

# progetti



n° 88

# bologna

architettura

restauro

design

## Teoresi e prassi del restauro del moderno L'intervento di riconfigurazione dell'immagine della "Casa del Mutilato" a Ravenna

Cdp - Compagnia del Progetto  
Relazione di Antonio Labalestra

**Intervento:** Riconfigurazione dell'immagine della Casa del Mutilato

**Luogo:** Ravenna

**Progettisti:** Cdp - Compagnia del Progetto - Carlo Maria Sadich, Marco Turchetti con Roberta Barboni, Paolo Ceccarelli, Marco Costantini, Tommaso Passi, Roberto Pittiglio

**Progetto artistico:** Francesco Moschini, Nicola Carrino, Marco Tirelli

**Progetto strutture:** Dario Gianella con Iliaria Siboni

**Progetto copertura chiostra:** Massimo Majowiecki

**Progetto impianti:** *Tecnoprogetti*, Renato Paganini, Roberto Piva

**Responsabile sicurezza:** Antonio Pedna

**Ricerca storica:** Paola Bolzani

**Plastici:** Annalisa Battista, Simona Nacamulli

**Studio materiali lapidei:** Elena Bonini, Silvia Facchini

**Ditte impegnate con contratto diretto nel cantiere di ristrutturazione:**

ITER Cooperativa Ravennate Interventi sul Territorio

- L.A.A.I. Forlì - ECIS snc, Ravenna

- NUOVA GALATI &C. srl, Ravenna

- MERO ITALIANA spa, Verona

- COOPERATIVA MOSAICISTI, Ravenna

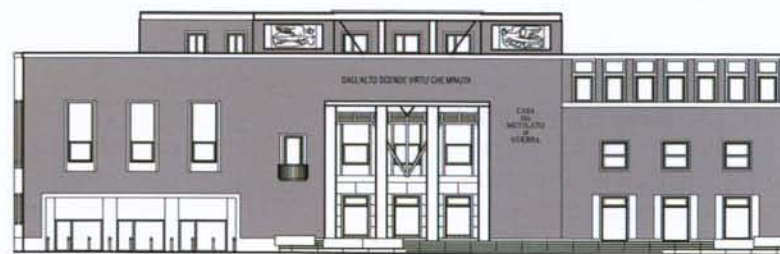
- FALEGNAMERIA FUSCONI, Cesena - LA FORLIVESE

Infissi - MANIFATTURA RAVENNATE snc

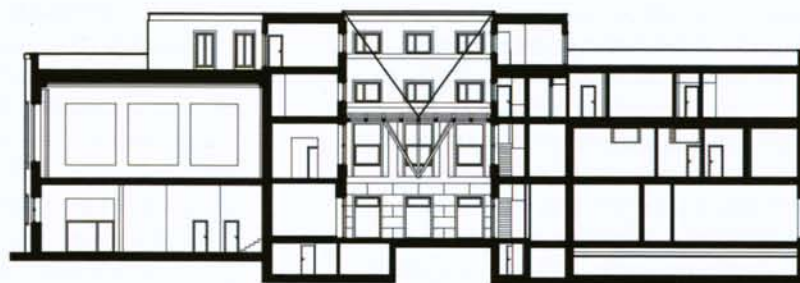
**Foto:** Fabrizio Fioravanti

Plastico della "Casa del Mutilato a Ravenna".





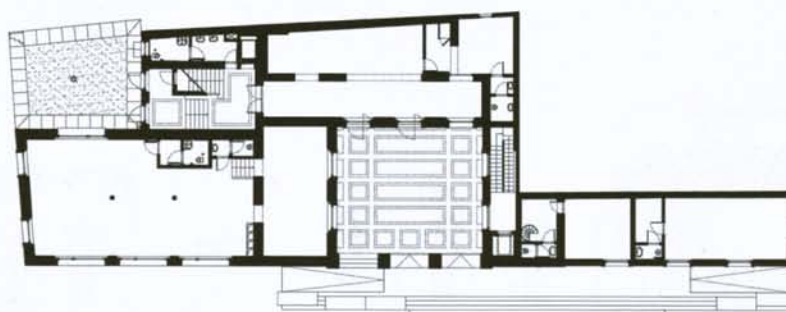
Prospetto sud.



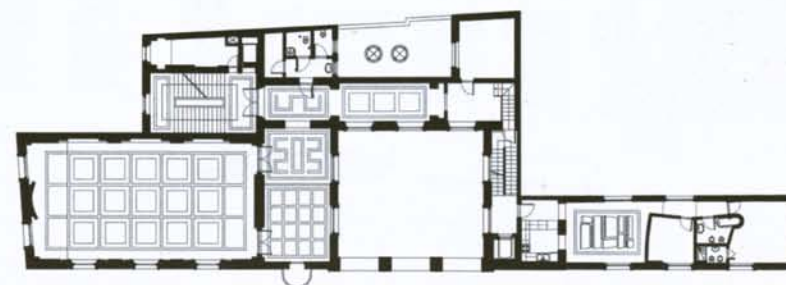
Sezione.



Sezione.



Pianta piano terra.



Pianta piano primo.

Il progetto di riconfigurazione della Casa del Mutilato a Ravenna, portato a termine di recente, si propone come risultato emblematico di un approccio critico e di una concezione corretta del restauro dell'edificio moderno. Perseguito attraverso un progetto culturale, attuato in cooperazione tra diverse personalità artistiche e mediante il loro confronto produttivo, l'intervento, ha interpretato le esigenze di un rigido programma funzionale attraverso una serie di astrazioni determinate che restituiscono, in ragione anche di una perseguita identità autoriale, l'essenza del multiforme paesaggio del moderno. L'ambizioso obiettivo è stato inseguito tramite un confronto disciplinare che, attraverso il coinvolgimento di tutte le forme artistiche, ha scandito i singoli apporti, in un quadro di riferimento capace di coniugare magistralmente teoria e prassi. L'impegnativa opera di ristrutturazione e recupero che ha coinvolto quest'edificio, realizzato tra il 1938 e 1940 a opera dell'architetto cervese Matteo Focaccia, si presenta come intervento ad exempla, riuscendo, pur nella sua dimensione di singolarità, nello scopo di restituire l'opera perseguendo l'insegnamento di Cesare Brandi "di ristabilire la funzionalità del prodotto" rispettandone l'istanza sia storica sia estetica, ma soprattutto riuscendo, attraverso il rinnovamento funzionale, nella rivitalizzazione dell'edificio. Nonostante questo sia quanto auspicato dalla Carta del Restauro del 1972, nella realtà operativa que- ▶

ste prescrizioni sono spesso disattese, relegando al carattere di eccezionalità quant'è accaduto invece a Ravenna, grazie all'intuizione privatistica di affidare l'intervento, tramite l'incarico all'architetto Carlo Maria Sadich, alla Compagnia del Progetto che opera in stretta collaborazione con la A.A.M. Architettura Arte Moderna. Queste due istituzioni, ormai consolidate nel sistema culturale, si distinguono per un operare originale, che ha sempre saputo rintracciare, nei vari incarichi, il valore della consustanzialità come il senso di un lavoro vissuto come collettaneo, non per semplice opportunità, ma con la volontà di restituire il senso di una vicenda complessa attraverso la contaminazione delle espressioni artistiche. La difficoltà oggettiva riscontrata in questo progetto, comune un po' a tutti quelli che riguardano la produzione architettonica eseguita dopo l'unificazione dell'Italia, concerne quella diffusa resistenza a considerare il moderno, con la stessa attenzione storicocritica, riservata all'antico. Probabilmente, la non sufficiente distanza storica da determinati edifici, ne influenza il riconoscimento dei valori artistici, condizionando il giudizio critico espresso sulla gran parte della produzione architettonica più re-

cente. L'edificio moderno, si presenta come un deposito di formule iconiche acquisite nel tempo, stratificate, contaminate e informate alle necessità e ai bisogni della collettività, quale differenza sostanziale dai periodi storici precedenti. Quest'assunto è alla base delle innovazioni introdotte dal concetto di "moderno" e di un processo evolutivo di riflessione tipologica, formale e architettonica che occorre riconoscere e ricostruire con filologia e con responsabilità storica. La difficoltà di accettare, quella del moderno, come produzione da salvaguardare, viene spesso accentuata dalle cattive condizioni in cui versa, dovute per lo più alla facilità con cui si ricorre a manomissioni e alla possibilità fisiologica di incappare in incuria e abbandono, durante il suo configurarsi come patrimonio collettivo. È necessario, dunque, comprendere come il moderno, richieda le stesse cure e gli stessi accorgimenti riservati agli interventi su edifici storici. Queste considerazioni, pur apparentemente scontate, sembrano tuttavia smentite da quanto poi accade ineluttabilmente nella realtà, denunciando un'apparente inconciliabilità tra il "valore d'uso" e i "valori storicoculturali", legati al manufatto architettonico. L'intervento ravennate pare,

invece, dimostrare il contrario, informato com'è da una corretta interpretazione critica, ha, infatti, prodotto solo piccole correzioni che si configurano in ogni caso come novità nei confronti dell'edificio, ribadendo la loro diversità, in soluzione di continuità con le idee guida della costruzione originaria. Questa separatezza concettuale, oltre che d'immagine, attinge direttamente alle teorizzazioni del critico Francesco Moschini, che, riportate nel sintomatico saggio apparso nel volume *Anastilosì*, edito da Laterza, mettono a fuoco la tematica di questo tipo d'interventi, non tanto per quanto riguarda l'enunciazione di una tecnica da adottare, quanto per il saper ricostruire i problemi legati, più in generale, ai metodi d'intervento e al pensiero che li sottende. Così, sin dalle prime elaborazioni, il progetto di Sadich, dichiara significativamente la comprensione delle spazialità dell'edificio, rileggendone la contraddittorietà e conflittualità tra vuoti e pieni come valore fondamentale, nonostante fosse offuscato dalla facile monumentalità secondo cui erano accostate le varie parti spaziali del complesso. L'aspetto più riuscito dell'interpretazione appare però, la sapiente rilettura delle logiche dei rapporti che l'edificio del Focaccia in-



Facciata prima  
dell'intervento di ristrutturazione.

Vista interna della corte  
con veduta di Sant'Apollinare Nuova.



staurava con il contesto, recepite e riconfigurate nel progetto finale, com'è accaduto, ad esempio, per l'inserimento dell'evocativo stilobate nel prospetto principale, che ha concesso all'edificio un nuovo radicamento nel contesto urbano. Il complesso della Casa del Mutilato nasce secondo una conformazione asimmetrica, indotta dalla conformazione del lotto e dagli edifici attigui, che viene regolata dalla presenza centrale di un pronao tetrastilo, elemento panottico per i due corpi laterali e per l'intera percezione del vuoto abdicante della Piazza Kennedy, con cui il palazzo si confronta. L'impostazione bloccata dell'edificio, tradisce le sue aspirazioni a configurarsi come quinta teatrale per il grande vuoto ottenuto dalla cancellazione del quartiere ebraico, attuata per lasciare il posto alla piazza mercato, secondo un'operazione di chirurgia urbana poco ortodossa, ma assai diffusa durante il periodo fa-

scista. Con l'inserimento di questo nuovo elemento nel contesto storico del tessuto urbano, s'innescarono tutta una serie di relazioni tra pieno e vuoto e di vicinanza, come ad esempio con il Palazzo Rasponi delle Teste, che rappresenta uno degli aspetti più suggestivi di questa soluzione. L'incarico di rifunzionalizzazione dell'edificio presentava non poche difficoltà: dovendo rispondere innanzitutto a esigenze pratiche, legate al riuso dell'edificio, compatibili con le finalità imprenditoriali dei nuovi proprietari dell'immobile e, data inoltre la scarsa propensione dell'edificio a prestarsi per determinate destinazioni d'uso, in virtù di una vocazione concretamente collettiva secondo cui era stato concepito. La casa del mutilato di guerra, insieme con quella del fascio e del balilla, appartiene, infatti, a un raggruppamento di pregevoli "serie" architettoniche, cui era demandato il compito di rappresentare i nuovi

valori, conciliandoli con le esigenze funzionali di governo del territorio. Pur racchiusi nella loro specificità, questi edifici rappresentano una delle innovazioni tipologiche più importanti che coinvolgono l'edilizia pubblica del periodo, nonostante fossero destinate ad assolvere a compiti direttamente rappresentativi delle istanze culturali e collettive del regime. Nella concezione fascista dell'immagine urbana tali architetture rappresentano, spesso, il terminale di vaste operazioni urbanistiche volte al rinnovamento delle strutture urbane consolidate dei centri storici, cui facevano da contro altare le nuove città di fondazione. Gli interventi specifici per la sistemazione di alcuni centri storici perpetrati durante il ventennio, qualora non assumano il carattere di veri e propri sventramenti perseguiti in nome di esigenze logistiche, rappresentano, come nel caso specifico di Ravenna, vere e proprie opportunità spe-



Ingresso principale alla corte vista da piazza Kennedy.

culative, più che interventi di ristrutturazione urbanistica. Dal punto di vista architettonico, le varie versioni dell'edificio concepite dall'architetto Focaccia sono conformate allo stile linguistico cui il professionismo di quei tempi era legato, all'insegna delle esecuzioni accademiche di Piacentini, adombrato da una volontà di recupero storicista, solo talvolta mitigate da elucubrazioni razionaliste e ventate Art Decò, che scompariranno definitivamente nella rigida stesura finale, in cui trovano spazio, invece, concrezioni di eclettica memoria. Nella versione definitiva, il dinamismo dei primi approcci grafici del Focaccia, si dissolve completamente a vantaggio di una presentificazione granitica e rappresentativa tipica dello stile Littorio. La negazione di una simmetria centrale, subita peraltro più che rincorsa, attenua la fastidiosa rigidità dell'insieme pur non intaccando l'immagine d'afasica monumentalità del prospetto. Le modalità d'intervento, in questi casi, so-

Vista dall'interno; in evidenza la copertura della chiostra di Massimo Majowiecki.





In primo piano la scultura  
di Nicola Carrino.



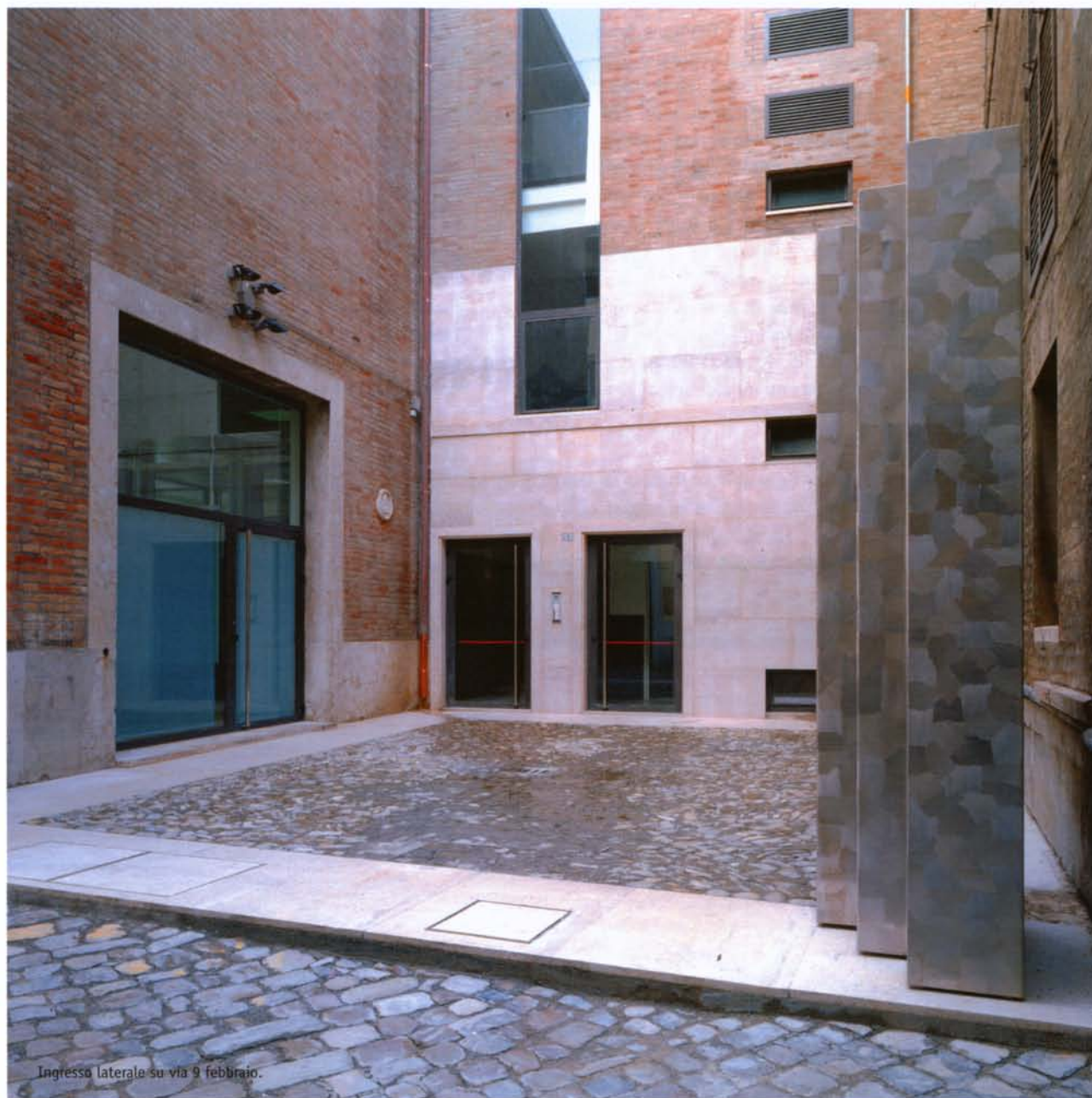
Particolare dell'ingresso principale  
con scultura di Nicola Carrino in acciaio inox.

no sicuramente legate alla propedeutica capacità di comprensione dell'edificio e delle modificazioni cui è stato sottoposto nell'arco della sua storia e, ancor di più, alla possibilità di esprimere un giudizio qualitativo sull'opera. Su questo, spesso, incidono i pareri giustamente negativi espressi su la facile retorica di alcune realizzazioni eseguite durante il ventennio, nonostante sia possibile rintracciare, anche nelle opere del periodo regressivo dell'architettura di quest'epoca, quando la retorica politica condizionava significativamente le sperimentazioni progettuali, segni e intenzionalità che positivamente possono essere ricondotte all'interno della storia dell'architettura del nostro paese. Queste considerazioni influenzano fortemente le ca-

ratteristiche dell'operazione di recupero, traducendosi nel duplice atteggiamento d'attenzione e rispetto per il valore dell'edificio, insieme con un desiderio di reinterpretarlo secondo un'idea di restauro non troppo conservativa, comunque critica, che ne suggerisce l'integrazione funzionale, anche al costo di sostanziali modifiche, al fine di restituire all'architettura una sua dignità. Ciò comporta doverosamente di reinventare il rapporto, ormai logoro e astante, che l'edificio ha instaurato con il contesto, risolvendone alcune incongruenze progettuali e reinterpretandone il carattere di dinamicità e di dialogo con il circostante, che era uno degli aspetti qualitativi del progetto originario, ma che nelle varie revisioni si era perduto, per esigenze di pura

rappresentatività, nell'apparato esornativo e monumentale di alcune parti dell'edificio. Per portare a buon fine quest'operazione, come ammette lo stesso progettista: "è stato necessario capirne le potenzialità, ascoltarne le intenzioni frustrate, ma ancora rintracciabili a un'attenta lettura, e recuperare quello spirito dinamico e moderno che si celava dietro alcune rigidità imposte. La difficoltà consiste nel riuscire ad aggiungere qualità senza disperdere i valori originari dell'edificio". Nell'interpretazione formale della facciata, l'individuazione del sistema geometrico che ne regolava le proporzioni e il riconoscimento dei tre corpi principali, ha guidato il riequilibrio dei pesi formali degli elementi, relegando ai tratti di muratura silente e agli elementi di ca-





Ingresso laterale su via 9 febbraio.

rattere celebrativo l'aspetto secondario e antologico. Sostanzialmente, la fortuna dell'intervento di recupero funzionale è legata alle soluzioni adottate per gli spazi interni, dove si è riuscito nell'adeguare la tipologia alle esigenze di un sistema distributivo sostanzialmente differente, che non snatura il progetto originario, ma che consente di ricavare degli spazi in grado di qualificare ogni parte dell'edificio. La decisione di ricavare spazi per attività commerciali al livello più basso e degli alloggi ai piani superiori, ha sicuramente presentato problemi distributivi e impiantistici, risolti con soluzioni tecniche anche audaci, ma che in ogni caso, si evidenziano come interventi di sovrapposizione rispetto alla struttura originale. Il principio guida cui è informato tutto il progetto è, infatti, quello secondo cui il rapporto tra antico e nuovo può essere solo di maggiore o minore vicinanza, ma mai di confusione. Secondo quest'assunto, sono stati scanditi i vari interventi, dal restauro filologico dei cicli musivi, all'adattamento tipologico delle destinazioni d'uso, fino alla reinterpretazione di alcuni spazi funzionali quali: il portico attraverso la copertura tecnologicamente scarnificata di Massimo Majowiecki, la protome della scalinata che risolve, diaframmandolo, il rapporto con l'esterno attraverso i costruttivi trasformabili di Nicola Carrino e i tappeti marmorei di Marco Tirelli che reinterpretano concettualmente le radici razionaliste del complesso architettonico, caratterizzandone gli spazi privati. La riqualificazione del vuoto della piazza, operata da Nicola Carrino attraverso la dislocazione di organismi modulari in acciaio, appare come una sottolineatura e una messa in tensione delle potenzialità dello spazio aperto antistante. Nel mettere in scena i nuovi segni, che si sovrappongono al contesto storico senza saturarlo, l'artista sembra riflettere sulle modalità di crescita della città, così come si è andata stratificando e consolidando, rileggendone i suoi contenuti ed esercitando una costante attenzione alla salvaguardia dei valori presenti e all'innalzamento di questi. Con la qualità minimale delle strutture scultoree, incastrate in unione strut-

turante alla scalinata, si persegue il riequilibrio delle simmetrie del prospetto dell'edificio, insieme alla connotazione e all'articolazione dello spazio di Piazza Kennedy. Pur nella loro algida asetticità, i reperti consunti di Carrino, contribuiscono, secondo la poetica dell'astrazione, nel tirare le fila di un'operazione che configura una parte di città nella città, rinsaldando il legame di quella duplicità, tra città storica e città visuta. Il lavoro di quest'artista, quindi, appare impermeabile alla tentazione di configurare autonomamente il prodotto artistico, rivelandosi, invece, come ricerca circostanziata in bilico tra operazione artistica e architettonica. La possibilità di future configurazioni diverse, corrispondenti da quella realizzata, rivela, inoltre, la mancanza di qualunque compiacimento compositivo, alludendo a quel processo di configurazione del-

l'immagine, sensibile all'instabile equilibrio del montaggio di pezzi diversi, che non si preclude quelle infinite trasformazioni possibili, di cui si faranno forse carico, in seguito, lo stesso spazio della città e il tempo. L'intervento di Carrino ha, sicuramente, il merito di aver indotto un complessivo ripensamento del vuoto urbano, mettendolo probabilmente al riparo da maugurati inserimenti di arredo urbano, che sempre più frequentemente contribuiscono a deturpare l'immagine delle nostre città. Più che risolvere definitivamente questo spazio attraverso l'artificialità del linguaggio, infatti, l'artista riesce nel connotarlo come luogo di *assenza*, prima di offrirlo generosamente al suo incerto destino. Per quanto riguarda gli spazi interni, la ricerca artistica di Marco Tirelli, votata all'introspezione, è persa la più indicata ad entrare indissolubilmen-

te nei luoghi più intimi e privati dell'edificio, riconfigurandone le pavimentazioni. L'eroica domesticità dei tappeti marmorei, attuata rievocando le atmosfere originarie e mettendole in relazione con la quotidianità del vivere domestico, stempera le tensioni tra gli spazi interni, conformandosi come l'elemento di congiunzione tra le due parti storiche dell'edificio. Nelle nuove pavimentazioni, lavorando con progressive e sensibili variazioni sulla dinamicità e sulla ricerca della terza dimensione, viene presentata una rilettura personale della classicità ostentata dall'edificio, instaurando una continuità spaziale attraverso i tempi storici dell'intero manufatto. Le superfici calpestabili degli ambienti interni appaiono, come animate da arcane energie che attraggono elementi compositivi e trattengono suggestivi frammenti, così da presentare le imma-



Copertura trasparente della corte.

gini come sospese in una magica atmosfera metafisica. Ecco, allora, inscenarsi il confronto tra la staticità delle stanze, con il raggelato movimento dei reperti senza tempo che, gravitando in assenza di peso, sembra stiano debordando, mentre trovano inedite espressività. Abitando l'antica casa del linguaggio, la composizione, ovattata dal pallore del silenzio, sembra emanare una luminescenza che sa di memoria e che, solo affrancandosi dal buio dello spazio, lascia materializzare la geometria segreta delle cose. È proprio in questo mitico territorio, che l'artista sembra fermare, la propria logica di superficie eleggendola a luogo ideale. In tutta la produzione di quest'artista, però, sono i colori che portano in sé il peso della memoria dell'antichità, apparentemente perduta, ma che è invece presente, fosse anche in traccia, nei pigmenti usati. Nelle sei situazioni spaziali, infatti, la tonalità dei marmi e la loro contrapposizione cromatica, evoca fortemente la sensazione del fluire del tempo, restituendo appieno la suggestione del mutamento in atto. Del resto, fin dagli esordi del proprio percorso artistico, la sedimentazione cromatica diviene, per quest'autore, il tramite per raccontare la storia e utilizzarla come reperto per inscenare un racconto, arcaico e misterioso, in cui la presentificazione del particolare fa scoccare la scintilla alchemica del processo ricostruttivo. L'arte di Marco Tirelli, porta a compimento un percorso di riflessione teorica e pratica pittorica che individua il senso classico di una concezione estetica e lo presenta, tramite il ricorso al frammento, quale immagine della memoria. A pervadere il campo, è dunque, l'analisi del frammento inteso come traccia della memoria che innesca le apparizioni iconiche, rimandando a una fantomatica immagine originale data nella sua totalità. La disgregazione iconica, operata in questo modo, si

colloca idealmente tra l'aspirazione alla tensione classica della forma, di ascendenza Winckelmanniana, e la realtà della sua dispersione ipostatizzata nelle fantastiche vedute del Campo Marzio di Piranesi. Fatta salva la straordinarietà delle due operazioni artistiche, la riuscita generale dell'intervento ravennate è dovuta, sicuramente, al coinvolgimento dell'edificio in un processo evolutivo di riflessione tipologica, che pone la nuova Casa del Mutilato al livello di altri fortunati interventi, come l'ex colonia marina di Cesenatico riconfigurata da Giuseppe Vaccaro. Viene così rimarcato, come, salvo che in pochi casi attenenti all'eccezionalità, le operazioni di riqualificazione che garantiscono una certa riuscita siano quelle gestite secondo modelli privatistici.

Cogliendo appieno l'afflato mistico che promana dal senso dell'intero intervento, l'ulteriore qualificazione di questo "restauro", proviene dal senso di un lavoro operato dalle singole personalità nel rispetto delle proprie autonome ricerche artistiche e legate, secondo affinità elettive, al confronto e al valore eleggiaco della contraddizione. In questa raffinata operazione, ancora una volta, appare spaginata la validità di una ricerca compiuta, dalla A.A.M. e dalla Compagnia del Progetto, all'insegna di una disidentità intesa come valore positivo, distante da quell'attitudine camaleontica portata sugli schermi da Woody Allen in *Zelig*, ma che riconosce, distanziandosi dalle patologiche posizioni immobilistiche di luddismo intellettuale e da sindrome demiurgica, una modalità d'intervento specifica e una concezione lukacschiana del fare architettura.

Antonio Labalestra



Sala dei mosaici con mosaico raffigurante Giulio Cesare.



Salone dei mosaici con mosaici raffiguranti: la prima guerra mondiale, la guerra d'Africa e la guerra di Spagna.