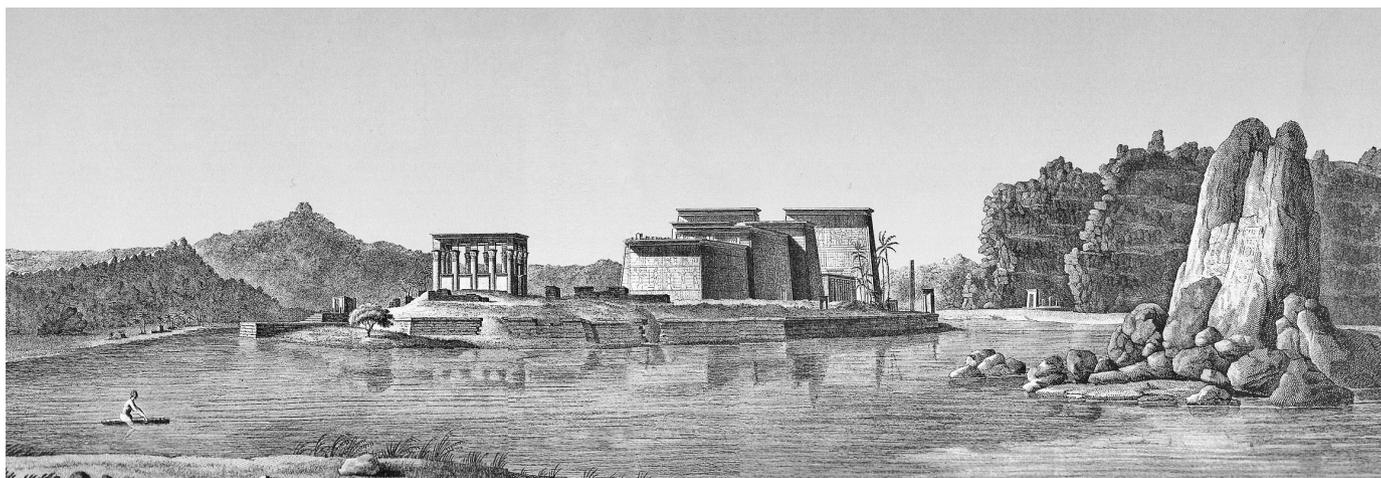


Rovina e modernità. Dialettica dell'Illuminismo

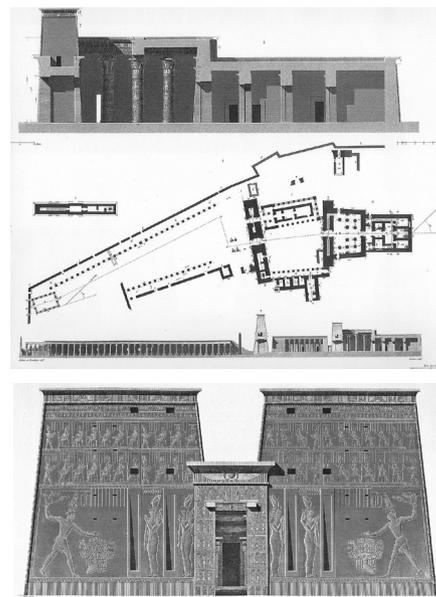
Pier Federico Caliri

Il rapporto tra rovina e modernità nasce con la *Querelle des Anciens et des Modernes*, si sviluppa in modo compiuto internamente all'illuminismo neo-classico e si pone da subito come una relazione duplice e contraddittoria. Infatti, se è proprio la modernità a riconoscere alla rovina uno status appartenente alla sfera estetica, dall'altra ad essa si contrappone introducendo il concetto di diversità da essa, figurativamente e a livello di forma-materiale. Nella sua maturità, verso la fine del XIX secolo, la modernità per legittimare se stessa al di fuori della continuità del tempo, ha sentito la necessità di produrre dentro di sé una sorta di alter ego, che rispondesse all'idea di frammentarietà e incompiutezza, condizioni estetiche predilette dal suo pensiero. Un alter ego che, benché collocato nel tempo, avesse caratteri di isoformità con ciò che invece se ne colloca ideologicamente al di fuori. Così facendo, attraverso questa duplice modalità la rovina diventa assieme antagonista e guida, e nei confronti della quale, la modernità ha costruito da una parte il credo religioso di un restauro come sola conservazione, e dall'altra e in parallelo, un'idea del progetto che deve esserne comunque diverso nel risultato finale dalla rovina che lo contiene, escludendo come non conforme al *logos* temporale, la ricostruzione dell'originario. Da questo rapporto dialettico prende forma quella che possiamo definire l'*antipatia* tra rovina e modernità, incardinata appunto sul divieto della ricostruzione e sulla condanna alla diversità formale. Con antipatia s'intende proprio l'assenza di una comunità di sentimento e senso, e si cerca di evidenziare il fatto che il rapporto tra antico e nuovo non ha mai trovato nella modernità una vera e propria condizione di armonia. Antipatia, va detto, presente in modo simmetrico nell'antichità, dove la rovina non costituisce oggetto di interesse estetico né è intesa come condizione per il progetto. Quando l'imperatore Adriano decide di ricostruire il Pantheon, prima fa demolire i resti di quello edificato da Agrippa conservandone solo la nota iscrizione del fregio, e poi ne fa concepire uno totalmente nuovo e inedito. Nel XIX secolo, le posizioni, a tutti note, di William Morris e di Viollet Le Duc, ossia dell'anti restauro in opposizione al super restauro, vanno subito alla radice del problema escludendo la compresenza del segno del proprio tempo nella vita degli edifici antichi. Da una parte la rovina è l'essenza dell'ultima fase di vita di un edificio e dall'altra è invece la condizione di



ripensamento della forma utilizzando l'originario come piano dell'espressione. In nessuna di queste posizioni è presente l'idea di un innesto morfologicamente autonomo. Per Ruskin è impossibile concepire il recupero di un edificio mediante una qualsiasi integrazione, e per Viollet le Duc è impossibile pensare ad una integrazione neoclassica su un corpo gotico in rovina. Dopo questo primo momento di chiarezza intellettuale – anticipato peraltro dalle idee dei colti architetti romani che intervennero sul Colosseo e sull'Arco di Tito all'inizio del XIX secolo - il rapporto tra rovina e progetto moderno ha cominciato a corrompersi assumendo complicità destinate a non trovare una via d'uscita che non fosse ispirata da radicalismi da credo religioso fino all'ossequiosa osservanza del pensiero anti ricostruttivo della scuola italiana del restauro ispirata da Cesare Brandi.

Il fondamento, letterario e figurativo, dell'imporsi della rovina come protagonista di questa dialettica interna all'illuminismo è la *Description de L'Égypte*, opera appunto faraonica voluta da Napoleone, che costituisce il primo grande capitolo scientifico in cui le rovine dei monumenti dell'Egitto antico vengono descritte attraverso una rigorosa rappresentazione topografica e archeologica unita alla restituzione della loro configurazione originaria, sia bidimensionale che tridimensionale. La restituzione dei Templi di Edfu, Karnak e di Phylae costituiscono il fondamento teorico del rapporto logico tra rovina e architettura originaria, su cui si basa il concetto di ricostruzione à l'identique che gli attuali cantieri dell'Acropoli di Atene continuano a legittimare nonostante la dura opposizione del pensiero moderno (al di là della ricostruzione della Stoà di Attalo II nell'Agorà della capitale greca). I disegnatori di Napoleone si pongono infatti come principale obiettivo il riconoscimento dell'*archè* nella sua idea di totalità e completezza, escludendo la logica del frammento che avrebbe invece preso piede a partire con la visione romantica della rovina. Dopo la *Description*, l'idea di rovina nel progetto, ha avuto tre differenti connotazioni che possiamo qui citare



La *Description de l'Égypte* e la rovina come fondamento scientifico.

In senso orario:

Paesaggio nilotico con il Santuario di Iside sull'Isola di Phylae, 1909.

Pianta e sezione del Tempio di Phylae.

Piloni del Tempio di Edfu.



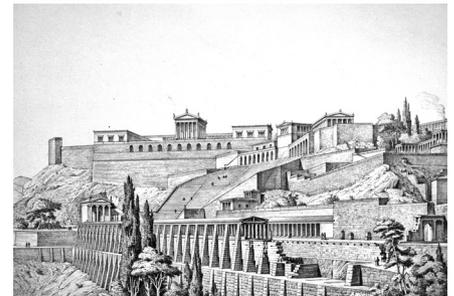
e per quanto possibile approfondire: la rovina disegnata, la rovina come frammento e la rovina come essenza. Queste tre idee sono state tutte a loro volta cogenti e hanno originato atteggiamenti progettuali molto differenti in quel doppio processo di riconoscimento dell'antico e di superamento dello stesso, attraverso la sua riconsiderazione con gli occhi dell'uomo moderno.

La rovina disegnata

Nell'ambito della rovina disegnata s'intendono tutte quelle operazioni che si basano sull'applicazione dell'anastilosi nelle sue differenti formulazioni. Per come si è configurata la sua evoluzione, anche sotto il profilo quantitativo, l'anastilosi è definibile a tutti gli effetti come il progetto di una rovina, ricostruita con elementi architettonici originali integrati da altri aventi funzione statica o di leggibilità volumetrica dell'originale perduto. Qui la rovina non è uno stato di consumazione di un edificio giunto esausto alla contemporaneità, ma al contrario, è una rovina artificializzata concepita dalla strumentazione concettuale messa a punto dalla modernità. E' comunque un'operazione di ridisegno, in parte basata su condizioni di necessità e in parte guidata da obiettivi estetici, scientifici, museografici e identitari. Una rovina ricomposta per anastilosi ha il compito principale di essere innanzitutto monumento, quello cioè di uscire dalla condizione di frammento-documento per assumere quello di topos di comunicazione di un'identità storico archeologica. Gli esempi sono molti, ne citeremo solo alcuni tra i più significativi.

Cronologicamente, sia perché ne costituisce l'atto fondativo, sia perché è ancora in fieri mentre scriviamo, la ricostruzione parziale a l'*identique* dei monumenti dell'Acropoli di Atene è l'emblema stesso dell'anastilosi, benché la questione della ricollocazione dei marmi dell'Acropoli costituisca da circa un secolo un tema complesso e controverso che ha trovato anche fieri oppositori alla ferma volontà del suo maggiore promotore, quel Nicolaos Balanòs che per primo ha capito la necessità di ridare ai Greci l'immagine di un'Acropoli integra. Nonostante l'opera di Balanòs sia stata oggetto di de-restauro a causa di problemi ai materiali ferrosi da lui utilizzati, i monumenti dell'Acropoli continuano ad essere restaurati per anastilosi, seguendo la linea da lui segnata.

Uno degli esempi migliori di anastilosi, sotto il profilo del risultato architettonico, è quella realizzata dagli archeologi tedeschi del Deutsches Archäologisches Institut per il Trajaneum, tempio fatto costruire dall'imperatore



La rovina disegnata.

In senso orario:

La peristasi nord del Partenone prima e dopo l'intervento di ricostruzione di Nikolaos Balanos (1922 -1930).

Disegni dell'Acropoli di Pergamo. Deutsches Archäologisches Institut.

Il Trajaneum con la terrazza sostruita.

Paesaggio ricostruttivo con la Stoà di Eumene II, il Trajaneum e l'Ara di Zeus.

Adriano a Pergamo, intorno al 125 d.C. Anche in questo caso, - esemplare per la sistematicità di un'operazione che è simmetrica a quella compiuta sull'Altare di Zeus - l'obiettivo non è stato solo quello di *visualizzare* lo spettro dell'originario (peraltro in luoghi tra loro lontanissimi), ma anche quello di comprendere il ruolo del tempio traiano-adrianeo nella costruzione scenografica della città, soprattutto per quanto riguarda il rapporto tra città bassa e Acropoli. Il tempio infatti poteva ergersi e mostrarsi in tutta la sua presenza architettonica e in asse con la giacitura ortogonale della città bassa, grazie all'elevazione di una poderosa sostruzione sulla quale esso è stato posizionato non in base alle curve di livello, ma in base ad una centralità che ordina radialmente e ipotatticamente il tempio stesso con l'Altare e l'Agorà inferiore, secondo un sistema coordinato di terrazzamenti la cui origine era rappresentata da una piccola tholos posta su un costone roccioso ancora oggi visibile a valle della sostruzione della Stoà di Eumene II. Un terzo caso, impressionante per dimensioni e qualità dell'intervento architettonico ad essa sotteso, è quello della ricostruzione del Teatro di Sabratha in Libia, fortemente voluto dall'allora governatore Italo Balbo e realizzato dagli archeologi italiani Giacomo Guidi e Giacomo Caputo tra il 1934 e il 1937. Questa realizzazione, al contrario della precedente, si basa sul ritrovamento di un notevole numero di elementi architettonici presenti *in situ* e che ha permesso l'anastilosi di tutti e tre gli ordini architettonici che componevano la *frons scaenae*. Un fatto ricostruttivo inedito fino ad allora che costituisce forse la più grande operazione ricostruttiva di un edificio antico, basata sull'idea di un disegno *ex novo* della rovina, restituita però con la volontà di tenerla sospesa in uno stato di consunzione consolidata, in un Δt artificiale che riporta la figura del teatro indietro nel tempo di molti secoli, ma anche ad una certa distanza dalla sua realizzazione originaria. Non è la ricostruzione di una parte esemplare di un monumento, ma è la ricostruzione quasi totale del monumento basata su un lavoro meticoloso e paziente sull'equilibrio delle masse murarie, sulla percezione e lettura della rovina così ricomposta e su quella particolare risposta a doppio registro che configura, da una parte, la *columnatio della frons scaenae* e, dall'altra, l'invenzione del muro di *postscaenium*. Questo viene riproposto nella sua massa volumetrica compatta fino ad un'altezza di poco superiore al primo ordine, per poi esibire la figura mistilinea e contraffortata di quella che è la sezione costruttiva dell'interno dell'edificio scenico.

La rovina come frammento

La rovina disegnata di cui si è detto nel precedente paragrafo, è la derivazione scientifica della rovina come frammento la quale, a sua volta, costituisce l'oggetto specifico del paesaggismo pittorico romano alimentato dalla nascente cultura antiquariale a partire dalla seconda metà del XVII secolo e per tutto il XVIII.

Nonostante l'idea di un paesaggio abitato da rovine fosse già ben presente negli affreschi di Paolo Veronese nella crociera della palladiana Villa Barbaro o in quelli di Polidoro da Caravaggio nella chiesa di San Silvestro al Quirinale, nel San Girolamo di Giovanni Bellini, nel paesaggismo di Claude Lorrain



Giacomo Guidi e Giacomo Caputo, *Ricostruzione del Teatro di Sabratha, Libia, 1934 - 1937.*

L'edificio scenico con i tre ordini ricostruiti. Dettaglio dell'edificio scenico.

o di Nicolas Poussin e, successivamente in alcune opere di William Turner e in quelle di Robert Hubert, è con Gian Paolo Pannini prima e Gianbattista Piranesi poi, che questa esperienza figurativa arriva a piena maturazione. La rovina come frammento, la cui esperienza estetica ha avuto una vastissima ricaduta soprattutto in termini di architettura del paesaggio, della villa e dei giardini, non è solo una modalità di rappresentazione della rovina – peraltro per come essa realmente si configurava sullo scorcio del XVII secolo – ma costituisce proprio una modalità di ispirazione del progetto in un’area culturale molto vasta, che si dispiega dal Nord Europa fino al Nord America. Origine figurativa sono le rovine degli antichi fori Repubblicani a Roma, nella loro compresenza con l’edificato posteriore di origine medioevale o rinascimentale, della Villa tiburtina dell’Imperatore Adriano, nella sua dimensione romantica immersa nella *natura naturans*, e del lungo cimitero lineare della Via Appia Antica, nella sua visione ininterrotta, sequenziale, episodica di frammenti puntuali di antichità.

La tecnica compositiva che trae maggiore linfa da questa esperienza figurativa è quella del *Pittoresco*, inteso come compresenza di architettura e natura secondo modalità percettive basate sull’effetto sorpresa nonché sul contrappunto prospettico, che elimina la focalità centrale per proporre dinamiche basate su viste accidentali e scorci percepibili in sequenza discontinua. E’ infatti proprio l’erosione del volume architettonico, del quale restano solo gli scheletri, e la conseguente perdita della contiguità spaziale a generare gli ampi paesaggi costituiti da emergenze puntuali e tra loro distanti. Una distanza che rende queste emergenze ancora più efficaci figurativamente proprio perché adatte ad essere smontate e rimontate all’interno di un nuovo testo architettonico, in cui i singoli elementi (l’arco trionfale, il pronao del tempio, la rotonda tipo Pantheon, l’anfiteatro, le celebri opere scultoree, ecc) sono come gli scacchi della strategia posizionale del progetto.

La rovina come essenza

Se la rovina disegnata ha come principale obiettivo quello di restituire una rovina ricomposta secondo tecniche scientifiche, e la rovina come frammento ha come oggetto l’estetizzazione del paesaggio classico in un rapporto sfumato tra reale ed ideale, la rovina come essenza, ha invece come principale intendimento quello di restituire la totalità dell’architettura antica secondo due diverse modalità: quella tipologica, basata su processi di astrazione, e quella filologica basata su processi descrittivi. Entrambe le modalità muovono dal frammento come parte di un tutto per ottenere la totale compiutezza, esibendo l’essenza originaria dell’architettura, precedente la sua stessa rovina. Intendere la rovina come essenza, cioè come parte che contiene l’intero DNA di un’architettura, significa restituirne l’identità mediante un processo di ricostruzione totale.

Di tali fatti ho già avuto modo di scrivere in un saggio recente, al quale rimando, e pertanto in questa sede mi pare interessante citare un’altra fonte letteraria che affronta sistematicamente il tema della ricostruzione in architettura e quindi, in gran parte, quello della rovina come essenza.

Si tratta di una pubblicazione tedesca intitolata *Geschichte der Rekon-*



La rovina come frammento.

Giovanni Paolo Pannini, *Capriccio con rovine romane*, 1734. Olio su tela.

Giovanni Paolo Pannini, *Capriccio con rovine romane*, 1735. Olio su tela.

Giovanni Paolo Pannini, *Antiche rovine romane*, 1739. Olio su tela.

struzione. *Konstruktion der Geschichte*, impegnativo catalogo della omonima mostra allestita a Monaco di Baviera nel 2010, curata da Winfried Nerdinger, con Markus Eisen e Hilde Strobl, nella quale sono narrate le vicende di circa centocinquanta casi di ricostruzioni realizzate in ogni parte del mondo e in ogni epoca, da quelle di monumenti molto noti come il Campanile di Venezia, la Stoà di Attalo, il Teatro di Sagunto, la Città di Carcassonne, la Gliptoteca di Monaco, a quelle dei tessuti urbani distrutti da eventi bellici o calamità naturali, fino alle ricostruzioni a carattere rituale.

La rassegna è organizzata per tipologie di ricostruzione definite in relazione ai contenuti sociali e storici che tali processi hanno generato. Anche se non fanno esplicitamente riferimento alla rovina come punto di partenza, sono le cicliche ricostruzioni templari in Giappone, Cina, Birmania e Nepal a introdurre il catalogo. Il carattere religioso di continuità a partire da una rovina, è invece oggetto di una sezione dedicata alle ricostruzioni dei luoghi sacri, come la Cattedrale di Saint-Croix di Orleans, la Basilica di San Paolo fuori le Mura o l'Abbazia di Montecassino, tra gli altri esempi. Il carattere e l'intenzionalità politica, d'altro canto, costituiscono elementi di forte propulsione per i processi di ricostruzione finalizzati a restituire un'identità nazionale o culturale, come l'Ara Pacis a Roma, l'Alcazar di Toledo, il Centro Storico di Varsavia o il Gran Teatro del Liceu a Barcellona, oppure finalizzati a restituire l'immagine e i simboli di una città, come il Castello Sforzesco a Milano, la Cattedrale di Dresda, il ponte di Mostar, il Teatro Farnese a Parma. Naturalmente il volume tratta anche delle ricostruzioni archeologiche e, nell'ultimo capitolo, di quelle prodotte dalla cosiddetta onestà del moderno, dove per onestà si intende la rinuncia alla ricostruzione filologica com'era dov'era, sostituita da una ottimistica fiducia nei linguaggi del proprio tempo. Francamente, a parte il caso del Teatro di Sagunto, negli esempi riportati emergono i tratti di quell'antipatia tra condizione moderna e rovina, di cui si parlava in apertura. L'incapacità connaturata dei linguaggi del moderno di stabilire un rapporto armonico con la rovina non lascia dubbi. L'autenticità dell'architettura antica e della sua rovina non possono essere garantite dal moderno, che è per natura anticontestuale. L'unica architettura che ha un senso per la sua rovina è il suo stesso ridisegno. Tutto il resto è interpretazione e quasi mai la modernità ha saputo cogliere nel segno.

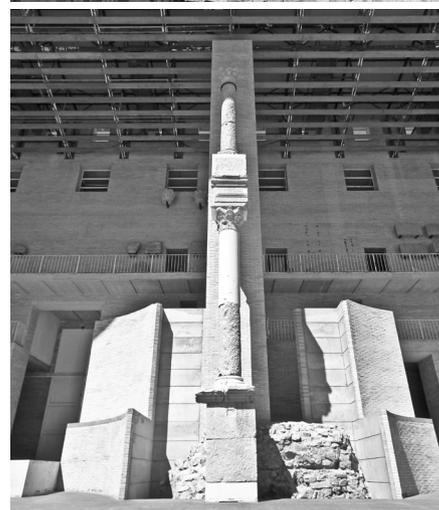
Note:

1 - Fatta eccezione per alcuni rari casi, come quello dell'Imperatore Maggioriano che promulgò una legge nota come *Novella Maioriani IV. De aedificiis publicis*, sulla conservazione dei monumenti di Roma (Ravenna, 11 luglio 458).

2 - Vedi a questo proposito Luca Basso Peressut, Pier Federico Calari, *Architettura per l'Archeologia. Museografia e Allestimento*, Prospettive, Roma, 2014.

Il volume presentato da Antonio Paolucci, oltre ai saggi dei due autori finalizzati al mettere in evidenza i processi che hanno caratterizzato il trattamento della rovina nella modernità, presenta cinquantuno casi di realizzazioni contemporanee su altrettanti siti archeologici.

3 - Winfried Nerdinger (a cura di), *Geschichte der Rekonstruktion. Konstruktion der Geschichte*, Prestel, Monaco, 2010. [Trad. it. del titolo: Storia della Ricostruzione. Costruzione della Storia]



La rovina come essenza.

Giorgio Grassi, *Restauro e riabilitazione del Teatro Romano di Sagunto*, 1990 - 1993.

Vista interna della cavea e del frontescena, foto di Riccardo Bertone.

Particolare dell'anastilosi di una delle colonne dell'edificio scenico, foto di Andrea Famà.