

**Restauro, Recupero  
Riqualificazione**

**Il progetto contemporaneo  
nel contesto storico**

a cura di Marcello Balzani







**Riccardo Dalla Negra**

(Roma, 1951)

Si laurea in Architettura presso l'Università degli Studi di Roma "La Sapienza" nel 1976 con la votazione di 110/110 e lode, discutendo una tesi in "Restauro dei Monumenti". Nel 1979 vince il concorso pubblico a esami e titoli per architetto nel ruolo della carriera direttiva delle Soprintendenze alle Autorità e Belle Arti. Nel 1998 è vincitore del concorso pubblico a professore associato e nel 2001 vince il concorso pubblico a professore ordinario per lo stesso settore disciplinare. Dal novembre 2005 è professore strutturato della Facoltà di Architettura di Ferrara. Ha progettato e diretto moltissimi interventi di restauro tra i quali: la cupola di Santa Maria del Fiore a Firenze, la basilica di San Lorenzo a Firenze, il Corridore di Prato, la facciata della chiesa di Santa Trinita a Firenze, il duomo di Prato, la chiesa dello Spirito Santo a Pistoia.

## Il restauro consapevole: la traduzione dei principi conservativi e il difficile rapporto con le preesistenze

Il dibattito sul rapporto tra *nuova architettura* e *preesistenze* si svolge, pressoché ininterrottamente, dal secondo dopoguerra a oggi, benché trovi le sue radici in momenti storici anche molto lontani<sup>1</sup>.

Attualmente i nodi della *vexata quaestio* sembrano riassumersi nella contrapposizione, spesso molto problematica, tra la *cultura del progetto* e la *cultura della conservazione*. Occorre innanzi tutto sottolineare, a mio giudizio, che queste due definizioni non aiutano a chiarire la questione, anzi la complicano, finendo per relegare la conservazione, sul piano teorico, a un blocco ideologico teso all'acritica e strenua conservazione dell'esistente, comunque esso ci si presenti, e, sul piano tecnico-operativo, a un mero atto *infermieristico* svolto prevalentemente per consolidamenti statici, anastilosi e *anastomosi*<sup>2</sup>.

Più correttamente si dovrebbe parlare di contrapposizione di due modi d'intendere il progetto architettonico nei confronti delle testimonianze concrete del passato: quello che attiene alla *cultura del restauro* e quello che concerne la *cultura della composizione*, come è più corretto definire quel lungo processo ideativo che dalla "forma formante", per usare la definizione di Luigi Pareyson<sup>3</sup>, porta alla "forma formata", laddove essa non debba in alcun modo confrontarsi altro che con se stessa.

Richiamo, soprattutto, il pensiero di Miarelli Mariani<sup>4</sup>, che prima di altri ebbe ad affermare con forza l'appartenenza del restauro al territorio dell'architettura, nel suo essere atto di vera e propria *formatività* architettonica, sebbene con finalità conservative. Non diversamente dal *progetto del nuovo*, il *progetto di restauro* si fonda su un processo criticamente fondato e non può che manifestarsi attraverso *atti creativi*, sia-

no essi espressi con il semplice mantenimento della *materia* nello stato in cui c'è pervenuta o attraverso un consapevole riadattamento funzionale della preesistenza che non degeneri nella pratica della ristrutturazione, o ancora, infine, attraverso la reintegrazione di un'immagine anche ricorrendo, laddove si aprano le possibilità, al linguaggio architettonico contemporaneo.

Questo è il vero nodo della questione, questo è il vero discrimine tra i diversi modi d'intendere un progetto architettonico in rapporto alle preesistenze: quando, e in che misura, la preesistenza accetta, e per certi aspetti richiede, l'inserimento del linguaggio contemporaneo?

Prima di addentrarmi nel merito della questione, proverei a delineare, sebbene sinteticamente, almeno tre modi di rapportarsi alla preesistenza cui corrispondono altrettanti esiti progettuali.

Il primo modo attiene al mondo della *composizione architettonica* che svolge le tematiche progettuali in totale autonomia, cogliendo esclusivamente dalle preesistenze delle *suggerizioni* siano esse materiche, volumetriche, figurative o ambientali. Il rapporto con la preesistenza è *esterno* a essa, tanto nella ricerca della forma, quanto nella ricerca della struttura, quanto, infine, nella scelta della funzione. Nella pratica si tratta, perlopiù, di accostamenti o di ampliamenti di edifici, sovente accompagnati da pesanti ristrutturazioni. Nel *sentire* dei compositivi, c'è anche la voglia, spesso palesata, di voler *attualizzare* il testo architettonico, non solo funzionalmente, ma anche figurativamente, favorendone (*sic!*) in definitiva la conservazione, che altrimenti non risulterebbe giustificata. La motivazione nasce, secondo tale giudizio, dall'osservazione del passato, laddove ogni epoca ha ritenuto di doversi esprimere in piena autonomia nei confronti dell'eredi-

1. Castello di Saliceto; con una raffinata soluzione architettonica viene reinterpretata la torre mancante risolvendo sia la "mancanza" testuale sia i problemi di natura distributiva



tà del passato. Ma ciò è vero, come coralmente sottolineato dai padri fondatori della nostra disciplina, sino a quando il pensiero contemporaneo non ha celebrato, con anticipazioni più o meno significative, il distacco tra presente e passato, inteso come un fatto concluso e irripetibile.

Gli esiti sono sotto gli occhi di tutti, specialmente nell'attuale panorama culturale italiano, dove a determinare i modi di approccio progettuale non sono tanto le *idee*, ma il richiamo che la notorietà dei progettisti produce sulla committenza pubblica o privata. Normalmente tali suggestioni traggono il loro sostentamento esclusivamente dalle poetiche che i progettisti perseguono, senza alcun rapporto con le vicende costruttive e restaurative della preesistenza: la storia è interpretata come obbligatorio preambolo da presentarsi agli organi istituzionali preposti alla tutela. È ovvio che gli esiti progettuali potranno risultare apprezzabili sul piano formale, nella misura in cui il progettista si sarà espresso con un linguaggio sobrio e raffinato, sia in assonanza sia in dissonanza; tuttavia il nodo permane. A titolo esemplificativo, esaminiamo tre realizzazioni.

Un caso davvero sconcertante è quello della chiesa di San Ponziano a Lucca, ove, a seguito della destinazione d'uso a biblioteca, l'intera volumetria interna è stata invasa da un nuovo corpo di fabbrica. Di per sé, la nuova architettura, opera dell'architetto Stefano Dini, è molto raffinata e piena di soluzioni interessanti, ma l'impatto risulta devastante giacché uno degli elementi fondamentali per la lettura della preesistenza, qual è la spazialità, è stato completamente negato. Credo che i criteri di tale inserimento non possano essere giustificati neppure facendo ricorso al grave stato di abbandono in cui versava la chiesa prima dei lavori, né giustificando la nuova struttura con l'opportunità di leggere a distanza ravvicinata i partiti architettonici concepiti precipuamente per una visione a distanza. Con analoga disinvoltura, ma, checché se ne dica, con danni consistenti anche alle strutture murarie della preesistenza, sono stati condotti i lavori di inserimento del nuovo Museo del Vino di Castiglia e Leon, su progetto dell'architetto Roberto Valle Rodríguez,

all'interno del Castello di Peñafiel nella regione di Valladolid in Spagna. Un'architettura certamente minimalista e raffinata nel disegno, tuttavia tanto mimetizzata dall'esterno della fortezza, quanto impattante al suo interno.

Ancora si guardi al Museo della Fondazione Caixa a Madrid (fig. 2), il tanto celebrato Caixaforum di Herzog & de Meuron, costruito nel luogo ove un tempo esisteva una centrale elettrica edificata nel 1899, che era uno dei pochi esempi di archeologia industriale rimasti a Madrid, tanto che le autorità lo avevano tutelato purtroppo solo al suo esterno, per un malinteso senso di tutela che noi in Italia abbiamo superato da tempo. Con intenti, a loro dire, conservativi, i due celebri architetti svizzeri trasportano la facciata dell'edificio in una sorta di viaggio onirico, smaterializzandola. Si tratta di uno dei più significativi esempi di negazione e di uso strumentale della preesistenza, che perde, altresì, ogni valore testimoniale.

Un secondo modo di rapportarsi alla preesistenza è quello relativo agli allestimenti interni o esterni alla preesistenza, perlopiù museali o espositivi. Qui, forse, scontiamo una sorta di equivoco ormai divenuto storico, costituito dall'intervento di Carlo Scarpa a Castelvechio in Verona, da molti – primi tra tutti i *compositivi* – indicato come uno dei migliori interventi di restauro. Esso, a mio giudizio, deve essere letto come un sapiente e raffinato intervento di allestimento museale permanente, vale a dire un intervento di architettura ove la preesistenza, per citare le stesse parole di Scarpa, altro non ha rappresentato che una *scenografia teatrale*, dal momento che il castello era stato pesantemente restaurato da Antonio Avena negli anni trenta dello scorso secolo.

La tradizione italiana, del resto, è ricchissima di tante pagine di raffinate architetture espresse con allestimenti museografici in contesti storici, da Franco Albini a Franco Minissi e, più recentemente, da Gianni Bulian a Guido Canali. Ma tutto ciò, sebbene ampiamente legittimo, non può essere considerato *restauro*, come sovente si fa affermando. È evidente che questi in-

terventi, molto spesso, comportano scelte di restauro anche condivisibili<sup>5</sup>, ma gli interventi si svolgono all'interno del tema museografico e solo raramente sembra di scorgere un uso dell'architettura contemporanea in chiave reintegrativa, come vedremo appresso. Potremmo anzi sostenere che questi sono interventi che si pongono *oltre il restauro*. Dunque il nodo permane.

Un terzo modo di rapportarsi alla preesistenza attiene al restauro, inteso, è bene ribadirlo, come progetto di architettura ma con speciali finalità conservative. All'interno del nostro ambito disciplinare, la corrente cosiddetta critico-conservativa<sup>6</sup> si è definitivamente svincolata da una sorta di oppressione ideologica che ha caratterizzato il dibattito per un intero ventennio, vale a dire quella di un presunto peccato originale consistente nel ritenere il restauro un *atto critico e creativo*.

Come ha giustamente osservato Carbonara: "Nelle più recenti formulazioni di pensiero tale problema [la creatività] è stato per lo più rimosso ma mai sostanzialmente negato. Risulta anzi sottolineato dai fautori del restauro architettonico inteso come manutenzione-ripristino, pur se in chiave retrospettiva e fors'anche tardo-stilistica; da parte della pura conservazione, invece, esso è verbalmente negato ma, a nostro avviso, reintrodotta surrettiziamente, con l'accorgimento di separare il momento conservativo (di perpetuazione della materia dell'opera) da quello innovativo (di libero e moderno progetto del nuovo susseguente all'atto di conservazione e subito giudicato lecito perché implicante soltanto aggiunta della materia, senza alcuna sottrazione)"<sup>7</sup>.

"La nostra posizione – prosegue Carbonara – si distingue, dalle prime due, perché l'invocata creatività non è mai piegata a esigenze di ripristino, di architettura retrospettiva o, se vogliamo, imitativa di forme e tecniche passate; dalla seconda, perché non accetta come fatti separati il momento conservativo e quello innovativo, riconoscendo i due come necessariamente allineati sugli stessi binari critici, in contemporaneità, più che cronologica, metodologica, dove l'uno nutre e dirige l'altro e viceversa; rifiutando, inoltre, l'op-





2. Caixaforum, Madrid, degli architetti Herzog & de Meuron; uno degli esempi più significativi di negazione e uso strumentale della preesistenza

3. Teatro sannita, Pietrabbondante; un'esasperata, quanto inutile, ricostruzione di uno degli ingressi laterali, dove le parti reintegrate travalicano in modo abnorme quelle originali

4. Palazzo del Giudice di Pace, Aversa; un esempio di eccesso stratigrafico che ha fatto, inutilmente, perdere l'unità figurativa della facciata



portunità di un intervento totalmente libero dai vincoli e dalle indicazioni che la comprensione storico-critica dell'oggetto stabilisce. Non quindi progetto del nuovo, né riprogettazione dell'antico ma, al massimo, progettazione per l'antico."<sup>8</sup>

Svolta questa premessa d'indirizzo interno alla disciplina, è bene fare qualche ulteriore precisazione sorretta da esempi concreti.

In primo luogo, come si vede, non è messa in discussione la liceità dell'intervento contemporaneo in contesti storici, pertanto, l'accusa di *oscuro passatismo* che ancora oggi la cosiddetta *avanguardia architettonica* ci rivolge, non solo è assurda, ma dimostra, ancora una volta, che spesso il dialogo avviene tra sordi, oppure nasce da palese disinformazione<sup>9</sup>. Verrebbe da controbattere con un'accusa di *ottuso avanguardismo* e contestualmente ricordare le parole della filosofa Simone Weil: "È cosa vana distogliere dal passato per pensare soltanto all'avvenire. È un'illusione pericolosa persino credere che sia possibile. L'opposizione fra avvenire e passato è assurda. Il futuro non ci porta nulla, non ci dà nulla; siamo noi che, per costruirlo, dobbiamo dargli tutto, dargli persino la nostra vita. Ma per dare bisogna possedere, e noi non possediamo altra vita, altra linfa che i tesori ereditati dal passato e digeriti, assimilati, ricreati da noi. Fra tutte le esigenze dell'anima umana nessuna è più vitale di quella del passato"<sup>10</sup>.

Laddove la filosofa Weil fosse ritenuta anch'essa una melanconica passatista, potremmo rispondere agli *avanguardisti irriducibili* con le parole di uno dei maestri dell'architettura con-

temporanea, quale è Peter Zumthor che scrive: "Progettare vuol dire inventare. Un tempo, alla Kunstgewerbeschule, avevamo cercato di aderire letteralmente a questo postulato. Per ogni problema cercavamo una soluzione nuova. Quel che ci importava, era essere avanguardisti. Solo più tardi dovetti constatare che in fin dei conti sono pochi i problemi ai quali non sono state trovate soluzioni valide in precedenza. Guardando indietro, la mia educazione alla progettazione mi risulta astorica. I nostri modelli erano i pionieri e gli inventori del Neues Bauen. Intendevamo la storia dell'architettura come cultura generale, che incideva ben poco sui progetti. Cosicché reinventavamo quello che era già stato inventato e azzardavamo a cimentarci in quello che inventare non si può. Una formazione progettuale di questo tipo possiede i suoi valori didattici. Ma al più tardi come architetto praticante si trae gran beneficio dall'accertarsi dell'immenso sapere e dell'esperienza contenute nella storia dell'architettura. Se riusciamo a integrarle nella nostra pratica, accresceremo – io penso – la nostra possibilità di realizzare un nostro personale contributo"<sup>11</sup>.

In secondo luogo, dobbiamo esercitare un'azione critica verso quegli interventi, di stretto ambito disciplinare, che appaiono non rigorosamente condotti nella traduzione operativa dei principi conservativi, vale a dire verso quei progetti di restauro che sembrano essere dominati soprattutto dall'empirismo e dall'approssimazione. La motivazione è sempre la stessa, il ricorso all'eccezione, di fronte a nodi progettuali che richiederebbero scelte, a dir poco, più prudenti.





5. Il ponte Stari Most, Mostar; la falsificante ricostruzione ha rappresentato un'occasione persa per esperire soluzioni più oneste, ivi compresa quella della completa ricostruzione del ponte in forme moderne che avesse salvaguardato, al tempo stesso, le poche parti superstiti  
6. Tempio-duomo, Pozzuoli; il progetto, tornando a confermare al tempio la sua funzione seriore di cattedrale, distrutta nell'incendio del 1967, mette a confronto l'eredità diacronica compresente sul sito, ricavando, nella cella e nell'atrio del tempio, la navata unica della nuova cattedrale

Così, resta inspiegabile, ad esempio, la parziale ricostruzione degli ingressi laterali del teatro sannita di Pietrabbondante (fig. 3), dove le parti reintegrate travalicano in modo abnorme quelle originali, peraltro difficili da ubicarsi in modo certo, tanto da non poter annoverare questo intervento tra quelli condotti per severa anastilosi. Esso, del resto, prosegue negativamente quanto era già avvenuto per il rialzamento della parete perimetrale sinistra dell'attiguo tempio italico e che fu, a suo tempo, tema di discussione. In entrambi i casi non si può non osservare come le ricostruzioni non abbiano aggiunto alcunché in senso rivelativo o comunicativo.

Ancora si guardi al restauro, recentemente condotto, del Palazzo del Giudice di Pace ad Aversa, dove il ritrovamento di elementi architettonici di precedenti fasi costruttive, peraltro lacunosi, ha dato luogo a un assurdo palinsesto che ha fatto perdere l'unità figurativa alla dignitosa facciata seriore (fig. 4). Un notevole passo indietro sul piano teorico, nonostante l'importanza dei ritrovamenti, i quali avrebbero dovuto essere soltanto oggetto di scrupolosa documentazione da mettere a disposizione della comunità scientifica.

Altro esempio davvero incomprensibile è quello relativo al duomo di Capua. I lavori di ricostruzione post bellica, progettati dagli architetti Mario Paniconi e Giulio Pediconi, avevano dato luogo a un'interessante linea operativa, raramente perseguita in Italia, proponendo una reintegrazione delle parti crollate in chiave contemporanea. Segnatamente risultavano appropriate sia la scelta delle coperture in carpenteria metallica sia la raffinata soluzione dell'arco trionfale reinterpretato con una curva parabolica. Ebbene, inspiegabilmente, la locale soprintendenza, dopo molti anni, ha eliminato queste due soluzioni architettoniche, riproponendo una falsa volta a botte nell'aula centrale e un falso arco trionfale a tutto sesto. Il risultato è un ibrido, incomprensibile sotto ogni punto di vista, ma soprattutto sul piano culturale.

Analoga sorte ha avuto l'intervento operato da Franco Minissi<sup>12</sup> nel 1985 nella chiesa di

San Nicolò Regale a Mazara del Vallo. Minissi aveva tentato una soluzione reintegrativa molto interessante impiegando tecnologie e materiali moderni; anche in questo caso, prendendo a pretesto la deperibilità dei materiali utilizzati, è stata riproposta una finta cupola in forme semplificate. Si avverte un deciso passo indietro sul piano teorico e metodologico; tornano in mente alcune raggelanti soluzioni stereometriche, come quella esperita nella cattedrale di Ortona, che costituirono, nel secondo dopoguerra, la testimonianza concreta dei limiti oggettivi del *restauro scientifico*. Dunque, laddove si fosse avvertita la necessità di superare *metodologicamente* tale restauro, ciò sarebbe dovuto avvenire seguendo altre strade, non escludendo il ricorso al linguaggio contemporaneo, proprio nel sentiero tracciato da Minissi.

Il richiamo all'eccezione rispetto ai principi conservativi assume toni inquietanti di fronte a eventi traumatici gravissimi e imprevedibili. Basterà ricordare tre recenti episodi verso i quali, nonostante l'ampio dibattito e il puntuale richiamo ai principi conservativi, il ricorso al ripristino ha finito per prevalere.

Il ponte di Mostar lo abbiamo visto distruggere davanti ai nostri occhi, rendendoci ben conto che stavamo perdendo per sempre una testimonianza di civiltà, prima che architettonica (fig. 5). Ebbene la ricostruzione neostilistica che ne è seguita, contrabbandata per anastilosi, ha negato la possibilità di utilizzare strade alternative, peraltro assai ampie, certamente più oneste.

Altrettanto dicasi per il Teatro La Fenice di Venezia o il Petruzzelli di Bari, che hanno rappresentato altre due occasioni perse per una sperimentazione del linguaggio contemporaneo nell'esercizio reintegrativo, recuperando al tempo stesso ogni parte residuale degli edifici.

Diversamente, un ottimo esempio è rappresentato dal restauro del Castello di Saliceto (fig. 1), progettato dagli architetti Armellino e Poggio. Se da un lato si osserva un intervento attento sul piano conservativo, dall'altro un'intelligente e raffinata soluzione architettonica si inserisce nel luogo ove un tempo esisteva la quar-



ta torre del complesso, con un'efficace allusione alle presunte *masse fabbricative* originarie, per usare una definizione cara a De Angelis d'Ossat.

Altro esempio che per molti aspetti si ricollega a questa esperienza è il restauro e la reintegrazione del Castello di Kolding in Danimarca, realizzato nel 1972 dagli architetti Inger e Johannes Exner, segnatamente nelle soluzioni esterne (coperture e facciate); un intervento che è riuscito a risolvere egregiamente sia i danni sofferti nell'incendio del 1808 sia le anonime ed errate sistemazioni delle due ali del castello attigue alla grande torre.

Ancora si guardi all'ottimo intervento recentemente condotto nel tempio-duomo del Rione Terra a Pozzuoli dall'architetto Marco Dezzi Bardeschi (fig. 6). Le complesse fasi costruttive e i restauri mai completati della seconda metà del Novecento rendevano assai problematica la configurazione di questo grande palinsesto spaziale. Con un linguaggio e materiali schiettamente moderni è stato dato un nuovo assetto figurativo di per sé autonomo, ma nello stesso tempo in grado di rivelare il monumento nella sua realtà storica e figurativa.

Per chiarire ulteriormente il nodo centrale della questione vorrei fare riferimento alla ricerca svolta in altro settore artistico da Luciano Berio nel suo *Rendering* per orchestra (1989-1990) sugli appunti musicali lasciati da Franz Schubert in vista di una *Decima Sinfonia* in re maggiore (D. 936 A). Scrive il maestro: "Non trovo attraenti quelle operazioni di burocrazia filologica che inducono talvolta un incauto musicologo a far finta di essere Schubert (se non addirittura Beethoven) e a completare la Sinfonia come Schubert stesso avrebbe potuto farlo [...]. Lavorando sugli schizzi di Schubert mi sono proposto di seguire, nello spirito, quei moderni criteri di restauro che si pongono il problema di riaccendere i vecchi colori senza però celare i danni del tempo e gli inevitabili vuoti creatisi nella composizione. Gli schizzi, redatti da Schubert in forma quasi pianistica, recano saltuarie indicazioni strumentali, ma sono talvolta stenografici: ho dovuto quindi completarli soprattutto nelle parti inter-

medie e nel basso. [...] Nei vuoti tra uno schizzo e l'altro io ho composto un tessuto connettivo sempre diverso e cangiante [...]. Questo tenue cemento musicale, che commenta la discontinuità e le lacune tra uno schizzo e l'altro, è sempre segnalato dal suono della celesta"<sup>13</sup>.

La ricerca di questo *tenue cemento* è quello che dovremmo cercare, di volta in volta, nel momento in cui la preesistenza concede (e non subisce) un'apertura al linguaggio contemporaneo.

#### Note

<sup>1</sup> Si veda ad esempio l'interpretazione del concetto di restauro data da De Angelis d'Ossat (cfr. G. De Angelis d'Ossat, *Restauro: architettura sulle preesistenze, diversamente valutate nel tempo*, in "Palladio", terza serie, XVII, fasc. 2, 1978, pp. 51-68). Tra le più recenti riflessioni si veda: C. Varagnoli, *Edifici da edificare: la ricezione del passato nell'architettura italiana, 1990-2000*, in "L'industria delle costruzioni", XXXVI, 368, 2002, pp. 4-15; G. Carbonara, *Architettura e restauro oggi a confronto*, in "Palladio", n.s., XVIII, 35, 2005, pp. 99-128.

<sup>2</sup> Propongo qui, intenzionalmente, questo termine, mutuandolo dal significato medico, proprio per sottolineare una certa concezione infermieristica del restauro.

<sup>3</sup> L. Pareyson, *Estetica, teoria della formatività*, Sansoni, Firenze 1954 (I ed.), ed. cons. Sansoni, Firenze 1974, pp. 75 sgg.

<sup>4</sup> G. Miarelli Mariani, *Esiste il restauro?*, in "Storia Architettura", II, 2 (1975), pp. 4-9.

<sup>5</sup> Si veda ad esempio l'intervento di Guido Canali nello Spedale di Santa Maria della Scala a Siena (cfr. M. Battipaglia, *Ermeneutica e restauro: un percorso comune*, in "Palladio", XXIII, 45, 2010, pp. 92-94).

<sup>6</sup> Rimando alle più ampie considerazioni di G. Carbonara, *Le tendenze attuali del restauro in architettura*, in *Enciclopedia Universale dell'Arte*, secondo suppl., De Agostini, Novara 2000, pp. 533-541.

<sup>7</sup> G. Carbonara, *Avvicinamento al restauro*, segnatamente il capitolo *Il restauro inteso come lecita trasformazione*, Liguori, Napoli 1997, pp. 393-394. Si potrebbe aggiungere che anche la scelta di conservare la materia dell'opera unitamente alle manifestazioni del degrado (che sono un'altra cosa rispetto alla consapevole accettazione delle fisiologiche trasformazioni della materia), e anzi esaltandole, in definitiva rappresenti una scelta estetica (che a parole viene negata) fortemente condizionata dal gusto contemporaneo; quel gusto che ci porta ad apprezzare la materia cruda e ostentata, il non-finito, gli accostamenti dissonanti per forma e materiali; più in generale quel gusto, che è divenuto fenomeno di "costume sociale", che ci porta ad apprezzare la materia "consunta", sia essa costituita da un muro, sia essa costituita da un tessuto per abiti.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 395.

<sup>9</sup> Si veda la relazione di Giovanni Corbellini tenuta al convegno "Il progetto contemporaneo nel contesto storico" te-

nutosi a Trieste (11 novembre 2011) e pubblicata nel presente volume alle pp. 20-21.

<sup>10</sup> S. Weil, *La prima radice*, ed. cons. Leonardo, Milano 1996, p. 55.

<sup>11</sup> P. Zumthor, *Pensare architettura*, Electa, Milano 2003, p. 17.

<sup>12</sup> I raffinati interventi di restauro e allestimento di Franco Minissi, dalla villa romana di Casale al teatro di Eraclea Minoa, sono stati ultimamente oggetto di autentiche vessazioni. Non essendo questa la sede per un approfondimento di tali tematiche, rimando alla vasta e significativa letteratura sull'argomento.

<sup>13</sup> Si cita dal programma del concerto di inaugurazione della XX Stagione concertistica dell'Orchestra della Toscana, tenutosi il giorno 11 novembre 2000 a Firenze. Ebbi modo di riflettere, assieme a Pietro Ruschi, su queste analogie, in occasione dell'intervento di restauro del Corridore di Prato (cfr. R. Dalla Negra, P. Ruschi, *Il Corridore di Prato. Una fortezza medievale restaurata*, Edifir, Firenze 2000).