

Architectural Design and History

**Il momento presente
del passato.
Scritti e progetti
di architettura**

Angelo Torricelli

FrancoAngeli

Informazioni per il lettore

Questo file PDF è una versione gratuita di sole 20 pagine ed è leggibile con **Adobe Acrobat Reader**



La versione completa dell'e-book (a pagamento) è leggibile **con Adobe Digital Editions**.

Per tutte le informazioni sulle condizioni dei nostri e-book (con quali dispositivi leggerli e quali funzioni sono consentite) consulta [cliccando qui](#) le nostre F.A.Q.

Architectural Design and History

La Collana *Architectural Design and History* intende esplorare le relazioni tra il progetto di architettura e la città contemporanea, in particolare dove la trasformazione urbana si confronta con la tutela e la valorizzazione del patrimonio storico. Attraversando diverse teorie, tecniche e pratiche, i contributi indagano l'identità complessa della cultura architettonica, avviano connessioni e scambi tra le discipline, e promuovono una concezione strategica e evolutiva del patrimonio architettonico.

La Collana è promossa dal Polo Territoriale di Mantova del Politecnico di Milano, sede della Cattedra UNESCO in *Architectural Preservation and Planning in World Heritage Cities*.

Tutti i volumi pubblicati sono sottoposti a revisione con garanzia di terzietà, gestita dal Comitato Scientifico attraverso la collaborazione di *referee* esterni altamente qualificati.

Comitato Scientifico

Federico Bucci (Politecnico di Milano, Polo Territoriale di Mantova, Italia)
Ángela García de Paredes (Universidad Politécnica de Madrid, Spain)
Jean-Philippe Garric (Université Paris-1, Francia)
Jian Long Zhang (Tongji University, Cina)
Guillermo Aranda Mena (Royal Melbourne Institute of Technology, Australia)
Quintus Miller (Università della Svizzera Italiana, Svizzera)
Eduardo Souto de Moura (Politecnico di Milano, Polo Territoriale di Mantova, Italia)
Ana Tostões (Universidade Técnica de Lisboa, Portogallo)
Elisa Valero Ramos (Universidad de Granada, Spagna)
Yael Moria (Shenkar College, Israele)
George Zillante (University of Adelaide, Australia)

Architectural Design and History

**Il momento presente
del passato.
Scritti e progetti
di architettura**

Angelo Torricelli
con scritti di
Francesco Collotti
e Giuseppe Di Benedetto

FrancoAngeli

Il momento presente del passato.
Scritti e progetti di architettura
Angelo Torricelli

Coordinamento editoriale
Luca Dal Corso

Collaborazione alla redazione
Ludovica Starnoni

Progetto grafico
Tassinari/Vetta

Copyright © 2022 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy.

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sul diritto d'autore. L'Utente nel momento in cui effettua il download dell'opera accetta tutte le condizioni della licenza d'uso dell'opera previste e comunicate sul sito www.francoangeli.it.

6	Prefazione	90	II. Album: opere e disegni
8	«L'antico come principio di nuova architettura». Il tempo perenne delle opere e dei progetti Giuseppe Di Benedetto	110	III. Antico e nuovo: progetti
20	I. Saggi	111	Prima di Villa Adriana. La rivelazione di ordini e misure
21	«Non per altro si restaura che per apprendervi»: l'antico nelle città e nelle tradizioni del moderno	116	Darsena grande piazza del Ticinese
40	Conservazione e progetto	117	Orto Botanico di Brera
44	La ricerca progettuale come interrogazione del tempo	119	La riscrittura di Piazza Castello
48	Aree archeologiche e progetto per la città	121	Percorso delle antiche Mura del Carmine a Barletta
53	Memoria e immanenza dell'antico nel progetto urbano	122	Aosta Romana. Museo, Arena, Percorso di visita
65	Invenzioni dell'antico. Studi e progetti per Milano archeologica	124	Museo <i>Piscina Mirabilis</i>, a Bacoli
70	Archeologia, città, museo. Atene come inizio	126	Tindari <i>sub specie aeternitatis</i>
74	Città di frontiera. Alessandria tra Oriente e Occidente	150	Per frammenti e trasposizioni Francesco Collotti
78	La lezione di Villa Adriana		

Prefazione

Angelo Torricelli

In questo libro sono raccolti scritti e progetti cui ho lavorato nell'arco di un trentennio. Il tema dominante è quello del rapporto tra antico e nuovo in architettura, trattato dal mio punto di vista di progettista, quindi con un presupposto incontrovertibile: quello cioè di intrecciare la riflessione teorica con l'esperienza progettuale e di prendere posizione nei confronti del dibattito culturale che si è sviluppato tra le diverse discipline coinvolte, in ambito accademico e nel concreto degli interventi, nelle polemiche sul restauro, sulla valorizzazione delle aree archeologiche e, in generale, sul rapporto del progetto di architettura con le preesistenze. L'attuale cultura del progetto ha patito l'affermazione degli specialismi che hanno segmentato le attribuzioni di competenza a scapito dell'interesse e dell'unitarietà dell'idea stessa e della pratica dell'architettura. In opposizione a tale deriva, ho sempre insistito nella convinzione che spetti alla composizione architettonica, nella sua accezione operativa, il tenere insieme le tensioni, non escludendo la complessità. In particolare, l'attrazione e la confidenza nei confronti dell'antico hanno costituito, nel mio lavoro, non tanto un motivo di erudizione, quanto invece una continua scoperta del potenziale di novità racchiuso nelle vestigia del passato. Si tratta di un atteggiamento umanistico, volto a interpretare insieme il passato e il presente, a interrogare il tempo: un tempo lungo, quello della «edificazione» che per millenni ha costruito le città e le campagne, cioè la sedimentazione storica nella quale siamo calati. Se la ricerca progettuale la indaga con metodo e procedimenti analoghi a una sorta di sezione geologica, si rende evidente che passato e presente convivono. Inoltre, come ho avuto occasione di scrivere, antico e contemporaneo possono saldarsi ove si introduca la distinzione tra un passato immodificabile e, in antitesi, un passato che vive nella memoria ed è continuamente ripensato, ricreato, reinventato. Così che la stessa materia dell'architettura non si ritrova solo negli oggetti costruiti, ma, più propriamente, nel deposito di materiali, fatti e idee accumulati nel tempo, nell'insieme delle opere e delle città studiate o vissute. È questa la fondamentale intuizione di T. S. Eliot, il poeta autore, negli anni Venti del Novecento, del noto saggio *Tradizione e talento individuale*. Ai concetti ivi espressi si deve la scelta del titolo di questo libro. La convinzione che il passato viene modificato dal presente rovescia il punto di vista più abituale secondo cui il presente trova la propria guida nel passato; e, allo stesso tempo, definisce la conformità tra l'antico e il nuovo come quell'inedito equilibrio che l'opera d'arte, nuova per suo inequivocabile statuto, introduce nell'ordine esistente prima della sua apparizione.

**«L'antico come
principio di nuova
architettura».**

**Il tempo perenne
delle opere
e dei progetti**

Giuseppe Di Benedetto

Nonostante la raccolta degli scritti e dei progetti di Angelo Torricelli copra un arco temporale di oltre trent'anni (dal 1990 al 2021) essa costituisce una straordinaria narrazione coerente e coesa nella quale si ha chiara la sensazione di come l'oggetto della riflessione sia la connaturata dimensione sincronica dell'architettura tesa a essere, inevitabilmente, espressione di valori atemporali. Non a caso i titoli dei testi di Torricelli, ad iniziare da ciò che ne costituisce la sintesi suprema, l'espressione metonimica per eccellenza — *Il momento presente del passato* — tendono ad essere quasi dei voluti emblematici ossimori. Nella lettura interpretativa dell'antico in architettura proposta da Angelo Torricelli ciò che è stato non è mai inteso come esito di un processo storico temporale lineare dal passato alla contemporaneità dell'architettura, ma come eterna presenza di una ontologia dell'attualità. In questo senso, antico e nuovo non sono qualcosa che sta fuori o lontano, con propri caratteri univoci e definiti, ma nei segni dell'architettura, le dimensioni del tempo — passato e futuro — sono consustanzialmente presenti. Ciò detto, appare inevitabile fare riferimento a Sant'Agostino e all'esistenziale e amletico quesito su cosa sia il tempo? «Se nessuno m'interroga, lo so; se volessi spiegarlo a chi m'interroga, non lo so. Questo però posso dire con fiducia di sapere: senza nulla che passi, non esisterebbe un tempo passato; senza nulla che venga, non esisterebbe un tempo futuro; senza nulla che esista, non esisterebbe un tempo presente [...]»¹. E in tale direzione, Torricelli ci suggerisce la necessità di guardare alle architetture del presente o, ancor di più, a quelle del passato più o meno remoto, senza mai misurare e valutare la loro temporalità nel senso del tempo nel quale si trovano o si trovavano al momento della loro generazione, ma semmai il tempo *qualitativo* che queste architetture sono ancora in grado di produrre. Sosteneva Thorwald Dethlefsen, psicologo e psicoterapeuta tedesco, che «il tempo non possiede soltanto una quantità, ma anche una qualità. Oggi però quasi nessuno riesce a farsi un'idea seppur vaga della qualità del tempo. Nei tempi passati avveniva esattamente l'opposto. Allora si considerava in prima istanza la qualità del tempo e si tralasciava piuttosto la sua quantità. La qualità del tempo non ha niente a che vedere con la durata, ma afferma che ogni punto del tempo, o sezione del tempo (può essere un'ora, un secondo o un decennio), possiede una determinata qualità, che consente che emergano solo quei fatti che sono adeguati a questa qualità. Espresso in altri termini, questo significa che in quel

determinato momento possono realizzarsi soltanto quei fatti i cui contenuti qualitativi corrispondono alla rispettiva qualità del tempo»². Le riflessioni di Dethlefsen, spingono ad altri ragionamenti e a porre dei quesiti che sembrano sfiorare l'assurdo, ma che trovano una confortante risposta nei ragionamenti che Angelo Torricelli ci offre. Parto dalla domanda: in architettura esiste il tempo qualitativo o quello quantitativo? La risposta potrebbe essere che quando parliamo di architettura, quella vera, forse semplicemente il tempo non esiste. O meglio è l'architettura che probabilmente dà forma al tempo e, nel *con-tempo*, l'architettura stessa è al di fuori *del tempo*, se intendiamo questo appartenere *al tempo* come un banale incasellamento cronologico che distingue passato, presente e futuro. Le grotte della Gurfa distano dal nostro tempo 4500 anni. Ma è proprio vero che esiste questa distanza temporale qualitativa? Siamo certi che il tempio di Segesta, così come qualunque altro straordinario tempio greco, appartenga solo al *tempo* passato remoto? Il Pantheon è relegato al 120 d.C.? Senza alcun dubbio noi progettiamo nel tempo presente, ma passato e futuro sono dimensioni del tempo che stanno dentro l'architettura che progettiamo. «Oggi ci troviamo tuttavia di fronte ad una crisi profonda — scrive Torricelli — che riguarda essenzialmente la nostra difficoltà nel rapportarci con il tempo. Vi è, in estrema sintesi, un equivoco dominante che confonde il passato con il «tempo delle date» ed esclude, in tal modo, la memoria, relegandola nei musei, quasi che la sua sacralizzazione si debba compiere all'insegna della nostalgia e del sentimentalismo»³. Ecco perché l'antico non può che essere — come Angelo Torricelli afferma con frequenza e tono necessariamente dogmatico — «principio di nuova architettura». A tal riguardo gli studi e i progetti illustrati in questa pubblicazione riassuntiva di memorabili esperienze progettuali offrono sguardi sul rapporto archeologia-architettura apparentemente differenti, ma sempre in stretta relazione tra loro e con forti similitudini analogiche. Differenti, questi sguardi, perché diversi sono i luoghi, i contesti, i campi di applicazione di studio, di lettura critico-interpretativa e di sperimentazione di mirate idee progettuali. Dalla Milano archeologica ad Atene ad Alessandria d'Egitto, da Villa Adriana ad Aosta romana, alla *Piscina Mirabilis* a Tindari, Angelo Torricelli, attraverso profonde riflessioni analitiche e proposte d'intervento, racconta di un patrimonio culturale, storico, paesaggistico straordinario e al contempo evidenzia l'impellente necessità dell'abbattimento delle

ideologiche barriere protettive che, oltre l'indispensabile tutela conservativa, determina, in genere, degli innaturali processi di isolamento e decontestualizzazione rispetto agli stessi luoghi di fondazione delle aree archeologiche che finiscono, paradossalmente, quasi per diventare corpi estranei al contesto di appartenenza.

Architettura e rovina

Invece, come i progetti di Angelo Torricelli evidenziano, un uso mirato e consapevole di tale patrimonio, da intendersi come bene e luogo comune, può condurre ad una sua reale fruizione, ma nei termini di una dimensione esperienziale basata sostanzialmente su una strutturale cognizione sinestetica fondata su una stimolazione visiva, tattile, uditiva, quindi polisensoriale. L'unica in grado di farci comprendere il profondo respiro fisiologico di questi luoghi. La *rovina*, del resto, ha un ruolo fondamentale dell'esperienza psichica e sensoriale dell'uomo, poiché ci proietta in un viaggio mentale accompagnato da quello sinestetico e corporeo se la rovina è abitata in senso esistenziale. Ci fa smarrire piacevolmente in una prospettiva temporale profonda che nutre il nostro innato bisogno di infinito. La stessa congenita necessità di infinito e di continuità che fa affermare a Francesco Venezia come la nascita dell'archeologia, intesa come disciplina autonoma, la cui data convenzionalmente riconosciuta è il 1810, determini quella separazione fatale tra architettura e rovina (cioè il suo germe generatore), segnando «il declino stesso dell'Architettura». E la dicotomia del rapporto tra architettura e archeologia ha preceduto il destino delle tante soluzioni di continuità provocate dai conflitti accademici, per cui la distinzione in settori scientifico disciplinari ha determinato, spesso, barriere insuperabili all'interno delle diverse componenti dell'architettura. In «*Non per altro si restaura che per apprendervi*»: *l'antico nelle città e nelle tradizioni del moderno*, Torricelli evidenzia come «tutti gli interventi, infatti, sono condizionati dall'essere comunque inseriti in un'opera più vasta, tra i fatti dell'uomo, ciascuno in un suo contesto storico definito e proprio. Da questo punto di vista ogni progetto è un'opera di restauro così come, simmetricamente, anche la pura conservazione una scelta di architettura. Questa linea interpretativa, lontana dal riproporre il logoro scontro tra novatori e conservatori, tra progettisti e restauratori, vuole saggiare il rapporto tra l'antico e il nuovo in quanto tema specifico dell'architettura»⁵. E quindi,

come del resto emerge con evidenza in tutti i testi del *Momento presente del passato*, l'archeologia o — utilizzando un termine più appropriato — la *rovina*, così come suggerito talvolta dallo stesso Angelo Torricelli, deve essere vista necessariamente come un memorabile giacimento di bellezza e di conoscenza architettonica e deve essere assunta quale inesauribile e inesaurito deposito della storia, al di là di ogni recinto cronologico, di ogni categorizzazione temporale, che sono spesso abiti ideologico-disciplinari non indossabili dall'architettura.

Archeologia dell'architettura

Ogni risorsa archeologica è di fatto un referente per il progetto dell'architettura di ogni tempo. Rispetto a tale premessa, il progetto si basa sulla intenzione di offrire una diversa chiave di lettura e di conoscenza esperienziale sul campo. Soltanto così potrà scaturire un atteggiamento di rinnovata attenzione verso i grandi patrimoni archeologici e una maggiore consapevolezza tesa a impedire quei processi di mercificazione cui sono stati sottoposti molti siti culturali con l'uso turistico di massa. Oggi più che mai si può generare una concezione del patrimonio culturale, di cui quello archeologico è la testimonianza originaria, come strumento di consapevolezza identitaria e come fattore primario di avanzamento sociale, operando una conversione semantica e culturale. A riguardo, Torricelli sottolinea l'inscindibilità della relazione che necessariamente deve istituirsi tra progettazione architettonica e archeologia e restauro, nonostante la soluzione di continuità tra la stessa *Archeologia/Rovina* e l'*Architettura*. E ce lo fa comprendere perché in tutti i suoi scritti, nelle personali esperienze nella didattica e come progettista, nei temi di ricerca da lui sviluppati nel corso degli anni, si scorge l'invito a esplorare, sino in fondo, le attitudini dell'architettura del progetto di intrecciare rinnovate relazioni con la fisica consistenza di memorabili testimonianze di un passato remoto (le *rovine* per l'appunto), destinate, se così non sarà, a manifestare soltanto la propria inesorabile decadenza, da cui deriva il declino dell'Architettura stessa. «Penso ad una sorta di tensione a non inibire il bisogno di indagare fra i detriti della storia che, nell'opera dei maestri, anziché risolversi in fredde operazioni didascaliche e illustrative — l'amore “decorativo o monumentale” per il passato stigmatizzato da Pier Paolo Pasolini — diviene invece adesione profonda alla realtà e speranza nella possibilità di nuova storia»⁶.

In tal senso, i progetti illustrati nella presente pubblicazione, dimostrano come Angelo Torricelli sia l'architetto in grado di ritrarre il tempo, ma non per raccontare ciò che è accaduto, piuttosto per interpretarlo criticamente, ermeneuticamente e poeticamente. «Le tavole, concepite come sintesi concettuale dei progetti, rappresentano il lavoro di decostruzione del contesto, la liberazione delle cose — frammenti, tessuti, monumenti — dall'ordine astratto e convenzionale in cui sono inquadrare, così da sottrarle all'automatismo della percezione e da poterle descrivere individualmente, come se fossero viste per la prima volta; così da poterle infine rappresentare soprattutto attraverso le immagini, il montaggio dei pezzi e la composizione fondata su nuove trame»⁷. Appare evidente come la scrittura grafica praticata da Angelo Torricelli — dagli schizzi alle elaborazioni più complesse — generino e restituiscano degli spazi atmosferici carichi di loquace silenzio, che evidenziano la tensione insita nell'ascolto della realtà esistente e di quella immaginata attraverso il progetto. Come ho avuto modo di scrivere «quella utilizzata da Torricelli è una rappresentazione nel senso della *Vorstellung*⁸, che contiene soprattutto una dimensione concettuale e riguarda non l'immagine in sé o come espressione autonoma (*Darstellung*), ma la forma nella sua strutturazione assoluta, nella sua potenzialità costruttiva e nella sua condizione storica»⁹. Comprese nel loro insieme, nel loro essere connesse da un'unica direttrice, «lineare» e «circolare» nel contempo, di narrazione e di capacità inventiva, le sperimentazioni architettoniche di Torricelli appaiono generate da riflessioni fenomenologiche e trascendentali. Forme architettoniche ed esplicitazioni testuali strutturano un ragionamento che restituisce l'idea dell'antico «come principio di nuova architettura» perseguita da Angelo Torricelli in lunghi anni di ricerca paziente. Un'idea di architettura, di città, di tempo in rapporto con l'archeologia e, più in generale con l'antico, riassunta in testi di forte valore teoretico e in disegni di suggestiva potenza espressiva.

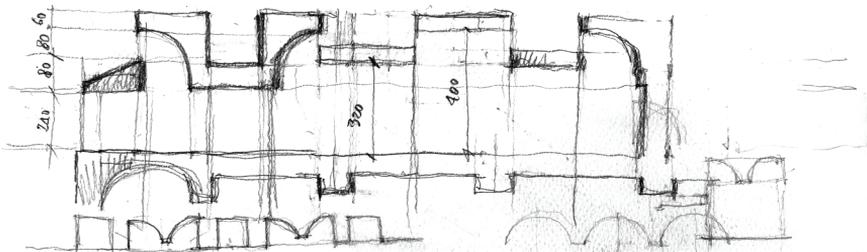
Oltre l'immagine apparente delle cose

Le considerazioni sinora espresse apparirebbero lacunose se oltre ai riferimenti, alla narrazione e alla descrizione dei molti progetti immaginati in aree prettamente archeologiche non si facesse richiamo ad altri significativi interventi di Angelo Torricelli illustrati ne *Il momento presente del passato*. In particolare, si fa riferimento ad alcuni significa-

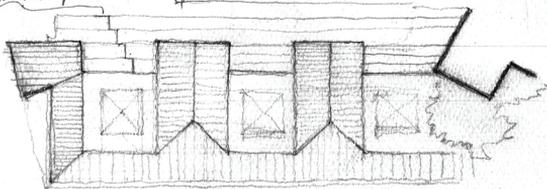
tivi progetti elaborati in un vasto arco temporale compreso tra gli ultimi due decenni del Novecento — dal restauro dell'ex giardino patrizio della casata Lodi a Settimo Milanese, al restauro e ampliamento della Cascina San Pietro a Piverone, all'allestimento del nuovo spazio espositivo allo Steri di Palermo, alla sistemazione della piazza pubblica nella corte di Villa Marazzi con restauro e destinazione a sala consigliare delle ex scuderie a Cesano Boscone — sino alle più recenti esperienze progettuali relative al nuovo percorso espositivo nell'Orto Botanico di Brera e alla progettazione Piazza Castello — Foro Buonaparte a Milano, al percorso delle antiche Mura del Carmine a Barletta. In tutte queste esperienze si palesa l'attitudine progettuale di Angelo Torricelli «fondata sulla ricerca di quella *imago* che sta al di là dell'apparenza del vero; [poiché] in essa si condensano memoria e invenzione degli edifici, dei luoghi, della città. [...] Il progetto di architettura, in altri termini, torna a proporsi come forma di conoscenza nella sua intrinseca capacità di cambiare le prospettive, rilevando ciò che in altri termini non sarebbe visibile né concepibile, ovvero l'aspetto altro delle cose»¹⁰. Tutto questo implica l'indispensabilità di un iniziale processo cognitivo delle complessità del reale con il quale ci si confronta svelando una precisa prospettiva epistemica che si focalizza talvolta sulle singole parti di un fenomeno, il cui disvelamento di senso va a modificare il complesso del sapere del «tutto» palesando i significati sottesi agli aspetti apparenti del visibile. Ed essendo l'azione del progetto già in sé conoscenza in quanto frutto dell'*inventio*, cioè atto del «trovare», Angelo Torricelli pone in atto precisi espedienti interpretativi di natura critico-relazionale in grado di penetrare nei processi formativi delle strutture (architettoniche, urbane, paesaggistiche) analizzate, con la finalità principale della comprensione profonda delle relazioni con la storia, dell'individuazione delle «radici», della genesi, delle modificazioni e delle trasformazioni, al fine di verificare, attraverso il progetto, una possibile proiezione futura che recupera i valori riconosciuti e ne aggiunge degli altri. Queste ulteriori riflessioni mi inducono ad una personale azione memoriale che mi riporta alla fine degli anni Ottanta del secolo scorso, in occasione del mio primo incontro con Angelo Torricelli, pochi mesi dopo il suo arrivo a Palermo, nella sua veste di professore di Composizione architettonica presso la Facoltà di Architettura. Divenni il suo assistente e lo rimasi per tutto il periodo della sua permanenza nell'Ateneo palermitano. Come ho scritto in *Palermo interpretata*, «di

Torricelli mi colpirono subito le sue capacità di osservazione e indagatrici in grado di svelare il senso vero e intenso di scenari urbani mostrati sotto una luce diversa, spesso sorprendente e inaspettata, anche agli occhi di chi, come me, riteneva di conoscere in profondità la città e la sua storia millenaria»¹¹. Ricordo anche la sua insistenza nel traslitterare per Palermo il modello interpretativo che Alberto Savinio aveva assunto per Milano nel suo *Ascolto il tuo cuore, città*¹². Una lezione di metodo analitico che mi colpì profondamente perché compresi come si trattasse di un modo unico per spingersi oltre l'aspetto apparente delle cose, insinuandosi in profondità viscerali sino a «carpirne il respiro fisiologico» e a percepire le pulsioni emotive suscitate dai singoli luoghi. E tra questi, non a caso, Torricelli scelse, come campo di applicazione dell'esperienza didattica condotta nel corso di *Composizione architettonica* del terzo anno, l'area della distrutta fortezza del Castello a mare immaginata come luogo di risorgenza palinogenetica, mediante il progetto del *Museo della città*, la cui fondazione sarebbe coincisa con l'ideale ricostruzione dello stesso *Castrum maris*¹³. «Una ricostruzione, e un restauro, da attuare nella consapevolezza che i lasciti sono sempre contemporanei alle diverse loro epoche e la compagine urbana altro non è che il risultato del loro stratificarsi nella storia. E tuttavia la storicità stessa risulta convalidata, anche nella “memoria collettiva”, dalla “capacità di fisiologica trasformazione”»¹⁴. Quella di Angelo Torricelli appare quindi, da sempre, come una ricerca che, giorno dopo giorno, «si fortifica e si arricchisce di fronte alle frequenti ansie e alle incertezze della disciplina architettonica dei nostri tempi»¹⁵ soprattutto in rapporto al sistema degli elementi fondativi e generativi della stessa architettura, irrinunciabile eredità *del passato* per il *momento presente*.

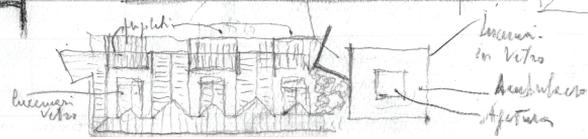
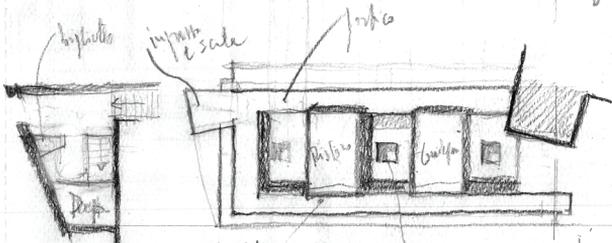
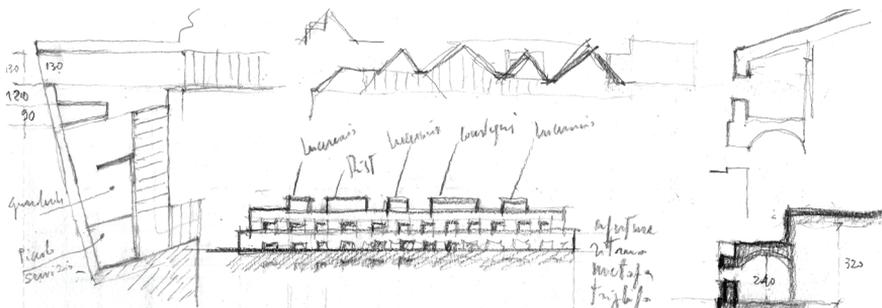
- 1 Sant'Agostino, *Confessioni*, Libro XI, 14, 17.
- 2 Thorwald Dethlefsen, *Il destino come scelta* (Monaco, 1985), Edizioni Mediterranee, Roma 1995, p. 76.
- 3 Angelo Torricelli, *La ricerca progettuale come interrogazione del tempo*, in Aa.Vv., *Riprogettare l'archeologia*, a cura di Stefano Vazzana, Arte in meta, Milano 2010, p. 11.
- 4 Francesco Venezia, *Che cosa è l'architettura. Lezioni, conferenze, un intervento*, Mondadori Electa, Milano 2011, p. 17.
- 5 Angelo Torricelli, «*Non per altro si restaura che per apprendervi*»: *l'antico nella città e nelle tradizioni del moderno*, in Aa.Vv., *Attuale proprietà dell'antico*, a cura di Enrico Bordogna e Maria Canella, Clup, Milano 1990, p. 11.
- 6 Angelo Torricelli, *Conservazione e progetto*, in «Ananke», n. 42, 2004, p. 88.
- 7 Angelo Torricelli, *Memoria e immanenza dell'antico nel progetto urbano*, in Aa.Vv., *Archeologia urbana e progetto di architettura*, a cura di Maria Margarita Segarra Lagunes, Gangemi, Roma 2002, pp. 229-231.
- 8 Cfr. Vittorio Ugo, *Mimêsis. Sulla critica della rappresentazione dell'architettura*, Maggioli, Santarcangelo di Romagna, 2008.
- 9 Giuseppe Di Benedetto, *Effigi di Milano*, in Angelo Torricelli, *Quadri per Milano. Prove di architettura*, LetteraVentidue, Siracusa 2017, p. 110.
- 10 Angelo Torricelli, *Oltre lo specchio, la forma*, in Aa.Vv., *Dove va l'architettura?*, a cura di Massimo Fagioli, Aion Edizioni, Firenze 2011, pp. 126-129.
- 11 Giuseppe Di Benedetto, *A tempo e a luogo. Palermo e le forme della temporalità*, in Angelo Torricelli, *Palermo interpretata*, a cura di Giuseppe Di Benedetto, LetteraVentidue, Siracusa 2016, p. 20.
- 12 Alberto Savinio, *Ascolto il tuo cuore, città* (1944), Adelphi, Milano, 1984.
- 13 Angelo Torricelli, *Il Castello a mare di Palermo*, Flaccovio, Palermo, 1993.
- 14 Angelo Torricelli, *Goethe, Schinkel e il principe di Salina*, in Id., *Il Castello a mare di Palermo*, cit., p. 34.
- 15 Giuseppe Di Benedetto, *Effigi di Milano*, cit., p. 110.



Sezione
facciata di gradanti

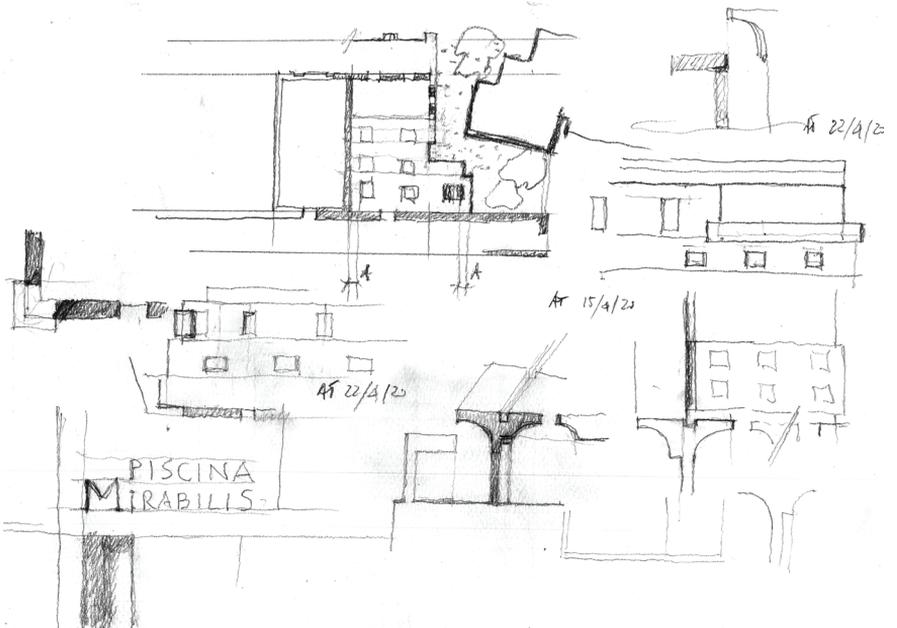
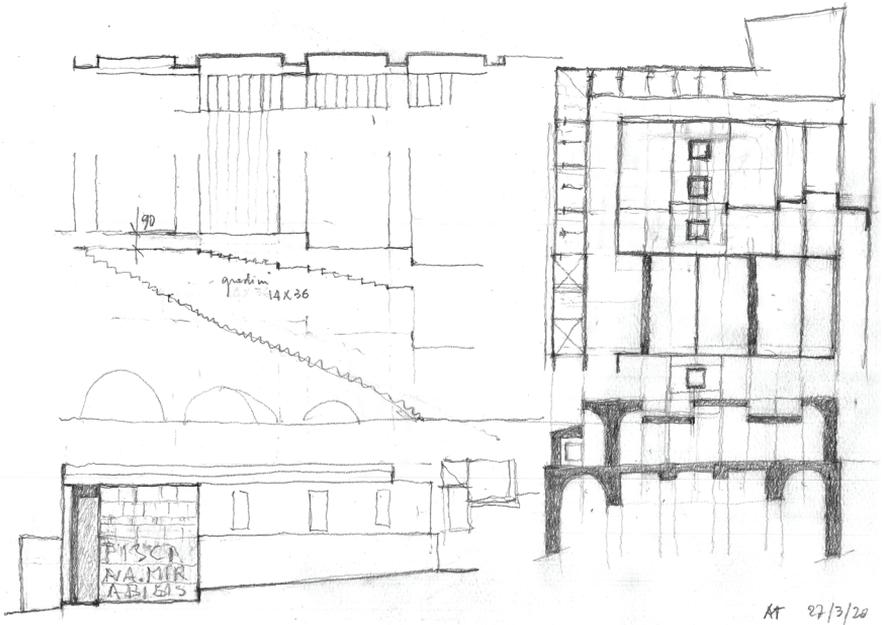


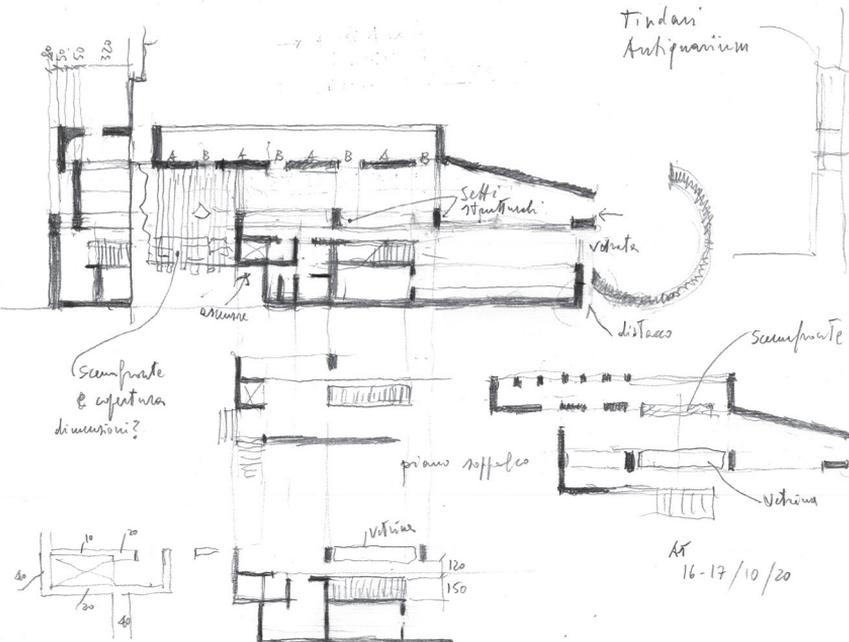
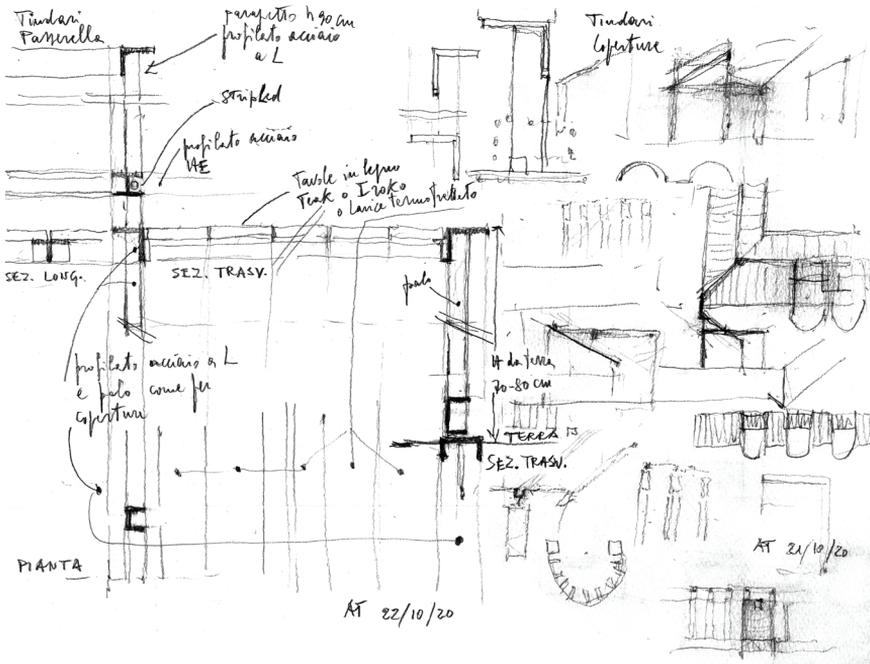
AT 23/3/20



AT 19/3/20

Angelo Torricelli, disegni di studio per il Museo Piscina Mirabilis a Bacoli, 2020





Angelo Torricelli, disegni di studio per l'Area archeologica e l'Antiquarium di Tindari, 2020

I. Saggi

Angelo Torricelli

**«Non per altro si restaura che per apprendervi»:
l'antico nelle città e nelle tradizioni del moderno (1990)**

«L'ideale supremo a cui tendiamo è di rimanere in armonia con il mondo sensibile, quale garante della nostra felicità, senza per questo esser costretti ad entrare in contrasto con il mondo morale, che determina la nostra dignità»

Friedrich Schiller, *Del sublime. A proposito di alcune idee kantiane ulteriormente considerate*, 1793

Il groviglio dei significati, dei valori e delle finalità che si sono accumulati nel termine *restauro*, può essere dipanato soltanto indagando il rapporto tra storia e progetto. Il legame — rivolgendo lo studio ad una attenta storicizzazione, ogni volta in un diverso contesto, degli originali caratteri e del ruolo che l'antico assume nelle istanze di rinnovamento dell'architettura e della città — deve infine stabilirsi nel metodo. Oggi, come ha scritto Ernesto N. Rogers, «conservare o costruire sono momenti di un medesimo atto di coscienza, poiché l'uno e l'altro sono sottoposti ad un medesimo metodo: conservare non ha senso se non è inteso nel significato di attualizzazione del passato e costruire non ha senso se non è inteso come continuazione del processo storico: si tratta di chiarire in noi il senso della storia»¹. Tutti gli interventi, infatti, sono condizionati dall'essere comunque inseriti in un'opera più vasta, tra i fatti dell'uomo, ciascuno in un suo contesto storico definito e proprio. Da questo punto di vista ogni progetto è un'opera di restauro così come, simmetricamente, anche la pura conservazione una scelta di architettura. Questa linea interpretativa, lontana dal riproporre il logoro scontro tra *novatori* e *conservatori*, tra progettisti e restauratori, vuole saggiare il rapporto tra l'antico e il nuovo in quanto tema specifico dell'architettura. Da sempre la pratica del costruire si svolge con tempi e modi che la distinguono dalle altre attività artistiche, sia in ragione degli obblighi che l'architettura contrae con le necessità dell'uso, sia per l'insistere e il modificarsi nel tempo dell'edificio, pur in uno stesso luogo, dove sempre sedimentano i mutanti valori della città e le relazioni con il suo territorio. Sicché l'aporia tra virtualità di significato dell'edificio antico e figurazione del nuovo si incarna negli stessi materiali della fabbrica e permea la costruzione fin dal progetto. Questa tensione si coglie emblematicamente nel rudere dove l'ero-

sione riesce ad animare la pietra di molteplici significati emozionali, culturali e filosofici: l'opera alterata dal tempo «scultore» acquista una vera e propria autonoma condizione estetica, e ciononostante continua ad evocare l'originale suo stato di definizione formale alludendo a diversi possibili compimenti.

La rovina come principio insediativo

Nell'età tardoantica la fine del mondo pagano, identificata nell'iconografia della città caduta, si sovrapponeva alla nascita della Roma cristiana: «il contrasto tra paganesimo e cristianesimo, la svolta dei tempi, prende così pienissima evidenza tematizzando il motivo delle rovine»². Roma coagulava il processo di progressivo disfacimento dei monumenti pagani, ormai privi del loro significato culturale, e assisteva all'abbandono delle grandi infrastrutture urbane, svuotate delle loro ragioni d'uso. La presenza *intra moenia* di sepolture sembrerebbe confermare la dissoluzione dell'unità urbana della città antica e, contemporaneamente, quella dissoluzione era attestata dalla riaggregazione attorno a piccoli nuclei (spesso entro antiche fabbriche riusate) separati fra loro da ampi vuoti, braide, coltivi, rovine. Nel complesso delle trasformazioni profonde dell'età tardoantica — la crisi della proprietà fondiaria, il decadere delle antiche reti commerciali e una drastica contrazione demografica sconvolsero infatti l'assetto territoriale dell'insediamento — gli edifici classici, così come la stessa cultura letteraria, divennero un enorme repertorio di *spolia* fino al punto che la costruzione della città del Medioevo sarà storia di distruzioni e reimpieghi³. Il caso degli edifici di spettacolo di età classica — che trovarono una loro specifica rifunzionalizzazione nelle celebrazioni *coram populo* dell'autorità dell'imperatore cristiano — è significativo proprio per il fatto che il loro riuso ne ha consentito la sopravvivenza fino a noi, mantenendone intatto non l'aspetto originario, ma il significato nella città. Gli stessi ruderi, in forza dell'*auctoritas antiquorum* che custodivano, erano considerati come reliquie: colonne, fregi, statue, venivano acquistati da vescovi e abati provenienti da tutta Europa in Roma. L'interpretazione allegorica della città in rovina — il frammento presuppone ed evoca l'intero — si esprime nel motto: «Roma quanta fuit ipsa ruina docet»⁴. Così accadeva a Pisa tra l'Undicesimo e il Dodicesimo secolo per la fabbrica del Duomo, dove si utilizzava-

no capitelli, fregi, iscrizioni, marmi, provenienti via mare da Roma e da Ostia. In questo caso il complesso regime di scambi e di relazioni, garantito alla città dai traffici marinari, permetteva un'operazione di grande portata nella quale gli intenti ideologici si sovrapponevano alle finalità di decoro testimoniando quella particolare coscienza storica che è stata definita come *Romanitas pisana* e che ha dato luogo ad una vera e propria funzione di magistero nella formazione del romanico locale. «Questa radicale inclusione delle memorie del passato, consegnate ad un'obbligata misura topica, — nota Salvatore Settis — nella dimensione del presente non poteva farsi che entro un quadro legittimante definito, in primo luogo, secondo le linee portanti della storia della salvezza, e quindi determinato dall'opposizione fra paganesimo e cristianesimo. Ma la riduzione delle rovine entro un disegno provvidenziale le restituiva, per così dire, all'uso: e per converso l'uso dei frammenti, implicando il rimando all'intero, finiva per ricomporre, su altre basi, un'*auctoritas* che, quanto alla ricchezza e alla nobiltà del lessico figurativo, non aveva rivali»⁵. Peraltro il «*quanta fuit*» sta anche nel monito (*auctoritas*) che le *spolia* trasferiscono ai vescovi, cioè agli eredi del potere amministrativo romano.

Memoria e responsabilità nel concreto

L'occultamento dei caratteri originali della città che accompagna l'attuale dissolversi di quella che fu la sua specifica fisiologia (le attività — produttive quanto culturali — crescono infatti sempre più nel consenso verso modelli di comportamento omologanti) segna lo svuotamento di senso, la perdita di significato, che condiziona l'architettura. Il monumento non riesce più, da solo, ad esserci maestro, dacché ne viene accreditata la assillante dimensione di oggetto di consumo. La stessa funzione insediativa e i molteplici valori dell'antico nella città — affermati dalla tradizione sia attraverso precisi fatti costruttivi, sia per le virtualità di volta in volta implicate dalla memoria — ai giorni nostri vengono messi in discussione da una sorta di rimozione dei fondamentali contenuti storici e civili e, in definitiva, da una progressiva perdita di identità culturale. Le radicali trasformazioni d'uso proponibili nell'attualità sembrano stabilire una paralizzante alternativa tra il generalizzato degrado del patrimonio monumentale da un lato e, dall'altro, l'imbalsamazione museografica di intere parti del tessuto

urbano, senza che il progetto di architettura sappia assumere le proprie responsabilità anche innovando in quelle tradizioni figurative e in quelle diversificate culture costruttive che le città hanno espresso nel corso della loro storia. La cultura architettonica, nella sua presenza più consapevole e reattiva — come accadde nell'alto Medioevo, nel Rinascimento, nel Settecento, in climi diversi — ha abbandonato le certezze dei modelli unificanti che avevano consentito al Razionalismo di pensare i monumenti antichi incastonati dentro la città moderna; ha inoltre definitivamente smantellato il mito romantico dell'integrità stilistica delle personalità creatrici così come quello dell'univocità dei fenomeni artistici. Peraltro, di una consapevolezza critica per certi versi non dissimile dall'attuale, era stata data testimonianza dagli architetti dell'Umanesimo. Nelle loro opere la contaminazione figurativa entro un contesto di destinazione costruito sulla morfologia tardo-medievale, affiorerebbe in quei tratti di «umbratilità» già additati da Roberto Longhi. Un'intima influenza che da paesaggi e città, sistemi produttivi e culture diverse, travaserebbe, per osmosi, nell'architettura. Di Bramante, di Leonardo e del «visionario» Filarete, si possono leggere infatti — al di là della loro cultura originaria — gli umori assimilati in territorio lombardo. Mentre le opere di Leon Battista Alberti evidenzerebbero, nel rapporto tra antichità classica — in quanto razionalità teorica — e modernità intesa come autonoma libertà espressiva e concreto processo del costruire, il carattere sperimentale della sua architettura. In un certo senso si potrebbe poi indurre che l'Alberti intuisca nel concreto realizzarsi dell'opera «cioè nel compiersi dell'ideazione progettuale cui orgogliosamente attribuisce il primato intellettuale» il significato più generale dell'edificio, che nel suo farsi e nel tempo assume paternità collettiva, scontando sia le intrusioni della tradizione, sia le contaminazioni figurative apportate da altri artisti. La fabbrica si costruirebbe dunque sull'impianto originale, ma per molteplici stratificazioni e attraverso un processo di riconfigurazione architettonica, come un palinsesto. È questo il caso del Tempio Malatestiano di Rimini, dove l'Alberti avvolge con un'architettura completamente indipendente la preesistente chiesa gotica. Sulla base del riferimento proporzionale e figurativo all'Arco di Augusto, vengono sviluppate le diverse virtualità dell'architettura antica: il rapporto colonna-superficie muraria nell'ordine dato all'arco trionfale della facciata;

lo svolgimento del motivo pilastro-arco sui fianchi. L'operazione progettuale, compiuta attraverso una sorta di inclusione — come sarà quella del Palladio sulla Basilica di Vicenza — può essere intesa nei sottili legami con le diverse tradizioni costruttive locali (la copertura della nave concepita come «chosa leggera» con probabile riferimento alle volte a carena della tradizione veneta), e con la cultura figurativa tardogotica (le decorazioni eseguite da Matteo de' Pasti e i colori veneti delle tarsie marmoree del portale)⁶. Tornando all'oggi, emerge la difficoltà e, in fondo, la drammaticità proprio di questa introiezione progettuale del contesto — storico, geografico, culturale — tentata di pari passo con la ricerca dei significati e degli usi possibili della storia. Dunque il metodo del «caso per caso», già professato da Ambrogio Annoni, e specificato da Rogers come «problematica aperta alle diverse evenienze», si deve intendere in quanto strategia di intervento contesto per contesto, misurata. E però: «solo ai limiti estremi reputo che il *caso per caso* possa significare *edificio per edificio*; più spesso il termine caso ha estensioni assai vaste (quartiere, città ecc.) e si riferisce ai comprensori di tutela nella loro logica estensione»⁷. Tuttavia il limite dell'interpretazione in termini di gusto episodico delle preesistenze ambientali ricorre ancora nell'equivoco dibattito di questi anni sull'intervento nei centri storici e sulla loro conservazione intesa come problema del tutto particolare d'ambientamento. «Credo sia necessario — chiarisce Aldo Rossi — rifiutare il concetto d'ambiente; così come ci è stato tramandato, nato spesso dalla critica romantica e dalle pagine sia pur letterariamente belle di Ruskin su Venezia, esso si confonde spesso col pittoresco, con un vago gusto sentimentale per quelle parti della città dove la situazione urbana si è spesso degradata. [...] Come esiste un rapporto autentico, circostanziato, con la città in cui costruiamo? Esso esiste solo nella misura in cui l'architettura riporta a motivi della sua stessa progettazione i caratteri generali della città»⁸. Gli interrogativi e l'interpretazione della storia qualificano le architetture del passato come elementi della composizione urbana: «Completare o ricostruire — laddove questo ha un significato, corrisponde cioè a una necessità in senso più vasto — è teoricamente l'unica risposta possibile, capace di far giustizia a tutti i luoghi comuni legati a questo tema; ed è anche, sul piano pratico, l'unica via che ci viene indicata dalla storia dell'architettura delle nostre città»⁹. Operare sull'antico quindi non

può esaurirsi nel dare risposte desunte da un'unica regola applicabile ovunque — così come avevano potuto credere, anche polemicamente, gli architetti del Movimento Moderno — praticando la strada del contrasto tra l'antico e il progetto del nuovo (questo declinato secondo la poetica della modernità intesa come riferimento unificante). Già Edoardo Persico aveva avvertito il limite dei criteri guida fondati su «operazioni di ingegneria a cui sono estranee le regole dell'arte. Con questi maneggi, l'autore del rifacimento esaurisce il suo compito; e ritiene, senza accorgersi del paradosso, di aver concorso a provare, nella pratica, l'astrattezza di quel principio che riduce l'attualità di un'architettura ai termini tecnici. Così, l'architetto rinnega l'unica ragione del suo intervento, che è prossimo a quello del restauratore; e che richiede una somma di conoscenze non soltanto tecniche, ma intellettuali»¹⁰. In questa recensione al progetto di rifacimento del Teatro Sociale di Busto Arsizio ad opera di Antonio Ferrario e Ignazio Gardella, Persico concludeva con una sorta di opzione: «pare che oggi, in Italia, l'architettura, almeno con taluni artisti d'avanguardia, aspiri ad annettersi il gusto della pittura metafisica: questo indirizzo è, forse, destinato a costituire il motivo più originale di un'architettura italiana in Europa». Lo sguardo della metafisica smaschera l'opportunistica arbitrarietà del negare la tradizione e il rifiuto sotteso sia agli atteggiamenti dei modernisti, sia a quella «esasperazione sentimentale» da cui è dipeso l'antistoricismo dei Razionalisti «inconsapevoli dell'unica realtà necessaria alla loro conquista»¹¹. Oggi, proprio sulla scorta dell'esperienza direttamente vissuta dai Maestri dell'architettura italiana più legati alla vicenda del Razionalismo, si vuole tuttavia raccogliere quella sfida «del come fare piuttosto che del come non fare» emblematicamente lanciata da Rogers: cioè dell'impegno ad agire nel concreto della città. La memoria è indissolubile dalla responsabilità. «Così anche il progetto di trasformazione deve saper leggere le differenze e operare con sottigliezza. Deve sapere quando porsi in rapporto e quando no, quando ripetere e quando opporsi, quando procedere per analogie e quando per contrasti»¹². Il recupero di tutti i suoi articolati e diversificati strumenti di intervento alla cultura unitaria del progetto potrebbe rischiare tuttavia di risolversi in una fredda operazione didascalica e illustrativa: il nuovo ricostruirebbe allora, per così dire, lo sfondo dell'antico, adeguandosi vuoi attraverso la mimesi del monumento, vuoi attraver-

so una sorta di riproduzione documentaria dell'intorno. Ma l'architettura, proprio nei casi in cui si è proposta nei toni allusivi della sospensione metafisica, ha dimostrato l'impossibilità di usare la storia in termini didascalici, recuperandone il senso archetipico e dunque il profondo radicamento nella tradizione della città. Una tradizione perustrata da Giovanni Muzio a Milano — caso esemplare — attraverso riscoperte aliene da ogni descrittività, partendo da quella casa di Via Principe Umberto che, per l'appunto, Alberto Savinio definisce «torva, scontrosa, inamabile»¹³. Al riduzionismo didascalico, disponibile a ricomporre in modo consolatorio le lacerazioni del manufatto — città o edificio — si contrappone una cultura realista del progetto, in quanto spiegazione della costituzione storica dell'insediamento, dei suoi fattori, che rivaluta nel concetto di destinazione dell'opera architettonica le sue condizioni di fruibilità e di azione rappresentativa. «Cercare dal concreto»¹⁴, anche per quanto riguarda i problemi che la dialettica tra antico e nuovo pone nel divenire delle trasformazioni, significa per l'architetto calarsi in una sorta di azione drammatica: se il monumento resta comunque il *protagonista*, nel progetto deve altresì trovare espressione — così come nella tragedia greca dopo Eschilo — il *deuteragonista*, un secondo attore o meglio un secondo lottatore: il contesto già carico delle sue virtualità e di tutti i suoi conflitti.

Vero e autentico

Intorno alla metà del Settecento il riavvicinamento all'antico, spinto dalla scoperta delle rovine della Magna Grecia e mediato dalle fonti letterarie, aveva coinvolto artisti e intellettuali, collezionisti e antiquari, viaggiatori e mercanti, nell'esaltazione di un passato ideale in cui convivevano Ragione, Natura e Storia. Nei *Pensieri sull'imitazione dell'arte greca* Johann J. Winckelmann scrive: «Come la profondità del mare che resta sempre immobile per quanto agitata ne sia la superficie, l'espressione delle figure greche, per quanto agitate da passioni, mostra sempre un'anima grande e posata»¹⁵. Quest'idea, concepita «solo intellettualmente», del Bello Ideale è per Winckelmann connessa al concetto di «imitazione», inteso come assimilazione mediata dalla classicità, e non direttamente dalla natura: «la cosa imitata — egli afferma — se fatta con intendimento, può assumere quasi un'altra natura e divenire originale»¹⁶. Nella concezione dell'arte neoclassica,

quindi, la possibilità di interpretare lo spirito degli antichi giustifica l'intervento integrativo, poiché attraverso il ripristino dell'unità di disegno dell'opera se ne rende possibile la completa fruizione estetica. «Imperocché — afferma lo scultore romano Bartolomeo Cavaceppi, allievo di Winckelmann — il restaurare con convenienza questa o quella scultura non consiste nel saper fare bene un bel braccio, una bella testa, una bella gamba, ma nell'agguagliare ed estendere, dirò così, la maniera e l'abilità dell'antico Scultore di quella statua alle parti che vi si aggiungono di nuovo»¹⁷. «Non per altro si restaura che per apprendervi»¹⁸, dunque, secondo un principio classico di mimesi al quale appartengono anche le operazioni di restauro, proprio in quanto atti di comprensione profonda e di ricreazione della verità dell'ideale di bellezza. In questo senso si deve interpretare la definizione avanzata da Quatremère de Quincy nel suo *Dizionario* alla voce *Restaurare*: «Primieramente non si devono restaurare i loro avanzi [degli edifici antichi], che nella vista di conservare ciò che è suscettibile di somministrare all'arte dei modelli, o alla scienza dell'antico delle autorità preziose. [...] In secondo luogo, se si tratta di un edificio composto di colonne, con trabeazioni ornate di fregi scolpiti a fogliami, o riempiti di altre figure, basterà riportare insieme le parti mancanti, converrà lasciare nella massa i loro dettagli, di maniera che l'osservatore possa distinguere l'opera antica e quella riportata per completare l'insieme»¹⁹. Il restauro dell'Arco di Tito a Roma, iniziato nel 1818 da Raffaele Stern e completato da Giuseppe Valadier — citato dallo stesso Quatremère — e il consolidamento dello sperone del Colosseo sempre da parte dello Stern, costituiscono la più coerente traduzione di quest'idea di restauro che propone in sostanza una sorta di «reintegrazione tipologica» del monumento, sottovalutando tuttavia come semplice meccanismo di riproduzione l'atto concreto del restaurare. La scoperta e la conoscenza diretta della scultura e dell'architettura greche aperta dai collezionisti d'arte e dagli archeologi — mentre Winckelmann aveva studiato ancora sulle copie romane — innescano un profondo mutamento del gusto artistico, di cui è emblematica la vicenda degli *Elgin marbles*. Contro Sir Thomas Bruce, conte di Elgin, che dal 1803 aveva condotto un sistematico spoglio del Partenone e poi spedito in patria i rilievi scultorei in nome della loro conservazione e dell'incentivo che l'arte europea vi avrebbe trovato, pesavano le accuse di aver

compiuto una sacrilega rapina deturpando l'Acropoli e un atto di ingiustizia contro l'emblema dei valori culturali di una nazione. Ciò avveniva poiché l'idealizzata concezione neoclassica dell'arte greca, in quanto modello di perfezione artistica, si traduceva nella scoperta dei caratteri autentici espressi da un popolo, del suo *Volksgeist*: la sensibilità romantica trovava così attraverso l'identificazione nel mito dell'Ellade, le ragioni di una nuova storiografia volta alla costruzione dell'identità nazionale. Il valore dell'antico non risiede più nel Bello Ideale in quanto verità pedagogica o morale, ma nell'autenticità della sua espressione artistica. Lord Byron esprime con compiutezza questa concezione: «Io contrastai e contrasterò sempre l'idea di rapinare le rovine di Atene per istruire nella scultura gli Inglesi (i quali sono in grado di fare scultura tanto quanto gli Egiziani di pattinare); ma perché io mi comportai così? Le rovine sono poetiche a Piccadilly tanto quanto lo erano nel Partenone; ma è il Partenone e le sue rocce che lo sono di meno. E così è la poesia d'arte»²⁰. Il radicarsi del concetto di autenticità in quanto espressione poetica individuale, legata indissolubilmente allo spirito del proprio tempo, modifica ormai necessariamente l'atteggiamento verso la statua o l'architettura da restaurare: Antonio Canova, alla richiesta di restaurare proprio le sculture del Partenone, risponde che «sarebbe stato per lui, anzi per qualsiasi uomo, sacrilego di presumere di toccarle con lo scalpello»²¹. Canova si schiera così in modo apparentemente opposto all'altrettanto noto scultore Berthel Thorwaldsen cui era stato affidato di «integrare» i marmi del tempio di Aphaia nell'isola di Egina, acquistati dal principe ereditario Ludwig di Baviera per la Gliptoteca di Monaco. Ma, va sottolineato, più che una opposizione di principio Canova — proprio allora responsabile dei restauri nel Museo Pio Clementino — esprime tutto il sentimento di inferiorità dei moderni, ammette l'incapacità ad eguagliare il gusto e lo stile degli antichi Greci. In questo orizzonte culturale possiamo meglio collocare anche il progetto di Karl F. Schinkel per un palazzo sull'Acropoli di Atene, coevo al piano per la *Nuova Atene* di Leo von Klenze, commissionato da Ottone I di Baviera, dal 1832 re di Grecia. «L'Acropoli — sono parole di Schinkel a proposito del suo progetto del 1834 — costituisce un punto luminoso nella storia mondiale e ad essa si collega un'infinita serie di pensieri che sono sempre importanti e cari al genere umano. Proprio per questo tale luogo merita una

nuova ripresa per la storia del tempo che verrà, e ciò come potrebbe meglio avvenire, con le attuali condizioni della Grecia, se non attraverso la realizzazione della nuova residenza sullo stesso?»²². Attraverso il progetto di architettura la storia può essere nel presente viva memoria del passato, il nuovo può innestarsi sull'antico. I resti del Partenone non vengono tuttavia restaurati: rovina, natura e architettura vengono colti nel loro rapporto poetico: «Il fascino di un paesaggio viene esaltato se si lasciano chiaramente emergere le tracce dell'elemento umano, o mostrando un popolo che assapora lo splendore della natura nella sua prima età dell'oro, puro, genuino, nella pace più bella»²³. Anche la diversa rielaborazione dell'eredità dell'Illuminismo, classicista e razionalista, operata da Eugène Viollet-le-Duc, approda per via originale ai contenuti propri della cultura romantica mirando a conquistare una sua operatività attraverso l'affermazione di un metodo logico invariato nella storia. «Ogni volta che un'architettura è logica — afferma Viollet — autentica, retta da un principio da cui non deroga minimamente, ed è conseguenza assoluta, rigorosa di tale principio, per quanto mediocre sia l'artista, l'opera ha sempre stile e questa architettura rimane nei secoli a venire un oggetto di ammirazione per gli uni e di paragone importuno per gli altri»²⁴. La definizione dello stile come «manifestazione in un'opera d'arte di un ideale fondato su un principio» costituisce la chiave per avvicinarsi a comprendere nel merito quanto Viollet afferma sul restauro: «Restaurare un edificio non è conservarlo, ripararlo o rifarlo, è ripristinarlo in uno stato di completezza che può non essere mai esistito in un dato tempo»²⁵. La polemica sembra essere diretta contro quelle operazioni — *instaurare, reficere, renovare* — che significano fare di nuovo, fare soggettivamente; mentre l'atteggiamento corretto verso il passato deve «analizzarlo, paragonarlo, classificarlo e formare la sua vera storia». Architetto militante, Viollet fonda coerentemente sugli strumenti disciplinari, pur ottimisticamente ancorati ad una razionalità immanente, una prassi di intervento che aspira ad essere rigorosa e scientifica: quindi non è tanto dall'unità formale e stilistica che si parte per comprendere le ragioni di un restauro, quanto piuttosto dal principio logico che governa quell'organismo sul quale l'architetto va ad intervenire. Viollet-le-Duc stabilisce un nesso preciso tra progetto e restauro: lo identifica nella comprensione di quella costruzione logica — vero «impianto» — dell'architettura.