

MATERIALI E STRUTTURE

PROBLEMI DI CONSERVAZIONE



RESTAURO E ARTE CONTEMPORANEA

NUOVA SERIE
ANNO VII
NUMERO 14
2018

SAPIENZA
UNIVERSITÀ DI ROMA

SAPIENZA • UNIVERSITÀ DI ROMA

DIPARTIMENTO DI STORIA, DISEGNO E RESTAURO DELL'ARCHITETTURA

MATERIALI
E
STRUTTURE
PROBLEMI DI CONSERVAZIONE

RESTAURO E ARTE CONTEMPORANEA



NUOVA SERIE

VII

NUMERO 14

2018

MATERIALI E STRUTTURE. PROBLEMI DI CONSERVAZIONE

© Dipartimento di Storia, Disegno e Restauro dell'Architettura
Piazza Borghese, 9 – 00186 – Roma

Rivista semestrale, fondata nel 1990 da Giovanni Urbani
Autorizzazione del Tribunale di Roma n. 265 del 25/09/2012
Nuova serie, anno VII (2018), 14

ISSN 1121-2373

Direttore editoriale: Donatella Fiorani

Consiglio Scientifico: Giovanni Carbonara, Paolo Fancelli, Antonino Gallo Curcio,
Augusto Roca De Amicis, Maria Piera Sette, Fernando Vegas, Dimitris Theodossopoulos

Comitato di Redazione: Maurizio Caperna, Adalgisa Donatelli, Maria Grazia Ercolino,
Rossana Mancini

In copertina: Corderie. Biennale Architettura 2018, 'Freespace' (foto C. Menichelli 2018).

La rivista è di proprietà dell'Università degli Studi di Roma «La Sapienza»
© Dipartimento di Storia, Disegno e Restauro dell'Architettura
Piazza Borghese, 9 – 00186 – Roma

Roma 2018 – Edizioni Quasar di Severino Tognon s.r.l.
via Ajaccio 41/43 - 00198 Roma
tel. 0685358444 - fax 0685833591

Per ordini e abbonamenti:

www.edizioniquasar.it
qn@edizioniquasar.it

Sommario

- 5 EDITORIALE
ARTE CONTEMPORANEA E RESTAURO A CONFRONTO:
ALCUNE RIFLESSIONI
- DONATELLA FIORANI
- 13 L'ARSENALE DI VENEZIA E L'ARTE CONTEMPORANEA.
UN PERCORSO CONDIVISO TRA RESTAURO ARCHITETTONICO E
ATTIVITÀ ESPOSITIVE
- CLAUDIO MENICHELLI
- 29 DISCONTINUITÀ E FRAMMENTO: IL RESTAURO NEI LUOGHI DELL'ARTE.
L'EX FERRIERA DELLA MAGONA A SERAVEZZA
- MARIA ADRIANA GIUSTI
- 41 LA FORTEZZA DI AREZZO, IL SOGNO DI THEIMER, GLI ANGELI
DI RIVA, I CAVALLI DI ACEVES
- MAURIZIO DE VITA
- 57 IL RESTAURO DEL GRAN MURO VIBRANTE DI JUSÚS RAPHAEL
SOTO NELLA GALLERIA NAZIONALE D'ARTE MODERNA
E CONTEMPORANEA DI ROMA
- MARIANO TALARICO, CARLO SERINO, MARZIA MARIA MERCURI, ANTONIO IACCARINO IDELSON, LUCIANA TOZZI
- 73 RESTAURO E PITTURE MONUMENTALI NEL MODERNO
- ANTONELLA GRECO
- 88 TAVOLE
- 103 ABSTRACT

Autori

DONATELLA FIORANI
Prof. Ordinario, "Sapienza" Università di Roma,
donatella.fiorani@uniroma1.it

CLAUDIO MENICHELLI
Architetto, già funzionario della
Soprintendenza Archeologia, Belle arti e
Paesaggio per il Comune di Venezia e Laguna,
arch.menicelli@gmail.com

MARIA ADRIANA GIUSTI
Prof. Ordinario, Politecnico di Torino,
maria.giusti@polito.it

MAURIZIO DE VITA
Prof. Ordinario, Università degli studi di Firenze,
m.devita@architettura.it

MARIANO TALARICO
Restauratore, Roma,
me.tal@teletu.it

CARLO SERINO
Restauratore, Roma,
carlo.serino@gmail.com

MARZIA MARIA MERCURI
Restauratore, Roma,
me.tal@teletu.it

ANTONIO IACCARINO IDELSON
Restauratore, Roma,
iaccarino.a@gmail.com

LUCIANA TOZZI
Direttore restauratore conservatore,
Galleria Nazionale d'Arte Moderna e
Contemporanea,
luciana.tozzi@beniculturali.it

ANTONELLA GRECO
Prof. Ordinario, "Sapienza" Università di Roma,
antonella.greco@uniroma1.it

Responsabili Peer Review per il presente numero:

SUSANNA CACCIA, MAURIZIO CAPERNA, MARIA ELENA CORRADO, ROSSELLA DE CADILHAC,
DONATELLA FIORINO, ROBERTO GARGIANI, ALESSANDRO IPPOLITI, RENATA PICONE,
EMANUELE ROMEO, ANDREINA RORRO, NINO SULFARO, MARIA GRAZIA TURCO

Editoriale

Arte contemporanea e restauro a confronto: alcune riflessioni

DONATELLA FIORANI

Istituire un confronto fra arte e restauro significa accendere i riflettori su tematiche poco trattate negli ultimi decenni, quasi sospinte ai margini della discussione teoretica, che coinvolgono l'orizzonte dell'estetica.

Cristallizzata all'interno del dibattito del secolo scorso che opponeva i sostenitori del valore documentario delle opere storiche ai convinti assertori della dimensione innanzitutto artistica dell'oggetto della conservazione, ignorata dagli interessi più recenti, perlopiù rivolti alla dimensione innovativa di materiali e tecnologie nel restauro, indebolita dal progressivo disinteresse per l'approfondimento delle conoscenze sul piano storico-artistico e forse spaventata dalle nuove complessità poste da un mondo globalizzato e pervaso dalle logiche egemoniche dell'economia, la dimensione estetica sembra essere stata espunta dalle riflessioni più recenti, consegnata nel limbo del non detto o, al più, delle citazioni (da Cesare Brandi, soprattutto) più o meno storicizzate.

Se il restauro, oggi, ha difficoltà nel riflettere sull'estetica, esiste tutto un mondo dell'estetica che lavora anche in relazione a temi del restauro. I modi attraverso i quali questo confronto viene istituito sono i più diversi. Il più immediato è segnato dal rapporto (ricercato od occasionale) fra interventi su edifici storici e allestimenti di opere d'arte, ripercorso in questa sede attraverso l'illustrazione, rispettivamente di Claudio Menichelli e Maria Adriana Giusti, del notissimo esempio dell'Arsenale di Venezia e del molto meno conosciuto, ma non meno interessante, caso dell'ex ferriera lorenese a Seravezza, in provincia di Lucca.

L'analisi non riguarda le opere artistiche del passato quanto piuttosto le creazioni dell'arte contemporanea: il carattere concluso delle prime non stabilisce in genere un'interlocuzione dialettica fra i due domini, quello dell'opera e quello dell'architettura storica, e indirizza pertanto a tematiche 'normali' di allestimento. L'opera d'arte contemporanea, al contrario, seppure anch'essa talvolta ricondotta alla dimensione 'funzionale' della presentazione all'interno di un mero 'contenitore' spaziale, accetta, anzi talvolta addirittura ricerca, il confronto con la qualità estetica e formale della preesistenza con cui si rapporta, oppure richiama, almeno in potenza, la cifra intellettuale e problematica della riflessione sul passaggio del tempo. Talmente è forte questa vocazione al dialogo che il binomio fra espressione artistica di oggi ed edificio storico restaurato può rafforzare spontaneamente anche soluzioni espositive pensate in momenti diversi, come raccontato per la Fortezza di Arezzo da Maurizio De Vita.

Un'altra modalità di rapporto fra restauro e arte contemporanea è espressa dalla specificità conservativa delle opere più recenti. Una specificità che non risiede tanto e soltanto nelle peculiarità dei materiali (frequentemente effimeri) e delle tecniche utilizzati ma, soprattutto, nella problematica tutta teoretica della coerenza istituita fra una cifra espressiva, quella artistica moderna, spesso volutamente scelta perché caduca e destinata a scomparire e un'attività, quella conservativa, che nasce appositamente per scongiurare tale perdita. Di questo paradosso, e delle ricadute registrate nel restauro, siamo stati informati da studi appositamente dedicati, a partire dalla fortunata monografia di Heinz Althöfer di più di venticinque anni fa (*Il restauro delle opere d'arte moderne e contemporanee*, Nardini, Firenze 1991) e dagli ormai numerosi saggi che documentano le scelte e i restauri effettuati su oggetti che hanno superato di molto il tempo-vita loro assegnato in origine. Ogni situazione presenta una sua propria problematicità, che chiama in campo, in questo come ogni altro restauro, delicati problemi di conciliazione della natura sincronica e della vicenda diacronica dell'opera; si illustra in questa sede nello specifico il caso del restauro del *Gran muro panoramico vibrante* di Jesús Raphael Soto presentato da Mariano Talarico, Carlo Serino, Marzia Maria Mercuri, Antonio Iaccarino Idelson, Luciana Tozzi. Lo spessore problematico e i retroscena che connotano la vicenda di un'opera più tradizionale dal punto di vista tecnico ma particolarmente travagliata sul piano dei significati simbolici e politici sono restituiti da Antonella Greco in riferimento all'affresco di Giuseppe Sironi nell'Aula Magna della Città Universitaria della "Sapienza" di Roma. Anche se i problemi tecnici in questo caso affrontati, pure non semplici, possono essere accostati alle tematiche più consuete nel restauro, la contiguità – vera o apparente – di valori e disvalori alla base delle scelte artistiche, delle successive trasformazioni e del recente intervento fanno cogliere la dimensione culturale e umana cui l'operazione conservativa si connette.

Un terzo stimolo offerto dal rapporto fra restauro e arte contemporanea non è stato trattato da alcun contributo specifico raccolto ma riveste un ruolo non secondario che si vuole qui evidenziare. Si tratta della sottile ispirazione che ha segnato – occasionalmente in alcuni, programmaticamente per altri, costantemente in altri ancora – la produzione di diversi autori, che hanno costruito le loro opere 'sopra', 'attorno', 'con', 'in riferimento al' costruito storico. Non guarderemo a questa produzione nell'ottica della critica d'arte, che non rientra nelle nostre competenze, ma proprio in relazione alle modalità e ai significati che hanno caratterizzato il rapporto fra nuova creatività e antica costruzione. Perché ci sembra che l'attenzione che l'arte contemporanea dedica alla preesistenza costituisca una caratteristica peculiare dei tempi, una modalità attraverso la quale la dimensione 'estetica' si sia riappropriata del patrimonio costruito, con finalità diverse dalla conservazione, talvolta contrastanti ma spesso anche curiosamente convergenti.

In questa prospettiva, si spera foriera di ulteriori approfondimenti, si riconoscono approcci diversi fra loro, ispirati naturalmente a una logica interna tutta incentrata sulla nuova azione creativa ma spesso capace di generare un indotto non secondario sul contesto di riferimento.

Un filone attento alla dialettica aperta istituito dall'arte contemporanea anche con l'architettura storica viene avviato mezzo secolo fa. Tale approccio coinvolge artisti e anche architetti, non quelli coinvolti professionalmente in opere di riprogettazione della preesistenza, che perlopiù s'interrogano sulla selezione di linguaggi espressivi in voga nella progettazione del nuovo, ma piuttosto quelli attenti alla dimensione intellettuale e provocatoria delle loro proposte. Vi è una certa continuità di approccio fra le schede di "Salvataggio dei centri storici" elaborate da Superstudio per Firenze e altre città e le proposte di Cesare Tacchi per il livellamento della scala romana dell'Ara Coeli. Nella prima si proponeva per esempio, tramite la compilazione di seriosissime schede battute a macchina e sulla scorta delle suggestioni della non lontana alluvione del 1966, d'inondare permanentemente il centro storico di Firenze, trasformando Fiesole e piazzale Michelangelo in approdi per sottomarini turistici, così da consentire la visita all'interno dei monumenti urbani sigillati con infissi a tenuta stagna, resi accessibili dalla disposizione di pontili di collegamento con le parti alte di torri e campanili (1971-72). Nella seconda si studiava graficamente la disposizione di un telo di linoleum su supporti livellatori triangolari in cemento, in modo da trasformare la scala in un piano inclinato prospettante il Campidoglio (1968). Nella specificità delle proposte si colgono congiuntamente la spinta acuta della provocazione e il ritegno del rispetto: la scheda fiorentina trova infatti nel contempo il modo di stigmatizzare le ricostruzioni *à l'identique* realizzate nel capoluogo toscano e lo sfruttamento turistico del centro storico; il progetto romano si bilancia fra valutazione dell'impatto figurativo finale e accorta reversibilità del sistema.

Il più conosciuto degli artisti che definiscono la loro opera in stretta relazione con la preesistenza in quegli anni è probabilmente Christo che, come sodalizio fra Christo Vladimirov Yavachev e la moglie Jeanne-Claude Denat de Guillebon, deve la sua notorietà soprattutto agli 'impacchettamenti' di grandi elementi urbani. Questa modalità, successivamente trasferita al paesaggio e sviluppatasi come *Land Art*, ha coinvolto all'inizio diverse opere, soprattutto architettoniche: il museo d'arte a Berna (1967-68); la fontana della piazza del Mercato e il fortilizio dei Mulini a Spoleto (1968); la statua di Vittorio Emanuele II in piazza Duomo e quella di Leonardo in piazza della Scala a Milano (1970), tratti delle mura Aureliane a Roma (1971), il *Pont Neuf* di Parigi (1975-81) e, particolarmente clamoroso e laborioso, il *Reichstag* di Berlino (1971-1995). Le installazioni, effimere, configurate tramite la disposizione di teli di nylon o polietilene legati con corde di diversa natura, sono precedute da rilievi e da schizzi, veri e propri studi degli oggetti trattati e dei loro contesti, e accompagnati da foto. I lavori procedono dal rilievo generale e di dettaglio delle opere, si confrontano con i vincoli conservativi (non è consentito l'impiego di alcun elemento per l'aggancio diretto dell'involucro alla preesistenza), si documentano sulla vicenda costruttiva e trasformativa dell'opera e assumono una forma strettamente determinata dalla volumetria di questa e dal gioco delle aderenze dei teli e delle corde. Anche se l'espressione artistica si compone di numerose sfaccettature diverse (dalla rappresentazione

grafica a quella fotografica, dal progetto all'evento attuativo), il cuore dell'operazione è contenuto nella 'metamorfosi' imposta all'elemento originario, di cui si mantengono comunque evidenti, come afferma lo stesso Christo, proporzioni e nessi fra dettagli (<http://christojeanneclaude.net/projects/the-pont-neuf-wrapped?view=info>).

L'attenzione al costruito viene veicolato da numerosi artisti che provengono dallo studio dell'architettura. Fra questi, Gordon Matta Clark, sempre negli anni settanta, segue con i suoi '*building cut*' una linea programmaticamente contrapposta a quella della conservazione: l'edificio esistente viene trattato come materiale da lavoro, dissezionato (*Splitting*, 1974) e, soprattutto, perforato, attraversato da volumi immaginari a base circolare. Il suo *Conical Intersect* (1975), ottenuto traforando con cerchi perfetti l'ultimo edificio seicentesco in *Rue de Beaubourg* a Parigi, demolito per far spazio all'avveniristico nuovo inserimento di Piano & Rogers con Arup&Partners, persegue il duplice e contrapposto risultato di celebrare la demolizione e lasciare una traccia visiva di una presenza storica altrimenti dimenticata. Anche in questo caso, la realizzazione di foto e filmati della fase realizzativa assume infatti un ruolo importante nella creazione artistica. La premessa demolitiva che alimenta le creazioni di Matta Clark non possiede radici interpretative o ideologiche: il materiale di lavoro viene 'selezionato' dall'artista nell'ambito di contesti degradati e destinati alla distruzione, spesso, come nel caso parigino, fabbriche 'diffuse' di una certa valenza storica ma sacrificate in quegli anni da una modalità d'intervento sui centri storici piuttosto indifferente alla persistenza fisica dell'edificato. Questo percorso puramente creativo prosegue fino ai nostri giorni, intersecandosi con il dinamico settore della *street art* e accentuando in maniera più consistente il rifiuto nell'assunzione di responsabilità nei confronti delle scelte di alterazione e anche demolitive, estese indifferentemente nel patrimonio degradato dell'edilizia moderna e storica. Al di là delle questioni che coinvolgono artisti di strada anche molto famosi, come Banksy, i cui murales sono al centro di aspre contese fra i fautori della censura (in rispetto alle regole di decoro urbano), della preservazione *in situ* (in riferimento al valore artistico delle loro opere e al loro indotto positivo nei quartieri degradati in cui in genere insistono) e dello stacco (per prevalenti ragioni di mercato), particolarmente controverse sono le opere del portoghese Alexandre Farto (Vhils), operativo soprattutto in Gran Bretagna. La specificità di Farto rispetto ad altri artisti di strada è quella di comporre le proprie opere lavorando a sottrarre ('creare demolendo') pitture, vernici e soprattutto intonaci dagli edifici esistenti per raffigurare in genere ritratti umani; tecnica e scelte figurative sono riproposte invariate su caseggiati periferici in disfacimento ed edifici storici (sui fianchi scoperti di fabbriche a Parigi, Tudela in Spagna, Stavanger in Norvegia oltre che, naturalmente, Lisbona e altre città extraeuropee), senza che neppure un nome o un indirizzo consenta, nel patinatissimo sito web dell'artista, di restituire un'identità alle fabbriche 'vittimizzate' dai nuovi interventi (<http://vhils.com/>).

Lavora in direzione totalmente contrapposta la creazione dell'artista sudafricano William Kentridge sui muraglioni nel Tevere a Roma intitolata *Triumph and Lament*

(2016): una successione di 80 raffigurazioni su una superficie di 10 x 550 m, ottenute ‘in negativo’ dalla rimozione dello sporco con idrolavaggio dalle ottocentesche pareti in travertino. Opera effimera, ricavata da una lavorazione consueta nel settore della manutenzione e del restauro, il gigantesco murale è classico nella sua narrazione per la raffigurazione della storia millenaria della città attraverso immagini rappresentative, quasi una colonna coclide srotolata, ed è contemporaneo proprio nel dialogo istituito con il contesto storico urbano, nonché nella connaturata sua evanescenza.

Se con alcuni esempi sopra ricordati abbiamo toccato nell’annosa e complessa questione inerente ‘graffiti vs architettura storica’ esiste un’ulteriore realtà in cui la nuova manifestazione creativa viene declinata in maniera più problematicamente trasformativa. Si tratta di elaborazioni direttamente connesse con la formazione del giudizio storico, sperimentate soprattutto in Germania nel corso del ventennio che ha seguito la riunificazione; fra queste, vi è il “progetto di retrospizione” realizzato fra il 1997 e il 2003 da Horst Hoheisel e Andreas Knitz con la finale rimozione delle baracche costruite nel cortile di un palazzo storico di Weimar dalla Gestapo e riutilizzate dal regime della Germania democratica tedesca. La ‘macinazione delle rovine’, realizzata in pubblico e documentata da filmati, seguita dall’esposizione di contenitori e conclusa con la stesura delle macerie all’interno del medesimo cortile seguendo il profilo delle baracche distrutte si è posta come soluzione di un problema di sistemazione complessiva del fabbricato presentata come tema di un bando di concorso, vinto appunto dai sunnominati artisti. Questi hanno fatto del confronto con la storia il riferimento centrale della propria cifra creativa (J. E. Young, *Memory and Counter-Memory*, in “Harvard Design Magazine”, 9, <http://www.harvarddesignmagazine.org/issues/9/memory-and-counter-memory>), come dimostra la fontana scavata ‘in negativo’ da Horst Hoheisel nella piazza del Comune di Kassel nel 1985, in sostituzione della neogotica ‘*Aschrott Brunnen*’, distrutta dai nazisti: non una creazione artistica *ex-novo*, ma una sorta di reintegrazione relativa a un restauro urbano, tutta incentrata nella penetrazione in profondità nel suolo di un vuoto corrispondente al negativo del monumento scomparso ruotato di 180°, così da sottolineare il peso dell’assenza e l’inversione della storia. Fra le riflessioni affini condotte in ambito artistico su un passato controverso si deve ricordare l’installazione di Micha Ulman nella *Bebelplatz* a Berlino, luogo del rogo nazista dei libri, dove una stanza ipogea piena di scaffali vuoti è osservabile dall’alto attraverso una lastra di vetro strutturale inserita nella pavimentazione lapidea.

La contiguità concettuale e talvolta anche figurativa e materica di questo filone di attività creativa – spesso non a caso legata alla produzione di ‘memoriali’ – con alcuni interventi di restauro architettonico condotti in Germania, ma anche in Italia e in altri paesi europei, appare evidente. Non sorprende, pertanto, che lo stesso Horst Hoheisel abbia partecipato nel 2017 a un intervento sui resti della Sinagoga di Ostia Antica (*‘Felt Stones’*) durante una rassegna denominata ‘Arte in Memoria 9’ nel corso della quale, guidato dai restauratori, ha in prima persona posizionato pietre e mattoni di una gradinata da ricomporre, “registrando le memorie” evocate in sé dal punto di

vista artistico. Un'operazione analoga è stata condotta sullo stesso sito da altri quattro artisti e si collega con l'attività dell'Associazione "Arte in memoria", soprattutto nota per l'inserimento delle cosiddette 'pietre d'inciampo' nelle pavimentazioni urbane, a testimoniare il sacrificio di vittime ebrae in diverse città italiane (<http://www.arteinmemoria.it/arte9/arte9.htm>).

L'intervento di Hoheisel nelle rovine di Ostia rimanda a un contesto, quello archeologico, in cui la mutua relazione fra creazione artistica e presenza storico-architettonica si è rivelata particolarmente feconda. Si ricorda al riguardo la produzione di uno degli artisti più apprezzati in Italia e da poco scomparso, Igor Mitoraj. I colossali busti e teste bronzee, cavi e tagliati da piani immaginari, dello scultore tedesco-polacco hanno lasciato una memoria inseparabile dagli scenari dei Mercati Traianei a Roma (2004), della Valle dei Templi ad Agrigento (2011), del teatro romano di Volterra (2015-16), dell'area archeologica di Pompei (2017) e le suggestioni di questi celebrati eventi espositivi sono state raccolte in altre mostre contemporanee, anche recenti. La condivisione di alcune caratteristiche, quali l'incompletezza, la consunzione materica, la tendenziale irriducibilità a geometrie rigide e predefinite rafforzano il reciproco sostegno estetico fra nuove componenti creative e architettura in rovina, assecondando una sensibilità pienamente contemporanea.

Con un approccio creativo affine, Mitoraj ha anche operato direttamente su architetture monumentali, realizzando le porte bronzee della chiesa di S. Maria degli Angeli presso la Terme di Diocleziano (2006), in una sorta di coerente ricongiunzione di un duplice percorso, quello contemporaneo del dialogo, caratterizzato dalla reciproca alimentazione fra creatività e preesistenza, e quello storicamente più consueto della convergenza figurativa fra le arti. La definizione formale di infissi, arredi, apparecchi impiantistici e accessori dell'architettura costituisce del resto un terreno di scambio costante e fecondo fra creazione artistica e architettura, di cui sono recenti testimoni, fra i numerosi altri, il cancello dell'orto di S. Croce in Gerusalemme, sempre a Roma, opera di Jannis Kounellis (2007) o la finestra della chiesa di *St. Martin in the Fields* a Londra, dell'artista iraniano Shirazeh Houshiary (2008).

Spunti interessanti si colgono anche nel settore delle installazioni temporanee, che in maniera ancora più evidente rispetto a quanto non accada con altri tipi di produzione creativa veicolano nella nuova creazione – provvisoria, reversibile, spesso subordinata – il senso di uno speciale 'riconoscimento' della preesistenza. Ricorderemo per tutti la recente disposizione temporanea di coperte isoterliche dorate sulle tre porte nella facciata della basilica di S. Miniato al Monte, sollecitazione intellettuale e politica di Roberto de Gara che associa lo strumento più immediato dell'emergenza legata al soccorso ai migranti con l'allusione alla preziosa finitura dell'accesso alla casa di Dio (2018).

Arricchisce questa del tutto transitoria e incompleta rassegna sul rapporto fra mondo dell'arte e preesistenza il riferimento alle esperienze evenemenziali e partecipative di Theaster Gates, che si collocano in più diretto collegamento con le proble-

matiche di recupero urbano e di salvaguardia degli edifici storici. L'artista-architetto statunitense si è fatto conoscere per il salvataggio di un edificio neoclassico primonovecentesco di Chicago, la *Stony Island Arts Bank*, destinato all'abbandono e alla demolizione. Acquistato per un dollaro l'edificio cadente e raccolto un piccolo capitale da una raccolta di fondi pubblica, Gates ha assicurato la conservazione della fabbrica, utilizzata come 'archivio della cultura e della storia afroamericana'; al suo interno ha seguito il restauro e il successivo allestimento di mostre e installazioni, l'organizzazione di concerti, convegni e altre attività culturali (2012-15). Il lavoro della *Rebuild Foundation*, da lui costituita proprio per coniugare la preservazione degli edifici storici e la creazione di centri di arte e cultura, persegue il recupero di altri edifici storici in abbandono di Chicago, puntando sul duplice indotto dell'incentivazione d'interesse culturale e della promozione di attività concrete dal carattere eminentemente conservativo (<https://rebuild-foundation.org/sites/>). Al di là dell'interazione fra componente materiale e figurativa vera e propria e dimensione sociale e politica che caratterizza l'opera di Gates, particolarmente significativa risulta infatti la qualità estetica degli interventi operati sull'edificio, il cui interno soprattutto appare 'artisticamente' definito dalla consunzione – sanata ma non emendata – di tinte, intonaci, pavimenti lignei ed elementi di arredo.

L'iniziativa di Gates pone l'intervento artistico quale strumento di connessione fra le dimensioni architettonica e urbana e si colloca pertanto in continuità con un percorso creativo che ha da tempo intercettato i temi della conservazione. In Italia questa attitudine è divenuta il veicolo per la riattivazione di centri storici minori, come Bussana vecchia in Liguria, Bienno in Lombardia, Castelbasso in Abruzzo, con soluzioni che variano per il carattere di permanenza o transitorietà e l'effettiva qualità espressiva degli allestimenti. Un posto a sé viene occupato, per rilevanza artistica e problematicità della proposta sul piano conservativo, dalla 'metamorfosi' dei resti di Gibellina, la cittadina distrutta dal terremoto del Belice nel 1968 che Alberto Burri ha trasformato in un gigantesco 'Cretto' fra il 1984 e il 1989.

Le 'incursioni' sulle preesistenze da parte dell'intervento artistico hanno prodotto, come si è cercato di dimostrare con i casi richiamati, risultati diversi dal punto di vista degli intenti programmatici e degli esiti figurativi. Si osserva comunque che, tralasciando la linea complessa e spesso contraddittoria della *street art*, una quantità significativa di proposte creative assecondano spontaneamente le caratteristiche materiali e figurative della preesistenza, dimostrando con questo la presenza di una sensibilità estetica contemporanea naturalmente portata ad apprezzare i segni della caducità e la stratificazione diacronica. Questo fenomeno ha agito nella doppia direzione dell'autolimitazione della proposta artistica definita in presenza di edifici storici ('aiutata', probabilmente, dalla supervisione dei responsabili della tutela) e della promozione di interventi conservativi per edifici destinati alla presentazione di opere d'arte contemporanea, come è accaduto con il parigino *Palais de Tokyo*, innesco della fortuna progettuale dello studio di Anne Lacaton e Jean Philippe Vassal.

È evidente come da questo riscontro non possano ricavarsi strumenti definitivi per il restauro: la transitorietà del gusto estetico non consente di escludere che in un futuro prossimo questa armonia possa venir meno, anche se resta piuttosto difficile immaginare che il vero pericolo per la conservazione dell'architettura storica derivi dal fronte della creazione artistica, dato il molto più allarmante calo di sensibilità culturale ed estetica che sembra caratterizzare i nostri tempi.

Proprio in riferimento a questa crisi più ampia, però, sembra opportuno sottolineare l'importanza del dialogo istituito fra istanze del restauro e spinte creative nel mondo dell'arte contemporanea. Se i casi di 'creazione nella distruzione' registrati negli scorsi anni settanta sembrano confinati in ambiti ben precisi ai quali occorrerebbe dedicare una speciale attenzione, molti artisti sembrano aver colto il potenziale innovativo e creativo delle istanze conservative attraverso i loro particolari percorsi intuitivi e una personale, sempre diversa, sensibilità al bello. Ciò dovrebbe indurci a considerare con più fiducia il ruolo che la componente estetica può rivestire nel restauro, offrendo con questo, fra l'altro, una risposta forse più convincente a chi – architetto progettista – ritiene che l'unica nuova creatività esprimibile tramite l'architettura storica debba passare attraverso la riconfigurazione spaziale e materica dell'esistente.

L'Arsenale di Venezia e l'arte contemporanea. Un percorso condiviso tra restauro architettonico e attività espositive

CLAUDIO MENICHELLI

L'Arsenale di Venezia è un complesso architettonico che copre una superficie di quasi 48 ettari, corrispondente circa alla dodicesima parte del centro storico della città lagunare¹ (*Fig. 1*). Una dimensione ragguardevole, in assoluto, e straordinaria, se la si riferisce al contesto urbano di cui è parte, che fa dell'Arsenale un brano di città piuttosto che un semplice complesso architettonico. La storia dell'Arsenale, come è noto, ha affiancato quella della città lagunare a partire dalla fine del XII secolo, quando l'insediamento cantieristico cominciò la sua attività di supporto al commercio per mare, che fece diventare Venezia ricca e importante². Per questo motivo, con il ruolo di polo cantieristico-militare, l'Arsenale è stato uno dei luoghi più rappresentativi e più carichi di significati per la città, al pari di San Marco e di Rialto dove risiedevano rispettivamente il potere politico-amministrativo e quello commerciale-finanziario.

Le vicende architettoniche dell'Arsenale sono state caratterizzate, nel corso della sua storia, da trasformazioni e ampliamenti, che hanno accompagnato l'evoluzione della cantieristica, dapprima legata alla tecnologia del legno, quindi, a partire dall'Ottocento, dal nuovo corso degli scafi in ferro e della propulsione a motore³. Di tutto il percorso evolutivo il complesso mantiene consistenti evidenze, che si sostanziano in fabbricati di grande pregio architettonico, che devono le loro caratteristiche, geometriche e costruttive, alla funzione produttiva che erano chiamati a svolgere e a mutare della stessa nel volgere del tempo. Un percorso che si interruppe, quasi senza preavviso, al termine della prima guerra mondiale, quando le esigenze della cantieristica militare persero di rilevanza e comunque si spostarono altrove. A partire da allora il complesso si avviò a un lento declino. In due tempi, negli anni '30 e negli anni '50 del secolo scorso, tutta la parte nord, cioè quasi la metà del complesso, venne ceduta alla cantieristica privata. L'Arsenale, che da sempre aveva mantenuto la sua unitarietà, fu da allora diviso in due parti, quella sud, di proprietà demaniale, dove risiedeva la Marina Militare e quella nord, sempre di proprietà demaniale, ma in concessione alla

¹ Per centro storico, in questa sede, è stato preso in considerazione l'ambito costituito da Venezia e dalle isole della Giudecca e di San Giorgio Maggiore, che nel loro insieme misurano circa 585 ettari.

² Per la storia dell'Arsenale di Venezia si vedano

principalmente BELLAVITIS 1983 e CONCINA 1984. Per la storia di Venezia, con particolare riferimento alle attività commerciali marittime, LANE 1973.

³ Per lo studio delle trasformazioni dell'Arsenale in funzione della cantieristica si veda MENICHELLI 2017.

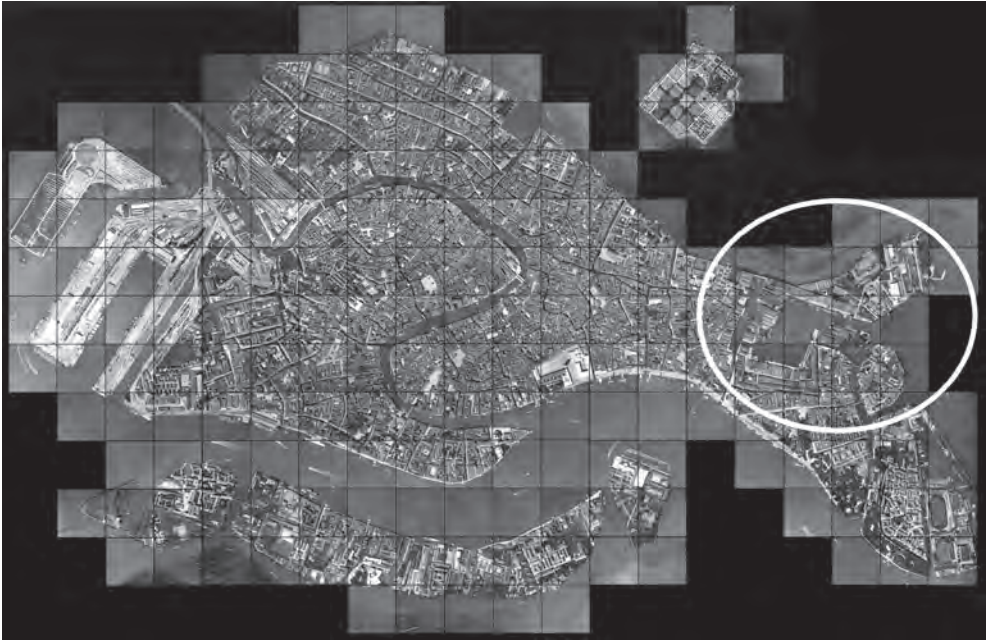


Fig. 1. Fotopiano della città di Venezia con evidenziato l'Arsenale.

cantieristica privata⁴. Entrambi i soggetti si trovarono ben presto a fare i conti con un'area di competenza ben più vasta di quella necessaria per le proprie esigenze. Questa condizione portò di fatto a un progressivo abbandono di considerevoli parti del compendio, che in pochi anni le condusse in una situazione di grave degrado.

A partire dagli anni '60 cominciò a prendere consistenza l'idea che per il recupero di una parte dell'Arsenale fosse irrinunciabile avviare un percorso per la ricerca di nuove funzioni e che le sue architetture, che erano nate e si erano trasformate per le funzioni cantieristiche, dovessero essere impiegate per altri usi, che potessero favorirne la sopravvivenza. In quegli anni furono molte le iniziative di studio e di ricerca che impegnarono, tanto gli amministratori, quanto gli ambienti culturali e accademici, per delineare, attraverso forme di riuso compatibili con i luoghi, dei potenziali percorsi di recupero del complesso; ma fino alla fine degli anni '70, non vi furono concreti sviluppi operativi in tal senso⁵.

Nel 1980 giunse un segnale, inaspettato quanto dirompente, che quei luoghi, con i loro edifici carichi dei segni delle vicissitudini e del tempo trascorso, potessero ospitare funzioni anche molto diverse da quelle intorno alle quali si stava allora ragionando; funzioni, per le quali non erano necessarie consistenti trasformazioni fisiche

⁴ Le aree furono date in concessione alla società CNOMV, acronimo che sta per Cantieri Navali e Officine Meccaniche di Venezia.

⁵ Al riguardo si vedano BOSIO 2017 e ROCCHETTO, 2017.



Fig. 2. Vista aerea zenitale dell'Arsenale, con indicati gli edifici utilizzati dalla Biennale a fini espositivi: 1 - Corderie, 2 - Artiglierie, 3 - Tesa trecentesca dell'Isolotto sud, 4 - Tese cinquecentesche dell'Isolotto nord, 5 - Sale d'Armi nord, 6 - Sale d'Armi sud, 7 - Tese del Carbone alle Vergini, 8 - Gagiandre, 9 - Fonderie.

dei fabbricati, ma che anzi potevano trarre vantaggio e acquisire spessore da uno stato dei luoghi non manipolato. Il segnale fu la 'Strada novissima', che inaugurò, negli spazi cinquecenteschi delle Corderie (Fig. 2), la prima Biennale di architettura, curata da Paolo Portoghesi, dal titolo evocativo *La presenza del passato*⁶. Lo sviluppo lineare a tre navate delle Corderie, scandito, per i 318 metri della sua lunghezza, dal passo regolare di austere colonne tuscaniche, suggerì l'impostazione espositiva. In quell'occasione, venti architetti, nomi noti e giovani emergenti, allestirono una porzione di 70 metri

⁶ Un'*Esposizione di architettura*, a cura di Vittorio Gregotti, apparve per la prima volta nel 1975, come estensione della Biennale di arti visive, e si tenne nei Magazzini del sale, dove fu riproposta nel 1976 e nel 1978. Con la direzione della Biennale di Giuseppe Galasso, che ne affidò la dire-

zione a Paolo Portoghesi, nel 1979, venne decisa l'autonomia del settore Architettura. L'inaugurazione del nuovo corso avvenne con l'architettura sull'acqua, a Punta della dogana, di Aldo Rossi, il Teatro del mondo, alla quale seguì la Mostra di architettura del 1980 *La presenza del passato*.

del fabbricato, proponendo una sorta di strada urbana, delimitata dalle quinte di venti architetture (dieci per lato), che richiamava la 'Strada nova' veneziana⁷. L'interesse che suscitò la mostra fu di grande impatto, da una parte per i contenuti del messaggio architettonico, che avrebbe segnato con un acceso dibattito gli anni a venire, dall'altra per la 'scoperta' di uno straordinario edificio e delle sue enormi potenzialità, per ospitare funzioni espositive. L'evento contribuì non poco a una presa di coscienza dell'imponente consistenza del complesso dell'Arsenale e dell'esigenza di un impegno fattivo per un suo recupero. Nello stesso anno la Biennale lanciò un'altra operazione che utilizzava ancora un'architettura funzionale del passato di grande fascino e impatto. Si trattava della mostra *Aperto*, ideata da Achille Bonito Oliva e Harald Szeemann, dedicata ai giovani artisti, che si svolse ai Magazzini del sale e che nelle edizioni successive si sarebbe tenuta proprio nelle Corderie dell'Arsenale, confermandone la vocazione espositiva.

L'evento della 'Strada novissima' svolse un ruolo importante nel ravvivare l'attenzione sull'esigenza di recuperare il complesso dell'Arsenale. Il segnale non cadde nel vuoto e un impegno in tal senso fu assunto dal Ministero per i Beni culturali, con la Soprintendenza di Venezia⁸, che da qualche tempo aveva ripreso a occuparsi dell'Arsenale, con i restauri della Porta di terra, della Porta d'acqua e del Palazzo del comando, condotti tra il 1973 e il 1978, con i finanziamenti della Società Dante Alighieri, e che a partire dall'inizio degli anni '80 aveva avviato un progetto di conoscenza del complesso finalizzato al suo restauro. I programmi della Soprintendenza si incrociarono così con le iniziative della Biennale e ne nacque un percorso parallelo e condiviso che nei decenni successivi avrebbe dato frutti considerevoli, tanto per la conservazione del patrimonio architettonico, quanto per l'offerta culturale.

A partire dal 1983 la Soprintendenza poté disporre dei primi fondi consistenti per il restauro dell'Arsenale. I lavori iniziarono proprio dalle Corderie, nella prospettiva che quel luogo potesse divenire la sede di un'attività espositiva continuativa. Gli interventi presero avvio con dei finanziamenti speciali, che consentirono di restaurare i quasi ottomila metri quadrati delle coperture⁹ (*Fig. 3*); proseguirono poi ininterrottamente fino al 1993 con altri interventi, di cui si accennerà più avanti¹⁰.

A partire dagli anni '90, gli interventi della Soprintendenza si estesero ad altri edifici, seguendo dei principi generali che ripercorrevano l'approccio adottato per le Corderie¹¹ e nella logica, ormai acquisita, che la destinazione sarebbe stata quella espositiva.

⁷ I venti architetti erano: Robert Venturi, Frank Gehry, Rem Koolhaas, Hans Hollein, Arata Isozaki, Michael Graves, Robert Stern, Leon Krier, Ricardo Bofill, Oswald Ungers, Costantino Dardi, Franco Purini, Alessandro Anselmi, Thomas Gordon Smith, Charles Moore, Stanley Tigerman, Allan Greenberg, Massimo Scolari, Joseph Paul Kleihues, Christian de Portzamparc.

⁸ Soprintendenza per i beni ambientali e architet-

tonici di Venezia, ora Soprintendenza archeologia, belle arti e paesaggio per il comune di Venezia e Laguna.

⁹ I finanziamenti rientravano nei progetti FIO, Fondi Investimento Occupazione.

¹⁰ Dopo i primi interventi con finanziamenti FIO i lavori furono finanziati dal Ministero per i Beni Culturali e furono condotti dagli architetti Eugenio Vassallo, Margherita Asso e Claudio Menicelli.



Fig. 3. Corderie. Lavori di restauro delle coperture (su concessione del Ministero dei Beni e delle attività culturali – SABAP-VELAG, n. 24637/1984).

Da allora l'interazione con la Biennale fu via via più consistente. Le prime opere che seguirono ai restauri delle Corderie riguardarono le Officine di Artiglieria, meglio conosciute come Artiglierie, edificio cinquecentesco, opera di Giovanni da Zon e Antonio da Ponte, destinato in origine alla fabbricazione, alla manutenzione e al deposito delle armi. I lavori, articolati in diversi lotti, finanziati dal Ministero dei Beni Culturali, si protrassero per tutti gli anni novanta¹². Le prime opere, di tipo provvisoria, riguardarono il puntellamento di una porzione del muro di facciata, fortemente strapiombante. Tale opera, alla quale non ha poi fatto seguito l'intervento definitivo, ha consentito di mettere in sicurezza il fabbricato e di procedere con i restauri. Seguirono così gli interventi sui tremila metri quadrati delle coperture e il restauro dei serramenti in ferro ottocenteschi. Le altre opere funzionali

all'utilizzazione furono condotte dalla Biennale e riguardarono la pavimentazione e gli impianti elettrico e di illuminazione. Nel corso dello stesso decennio si intervenne sugli 'squeri acquatici'¹³ delle Gagiandre, che furono oggetto di un complesso intervento di restauro delle coperture¹⁴, e sulle Tese¹⁵ del piazzale delle Gagiandre, conosciute anche come Tese cinquecentesche dell'Isolotto nord. Anche in quest'ultimo caso gli interventi seguirono le metodiche adottate in precedenza e gli attori furono, come per le Artiglierie e con gli stessi ruoli, la Soprintendenza e la Biennale¹⁶.

Nel corso degli anni '80 e '90, compatibilmente con lo svolgimento dei restauri, l'Arsenale fu in diverse occasioni inserito nei programmi espositivi della Biennale, so-

¹¹ Per una panoramica sui restauri condotti dalla Soprintendenza in Arsenale, dal 1980 al 2004, si veda MENICHELLI 2004.

¹² I restauri sono stati condotti da Mario Piana e Claudio Menicelli.

¹³ Con il termine 'squero' vengono chiamati a Venezia i cantieri per la costruzione delle imbarcazioni. Gli 'squeri acquatici' sono degli specchi d'acqua coperti, nei quali, a partire dalla metà del Quattrocento, venivano completati gli allestimenti delle

navi, una volta che gli scafi potevano galleggiare.

¹⁴ I restauri furono condotti da Mario Piana. Per una descrizione degli interventi si veda PIANA 1994.

¹⁵ Il termine 'tesa' o 'tezza' a Venezia è sinonimo di tettoia e indica dei grandi fabbricati coperti, ma aperti sui lati.

¹⁶ I restauri sono stati condotti da Mario Piana, Claudio Menicelli e dall'ufficio tecnico della Biennale.



Fig. 4. Corderie.
Biennale arti
visive 1997
*Passato, Presente,
Futuro*, a cura di
Germano Celant
(su concessione
del Ministero dei
Beni e delle attività
culturali – SABAP-
VE-LAG, n.
93958/1997).

prattutto le Corderie, che ospitarono, come già accennato, la sezione *Aperto* della mostra delle Arti visive¹⁷, la Biennale di Architettura del 1991, diretta da Francesco Dal Co, e ancora una sezione dedicata ai giovani artisti nella Biennale, curata da Germano Celant, *Passato, Presente, Futuro* del 1997 (Fig. 4). Fu però a partire dal 1999, con la mostra 'DAPERTutto', diretta da Harald Szeemann, che l'Arsenale entrò stabilmente nei programmi dell'Arsenale, affiancando, in via definitiva, le esposizioni dei giardini, con una cadenza annuale e regolare, nell'alternanza delle mostre delle Arti visive con quelle di Architettura.

Negli anni successivi, dal 2000 a oggi, i restauri proseguirono su altri edifici, che, in ordine di tempo, furono le Fonderie, la Tesa trecentesca dell'Isolotto, le Tese del Carbone alle Vergini e le Sale d'Armi. Nelle Fonderie fu inaugurato nel 2000 il teatro Piccolo Arsenale, che dotò la Biennale di una sede stabile per le attività di teatro, musica e danza, che da poco avevano ampliato l'offerta culturale della stessa. L'intervento fu interamente condotto dalla Biennale, che riprese, negli stessi spazi, ma con nuove attrezzature, le funzioni che già nel recente passato aveva svolto l'edificio, con il nome di Cinema teatro Arsenale¹⁸. Nel 2006 la Soprintendenza e la Biennale unirono le energie per la realizzazione, in una delle due Tese del Carbone alle Vergini, del Padiglione italiano. In quell'occasione, tanto i finanziamenti, quanto gli impegni per la progettazione furono ripartiti tra i due soggetti e destinati a un'iniziativa unitaria¹⁹.

¹⁷ *Aperto* si tenne presso le Corderie, sempre a cura di Achille Bonito Oliva e Harald Szeemann, nel 1988, nel 1990 e nel 1993.

¹⁸ Di fatto l'edificio aveva avuto già negli anni '90 un intervento di restauro a cura del Ministero dei Lavori Pubblici (Magistrato alle acque di Venezia), che aveva risanato le coperture.

¹⁹ L'iniziativa fu sostenuta e finanziata dalla DARC,

Direzione Generale per l'Architettura e l'arte Contemporanea del Ministero per i Beni e le attività culturali. Il progetto venne affidato a Franco Purini, individuato dal Ministero come direttore del Padiglione Italiano, a Claudio Menicelli (Soprintendenza di Venezia) e Enzo Magris (Biennale Servizi); la direzione dei lavori a Claudio Menicelli.

Si trattò di un segnale particolarmente importante, perché quel passaggio, con il quale il Padiglione italiano veniva trasferito dai Giardini all'Arsenale, metteva in evidenza il ruolo centrale che l'Arsenale medesimo avrebbe dovuto rivestire nei programmi della Biennale. L'iniziativa, inoltre, 'formalizzava' sostanzialmente quella condivisione di percorso che dal 1980 vedeva operare parallelamente la Soprintendenza e la Biennale nel recupero dell'Arsenale. In quegli anni la Soprintendenza aveva avviato anche i lavori di restauro delle strutture di copertura della Tesa trecentesca dell'Isolotto sud. Si trattava di un'architettura di straordinario interesse per molti motivi: era infatti l'unico edificio superstite di una schiera di diciotto cantieri, che furono realizzati nella prima metà del Trecento; il fabbricato, inoltre, costituiva il primo esempio di squero coperto dell'Arsenale, perché prima di allora l'attività cantieristica avveniva all'aperto; infine, il fabbricato conservava, quasi intatte, tanto le strutture murarie, quanto quelle lignee originarie, risalenti alla prima metà del secolo XIV. Al termine dei restauri anche la Tesa dell'Isolotto fu aggiunta agli spazi in concessione della Biennale e nel 2009 fu per la prima volta aperta al pubblico (*Tav. I*). L'ultimo capitolo di questo resoconto riguarda le Sale d'armi: un complesso costituito da sette fabbricati che si affacciano sul viale delle Artiglierie, fronteggiandosi, quattro da una parte, a nord, e tre dall'altra, a sud. Gli edifici, la cui costruzione prese avvio nella seconda metà del Quattrocento, devono la loro configurazione architettonica attuale a molteplici trasformazioni successive. Di queste, le principali sono riconducibili agli interventi cinquecenteschi, condotti da Giovanni Da Zon e Antonio Da Ponte e a quelli settecenteschi di riordino generale, attuati da Filippo Rossi, ma altre, anch'esse di una certa consistenza, furono attuate nell'Ottocento e, soprattutto, nel Novecento. Le continue trasformazioni che hanno caratterizzato le Sale d'armi, che peraltro costituiscono un filo conduttore della storia di tutte le fabbriche dell'Arsenale, hanno comunque restituito degli edifici di grande interesse e qualità architettonica, caratterizzati da un impianto a due piani, che trova pochi altri riscontri nel compendio arsenalizio. Le vicende dei restauri delle Sale d'armi²⁰, articolate e complesse, presero avvio nel 2007, a seguito del crollo di una porzione di tetto di uno dei fabbricati della parte nord. I lavori sulle strutture lignee della copertura furono condotti dalla Soprintendenza, che proseguì ancora, negli anni successivi, con un secondo lotto di restauri, che riguardò un'altra porzione del medesimo fabbricato, che presentava un interessante esempio di capriate in calcestruzzo armato²¹ (*Fig. 5*). A partire dal 2010 i lavori ripresero a opera della Biennale.

Questa data ha segnato uno spartiacque nel percorso di cui si è detto sin ora, perché da allora in poi la Biennale ha preso interamente e definitivamente in mano la situazione, occupandosi anche di tutte le opere di restauro. Il nuovo ciclo di interventi, avviato dalla Biennale, ripartì dai corpi di fabbrica della parte nord, su cui era intervenuta la Soprintendenza, con i lavori sulle coperture, sui solai, sui serramenti e sulle

²⁰ Per un breve resoconto su tali interventi si veda CAVAGGIONI 2017.

²¹ I restauri della Soprintendenza sono stati condotti da chi scrive.



Fig. 5. Sale d'Armi. In primo piano le capriate alla palladiana in legno, in secondo piano quelle in calcestruzzo armato (foto C. Menicelli 2007).

zazioni di architettura contemporanea, ma tutte queste sono sempre state sviluppate all'interno dei fabbricati, secondo una logica che può essere definita dell'architettura nell'architettura', e senza mai affacciarsi all'esterno degli edifici, se non per piccoli elementi di ridotta visibilità²². Nel 2016 i restauri della parte nord delle Sale d'armi sono stati ultimati e, attualmente, sono in fase di completamento anche quelli della parte sud.

Con gli interventi sulle Sale d'armi, di cui si è appena detto, si può sostanzialmente ritenere completato il ciclo di restauri che ha interessato i fabbricati che la Biennale ha avuto in concessione²³ e si possono fare alcune considerazioni generali sull'argomento. Gli aspetti sui quali ci si vuole soffermare, con qualche breve riflessione, riguardano le scelte operate nei restauri e il rapporto tra le architetture e le scelte espositive. Riguardo alle due tematiche si può senz'altro affermare che ci sono dei fili conduttori e una logica di continuità che hanno accompagnato il percorso nella sua interezza, ma va altrettanto rimarcato che la dimensione globale dell'intervento, l'articolazione delle tematiche che sono state affrontate e l'ampiezza dell'arco temporale in cui si è sviluppato il processo, hanno messo in luce approcci metodologici e criteri operativi variegati. Nei quasi quarant'anni che sono trascorsi dall'inizio del percorso e che hanno visto diversi operatori avvicinarsi sulla scena del restauro, da una parte, e su quella espositiva, dall'altra, vi sono stati atteggiamenti differenti e cambiamenti, anche di qualche rilievo.

pavimentazioni e con la realizzazione degli impianti. Il fatto di dover intervenire su fabbricati a due piani mise in evidenza l'esigenza di dover pensare a dei sistemi meccanizzati di risalita. Tra questi venne realizzata una scala mobile esterna, che rappresentò una novità di rilievo, nel panorama degli interventi che si stavano realizzando in quegli anni in Arsenale. Nel corso degli ultimi decenni, infatti, l'Arsenale ha visto molte trasformazioni, soprattutto nella parte nord del complesso, con consistenti e a volte notevoli realiz-

²² Per le trasformazioni dell'Arsenale negli ultimi decenni si veda BOSIO, FORNASIERO, GAMBELLI 2017.

²³ La concessione formale e a carattere continuativo alla Biennale avvenne l'11 dicembre 2000. L'area in concessione era costituita, come da atto concessorio, da: "Corderie, Tanetta, ex Fonderie

loc. 306, Artiglierie, Tese cinquecentesche o dell'Isolotto nord, tese delle Vergini, magazzino isolotto o Tese dell'isolotto sud, Gagiandre, Teatro Piccolo dell'Arsenale o ex Fonderie, con uffici o magazzini di pertinenza, per una superficie netta totale di mq 21.205".

Riguardo al restauro si possono individuare due diversi approcci, legati ai ruoli e alle competenze rispettivi, che sono stati interpretati con criteri di continuità dalla Soprintendenza e dalla Biennale e che hanno giocato un ruolo complementare. La Soprintendenza, pur con alcune differenze di taglio operativo che hanno caratterizzato l'azione dei progettisti che si sono avvicinati, si è occupata in primo luogo della conservazione materiale delle architetture, la Biennale di tutti gli aspetti funzionali necessari affinché i fabbricati potessero assolvere alla funzione espositiva. I due aspetti si sono integrati bene, anche perché, nel caso specifico, non c'è stata alcuna contrapposizione tra le due finalità e poiché la funzione espositiva è certamente tra quelle di minore impatto per edifici come quelli dell'Arsenale, che si sviluppano su un solo livello, senza barriere architettoniche, e che sono dotati di grandi spazi non frazionati. Se poi la funzione espositiva è a carattere temporaneo, quale è quella della Biennale, l'impatto risulta ancora più ridotto, in quanto le dotazioni permanenti sono di minima entità e sempre realizzabili per aggiunta. Nel caso dell'Arsenale le opere hanno riguardato sostanzialmente i pavimenti e gli impianti. Riguardo a questi ultimi, va tra l'altro riportato che, trattandosi, almeno fino ad oggi, di eventi che si sono svolti dalla primavera all'autunno, non vi è mai stata la concreta esigenza di sistemi di riscaldamento.

Nel corso del tempo e in relazione alle tematiche che si sono dovute affrontare, il percorso dei restauri ha avuto un'articolazione piuttosto complessa. Negli anni ottanta, i restauri hanno interessato solamente le Corderie. L'ipotesi di un riuso del fabbricato con funzione espositiva prese spunto, come si è detto, dall'evento della 'Strada novissima', ma prese vigore, con le sperimentazioni successive della Biennale di Arti visive che, con la sezione *Aperto*, prevedevano che le manifestazioni dovessero avvenire senza che i luoghi fossero interessati da alcun cambiamento. Tale prospettiva era perfettamente in linea con le finalità della Soprintendenza, che vedeva la funzione espositiva in piena sintonia con un percorso di restauro che aveva come obiettivo quello di mantenere intatto il carattere, la spazialità e la materialità delle architetture²⁴. La Soprintendenza guardava allora al restauro delle Corderie non come a una operazione isolata, ma come un primo tassello all'interno di un progetto di conservazione di ampio respiro dell'intero Arsenale, con sviluppo a lungo termine, che avrebbe affiancato, come di fatto è in parte poi avvenuto, all'operatività un vasto e articolato percorso della conoscenza²⁵. Con tale prospettiva, in quegli anni, era infatti stato avviato un piano di rilevamento dell'intero complesso, con un primo passo che era costituito dalla base topografica di tutto l'Arsenale. Le Corderie furono l'occasione per attivare e sviluppare un vero e proprio cantiere della conoscenza (Fig. 6), da quella storica, condotta con la preziosa collaborazione di Ennio Concina, a quella geometrica, supportata dal laboratorio di fotogrammetria dell'Università IUAV, a quella materica, con la mappatura dei materiali e del degrado; con la rilevazione con

²⁴ Per i restauri condotti alle Corderie dalla Soprintendenza, si vedano VASSALLO 1987 e MENICHELLI 2004.

²⁵ Contestualmente con gli studi e l'avvio degli interventi sulle Corderie erano stati avviati anche i restauri della Porta Magna, e dei portali delle Artiglierie e delle Sale d'armi.

tecniche non distruttive delle strutture in calcestruzzo armato dei ballatoi, con lo studio del microclima e della risalita capillare dell'umidità, supportato con il test di differenti tecnologie d'intervento; con l'avvio, infine, di un vasto programma di studio dendrocronologico, che negli anni successivi sarebbe stato esteso a una parte significativa degli edifici dell'Arsenale, creando una banca dati di grande consistenza per la conoscenza storica degli edifici e dei luoghi di provenienza dei legnami²⁶. Per quanto riguarda le scelte di restauro, il progetto della Soprintendenza prevedeva che le opere dovessero essere esclusivamente quelle di conservazione della fabbrica, con delle 'aggiunte', di minima entità, tutte rivolte a renderne agibile lo spazio. Gli interventi di conservazione, oltre a quelli di restauro delle strutture lignee del tetto e del manto di copertura, riguardarono le superfici intonacate interne, gli elementi metallici e i portoni.

Furono conservati i resti di tutti gli elementi e le attrezzature interne che ancora testimoniavano il trascorso del fabbricato come edificio funzionale. Nella logica di mantenere la stratificazione degli interventi del passato e rifuggendo da ogni 'tentazione' di ripristino, furono mantenuti i setti murari, che segmentavano longitudinalmente l'edificio, realizzati agli inizi del Novecento²⁷. Le aggiunte furono: la realizzazione del pavimento, la posa in opera dei serramenti finestra, al piano terra e al livello del ballatoio, la realizzazione di nuovi parapetti a norma, per le scale e per il ballatoio, affiancati a quelli esistenti (Fig. 7).

I restauri delle Corderie si svilupparono e presero consistenza in un periodo in cui era particolarmente acceso il dibattito culturale sul restauro architettonico. L'approccio e le scelte operative che furono adottate abbracciavano in modo netto e di-



Fig. 6. Corderie. Ispezione per lo studio delle strutture di Fondazione (su concessione del Ministero dei Beni e delle attività culturali – SABAP-VE-LAG, n. 30591/1985).

²⁶ Gli studi dendrocronologici sono stati condotti dalla Dendrodota di Verona.

²⁷ I setti murari furono introdotti nel secondo decennio del Novecento, contestualmente ai solai in calcestruzzo armato e a un impianto antincendio. A quel tempo le Corderie furono adibite, per la parte d'ingresso, con il solaio continuo da parete a parete, a fonderia, e nello spazio rimanente a deposito (anche di carburanti). I setti sono caratterizzati da due confi-

gurazioni. Alcuni di essi si sviluppano in altezza fino a superare il piano delle falde del tetto, mentre gli altri si fermano al di sotto dei solai dei ballatoi. I primi svolgono la funzione di pareti tagliafuoco, mentre, sia gli uni che gli altri, quella di irrigidimento strutturale della scatola muraria; quest'ultima si era significativamente deformata nel tempo, determinando un consistente strapiombo del muro e della fila di colonne verso il rio della Tana.

Fig. 7. Corderie.
Le nuove balauste
a norma aggiunte
a quelle esistenti
(su concessione
del Ministero dei
Beni e delle attività
culturali – SABAP-
VE-LAG,
n. 50104/1987).



chiarato la posizione della ‘conservazione’ e, in tal senso, il programma funzionale che si stava delineando per l’uso dell’edificio, che non richiedeva scelte che avrebbero potuto metterla in crisi, contribuiva in modo determinante a sostenerla.

Apparentemente simile a quella adottata per le Corderie fu l’impostazione dei restauri della Soprintendenza degli anni novanta, che riguardarono le Artiglierie, le Gagliandre e le Tese cinquecentesche dell’Isolotto nord. In realtà, se anche in questo caso non vi erano state delle esigenze funzionali sostanzialmente differenti da quelle che avevano accompagnato gli interventi sulle Corderie, a guidare i restauri, fu prevalentemente la situazione di degrado dei fabbricati, che avanzava in modo preoccupante e la conseguente necessità di dover intervenire nel modo più rapido ed efficace sulla maggiore quantità possibile di coperture, potendo fare affidamento su finanziamenti annuali regolari, ma non di grande consistenza. Restarono perciò un passo indietro le attività di studio e di ricerca, così come le opere di minore urgenza, quali quelle sulle superfici delle architetture. In sostanza, gli interventi della Soprintendenza, oltretutto sulle coperture, interessarono solamente i serramenti in ferro. L’approccio nei restauri fu comunque in continuità con quello adottato per le Corderie e non furono le sole ragioni economiche a sostenere il minimo intervento, ma anche quelle di ordine culturale, sempre fondate sui principi della conservazione. Nei restauri delle Tese cinquecentesche dell’Isolotto nord, per uno specifico aspetto, l’intervento si discostò in qualche misura da quelli precedenti. In quell’occasione si decise, infatti, di riaprire le arcate tra i fabbricati, rimuovendo le tamponature che le occludevano (Fig. 8). La scelta risultò funzionale ai molteplici usi cui le tese furono poi destinate, che richiedevano una grande flessibilità dello spazio²⁸

²⁸ Nel corso degli anni gli edifici furono utilizzati come teatro, come sala stampa, come luogo

per conferenze e anche come spazi per la ristorazione.



Fig. 8. Tese cinquecentesche dell'isolotto. Interno prima dei restauri con le arcate tamponate (su concessione del Ministero dei Beni e delle attività culturali – SABAP-VE-LAG, n. 70037/1994).

(Fig. 9). La configurazione, ma anche la collocazione, centrale nell'ampia area che sarebbe dovuta divenire, di lì a poco, quella in concessione alla Biennale, rendeva gli spazi particolarmente adatti per una risposta adeguata per usi differenti. Si tratta, infatti, di edifici seriali, tra loro comunicanti, come di norma sono gli squeri dell'Arsenale, a differenza, tanto delle Corderie quanto delle Artiglierie, che per la loro funzione originaria hanno uno sviluppo lineare longitudinale; sono infine fabbricati che affacciano su vaste adiacenze scoperte, con le quali possono comunicare grazie all'insolita apertura sui due fronti contigui, nord e ovest.

Gli interventi della Soprintendenza degli anni novanta avevano anche avviato un percorso metodologico che aveva la finalità di dare risposte a tematiche diffuse e ricorrenti in Arsenale, quali erano appunto quelle degli interventi sulle strutture di copertura a capriate, che nell'insediamento assommano complessivamente a circa 130.000 mq, e quelle dei grandi serramenti in ferro e vetro, realizzati tra la fine dell'Ottocento e il primo decennio del Novecento, che caratterizzano gran parte del compendio. Tali interventi fornirono delle linee guida per i lavori che nei decenni successivi avrebbero interessato un buon numero di edifici del complesso, in particolare quelli realizzati nell'Arsenale nord.

Tra i restauri del decennio successivo, quelli condotti sulla Tesa trecentesca dell'Isolotto hanno ripercorso, nelle finalità generali, l'approccio di quelli precedenti, mentre, dal punto di vista metodologico e operativo, se ne sono discostati significativamente²⁹. Nel caso in esame, infatti, per quanto riguarda gli interventi operati dalla

²⁹ Al riguardo si veda MENICHELLI 2009.



Fig. 9. Tese cinquecentesche dell'Isolotto. Interno dopo i restauri del 1996 (foto C. Menichelli 2004).

Soprintendenza si può di fatto sostenere che il cantiere ha rappresentato qualcosa di diverso da tutti quelli precedenti. Al riguardo va riportato che ha giocato un ruolo determinante la consapevolezza, ma anche l'entusiasmo, di dover intervenire sulla più antica fabbrica dell'Arsenale, che rappresentava il prototipo della 'tesa', dal quale sarebbero poi discesi tutti i sistemi di copertura successivi dell'Arsenale e non solo. Altrettanto determinante è stata la riflessione che, dopo oltre venti anni di interventi sulle strutture lignee dell'Arsenale e la conseguente maturazione di conoscenze e competenze specifiche sull'argomento, sembrava giunto il momento di fare il punto sulla situazione, riportando l'attenzione sullo studio e sulla ricerca. Nell'occasione la Soprintendenza, con la collaborazione dell'Università degli Studi di Padova e del Politecnico di Torino portò a termine una catalogazione dei sistemi di copertura dell'intero Arsenale e sviluppò un'articolata metodologia progettuale per il restauro delle strutture lignee³⁰. Con gli interventi sulle tese dell'Isolotto, di fatto, si concluse quel percorso parallelo e congiunto tra la Soprintendenza e la Biennale, che è proseguito, nell'arco di circa trent'anni, ripetendo, sviluppando e affinando il modello costruito per la prima volta con i restauri delle Corderie. Gli interventi successivi, sul Padiglione italiano e sulle Sale d'armi, hanno visto ancora impegnati nei restauri degli edifici la Soprintendenza e la Biennale; i ruoli operativi, come si è detto in precedenza, sono però mutati.

Riguardo al rapporto tra le architetture e le scelte espositive, l'esperienza di quasi quarant'anni maturata dalla Biennale negli edifici dell'Arsenale offre molti spunti di ra-

³⁰ All'interno dei programmi di ricerca rientrano anche le attività del CIRCE (Università IUAV di Venezia) che hanno sviluppato lo studio di tecni-

che evolute per la rilevazione delle strutture lignee. Per un ampio resoconto delle attività di ricerca e del progetto di restauro si veda MENICHELLI 2009.



Fig. 10. Tese del Carbone alle Vergini. Padiglione italiano, con le opere di Giovanni Penone. Biennale arti visive 2007, *Pensa con i sensi - Senti con la mente*, a cura di Robert Storr (foto C. Menicelli 2007).



Fig. 11. Artiglierie. Biennale arte 2011, *ILLUMInazioni*, a cura di Bice Curiger (foto C. Menicelli 2011).

gionamento, che avrebbero però bisogno di un confronto a più voci, che veda impegnati architetti, critici d'arte, curatori di mostre e artisti, ma anche fruitori di diverse formazioni e altri soggetti ancora, vista la trasversalità dell'argomento, il cui interesse non si limita ad una ristretta cerchia di addetti ai lavori. Pertanto le considerazioni che saranno esposte di seguito riportano una visione necessariamente parziale e personale dell'argomento. Ciò premesso, una ricognizione che ripercorra in modo sommario le mostre che si sono tenute in questi decenni in Arsenale evidenzia che l'atteggiamento dei curatori rispetto ai luoghi è stato a volte molto differente. In qualche caso, infatti, è stata ricercata l'astrazione dal contesto, creando, attraverso diaframmi neutri, percorsi di visita che tendevano ad escludere dalla vista ogni relazione tra le opere esposte e i luoghi, ogni 'distrazione' per l'osservatore. In altre occasioni, significativamente più frequenti, è stata con forza voluta un'interazione con l'architettura, rendendola partecipe o anche parte integrante dell'installazione artistica. In altri casi ancora, le due posizioni hanno coabitato, allorché i curatori sono stati guidati dalle scelte degli artisti, che hanno deciso se interagire con gli elementi o gli spazi architettonici oppure astrarsene completamente. L'atteggiamento tendente a privilegiare l'astrazione dal contesto è stato più evidente nei primi decenni delle esperienze espositive in Arsenale, quando forse, anche per l'effetto della 'novità', si avvertiva, in modo palpabile, un certo timore ad affrontare la forza espressiva dei luoghi, che avrebbe distolto l'attenzione dall'opera, oppure ne avrebbe sminuito le valenze. In alcune occasioni le posizioni di tale tipo dei curatori hanno dovuto confrontarsi con quelle della Soprintendenza, che richiama l'esigenza della fruizione del bene culturale, costituito dall'edificio, che non poteva essere posta in secondo piano.

L'opera di 'mediazione' della Soprintendenza, sempre comunque attenta a non interferire più del dovuto con le scelte dei curatori e con le esigenze degli artisti, ha



Fig. 12. Corderie.
Biennale
Architettura 2018,
'Freespace', a cura
di Yvonne Farrell e
Shelley McNamara
(foto C. Menichelli
2018).

contribuito a ridurre a pochissimi casi le situazioni in cui la fruizione delle opere escludeva quella del contesto. Si è trattato quasi sempre di espressioni artistiche che, per le loro caratteristiche, dovevano necessariamente isolarsi totalmente da qualsivoglia interferenza e contaminazione con l'intorno. In questi casi, gli sfondi neutri dell'allestimento venivano realizzati con uno sviluppo tale da celare interamente le pareti, tanto in larghezza quanto in altezza, riservando, a volte, la stessa attenzione anche al pavimento dell'edificio (*Fig. 10*).

Più di frequente il distacco dal contesto è stato affidato al posizionamento di pannelli solo in corrispondenza delle opere, così da consentire di concentrarsi sulle opere medesime, come richiesto dal curatore o dai singoli artisti, ad una osservazione ravvicinata e di lasciare percepibili, in una vista d'insieme, gli spazi dell'architettura nella loro interezza (*Fig. 11*).

La consuetudine e la 'confidenza' raggiunta nel tempo con i luoghi, ha contribuito a modificare l'atteggiamento dei curatori e degli artisti, che hanno dato sempre di più spazio al contesto, a volte utilizzandolo come parte integrante dell'installazione, o in dialogo con la stessa (*Tav. II*). In questo percorso ha probabilmente svolto un ruolo determinante la consapevolezza che una parte consistente dei visitatori si reca in Arsenale, in occasione della Biennale, non solo per visitare la mostra, ma anche per vedere le architetture, poiché è l'unica occasione che ha per farlo. Difficile comunque dire se ciò rappresenti un percorso evolutivo da un atteggiamento verso un altro, oppure che semplicemente si tratti di fasi e cicli, che potrebbero alternarsi nel tempo, ma è certo che le mostre degli ultimi anni hanno rafforzato la necessità di una forte presenza del contesto, nel segno dell'interazione o della convivenza. Di straordinario interesse e novità è la posizione assunta nella mostra di architettura di quest'anno, *Freespace*, curata

da Yvonne Farrell e Shelley McNamara (2018), che, in particolare per le Corderie, ha messo al centro dell'interesse la fruizione del luogo, ricercando punti di vista, del tutto insoliti, che restituiscono al visitatore la percezione dello spazio architettonico nella sua interezza (Fig. 12).

REFERENZE BIBLIOGRAFICHE

- ASSO 1987: M. Asso (a cura di), *Venti anni di restauri a Venezia*, Soprintendenza per i beni ambientali e architettonici di Venezia, RAI-ERI, Venezia 1987
- BELLAVITIS 1983: G. Bellavitis, *L'Arsenale di Venezia – storia di una struttura urbana*, Marsilio, Venezia, 1983
- BOSIO 2017: M. Bosio, *Arsenale 1974-2013: tra pianificazione e progetto, conservazione e innovazione*, in M. Bosio, T. Fornasiero, V. Gambelli, *Arsenale di Venezia. Progetti e destino*, Incipit, Conegliano Veneto 2017, pp. 16-43
- BOSIO, FORNASIERO, GAMBELLI 2017: M. Bosio, T. Fornasiero, V. Gambelli, *Arsenale di Venezia. Progetti e destino*, Incipit, Conegliano Veneto 2017
- CAVAGGIONI 2017: I. Cavaggioni, *Nuovi progetti per l'Arsenale sud*, in M. Bosio, T. Fornasiero, V. Gambelli, *Arsenale di Venezia. Progetti e destino*, Incipit, Conegliano Veneto 2017, pp. 252-261
- CONCINA 1984: E. Concina, *L'Arsenale della repubblica di Venezia - tecniche ed istituzioni dal medioevo all'età moderna*, Electa, Milano 1984
- DINA 2004: A. Dina (a cura di), *La rinascita dell'Arsenale. Una fabbrica che si trasforma*, Marsilio, Venezia 2004
- LANE 1973: F. Lane, *Storia di Venezia. Ascesa e declino di una Repubblica marinara*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore 1973
- MENICHELLI 2004: C. Menicelli, *I restauri della Soprintendenza*, in A. Dina (a cura di), *La rinascita dell'Arsenale. Una fabbrica che si trasforma*, Marsilio, Venezia 2004, pp. 60-61
- MENICHELLI 2009: C. Menicelli (a cura di), *Le strutture lignee dell'Arsenale di Venezia, studi e ricerche*, in G. Biscontin, G. Driussi (a cura di), *Conservare e Restaurare il Legno*, Atti del XXV Convegno Scienza e Beni Culturali (Bressanone 23-26 giugno 2009), Arcadia Ricerche, Venezia 2009, pp. 1163-1216
- MENICHELLI 2017, C. Menicelli, *Sviluppo e trasformazioni dell'Arsenale di Venezia in funzione della produzione navale*, in M. Bosio, T. Fornasiero, V. Gambelli, *Arsenale di Venezia. Progetti e destino*, Incipit, Conegliano Veneto 2017, pp. 224-251
- PIANA 1994: M. Piana, *Il consolidamento della carpenteria lignea delle Gagiandre nell'arsenale di Venezia*, in «Tema. Tempo, Materia, Architettura», II, 1994, pp. 5-13
- ROCCHETTO 2017: S. Rocchetto, *Storia recente dell'Arsenale di Venezia attraverso i progetti non realizzati*, in M. Bosio, T. Fornasiero, V. Gambelli, *Arsenale di Venezia. Progetti e destino*, Incipit, Conegliano Veneto 2017, pp. 262-281
- VASSALLO 1987: E. Vassallo, *Le Corderie dell'Arsenale*, in M. Asso (a cura di), *Venti anni di restauri a Venezia*, Soprintendenza per i beni ambientali e architettonici di Venezia, RAI-ERI, Venezia 1987, pp. 75-102

Discontinuità e frammento: il restauro nei luoghi dell'arte. L'ex ferriera della Magona a Seravezza

MARIA ADRIANA GIUSTI

Un caso-studio come la sede della fondazione Arkad degli scultori Nicolas Bertoux e Cinthia Sah¹, situata a Seravezza (Lucca) in un edificio, già ferriera della Magona con distendino², poi segheria del marmo, è occasione per riflettere sul ruolo dell'arte contemporanea nella rifunzionalizzazione di un sito paleo-industriale. Ci si chiede quanto la creatività artistica possa condizionare la percezione della preesistenza e l'approccio stesso alla conservazione; più in generale, quanto questo tipo di attività possa agire come leva fondamentale nel recupero di architetture originariamente destinate al lavoro³.

L'edificio in questione fa parte di un sistema, quello delle ferriere e delle segherie, che si attesta in prossimità delle cave di marmo, ferro e argento, lungo i corsi d'acqua, tra le Apuane e le propaggini costiere della pianura, ma è anche parte integrante di un complesso monumentale come il Palazzo mediceo di Seravezza, dal 2013 dichiarato patrimonio mondiale dell'Umanità. Una stratificazione di strutture e di funzioni aiuta a tracciare la lunga durata della storia del luogo, scelto da Cosimo I dei Medici, come avamposto strategico per proteggere la Magona del ferro, una sorta di privativa nel commercio siderurgico, costituitasi alla metà del XV secolo con la compagnia genovese degli Spinola, passata poi ai Medici nel 1488⁴. A questa si legano le numerose ferriere e officine, potenziate dallo stesso Cosimo e distribuite lungo i numerosi corsi d'acqua presenti nella zona per far funzionare le macchine degli stabilimenti sfruttando l'energia dell'acqua. L'intento granducale di sviluppare le risorse delle Apuane, simboleggiato dalla costruzione di un palazzo così imponente e strategico, ebbe una vasta portata territoriale che comportò profondi cambiamenti nel paesaggio. I più importanti di questi cambiamenti riguardano il tracciato viario e fluviale, specie la deviazione del corso del Versilia, nato a Seravezza dalla confluenza dei due torrenti Serra e Vezza, con la formazione di un'ampia ansa per una nuova immissione più a nord, in località Cinquale.

Sulle caratteristiche dell'ambiente naturale e sulla strategia granducale di sviluppo, si annodano le vicende del palazzo e dell'ex ferriera, la cui storia è concatenata. Il pa-

¹ SAH, BERTOUX 2016.

² Officina in cui si lavora il ferro distendendolo, dopo averlo portato a temperatura di 1000-1200 gradi, per ridurlo in forme più sottili.

³ Sul tema del rapporto tra archeologia industriale e arte contemporanea, si rimanda al contributo e alla bibliografia citata: M.A. GIUSTI 2017a.

⁴ AZZARI 1990, p. 21.



Fig. 1. Giusto Utens, Seravezza. *Palazzo medico. Veduta*, (1599-1602).

lazzo, costruito da Cosimo I tra il 1561 e il 1565⁵, dismette la sua funzione di residenza granducale fin dal 1637, quando Maria Cristina dei Medici ne concede l'uso ai ministri del Capitanato, e vede la successiva costruzione della ferriera e del distendino sul sito delle vasche per l'allevamento delle trote. A confermarlo sono le carte e l'iconografia storica, dal disegno attribuito a Davide Fortini⁶ che traccia sommariamente lo schema planimetrico del palazzo col giardino dei frutti, la gora, le peschiere e il bosco di castagni, fino alla nota veduta dipinta da Giusto Utens⁷ tra il 1599 e il 1602, che ne precisa la visuale paesaggistica comprendente anche la chiesa e le scuderie (*Fig. 1*). La raffigurazione focalizza l'attenzione sulle coordinate che caratterizzano il luogo, col palazzo incuneato in una gola di montagne attraversata dal corso d'acqua e il ponte che congiunge le due rive. La precisione lenticolare della veduta mostra le antiche vasche della peschiera sul luogo oggi occupato dalla sede dell'Arkad e il diverso orientamento della facciata principale del palazzo, allora rivolta verso il giardino dei frutti⁸. Nel 1792, dopo la costruzione della strada (1715) che separa il palazzo dall'area su cui sorgerà la ferriera, l'edificio è ceduto alla Magona, che vi installa un magazzino per il ferro e gli uffici amministrativi. È questo il punto di arrivo di un processo di dismissione che procede in simmetria (*Fig. 2*) con il lancio produttivo dell'area: dalla realizzazione del tracciato di collegamento con Ruosina, la località di sviluppo minerario a monte, al progetto di realizzazione di una "Fabbrica della latta"⁹ dove si attesta "una Gora già in parte tagliata"¹⁰, fino all'idea di costruire una ferriera con distendino avanzata fin dal 1768¹¹, ma concretizzatasi vent'anni dopo. La dismissione dell'attività produttiva avviene a seguito della crisi dell'industria metallifera dovuta alla concorrenza straniera; da qui la sua prima importante metamor-

⁵ BUSELLI 1965.

⁶ BUSELLI 1965, pp. 28, 34, 69-71.

⁷ Sulle lunette, dal 2014 custodite nel museo di Villa della Petraia, si veda in ultimo: ACIDINI, GRIFO 2017.

⁸ Sul giardino, si veda in ultimo: M.A. GIUSTI 2017b, pp. 73-77.

⁹ ASFI, Magona 2518, Par. 34, in AZZARI 1990, p. 92.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ *Ibidem*.

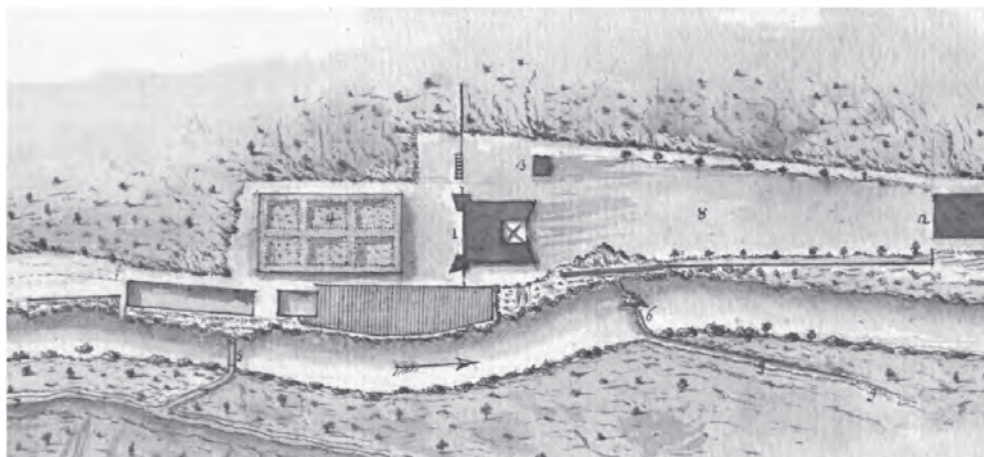


Fig. 2. Pianta che dimostra ove sia piantato il Palazzo di Seravezza, con quanto altro si ritrovi attorno al medesimo" [1770-1780], Ville e fattorie di S.A.R. [in Toscana], B.A. 48, Praga, Národní Archiv.

fosi in segheria del marmo alla metà del XIX secolo. Una trasformazione che, più in generale, riflette il profondo cambiamento di registro economico che investe la Versilia nei primi decenni dell'Ottocento, con l'aggravamento della crisi del polo siderurgico a seguito del motuproprio granducale del 1829 che liberalizzava l'ingresso in Toscana dei prodotti lavorati all'estero¹². Ciò avvia il processo di conversione di molte ferriere in segherie per la lavorazione del marmo, cui dettero un significativo impulso le iniziative promosse dal principato napoleonico dei Baciocchi¹³.

Nel 1847 l'imprenditore inglese William Walton¹⁴, che aveva acquistato le cave attive sul vicino monte Costa realizzando un "magnifique pont-embarcadère" per il trasporto via mare dei marmi, trasforma la ferriera granducale in una segheria ampliando l'edificio verso e lungo il fiume, con l'addizione di una galleria di trasmissione che ingloba la gora e la realizzazione del nuovo tracciato ferroviario. L'attività passa poi ad altri imprenditori, come i Dalgas, i Robsen e i Pellerano, per essere definitivamente chiusa nel 1996, a seguito di una grave alluvione.

La vicenda del complesso riflette plasticamente la dialettica tra la presenza massiva del palazzo costruito da Cosimo e il torrente, una dialettica tra la lunga durata della storia e la fragile quanto minacciosa dinamica della natura che approda alle turbolenze del 1996, quando l'alluvione del 19 giugno interessò l'alto bacino dei torrenti Serra e Vezza, spazzando via edifici e interi paesi.

È quindi dall'insieme di fattori storici, economici e ambientali che trae senso l'edificio - palinsesto, oggi spazio polivalente di cultura, luogo in cui l'esperienza artistica si sostanzia nel territorio delle cave di marmo e delle miniere di ferro. Lo storico legame tra

¹² BALDASSERONI 1871, p. 88.

¹³ BIOTTI 1985.

¹⁴ Su William Walton: SIMONIN 1864, p. 20.

il palazzo e la ferriera si ripropone, non soltanto per ragioni di prossimità, ma per la destinazione culturale del sistema, venendo così a determinare un polo culturale fortemente attrattivo: mostre temporanee, biblioteca, Museo del lavoro e delle tradizioni popolari della Versilia storica nel palazzo e fondazione d'arte contemporanea nell'ex ferriera.

L'evento disastroso dell'alluvione segna dunque l'inizio del restauro che riscatta dal degrado e dall'abbandono l'edificio acquistato dagli attuali proprietari tre anni dopo.

È l'architetto e artista parigino, Nicolas Bertoux a seguire direttamente il progetto e il cantiere di restauro, mettendo in relazione i documenti della storia coi documenti materiali preservati e leggibili, con l'intento di realizzare una struttura dove svolgere la propria attività artistica e disseminare nel mondo la cultura del fare arte nei luoghi stessi della produzione.

Con questo intento si avvia una lettura preliminare del palinsesto, sovrapponendo il rilievo della consistenza del complesso al 1996 con la planimetria del 1836, redatta in occasione del primo importante cambiamento di funzione quando l'edificio da ferriera, con l'officina in cui si distende il ferro (il distendino), si converte in segheria di marmo.

Il complesso attuale nasce così dall'aggregazione funzionale di diversi volumi che si sviluppano tra il piano della strada e l'alveo del torrente.

Alimentati dalle acque del torrente Vezza mediante una chiusa e una gora entrambe murate, l'ex ferriera e distendino disponevano di più ambienti funzionali, puntualmente descritti dalle fonti: le stanze a tetto con lo stesso distendino (contenente maglio e fucina) e il carbonile (comprendente quattro stanze) divise da un arco, vari locali per i lavoranti e il maestro, situati sul soppalco accessibile da una scala, il bottaccio e l'alloggiamento dei meccanismi, infine un'altra stanza accessibile dalla strada che veniva utilizzata come magazzino del ferro¹⁵. Tale impianto è puntualmente registrato dall'agrimensore Luigi Sillani che, nel 1833, rileva pianta e alzato (*Fig. 3*). Sono qui evidenziati i due corpi di fabbrica uniti dal bottaccio dove si raccoglieva l'acqua della gora per essere poi trasmessa alla ruota. In alzato, questo corrisponde al volume con le due arcate, dettaglio specificato tre anni dopo da Pietro Municchi e Francesco Leoni, incaricati di redigere le stime dei beni da allivellare (*Fig. 4*)¹⁶.

La trasformazione del complesso in segheria di marmo comporta l'aggregazione e riorganizzazione dei volumi, con l'aggiunta della galleria verso il torrente e il locale che

¹⁵ "... una vasta stanza a tetto con Maglio e Fucina da distendino quale ha l'annesso di un Carbonile a tetto, diviso in due da un arco, di due Camerotti a palco, che uno per il Maestro, ed uno per i lavoranti, mediante una scala ad una sola branca. Una vasta stanza a tetto con Maglio da Ferriera, due fucinali e un'incudine. Nell'area di questa stanza dalla parte destra si trova una scala che porta al Bottaccio, ed alle trombe dei meccanismi e dalle medesime si passa ad un vasto carbonile formato da quattro stanze a tetto, ed un Camerotto a palco per i lavoranti, dal quale si ha l'accesso ad un altro

camerotto pure a palco per il Maestro, e ad una scala in una sola branca che sale ad altri due Camerotti a tetto. Vi è poi una stanza a tetto con accesso esterno che serve di Magazzino per il ferraccio. Il bottaccio che dispensa l'acqua ai meccanismi è tutto murato, e rimane tra il muro della Ferriera, e del Distendino. L'acqua della Gora ha l'accesso al bottaccio passando sotto la via che va al Palazzo, ed il rifiuto cade nel fiume Versiglia passando sotto la via della Ferriera"; ASFI, Magona 2401, c. 130, in AZZANI 1990, p. 93.

¹⁶ I documenti sono citati da AZZANI 1990, p. 27.

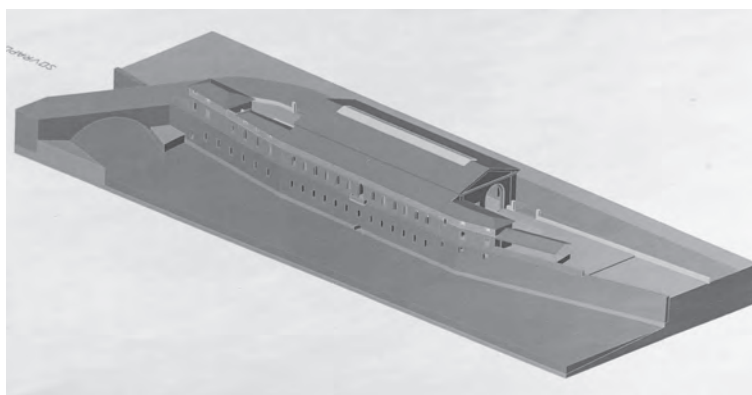
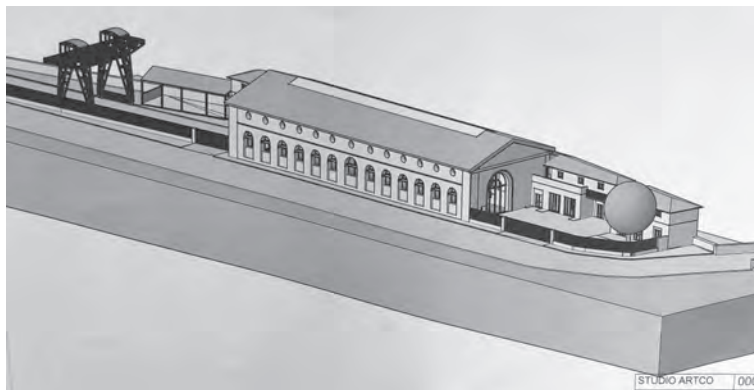


Fig. 5 a-b. Seravezza (Lucca). Complesso ex ferriera, ex segheria, oggi sede della fondazione Arkad. Veduta assonometrica dal torrente e dalla strada (elaborazione di N. Bertoux).

ospitava i blocchi marmo da lavorare, direttamente accessibile la strada e dalle rotaie per il trasporto (Fig. 8). Un volume massivo, di forma allungata, irrigidito da un potente bugnato d'angolo, l'ex segheria dichiara matrici di derivazione neoclassica. I due fronti, ortogonali all'ex galleria di trasmissione, rispecchiano l'orditura delle capriate col timpano alleggerito da cornici intonacate e aggetto di raccordo tra gli spioventi protetto da coppi di laterizio, su cui si aprono le grandi aperture centinate. Tali bucatore sono situate fuori dall'asse di simmetria, in corrispondenza del binario che dal piazzale esterno trasportava le lastre di marmo, ancora oggi funzionale ai movimenti dei grandi blocchi lapidei (Tav. II). L'affaccio verso strada si caratterizza per la sequenza delle aperture: una grande arca centrale affiancata da sei portali centinati per parte, di dimensioni minori, sormontati da oculi, sottolineano l'andamento longitudinale dell'edificio, rafforzato da una cornice di raccordo delle stesse arcate che si ripetono sulla parete interna.

L'articolazione del complesso si presta, per vocazione compositiva, a un'utilizzazione differenziata e complementare degli spazi destinati alla vita degli artisti, alle riunioni e al lavoro, consentendo di accogliere l'intero processo creativo, educativo ed espositivo. Per tali ragioni, la scelta del progettista si sviluppa su più registri, misurando

l'intervento in funzione dello stato di conservazione delle strutture e della destinazione d'uso degli spazi (*Fig. 5*).

Più precisamente: il corpo principale, verso il torrente, accoglie le zone destinate alle funzioni residenziali e quelle di studio e di didattica, che sono state riqualificate con la sostituzione di componenti strutturali profondamente alterate. La volontà è stata quella di restituire efficienza alla struttura, rendendo fruibili gli spazi nella loro totalità. Questo ha comportato di liberarli dai tramezzi, che erano stati inseriti nel passato più recente, per ragioni esclusivamente utilitaristiche. Inoltre, tagli nelle coperture hanno moltiplicato le potenzialità luminose, ottimizzando la qualità della vita e del lavoro.

Un approccio diverso, che induce alle riflessioni poste in premessa, riguarda gli spazi espositivi e quelli destinati al laboratorio di scultura. Qui ha prevalso la volontà di far emergere il segno della storia, il valore dell'edificio-documento, con le trame corrose delle superfici e le discontinuità murarie, senza gerarchia, né compiacimenti. L'atelier di Cynthia Sah e Nicolas Bertoux occupa il blocco dell'ex segheria. Il volume, già variamente suddiviso, è oggi uno spazio unico di grandi dimensioni, libero da pareti e strutture, illuminato dalle grandi bucatore verso strada e dal nastro vetrato disposto al centro della copertura. Il restauro ha ottimizzato la funzione di luogo di lavoro per foggiare le grandi sculture destinate ai vari paesi del mondo, coi carrelli trasportatori, i robot e i macchinari informatici che tracciano forme sulla materia, in un connubio significativo di strumenti, materiali tradizionali e tecnologie innovative. L'intervento è stato minimo, concentrato soprattutto sulla copertura che necessitava di sostituzioni, rinforzi, tali da assicurare la stabilità della struttura e l'unitarietà dello spazio, catturando anche la luce dall'alto. Ne risulta uno spazio a vocazione teatrale, dove la metamorfosi della materia, il passaggio dal blocco di marmo al semi-lavorato alla forma finita si spettacolarizza in un rituale che si apre al mondo degli aspiranti artisti e degli spettatori, ma fa anche da sfondo a manifestazioni musicali, incontri e conferenze. Dunque, uno spazio polivalente, destinato al fare creativo, che trova continuità nello spazio espositivo, l'ex galleria di trasmissione, dove l'arte, concluso il suo ciclo di lavorazione, si apre al pubblico e 'trasmette' i suoi messaggi di cultura. La galleria, dove si trovavano i dispositivi che consentivano di trasformare la velocità di portata e d'ingresso dell'acqua in energia meccanica e dove sono ancora oggi visibili una turbina idraulica, le tracce delle infrastrutture che le azionavano e l'antica gora, accoglie le sculture non solo di Nicolas Bertoux e di Cynthia Sah, ma di altri artisti contemporanei (*Fig. 6, Tav. I*). Le opere si dispiegano lungo lo spazio voltato e continuo, ritmato dalle aperture verso il torrente che 'sfondano' il nastro catturando la luce e i frammenti di natura. Un nastro che, come si è detto, segue l'andamento del corso d'acqua, modificando l'allineamento in corrispondenza di setti murari ortogonali con aperture che assicurano la fluidità del percorso. Lo spazio così riscattato con un intervento essenziale esalta il percorso espositivo che si snoda in un tunnel voltato. Questo si apre in una sequenza di arcate contenenti il vano delle finestre che illuminano la galleria introiettando la natura esterna, col torrente e il bosco oltre la sponda. Il lato opposto è chiuso, interrotto solo da alcuni vani funzionali, come la stanza che ospita una turbina,



Fig. 6. Seravezza (Lucca). Complesso ex ferriera, ex segheria, oggi sede della fondazione Arkad., veduta della galleria (2017).



Fig. 7. Seravezza (Lucca). Complesso ex ferriera, ex segheria, oggi sede della fondazione Arkad., particolare costruttivo della galleria (2018).

le vecchie scale, l'innesto con la gora, le paratie per contenere le piene. Il punto di forza è l'andamento longitudinale dello spazio, filiforme e sinuoso come lo è il corso d'acqua, di cui ne assorbe completamente la morfogenesi. A spezzarne la continuità contribuisce il gioco della luce: quella naturale che penetra lateralmente incrociandosi con quella artificiale che scandisce il percorso con semplici apparecchi disposti sulla volta e sul pavimento. La struttura mostra un'epidermide lacunosa con le murature miste in pietra trattate solo nei punti di rottura, ricucite dai conci di laterizio a vista. Sono conservati i vari strati d'intonaco, le colature delle vernici, le pietre, le ferraglie e i laterizi (Fig. 7).

È evidente il senso dell'intervento di conservare l'*hic et nunc* della materia, rinunciando consapevolmente a dare un'unità alla pelle che è stata corrosa e frammentata dal tempo. Sul dettaglio lacunoso emerge tuttavia la continuità narrativa dello spazio, dove perfino le caratteristiche strutturali sono percepibili solo a una visione più attenta e ravvicinata che consente di leggere i diversi momenti costruttivi, il variare dell'asse di imposta della struttura nel passaggio dalla copertura delle volte a crociera e coniche a quelle a botte. Nell'insieme, la percezione degli strati di murature e di strutture si fonde con quella delle forme scultoree, figurative e astratte, a tutto tondo o a lastre graffite, in una reciproca esaltazione, che esprime un comune grado di partecipazione alla creatività. Dove la narrazione lega tra loro più universi creativi e storie di lavoro, nel filo rosso dei marmi, dei bronzi e di tutti quei materiali sperimentali e innovativi che cifrano le opere esposte.



Fig. 8. Seravezza. Segheria di marmi Dalgas (foto d'epoca).

L'intervento pone riflessioni sia sulla singolarità dell'edificio e delle sue funzioni, sia sul ruolo strategico nel rilancio del territorio della Versilia storica, caratterizzato da un sistema di manufatti per la lavorazione dei marmi, oggi in gran parte dismessi e abbandonati¹⁷.

L'attenzione va quindi posta sui vari fattori culturali e percettivi che riconducono le condizioni della creatività a una comune base dell'agire. Alle radici di questa condizione dell'estetica contemporanea è la frattura del principio di eternità che attraversa ogni ambito del progettare, compresi gli stessi meccanismi del restauro. Diviene più stretta e, potremmo dire, a doppio senso la relazione tra contenuto e contenente e, nel nostro caso, tra un'architettura paleo industriale e le funzioni legate alla creatività contemporanea; ancor più quando si tratta di un ambito come quello della scultura che attinge prevalentemente alle risorse del territorio, ai bacini marmiferi, che avevano giustificato la funzione stessa dell'edificio e continuano a darne senso (Figg. 9, 10).

A determinarlo è stato non solo l'approccio colto e sensibile verso i valori culturali della materia e del documento storico, ma soprattutto la capacità di cogliere la poetica della discontinuità, in sintonia con l'azione stessa del creare forme dalla materia informe. Uno spazio fortemente evocativo, capace di accogliere e valorizzare

¹⁷ F. GIUSTI 2017.



Figg. 9-10. Seravezza (Lucca). Complesso ex segheria, oggi laboratorio di scultura. Veduta d'insieme e particolari (2018).

le sculture come forme assolute di un processo, che vibrano nel passaggio da un finito infranto a un finito aperto.

E se l'estetica del frammento, intesa come 'non finito', ovvero forma aperta, ha una lunga tradizione, a partire da Michelangelo (che peraltro si lega strettamente alla vicenda delle cave di marmo di Seravezza e aggiunge valore della lunga durata della storia del luogo), in questo caso il frammento non è il 'non finito', ma un finito frammentato dal tempo e dall'uomo. È metafora del senso di transizione che diviene poetica, meccanismo che mette a nudo il principio stesso del costruire. Siamo qui di fronte a una visione avvertita ed emancipata della materia, in cui l'artista rivela la sua capacità di ritrovare l'impulso creatore. In sostanza, c'è dietro questi strati di muratura incoerenti, superfici corrugate e tracce di antichi risarcimenti, che si scoprono sotto la *couche* degli intonaci, la trascrizione plastica del tempo nella sua virtualità creativa che rende sempre più stretto l'accostamento tra le architetture erose dall'abbandono e le forme d'arte contemporanea. Una prospettiva di lettura che dalle lacune ai rappezzi, passando attraverso l'incisione perentoria dei tagli di Fontana, può aprire riflessioni più profonde sul fronte della conservazione dell'esistente, sull'immagine 'altra' che si rivela dietro le scelte di non risarcire le lacune. Sul senso di questa lettura gioca un ruolo centrale la nota riflessione sul "tempo grande scultore" di Marguerite Yourcenar, che avverte sugli effetti della condizione umana di essere nel tempo, sulla concezione estetica e sui modi di percepire l'opera¹⁸. Il tempo come valore aggiunto del prodotto artistico segna il discrimine tra la moderna cultura del monumento e l'antichità, tesa a conservare l'immortalità dell'opera *aere perennius*. Nel ricondurre arte e restauro a un comune sentire, là dove "la nostra predilezione per l'arte astratta ci porta ad amare le lacune, le rotture che neutralizzano, per così dire, il possente elemento umano della statuaria antica"¹⁹, si fa stringente l'affinità tra l'estetica del frammento come strumento per analizzare il significato dell'arte contemporanea e il rifiuto del restauro come mezzo per riscattare l'unità dell'opera²⁰. A Seravezza prevale l'atteggiamento pragmatico di chi conosce le pieghe più profonde della materia e, perciò, privo di forzature ideologiche, naturalmente incline all'*artialisat*ion dell'ambiente, dove l'arte diviene il vero mediatore delle metamorfosi²¹.

REFERENZE BIBLIOGRAFICHE

- ACIDINI, GRIFFO 2017: C. Acidini, A. Griffo (a cura di), *L'immagine dei giardini e delle ville medicee nelle lunette attribuite a Giusto Utens*, Polistampa, Firenze 2017
- AZZARI 1990: M. Azzari, *Le ferriere preindustriali delle Apuane. Siderurgia e organizzazione del territorio nella Versilia interna*, All'insegna del giglio, Firenze 1990
- BALDASSERONI 1871: G. Baldasseroni, *Leopoldo II, granduca di Toscana e i suoi tempi: memorie*, Tipografia all'insegna di S. Antonino, Firenze 1871

¹⁸ YOURCENAR 1985.

¹⁹ *Ivi*, p. 55.

²⁰ ROSSI PINELLI 1990.

²¹ ROGER 1997, p. 12.

- BIOTTI 1985: V. Biotti, *Massa e Carrara nel Principato dei Baciocchi*, in C. Baracchini, D. Matteoni, G. Tori (a cura di), *Il Principato napoleonico dei Baciocchi (1805-1814), riforma dello stato e società*, (catalogo della mostra), Ministero per i beni culturali e ambientali, Ufficio centrale per i beni archivistici, Lucca 1985, pp. 511-521
- BUSELLI 1965: F. Buselli, *Il Palazzo mediceo a Seravezza*, ed. Pro loco, Seravezza 1965
- FAUSTINI, GUIDI 2003: L. Faustini, E. Guidi (a cura di), *Archeologia industriale. Metodologie di recupero e fruizione del bene culturale*, Atti del convegno (Prato, 16-17 giugno 2000), Edifir, Firenze 2003
- GIUSTI 2017: F. Giusti, *La via dei marmi in Versilia. Analisi e valorizzazione dei manufatti per la lavorazione lapidea*, in «Recupero e conservazione. Magazine», CXXXXIV, 2017, 144, pp. 39-49
- GIUSTI 2017a: M.A. Giusti, *Factory e Pop Arch: quando l'arte abita l'industria / Factory and Pop Arch: when the Art inhabits the industry*, in C. Natoli, M. Ramello (a cura di), *Strategie di rigenerazione del patrimonio industriale. Creative factory heritage telling temporary use business model*, Edifir, Firenze 2017, pp. 132-141
- GIUSTI 2017b: M.A. Giusti, *Giardini lucchesi. Il teatro della natura tra città e campagna*, Publied, Lucca 2017
- MORI 1966: G. Mori, *L'industria del ferro in Toscana dalla Restaurazione alla fine del Granducato (1815-1859)*, ILTE, Torino 1966
- NARDINI 2007: G. Nardini, *L'officina di Vulcano. Antiche ferriere dell'alta Versilia e della Garfagnana*, Franchetirature, Pietrasanta 2007
- YOURCENAR 1985: M. Yourcenar, *Il Tempo grande scultore*, trad. di G. Guglielmi, Einaudi, Torino 1985
- ROGER 1997: A. Roger, *Court traité du paysage*, Gallimard, Paris 1997
- ROSSI PINELLI 1999: O. Rossi Pinelli, *Cultura del frammento e orientamenti nel restauro del XIX secolo*, in Giovanni Secco Suardo. *La cultura del restauro tra tutela e conservazione dell'opera d'arte*, atti del convegno (Bergamo 9-11 marzo 1995), in «Bollettino d'Arte», supplemento, 1986, 98, pp. 11-20
- SAH, BERTOUX 2016: C. Sah, N. Bertoux, *Sculture*, Foundation ARKAD, Seravezza 2016
- SANTINI 1964: V. Santini, *Commentarii storici sulla Versilia*, ristampa fotostatica della edizione Pieraccini, Pisa, 1858-1862, vol.VII
- SIMONIN 1864: L. Simonin, *Les marbres de l'Altissimo et de Carrare*, in «Revue de Deux Monde», 1864, 52
- UZZANI 2014: G. Uzzani (a cura di), *Vie della scultura. Dagli Uffizi per Forte dei Marmi*, catalogo della mostra (Forte dei Marmi 27 luglio-27 ottobre 2014), Maschietto ed., Firenze 2014

La Fortezza di Arezzo, il Sogno di Theimer, gli Angeli di Riva, i Cavalli di Aceves

MAURIZIO DE VITA

Un restauro durato più di cinque anni, ultimato e inaugurato con la mostra dell'artista ceco Ivan Theimer, ha proposto un inedito dialogo e una straordinaria interazione sensoriale fra spazi e materia del complesso cinquecentesco e l'arte e il pensiero di uno scultore figurativo di livello internazionale, cui sono succeduti altri incontri con esponenti della contemporaneità chiamati a dialogare con la Fortezza, i suoi spazi, l'intensità delle sue rivelazioni.

Da luglio 2016 a gennaio 2017 la mostra intitolata, appunto, *Il Sogno di Theimer* ha avuto luogo all'interno della Fortezza offrendo suggestioni intensissime ad un pubblico che è accorso per ritrovare un monumento abbandonato e per conoscere l'opera di uno scultore famoso, scoprendosi felicemente impreparato alla scossa emotiva di un ininterrotto flusso di rimandi simbolici e di reciprocità culturali che un manufatto di interesse storico e una particolarissima ricerca artistica sulla rilettura della classicità possono comunicare.

Alla mostra dedicata all'opera di Theimer è succeduta quella, inaugurata nel giugno 2017, sulle sculture di Ugo Riva, i cui *Angeli* hanno popolato la Fortezza, guidando i visitatori attraverso le pieghe della storia antica dei suoi spazi, visibili quanto persi e così recuperati alla memoria.

A partire dal giugno 2018, negli stessi ambienti si è aperta una mostra sull'opera di Gustavo Aceves dal titolo *Lapidarium*.

Questi intensissimi confronti sono avvenuti, avvengono e continueranno ad avvenire regolarmente nei programmi dell'Amministrazione comunale di Arezzo avendo attivato peraltro le aspettative di un pubblico locale, nazionale e internazionale in quella Fortezza che fino a dieci anni fa era un complesso abbandonato da decenni, 'imposto' sul Colle di San Donato, il punto più alto della città, dimenticato e, in un certo senso, avversato dal sentire cittadino in quanto 'Fortezza costruita contro la Città' nel quadro della dominazione medicea cinquecentesca.

Note storiche: le vicende cinquecentesche e cenni sulle preesistenze

La Fortezza di Arezzo chiude verso nord-est il circuito difensivo urbano dominando tutto il territorio aretino dai suoi possenti bastioni. Essa racconta forse più di ogni altro monumento cittadino la storia di Arezzo¹ e lo studio delle sue vicende costruttive integra con molti ed inediti riferimenti le ricerche sull'architettura sangallescica². Essa fu edificata su di un sito precedentemente occupato da costruzioni preromane e romane e, soprattutto, dalla cittadella medievale, anch'essa fortificata, composta da palazzi, torri e un tessuto denso e ricco che fu in buona parte, se non in tutto, sacrificato dal cantiere militare cinquecentesco. Nell'ottobre del 1502 per volere dei Medici fu inviato ad Arezzo Giuliano da Sangallo³ che delineò un progetto di riorganizzazione dell'intero complesso della Cittadella e, verosimilmente, anche del Cassero medievale, inglobati nella più ampia fortezza che si voleva erigere, così come scrisse Alamanno Salviati nell'osservare il Sangallo all'opera: "et della ciptadella va designando e misurando tanto che io Alamanno dubito che non mecta tante cose innanzi"⁴. Infatti il progetto sangallescico di "mettere questo chasero in fortezza"⁵ fu più volte modificato e si concretizzò solamente attraverso qualche restauro, attuato tra il 1503 e il 1505. Da Giuliano venne inviato il fratello Antonio, detto il Vecchio, con il compito di realizzare quanto necessario per completare il circuito e la struttura fortificata; fu sicuramente rivisto il progetto del primo e la conduzione dei lavori avvenne intorno agli anni 1506-1508, come riferisce lo storico Marcattilio Alessi (1470-1546). Questi descrive il ritrovamento di monumenti etruschi e romani intorno al 1508 quando, durante la costruzione della Fortezza, molti ruderi antichi divennero cave di pietra o vennero impiegati come fondazioni e tante lapidi e parti di preesistenze romane "furono mandate alla fornace per trarne calcina"⁶. L'attuale Fortezza conserva due bastioni riferibili a questa prima fase costruttiva: quello detto 'della Chiesa' e quello 'del Ponte di Soccorso' nonché la cortina di collegamento tra di essi. I due bastioni si presentano in una particolare morfologia, una sorta di 'cuore', a realizzare i cosiddetti 'orecchioni' che, non allontanandosi particolarmente dalla cortina, su di essa si ripiegano, risvoltando successivamente, così da alloggiare nella parte concava le bocche da fuoco. La loro caratteristica peculiare, oltre alla tipologia della forma, è la presenza consistente di laterizio. La cortina, realizzata in pietrame misto nella 'scarpa della muratura', presenta una serie consecutiva di archi a tutto sesto in mattoni, con l'estradosso coincidente con la soprastante cornice in pietra serena modanata a toro; da questa si stacca il paramento 'in piombo', scandito da altri archi con lo stesso passo di quelli sottostanti, ma stavolta ribassati, a formare una serie di ghiera sovrapposte. La Fortezza, quale che fosse il suo assetto, fu messa a dura prova durante l'assedio prolungato che subì per mano del popolo aretino dal novembre del 1529 al maggio dell'anno seguente; furono operate distruzioni alla nuova struttura e smantellato l'ancora esistente Cassero di San Donato.

¹ FRANCHETTI PARDO 2004.

² CLAUSSE 1901, GIOVANNONI 1959, SPAGNESI 1989.

³ FRESCHI 2004, p. 275.

⁴ ANDANTI 1988b, p. 127.

⁵ Ivi, p. 128.

⁶ PASQUI 1904, p. V.

L'incarico per la ricostruzione passò allora nelle mani di Antonio da Sangallo il Giovane, nipote di Giuliano e di Antonio il Vecchio e autore della stessa Fortezza da Basso di Firenze, inviato ad Arezzo dalla Repubblica Fiorentina nel 1534. Queste le indicazioni, lasciate tra il 1° e il 9 di giugno, sui lavori da compiere: "se ha a rovinare ogni cosa [...] tanto le mura castellane verso la città et tutte le torri, et casamenti et palazzone di dicta cittadella: tutto se ha da ridurre in piazza"⁷. Solo con Cosimo I (1519-1574) si dette quindi inizio, nel 1538, ai lavori delle mura e, nel 1539, all'attuazione del progetto per la Fortezza che vide sul cantiere Giovanni d'Alessio, detto Nanni Unghero, fidato collaboratore del Sangallo. Fu restaurata la parte superstite già precedentemente realizzata ricostruendo in forme nuove lo sviluppo verso la città; la Cittadella venne interamente demolita in modo da poterne riutilizzare il materiale e per lasciare libero campo al tiro dei cannoni. Nel gennaio del 1540 i lavori procedevano celermente concludendosi in poco meno di un anno, il 22 luglio, con la costruzione degli altri tre Bastioni: quelli del Belvedere e della Diacciaia con al centro quello della Spina. La fortezza diveniva così un elemento di dissuasione e minaccia, rivolto contro la città di Arezzo e i suoi cittadini. Queste nuove difese vennero realizzate in maniera più funzionale, in forme robuste e interamente in pietra, perpendicolari alla cortina e in notevole aggetto. La difesa dei fianchi veniva assicurata dalle intersezioni tra bastioni e cortine tramite il tiro incrociato dei cannoni, collocati all'interno delle 'troniere'; questi ambienti erano accessibili da camere interne ai bastioni comunicanti con gli altri capisaldi a mezzo di vani e corridoi che correivano lungo le cortine.

Quando furono realizzati i nuovi fronti della Fortezza i resti delle preesistenze ancora rimasti all'interno dovettero essere demoliti o interrati al fine di costruire gli edifici necessari alla guarnigione e al magazzinaggio. Restauri e scavi effettuati di recente hanno messo in luce una profusione di resti murari, volte, arcate e interi vani, nonché la Porta Sant'Angelo, pertinenti alla cinta trecentesca. La realizzazione in due tempi della Fortezza è peraltro chiaramente documentata nella *Pianta della Fortezza*, redatta, nel 1552, da Giovan Battista Belluzzi⁸, in base alla quale possiamo ascrivere al lavoro di Giuliano e Antonio il Vecchio la parte campita in rosso, a Sangallo il Giovane quella in giallo, più recente. L'intera opera era cinta da un fossato e aveva accesso dall'attuale ingresso principale, a nord-ovest, un tempo munito di un ponte levatoio su sei arcate⁹ per il superamento del dislivello esistente; vi era poi un'altra apertura, la Porta del Soccorso, a nord-est, verso la campagna, anch'essa munita di ponte mobile. A più di quarant'anni dall'ultimazione della Fortezza fu realizzata, intorno al 1583, una struttura di rinforzo sotto la parte sud-est, denominata 'la Tenaglia', per la particolare morfologia, mai completata e caduta presto in rovina (da cui in nuovo appellativo di 'Fortezzaccia Vecchia'), indicato in numerose piante successive. È possibile che questo intervento sia stato opera del grande architetto Bernardo Buontalenti (1536-1608)

⁷ ANDANTI 1988a, p. 13.

⁸ LAMBERINI 2007, pp. 179-181, tav. 55.

⁹ ASF, *Scrittoio delle Fortezze e Fabbriche*, Fabbri-

che Lorenese, filza 2046, fasc. 20, 1806, *Fogli relativi alla Fortezza di Arezzo*.

che, come sappiamo, aveva preparato alcuni studi riguardanti l'impianto difensivo di Arezzo. Molto del primitivo insediamento medievale, dunque, venne abbattuto per impiantare la Fortezza, sebbene non sia possibile ricostruire perfettamente l'intero complesso della Cittadella e del Cassero, né tantomeno la morfologia di viuzze e borghi al proprio interno. Nota è la demolizione della Torre Rossa e del Palazzo del Comune, avvenuta nel novembre del 1539 ma scomparvero anche tante altre torri e palazzi, fra i quali quello della famiglia Tarlati e molte chiese.

Decadenza e progressivo disarmo della Fortezza

Nonostante il ripristino della Fortezza, durante la prima fase (1641-44) della cosiddetta Guerra del Ducato di Castro (tra papa Urbano VIII e il duca di Parma, alleato con Venezia, Modena e Firenze, che si concluse nel 1649 con l'annessione del feudo viterbese allo Stato Pontificio) sappiamo da un resoconto di pagamenti del 1634 che era già iniziata una certa graduale dismissione della struttura tramite una cospicua riduzione dell'organico al suo interno giunto ad annoverare soltanto un castellano, quattro bombardieri e diciannove soldati. Successivamente, per oltre tutto il XVII secolo, la città godette di un particolare periodo di pace durante il quale, nel 1737, avvenne il cambio della famiglia regnante: i territori granducali, infatti, passarono agli Asburgo-Lorena con Francesco Stefano (Francesco II, 1708-1765). Con la morte di Francesco Maria e del nipote ed erede diretto, Ferdinando, la sorte di casa Medici passò nelle mani dell'unico maschio rimasto, quel Giovanni Gastone (1671-1737) fratello dello stesso Ferdinando e di Anna Maria Luisa, Elettrice Palatina, che assisterà al passaggio delle consegne. La decisione sul possesso del Granducato venne stabilita a Vienna già nel 1735: sancita la fine della Guerra di Successione Polacca con l'assegnazione, a questa nazione, del Ducato di Lorena la diplomazia europea presente prevede per lo stesso Duca di Lorena, allora regnante e rimasto spodestato, la futura eredità toscana. Negli anni successivi sono altri documenti di sopralluoghi e relazioni sullo stato degli armamenti ammalorati da sostituire e su lavori manutentivi da compiere. Nel 1661 venne rimosso il ponte levatoio dalla Porta del Soccorso¹⁰ mentre altre carte di contabilità denunciano una sempre maggiore destinazione agraria dell'intera struttura a scapito di quella più propriamente militare.

Con l'avvento dei Lorena venne affidato al colonnello Odoardo Warren il compito di rendere nuovamente efficiente la Fortezza annoverandola tra quelle fortificazioni che, con riferimento a quella di Arezzo "Sua Maestà Imperiale (h)a ordinato che si converrebbe armata [...]"¹¹, come leggiamo nella relazione dello stesso Warren a corredo dell'ottimo rilievo delle fortificazioni aretine, redatto, insieme alle altre città e fortezze del Granducato, nel 1749. Ma questa volontà non si concretizzò, visto che gli avvenimenti furono altri: l'area del Prato venne concessa in affitto per la messa a

¹⁰ PATURZO 2006, p. 108.

¹¹ WARREN 1979, p. 123.

dimora della coltura del gelso e vari ambienti interni alla Fortezza furono impiegati come depositi e alloggi per una fabbrica di lana da poco impiantata in città. Finalmente nel 1782 il Granduca Pietro Leopoldo ne decise la completa dismissione e, una volta soppresso il presidio militare, la Fortezza, fu messa in vendita venendo acquistata il 25 ottobre dell'anno successivo dalla famiglia Gamurrini, che trasformò tutto in fondo agricolo.

Dalle distruzioni delle truppe napoleoniche alle trasformazioni novecentesche 'per pubblica utilità'

Nel novembre del 1798, appena quindici anni dopo la vendita della Fortezza, Ferdinando III (1769-1824), succeduto nel 1791 al padre Pietro Leopoldo a sua volta salito al trono austriaco un anno prima, ne riprese il possesso, preoccupato dalle mire espansionistiche di Napoleone verso il quale non ebbe mai un atteggiamento inimicante e ostile, quanto di prudenza e di apertura. Nel maggio del 1799 si accese la ribellione contro le truppe francesi che avevano occupato l'intera regione. Arezzo fu la prima città ad insorgere con i cosiddetti moti del 'Viva Maria'¹²: la Fortezza venne riattivata e una riorganizzazione improvvisa di difese coinvolse tutte le mura e le porte, che vennero munite di fossato e cannoni. Le truppe napoleoniche entrarono comunque in città da Porta San Lorentino, nell'ottobre del 1800, saccheggiando e devastando. Come gesto punitivo venne poi minato il Bastione del Belvedere (26 ottobre), spaccato letteralmente in due parti, e, successivamente, quello del Ponte di Soccorso le cui lesioni portarono in vista le camere interne, nonché quello della Chiesa, passando successivamente alle mura di San Lorentino e all'omonima Porta, le cui parti in legno furono incendiate. Nel novembre dello stesso anno i francesi demolirono, all'interno della Fortezza, gli edifici adibiti a magazzini, danneggiando irrimediabilmente l'antica chiesa di S. Donato in Cremona.

Nel 1896, su progetto dell'ingegnere capo dell'Ufficio tecnico comunale Umberto Tavanti, venne riempito il fossato ancora esistente con l'interramento della passerella del ponte mobile su pilastri e archetti in muratura. Durante tali movimenti di terra affiorarono svariati resti archeologici che, purtroppo, furono prontamente demoliti a forza di mine in quanto considerati di scarso valore. Inoltre, fu realizzato un viale rettilineo in asse con l'accesso in Fortezza, a proseguire l'asse minore dell'ellisse del Prato, e si dispose una ricca piantumazione di platani, tigli e aceri.

Le cronache novecentesche riferite alla Fortezza di Arezzo testimoniano un sostanziale silenzio e l'indifferenza della città, degli studiosi, degli operatori di settore rispetto alla sorte della struttura, lasciata ad un progressivo abbandono. Questo distacco e la connessa mancanza di studi e restauri furono all'origine della decisione di posizionare al centro della Fortezza un serbatoio in cemento armato, un parallelepipedo con lati lunghi circa quaranta metri parzialmente interrato con una profondità di circa

¹² BACCI 1999.

otto metri. Stante la difficoltà, ad oggi, di sapere cosa tali scavi dovettero rinvenire occorre ricordare che la terra scavata fu sparpagliata all'interno della stessa Fortezza, innalzando di circa quattro metri la quota originaria della piazza d'armi.

I recenti restauri e le attività culturali di progetto

Dopo un restauro inizialmente veicolato da interventi specialistici¹³ sulle cortine murarie e poi numerose, complesse e delicate opere conservative condotte sui bastioni e sugli spazi aperti all'interno della Fortezza, la costruzione è divenuta luogo e permanenza di una nemesi inattesa, uno spazio fisico e mentale consegnato alla storia e alla stessa comprensione della città con una giustizia per certi versi compensativa. La seconda fase dei restauri¹⁴, avviata nel 2012 e conclusasi da poco con il restauro del Bastione del Belvedere¹⁵, ha consentito di riaprire al pubblico gli spazi aperti interni della fortezza, i camminamenti e tutti gli ambienti posti entro i bastioni.

Le ragioni del restauro, viste dal punto di vista della committenza, ossia dell'Amministrazione comunale di Arezzo, impegnata nell'obiettivo del recupero della Fortezza sin dal 2007, risiedevano principalmente nella volontà di superare definitivamente la fase dell'abbandono: di fronte alla distanza, per non dire al rifiuto, della città nei confronti di uno spazio fisicamente e socialmente degradato permaneva comunque in esso la capacità di restituire antiche ma persistenti tracce delle passate dominazioni, delle distruzioni e dei tentativi di negazione di valori identitari.

Gli interventi previsti erano finalizzati alla restituzione alla collettività di uno straordinario monumento ma anche alla creazione di un nuovo polo culturale, sede di mostre d'arte, spettacoli, attività didattiche, spazi per la conoscenza e la trasmissione dei saperi. Il luogo dimenticato doveva divenire la cerniera culturale, temporale e fisica attorno alla quale riconnettere città e cittadini, un passato controverso con un futuro condiviso, Arezzo con il territorio e il mondo.

Esistevano altri problemi, prima fra tutti una potenziale pericolosità riferibile all'impossibilità di controllare permanentemente l'accesso delle persone e di impedire alterazioni e dissesti ulteriori; ciò richiedeva una responsabilità oggettiva da parte dell'Amministrazione, il cui impegno più grande era comunque di natura culturale. La decisione di costituire essa stessa il motore organizzativo e decisionale necessario per canalizzare risorse e professionalità nasceva dal forte desiderio di ridurre quella distanza e quel rifiuto trasformando il sito in luogo di appartenenza, utilizzando la fortezza per le più disparate forme di condivisione, socializzazione, scoperta collettiva.

Occorre precisare che non vi era, al momento dell'avvio della programmazione degli interventi, il proposito di fare della Fortezza di Arezzo una sede da utilizzarsi

¹³ DE VITA 2012.

¹⁴ DE VITA 2017.

¹⁵ Il restauro della Fortezza di Arezzo è diretto da M. De Vita, Studio De Vita & Schulze Architetti

(con SPIRA srl, Consilium srl, SERTEC sas; progetto di consolidamento del Bastione del Belvedere: ing. G. Clerissi).

prevalentemente per mostre di arte e scultura contemporanea. Le previsioni funzionali di massima sviluppate nella progettazione e perseguite dal cantiere di restauro si riferivano genericamente a spazi espositivi e preposti ad attività didattiche, ad ambienti attrezzati per mostre temporanee – adeguati ad ospitare opere d'arte ma anche prodotti locali tipici e rappresentativi di attività svolte nel territorio aretino.

Dal punto di vista delle modalità d'intervento e delle nuove utilizzazioni della Fortezza si andava peraltro definendo, fin dall'inizio del lavoro progettuale, una trama di percorsi diversi per gli spazi interni ai bastioni e gli spazi aperti interni alla struttura tali da restituire e rendere riconoscibili le fasi e le tecniche costruttive, le sequenze spaziali storicizzate, i temi architettonici specifici di questa particolarissima fortificazione.

I Bastioni restaurati, una missione culturale in divenire

Da un lato, quindi, i vani della Fortezza posti all'interno dei bastioni visibili e misurabili dovevano essere conservati in tutte le loro componenti, operando le necessarie ma, va detto, rare operazioni di rinforzo strutturale, mantenendo ogni elemento costitutivo dei singoli vani quali testimonianze di un modo di costruire e di concepire lo spazio fortificato, nonché fermando il degrado senza operare ripristini. Le funzioni previste richiedevano poi la progettazione di dotazioni tecnologiche facilmente reversibili e manutenibili. Le necessità funzionali e gli obblighi normativi e di comfort per consentire l'accesso e la permanenza delle persone richiamavano quell'interazione dialettica fra preesistenza e nuovi inserimenti che sostanzia l'azione restaurativa non meno degli interventi specialistici sulla materia antica.

Da queste istanze nascono l'inserimento di collegamenti meccanizzati su misura, l'invenzione di lucernari in vetro a copertura delle grandi bocche da fumo, la disposizione di passerelle metalliche col compito di collegare ambienti su quote diverse, l'inserimento di totem tecnologici reversibili, la disposizione di dorsali elettriche e linee luminose aeree capaci di flessibilità direzionale e d'uso, di apparecchi illuminanti adatti a più occasioni espositive, oltre che della dotazione di sistemi di riscaldamento sottopavimento con tubazioni e ventilconvettori ubicati laddove non era presente la pavimentazione (ed era quindi possibile realizzare scavi e percorrenze interrato) e disposti in modo da non confliggere con i possibili allestimenti.

Gli interventi progettati e realizzati all'interno dei bastioni hanno dunque interpretato programmaticamente destini genericamente culturali comuni ai diversi ambienti condotti tanto nella richiesta quanto nella proposta di una flessibilità d'uso e quindi di dotazioni che attendevano formulazioni funzionali chiarificatrici.

Di fatto gli interventi di restauro, ultimati nel 2015 e condotti all'interno dei Bastioni della Spina, della Diacciaia, del Soccorso, in ambienti noti e in quelli riscoperti e negli ulteriori spazi ritrovati dopo gli scavi, noti come 'ex rifugi' (in quanto visibili e adoperati come tali durante il secondo conflitto mondiale), hanno permesso di riconoscere il valore storico e documentale dei luoghi ma anche di predisporre quanto necessario allo svolgimento di attività culturali e didattiche in senso lato che, solo suc-

cessivamente, a partire dal 2016, si sarebbero tradotte in un chiaro progetto di lungo periodo dedicato prioritariamente alla scultura e all'arte contemporanea.

Sempre a proposito degli interventi che hanno interessato i bastioni, il sistema spaziale che caratterizza il percorso culturale della fortezza di Arezzo trova nell'area del Bastione del Soccorso un fulcro particolarmente significativo dal punto di vista della riorganizzazione degli accessi e dei luoghi di deflusso, oltre che per le destinazioni d'uso e gli ambienti che le accolgono. L'addizione funzionale e architettonica che ricuce il crollo della porzione di bastione cuoriforme dovuta alle mine napoleoniche del 1800 esprime un dialogo fra antico e nuovo nella sua articolazione concettuale e nei suoi esiti formali e materici scrivendo una pagina nuova e inedita sul tema dell'identità del luogo, sintesi di opportunità culturale e ricerca formale e funzionale, nonché espressione del complesso rapporto fra monumento e contemporaneità. Il Bastione del Soccorso è anche una nuova 'porta della Fortezza'; la ricomposizione figurativa della sua geometria, non mascherando la perdita originaria della continuità costruttiva, sutura comunque la lacuna dal punto di vista formale e inverte il senso della tradizionale impenetrabilità della struttura difensiva: la nuova presenza della cortina mostra infatti una trasparenza controllata, evidente sia nella percezione diurna che notturna.

I recenti interventi che hanno portato all'ultimazione del restauro del Bastione del Belvedere hanno configurato un'ulteriore 'porta della Fortezza', con il compito prevalente di consentire il deflusso di masse consistenti di persone, fermando e consolidando la materia e le masse sconquassate da due secoli, rilegando percorsi interni con passerelle, scale e ponti aerei e ricostituendo il camminamento di ronda. Si è così reso accessibile il monumento a migliaia di persone, attratte dal luogo per occasioni culturali diverse, dalle mostre di cui si è detto come dalle occasioni di spettacoli *en plein air*.

Gli spazi aperti dentro la Fortezza, raccordi dei luoghi e del tempo

Le forti alterazioni subite dalla Fortezza con la distruzione di tutti gli edifici da parte delle truppe napoleoniche, nell'ottobre del 1800, e la realizzazione del serbatoio idrico con il rialzamento del piano di calpestio originario fino a quattro metri, hanno determinato scelte diverse relativamente ai destini degli spazi aperti, pur sempre subordinate all'andamento di un cantiere 'di scoperta'.

Per quanto riguarda le attività previste la ricerca sulle potenzialità funzionali di questi spazi, delineati e disegnati in fase di progetto quali elementi finalizzati al passeggio, allo spettacolo, alla socializzazione, ha subito più aggiustamenti nella fase di 'scoperta' paesaggistica del territorio. Da una parte la pulitura e lo scavo del terreno hanno confermato nella fase di realizzazione alcune previsioni di progetto, dall'altra il progredire del cantiere e degli scavi ha portato ad aggiornare costantemente l'interpretazione anche spaziale delle testimonianze dei dati documentari e quantitativi e a confrontarsi con la scoperta di nuovi spazi ai quali dare una destinazione.

Il cantiere, più del progetto iniziale, ha quindi determinato il programma e il costante aggiornamento di una visione culturale specifica all'interno di un quadro gene-

rale, ancora oggi parzialmente indefinito, ancorché compensato dalle informazioni derivanti dalle straordinarie scoperte rese visibili e accessibili alla collettività. Il progetto di restauro che doveva condurre ad un nuovo riconoscimento diffuso dei valori storici e architettonici della Fortezza ha dunque operato per scavi e addizioni, per consolidamenti e integrazioni funzionali, per ipotesi e verifiche man mano che si procedeva alla rimozione della terra sovrapposta agli spazi originari che, per circa cinquant'anni, aveva falsato la percezione e la comprensione dei luoghi, nascosto ambienti, impedito la rivelazione di un contesto incredibilmente più ampio di quello apparente.

Le opere di restauro e i ritrovamenti: l'antico si propone alla contemporaneità

Gli scavi sono stati quindi eseguiti fino a individuare la quota originaria, ipotizzata a circa quattro metri più in basso rispetto alla quota del terreno riscontrata all'inizio delle operazioni, quota che si voleva raggiungere dove possibile, quindi evidentemente non in corrispondenza del serbatoio d'acqua posto al centro della fortezza e considerato inamovibile.

Si sono così ritrovati molti ambienti e passaggi registrati nella cartografia storica e, grazie ad ulteriori saggi e anche a qualche casualità, si sono scoperti importanti manufatti di età post-antica e antica, riferibili a periodi storici molto antecedenti alla realizzazione della difesa cinquecentesca.

Sono venuti alla luce nell'area posta fra il Bastione della Diacciaia e il Bastione del Soccorso i resti di un edificio di età augustea, con tratti estesi di pavimentazione musiva in buono stato di conservazione e di parti di muri in elevato con intonaco e cromie ancora conservati, un'area oggi in fase di studio e in attesa di ulteriori attività di scavo e una possibile valorizzazione. Nello spazio posto fra il Bastione della Chiesa e il Bastione del Soccorso inoltre (sostanzialmente a ridosso del Bastione della Chiesa) si è rinvenuto un ambiente ipogeo, probabilmente una chiesa realizzata in età tardo-medioevale, divenuta cripta della chiesa cinquecentesca distrutta dalle mine napoleoniche. Molti, infine, i ritrovamenti dei resti degli edifici e delle fortificazioni medievali e anche di opere molto probabilmente fatte eseguire nella prima redazione della Fortezza medicea da Antonio da Sangallo il Vecchio e da suo fratello Giuliano, interrate e 'superate' con l'intervento di Antonio da Sangallo il Giovane.

Gli spazi aperti interni alla Fortezza sono stati ripensati e realizzati quale sequenza di percorsi a livelli diversi, di raccordi con pendenza dolce e accessibile fra le ritrovate quote 'basse', con un'area centrale alta corrispondente a una quota circa un metro al di sopra dell'estradosso del solaio del serbatoio. Sono stati realizzati punti di sosta che oggi consentono la percezione delle aree archeologiche e che, in prospettiva, sono concepiti come punti di partenza per l'avvicinamento agli scavi e alle loro sistemazioni definitive.

Il camminamento di ronda, ridefinito e completato con ponti metallici che compensano parti crollate o inagibili, traduce i modi e il senso dell'avvistamento e del

controllo del territorio e della città conquistata nelle forme, negli strumenti e nelle percezioni che appartengono alla lettura del paesaggio urbano e territoriale.

Al centro della Fortezza, sopra e accanto al serbatoio ancora in uso, uno spazio per lo spettacolo riattiva e reinnerva il confronto del luogo con la cultura contemporanea grazie alla disposizione di una platea all'aperto, un palco e un sottopalco attrezzato con camerini, spazi tecnici, servizi igienici e magazzini.

Molti degli spazi restaurati presentano una disponibilità al confronto con il tempo presente, particolarmente dimostrata ed esaltata dalla realizzazione di mostre di scultura contemporanea. La disposizione di opere d'arte contemporanea ha interessato e interessa parte degli spazi aperti della Fortezza e gli ambienti interni ai bastioni; il richiamo che questa ha esercitato sul pubblico ha superato ogni aspettativa sollecitando evidentemente la curiosità intellettuale di coloro che si trovano a reinterpretare queste nuove presenze 'vivendole' nell'antico presidio difensivo e che scorgono in esse una potenzialità critica che sembra per certi versi rivendicare un senso di eternità dell'architettura e dell'arte.

L'irruzione dell'arte contemporanea nella rivelazione dei luoghi e l'inattesa tematica dell'accoglienza

Come già accennato in apertura, una scelta strategica dell'Amministrazione comunale¹⁶ per il lungo periodo prevedeva l'ospitalità temporanea nella Fortezza di nuove opere scultoree, perseguendo con essa l'istaurazione di un dialogo colto fra valori simbolici e linguaggi densi dell'arte dei nostri tempi con il luogo, anzi, i luoghi e le più alte espressioni artistiche e architettoniche della città e del territorio di Arezzo. Al centro di questo dialogo dovevano essere posti il tempo senza tempo dell'arte, l'incontro delle storie con la Storia, la ricerca linguistica quale espressione ultima di intensi valori poetici, la reciproca e sempre inedita rivelazione che, volta per volta, la Fortezza e altri spazi iconici della città di Arezzo da una parte, le installazioni artistiche dall'altra dovevano accendere nei visitatori, nella storia della struttura difensiva e della città.

Porre queste condizioni ha voluto dire proporre dialoghi complessi, distanti dalla ricerca o dall'offerta espositiva del contrasto e dell'alterità dissonante, pure potenziali veicoli di messaggi culturali fortemente poetici o provocatori, ma qui cercati e proposti per comporre autentiche sinfonie spaziali capaci di generare sonorità culturali del tutto inattese eppure da sempre presenti, solo non ancora nate.

Questo incontro, sempre diverso, è avvenuto coinvolgendo spazi e ambienti della Fortezza che non necessariamente coincidevano con le destinazioni espositive previste da progetto; si è rivelata in tal modo un'inedita assonanza fra unicità e imprevedibilità

¹⁶ Occorre far presente che la Giunta comunale attualmente in carica, diversa per radici e convinimenti politici rispetto a quella che ha voluto e reso possibile il restauro della Fortezza, ha operato

in continuità con la precedente, avviando il processo di valorizzazione del monumento proprio a partire da un programma espositivo fondato sulla scultura contemporanea.

della ricerca artistica contemporanea e irripetibilità dell'architettura restaurata con l'istituzione di accordi e sintonie intensissime, cercate e volute, certo, dall'artista, dai curatori della mostra e dell'allestimento, ma sicuramente anche molto amplificate e più potenti del previsto. Nella percezione dei visitatori, investiti da sollecitazioni molteplici, capaci di trasformare gli spazi antichi in scenari senza tempo, la rara forza simbolica e materica della preesistenza e dell'arte riescono a potenziare il racconto della storia e la comune partecipazione alla contemporaneità.

Gli ambienti del Bastione della Spina e del Bastione della Diacciaia hanno ospitato molte opere degli artisti già ricordati ma, ogni volta, il connubio fra opere e sentire degli artisti e i luoghi della Fortezza ha determinato una sorta di condivisione culturale, forse derivante dalla comune appartenenza culturale. La lunga narrativa degli spazi e degli ambienti della fortezza, resa eloquente dal progetto e dal cantiere di restauro, ha accolto e accoglie l'inserimento di opere d'arte popolate da 'figure' che a loro volta raccontano il tempo e la Storia con sollecitazioni sensoriali di gran lunga maggiori rispetto a quanto non accada con soluzioni espositive 'per contrasto', basate sul preconcetto di una necessaria 'alterità' discordante, talvolta solo esibita.

La mostra nel 2016 di Ivan Theimer¹⁷, lo 'scultore di Mitterand', naturalizzato francese, attivo anche a Pietrasanta, si è strutturata in percorsi popolati da bronzi di piccole e grandi dimensioni disposti lungo i tratti di raccordo fra i bastioni, sui camminamenti di ronda, negli spazi aperti della Fortezza, all'interno dei bastioni stessi. Sono stati in questo modo raccolti i personaggi del mito, i bozzetti di opere realizzate per importantissime piazze europee, le creazioni parigine, come gli obelischi di bronzo per il Palazzo dell'Eliseo (*Fig. 1, Tav. I*), il monumento commemorativo della Dichiarazione dei diritti dell'uomo e del cittadino per il bicentenario della rivoluzione francese e quello che ricorda le vittime dell'olocausto. Ercole che sorregge un obelisco, collocato nello 'spazio di mezzo' individuato e ridisegnato dal restauro negli interstizi fra le mura medievali e quelle cinquecentesche, così come è per le altre opere e forse più di ogni altra opera, diveniva in questa sua dislocazione possente e ipnotico richiamo all'eterno confronto delle storie con la Storia.

Del suo colloquio con Arezzo e con la classicità parla peraltro esplicitamente Ivan Theimer, intervistato per il catalogo uscito in occasione della mostra così descrivendo il suo percorso: "...la mia vita è piena di destini, come d'altronde la storia del mondo classico. Ho scoperto Arezzo e naturalmente Piero quando ero studente all'Accademia di Belle Arti di Parigi... Ho ammirato spesso la Pala di Brera a Milano, il Battesimo di Londra e ancora il Polittico di Sant'Antonio a Perugia o la Maddalena del Parto di Monterchi. La Pala della Misericordia di Sansepolcro e il suo manto protettivo mi hanno ispirato per il monumento che ho creato a Dieulefit, in Provenza, un memoriale dedicato alla pietà che può sconfiggere la guerra. Gli affreschi della Vera Croce, le pietre di Arezzo, che

¹⁷ Mostra a cura di Vittorio Sgarbi, Allestimento a cura di Roberto Barbetti, Francesca Sacchi Tommasi, Andrea Sbardellati.



Fig. 1. Immagini della installazione, nel Bastione della Spina, della mostra "Il Sogno di Theimer", Fortezza di Arezzo 2016 (Foto M. De Vita).



Fig. 2. L'Ercole con obelisco nel Bastione della Diacciaia della mostra "Il Sogno di Theimer", Fortezza di Arezzo 2016 (Foto M. De Vita).

digradano dal colle etrusco verso la pianura sono stati per me come una campana che risveglia gli antichi sogni e i ricordi sotterranei. Una vera e propria storia di rinascita per uno che ha vissuto l'emigrazione, la ricerca di una nuova identità, ma si è anche confrontato con l'accoglienza, con l'emozione dei luoghi e delle persone..."¹⁸.

Altrettanto chiarificatrici sono le riflessioni con le quali Vittorio Sgarbi, curatore della mostra, apre il catalogo: "Theimer ad Arezzo ha trovato un giorno lo specchio della sua visione, prima nella Chimera e poi nella Storia della Vera Croce di Piero della Francesca ... Misurandosi con Piero Ivan corona un sogno e la sua laboriosa formazione appartiene alla storia non a un delirio ... L'intatta necessità di ripercorrere il Mito ha il suo antecedente proprio in alcune rare prove di Piero di soggetto non religioso. Penso all'Ercole (Fig. 2) 'strappato' a Borgo Sansepolcro e ora allo *Stewart Gardner Museum* di Boston: una vera rianimazione dell'antico, una ricostruzione di un mondo perduto ... In quell'Ercole Piero ci rappresenta cos'è letteralmente la rinascita: sentire modo antico e mondo moderno come un solo mondo. E quando Theimer concepisce il suo Ercole che sostiene un obelisco ripercorre il cammino di Piero. Lo si avverte nel maestoso spazio della rocca popolato da Theimer di guerrieri e trofei, spazio ideale per la ricostruzione del Mito, di un mondo do eroi oggi scomparsi ... Quando entriamo nella rocca di Arezzo

¹⁸ SGARBI 2016, p. 212.

non avvertiamo, come in ogni mostra di arte contemporanea in uno spazio storico, lo stacco fra l'antico e il moderno. Le sculture che sono state esposte nella rocca sembrano nate per stare lì, in una continuità ideale e materiale. Non si percepisce la distanza tra due mondi e due modelli di pensiero. Non c'è, dunque, astrazione"¹⁹.

Ancor prima dei recenti restauri, nel corso di opere di scavo e di indagine condotti negli anni Novanta del secolo scorso, fu ritrovata una delle porte di accesso alla cittadella medievale poi distrutta per costruire la fortezza medicea, inglobata nella fabbrica cinquecentesca e riapparsa in quell'occasione. Fu chiamata la 'Porta dell'Angelo' perché al di sopra del fornice di ingresso fu rinvenuto un bassorilievo che raffigurava San Michele Arcangelo, ora custodito presso il Museo d'arte medievale e moderna di Arezzo.

La mostra delle opere di Ugo Riva (*Figg. 3-4, Tav. II*), tenutasi nella Fortezza dal giugno al gennaio 2017²⁰, ha avuto per titolo, appunto, *La Porta dell'Angelo* e di angeli si è popolata la Fortezza, immaginati e materializzatisi con altrettanta imprevedibilità ovunque si formasse un dialogo che, con una lingua sconosciuta, pure antica e nuova, facesse parlare gli angeli con la materia e il luogo spiegando l'eternità della materia stessa, la sua infinita mutevolezza, la solo apparente prigionia della terracotta, del bronzo, della pietra in figure e architetture la cui appartenenza all'antico e alla classicità libera la materia stessa nel mondo immaginifico e sensoriale contemporaneo.

Anche qui vale la pena far parlare i protagonisti della mostra, che indicano prioritariamente il connubio, il dialogo e la rivelazione dell'incontro fra spazio restaurato ed espressione artistica contemporanea. Ugo Riva così descrive il suo incontro con la Fortezza: "... Mentre la magia del luogo si impadroniva di me apparivano spontaneamente nella mente le opere necessarie ad abitarlo. La mostra si era composta da sola ... avrei desiderato immensamente rimanere a tu per tu con questa nuova creatura che mi parlava di sé, della sua storia, delle anime che l'avevano vissuta, percorsa, ne percepivo l'energia ... Quando sono tornato ancora una volta alla Fortezza, per rivedere gli spazi, ho sentito che tra lei e la mia opera poteva nascere una intesa forte e piena di senso, rivelandosi, prima che una certezza, una necessità"²¹.

Analogamente, dell'intenso e inaspettato confronto fra la sedimentazione storica della Fortezza narrata con il restauro e le opere di Ugo Riva, nate antiche, vive 'per corrosione', dice il curatore della mostra: "Qui le tormentate creazioni di Ugo Riva hanno trovato pace, qui rifugio. Dopo i Sassi di Matera è toccato ora a questa architettura potente e difensiva. Il destino stabilisce per i luoghi un'identificazione e anche una vocazione specifica. Ecco: questo è accaduto per Arezzo e per la sua Fortezza Medicea. E sono certo che il futuro di questo spazio sarà d'essere casa della scultura e anche del dialogo tra arte moderna ed antica"²².

È ora in corso, fino a gennaio 2019, la mostra dell'artista messicano Gustavo Aceves dal titolo *Lapidarium: dalla parte dei vinti*, un progetto itinerante cui l'artista lavora

¹⁹ Ivi, p. 14.

²⁰ Mostra a cura di Vittorio Sgarbi, allestimento a cura di Roberto Barbetti, Ugo Riva, Realizzarte

s.a.s., Francesca Sacchi Tommasi.

²¹ SGARBI 2017, p. 15.

²² Ivi, p. 13.

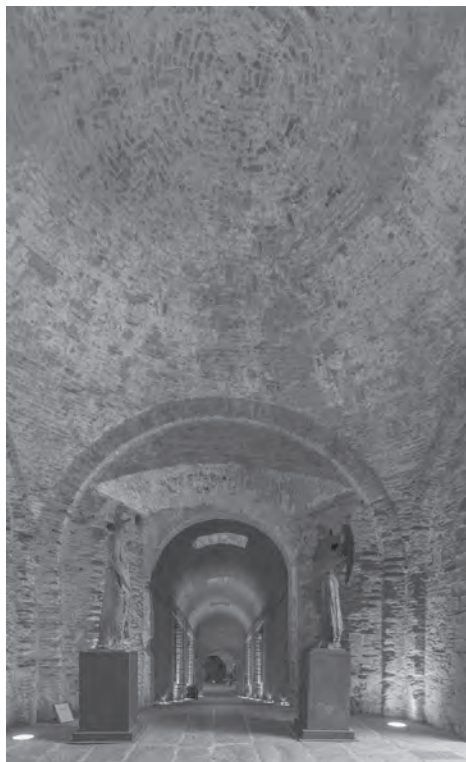


Fig. 3. Immagini della mostra “La Porta dell’Angelo”, Fortezza di Arezzo 2017 (Foto A. Ciampi).



Fig. 4. Immagini della mostra “La Porta dell’Angelo”, Fortezza di Arezzo 2017 (Foto A. Ciampi).

dal 2014 che amplia logicamente il confronto espositivo del pensiero contemporaneo con gli spazi della classicità interessando la Fortezza, la chiesa di San Francesco, la sala Sant’Ignazio, il sagrato del Duomo, piazza Vasari, con più di 200 opere realizzate in pietra, bronzo, resina, legno e altri materiali divenuti cavalli in viaggio simboli di fughe, abbandoni, migrazioni, frammenti sparsi di dolore e speranza. I suoi cavalli (*Figg. 5-6*), formati da frammenti intensamente evocativi di percorsi umani, corrono per raccontare storie di vinti, di antieroi. Il cavallo, simbolo araldico di Arezzo, appartiene ad un’iconografia che ha ispirato Aceves a partire dalla storia delle peregrinazioni della Quadriga di San Marco, la stessa che l’aretino Francesco Petrarca disse, nel 1364, trasferita alla Repubblica di Venezia. Tale Quadriga si trasforma, nell’opera del maestro messicano, in racconto di peregrinazioni, interpretato da cavalli solitari, inquieti, fermi fra il Bastione della Spina e il Bastione della Diacciaia, e altri puledri galoppanti in branco fra il secondo e il primo corpo di guardia della Fortezza (*Fig. 7*), dando origine ai più rumorosi e laceranti silenzi mai avvertiti da secoli.



Fig. 5. Immagini della mostra "Lapidarium, dalla parte dei vinti", Fortezza di Arezzo 2018 (Foto A. Ciampi).



Fig. 6. Immagini della mostra "Lapidarium, dalla parte dei vinti", Fortezza di Arezzo 2018 (Foto A. Ciampi).



Fig. 7. Immagini della mostra "Lapidarium, dalla parte dei vinti", Fortezza di Arezzo 2018, (Foto M. De Vita).

REFERENZE BIBLIOGRAFICHE

- ANDANTI 1988a: *Le Fortificazioni di Arezzo (sec. XIV- XV)*, a cura di A. Andanti, Comune di Arezzo, Arezzo 1988
- ANDANTI 1988b: A. Andanti, *L'evoluzione del sistema difensivo di Arezzo: 1502-1560*, in C. Cresti, A. Fara, D. Lamberini (a cura di), *Architettura militare nell'Europa del XVI secolo*, atti del convegno di studi (Firenze, 25-28 novembre 1986), Periccioli, Siena 1988, pp. 10-34
- BACCI 1999: A. Bacci, *Viva Maria! Storia in ottava rima dell'insurrezione aretina nel 1799 contro i francesi con una nota introduttiva*, Calosci, Cortona 1999
- CLAUSSE 1901: G. Clause, *Les San Gallo: architectes, peintres, sculpteurs, medailleurs XV^e et XVI^e siècles*, vol. 2, *Antonio da san Gallo le Jeune*, E. Leroux, Paris 1901
- DE VITA 2012: M. De Vita, *Il restauro lapideo. Le mura della Fortezza di Arezzo*, Edifir, Firenze 2012
- DE VITA 2017: M. De Vita *La fortezza di Arezzo: le trasformazioni di un 'colle fortificato' ed i recenti restauri*, in *Ricerca/Restauro*, Sezione 2B, *Conoscenza dell'edificio: casi-studio*, Quasar, Roma 2017, pp. 600-610
- FRANCHETTI PARDO 2004: V. Franchetti Pardo, *Le città nella storia d'Italia. Arezzo*, Laterza, Roma-Bari 1986
- FRESCHI 2004: P. Freschi, *Architettura e territorio nella seconda metà del Cinquecento: dalla Battaglia di Scannagallo alla fine del secolo*, in L. Fornasari, A. Giannotti (a cura di), *Arte in terra d'Arezzo. Il Cinquecento*, Edifir, Firenze 2004, pp. 273-295
- GIOVANNONI 1959: G. Giovannoni, *Antonio da Sangallo il Giovane*, Centro Studi di Storia dell'Architettura e Facoltà di Architettura dell'Università di Roma, Tipografia Regionale, Roma 1959
- LAMBERINI 2007: D. Lamberini, *Il Sanmarino, Giovanni Battista Belluzzi architetto militare e trattatista del Cinquecento*, Olschki, Firenze 2007
- PASQUI 1904: U. Pasqui, *Documenti per la storia della città di Arezzo*, 4 voll., dal IV *Croniche (sec XIV-XV)*, Coi Tipi di U. Bellotti, Arezzo, 1904
- PATURZO 2006: F. Paturzo, *La Fortezza di Arezzo e il Colle di San Donato dalle origini ad oggi*, Letizia, Arezzo 2006
- SGARBI 2016: V. Sgarbi (a cura di), *Il Sogno di Theimer*, Maggioli Musei, Santarcangelo di Romagna 2016
- SGARBI 2017: V. Sgarbi (a cura di), *La Porta dell'Angelo*, Grafiche Badiali, Arezzo 2017
- SPAGNESI 1986: *Antonio da Sangallo il Giovane: la vita e l'opera*, Atti del XXII Congresso di Storia dell'Architettura (Roma, 19-21 febbraio 1986), a cura di G. Spagnesi, Centro Studi per la Storia dell'Architettura, Roma 1986
- WARREN 1979: O. Warren, *Raccolta di piante delle principali città e fortezze del Gran Ducato di Toscana, 1749*, a cura di F. Gurrieri e L. Zangheri, Studio per edizioni scelte, Firenze 1979

Il restauro del *Gran muro panoramico vibrante* di Jesús Raphael Soto nella Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea di Roma

MARIANO TALARICO, CARLO SERINO, MARZIA MARIA MERCURI,
ANTONIO IACCARINO IDELSON, LUCIANA TOZZI

Il manufatto e la storia conservativa

Il *Gran muro panoramico vibrante* (Tav. I) di Jesús Raphael Soto (Ciudad Bolívar, 5 giugno 1923 – Parigi, 14 gennaio 2005) è una parete mistilinea lunga circa 14 metri, rivestita da un motivo a righe verticali nere serigrafato su carta bianco avorio¹; la parete corre tra un basamento e un cielo superiore, entrambi di colore nero; dal soffitto, di fronte alla parete, pendono numerosissime bacchette metalliche di colore nero e blu, disposte in file parallele che si vanno infittendo progressivamente nella profondità della parte curva centrale². L'oscillazione anche minima delle bacchette contro il fondo rigato, come anche gli spostamenti dell'osservatore rispetto all'opera, producono un potente effetto di vibrazione ottica³.

L'opera fu realizzata per il padiglione venezuelano presso la XXXIII edizione della Biennale di Venezia del 1966 (Fig. 1). Fu acquistata per la Galleria Nazionale d'Arte Moderna⁴ dalla soprintendente Palma Bucarelli dopo una lunga trattativa⁵, come scelta di ripiego rispetto all'altra opera dello stesso artista, *Vibrazione azzurra e nera*, anch'essa esposta alla medesima Biennale (n. 57 del catalogo), per la quale

¹ La stampa serigrafica è una tecnica di tipo permeografico che sfrutta la permeabilità di un tessuto (matrice) teso su telaio (telaio serigrafico) ad un inchiostro. Sul tessuto viene realizzato, al negativo, il disegno da stampare rendendolo impermeabile all'inchiostro. L'inchiostro, steso con una spatola (racla), passa solo dove la matrice è permeabile trasferendosi sul supporto di stampa posto in prossimità della matrice.

² Si tratta di circa 700 elementi.

³ La Op Art, o Optical Art, si caratterizza per la produzione di effetti di forte disturbo ottico con serie di linee parallele o concentriche. I fenomeni attivati da questo tipo di figure sarebbero causati, secondo alcuni fisiologi, dai movimenti oculari e dall'aggiustamento dinamico del cristallino, e consisterebbero in 'battimenti' (o 'vibrazioni') dovuti alla sovrapposizione retinica dell'immagine postuma momentanea con quella reale nel momento in

cui l'occhio si ferma. Altri studiosi propendono per una spiegazione legata all'elaborazione dell'immagine nel cervello (GREGORY 1998, pp. 292-296). Il *Muro* di Soto produce le Frange di Moiré mediante la sovrapposizione delle bacchette verticali nere con le righe serigrafate, generando un'impressione di movimento che viene amplificata osservando contro il fondale a righe i fili in nylon dipinti di nero che tengono sospese le bacchette stesse.

⁴ Ha oggi cambiato denominazione in La Galleria Nazionale. Da qui in avanti verrà menzionata come Galleria.

⁵ Vedere carteggio intercorso con il prof. Renato Cardazzo della Galleria d'Arte del Naviglio (Milano) e della consorella Galleria d'Arte del Cavallino (Venezia) (Archivio storico, Galleria Nazionale Arte Moderna e Contemporanea, note prot. n. 3166 del 15/7/1966, n. 3742 del 25/8/1966 e n. 4309 del 14/10/1966, pos. 9/B).



Fig. 1. Il *Muro* alla Biennale di Venezia nel 1966 (foto Giacomelli, per cortesia della Galleria, Archivio storico).

inizialmente era stato manifestato l'interesse all'acquisto. Prima di arrivare a Roma, il *Muro* fu esposto nel 1967 alla mostra *Lumière et mouvement* presso il Musée d'Art de la Ville de Paris. Nel 1968 a Roma fu allestito da maestranze interne nella sezione permanente della Galleria, in assenza dell'autore che ne seguiva le vicende a distanza. Negli anni ottanta⁶, dopo un accurato rilievo, fu smontato dai restauratori della Galleria e trasferito nei depositi (Fig. 2): tutte le parti furono catalogate in previsione di un futuro rimontaggio; le bacchette furono divise in gruppi e numerate per conservare memoria della loro esatta posizione originaria⁷.

Negli anni successivi è stata valutata a più riprese la possibilità della sua ricostruzione. Si considerava infatti la ricostruzione, piuttosto che il restauro, visto che era

⁶ Non è stato possibile determinare con precisione l'anno del disallestimento.

⁷ Paolo Martore imputa l'avanzato stato di degrado dell'opera alla mancanza presso la Galleria di un protocollo adeguato per lo smontaggio, la manutenzione e il deposito di opere simili (MARTORE 2016, p. 200). Si deve tuttavia rilevare che, pur in carenza di una procedura codificata, i restauratori interni eseguirono

i lavori di smontaggio con cura, documentando scrupolosamente l'opera e registrando ogni informazione che apparve utile, in quel momento, per renderne possibile un futuro rimontaggio. Oggi, in una situazione analoga, con l'artista vivente, si elaborerebbe un dossier per la reinstallazione indagando non soltanto gli aspetti materiali, ma individuando gli aspetti fondanti e irrinunciabili dell'opera.



Fig. 2. Il *Muro* durante lo smontaggio degli anni '80 (foto per cortesia della Galleria, Archivio storico).

presso la Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma dal 22 marzo al 27 maggio 2012 a cura di Giovanni Granzotto e Mariastella Margozi. Dopo la mostra, l'opera è stata nascosta dietro una parete di cartongesso fino al 2014, quando è stata spostata nella sala 2 dell'allestimento permanente, addossandola ad una parete eretta al centro dello

ormai diffusa la convinzione che l'opera fosse troppo degradata, se non addirittura in gran parte persa, tanto da averne riconosciute come sicuramente pertinenti solo le bacchette metalliche⁸. In ogni caso, era ben evidente che la difficoltà principale era rappresentata dal rivestimento serigrafato, per la cui riproposizione vennero considerate varie ipotesi, tra le quali la realizzazione del motivo a righe su supporti flessibili da montarsi su telai, come veri e propri dipinti su tela⁹.

Nel 2012 l'opera, i cui pezzi erano stati definitivamente rintracciati nei depositi e identificati, fu finalmente ricostruita nel grande salone del corpo est dell'ampliamento bazzaniano della Galleria¹⁰. L'occasione fu offerta dalla mostra *Arte programmata e cinetica da Munari a Biasi a Colombo e ...*, allestita

⁸ Si veda ad esempio la relazione della dott.ssa Marcella Cossu, la quale sostiene che le uniche parti sopravvissute fossero le bacchette metalliche, considerando perso tutto il resto. Afferma infatti che, più che di un restauro, si tratterebbe di una ricostruzione, da far eseguire in parte con il personale interno dell'Ufficio Tecnico e del Laboratorio di Falegnameria e in parte da affidare all'esterno. La ricostruzione si sarebbe basata sul rilievo eseguito prima dello smontaggio degli anni ottanta (Archivio Laboratorio di restauro, Galleria Nazionale Arte Moderna e Contemporanea, Roma, Scheda n. 500).

⁹ Si veda la nota della dott.ssa Mariagrazia Castellano sulla carta e sugli adesivi da impiegare nell'eventuale ricostruzione, in cui si evidenzia particolarmente la necessità di evitare l'impiego di fogli autoadesivi per la tendenza degli adesivi a migrare attraverso la carta (Archivio Laboratorio di restauro, Galleria Nazionale Arte Moderna e Contempo-

ranea, Roma, Scheda n. 500).

¹⁰ I lavori sono stati eseguiti dalle imprese Equibrarte di Carlo Serino e Antonio Iaccarino Idelson srl e Mercuri & Talarico snc di Marzia Mercuri e Mariano Talarico con la direzione di Mariastella Margozi e di Luciana Tozzi; hanno collaborato Daniele Costantini, Matteo Ghilardi e Fabrizio Mari. I lavori sono cominciati il 1° febbraio e sono stati ultimati il 21 marzo 2012. Uno sponsor privato trovato dalla Galleria avrebbe dovuto finanziare i lavori. Il successivo spostamento (smontaggio/rimontaggio) e lo smontaggio definitivo sono stati economicamente sostenuti direttamente dalla Galleria. Con l'occasione ringraziamo tutti coloro che hanno dato un contributo alla realizzazione di questo restauro: Maria Vittoria Marini Clarelli direttrice della Galleria, il personale e in particolare Stefano Marson, Paolo Martore e specialmente Mariastella Margozi, asse portante di tutta questa avventura.

spazio espositivo. Nel 2015, non trovando un'ideale collocazione nel nuovo allestimento, il *Muro* è stato ancora una volta smontato per tornare nei depositi.

I materiali costitutivi e lo stato di conservazione prima dell'intervento del 2012

Il principale materiale costitutivo dell'opera è il legno, plausibilmente scelto per l'agevole reperibilità e lavorabilità e per i costi contenuti, caratteristiche che ben si adattano all'intenzione di realizzare un'opera effimera, destinata ad essere demolita al termine dell'esposizione. I cieli e le basi sono in listellare, le pareti sulle quali sono incollate le serigrafie sono in truciolato così come la fragilissima zoccolatura; i piedi d'appoggio delle pedane, l'elemento frontale superiore, i montanti posteriori che collegano basi e cieli e, in generale, tutti gli elementi di rinforzo e irrigidimento sono in massello di abete; l'elemento curvo centrale che raccorda le due pareti rettilinee laterali è invece in sottile compensato, montato su una struttura in legno massello alquanto imprecisa e grossolana. In generale, si rileva che la carpenteria non è particolarmente accurata e la scelta dei materiali non sempre è adeguata all'impiego. La velocità di esecuzione e la ricerca del massimo risparmio sono testimoniate da un uso dei materiali ottimizzato in modo da avere il minimo sfrido possibile: si osserva ad esempio che le tavole di legno furono impiegate, per quanto possibile, nei formati standard, riducendo al minimo tagli e lavorazioni. A dispetto della solidità e pesantezza dei materiali specifici, si percepisce una sensazione di fragilità generale. In particolare, l'uso del truciolato ha comportato la deformazione dei pannelli verticali per effetto del peso della struttura soprastante, mentre la zoccolatura, realizzata con lo stesso materiale, si è dissolta in una moltitudine di frammenti irrecuperabili quando venne smontata schiodandola dalle pedane della base.

Dopo il montaggio iniziale, e analogamente nelle successive ricostruzioni, tutte le superfici a vista furono dipinte con una pittura di colore nero opaco a legante sintetico, lasciando grezze le parti non a vista. Per l'assemblaggio furono impiegati quasi esclusivamente colla vinilica e chiodi. Piuttosto raro l'uso delle viti: solo alcune, grosse e con testa svasata e taglio dritto, fissavano tra loro le pedane che compongono la base e i pannelli in truciolato con i listelli di battuta posteriori; tali viti, nascoste sotto il primo strato di serigrafie, certamente risalgono all'allestimento per la Biennale di Venezia¹¹. Tutte le connessioni a vista tra gli elementi lignei furono stuccate e dipinte in nero per nascondere ogni discontinuità. Per le aste metalliche pendenti furono impiegati profilati in alluminio con sezione a U, della lunghezza di circa 200 cm¹², interamente dipinti con una pittura opaca a legante sintetico di colore nero ripassata con blu oltremare nella sezione centrale. Le aste metalliche erano appese ai cieli con sottili fili di nylon

¹¹ Qualche altra sporadica vite, decisamente più recente (impronta a croce e trattamento a zincatura gialla), era stata usata per fissare alcuni listelli di battuta del *Muro* e potrebbero essere state adoperate nell'ultimo smontaggio, prima di riporre

l'opera nei depositi.

¹² Anche questa misura, sottomultiplo dei profilati standard da 6 metri, è prova di un uso dei materiali studiato in modo da evitare sfridi.



Fig. 3. Dettaglio con la stratigrafia delle stampe serigrafiche (foto M. Talarico).

deducendo il numero delle bacchette inizialmente previste, oppure che l'artista si fosse lasciato un margine di flessibilità nella distribuzione degli elementi pendenti¹³.

Il rivestimento delle pareti consisteva in fogli di carta bianca serigrafata (67 x 53 cm) a righe verticali nere, larghe 2 mm e distanziate tra loro di 1 mm. Sono stati individuati almeno tre strati sovrapposti, tutti con un adesivo a base di cellulosa. Ad ogni montaggio era infatti necessario procedere ad una nuova applicazione parziale o totale dei rivestimenti serigrafati per nascondere le connessioni tra le tavole e gli eventuali danni dovuti a smontaggio e movimentazioni (Fig. 3).

I lacerti di serigrafie riferibili alle installazioni eseguite sotto il diretto controllo dell'artista (quella della Biennale del 1966¹⁴ e, probabilmente, anche quella di Parigi dell'anno successivo), rispetto al livello più recente (Roma 1968, anche se non si può escludere del tutto che questo rivestimento possa essere stato applicato anche successivamente), rivelano caratteristiche significativamente differenti: la presenza di un tono più chiaro e caldo del bianco, vicino all'avorio, e di un nero più freddo; una buona regolarità nella scansione di righe (ampiezza righe nere: $2 \pm 0,2$ mm; ampiezza righe bianche: $1 \pm 0,2$ mm) e un'applicazione delle stampe sostanzialmente regolare e piana. Le serigrafie dello strato più recente appartenevano certamente a una partita di produzione diversa rispetto all'originaria ed erano state stampate con materiali differenti (carta, inchiostro e matrici), probabilmente anche da una tipografia diversa. Oltre all'ingiallimento determinato dal tempo e al degrado meccanico causato dall'ultimo smontaggio, dalle movimentazioni e da uno stoccaggio in deposito certamente poco accurato, esse presentavano pieghe e difetti di adesione e di allineamento delle righe molto evidenti.

¹³ Nel rilievo dello smontaggio degli anni ottanta si nota una distribuzione disomogenea delle asticelle, più fitte da un lato rispetto all'altro come se, avendo cominciato il montaggio da un lato, queste si fossero poi rivelate numericamente insufficienti.

¹⁴ Come emerge dalla diretta testimonianza di Davide Boriani, artista del Gruppo T, raccolta in

dipinti anch'essi di nero, fissati al di sopra di forellini praticati nel lamellare del soffitto con punti metallici o, talvolta, con puntine da disegno a tre punte. I fori disponibili sono molto più numerosi di quelli effettivamente utilizzati e si può immaginare che siano il risultato di un lavoro veloce e di uno spirito pratico: si preferì predisporre qualche foro in più, piuttosto che doverne praticare di nuovi durante il montaggio. Non si può ovviamente escludere che ci sia stato un cambio di progetto in corso d'opera ridu-

occasione di questo restauro del 2012 da Mariano Talarico. In un clima di amichevole collaborazione, gli artisti partecipanti alla Biennale di Venezia del 1966 si aiutarono vicendevolmente nella realizzazione delle opere in allestimento. In particolare, Soto si avvale anche dell'aiuto dello stesso Boriani.

Ad ogni nuova esposizione, dunque, la parete di fondo veniva rivestita con nuove stampe serigrafiche che si andavano a sovrapporre a quelle precedenti, le connessioni tra gli elementi lignei del basamento e del soffitto venivano stuccate e ridipinte di nero, anche per nascondere viti e chiodi, le bacchette smontate e nuovamente fissate con punti metallici senza alcuna garanzia che ne fosse riproposta la disposizione originaria. L'opera, per rispondere alla necessità di un suo adattamento alla disponibilità di uno spazio leggermente differente per la mostra di Parigi, fu anche ampliata di 40 cm all'estrema destra, come è testimoniato dall'uso di materiali non omogenei con i restanti. A quella stessa fase, e forse anche al successivo allestimento presso la Galleria, si deve anche una nuova disposizione delle bacchette verso le estremità.

Su due delle basi sono stati trovati, sotto alcuni strati di pittura nera certamente originali, dei sottili dischetti di materiale plastico adesivo di colore nero di cui non si è potuta chiarire la funzione. La loro disposizione corrisponde sostanzialmente a quella delle bacchette pendenti ed è quindi possibile supporre che questi dischi rappresentassero un elemento dell'opera, solo in parte compiuto e successivamente nascosto a ragione di un ripensamento dell'artista.

L'installazione era conservata, interamente smontata, nel deposito n. 3 della Galleria. In una grande cassa erano raccolti gli elementi di minore dimensione (Fig. 4), tra i quali le aste metalliche. Queste ultime erano raggruppate in numerosi fasci, ciascuno incartato e numerato; dentro ogni pacco le aste erano anch'esse numerate singolarmente su un talloncino di carta applicato al filo di nylon. La posizione di ciascuna asta nel contesto dell'opera era quindi determinabile univocamente grazie alla numerazione, riportata accanto a ciascun foro sul lato superiore dei cieli, e alle linee tratteggiate con cui erano stati delimitati i gruppi di fori corrispondenti a ogni fascio.

Tutte le superfici erano interessate da abbondanti depositi incoerenti e coerenti, da macchie e gore di umidità.

Del rivestimento frontale delle basi, in sottile truciolato reso fragilissimo dall'umidità e dalle sollecitazioni meccaniche, non restavano che pochi frammenti, per di più compromessi dalla presenza di incollaggi e ridipinture. Alcuni degli elementi lignei



Fig. 4. Il *Muro* smontato nel deposito della GNAM nel 2012 (foto C. Serino).

di collegamento fra basi e cieli presentavano fratture di varia entità, altri risultavano mancanti; qualche puntone di rinforzo era allentato, qualche altro completamente distaccato. I pezzi più grandi (cieli, basi, pannelli di fondo con serigrafie) erano depositati nei pressi della cassa senza ulteriori protezioni o imballaggi. Il pannello in compensato curvo non aveva più traccia delle serigrafie di rivestimento e i bordi verticali, tagliati in obliquo e assottigliati per livellarli con i pannelli adiacenti, erano lacunosi per gli strappi prodotti dai chiodi con cui era stato fissato.

Anche lungo i bordi dei pannelli di truciolo si riscontravano spesso lacune da strappo indotte dai chiodi di fissaggio. I pannelli delle basi e dei cieli erano meno estesamente danneggiati, ma anch'essi erano comunque interessati da fratture e perdite di materiale lungo il perimetro.

Sulle superfici dipinte di nero sono stati identificati vari strati sovrapposti, riconducibili, così come la stuccatura delle lacune e delle connessioni, ai vari rimontaggi.

Anche sulle aste metalliche, interessate da piccole e diffuse micro-lacune causate dagli urti, per gli inevitabili problemi di adesione della pittura sull'alluminio, sono stati identificati due livelli di reintegrazione pittorica, sull'azzurro e sul nero (*Tav. II*).

Obiettivi dell'intervento del 2012

Gli obiettivi e le strategie d'intervento, come talvolta accade, si sono delineati nel corso dei lavori, potendo inizialmente contare solo su idee di massima e alcune informazioni, talvolta contraddittorie, sull'opera e sul suo stato di conservazione. Nel corso del primo sopralluogo, preliminare all'elaborazione del progetto, non era stato possibile capire neanche se l'opera fosse completa, o quale fosse l'entità delle eventuali mancanze. Dimensioni e peso delle parti riconosciute pertinenti all'opera erano in ogni caso tali da scoraggiare anche solo un inventario di massima del materiale, operazione peraltro difficoltosa anche a causa del limitatissimo spazio disponibile nel deposito dove era collocato. Erano giunte fino a noi le bacchette, ordinate e numerate secondo uno schema di rilievo, anch'esso disponibile. Era certo anche che sarebbe stato necessario ripristinare, almeno parzialmente, il rivestimento serigrafato, che appariva notevolmente degradato e lacunoso sui pannelli che era stato possibile esaminare direttamente.

Altro punto di riferimento imprescindibile dell'intervento era rappresentato da una richiesta della committenza: il montaggio doveva essere facilmente reversibile e dovevano essere quindi messe a punto soluzioni tecniche che, minimizzando il rischio di ulteriori danni, agevolassero i futuri interventi di movimentazione e assemblaggio in previsione di uno smontaggio definitivo, una presentazione dell'opera in un'altra sala della Galleria o anche un eventuale futuro prestito.

Considerato che il *Muro* ha attraversato diversi passaggi, ognuno dei quali ha lasciato tracce e anche modifiche, era fondamentale individuare una fase di riferimento certa, omogenea e completa, nella storia conservativa del manufatto alla quale attingere per la ricostruzione. Si poteva purtroppo contare su scarsissime testimonianze

fotografiche della versione originale allestita alla Biennale di Venezia del 1966 e della successiva versione parigina del 1967. L'unica documentazione completa, corredata anche da una precisa mappatura relativa alla posizione degli elementi appesi, comprese le distanze di ciascuno di essi dal soffitto, era quella dell'ultimo smontaggio, eseguito dal personale della Galleria negli anni ottanta¹⁵. In ogni caso nessuna informazione è pervenuta, né da parte dell'artista né delle istituzioni, sulle condizioni d'illuminazione dell'esposizione, sulla sonorità e, in generale, in merito alle modalità di fruizione.

Restauro e ricostruzione

I lavori si sono articolati in due fasi: in una prima, che si è svolta nei depositi con una limitatissima disponibilità di spazio, gli elementi ancora presenti sono stati identificati, rilevati, documentati fotograficamente e sottoposti agli interventi conservativi preliminari indispensabili (pulitura, consolidamento, e adeguamento strutturale). Non è stato possibile eseguire prove significative di rimontaggio per mancanza di spazi adeguati e ci si è limitati solo ad accostare alcuni dei pezzi per ricostruire e verificare la sequenza di montaggio.

Nella fase successiva, immediatamente prima dell'inaugurazione della mostra nella quale doveva essere esposta l'opera, i lavori sono proseguiti direttamente sul luogo dell'allestimento, disponendo finalmente di tutto l'ampio spazio necessario per le prove preliminari e il montaggio definitivo.

I depositi incoerenti sono stati rimossi con l'ausilio di pennelli e aspirapolvere. I depositi coerenti sono stati asportati meccanicamente con spugne sintetiche¹⁶. Le superfici sono state quindi pulite con spugne leggermente umide per togliere, o almeno alleggerire, le gore e le macchie di umidità che si erano infiltrate in profondità fra le fibre del legno grezzo. Al medesimo trattamento sono state sottoposte tanto le superfici dipinte che quelle non dipinte. Sul legno a vista è stato applicato a rullo e a pennello un prodotto antitarlo¹⁷.

Fessure, fratture e sconnessioni del legno sono state consolidate con infiltrazioni di resina vinilica a diverse concentrazioni, utilizzando per il fissaggio temporaneo morsetti e/o viti fino alla completa asciugatura dell'adesivo.

Le serigrafie applicate nel corso dei precedenti allestimenti, talvolta lacerate e sollevate, sono state sottoposte ad alcuni interventi conservativi, pur nella certezza dell'impossibilità di una loro presentazione. Le parti lacerate e mobili sono state fissate ricorrendo preferibilmente a un adesivo a base di metilcellulosa o in alternativa, quando gli strati erano di elevato spessore e troppo rigidi, con un adesivo acrilico in emulsione acquosa¹⁸.

¹⁵ La documentazione riporta per ogni asta una diversa distanza dal soffitto. Le misure risultano distribuite entro un intervallo di valori notevolmente variabile: circa 4 cm tra il valore minimo e quello massimo (Archivio Laboratorio di restauro, Galleria Nazionale Arte Moderna e Contemporanea, Roma, Scheda n. 500).

nea, Roma, Scheda n. 500).

¹⁶ Sono state utilizzate spugne tipo Wishab morbido.

¹⁷ Antitarlo biocida a base di permetrina.

¹⁸ Sono stati impiegati gli adesivi Tylose MH300 e Plextol B500.

Alcuni fragili bordi sollevati dei dischi in materiale plastico rinvenuti su una delle pedane sono stati spianati e fatti riaderire al supporto ligneo con una leggera pressione, dopo averne riattivato l'adesivo con del solvente organico.

Adeguamenti strutturali e migliorie tecnologiche

Al fine di rendere la struttura più solida e sicura, sono stati adottati alcuni provvedimenti seguendo i principi della minore invasività per i materiali originali, della massima efficacia, della semplicità esecutiva e, ovunque fosse applicabile, della reversibilità delle operazioni eseguite.

I pannelli di truciolato delle pareti di fondo, deformati dal loro stesso peso nello stazionamento verticale, sono stati rinforzati, e in tal modo anche raddrizzati, applicando sul retro dei profili in legno¹⁹.

Per limitare la flessibilità delle basi che, fin dalla loro realizzazione, avevano pochi punti di contatto con il pavimento, sono stati messi in opera alcuni appoggi supplementari. Le basi, infatti, tendevano a deformarsi in modo evidente sotto il peso degli operatori ed era prevedibile che, durante le operazioni di montaggio e smontaggio, la deformazione si sarebbe trasmessa a tutto il resto della struttura, con possibili danni nelle giunzioni e nei fissaggi.

Considerato che l'esposizione del *Muro* sarebbe stata temporanea e prevedendone un successivo imminente smontaggio, si è deciso fin dall'inizio di lasciare aperti i giunti tra gli elementi lignei. Infatti, nel corso dei lavori si è andata sempre più delineando l'ipotesi di due distinte fasi nella futura vita dell'opera: una iniziale, in cui le operazioni di installazione e smontaggio dovevano essere facilitate quanto più possibile, e un'eventuale seconda fase, con una sua sistemazione definitiva che avrebbe consentito di fissare l'assemblaggio sigillando con stucco e pittura nera tutte le connessioni, in coerenza con quanto era stato originariamente previsto dall'artista. Le lacune lungo le connessioni fra le tavole sono state risarcite ricostruendo spigoli netti e ben definiti in modo da minimizzare l'ampiezza delle fessure²⁰. Sono state poi adottate soluzioni alternative al sistema di costruzione originario, realizzato con poche viti e moltissimi chiodi. In corrispondenza di tutti i giunti destinati ad essere montati e smontati sono state disposte delle placche per l'accoppiamento delle parti con bussole filettate e viti con passo metrico, le quali possono essere montate e smontate più volte senza il rischio di allentamenti o cedimenti. In presenza di connessioni sulle parti a vista, dipinte di nero, i vincoli sono stati ovviamente collocati sul retro. Per compensare i disalline-

¹⁹ I profili in abete, con sezione 60x20 mm, sono stati disposti di piatto con l'ausilio di viti e colla vinilica (Vinavil NPC).

²⁰ Le lacune del legno e i fori lasciati da vecchie viti e chiodi sono stati stuccati in due fasi: prima leggermente sottolivello con stucco epossidico bicomponente caricato con microsferi fenoliche e pigmento

nero, e infine con uno stucco premiscelato a base di gesso addizionato con adesivo vinilico in emulsione acquosa (per conferire elasticità) e pigmento nero. La reintegrazione pittorica è stata eseguita con una pittura acrilica opaca nera. Sulle parti dipinte in nero è stata stesa una velatura di tempera nera con l'obiettivo di nascondere abrasioni e difetti diffusi.

amenti prodotti dalle deformazioni plastiche del legno sotto carico, il perfetto allineamento dei piani è stato garantito tramite l'inserimento di lamelle in alloggiamenti fresati a metà dello spessore delle tavole. Il filo aperto delle connessioni tra gli elementi lignei del soffitto è stato schermato sul retro con strisce di cartone nero per impedire infiltrazioni di luce che avrebbero evidenziato le discontinuità strutturali. Questo sistema di montaggio si è rivelato duttile, efficace nella sua applicazione e rispettoso del manufatto: le connessioni, sebbene non sigillate, nelle condizioni d'illuminazione dell'esposizione risultavano ben poco visibili sul fondo nero e comunque tali da non interferire con la fruizione dell'opera.

Il rimontaggio è iniziato dalle basi, che sono state via via accostate e poi fissate tra loro. Sotto gli appoggi a terra sono stati applicati alcuni feltrini che hanno permesso lo spostamento delle basi anche dopo il loro totale assemblaggio per trovare il migliore posizionamento nella sala.

La zoccolatura frontale in truciolato, la cui grande fragilità era causa dello stato irrecuperabilmente frammentario e lacunoso in cui ci era giunta, è stata interamente sostituita con nuovo compensato di analogo spessore. In alternativa all'originaria chiodatura è stato predisposto un sistema di montaggio reversibile con magneti. La disposizione dei punti di fissaggio, distanziati tra loro di circa 40 cm, ha conferito al fronte del basamento una buona solidità anche in caso di urti accidentali con i piedi dei visitatori, piuttosto prevedibili.

Il rimontaggio e il rivestimento serigrafato

La ricostruzione della parete di fondo e del suo rivestimento a righe, responsabile dell'effetto *optical* e quindi essenziale per una efficace fruizione dell'opera, ha richiesto impegnative riflessioni. L'obiettivo primario era di ottenere un disegno nitido e preciso, evitando i problemi di applicazione e i difetti conseguenti riscontrabili anche sugli strati originari.

Un intervento filologico è stato subito escluso. Il livello più recente della stratificazione, applicato durante l'allestimento di Roma e che già all'epoca era stato oggetto di contestazioni da parte della soprintendente della Galleria, era obiettivamente impresentabile. La deformazione della rigatura verticale annullava l'interferenza ottica con le bacchette, e un pur massiccio intervento di reintegrazione non sarebbe valso a ripristinarne la funzionalità.

Era inoltre impraticabile anche il tentativo di recuperare uno degli strati sottostanti, in quanto ciò avrebbe comportato la rimozione dell'ultimo strato, da considerarsi originale e storicizzato al pari degli altri, intervento peraltro irreversibile e senza alcuna garanzia del risultato conseguente.

Si è deciso quindi di conservare per intero la sequenza stratigrafica, proponendo un rivestimento integralmente nuovo.

La sequenza delle varie stampe, sottoposta agli indispensabili interventi conservativi di consolidamento, è stata inglobata in un *sandwich* ottenuto sovrapponendole

un rivestimento di multistrato avvitato lungo il perimetro di ciascun pannello verticale. Il nuovo rivestimento rappresenta non solo un supporto perfettamente planare per le nuove stampe a righe, ma offre anche un prezioso contributo strutturale rinforzando l'intera parete. Questa soluzione salvaguarda totalmente le stratificazioni precedenti che restano sostanzialmente inalterate al di sotto dei nuovi pannelli e disponibili per studio o per futuri interventi che, con premesse critiche diverse, ne proponessero il recupero.

Una volta assemblata la base, i pannelli verticali originali in truciolato sono stati montati in posizione arretrata, così da poter collocare il nuovo rivestimento in multistrato con le nuove serigrafie esattamente nella posizione originaria²¹.

Per semplificare le operazioni di movimentazione, sul retro dei pannelli sono state applicate comode maniglie così da poterli spostare e posizionare con precisione evitando ogni contatto con il lato delle serigrafie²². Per un sostegno temporaneo durante il montaggio, ciascun pannello è stato reso autoportante con la messa in opera di alcuni puntelli diagonali sul retro. Inoltre, per incrementarne la stabilità e la sicurezza strutturale generale, ogni pannello è stato ancorato alla parete retrostante con tiranti in acciaio, di cui è stata registrata la tensione tramite tenditori a doppia vite.

A questo punto è stato possibile posizionare i cieli e i montanti verticali di sostegno, a iniziare dal pesantissimo elemento centrale d'angolo.

Terminato l'assemblaggio della struttura portante (*Fig. 5*), sulla parete di truciolato è stata applicata la nuova fodera lignea, sezionata in elementi grandi come i pannelli originali con i quali sono stati individualmente solidali.

La parete è stata quindi completata con l'installazione del raccordo curvo tra le due superfici piane. Questo elemento, fragile e sformato, è stato rettificato con cura: un'ampia deformazione è stata corretta con la disposizione di una nuova centina in legno. I bordi del sottilissimo foglio di compensato, fragili e lacunosi, sono stati rinforzati applicando sul fronte con resina vinilica in emulsione acquosa un tessuto di vetro; le mancanze più consistenti sono state integrate con inserti di compensato con analogo spessore. L'ancoraggio alla struttura è consentito da due punti di fissaggio predisposti sul retro del raccordo, che mantengono l'elemento aderente ai retrostanti pannelli verticali.

La scelta di ricorrere a nuove stampe utilizzando ancora la serigrafia su carta risponde alla precisa esigenza di coerenza con l'aspetto originale dell'opera, caratterizzato dalle tipiche irregolarità di questa tecnica di stampa. L'impiego alternativo di tecniche nuove di stampa digitale, che avrebbe permesso di riprodurre uno o più dei fogli del rivestimento della fase veneziana o francese, è apparso artificioso e, al tempo stesso, inutile. Questa scelta, infatti, non sarebbe stata comunque 'imparziale', in quanto il disegno delle singole stampe rappresenta solo una delle numerose variabili: contribuiscono a creare l'immagine complessiva non solo la carta, l'inchiostro e le

²¹ I pannelli originali sono stati arretrati di 10 mm, pari allo spessore del nuovo rivestimento di multistrato.

²² Le maniglie sono state realizzate con fettucce in tessuto poliestere nero.



Fig. 5. Il *Muro* durante il rimontaggio del 2012 presso la GNAM (foto C. Serino).

Fig. 6. L'applicazione delle stampe serigrafiche (foto C. Serino).

matrici, ma anche la distribuzione e l'orientamento delle stampe sulla parete²³. Si è preferito quindi giocare su quel margine di casualità tipico della serigrafia, voluto e accettato dall'artista.

I nuovi fogli sono stati stampati con una matrice singola, prendendo a modello misure e disegno dello strato più antico. Carta e inchiostro sono stati scelti fra quelli disponibili, in modo da avvicinarsi il più possibile per grammatura, finitura e colore al

²³ La variabilità delle stampe serigrafiche dipende dalle caratteristiche specifiche di questo tipo di tecnica. Non solo matrici apparentemente identiche danno risultati diversi, ma si ottengono stampe sempre diverse anche dalla medesima matrice. Nelle stampe artigianali eseguite a mano in particolare, ad esempio, la forza esercitata dall'operatore sulla racla

che stende l'inchiostro inevitabilmente deforma la matrice, ottenendo così stampe differenti. In questo caso specifico l'immagine originariamente offerta dal mosaico di stampe sulla parete dipendeva non solo dal fatto che le stampe erano state eseguite con matrici diverse ma ogni stampa aveva due possibili orientamenti delle righe verticali (90°/270°).

modello di riferimento. Per l'incollaggio sono stati sperimentati vari adesivi (colle a base di metilcellulosa, resine termoplastiche a base acrilica da riattivare a caldo e/o solvente) e diverse tecniche di applicazione, così da ottenere il migliore risultato possibile in termini di allineamento delle righe, affidabilità dell'adesione, stabilità dimensionale dei supporti cartacei e velocità di esecuzione. I risultati ottenuti hanno orientato la scelta finale, ancora una volta, verso la riproposizione della tecnica originale: l'applicazione dei fogli direttamente sui pannelli già fissati in verticale con una colla a base di metilcellulosa²⁴ (Fig. 6). Questa tecnica ha permesso di ottenere un elevato livello di precisione grazie alla plasticità e adattabilità della carta bagnata²⁵. Per un risultato ottimale, i fogli sono stati incollati solo dopo il fissaggio dei nuovi pannelli di supporto. In tal modo sono state mascherate le linee di giunzione verticali della parete coprendole con le serigrafie. Al momento dello smontaggio il rivestimento serigrafico è stato tagliato esattamente in corrispondenza delle giunzioni, risultando praticamente invisibile dopo il successivo rimontaggio.

Il montaggio delle bacchette

Il fissaggio delle bacchette ai cieli può essere individuato come un altro elemento caratterizzante dell'intervento. La prima riflessione riguardava il sistema originario di fissaggio, che presentava evidenti criticità dal punto di vista conservativo (i punti metallici potevano facilmente danneggiare o tagliare i fili, in particolare nella fase di smontaggio e nella rimozione meccanica dei vincoli metallici) ed era inoltre difficilmente conciliabile con le esigenze di rapidità imposte dall'allestimento in corso. In alternativa ai punti metallici impiegati nei precedenti allestimenti è stato quindi messo a punto un nuovo sistema: in prossimità di ogni foro è stata predisposta una vite con una rondella sotto la quale è stato reversibilmente bloccato ciascun filo, modulandone la compressione in modo delicato e preciso (Fig. 7). Anche in questo caso, la soluzione individuata è rispettosa del materiale dell'opera e non compromette in futuro la possibilità di ripristinare i punti metallici.

Altra questione rilevante era rappresentata dalla posizione delle asticelle che la foto del *Muro* ripresa alla Biennale del 1966 mostra tutte perfettamente allineate. Grazie alla dettagliata documentazione disponibile, sarebbe stato possibile infatti ripro-

²⁴ Metylan Sichozeil Kleister.

²⁵ Il progetto di restauro prevedeva inizialmente l'incollaggio delle serigrafie con un adesivo termoplastico, da riattivare a caldo sotto vuoto mediante stiratura, da eseguirsi in orizzontale separatamente sui singoli pannelli nuovi prima del loro montaggio su quelli originali. A tal fine su tutti i pannelli era stato già applicato a rullo, in strati sovrapposti, un adesivo acrilico in emulsione acquosa (Plextol P550, puro e addensato con Rohagit 1%). Ad asciugatura completata sono state fatte prove per l'incollaggio delle serigrafie riatti-

vando l'adesivo con la stiratura a diverse temperature. Si è verificato tuttavia che, per ottenere un incollaggio soddisfacente, sarebbe stato necessario impiegare una temperatura troppo elevata, con la conseguenza immediata della contrazione della carta stessa. Altre prove sono state fatte stendendo diversi solventi (alcol etilico, alcool isopropilico, acetone puri e in miscela tra loro) prima della stiratura per abbassare la temperatura di riattivazione dell'adesivo che, tuttavia, provocavano una dilatazione della carta che rendeva l'operazione poco controllabile.



Fig. 7. Il sistema di fissaggio dei fili delle bacchette (foto C. Serino).

Fig. 8. Il montaggio delle bacchette metalliche (foto C. Serino).



porre la distribuzione rilevata al momento dello smontaggio degli anni ottanta. Quella distribuzione tuttavia, pur storicizzata, non era stata prodotta da una precisa scelta o attività dell'artista ma era il risultato del lavoro del personale della Galleria. Si poteva anche ipotizzare che non fosse neppure corrispondente a quella dell'allestimento del 1968, poiché i disallineamenti potevano essere anche conseguenza dell'oscillazione delle bacchette indotta dal pubblico il quale, incoraggiato a sperimentarne la presunta interattività, le trascinava con le mani mentre percorreva la lunghezza dell'opera. Si è dunque arrivati rapidamente alla conclusione che non era rilevante ricollocare secondo lo schema tramandato le singole bacchette, tutte identiche una all'altra e pertanto completamente intercambiabili; appariva inoltre non importante, se non addirittura scorretto, tener conto delle differenze di quota rispetto a cieli e basi, in quanto esse rappresentavano il risultato evidente di imprecisioni nel rimontaggio o di eventi casuali. Le bacchette sono state quindi centrate nello spazio disponibile di fronte alla parete. Per individuare la quota delle bacchette è stato predisposto un cavalletto da impiegare come battuta di riferimento, agevolando così la loro collocazione alla medesima distanza di 255 mm dalla base (Fig. 8). Non sono stati neppure riutilizzati gli stessi fori rilevati nello smontaggio degli anni ottanta: le bacchette sono state infatti riorganizzate in modo da avere una distribuzione uniforme e omogenea, che s'infittisce coerentemente nei punti di massima profondità all'aumentare dello spazio disponibile. Nell'ultimo montaggio, sul lato destro, un paio di metri prima del punto di maggiore profondità, alcune file s'interrompevano improvvisamente, diminuendo da sei/sette a cinque, determinando zone con maggiore densità di aste. Probabilmente ciò dipese dal

fatto che s'iniziò a montare le bacchette partendo dal lato destro dell'opera e utilizzando tutti i fori disponibili; constatato poi che le bacchette disponibili non sarebbero bastate, sarebbero state ridistribuite fino a ottenere un risultato più uniforme.

Le ridipinture presenti sulle aste non sono state rimosse, ma ci si è limitati alla reintegrazione delle lacune più grandi con colori a vernice per restauro e a tempera con legante acrilico.

Conclusioni

Le principali difficoltà incontrate nel corso dell'esecuzione di questo restauro scaturiscono dalla mancanza di indicazioni da parte dell'artista in merito agli elementi fondamentali e caratterizzanti dell'opera, al suo inserimento nello spazio (condizioni di illuminazione, caratteristiche dell'ambiente circostante etc.) e alle modalità di fruizione da parte dei visitatori. L'intervento è stato quindi impostato sulle istanze di conservazione dei materiali costitutivi dell'opera e di reversibilità delle parti da noi aggiunte. È stata quindi salvaguardata la possibilità futura di ripristinare le condizioni in cui l'opera è stata trovata nel 2012, conservando ogni elemento che, alla luce di nuove informazioni o interpretazioni, potesse assumere una funzione rilevante nel corso di un possibile nuovo intervento basato su differenti premesse teoriche o nuove evidenze documentali. Ciò vale anche, e soprattutto, per la stratigrafia dei rivestimenti serigrafici, l'elemento più problematico di tutta l'opera, che potrà sempre essere ulteriormente studiata, restaurata e utilizzata come superficie da valorizzare ed esporre anche con criteri più puristi o metodologie mutuata dall'archeologia.

L'intervento si è dunque basato sulla necessità di salvare un'opera così frammentata dalla condizione di 'rudere', obiettivo conseguito soprattutto grazie alle evidenze raccolte durante il delicato processo di ricomposizione della sua materia. Le competenze specifiche del restauratore hanno consentito, durante le fasi d'indagine propedeutiche all'intervento di restauro, di acquisire informazioni che sono poi state elaborate congiuntamente alla Direzione dei Lavori per organizzarle all'interno di una gerarchia di priorità. L'intero gruppo di lavoro, ricostruite le vicende conservative dell'opera, ne ha progettato la ricomposizione distinguendo tra l'idea iniziale e gli elementi ad essa collaterali, come la posizione delle bacchette, la loro distanza dal cielo, la qualità tipografica dell'ultimo strato di carta o i sistemi di vincolo tra gli elementi strutturali. Focalizzata l'importanza fondamentale del rivestimento serigrafico e del suo rapporto con le bacchette, è emersa l'inderogabile necessità di riproporre il rivestimento stampato ricorrendo alla serigrafia tradizionale, in coerenza con quanto era stato già fatto dall'artista e dalla stessa Galleria negli allestimenti precedenti. L'integrità del paramento è infatti funzionale ad un corretto rapporto 'vibrante' con le bacchette policrome, e la scelta di riproporre la serigrafia, ben più costosa e imperfetta al confronto dei risultati ottenibili con le moderne tecnologie digitali, conferisce all'opera restaurata una maggiore coerenza tecnica e estetica con la sua esecuzione originale.

Il lavoro sul *Muro* è stato dunque guidato dalla conoscenza del manufatto e della sua storia, e un approccio pragmatico, oltre che tecnologico, ha condotto ad evidenziare una 'unità potenziale' che non aspettava che di essere ricomposta. Operando nel rispetto del dubbio riguardo l'autografia delle parti e le finalità di coloro che sono intervenuti nella storia conservativa dell'opera, si è voluto restituire la possibilità di una fruizione il più possibile vicina a quella iniziale e, quindi, almeno in questa accezione, il più possibile autentica.

Si pone infine l'accento sugli accorgimenti di conservazione preventiva messi in opera con il fine di rendere agevoli e sicure le operazioni di movimentazione e montaggio, con vantaggi per la conservazione dell'opera e l'economia dell'istituzione che la ospita. Gli assemblaggi, gli smontaggi e il trasferimento finale nei depositi hanno offerto occasioni di verifica e collaudo di tutto il lavoro svolto con risultati in linea con le aspettative.

REFERENZE BIBLIOGRAFICHE

- FERRIANI, PUGLIESE 2009: B. Ferriani, M. Pugliese, *Monumenti effimeri. Storia e conservazione delle installazioni*, Electa, Milano 2009
- GREGORY 1998: Richard L. Gregory, *Eye and Brain*, Oxford University Press, Oxford 1998
- MARGOZZI 1996: M.S. Margozzi (a cura di), *Opere cinevisuali – Restauri recenti*, catalogo della mostra (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, 2 luglio-1° dicembre 1996), Edizioni SACS, Torino 1996
- MARGOZZI, GRANZOTTO 2012: M.S. Margozzi, G. Granzotto (a cura di), *Arte programmata e cinetica*, catalogo della mostra (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, 22 marzo - 27 maggio 2012), Il Cigno, Roma 2012
- MARTORE 2016: P. Martore, *Good vibrations: the conservation of Soto's Gran muro panoramico vibrante*, in E. Hermens e F. Robertson (a cura di), *Authenticity in Transition: Changing practices in art making and conservation*, atti del convegno indetto dalla University of Glasgow e dalla Glasgow School of Art (Glasgow, 1-2 dicembre 2014), Archetype Publications, London 2016

Restauro e pitture monumentali nel moderno

ANTONELLA GRECO

Il regista della Terza Roma

Con l'incarico attribuito personalmente a Marcello Piacentini nel 1932, convalidato¹ da un telegramma di risposta il 4 aprile, gravido di ringraziamenti, si conclude la vicenda della futura Università di Roma che si era trascinata per più di venti anni dall'inizio del XX secolo². Un'opera cui l'architetto si dedicherà – scrive – “per farla degna del fascismo di Roma” e che si dovrà concludere nel più stretto arco di tempo, appena due anni e mezzo, con l'inaugurazione nel 1935. Era l'uso del tempo: sui quotidiani si contrappuntano le inaugurazioni dei nuovi edifici del fascismo, nella capitale in particolare. Un processo rapido, un'inesausta successione, a testimonianza del ritmo veloce e giovanilista imposto dal Regime a una città sonnolenta, refrattaria ai cambiamenti, che in quegli anni sono ingenti, duraturi, e volti a mutarne l'immagine per sempre. Una Roma che si fa moderna, attraverso le sistemazioni architettoniche e urbanistiche (in contemporanea con la cittadella universitaria, si sta completando il Foro sportivo dell'opera Nazionale Balilla a ponte Milvio, e il tracciato delle nuove strade ai due lati del Vittoriano, con il progetto di quella che sarà la nuova via Imperiale, da piazza Venezia al Colosseo fino all'E42, e di lì al mare). Trasformazioni alle quali si aggiunge, tutto in un decennio, il meccanismo dei grandi concorsi: il Palazzo Littorio, l'Auditorium, il Ministero degli Esteri.

Il piano del 1931, risultato di un compromesso in cui grandeggia la figura di Piacentini – benché a volte disatteso per superiori ragioni di governo – supporta la crescita di questa città moderna tagliata nel corpo vivo di quella antica e realizzata in tempi brevissimi con le tecniche antiquate e la mano d'opera non specializzata che ci mostrano i film Luce. Cadono i quartieri in cui le rovine dell'antico si insinuavano da sempre tra gli edifici e nella vita quotidiana della città. Rovinano a terra i quartieri adiacenti alla Suburra, le vie Alessandrina e Brunella e, dall'altra parte del colossale famedio dell'Italia liberale, la Piazza Montanara e il suo contesto architettonico.

La terza Roma, quella fascista, sarà una città cinetica, percorribile in automobile, continuamente raccontata dai documentaristi dei film Luce che, come *l'Uomo con la Macchina da Presa* di Dziga Vertov, tallonano gli avvenimenti, a volte li provocano,

¹ CIUCCI 2012, p. 217.

² *Ibidem*, p. 220 ss.



Fig. 1. L'Inaugurazione di Cinecittà, 1937 (Archivio Luce).

ribadendo la funzionalità dell'immagine e del racconto all'affermazione del consenso. Come nella scritta che campeggerà il giorno dell'inaugurazione su Cinecittà, *La cinematografia è l'arma più forte*, il progetto complessivo della Roma mussoliniana di cui la Città Universitaria è parte integrante, protagonista il duce degli italiani, sarà descritto in mille immagini e resoconti, cerimonie laiche e visite di stato (Fig. 1).

La nuova Roma è fotogenica: larga, assoluta, moderatamente metafisica, la città futura di pietra su cui Marcello Piacentini apporrà in più di un luogo il suo sigillo. Mentre lo *Studium Urbis* è in costruzione, dall'altra parte di Roma si abbatte la spina dei Borghi e due anni dopo Piacentini sarà investito del progetto dell'Eur. La città Universitaria – la cui Convenzione per l'assetto edilizio è firmata nell'aprile del '32 – è quindi il biglietto da visita di una più grande e duratura affermazione dell'architettura romano. Direttore di «Architettura», la rivista più importante pubblicata sul tema nell'Italia centro meridionale e soprattutto organo del sindacato fascista, Piacentini ritaglia per sé da quel momento quel ruolo di regista che manterrà, superando la guerra e uscendo pressoché indenne dal processo di epurazione³, fino alla fine dei suoi giorni.

Com'era forse nelle aspettative, la scelta dei progettisti di tale opera collettiva, è equanimente divisa tra affidabili collaboratori, giovani architetti neolaureati dalla facoltà di architettura e protagonisti dell'ambiente professionale romano. Con loro, i 'nordici' Gio Ponti e Giuseppe Pagano. La scelta denota una grande lungimiranza: il primo, è direttore di «Domus» e prossimo triumviro della V Triennale, al secondo sarebbe andata nel 1933 la direzione di «Casabella», redattore Edoardo Persico.

L'assenza di Adalberto Libera, la cui facciata della Mostra della Rivoluzione – in collaborazione con De Renzi – farà tuttavia mostra di sé dal 1932 al 1934 in via Na-

³ NICOLOSO 2010 e NICOLOSO 2018.



Fig. 2. Copertina di «Architettura», XIV, numero speciale, 1935, *La Città Universitaria di Roma*.

Piacentini gerarchicamente prima di tutti gli altri, subito dopo l'editoriale, per poi seguire il percorso architettonico della Città dall'ingresso monumentale di Foschini fino alla posizione laterale della Casa dello Studente (Fig. 2). Nell'editoriale si esalta il concetto di collaborazione: "Nella primavera del 1932", scriveva Piacentini, "il Capo del Governo mi chiamava all'altissimo compito di preparare il progetto della Città Universitaria, affidandomi la direzione dei lavori: Egli stesso mi assegnava i limiti e le caratteristiche del tema: innalzare la sede del principale centro di studi del Mediterraneo [...]. Questo primo grande esperimento [...] ha dato degli ottimi risultati [...]. Questo fatto non ha solo una importanza di episodio ma dimostra prima di tutto la unicità di indirizzi e degli intenti degli architetti italiani e che le forze architettoniche mirano ad inquadrarsi in un assetto collettivo, *conformemente allo spirito informatore della costituzione fascista*"⁶. Ecco un tema, "l'assetto collettivo" in

zionale, sembra dimostrare, com'è stato sottolineato⁴, una precisa volontà di allontanamento dall'avanguardia razionalista. Quella rappresentata da Pietro M. Bardi e dalla Galleria di Roma che aveva avuto il suo momento di gloria nel *Rapporto sull'architettura per Mussolini* del 1931⁵, apparentemente refrattaria ai compromessi piacentiniani.

È facile avvertire come Piacentini impronti decisamente l'impianto della Città. Chiusa da mura in un isolamento funzionale ma anche simbolico, la nuova Sapienza richiama e non annulla il ricordo dell'antica sede romana. La progressione dal colonnato d'ingresso allo svettare del Rettorato, accentua nell'impianto basilicale la simbologia del percorso del sapere, che culmina appunto in quell'edificio. Il numero speciale di «Architettura», uscito alla fine del 1935, pubblica il Rettorato di

⁴ MUNTONI 2010.

⁵ BARDI 1931. Il declino dell'influenza di Pietro Maria Bardi su Mussolini e l'abbandono dell'attività della Galleria di Roma è stato letto come una conseguenza della perdita della presidenza di Cipriano Efisio Oppo al Sindacato degli artisti nella Confederazione professionisti e Artisti e dell'allontanamento di Giuseppe Bottai dal ministero

delle Corporazioni (TENTORI 1990); ciò malgrado, lo stesso Adalberto Libera, pupillo di Oppo e Adelchi Serena, responsabili della Mostra della Rivoluzione al Palazzo delle Esposizioni, è chiamato a realizzare i due padiglioni italiani alle esposizioni di Chicago (1933) e di Bruxelles (1935), oltre che le mostre temporanee al Circo Massimo, dopo la metà del decennio.

nome del fascismo, che ritornerà senza alcun dubbio nella scelta degli architetti nei concorsi dell'E.42. Non tutti apprezzeranno l'atteggiamento conciliante e mediativo di Piacentini. Tra gli altri Ugo Ogetti, giornalista del «Corriere della Sera», direttore delle riviste, «Pegaso» e poi «Pan», soprattutto testimone costante dei fatti della vita e dell'arte del suo tempo.

A Ogetti la Città Universitaria non piace, lo afferma nel 1933 in un'intervista al «Tevere» di Telesio Interlandi, cui fa seguito una lettera di Ponti. A quest'ultimo Ogetti risponderà⁷ di non aver mai detto "che la nuova Università sia un'architettura ripugnante e che loro vi lavorino ignobilmente. Sono parole che non adopero, sono pensieri che non ho [...] perché vuole che la nuova Univ. di Roma mi piaccia, soltanto perché è brutta (e l'ho scritto) per tutte altre ragioni l'Univ. Di Milano?". Anche il conclamato *assetto collettivo* non lo convince e si chiede: "L'architettura della staz. di Firenze disegnata da Michelucci assomiglia all'architettura di Gio Ponti?".

La riscoperta della pittura murale

Nessuna definizione particolare è spesa da Piacentini su «Architettura» a proposito della pittura murale, *L'Italia tra le arti e le scienze*, portata a termine nel 1935, se si eccettuano queste scarse parole: "nell'Aula Magna sono dipinti ad affresco, da Mario Sironi, i simboli dell'ascesa morale e sociale della patria"⁸.

Amico personale di Piacentini, anch'egli triumviro con Gio Ponti e Carlo A. Felice nella V Triennale di Milano, Sironi combatte proprio in quegli anni la battaglia per la pittura murale di valore sociale e civile. È la narrazione dei nuovi miti, secondo gli scritti di Massimo Bontempelli, apparsi in francese su «900»⁹ e nel primo numero di «Quadrante» ("vedere un'opera d'arte come un fatto storico, studiare un fatto storico come fosse una costruzione d'arte")¹⁰.

Gli scritti di Sironi sul tema della pittura murale appaiono nel corso del 1932 ne «Il Popolo d'Italia». Nel primo, intitolato *Pittura murale*, pur affidandosi ad un lungo preambolo storico sulla tradizione dei grandi cicli pittorici, Sironi va subito al punto chiarendo che l'obiettivo degli artisti del suo tempo è evadere dal quadro, "forma ormai ristretta e insufficiente per le sintesi attuali [...] in quest'epoca di miti grandiosi e di giganteschi rivolgimenti"¹¹. Nuovi miti, promossi dal fascismo e ritorno al mestiere e alla tradizione: affreschi, vetrate, bassorilievi, mosaici. Un apparente ossimoro che Sironi e gli artisti suoi sodali tenteranno di risolvere.

Nel *Manifesto della Pittura Murale*, firmato con Massimo Campigli, Achille Funi e Carlo Carrà ormai alla fine del '33, si scrive che l'arte deve avere una funzione sociale ed educatrice "tradurre l'etica del nostro tempo"¹². *Muri ai pittori!* Aveva scritto

⁶ Corsivo di chi scrive. PIACENTINI 1935, p. 2 ss.

⁷ Lettera del 12 marzo 1933. Archivio Ponti Milano.

⁸ PIACENTINI 1935, p. 23.

⁹ BONTEMPELLI 1926, pp. 7-12.

¹⁰ BONTEMPELLI 1933, p. 1.

¹¹ SIRONI 1932.

¹² Sulla rivista di Alberto Savinio, «Colonna», periodico di Civiltà italiana, Milano, dicembre 1933, p. xx.



Fig. 3. Il salone della V Triennale, 1933, affrescato dagli artisti: Mario Sironi, il lavoro (da «La Rivista illustrata del Popolo d'Italia», XI, numero speciale, agosto 1933, p. 30).

Fig. 4. Il salone della V Triennale, 1933, affrescato dagli artisti: Giorgio de Chirico e il mosaico di Gino Severini (da «La Rivista illustrata del Popolo d'Italia», XI, numero speciale, agosto 1933, p. 35).



Corrado Cagli, nipote di Bontempelli, sul primo numero di «Quadrante», parlando della necessità di “farsi i muscoli e il fiato per un’arte ciclica e polifonica”¹³.

La polemica si estende, com’era costume in quegli anni, sulle riviste e nei manifesti, coinvolgendo i massimi pittori di quello che era stato il Novecento italiano. Gli artisti che dipingeranno nel 1933, alla V Triennale, le pareti del salone delle cerimonie del Palazzo di Muzio. *In primis* Sironi, con la pittura intitolata al *Lavoro*, splendido ritratto a più registri dell’Italia fascista, tra ciminiere, ponti romani in rovina e le cupole di un passato glorioso e senza tempo, consapevolmente memore della vetrata realizzata poco prima nello scalone del piacentiniano Ministero delle Corporazioni in via Veneto (Fig. 3). Incornicia invece il mosaico di Gino Severini, su cui ritorneremo per un significativo particolare, la grande pittura murale di Giorgio de Chirico, dedicata alle bellezze dei monumenti italiani (Santa Maria Novella, Il Colosseo, le torri bolognesi) e al popolo italico di artisti poeti e musicisti (Fig. 4).

Tra le altre, nel salone primeggiano le pareti di Campigli e quella di Funi, mentre nelle gallerie laterali è ospitata, con i futuristi Enrico Prampolini e Fortunato Depero, una congerie di artisti minori¹⁴. Le pitture murali, ricordava Agnoldomenico Pica in un’antica intervista¹⁵, vennero fatte “martellinare” l’anno dopo, 1934, da Giuseppe

¹³ In «Quadrante», 1933, 1, p. 19.

¹⁴ Per le foto delle pitture murali della V Triennale, vedi il numero speciale (agosto 1933) interamente dedicato alla Triennale di Milano, de «La Rivista Illustrata del Popolo d’Italia», diretta in quel

momento da Manlio Morgagni, pp. 32-63.

¹⁵ GRECO 1985, primo apporto a una bibliografia sulla pittura murale che negli anni è diventata sterminata.

Pagano per la Mostra dell'Aeronautica. Dell'ingente impegno sostenuto dagli artisti, rimangono solamente i mosaici: quello di Leonor Fini, su cartoni del suo antico maestro Achille Funi, e quello di Gino Severini, *Le Arti*, opera notevole perché sancisce il ritorno del pittore da Parigi, per lavorare a Roma e specializzarsi nel mosaico. Ne fanno fede una successiva mostra di mosaici nella Galleria La Cometa e una triangolazione di lettere tra l'artista, il duce e Cipriano Efisio Oppo¹⁶, in cui Severini chiede di essere aiutato a fondare una scuola di mosaico, offrendosi per grandi futuri progetti, come sarà la decorazione degli edifici monumentali dell'E.42¹⁷.

Nel mosaico della Triennale, la figura dell'Italia mostra un cartiglio dove si leggono le rappresentazioni del pentacolo pitagorico e del rettangolo aureo. Un rapporto proporzionale molto caro a Severini che dagli anni Venti, dal saggio *Du Cubisme au classicisme*¹⁸, uscito a Parigi nel 1921, abbandonava la scomposizione della forma e si riallacciava alla tradizione del *numero d'oro*, ben conosciuto dagli antichi. Dieci anni dopo, il diplomatico e matematico rumeno Matila Ghyka licenziava un trattato sulla sezione aurea, nel cui apparato iconografico comparivano, tra gli altri, i tracciati generatori della Villa Stein de Monzie di Le Corbusier¹⁹.

Sironi, Piacentini, l'affresco nella Tribuna dei relatori della Sapienza

La grandezza della tradizione coniugata con la modernità. Nell'Università, un perfetto compromesso piacentiniano, lontano dagli eccessi dell'avanguardia razionalista, trovano spazio le grandiose opere degli artisti amati, in particolare Arturo Martini e Mario Sironi. La statua della Minerva di fronte al Rettorato, un cilindrico auriga di Delfi sulla cui schiena si gonfia un pannello o un grande paracadute, come fulcro del sistema ingresso-rettorato all'incrocio tra i due bracci (*Figg. 5-7*), e il colossale affresco sironiano nell'Aula Magna con *L'Italia tra le arti e le scienze*.

Molte le differenze, altrettante le affinità tra Piacentini e Sironi, ben note e poste in luce sia nel catalogo di una recente mostra romana, che nel nuovo volume dedicato al restauro dell'affresco nell'Aula Magna²⁰. L'architetto e il pittore lavorano insieme in varie occasioni: dalla vetrata già citata del Ministero delle Corporazioni del 1931, al padiglione italiano dell'Expo di Parigi del 1937 (con Pagano), al progetto non realizzato di una grande decorazione all'E.42. Anche se personalità e finalità sembrano essere molto diverse: Sironi, psicologicamente tormentato da una costante vocazione etica che lo spinge a confrontarsi con i nuovi miti del fascismo, Piacentini già autore di intere parti di città e avviatosi ad impersonare il ruolo dell'accomodante regista di potere, come sarà nella futura E.42. Il punto d'incontro tra i due sembra consistere, con un impossibile ossimoro, nell'accettazione del "movimento novatore" e, assieme,

¹⁶ Cipriano Efisio Oppo, pittore, deputato, posto da Mussolini a capo della Quadriennale dal 1931.

¹⁷ A. Greco in LUX 1990, pp. 445-460.

¹⁸ SEVERINI 1921.

¹⁹ GHYKA 1931.

²⁰ DULIO 2015, pp. 81-89. Vedi, inoltre, imprescindibile, BILLI, D'AGOSTINO 2017, p. 121 ss.

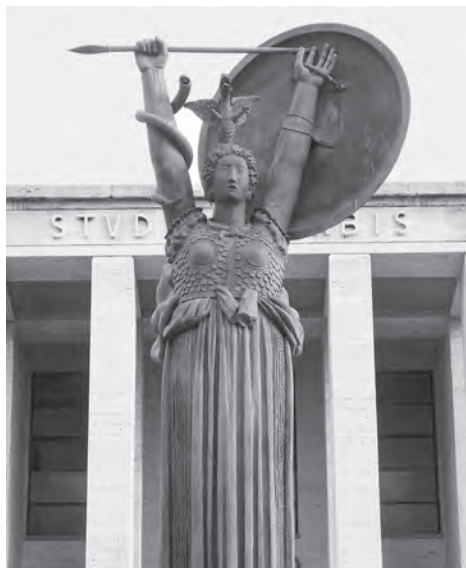


Fig. 5. Arturo Marini, Minerva, 1935 (foto dell'Autore).



Fig. 6. Ingresso della Città universitaria, 1935 (Archivio A. Greco).



Fig. 7. La Minerva di Martini e il Rettorato di Piacentini (da «Architettura», XIV, numero speciale, 1935, p. 9).

dei “sogni di grandezza tramandati a noi come promessa e come impegno”, come scrive Sironi parlando di Piacentini nel 1934²¹. Quale impostazione migliore per l'affresco nell'Aula Magna del nuovo *Studium Urbis*, che appunto rappresenta la centralità di un sapere moderno, tramandato nei secoli dalla tradizione italiana?

Di quella stessa tradizione l'artista accetta le tecniche, ma non le forme o i contenuti: l'antico non è citato, ma reinventato. Come sottolinea Simonetta Lux, l'antico sironiano è tutt'altro che “*sano*, tanto barbaro quanto il moderno”²².

Così, dopo aver scritto al duce una lettera di ringraziamento per l'incarico²³, grato per il “compito arduo di illustrare il fascismo” attraverso “il concetto e la pratica

²¹ SIRONI 1934.

²² Vedi l'importante saggio di LUX 2012, pp. 257-293; sullo stesso argomento i vari saggi in

SIRONI 2004.

²³ LUX 2012.



Fig. 8. L'affresco di Mario Sironi nell'Aula Magna (da «Architettura», XIV, numero speciale, 1935, p. 19).

della nuovissima pittura murale”, Sironi si pone al lavoro con decine di studi e di disegni per la non facilissima prova.

Si tratta infatti di dipingere una parete di più di 10 metri per 8,22, arricchita dalle pareti laterali di 4 metri per 7,25. Queste “lunette” non saranno sempre presenti nel progetto di Piacentini e, di conseguenza, negli studi per l'affresco di Sironi. Nel 1934, infatti, l'architetto sembra voglia progettare l'abside dell'Aula Magna come un vero palcoscenico, con un boccascena rettilineo, puntualmente segnalato in uno degli spessi studi a carboncino del pittore²⁴ (Fig. 8).

E se ovviamente l'ispirazione è data dalla raffaellesca *Scuola d'Atene*, una serie cospicua di disegni ritrovati e pubblicati dal 1985 ad oggi, documenta il continuo arrovellarsi del pittore per aderire al difficile contesto architettonico di quella che Piacentini definisce *la tribuna degli oratori*: un catino aggettante con due spicchi laterali, la cui sezione imprime alla pittura una curvatura difficile da controllare. “L'affresco di Sironi dona alla nobile aula profondità e ricchezza”, scriveva Margherita Sarfatti sulla «Nuova Antologia» il 16 novembre del 1935, “L'aula è molto semplice, schietta, vasta, e avrebbe forse potuto essere fredda nella sua semplicità, se questa non fosse stata voluta tale [...] quale contrapposto al suo completamento: l'affresco di Mario Sironi che occupa tutto il fondo del catino absidale”²⁵.

Come sappiamo dalle stesse parole di Piacentini, espresse al Convegno Volta del 1936 sui rapporti tra architettura e arti figurative, l'architetto amava indirizzare

²⁴ *Ibidem*, tavv. 24, 29.

²⁵ SARFATTI 1935.



Fig. 9. Cerimonia di inaugurazione della Città Universitaria (da «Architettura», XIV, numero speciale, 1935, p. 1).

il processo creativo dei suoi collaboratori: le figure, i costumi, gli atteggiamenti. “Potremo fare uniti una grande cosa, e fissare qualche linea sicura” aveva scritto a Sironi all’inizio del 1933²⁶. Ma quest’ultimo non sembra accettare di buon grado l’offerta di collaborazione. Com’era suo costume, continuerà a lavorare in solitudine. Consegnati a Mussolini, dopo molte insistenze, alcuni disegni, il suggerimento del duce al pittore sarà quello di moderare gli eccessi di deformazioni, i famosi “piedoni” della beccera critica farinacciana²⁷. Invano si susseguiranno gli appelli dell’architetto, perché l’artista consegnasse in fretta i progetti definitivi dell’affresco. La pittura, infine, sarà ultimata nello spazio di soli tre mesi, dal luglio all’ottobre del 1935 (Fig. 9).

Dal grande numero degli studi ad inchiostro e da alcuni cartoni a tempera, è evidente come Sironi abbia insistito a lungo sulla composizione dell’affresco. Gli schizzi si definiscono per masse chiaroscurali, come se si trattasse di modellare un bassorilievo.

In uno dei primissimi studi attribuibili all’affresco, su due registri, l’Italia è seduta in obliquo al centro della scena, bilanciata da una struttura rettilinea e dai volumi del registro inferiore²⁸. In un altro studio ad inchiostro dell’insieme, un grande fascio divide due masse di personaggi brulicanti compresse tra lo sfondo di un volume architettonico e il primo piano. In questo schizzo compare per la prima volta, a sinistra in alto,

²⁶ LUX, COEN 1985, DULIO 2015, cit., cfr. nota 20.

²⁷ Roberto Farinacci (1892-1945) giornalista e ‘ras’ di Cremona, rappresenta l’ala più intransigente e bieca della critica d’arte fascista che si oppone alle aperture di Bottai nei confronti dell’arte mo-

derna. Il primo governava il Premio Cremona, il secondo, direttore della rivista «Primato», il Premio Bergamo.

²⁸ LUX 2012.

la sagoma della vittoria alata. Due versioni di insieme dell'affresco sironiano sono state tramandate da foto oscure, difficilmente interpretabili, in cui è leggibile quasi solamente il movimento delle masse. In un cartone preparatorio arrivato fino a noi, invece, completato dalle lunette laterali, si dispiega la parte superiore dell'affresco, con l'Italia al centro che scrive su una roccia, assistita dalla Storia; a destra, si trovano un arco di Trionfo – che rimarrà nell'affresco realizzato – e altre figure che invece scompariranno, come il cavallo, l'uomo che lo trattiene e quello che sventola la bandiera.

Ripensamenti e correzioni continue che sottolineano i dubbi del pittore, che pur lavorava strenuamente, nonostante l'ansia di un Piacentini in affanno, ben intuibile dalle sue lettere ("Mio caro Mario, la grande aula è scoperta, e fa molto bene: manca – e ci vuole assolutamente – l'affresco dell'abside. Mettiti dunque sotto a fare questo bozzetto [...] è necessario non andar oltre. Bozzetto leggibile, disegnato, da presentarsi al Comitato [...] più grande il cavallo. Diminuire, riducendole a 2 o 3 per parte, le figure. Deve essere una cosa larga, classica, monumentale, ma finita, con proporzioni giuste e ... sironiana²⁹").

Certo, nei bozzetti la composizione è più concitata e le figure meno "larghe, classiche, monumentali" di quanto sarà l'affresco finalmente realizzato. Com'è stato ampiamente dimostrato, Sironi nella successione degli studi, riprende – e trasforma – elementi della pittura antica, dal romanico a Raffaello. L'affresco ultimato è concepito per episodi, dove si agglutinano le figure storiche e quelle simboliche, in parte riconoscibili, come le Arti, Pittura e Scultura, la Legge, le Scienze, l'Astronomia, compresse tra la roccia con il grande fascio littorio dov'è inciso l'anno XIV, l'arco di trionfo e il primo piano. L'asse della composizione è la figura centrale dell'Italia, che offre un libro a due personaggi, davanti alla rappresentazione della storia: nello *Studium Urbis*, il sapere antico si tramanda alla contemporaneità (*Figg. 10-13*).

Dai bozzetti alla realizzazione, la *Vittoria alata* ("un angelo con le ali di cemento", chiosava Agnoldomenico Pica³⁰) che irrompe a sinistra su un gruppo di figure, che lo guarda atterrito, assumerà sempre di più sembianze maschie e guerresche, quasi musoliniane (*Fig. 14*). Negli studi, talvolta l'orizzontalità dell'angelo è negata dal braccio, inclinato verso il basso o puntato verso l'alto. È probabile che nella composizione di questa essenziale figura, presente in molti schizzi ad inchiostro, oltre che nei bozzetti colorati e in un dipinto, Sironi si sia ispirato a temi della tradizione: da Nicola Pisano, artista che studiava in quel momento, alle figure barocche di Mercurio in volo, mentre i suoi scritti spaziavano dal romanico all'arte moderna (*Tavv. I-IV*).

Il dopoguerra

Con la caduta del fascismo, l'affresco fu ricoperto da uno strato di carta incollata e inchiodata, per preservarlo dal degrado, come scrive Piacentini a Sironi, o piuttosto per proteggerlo dalla *damnatio memoriae*. Da un gruppo di lettere dell'architetto al

²⁹ MARGOZZI 2004, p. 323.

³⁰ GRECO 1985.

Fig. 10. Mario Sironi, schizzo iniziale della composizione 1934 c. (da CIUCCI, LUX, PURINI 2012, p. 280).



Fig. 11. Mario Sironi, schizzo della composizione centrale 1934-35 (da BILLI, D'AGOSTINO 2017, p. 173).



Fig. 12. Cartone preparatorio per *L'Italia tra le arti e le scienze*, 1934-35 (da BILLI, D'AGOSTINO 2017, p. 165).



Fig. 13. Frammento di cartone per *L'Italia tra le arti e le scienze*, 1934-35 (da BILLI, D'AGOSTINO 2017, p. 168).



Fig. 14. L'affresco di Mario Sironi nell'Aula Magna, 1935: particolare della *Vittoria alata* (da «Architettura», XIV, 1935, numero speciale, p. 23).

pittore, conservate dalla nipote Romana e pubblicate dalla Lux, cui si sono aggiunti altri documenti ritrovati in occasione del recente restauro³¹, si evince che l'affresco nel dopoguerra corse effettivamente più volte seri pericoli di cancellazione. In una lettera del 1947, il Rettore Pietro Caronia chiedeva infatti all'architetto di formare un'apposita commissione di critici, pittori e architetti per decidere come *sostituire* l'affresco dell'Aula Magna³².

Di questa commissione scriverà l'anno dopo Piacentini a Sironi, parlando "di una lotta durata sei mesi". Dei componenti la commissione, l'architetto elogia solo il medievista Pietro Toesca, antico maestro di Giulio Carlo Argan, e il pittore Carlo Siviero, presidente dell'Accademia di S. Luca. "Degli altri", scrive, "è meglio non parlare. Comunque la lotta è finita e l'affresco è rimasto: per ora coperto con una pudica carta"³³. Una carta, pudica o meno, che viene tolta e rimessa più volte, rovinando la materia della pittura, a dimostrazione della volontà della Sapienza e dei suoi incaricati, di liberarsi definitivamente dell'imbarazzo dell'affresco. Due anni dopo, cambiando il

³¹ In BILLI, D'AGOSTINO 2017, p. 121 ss., è ripercorsa la vicenda tra la Sapienza, che si vuole liberare dell'affresco, mediante i pareri delle commissioni incaricate, e Marcello Piacentini che tende a

conservarlo, per quanto ridipinto e menomato.

³² *Ibidem*.

³³ LUX 2012, p. 290.

Rettore, l'affresco è comunque scoperto e “restaurato”, cioè completamente ridipinto dallo stesso pittore Siviero, o secondo i suoi suggerimenti³⁴. Una ridipintura che non solo cancellò dall'opera i simboli ideologici del fascismo – il che era espressamente richiesto dalla legge – ma ne modificò pesantemente le figure, rendendole più accettabili per il gusto corrente, eliminandone le deformazioni e cambiando l'espressione dei visi, i panneggi, la linea dei seni, il colore dei capelli. Una completa censura del linguaggio sironiano, che solo il restauro attuale ha pienamente messo in luce.

Piacentini sembra non voler notare lo stravolgimento dell'opera, che pure gli doveva essere chiarissimo. A un Sironi tormentato dalla crisi dei suoi valori, scrive nel 1950 con soave ipocrisia che è lieto “di aver potuto salvare in modo definitivo” l'affresco dell'Aula Magna ma che, essendo venute fuori “dall'incartatura” molte macchie, ha richiesto dei suggerimenti a Siviero e che l'opera “è tornata alla luce, espressione aulica e austera di un temperamento eccezionale come il tuo”³⁵.

Nella minuta della lettera cancellata con un tratto di penna, l'incartatura era invece definita “infame”³⁶. Un aggettivo che viene successivamente espunto, forse per attenuarne l'impatto sulla situazione psicologica dell'amico, già molto provato.

Non sappiamo quanto Sironi sia stato consapevole degli interventi operati sulla sua opera nel dopoguerra, e specialmente dell'atteggiamento mediativo di Piacentini. Del resto aveva completamente abbandonato la pittura di grandi dimensioni per ritornare definitivamente ai quadri da cavalletto. Il pittore morirà nel 1961, un anno dopo la morte dell'amico architetto.

Dopo la pulitura dell'affresco nel 1985, in occasione della mostra *1935. L'università e la questione della pittura murale*, gli invasivi e numerosissimi interventi del pittore Siviero o dei suoi incaricati, sono stati evidenziati ed emendati dal magistrale restauro condotto da Eliana Billi e Laura D'Agostino dal 2015 al 2017 per conto dell'Istituto Superiore per la Conservazione ed il Restauro e della Sapienza (*Tav. V*).

Da qui sono riemersi dettagli iconografici di natura ideologica che erano andati perduti, ad esempio il libro e il moschetto in mano agli studenti, il profilo di Mussolini a cavallo che fa il saluto romano sull'arco di trionfo, l'elmo della Vittoria alata, le figure in marcia (è il caso di ricordare che nell'ottobre del 1935, quando Sironi dipinge l'affresco, l'Italia era appena entrata in guerra contro l'Etiopia). E i cieli sono tornati a risplendere di un azzurro assoluto. Ma è sconcertante soprattutto realizzare, tramite un'apposita tabella di confronto approntata nell'ultimo restauro, quanto numerosi siano stati gli interventi di ridipintura, per il 90% dell'opera. Come si fosse voluto censurare, negli anni Cinquanta, ogni ricordo della specificità del linguaggio sironiano, quasi fosse esso stesso direttamente connesso al fascismo, al di là dei simboli che lo rappresentavano.

³⁴ BILLI, D'AGOSTINO 2017, p. 124; *ibidem*, pp. 121, 134, Eliana Billi attribuisce la ridipintura del Sironi non a Siviero ma ad Alessandro Marzano, un giovane pittore, con prove e testimonianze attendibili. Ci sembra comunque evidente che, chiunque sia stato

l'autore materiale delle ridipinture, specialmente se giovane e sconosciuto, data l'importanza dell'impresa, fosse sicuramente Siviero a dirigerlo

³⁵ LUX 2012, p. 290.

³⁶ BILLI, D'AGOSTINO 2017.

REFERENZE BIBLIOGRAFICHE

- «ARCHITETTURA» 1935: «Architettura», XIV, 1935, numero speciale *La Città Universitaria di Roma*
- BARDI 1931: P.M. BARDI, *Rapporto sull'architettura (per Mussolini)*, Critica fascista, Roma 1931
- BILLI, D'AGOSTINO 2017: E. BILLI, L. D'AGOSTINO (a cura di), *Sironi svelato. Il restauro del murale della Sapienza*, Campisano, Roma 2017
- BONTEMPELLI 1926: M. Bontempelli, *Justification*, in «900. Cahiers d'Italie et de Europe», automne 1926, 1
- BONTEMPELLI, BARDI 1933: M. Bontempelli, P.M. Bardi, *Principii*, in «Quadrante», I, 1, 1933, p. 1-2
- CIUCCI 2012: G. Ciucci, *Marcello Piacentini, Roma e la città universitaria*, in G. Ciucci, S. Lux, F. Purini (a cura di), *Marcello Piacentini architetto, 1881-1960*, Roma 2010, Gangemi, Roma 2012, pp. 217-240
- CIUCCI, LUX, PURINI 2012: G. Ciucci, S. Lux, F. Purini (a cura di), *Marcello Piacentini architetto, 1881-1960*, atti del convegno, Roma 2010, Gangemi, Roma 2012
- DULIO 2015: R. DULIO, *Potremmo fare, uniti, una grande cosa*, in E. Pontiggia (a cura di) *Mario Sironi 1885-1961*, Skira, Milano 2014, pp. 81-89
- GHYKA 1931: M.C. Ghyka, *Le nombre d'or. Rites et rythmes pythagoriciens dans le development de la civilisation occidentale*, Gallimard, Paris 1931
- GRECO 1985, A. Greco, *Intervista ad Agnoldomenico Pica*, in LUX, COEN 1985, pp. 129-130.
- GRECO 1990, A. Greco, *Documenti inediti*, in LUX 1990, pp. 442-460
- «LA RIVISTA» 1933: «La Rivista illustrata del Popolo d'Italia», XI, numero speciale, agosto 1933
- LUX 1990: S. LUX (a cura di E. Cristallini, A. Greco), *Avanguardia, tradizione, ideologia*, Il bagatto libri, Roma 1990
- LUX, COEN 1985: S. LUX, E. COEN (a cura di), *1935: gli artisti nell'Università e la questione della pittura murale*, Bonsignori, Roma 1985
- LUX 2012: S. LUX, *L'Italia tra le arti e le scienze nella Sapienza Università di Roma: l'artista Mario Sironi, l'architetto Marcello Piacentini e il dittatore Benito Mussolini*, in G. Ciucci, S. Lux, F. Purini, *Marcello Piacentini architetto (1881-1960)*, Gangemi, Roma 2012, pp. 256-293
- MARGOZZI 2004: M. MargoZZi, *L'Italia tra le arti e le scienze*, in SIRONI 2004, pp. 318-335
- MUNTONI 2010: A. MUNTONI, *La città Universitaria di Roma (1933-35), la committenza, il piano l'architettura*, in Ead., *Roma tra le due guerre 1919-1944*, Kappa, Roma 2010
- NICOLOSO 2010: P. Nicoloso, *I conti con il fascismo: Marcello Piacentini, "memorie" e invenzioni del passato al processo di epurazione*, in «Rassegna di Architettura e Urbanistica», 130-131, gennaio-agosto 2010, pp. 82-88
- NICOLOSO 2018: P. Nicoloso, *Marcello Piacentini. Architettura e potere una biografia*, Gaspari, Udine 2018
- PIACENTINI 1935: M. Piacentini, *Metodi e caratteristiche*, in «Architettura», XIV, 1935, numero speciale
- SARFATTI 1935: M. Sarfatti, *La città universitaria di Roma*, in «Nuova antologia», 16 novembre 1935, XIV
- SEVERINI 1921: G. SEVERINI, *Du cubisme au classicisme. Estetique du compas et du nombre*, G. Povolozky & Cle Editeurs, Paris 1921
- SIRONI 1932: M. Sironi, *Pittura murale*, in «Il popolo d'Italia», 1 gennaio 1932

SIRONI 1934: M. Sironi, «La Rivista illustrata del Popolo d'Italia», agosto 1934, riportata in DULIO 2015, p. 84

SIRONI 2004: A. Sironi (a cura di), *Sironi. La grande decorazione*, Mondadori Electa, Milano 2004

TENTORI 1990: F. Tentori, *P.M. Bardi*, Mazzotta, Milano 1990



Tav. I. Tesa trecentesca dell'Isolotto. Biennale arti visive 2009, *Fare Mondi*, a cura di Daniel Birnbaum (foto C. Menicelli 2009).



Tav. II. Corderie. Biennale arte 2017, *Viva arte viva*, curata da Christine Macel (foto C. Menicelli 2017).



Tav. I. Seravezza (Lucca), ex ferriera, veduta della galleria (foto 2017).



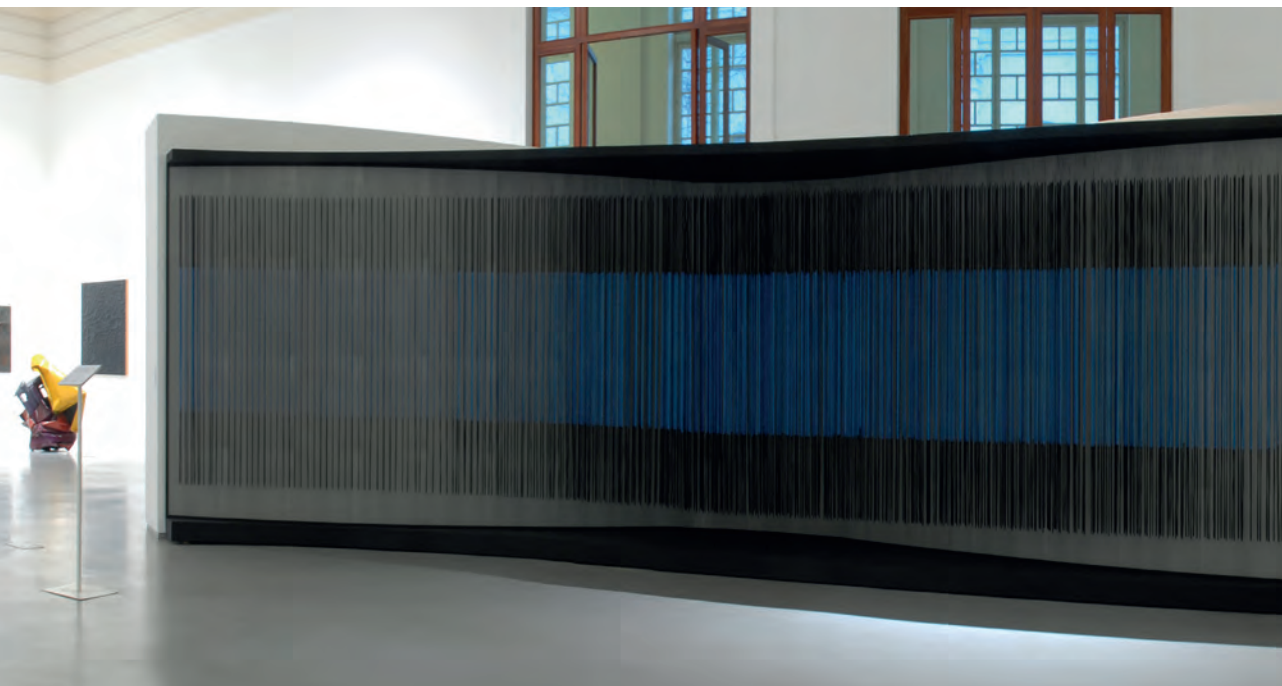
Tav. II. Seravezza (Lucca), scorcio del Palazzo Mediceo dai binari all'ingresso del Laboratorio.



Tav. I. Fortezza di Arezzo, veduta della installazione, all'ingresso della Fortezza, della mostra *Il Sogno di Theimer*, 2016 (foto M. De Vita).

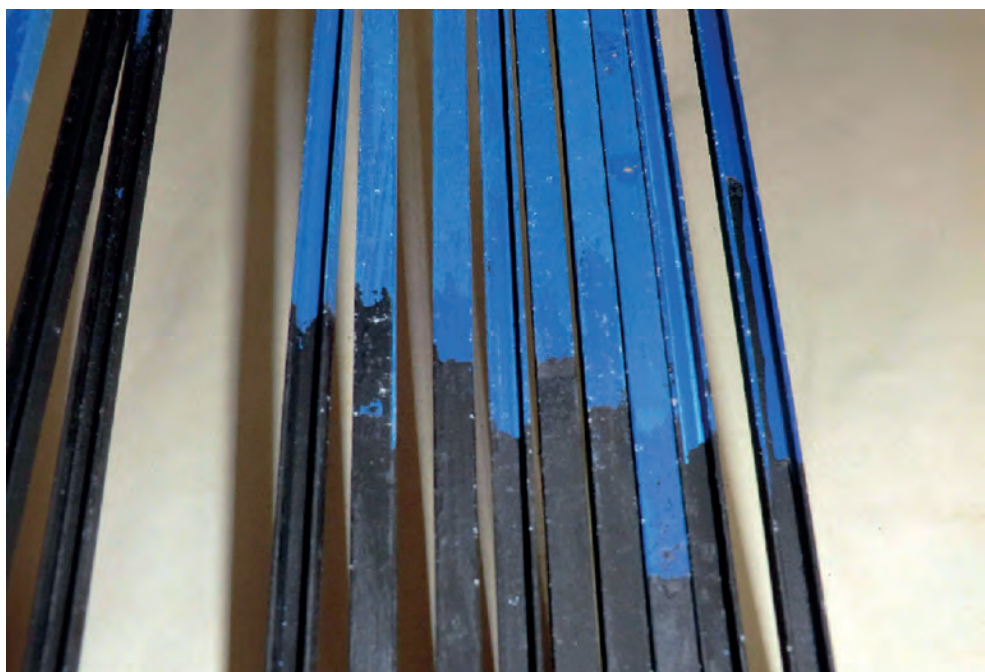


Tav. II. Fortezza di Arezzo, veduta dalla ritrovata Porta medievale della Fortezza, detta 'dell'Angelo', di una installazione della omonima 'Porta dell'Angelo' dello scultore Ugo Riva, 2017 (foto A. Ciampi).



Tav. I. Galleria Nazionale d'Arte Moderna, il *Gran muro panoramico vibrante* di Jesús Raphael Soto nell'ultimo allestimento realizzato nel 2014 (foto M. Talarico).

Tav. II. Le bacchette metalliche (foto M. Talarico).





Tav. I. Mario Sironi, studio per la *Vittoria Alata* 1934-35 (da Billi, D'Agostino 2017, p. 179).



Tav. II. Mario Sironi, cartone preparatorio per la *Vittoria alata*, 1934-35 (Milano, collezione privata, fotografia dell'autore).



Tav. III. Mario Sironi, dettaglio del cartone preparatorio per la *Vittoria alata*, 1934-35 (Milano, collezione privata, fotografia dell'autore; *I volti e il cuore: la figura femminile da Ranzoni a Sironi e Martini: opere del Museo del paesaggio di Verbania e delle raccolte Sironi e Isolabella*, a cura di E. Pontiggia, Verbania 2017).



Tav. IV. Mario Sironi, studio per la *Vittoria Alata*, 1934-35 (Roma, collezione privata, da Billi, D'Agostino 2017, p. 176).



Tav. V. L'affresco restaurato, 2017.



Abstract

L'ARSENALE DI VENEZIA E L'ARTE CONTEMPORANEA. UN PERCORSO
CONDIVISO TRA RESTAURO ARCHITETTONICO E ATTIVITÀ ESPOSITIVE
CLAUDIO MENICHELLI

Nel 1980 prese avvio un percorso di recupero di una parte del complesso dell'Arsenale di Venezia, che ha visto procedere, di pari passo e per lungo tempo, il restauro dei fabbricati e la loro utilizzazione per attività espositive. A innescare il processo fu un evento, la prima Biennale di architettura, che mostrò come gli spazi ancora non restaurati delle Corderie potevano entrare in sintonia con la materia esposta. Poco dopo presero avvio i restauri che, con una azione ininterrotta, consentirono di aprire al pubblico, anno dopo anno, molti fabbricati. L'attività espositiva divenne poi regolare e sempre più consistente, con l'alternanza delle mostre di arti visive e di architettura. Quella che all'inizio era solo una sorta di integrazione dell'esposizione ai Giardini, rappresentò in seguito una parte consistente e fortemente caratterizzata del programma espositivo della Biennale.

Tra gli aspetti che hanno maggiormente contribuito al successo delle esposizioni in Arsenale, va sicuramente posto in primo piano il peculiare rapporto che si è instaurato tra gli spazi dell'architettura e le forme dell'arte. Un rapporto che in alcuni casi si è manifestato nella ricerca, da parte dei curatori, di un dialogo tra le espressioni artistiche e l'architettura, mentre in altri nella volontà di creare una distanza tra le due entità.

Una parte consistente dei restauri è stata condotta dalla Soprintendenza di Venezia, che in misura prevalente ha provveduto ai principali interventi di risanamento dei fabbricati, con le opere necessarie per porre rimedio alle gravi situazioni di degrado in atto. Questa condizione di minimo intervento è stata sfruttata al meglio dalla Biennale che, attraverso opere per lo più di carattere funzionale, anch'esse di piccola entità, ha messo a disposizione degli espositori luoghi ancora carichi dei segni del loro trascorso e spazi di grande ampiezza e di massima flessibilità.

THE VENICE ARSENALE AND CONTEMPORARY ART: A JOINT APPROACH
THAT COMBINES ARCHITECTURAL RESTORATION AND EXHIBITION WORK
CLAUDIO MENICHELLI

In 1980, a project to renovate part of the Arsenale complex in Venice began. This involved the simultaneous and long-term combination of restoration work on its buildings and their use as exhibition halls. The process was initially triggered by an event: the first Architecture Biennale, which proved that the space that had yet to be restored in the Corderie perfectly suited the material put on display. Soon after, restoration work began which, year after year following constant improvements, made it possible to open many of the buildings to the public. The exhibition space then became permanent and more extensive, alternating exhibitions of visual arts and architecture. What began as a mere supplement to the exhibition area in the gardens became a considerable part, a hallmark, of the Biennale's exhibition programme.

One of the aspects that has undoubtedly contributed most to the success of Arsenale exhibitions is, first and foremost, the peculiar relationship that has developed between the

architectural space and art forms; a relationship that, in some cases, manifests itself in the way exhibition curators seek a dialogue between the artistic expressions on display and the surrounding architecture, while in other cases in their wish to keep the two elements separate.

A large proportion of the restoration work was carried out by Venice's Soprintendenza (the local office of the Ministry for Cultural Heritage and Activities), which carried out the main repairs on the buildings, including the work needed to reverse the serious and continuing state of decay. The Biennale made the most of these basic improvements with equally small-scale, functional repair work, offering exhibitors venues that still bear the scars of their past and large, highly adaptable halls.

DISCONTINUITÀ E FRAMMENTO: IL RESTAURO NEI LUOGHI DELL'ARTE.
L'EX FERRIERA DELLA MAGONA A SERAVEZZA

MARIA ADRIANA GIUSTI

Un caso-studio come l'atelier Arcad degli scultori Nicolas Bertoux e Cinthia Sah con la fondazione ArKad che promuove la cultura artistica nel sito dell'ex ferriera medicea, è occasione per riflettere sul ruolo dell'Arte contemporanea nella percezione della preesistenza e nell'approccio alla conservazione.

L'intervento riscatta dall'abbandono e dai danni dell'inondazione del 1996 un grande edificio che si snoda lungo il torrente Vezza: l'ex ferriera che Pietro Leopoldo, granduca di Toscana, fece edificare nel 1786 sul sedime dei vivai annessi al cinquecentesco Palazzo Mediceo. La percezione degli strati murari e delle strutture si fonde con quella delle forme scultoree contemporanee, in una reciproca esaltazione, espressione di un comune grado di partecipazione alla creatività. Il restauro anche nella sua forma minimalista, coi rappezzi, i frammenti, la rinuncia all'integrazione della lacuna e alla restituzione di presunte continuità, non si sottrae dal processo creativo che assicura una comune base all'agire.

L'attenzione va quindi posta sull'insieme di culture e idee che determinano le condizioni contemporanee della creatività artistica e della conservazione, a partire dal pensiero sul tempo "grande scultore" che innesca un processo circolare, virtuoso, dall'opera d'arte alla sua erosione e frammentazione, all'architettura come scultura dello spazio aggredita sia dal tempo che dall'azione antropica.

DISCONTINUITY AND FRAGMENTS: RESTORATION WORK ON ART VENUES.
THE OLD STEELWORKS OF MAGONA, IN SERAVEZZA

MARIA ADRIANA GIUSTI

A case study such as the Arkad studio – run by sculptors Nicolas Bertoux and Cynthia Sah with the Arkad Foundation, which promotes artistic culture on the site of the former steelworks built by the Medici – offers us the opportunity to reflect on the role of contemporary art in our perception of traces of the past and our approach to conservation.

This project saved a large building that lies along the Veza river – the former steelworks that Peter Leopold, Grand Duke of Tuscany, had built in 1786 on the grounds of the greenhouses that flanked the 16th-century Palazzo Mediceo – from neglect and from the damage done by the floods of 1996. Our view of its masonry layers and structures blends

in with that of the contemporary sculptures put on display, complementing each other, an expression of a common act of participation in creativity. Even at this minimal level, the restoration work – with its patches, fragments, the conscious wish to leave gaps and avoid restoring the building's presumed original continuity – participates in the creative process, guaranteeing a common basis for action.

The focus should therefore be on the combination of cultures and ideas that creates conditions of both artistic creativity and conservation, starting from a view of Time as the 'great sculptor' that triggers a circular, beneficial process: from a work of art to its deterioration and fragmentation, of architecture as a sculpture in space, attacked both by time and by human hands.

LA FORTEZZA DI AREZZO, IL SOGNO DI THEIMER, GLI ANGELI DI RIVA,
I CAVALLI DI ACEVES

MAURIZIO DE VITA

Il restauro della Fortezza di Arezzo, ultimato in questo settembre 2018, già nel 2016 ha ospitato – nelle parti riconsegnate nel 2015 all'Amministrazione comunale di Arezzo e alla collettività – una mostra dell'artista ceco Ivan Theimer con la quale ha proposto un inedito dialogo ed una straordinaria interazione sensoriale fra spazi e materia del complesso cinquecentesco e l'arte e il pensiero di uno scultore figurativo di livello internazionale. Da luglio 2016 a gennaio 2017 la mostra intitolata *Il Sogno di Theimer* ha avuto luogo all'interno della Fortezza offrendo suggestioni culturali intensissime ad un pubblico che è accorso per ritrovare un monumento abbandonato da decenni e conoscere l'opera di uno scultore famoso, scoprendosi felicemente impreparato alla scossa emotiva di un ininterrotto flusso di rimandi simbolici e di rivelazioni reciproche che un manufatto di interesse storico, un certo restauro e certa ricerca artistica possono comunicare. Nel 2017 è stata allestita nella Fortezza la mostra *La Porta dell'Angelo* di Ugo Riva e dal giugno 2018 a gennaio 2019 quella dell'artista messicano Gustavo Aceves intitolata *Lapidarium: dalla parte dei vinti*.

La Fortezza di Arezzo, nata sulle spoglie della cittadella medievale per volere dei Medici e affidata ad Antonio da Sangallo il Vecchio e al fratello Giuliano nei primi anni del Cinquecento e ad Antonio da Sangallo il Giovane nel terzo decennio dello stesso secolo, attaccata e in parte distrutta nell'ottobre del 1800 dalle truppe napoleoniche, alterata nelle quote e disposizioni interne negli anni Sessanta del Novecento per realizzarvi un grande serbatoio per l'acqua potabile, abbandonata poi e quasi sottratta alla frequentazione dei cittadini di Arezzo e a quella dei visitatori, è stata restaurata fra il 2009 e il 2018 essendo stati condotti prima interventi specialistici sulle cortine murarie e poi sistemazioni degli ambienti e degli spazi aperti interni.

THE FORTRESS OF AREZZO, THEIMER'S DREAM, RIVA'S ANGELS AND
ACEVES'S HORSES

MAURIZIO DE VITA

The Medici Fortress in Arezzo, whose restoration was completed in September 2018, was already the site of an exhibition in 2016 – in the section that was returned to Arezzo city council and the public in 2015 – by the Czech artist Ivan Theimer, who presented a unique

dialogue and an extraordinary kind of sensory interaction between the space and matter of this 16th-century complex and the art and philosophy of a figurative sculptor of international stature. From July 2016 to January 2017, an exhibition entitled *Il Sogno di Theimer* took place inside the Fortress, offering the public intense cultural impressions, a public that rushed to visit a monument that had been abandoned for decades and wished to see the work of a famous sculptor. Visitors were pleasantly surprised by the emotional shock that a constant series of symbolic references and reciprocal revelations that a building of historic importance, a particular kind of restoration and a particular kind of artistic approach can inspire. Ugo Riva's exhibition *La Porta dell'Angelo* was held in the Fortress in 2017, while that of Mexican artist Gustavo Aceves, entitled *Lapidarium: dalla parte dei vinti*, was held there from June 2018 to January 2019.

The Fortress of Arezzo was built on the remains of the medieval citadel at the command of the Medici family, its construction entrusted to Antonio da Sangallo the Elder and his brother Giuliano in the early 1500s and to Antonio da Sangallo the Younger in the 1530s. It was attacked and partly destroyed in October 1800 by Napoleonic troops, and its height and interior layout were altered in the 1960s in order to build a large reservoir of drinking water, which was later abandoned and almost declared off-limits to Arezzo's residents and visitors. Its restoration lasted from 2009 to 2018, as the first specialist repairs were carried out on the curtain walls, followed by the renovation of the rooms and courtyards inside.

IL RESTAURO DEL GRAN MURO PANORAMICO VIBRANTE DI JUSÚS RAPHAEL SOTO NELLA GALLERIA NAZIONALE D'ARTE MODERNA E CONTEMPORANEA DI ROMA

MARIANO TALARICO, CARLO SERINO, MARZIA MARIA MERCURI, ANTONIO IACCARINO IDELSON, LUCIANA TOZZI,

Nel 2012, presso la Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea di Roma, in occasione della mostra «Arte programmata e cinetica da Munari a Biasi a Colombo e...», è stato eseguito il restauro del «Gran muro panoramico vibrante» dell'artista sudamericano Jesús Raphael Soto. L'opera, caratterizzata dalle notevoli dimensioni e da un'originaria natura effimera, ha avuto una storia conservativa complessa che non è stato possibile chiarire in ogni suo aspetto. Realizzata nel 1966 per la Biennale di Venezia, fu acquistata dalla GNAM e, prima del montaggio a Roma dove rimase nell'allestimento fino agli anni '80, fu esposta temporaneamente a Parigi. Ad ogni montaggio corrisposero rilevanti rimaneggiamenti, riconducibili alle caratteristiche dell'opera ed ai materiali costitutivi, ma anche delle modifiche, suggerite dagli spazi del contesto espositivo.

Sebbene l'opera fosse quasi completa nelle sue componenti essenziali, l'avanzato stato di degrado che interessava le parti più delicate (in particolare, il rivestimento su carta serigrafata) ha reso necessarie integrazioni rilevanti.

L'intervento di restauro ha offerto anche l'occasione di mettere in opera accorgimenti tecnici e soluzioni migliorative per agevolarne le operazioni di smontaggio e rimontaggio in previsione dei futuri spostamenti. Nel 2014, in seguito alla decisione di riallestire l'opera in una nuova sala espositiva, e nel 2015, data del suo definitivo smontaggio, si sono presentate due utili occasioni per verificare l'efficacia degli interventi eseguiti.

THE RESTORATION OF JESÚS RAFAEL SOTO'S GREAT PANORAMIC VIBRANT WALL IN ROME'S NATIONAL GALLERY OF MODERN ART

MARIANO TALARICO, CARLO SERINO, MARZIA MARIA MERCURI, ANTONIO IACCARINO IDELSON, LUCIANA TOZZI,

In 2012, during the exhibition 'Programmed and kinetic art from Munari to Biasi, Colombo and...' at the Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea (GNAM) in Rome, the Great Panoramic Vibrant Wall by the South American artist Jesús Rafael Soto was restored. The work, which is notable for its large size and its original ephemeral nature, has had a complex restoration track record that remains unclear. Completed in 1966 for the Venice Biennale, it was acquired by the GNAM and, before being assembled in Rome where it remained on display until the 1980s, was temporarily exhibited in Paris. Every time it was assembled, significant changes were made, dictated by the characteristics of the work and its materials, as well as alterations done to suit each exhibition space.

Although the essential parts of the work were almost complete, the advanced state of decay of its more delicate parts (particularly its silkscreen printed paper lining) made significant repairs necessary.

The restoration work also offered a chance to make technical improvements and adopt solutions to render its dismantling and re-assembly easier for future transfers. Since its restoration, two useful opportunities for checking the efficacy of the improvements carried out have arisen: in 2014, following a decision to display the work in a new exhibition hall, and in 2015, when it was definitively dismantled.

RESTAURO E PITTURE MONUMENTALI NEL MODERNO

ANTONELLA GRECO

Risale alla metà degli anni Ottanta del Novecento la riscoperta di un'abituale intensa e proficua collaborazione degli artisti con gli architetti del loro tempo. Dall'italiano Piacentini a Le Corbusier (che non ha mai rinunciato al rapporto con la pittura e – in maniera mediata dalla collaborazione con Joseph Savina – con la scultura) dal periodo delle avanguardie al secondo dopoguerra, tra gli architetti e gli artisti è stato un susseguirsi di rapporti sia sul piano pratico che su quello teorico. Basti pensare alle figure emblematiche di Gino Severini e Luigi Moretti. Il primo, *italien de Paris*, già futurista, cubista e poi iniziatore del *rappel à l'ordre*, elabora una sua teoria di decorazione murale, lavora al Foro Mussolini, si offre come esperto del mosaico nella decorazione dell'E.42. Il secondo, che nel Foro impiega una vera e propria scuola d'arte con giovani pittori, come Achille Capizzano o Angelo Canevari, che lo seguiranno fino al secondo dopoguerra. Pur indagato in varie mostre (1935. *L'Università e la questione della pittura murale*; E.42 *Utopia e scenario del regime*; *Muri ai pittori*; *Forma 1 e i suoi pittori etc.*), il rapporto arte e architettura si pone ancora al centro dell'attenzione con il restauro della pittura murale di Mario Sironi nell'Aula Magna della Città Universitaria e con la mostra di prossima realizzazione. Quest'ultimo è il terzo di una serie. La pittura murale – di difficile esecuzione per l'inclinazione anomala del supporto – viene letteralmente ridipinta dal pittore Siviero negli anni Cinquanta in piena *damnatio memoriae*. Spariscono infatti tutti i simboli che riguardano il fascismo (il fascio littorio sull'arco trionfale etc.) e le figure sironiane, portatrici delle famose deformazioni, sono rivisitate e attualizzate con gli

occhi degli anni del dopoguerra (capigliature bionde e fluenti, seni a punta): tutto un repertorio iconografico estraneo alla grave poetica sironiana. Tutto ciò rimane in una successiva ripulitura del dipinto, portata avanti nel 1985. Il restauro attuale ha ripristinato tramite la pulitura gli elementi che erano stati ricoperti eliminando le vere e proprie ridipinture di Siviero.

RESTORATION AND MONUMENTAL PAINTING IN MODERN TIMES

ANTONELLA GRECO

A habitual, intense and fruitful partnership between artists and the architects of their time dates back to the mid-1930s. From the Italian artist Piacentini to Le Corbusier (who never relinquished his relationship with painting and – in a way that was mediated by his partnership with Joseph Savina – with sculpture), from the avant-garde period to the post-war era, architects and artists went through a series of relationships both on a practical and theoretical level. Take, for example, the emblematic figures Gino Severini and Luigi Moretti. The former, an *italien de Paris*, started off as a Futurist, then became a Cubist and then founded the *rappel à l'ordre*; he developed his own theory regarding mural decoration, he worked on the Foro Mussolini and offered his services as an expert in mosaics when decorating the E42 (EUR) area. The latter set up nothing short of a school of art with young painters such as Achille Capizzano and Angelo Canevari when working on the Foro, who were to follow him right up until the post-war period. Though analysed in a number of exhibitions (1935. *L'Università e la questione della pittura murale*; E.42 *Utopia e scenario del regime*; *Muri ai pittori*; *Forma1 e i suoi pittori* etc.), the relationship between art and architecture is still the focus when it comes to the restoration of Mario Sironi's mural in Sapienza University's lecture hall and the exhibition that will soon take place. The latter is the third of a series. The mural – that proved difficult to complete due to the unusual inclination of the wall support – was literally repainted by Carlo Siviero in the 1950s, at the height of Italy's period of denial. Hence, all the Fascist symbols (the fasces on the triumphal arch, etc.) and Sironi's figures and their famous distortions, were revisited and updated in line with post-war sensitivities (blonde flowing hairstyles, pointed breasts): an iconographic repertoire that had nothing to do with Sironi's sober poetics. All of this remained in a subsequent attempt to clean the mural in 1985. Today's restoration project has restored features that had been covered up, eliminating Siviero's additions.

Materiali e Strutture. Problemi di conservazione è una rivista dedicata alla ricerca su temi di restauro e conservazione, con particolare, ma non esclusivo, riferimento all'architettura del passato. Specifico interesse viene rivolto agli aspetti materiali e tecnici che caratterizzano la realtà costruita e artistica in generale, affrontati sia dal punto di vista quantitativo-scientifico che nelle possibili implicazioni teoretiche e nelle più adeguate prospettive di natura storico-critica.

L'apporto di competenze diverse, coerentemente con il carattere multidisciplinare del restauro, è particolarmente gradito, soprattutto se posto in relazione con la comprensione intima dell'opera e con la complessità generale delle problematiche conservative ad essa connesse.

Note per gli autori

In prima istanza i contributi vanno inviati via e-mail (donatella.fiorani@uniroma1.it), includendo le illustrazioni. L'invio presuppone che essi siano lavori originali, inediti e che non siano in corso di valutazione per un'eventuale pubblicazione altrove.

Norme redazionali

La prima pagina dovrà contenere: il titolo del contributo, il nome dell'autore, la qualifica e l'ente di appartenenza, un breve abstract.

Immagini

I file digitali delle illustrazioni, salvati in formato TIFF o JPEG, dovranno avere risoluzione minima non inferiore a 300 dpi.

Indicazioni bibliografiche

L'elenco completo delle indicazioni bibliografiche deve essere contenuto in un file specificamente dedicato.

Materials and Structure. Conservation problems is a review dedicated to the research of themes of restoration and conservation with particular, yet not exclusive, reference to the architecture of the past. Specific attention is given to the aspects of material and technology that characterize the realities of building and art in general. These aspects are treated both from a quantitative-scientific point of view as well as exploring any possible theoretical implications and the wider historical-critical perspective.

The contribution of different expertise, coherently with the multidisciplinary nature of restoration, is particularly welcome, especially if there is a correlation between this and a deep lying knowledge of the project and of the general intricacies of its relevant conservation problems.

Notes for Contributors

In the first instance, please submit your paper via e-mail (donatella.fiorani@uniroma1.it), including illustrations. Submission of a paper to the journal is taken to imply that it represents original work, which is not under consideration for publication elsewhere and has not published previously.

Editorial rules

The first page should contain: the title, the author's name, qualifications and affiliation, a short abstract.

Illustrations

Digital files of illustrations need to be at least 300 DPI, and saved as TIFF or JPEG files.

References

References should be cited in full into a specific file.

Finito di stampare nel mese di dicembre 2018
presso LOGO srl – Borgoricco (PD)