di tutela e conservazione.

5. GIANCARLO DE CARLO E LA DIALETTICA TRA ANTICO E NUOVO

L'architetto italiano che con più coraggio e sistematicità ha affrontato in Italia l'adeguamento di edifici storici a funzioni universitarie è Giancarlo De Carlo (1919-2005), personaggio chiave della vicenda architettonica dell'ultimo secolo, capace di raccontare attraverso le sue opere anche il travaglio della propria formazione, sempre in bilico fra tradizione e innovazione, fra il desiderio di conservare il passato e il bisogno di esprimere il proprio tempo¹⁰.

⁶ Interessanti da tale punto di vista sono le riflessioni contenute in M. Manzelle, *Carlo Scarpa. L'opera e la sua conservazione*, Milano, Skira, 2002.

¹⁰ Dei tanti contributi su De Carlo cfr. M. Perin (a cura di), *Giancarlo De Carlo: un progetto guida per realizzare l'utopia*, in *Urbanisti Italiani*, Roma-Bari, Laterza, 1992; A. Mioni, E. C. Occhialini (a cura di) *Giancarlo De Carlo. Immagini e frammenti*, Milano, Electa, 1995; F. Samassa (a cura di), *Giancarlo De Carlo - Percorsi*, Padova, Il Poligrafo, 2004; F. Samassa (a cura di), *Giancarlo De Carlo - Inventario analitico dell'archivio*, Padova, Il Poligrafo, 2004; M. Guccione, A. Vittorini (a cura di) *Giancarlo De Carlo. Le ragioni dell'architettura*, Milano, Electa, 2005; F. Bilo (a cura di), *A partire da Giancarlo De Carlo*, Roma, Gangemi, 2007.

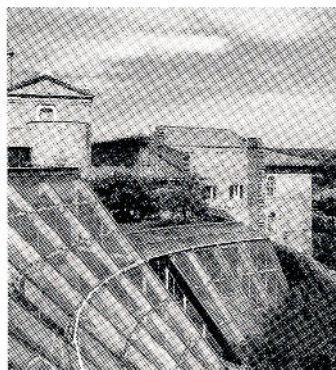
Rispetto all'architetto/artista Carlo Scarpa, impegnato in appassionate ricerche formali e compiaciute ibridazioni di materiali e tecniche, De Carlo è un architetto/progettista che vive appieno le istanze di trasformazione che investono la città e il territorio, soprattutto dopo la seconda guerra, e che si trova ad intercettare il restauro nel più ampio contesto della sua attività architettonica e urbanistica. Alle istanze artistiche di Scarpa, De Carlo antepone necessità di carattere funzionale, guardando alle fabbriche e alle città su cui si trova lavorare innanzitutto come organismi suscettibili di nuova vita, a patto però che conservazione e innovazione vengano composti entro la stessa attività di progettazione¹¹. Di questa attività il restauro è solo una via possibile, praticabile certo ma senza preclusioni rispetto alle vic, complementari, della trasformazione e del recupero a fini diversi da quelli originari, tanto più legittimi quanto più concreta l'alternativa della dismissione o distruzione del patrimonio.

E' soprattutto Urbino la città-laboratorio cui De Carlo rivolge le sue cure, a partire da quando, nel 1951, viene chiamato dal rettore Carlo Bo per la costruzione della sede centrale della città universitaria, che darà l'avvio ad una collaborazione destinata a protrarsi per oltre mezzo secolo.

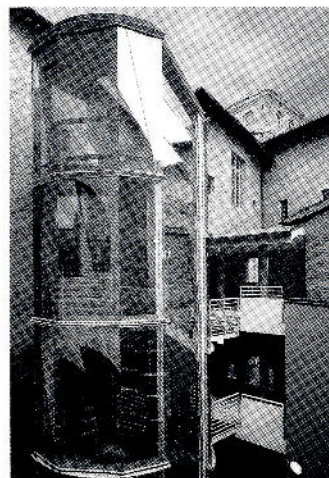
Insieme ai progetti di fabbriche universitarie da costruirsi ex novo, che De Carlo produrrà per Urbino come per Pavia, Siena, Dublino, numerosi sono gli interventi su antiche strutture, soprattutto conventuali, adeguate con successo a usi e ruoli universitari, lungo un arco temporale che va dagli anni Sessanta fino ai primi del 2000. Sono questi interventi a conquistare decisamente le Università al tema dell'incontro tra antico e nuovo nel restauro, e fare anche di esse manifesto del travaglio di riflessioni, contraddizioni, difficoltà e obiettivi raggiunti dal "progetto moderno" in Italia nell'ultimo mezzo secolo¹². Circostanza questa tanto più vera quanto più legata a una realtà urbana come quella di Urbino, di tale identità storica e artistica da indurre De Carlo a lavorare prevalentemente "sotto", a preferire cioè, rispetto all'antico, non una collocazione di fianco, sopra, in mezzo, ma a quote più basse del suo piano di campagna, appositamente ricavate scavando il terreno quanto basta per creare i nuovi ambienti richiesti dalle nuove esigenze funzionali. Questa "sottomissione", pratica e ideale, è il filo conduttore di tutta l'esperienza che De Carlo fa a contatto con l'esistente e che sperimenta non solo sulle fabbriche storiche ma anche sui contesti storici dove interviene con fabbriche ex novo. Vale tra gli altri l'esempio



Urbino. Facoltà di Diritto (G. De Carlo).



Urbino. Facoltà di Magistero (G. De Carlo).



Urbino. Facoltà di Economia (G. De Carlo).

del museo di Salisburgo, che restituisce in negativo la complessità dell'agglomerato urbano antico¹³.

Sono tre le strutture conventuali dentro il centro storico di Urbino dove De Carlo interviene per adeguarle a sedi universitarie. La prima, in ordine di tempo, è la Facoltà di Legge, ricavata, a partire dal 1968, in una struttura di impianto seicentesco, certo angusta rispetto alle nuove esigenze, che viene compensata quantitativamente con due nuovi ambienti scavati sotto il cortile interno alla fabbrica e sotto il terreno libero di fronte all'ingresso principale: ambienti destinati a biblioteca, sala lettura e deposito libri, illuminati a mezzo di lucernari circolari con cupole in perspex: il tutto a complemento del recupero del piano seminterrato preesistente, adattato in buona parte ad aula magna col ricorso ad elementi strutturali in laterizio. Qui, come sarà per gli altri interventi, De Carlo progetta tutto: lampade, sedie, tavoli, corrimano, declinando ogni dettaglio alla specificità dei luoghi e dello spazio, avendo come punto fermo non solo la destinazione funzionale ma anche la rielaborazione del rapporto tra esterno ed interno. Dominante è il tema della luce, con gli oblò assunti a servire e denunciare gli spazi sottostanti, di giorno filtrando la luce naturale, di notte segnalando una presenza "altra" rispetto all'esistente¹⁴.

La capacità di trasporre l'antico in un nuovo contesto, fino a rimodellarne, insieme con le funzioni, anche i connotati ambientali, trova una delle sue più originali espressioni nella sede della Facoltà di Magistero, con cui De Carlo si misura tra il 1968 e il 1976. Anche in questo caso la fabbrica corrisponde ad un antico convento, di impianto cinquecento, sito nella zona meridionale del centro storico, fortemente alterato nel corso degli ultimi secoli e in parte abbandonato. Poiché, pure qui, gli ambienti disponibili non bastavano a soddisfare le varie funzioni, progetta un intervento coraggioso capace di "imporsi" a tutta la città. L'operazione di scavo che De Carlo effettua all'interno dell'antico perimetro raggiunge i quindici metri di profondità, utili ad ampliarne la volumetria senza esorbitare da esso, sia in larghezza che in altezza, e consentirgli di ricavare sotto due ambienti: uno affacciato su un alto cortile cilindrico, l'altro, più consistente, conformato ad auditorium a pianta semicircolare aperto alla città: vero e proprio abbraccio al territorio circostante, che in questo modo si fa inclusivo rispetto alla fabbrica, articolata su quattro livelli di aule illuminate dalla grande copertura vetrata che ne segue le curve. Copertura che soddisfa gli obiettivi del progetto rendendosi invisibile dalle strette stradine del versante sud della città, a favore di una vista dal territorio, di cui ricalca e rispecchia la morfologia a terrazze digradanti, arricchendola di nuove prospettive.

L'istituzione di un dialogo serrato tra la scala dell'architettura e quella della città viene confermata a Urbino nella Facoltà di Economia, dove

¹¹ Cfr. F. Purini, *Comporre l'architettura*, Roma-Bari, Laterza, 2006, p. 98.

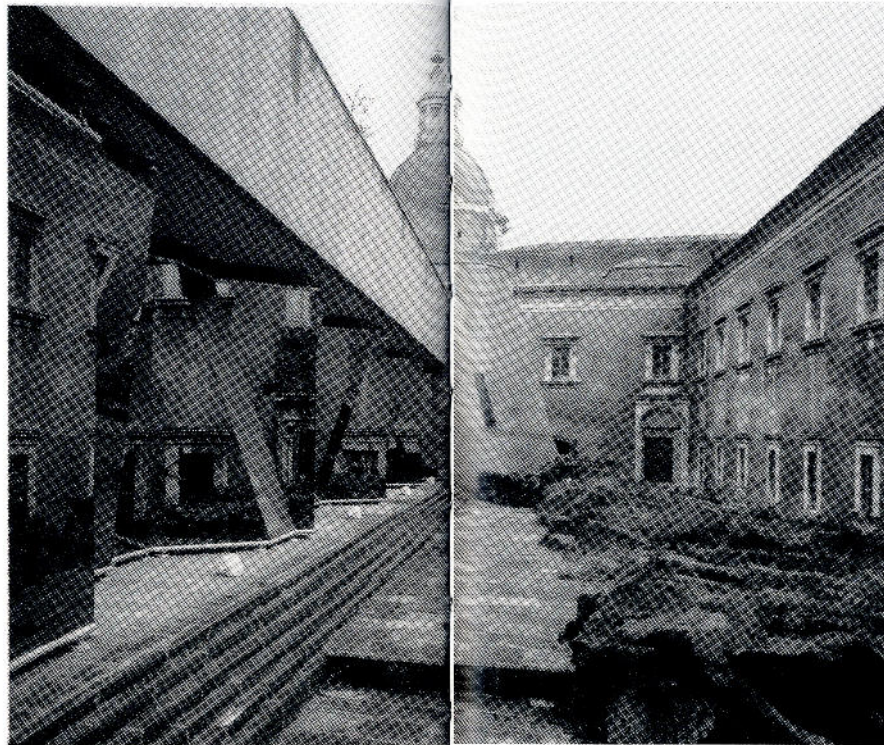
¹² Il tema è trattato diffusamente in C. Varagnoli, *Edifici da edifici: la ricezione del passato nell'architettura italiana, 1990-2000*, in "L'Industria delle costruzioni", XXVI, 2002, 368, pp. 4-15. Dello stesso autore cfr. anche *Antichi edifici, nuovi progetti. Realizzazioni e posizioni teoriche dagli anni Novanta ad oggi*, in A. Ferlenga, E. Vassallo, F. Schellino (a cura di), "Antico e Nuovo. Architettura e architetture", (Venezia 31 Marzo-3 aprile 2004), Padova, Il Poligrafo 2007, 2 voll., pp. 841-860. Sul tema dell'incontro tra antico e nuovo nel restauro v. anche L. Serafini, *Sopra, accanto, con l'antico. Il destino della preesistenza nel restauro contemporaneo*, in A. Ferlenga, E. Vassallo, F. Schellino (a cura di), *Antico e Nuovo cit.*, pp. 953-970. Di recente pubblicazione è il volume di G. Carbonara, *Architettura d'oggi e restauro. Un confronto antico-nuovo*, Torino, Utet, 2011, che fa il punto della situazione sul dibattito antico-nuovo con un'ampia apertura verso interventi e contributi nazionali e internazionali.

¹³ C. Varagnoli, *Continuare il passato. Quattro pezzi facili su De Carlo*, in F. Bilò (a cura di), op. cit., pp. 53-59, p. 56.

¹⁴ I progetti per le Facoltà Urbinate sono esposti tra gli altri di De Carlo in F. Brunetti, F. Cesi, *Giancarlo De Carlo*, Firenze, Alinea, 1981.

De Carlo porta all'estremo la sua capacità di lavorare tra le pieghe dell'antico, in questo caso composto da un complesso di fabbriche assolutamente eterogeneo –il palazzo Brandani, il convento di San Benedetto e la casa delle monache agostiniane- incastonate nell'isolato chiuso tra via Saffi e via Piave, sull'angolo meridionale del centro storico, a ridosso delle mura urbane e a dominio di una ampia fetta del paesaggio feltresco¹⁵. Il palazzo Ducale si erge poco distante dal complesso, come anche le Stalle Ducali e la Rampa elicoidale progettate da Francesco di Giorgio Martini nella seconda metà del xv secolo, su cui lo stesso De Carlo viene chiamato ad intervenire alla fine degli anni Settanta, nel contesto di una difficile operazione di recupero urbanistico dell'intera zona. La ricchezza del contesto, esaltata per di più dalla presenza del Teatro Sanzio, realizzato alla fine dell'Ottocento sulla parte settentrionale della Rampa, è insomma proporzionale alla ricchezza dei suoi vuoti e delle sue sconnesse, come dei suoi dislivelli, con la conseguente difficoltà di assemblare le parti in un circuito organico, adeguatamente connettendole tra di loro e col paesaggio e la città. A tali vincoli De Carlo risponde con espedienti progettuali di grande efficacia e suggestione. Se l'ingresso principale viene stabilito nel portale settecentesco di via Saffi, a quinta di un suggestivo passaggio tra l'oratorio del convento di San Benedetto e la casa delle monache agostiniane, i salti di quota sono colmati col ricorso a torri scala in ferro e vetro collocate entro le due corti interne: presenze moderne esibite qui in palese contrasto con l'esistente, che rompono l'univocità del laterizio e si fanno veicoli tra i corpi e contrappunto dei prospetti. All'interno, oltre all'auditorium ricavato in uno scavo appositamente predisposto, sono sale lettura, biblioteche, spesso servite e arricchite da ricorrenti sopralcature ed innovativi sistemi acustici che mettono in relazione spazi contigui, come nel caso degli orecchi acustici della cosiddetta aula Blu. Anche qui l'intervento si consuma all'interno, con preservazione dei perimetri esterni e sottomissione alla logica distributiva dell'insieme e con un'attenzione spiccata al panorama. La piccionaia del convento di San Benedetto, alto e sgombro sui quattro lati, offre una vista esclusiva verso il prato-tetto del Magistero; la facciata occidentale dello stesso convento ha nel suo angolo meridionale una finestra incorniciata che si relaziona con la finestra del Gallo di palazzo Ducale, sia per orientamento che per proporzioni. Il rapporto interno esterno è espresso anche nel giardino pensile che si apre nel cuore del complesso, dove sono sistemati i resti delle antiche mura rinvenute nei lavori di scavo per l'auditorium sottostante.

Con lo stesso pluralismo architettonico usato a Urbino, De Carlo si muove Catania nel monastero di San Nicolò l'Arena, sito su una vasta area limitrofa alle mura occidentali della città, per farne la sede, a partire dagli inizi degli anni Ottanta, della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Ateneo locale. La fabbrica coincide in questo caso con un palinsesto architettonico ricchissimo, dato da un impianto risalente alla seconda



Catania. Facoltà di Lettere e Filosofia (G. De Carlo).

metà del xvi secolo, provato dalla terribile colata lavica del 1669 e poi in gran parte distrutto dal terremoto del 1693, da cui però risorge, come tutta la città, più maestosa che prima su progetto di Antonino Amato, a inaugurazione, tuttavia, di una vicenda costruttiva travagliata, segnata da riprese e interruzioni, usi impropri, e dal bombardamento della seconda guerra.

Su questo palinsesto De Carlo interviene con la sistemazione degli ambienti sui chiostri, la liberazione delle testate dei corridoi, utile a far entrare la luce naturale, il recupero delle scuderie -con la vetrata nera dai segmenti irregolari che riflettono l'edificio esistente- l'inserimento di ascensori e scale, la creazione di nuovi ingressi e nuovi corpi di fabbrica per aule e servizi, un auditorium, l'impianto di nuove centrali energetiche nel banco lavico del giardino dei novizi, con la scala elicoidale che porta ai piani inferiori: il tutto con un uso molto giocoso dei colori e delle forme, come quelle delle alte canne fumarie, a configurazione ed espressione di nuovi spazi dove le gerarchie si perdono e ogni elemento trova la sua identità. Grande cura è riservata a tutti gli spazi all'aperto, in gran parte trasformati in giardini o in terrazzamenti alberati, come anche al recupero e alla valorizzazione dei reperti archeologici: affreschi di epoca romana, marmi, colonnati, stucchi, bassorilievi barocchi.

Anche a Catania, come ad Urbino, De Carlo concepisce «il suo l'intervento come lo strato più recente, che per essere tale non può che essere moderno e attuale, così superando, nella lettura che ne dà Claudio Varagnoli, ogni tentazione mimetica o di correzione del passato o ritorno ad un'ideale unità¹⁶, a vantaggio della esplorazione delle residue possibilità della fabbrica, in ordine alle sua versatilità funzionale ma anche formale ed estetica. Il risultato è di grande suggestione per l'estrema varietà delle soluzioni adottate, in ordine ai metodi, ai materiali, alla misura degli interventi, né univocamente conservativi né altrettanto univocamente trasformativi, soltanto invece di risposta alle singole istanze di una fabbrica tanto stratificata, a cui il suo intervento riesce a dare nuova linfa, senza tuttavia pretendere di essere definitivo.

In un periodo come quello attuale, dove è forte anche in Italia la necessità di guardare al passato con una forte attenzione alle istanze del recupero, la lezione di Giancarlo De Carlo è preziosa, dal momento che indica un approccio all'esistente non chiuso negli schemi di postulati accademici ma aperto alla necessità di valorizzare il patrimonio attraverso funzioni aggiornate rispetto alle attuali esigenze. Esigenze che lui ha dimostrato non essere preclusive della conservazione, a patto che vengano perseguite con sensibilità e rigore e senza mai rinunciare alla possibilità del passato e del presente di includersi l'un l'altro mantenendo ognuno la propria identità.

¹⁵ M. Mazzoleni, R. Rosada, *Il palazzo dei riflessi. Un progetto di Giancarlo De Carlo per Urbino*, Milano, Skira, 2001.

¹⁶ C. Varagnoli, *Continuare il passato*, cit., pp. 57-58.

6. LE UNIVERSITÀ MODERNE E IL TEMA DEL RESTAURO DEL NUOVO

Se le università "storiche" -nate come tali o diventate tali in tempi più recenti- si prestano ad essere raccontate con una somma di informazioni e di dati direttamente proporzionale alla lunga durata della loro vicenda, delle trasformazioni intervenute e delle identità della propria cultura tecnica e materiale, le università "moderne" mancano delle coordinate di quelle, sia in termini temporali che costruttivi, e offrono all'analisi una somma di stratificazioni ben più scarna, giacché spesso prevalentemente ancorata agli aggiustamenti tecnologici richiesti dal mutare delle esigenze d'uso e di sicurezza. Le loro circostanze temporali e costruttive rimandano insomma al tema del restauro del nuovo, lasciando decisamente in secondo piano operazioni di aggiunte, sottrazioni, rapporti tra progetto e fabbrica, che in questo caso si risolverebbero nel binomio nuovo-nuovo, sia pure di un nuovo, quello della fabbrica esistente, meno tale, ma solo per uno scarto di pochi decenni.

Per la sua portata storica e ideologica, è la Città Universitaria costruita a Roma negli anni Trenta dell'ultimo secolo, quella che maggiormente rappresenta per l'epoca la novità italiana in fatto di edifici universitari. Si tratta di una vera e propria città nella città, costruita nella zona di Castro Pretorio, dove l'attenzione degli amministratori si era concentrata dopo che il già citato progetto di Arnaldo Foschini, del 1925, per l'ampliamento dell'antico palazzo della Sapienza era rimasto sulla carta. Suo precedente storico sembra essere la Città Universitaria di Lisbona, la principale istituzione universitaria della capitale portoghese, formalmente creata nel 1911 dopo la caduta della monarchia, ad ampliamento ed estensione di un primo impianto risalente al XIII secolo.

A coordinare il progetto della Città è Marcello Piacentini (1881-1969), uno dei tecnici italiani più vicini al regime fascista, impegnato a dirigere il folto gruppo di architetti concorrenti alla realizzazione di un'opera di grandi ambizioni, che si inquadra nel pieno dell'attività di restauro e trasformazione che subisce la capitale in quel periodo. Tra gli altri è lo stesso Arnaldo Foschini, autore dell'istituto di ortopedia, oltre che dell'imponente "porta urbana" di accesso; il toscano Giovanni Michelucci, i milanesi Giuseppe Pagano -autore dell'istituto di fisica- che quegli anni dirigeva la rivista *Casabella*, e Gio Ponti, direttore della rivista *Domus*, progettista dell'istituto di matematica.

Lo schema della città rammenta l'impronta basilicale, con la maggior parte degli edifici prospiciente l'ampio viale di penetrazione che delinea la navata centrale e si conclude con l'Athena bronzea di Arturo Martini, scultore ufficiale del regime fascista -autore di grandi opere celebrative e monumentali- posta a fulcro del sistema, proprio di fronte al rettorato. Opera di Marcello Piacentini, il rettorato è concepito a guisa di transetto, o, più laicamente, di piazza civica, di foro, di agorà: riferimenti preziosi per la realizzazione, in linea con i criteri dell'urbanistica fascista, di



Roma. La Città Universitaria. Planimetria generale.

un'imponente schema a composizione chiusa, dove gli edifici sono distribuiti simmetricamente intorno a due assi ortogonali, facenti perno sulla pagana Minerva-Vittoria e la fonte ai suoi piedi.

Personaggio controverso, che solo di recente è stato riabilitato dalla storiografia, Piacentini realizza appieno con la città universitaria il suo programma di coniugazione tra le opposte tendenze dell'architettura italiana degli anni Trenta, così partecipando di quel folto gruppo di artisti che si ritrovano a pensare dopo la prima guerra ad una modernità non scissa dalla tradizione ma saldamente ancorata ad essa¹⁷. L'accesa polemica fra tradizionalisti e innovatori viene da lui abilmente gestita riducendo il distacco fra antico e moderno, classicità e razionalismo, con un programma di pensiero e di azione che combina tradizione e modernità in un binomio irrinunciabile, con i due termini non inconciliabili ma al contrario reciprocamente necessari. Di questa binomia la città universitaria è rappresentazione eloquente. La sua monumentalità è indiscussa, ma è ottenuta senza il ricorso a formule "ultrarazionaliste" e senza il linguaggio degli archi e delle colonne. Una piatta monumentalità, esaltata nell'edificio del rettorato di Piacentini e del pronao di Foschini da una configurazione essenziale e da un uso accorto del travertino di rivestimento, che sembra rimandare, con i tagli verticali tra gli alti pilastri, alle coeve città metafisiche di Giorgio De Chirico¹⁸.

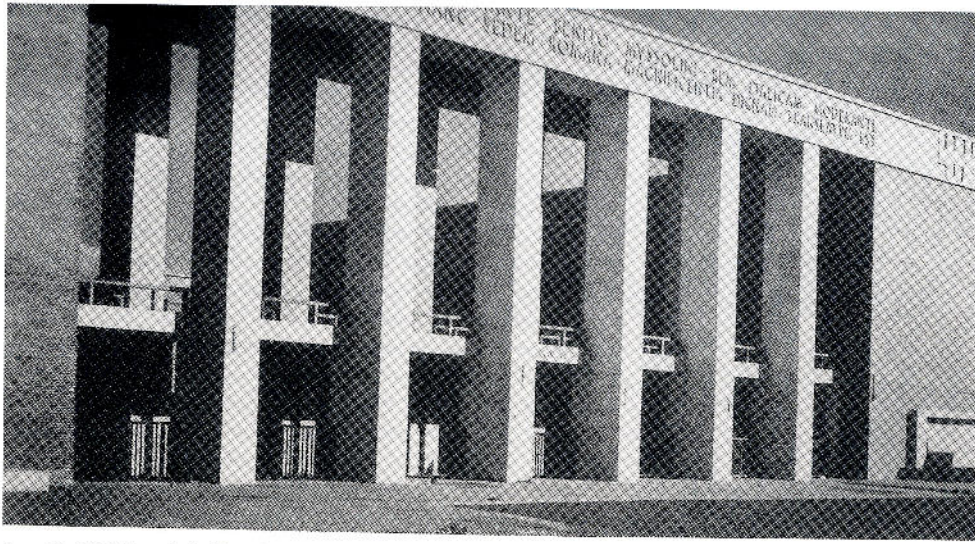
Il linguaggio elementarista di Piacentini è anche riconoscibile nella più tarda cappella della Divina Sapienza, edificio costruito dopo la guerra, tra il 1948 e il 1956, per dare alla Città Universitaria un luogo di culto, come la cappella di Sant'Ivo lo era stato per l'antica Sapienza¹⁹. Di grande interesse è anche il rivestimento dei prospetti, dove l'autore sperimenta la semplificazione del modello rinascimentale riconducibile alla cortina di laterizi arrotati in opera, col travertino dell'ordine architettonico espresso senza modanature, pur nelle differenti declinazioni esecutive con cui è posto in opera. Anche qui l'autore rinuncia a grandi apparati decorativi e ricerca costantemente una monumentalità misurata, appoggiata cioè su calibrati rapporti volumetrici, su corretti proporzionamenti dei vuoti e dei pieni, sull'uso accorto dei materiali tradizionali.

Il connubio di modernità e tradizione inaugurato da Piacentini alla Città Universitaria di Roma trova una interessante declinazione nella

¹⁷ Cfr. M. Pisanì, *Architetture di Marcello Piacentini: le opere maestre*, con prefazione di S. Benedetti, Roma, Clear 2004. A. Lucivero, *Marcello Piacentini*, Milano, Electa 2011. Al tema del confronto tra modernità e tradizione proposto e fatto proprio da Piacentini è dedicato il volume di M. Dacci, M. G. Turco (a cura di) *L'architettura dell'"altra modernità"*. Atti del XXVI Congresso di Storia dell'architettura, Roma 11-13 aprile 2007, Roma, Gangemi, 2010. Cfr. anche G. Tagliaventi, *L'altra modernità 1900-2000: l'architettura classica e tradizionale nella costruzione della città del ventesimo secolo*, Savona, Dogma, 2000.

¹⁸ Dentro l'aula magna del rettorato a dare compostità all'invaso è il dipinto realizzato da Mario Sironi nel 1935 simboleggiante "L'Italia tra le Arti e le Scienze": affresco enorme di 10 m per 20 -molto simile a quello realizzato alla Ca' Foscari di Venezia- proposto a simbolo dell'ascosa morale e sociale della patria.

¹⁹ S. Benedetti, *La cappella della Divina Sapienza nella città universitaria di Roma*, Roma, Gangemi, 1998.



Roma. La Città Universitaria. I Propilei (A. Foschini).

fabbrica della Facoltà di Architettura costruita a Valle Giulia negli stessi anni, nel contesto di un più ampio progetto di sistemazione e realizzazione di un'altra città nella città, altrettanto ambiziosa per impianto e monumentalità, in questo caso non universitaria in senso stretto ma "delle accademie e della cultura"²⁰. Progettista della fabbrica è Enrico Del Debbio (1891-1973), autore di un'opera che lo tiene impegnato dal 1932 fino alla fine degli anni Sessanta, quando ne viene concluso l'ampliamento richiesto da nuove esigenze di spazio. Come negli edifici di Castro Pretorio i caratteri sono anche qui improntati alla semplificazione formale, all'abolizione degli apparati decorativi e al mantenimento di un'idea di classico come simmetria e preminenza della pienezza muraria. Lo stesso volume aggiunto opta per un cauto ambientamento rispetto all'esistente, nel segno di una modernità che ne riprende l'equilibrio di masse e proporzioni, adeguandolo però al lessico contemporaneo delle grandi aperture vetrate²¹.

La ricerca di semplificazione del linguaggio architettonico fatta propria da Piacentini e Del Debbio a Roma viene confermata anche a Milano,

²⁰ Si tratta di una delle aree più qualificate e nobili della città sia dal punto di vista naturalistico che storico e artistico. Oltre alla Facoltà di Architettura, numerose sono le accademie extraeuropee presenti, oltre al Museo Etrusco, e alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna. Anche in questo caso l'impianto è rigorosamente ortogonale e improntato sull'asse di collegamento visivo con palazzo madama, elemento ordinatore di tutti gli eventi che a partire dal 1911, cinquantenario dell'Unità d'Italia, ne accompagneranno la nascita e lo sviluppo.

²¹ La facoltà è stata recentemente inserita in un ambizioso progetto di riqualificazione dell'intera area, promosso proprio dalla Facoltà di Architettura, mirante al riassetto delle comunicazioni, dei percorsi, della sosta, degli spazi verdi, delle pavimentazioni storiche, degli arredi. Il progetto realizzato d'intesa, a partire dal 2000, col comune di Roma, costituisce un buon esempio di rilettura di una città del Novecento completamente svalutata e dimenticata in tempi recenti. Cfr. in proposito S. Garano, *Roma, Valle Giulia 1933-2011. La nobile delle Accademie tra storia e progetto*, Roma, Palombi, 2006.



Roma. La Città universitaria. Il Rettorato (M. Piacentini).

con la creazione, a partire dalla fine degli anni Venti, dell'Università Cattolica del Sacro Cuore, insediata non in un edificio ex novo, questa volta, ma nella fabbrica dell'antico monastero di S. Ambrogio. Autore del progetto è l'architetto milanese Giovanni Muzio (1893-1982), che in polemica con l'eclettismo neogotico e neorinascimentale che ancora sopravviveva a Milano, propone e realizza nella sua opera un ritorno del classicismo, ridotto a volumi ed elementi architettonici semplici, vicini al neoclassicismo ottocentesco lombardo²². La ristrutturazione del monastero viene realizzata con una consistente operazione di aggiunta di nuovi corpi, tra cui l'edificio d'ingresso, sede degli uffici e della cappella Maggiore, questa collocata esattamente in asse con uno dei chiostri preesistenti. A dare grandiosità all'insieme è la torre campanaria sull'edificio principale, con rivestimento in marmo, a contrappunto, nobile, delle ampie superfici in mattone, alludenti alla ricca tradizione costruttiva lombarda. Come al palazzo dell'Arte, che Muzio realizza al Parco Sempione, anche qui il monumentalismo è severo, e capace di un grande valore urbano, similmente riconosciuto a tutte le sue opere. Al di là di questo valore altro esito è quello sortito nel confronto diretto con la fabbrica antica. Per adeguare questa alle nuove esigenze funzionali Muzio non esita a demolire pareti settecentesche per accorpate i vari ambienti e formare le aule. Allo stesso modo per trasformare il refettorio benedettino in aula magna smantella solai e tramezzi, solo salvaguardando l'antica volta

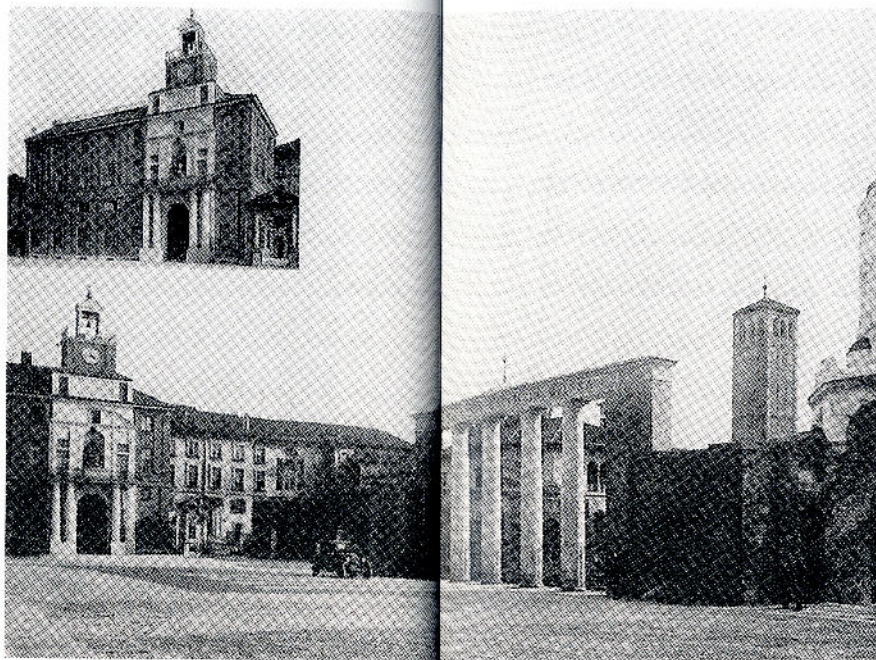
²² Muzio è anche autore di vari allestimenti tra cui il padiglione per l'Expo di Barcellona e della triennale di Monza del 1930. Si occupò anche di urbanistica fondando nel 1924 il *Club degli urbanisti*, insieme ad altri famosi architetti con i quali partecipò anche al concorso per Milano *Forma Urbis Mediolani* del 1927, sviluppando un'idea di città ordinata e compatta non lontana dalle esperienze ottocentesche.

affrescata, con le finestre murate in epoca napoleonica: atteggiamento selettivo quello di Muzio che ammette al restauro solo le parti di fabbrica più rappresentative, riservandosi un'ampia libertà di intervento sulle altre, sia riguardo alla manipolazione delle forme che dell'impianto, pesantemente trasformato con le aggiunte realizzate nel corso degli anni Trenta, quando al corpo centrale vengono aggiunti due alti edifici indipendenti, collegati tra di loro e con il resto da un elemento di distribuzione orizzontale.

Indipendentemente dalle loro declinazioni stilistiche, le fabbriche universitarie di Muzio come quelle romane di Piacentini e Del Debbio hanno in comune, con tutte quelle della loro epoca, una maniera moderna di costruire, più semplice ed economica, che è stata espressa sull'onda del rinnovamento delle tecniche in campo edilizio e dell'abbandono di quelle premoderne suffragate da secoli di esperienza. Tale rinnovamento come è noto ha significato l'uso su larga scala di nuovi materiali, tipi edilizi, modalità costruttive, che nel volgere di pochi decenni hanno mostrato, con la loro precoce obsolescenza, tutta la propria fragilità, esaltata dai fenomeni di degrado portati dall'aggressione dell'inquinamento atmosferico, anch'esso prodotto specifico, almeno in Italia, del Novecento e del suo trionfo tecnologico. Partecipando di una vicenda culturale entusiasticamente vissuta all'insegna del nuovo, della produzione industriale e delle leggi di mercato, i nuovi intonaci, infissi, impermeabilizzazioni, vetri finestra, vetri cemento, pannelli prefabbricati, materie plastiche, sono stati inoltre usati per architetture che hanno spesso privilegiato gli aspetti morfologici e tipologici rispetto a quelli tecnici e costruttivi. E anche quando questi si sono mantenuti nel solco della tradizione, l'uso della pietra per i rivestimenti, come nel caso degli edifici del rettorato e dei propilei di ingresso alla Città Universitaria di Roma –tra i tanti esempi di un'architettura moderna che in Italia ha preferito spesso grandi superfici di marmo a quelle ad intonaco di Le Corbusier- non ha garantito dal dilavamento di prospetti privi di cornicioni, di aggetti, di impaginati ordinali, di tetti sprovvisti di falde. Nonostante la loro età questi edifici sono diventati presto "vecchi": unica termine possibile per definire una modalità di reazione agli effetti del tempo che non ha prodotto patine e che solo si esprime, spesso, nelle forme del degrado più deterioro di superfici e materiali, strutture e impianti.

Se a ciò si aggiunge che tanta architettura, soprattutto quella del ventennio fascista, è stata sino a tempi relativamente recenti, oggetto di una condanna ideologica che l'ha respinta ai margini della storiografia e dell'attenzione a fini conservativi, si comprende la misura del problema, oggi centrale nel dibattito italiano sul restauro²³.

La soluzione al problema sembra ancora una volta squisitamente critica, chiedendo al restauro di reclamare la sua unità metodologica e



Milano. L'Università Cattolica del Sacro Cuore (G. Muzio).

riservare al moderno lo stesso approccio usato per l'antico. Laddove, è bene ribadire, il termine moderno è qui inteso in termini di "diversità" di materiali, tecniche costruttive, tipologie, necessariamente simmetrica ad una diversità di intervento, il quale, tuttavia, non può che godere di un approccio, certo flessibile ed eclettico, ma sempre unitario da un punto di vista metodologico, non essendo le coordinate temporali a fare la differenza ma i valori in gioco, le modalità in cui si esprimono –in ordine a tecniche, forme e materiali- e le istanze di conservazione che reclamano per il presente e per il futuro.

Un buon esempio di restauro dell'architettura italiana degli anni Trenta è la casa del Fascio di Como costruita su progetto di Giuseppe Terragni. L'intervento, a partire dai primi anni Ottanta, è stato realizzato dalla Soprintendenza locale e ha affrontato con coraggio il tema della manutenzione/sostituzione degli elementi più connotanti della fabbrica, come le lastre di pietra dei prospetti e come il vetro cemento utilizzato per gli interni, dimostrando la possibilità di restaurare senza giungere necessariamente al ripristino, e con essa anche l'utilità e fattibilità di compromessi tra ciò che può e deve essere conservato perché prezioso documento di una fase storica, e quanto può invece essere sacrificato perché irrecuperabile, ed eventualmente sostituibile con un prodotto "nuovo", destinato anch'esso, per qualità e rigore, a diventare un giorno oggetto di attenzione²⁴.

Il messaggio proveniente dall'esempio della Casa del Fascio, come di altri interventi a fabbriche ancor più "moderne" perché costruite dopo la guerra, come il grattacielo Pirelli a Milano, di recente interessato da una complessa operazione di manutenzione e restauro della sua realtà formale e strutturale²⁵, sembrano insomma indicare un percorso alternativo a quello seguito per il restauro/ripristino delle Siedlung di Stoccarda -ampiamente sostituite in forme, strutture e colori, e di fatto perdute nel loro significato tecnologico e sperimentale- e tracciare la strada anche per gli interventi che oggi reclamano le università italiane del Novecento, la cui irripetibilità rimane la stessa di quelle più antiche, sol che sia associata ad un valore di rarità da trasmettere al futuro.

²³ Sul ricco dibattito che in Italia anima da qualche decennio il tema del restauro del nuovo cfr. C. Carbonara, *Avvicinamento*, cit., al cap. *Il restauro del nuovo: problemi generali e il caso del Wesselshof*, pp. 581-594; M. Boriani, *Restaurare il "moderno"? Difficoltà tecniche e teoriche di un tema di attualità*, in "Costruire in laterizio", n. 60, novembre-dicembre 1997, pp. 392-297.

²⁴ Cfr. A. Artoli, G. Terragni, *La casa del Fascio a Como: guida critica dell'edificio, descrizione, vicende storiche, polemiche, recenti restauri*, Roma, Betagamma 1989.

²⁵ M. A. Crippa, *Il restauro del grattacielo Pirelli*, Milano, Skira 2007. Cfr. anche le note critiche dedicate all'intervento in C. Carbonara, *Architettura d'oggi*, cit. p. 124-128.