



IL NUOVO NELL'ANTICO:

una riflessione a margine

Filippo Bricolo

*PROGETTO CRITICO, TEMPO E ARCHITETTURA,
RICERCA POETICA NEL PROGETTO*

Attorno a Carlo Scarpa si è costruita nel tempo una discussione che spesso si è fermata alla superficie delle cose: ai dettagli, ai nodi, ai virtuosismi di un fare che continua a essere ammirato o contestato. Questo testo esprime il sospetto che il problema non sia tanto la correttezza o meno di queste letture, quanto il punto di osservazione da cui esse prendono forma. I dettagli scarpiani, infatti, non sono mai il fine dell'opera, ma piuttosto la custodia visibile di una pienezza più profonda, di un sistema di allusioni che parla in modo indiretto e che invita a guardare sotto, dietro e oltre l'architettura stessa.

Rileggere Scarpa oggi significa forse avere il coraggio di dimenticarne l'immaginario consolidato per entrare nei suoi dispositivi critici, riconoscendoli come meccanismi aperti, non risolutivi, capaci di accogliere l'incertezza, il dubbio e la complessità del tempo. Il progetto nell'Heritage diventa così un campo privilegiato per misurarsi con la necessità di opere uniche, non replicabili, fondate su regole deboli e su una razionalità portata a livello umano, lontana tanto dal dogma disciplinare quanto dalla violenza iconica dell'innesto iper-dichiarato.

In un presente dominato dalla velocità delle immagini, si rivendica la possibilità di un'architettura gentile, capace di mescolare i tempi senza gerarchie, di lasciare spazio alla scoperta e di parlare attraverso segni stratificati e non immediatamente leggibili. Tornare a Scarpa, e ai maestri della ricostruzione, non significa recuperare forme o linguaggi, ma riattivare uno sguardo critico che sappia ancora produrre opere piene, aperte e profondamente umane, in cui il nuovo e l'antico possano convivere senza bisogno di spiegarsi fino in fondo.

*CRITICAL PROJECT, TIME AND ARCHITECTURE,
POETIC DESIGN RESEARCH*

Over time, a debate has developed around Carlo Scarpa that has often remained superficial, focusing on details, complexities and the virtuosity of a style that continues to be admired or contested. This paper suggests that the problem is not so much the accuracy or inaccuracy of these interpretations, but rather the perspective from which they are formed. Scarpa's details, in fact, are never the end goal of the work, but rather the visible repository of a deeper fullness, of a system of allusions that speaks indirectly and invites us to look beneath, behind and beyond the architecture itself.

Rereading Scarpa today perhaps means having the courage to forget the established imagery in order to enter into his critical devices, recognising them as open, non-definitive mechanisms capable of embracing the uncertainty, doubt and complexity of time. The Heritage project thus becomes a privileged field for measuring oneself against the need for unique, non-replicable works, based on weak rules and a rationality brought to a human level, far removed from both disciplinary dogma and the iconic violence of hyper-declared grafting.

In a present dominated by the fast pace of images, we reclaim the possibility of a gentle architecture, able to blend times without hierarchies, to leave room for discovery and to speak through layered signs that are not immediately legible. Returning to Scarpa and the masters of reconstruction does not mean recovering forms or languages, but reactivating a critical gaze that is still capable of producing complete, open and deeply human works, in which the new and the old can coexist without needing to explain themselves fully.

Filippo Bricolo
Politecnico di Milano
Bricolo+Falsarella Associati
filippo.bricolo@polimi.it

IL NUOVO NELL'ANTICO:

una riflessione a margine

Filippo Bricolo

Uno può anche starsene lì a guardare i restauri realizzati da Carlo Scarpa osservando i suoi dettagli e mettersi a scrutare maniacalmente questo suo insistere sul nodo o sul giunto. Questa persona può anche andare a Venezia e sbirciare dietro i pannelli della Fondazione Querini Stampalia, guardare i gradini di cemento magro gettati con la pietra sopra, chinarsi per vedere come l'acqua finisce sotto il pozzo e poi può anche andare in pellegrinaggio al Museo di Castelvecchio di Verona e guardare la danza delle tessere lapidee del Sacello, il bulloni della trave che corre lungo tutta l'ala della galleria, i pannelli di *pitchpine* colorati al minio e poi bruciati, i dettagli delle finestre neoplastiche e, partendo da tutte queste cose e dalle mille fotografie che avrà raccolto, si può mettere anche a parlare con gli amici e gli altri architetti oppure a fare conferenze ispiratissime dicendo che Carlo Scarpa era un genio, un grande architetto, uno che era inarrivabile, mostrando i dettagli, spiegandoli come solo un architetto che capisce la vera architettura sa fare.

E mentre questo qualcuno fa queste cose, qualcun altro può anche mettersi lì a guardare gli stessi dettagli e andare negli stessi posti, fare le stesse fotografie e poi dire invece che Carlo Scarpa era uno che non si sapeva controllare, che esagerava, che non era un vero architetto, che questi restauri non vanno bene, che bisogna smantellarli, rifarli, e che non è un problema farlo perché Carlo Scarpa era solo un decoratore, uno scenografo e che si sa che era così perché anche Zevi che gli voleva bene lo aveva detto e così via.

Magari qualcun altro ancora, come il sottoscritto, può guardare tutto questo disputare sui dettagli di Scarpa ed iniziare a pensare che non è che tutti questi discorsi siano sbagliati è che forse è solo sbagliato il soggetto di osservazione o almeno il punto di osservazione stesso. Perché i dettagli, i virtuosismi nei restauri di Scarpa, erano e sono ancora solo la custodia decorata di una pienezza più profonda da cui si potrebbe imparare ancora qualcosa se ci si volesse veramente chiedere come si può fare a mettere il nuovo nell'antico e come si può fare a farlo in questo millennio che sta iniziando con tutta la sua sottile velocità.

Durante un seminario a cui ho partecipato mentre frequentavo il dottorato di ricerca allo IUAV di Venezia ricordo che il mio relatore, il Prof. Luciano Semerani, se ne uscì con una delle sue cose spiazzanti dicendo che bisognava guardare Venezia dimenticando le sue incrostazioni decorative e che bisognava proprio farlo per entrare nel corpo di questa città, sezionandola, dimenticando la Venezia immagine.

Forse dovremmo fare così anche con Carlo Scarpa e dimenticare il suo immaginario e quindi la sua questione. Forse dovremmo anche ogni tanto dimenticare di essere architetti e guardare i dispositivi di restauro che ci hanno donato i maestri della criticità (da Scarpa, al primo Albini fino a Canali) per quello che sono ed anche per quello che non si riesce a dire, perché in fondo questi meccanismi non dicono nulla di preciso ma sono allusioni, nate come allusioni, volute, disegnate, costruite e messe in atto come tali. Forse dovremmo avere anche il coraggio di dire che queste allusioni costruite che ci parlano in maniera aperta ci assomigliano perché essendo umani viviamo in questo fluire di incertezze, di sogni, di cose che mica sono ferme come la razionalità o i dogmi o tutte quelle cose processuali e metodologiche che ciclicamente applichiamo al mondo nel vago tentativo di controllarlo finendo poi solo per fare catastrofi.

C'è un punto del Museo di Castelvecchio che è sintomatico di tutto questo "architettismo" che ci portiamo addosso senza accorgercene: al piano terra, alla fine della galleria delle sculture c'è un bassissimo parapetto fatto di moraletti di legno a sezione circolare appesi

1 (in apertura)

Corte Renée. Bricolo Falsarella.

La nuova torretta d'angolo in calcestruzzo con le terre del luogo e i sassi morenici in

dialogo con il casale esistente.

Il nuovo innesto condivide con l'esistente la stessa radicalità poetico costruttiva.

(Ph: Pietro Savorelli)

2 (a destra)

Corte Renée. Bricolo Falsarella.

Vista interna della scala in pietra locale nuova e di recupero.

(Ph: Pietro Savorelli)



ad un sistema di anelli metallici legati con magica maestria. È uno dei tantissimi nodi iconici di Scarpa. Non so sinceramente contare quante volte questo dettaglio è stato fotografato, quante volte è stato visto nei libri in giro per il mondo diventando, come altri dettagli e nodi, quasi una metonimia di Scarpa, una sua rappresentazione. Eppure, questo sistema, non è per nulla importante perché quello che è veramente significativo è che il piccolo parapetto serve per proteggere dal calpestio un "vetro rivelatore" che dà la possibilità di vedere ciò che accade sotto la galleria ed intuire (capire è dire troppo) che inferiormente allo spazio dove stiamo camminando scorre l'antico vallo del museo riscoperto da Carlo Scarpa e da Licisco Magagnato e che questo scorrere antico della storia sotto di noi ci dice che le radici del tutto sono ad un livello inferiore rispetto a quello dove si trovano i nostri corpi, i nostri piedi, i nostri occhi, le nostre consapevolezze e che dobbiamo imparare a guardare dentro e dietro le cose, al di là dell'ordinario, oltre l'architettura.

Questo è l'equivoco di Scarpa ed è anche l'equivoco che nasce ogni volta che guardiamo le architetture profonde dei maestri dei musei della ricostruzione partendo dall'immagine, dalla disciplina, rimanendo ancorati in essa, parlando, ragionando, pensando da architetti.

Forse essere meno architetti è miglior modo per esserlo di più perché se vogliamo toccare le radici delle cose, i suoi etimi (come dice Marco Biraghi nel suo ultimo libro "Quel che resta dell'architettura") dobbiamo liberarci dalle sovrastrutture cristallizzate formate dai luoghi comuni, dalle abitudini, dagli approcci che dicono che il recupero dell'antico possa essere realizzato attraverso l'applicazione di un processo replicabile e non attraverso un'opera unica ed irripetibile che contiene messaggi densi ed anche enigmi.

E questa mi sembra la prima questione, ovvero la necessità di tornare al credo nell'opera rispetto alla fiducia totalizzante nella disciplina o nel processo. Perché l'opera nel contesto storico, quando è vera ed intensa, risponde ad una complessità di questioni con una complessità di risposte e poi scioglie tutte queste doppiezze in un'unità indivisibile dove l'istinto o, se vogliamo dire più correttamente, l'autorialità non costituisce un fattore insignificante ma il motore centrale di quella unicità che misteriosamente funziona arrivando a toccarci.

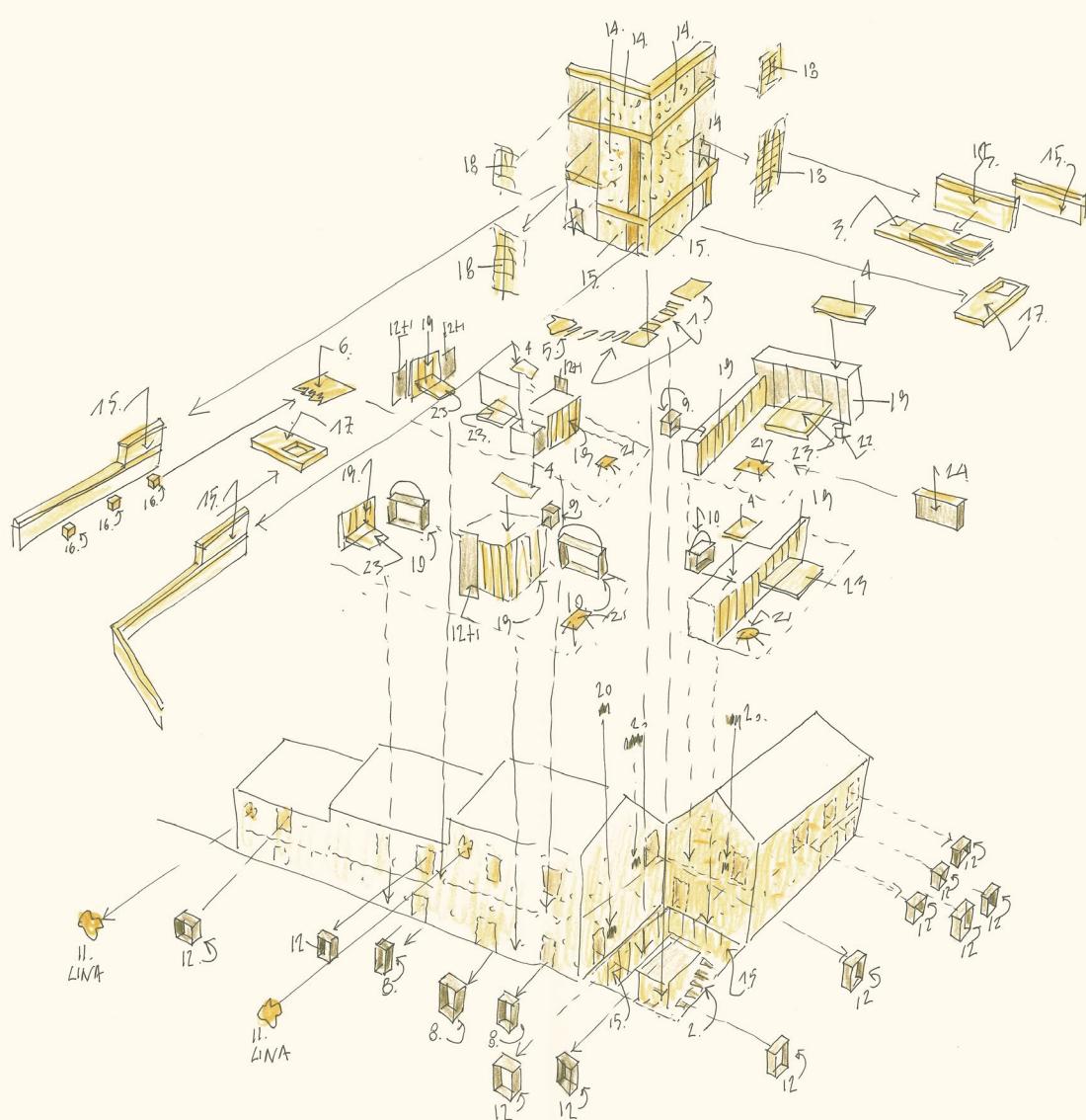
Per fare questo dovremmo in qualche modo tornare indietro a Carlo Scarpa ed ai maestri degli anni '50 '60 e lo dico senza essere pervaso da nostalgie o da utopie regressive. Ma non dovremmo tornare al "visivo" delle loro architetture perché quello che dobbiamo recuperare è solo il loro sguardo critico, quell'idea ancora fertile del diritto al giudizio di valore e della trasposizione dello stesso in una serie intricata di meccanismi parlanti in maniera indiretta e velata e non è facile farlo oggi perché la sfida di questo millennio è più imbastardita di quella nobile che hanno vissuto i maestri della ricostruzione. Loro avevano d'affrontare temi epocali perché dovevano rispondere ad una richiesta generale di una ricostruzione fisica, psicologica ed umana dopo le ferite della guerra, dovevano togliere l'Ottocento stanco, dare luce dopo il buio del conflitto, dovevano ripartire e per farlo avevano le armi dei nuovi materiali e del Novecento e allora mettevano le putrelle, toglievano le cornici, smantellavano i restauri in stile per resettare, alleggerire ogni cosa e, spinti da questa grande tensione, potevano farlo mettendo in crisi la tensione stessa. Mentre la nostra epoca non è così epocale da dire che dobbiamo rinnovare tutto, la nostra epoca se ne sta lì apparentemente senza battaglie da combattere, se ne sta lì seduta in una calma isterica, avvolta in una invisibile velocità aspettando intontita l'intelligenza artificiale, scivolando immobile dentro una corrente infinita di informazioni e di immagini.

Ma forse anche noi abbiamo qualcosa da cui partire e non è un qualcosa da poco. E questo qualcosa non è nella richiesta di una epoca o nella disciplina del restauro o in quella dell'innesto e non è certo nell'architettura che nasce dall'architettura o dal design che nasce dal design ma è dentro l'animo umano, è in quell'identità che è il suo lato più forte, è in quella cosa umana, umanissima che è poi la debolezza.

Corte Renée. Bricolo Falsarella. Esploso che mostra il rapporto tra i volumi esistenti ad angolo del casale recuperato e i nuovi innesti, pensati poeticamente come elementi posti in dialogo cortese.

Disegno: Filippo Bricolo

Vivere in un'epoca post-ideologica, che ha vissuto la pericolosità dei dogmi ed il tentativo nuovo di sostituirli con micro-convincioni di pancia ci dà la possibilità di capire la forza della debolezza, del non dicibile, del dubbio, del mistero, delle cose che funzionano senza saper dire perché, ci dà la possibilità di tornare a credere nella costruzione di un'opera specifica che contenga tutto questo magari anche senza risolverlo. Non credo ci sia oggi un campo d'azione più interessante dove applicare questa forma di resistenza che quello del progetto nell'Heritage. Perché l'inserimento del nuovo nell'antico permette di entrare profondamente dentro il mistero delle radici, consente di poter disegnare insieme a segni dati dai nostri multipli predecessori, segni che danzano in un tempo che magari prova anche finalmente a non essere più lineare, che prova anche a togliersi di dosso questa ossessione tutta occidentale che il tempo sia una retta che avanza, questa idea assurda che ci sia sempre il progresso. E facendolo così ci si può mettere lì, tutti insieme, a generare gangli di tempo, confusioni di tempo, tempi domanda senza affermazioni, tempi pensati senza per forza dire "c'era questo frammento ed io ho aggiunto questa cosa e questa cosa è nuova perché è fatta di corten o di vetro" e ci si può mettere lì a farlo con la fortissima "debole convinzione" che non bisogna sempre spiegare tutto e che le città antiche, questo capolavoro assoluto dell'essere umano, sono unità indivise, delicate, stratificate e complesse come lo sono quelle vere consapevolezze



che sentiamo in noi senza poterle spiegare. E nel fare tutto questo potremmo agire seguendo l'istinto di chi sa perché è architetto veramente, un architetto che ha studiato, visto le città, le memorie, le rovine, un architetto che ha dimenticato di dover credere nelle regole, un architetto, che se proprio ha bisogno di trasformare il progetto sul costruito in una applicazione di regole o in un processo, lo fa avendo l'accortezza di usare regole deboli, o di fare processi singoli, parziali e tra loro contrari e poi di sovrapporli tutti nella stessa opera. Non serve un grandissimo esperto di recupero per dire che la perfetta applicazione di un processo generale può anche portare ad un'opera che non funziona bene e non serve un genio assoluto per dire che questo accade perché il progetto sul costruito ha così tante variabili, strati, situazioni, ed ha in sé così profonde dualità irrisolte ed irrisolvibili che non possono essere affrontate da un sistema logico a meno che lo stesso sistema non nasca proprio dallo studio e dalla presa di coscienza dell'insieme di tutte queste cose e contraddizioni. Ricostruire un chiostro alzandolo dalla posizione originale come fa Rafael Moneo a Madrid al Museo del Prado, inventare un sistema di segni che evidenziano l'innesto del nuovo e poi utilizzarne in maniera apocrifa questa unità per costruire una nuova parte come fa Souto de Moura nel Convento das Bernardas a Tavira non sono cose irrazionali. Sono semplicemente manifestazioni di una razionalità portata al livello umano, elevata al livello di accettare la crisi delle cose formate dal tempo e di trasformarla in una danza che diventa una domanda gentile. Questi nuovi e vecchi "maestri critici e della crisi" ce lo dicono continuamente con le loro opere libere, che sono tutto un meditare ed un mediare, che sono tutto un contrattare che è anche cortese.

Ecco, forse oggi abbiamo anche bisogno della gentilezza. Il sottilissimo e veloce mondo dell'immagine in cui siamo avvolti ha portato sempre di più a iconizzare l'inserimento del nuovo rendendolo super visivo immettendo nel progetto sull'Heritage una ormai insostenibile violenza latente. E questa mi sembra la seconda questione perché questa violenza data da una presenza iper-dichiarativa di un innesto autonomo nasce in seno a quel credo nella supremazia dell'idea che caratterizza la comunicazione dell'architettura oggi. Succede così che il nuovo nell'antico alzi spesso la voce egemonizzando la conversazione come un qualcuno che in un dialogo vuole far prevalere il suo pensiero rompendo quel patto di sospensione della consapevolezza immediata che si annida dietro ad ogni grande opera che si occupa di narrazione con lo scopo preciso di giungere lentamente all'insorgere quasi inconscio di una più intensa coscienza delle cose.

Ma tutta questa vicenda della super idea non è realmente mandatoria perché potremo (o forse anche dovremo) pensare a singoli interventi sul costruito dotati di pienezza, dove il nuovo e l'antico se ne stiano lì senza combattere, dove questi strati se ne stiano lì mescolandosi o confondendosi tra loro o almeno apparentando confusi al primo sguardo, dando all'essere umano anche la possibilità di tornare ad essere un scopritore, dandogli la possibilità di vedere dopo un po', di vivere personali epifanie autogenerate, di poter individuare le storie sovrapposte con un tempo diverso, più meditato, libero dalla gabbia banalizzante di quella condizione dell'immediatezza che pervade il nostro percepire d'oggi continuando ad alimentarsi nel suo ripetersi continuo. Magari questa immissione di lentezza e dubbi creerà anche alcuni problemi alla didattica del progetto di recupero perché non è certo facile spiegare il mistero dell'autorialità e forse non è nemmeno corretto dire che bisogna mescolare i tempi, confondere, nascondere la logica. Ma ci sono cose scivolose che forse vanno semplicemente fatte perché per essere parte veramente di un'epoca non bisogna necessariamente seguirne il flusso e nemmeno agire in un contrasto feroce perché è possibile anche criticare agendo, agendo con il credo nel valore di un'opera che sia unica, non ripetibile, un'opera che non sia una critica ma semplicemente un'opera critica, un'opera non rigidamente disciplinare, anti-ideologica, un'opera profonda che contenga le contraddizioni del mondo e che le accetti e che anche accetti programmaticamente l'irriducibile non risolvibilità della storia, un'opera che parli il linguaggio non verbale dell'architettura, che sia imperfetta, locale e transculturale e mi sembra che non ci sia architettura significativa in questo campo che non abbia in





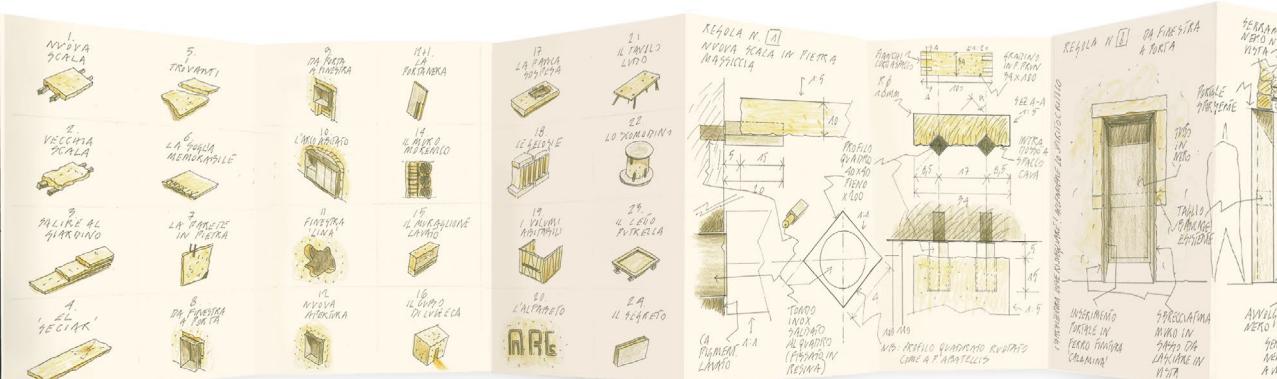
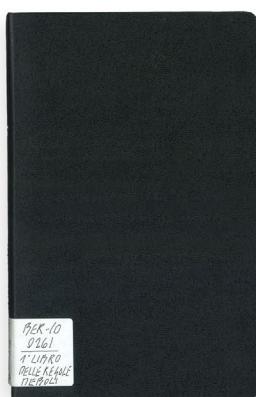
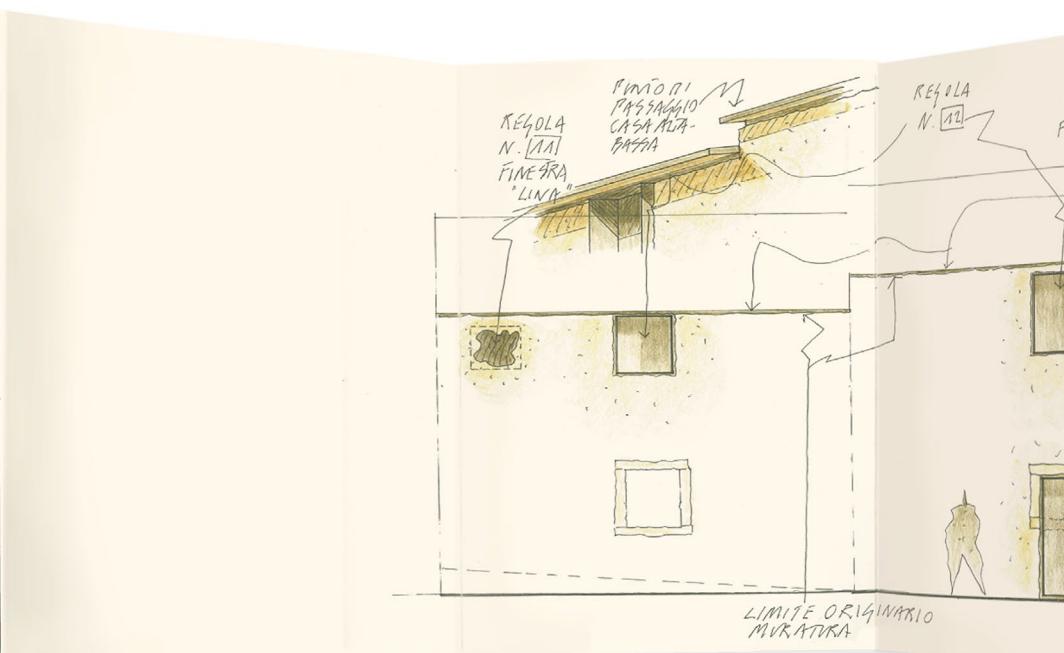
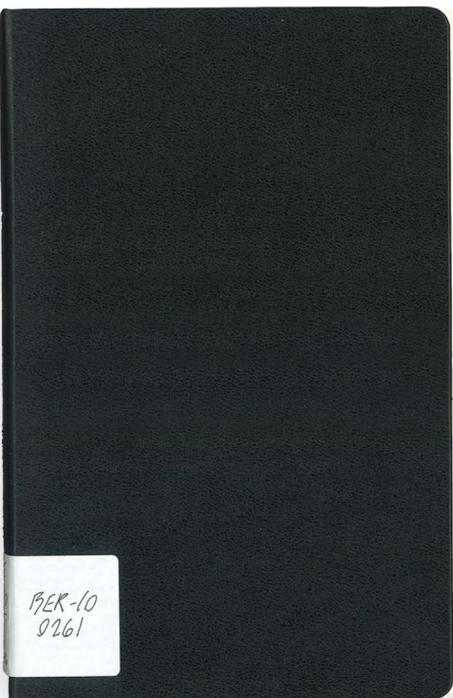
Corte Renée. Bricolo Falsarella.
Vista interna con i nuovi volumi
in castagno e ferro crudo che
accolgono le nuove funzioni
contemporanee all'interno dello
spazio recuperato.
(Ph: Pietro Savorelli)

sé questi temi, così come anche molte altre cose, cose molto meno visibili ma fortemente fondative delle quali dovremo pur iniziare a parlare.

E ormai da vent'anni che con Bricolo Falsarella proviamo ad inserire il nuovo nell'antico, non so bene con quali risultati, ma queste cose insieme ad altre sono alla base dell'approccio che adottiamo. Da questo punto di osservazione operativo mi sento di dover dire che il progetto sul Heritage può e forse deve anche inserire questioni "altre" rispetto a cose come al chiedersi le modalità corrette da adottarsi per aggiungere un elemento nuovo, o come evidenziare uno strato di storia. Perché in fondo non bisogna dimenticarsi che queste architetture e questi luoghi nei quali ci troviamo ad agire prima di diventare monumenti erano spazi fatti per custodire sogni, speranze, amori, vite, ed erano spazi che queste speranze, amori e vite le hanno contenute ed influenzate veramente attraverso un complesso sistema di segni e situazioni. Il rispetto per il monumento e la sua tutela è solamente il requisito minimo di un'azione di recupero o di rigenerazione perché l'obiettivo è molto più vasto ed ha a che fare con la vita umana a cui l'architettura deve sempre rivolgersi. Le opere dei maestri che abbiamo citato agivano in questo modo ed erano intrise di una pienezza profonda che andava ben al di là delle precise modalità da loro adottate nel recupero. Dalla qualità delle loro opere erano inscindibili le questioni emotive legate alla definizione di paesaggi interni ed atmosferici, oppure il ricorso a dispositivi critici fatti di anticipazioni visive, negazioni e successive riscoperte, oppure l'utilizzo magistrale di luci naturali usate in maniera evocativa per determinare radenze o filtri o per provocare danze poetiche con materiali che funzionavano come annunciazioni pagane. Ma c'è ancora altro perché questi materiali illuminati ed illuminanti, erano tarati e costruiti in modo da legarsi in termini di appartenenza ai contesti culturali ed antropologici dove nascevano e lo facevano attraverso radicalità costruttive che in un qualche modo condividevano la forza dell'atto generativo degli elementi esistenti, e tutti questi elementi, tutti fortemente presenti nelle loro opere finivano per fasciare spazi costruiti magistralmente sul meccanismo narratologico del desiderio di raggiungimento, animando un'opera pensata in soggettiva operando per unità di senso parziali legate ad una specifica posizione di visione rispetto ad un approccio ad ordine generale. Queste presenze e queste intensità aggiuntive sono esistenze innegabili in architetture e, come mille altre questioni, potrebbero essere aggiunte alla disciplina del recupero.

Questa visione piena del tema mi sembra fondamentale per uscire dal riduzionismo in cui può altrimenti cadere il lavoro sul costruito nel momento in cui lo si relega ad essere appunto un lavoro sul costruito e non un sistema profondo di segni e di evocazioni. Il fatto stesso di dover ricordare queste cose e di doverle scrivere, o il fatto che queste cose una volta scritte possano generare perplessità testimonia la pericolosità appiattente di questo millennio tutto costruito su di un retinismo senza profondità. Ma ci terrei anche a dire che questo mio discorso non è un moraleggiare, non va inteso come un dire: "mala tempora currunt". E solo un raccontare che dentro il flusso egemonizzante e velocissimo delle immagini/idee che ha determinato la subalternità del profondo sono possibili altre alternative, altre possibilità e che queste altre alternative e possibilità possono essere fatte e raccontate, e che queste possibilità ci sono già e non sono poche, che sono anche loro "possibili possibilità" di questo millennio ma anche dire che queste occasioni di pienezza forse sono anche ricorrenti in alcune o forse nella maggior parte delle opere più significative realizzate nella seconda parte dello scorso secolo ed anche in questa prima parte di millennio. Perché alla fine si torna sempre lì, all'opera vera che contiene, all'opera opera, all'opera "piena" e radicata che apre a mondi intuibili.

Ad un certo punto Luigi Nono realizza una composizione dedicata all'amico Carlo Scarpa. Il brano orchestrale si chiama "A Carlo Scarpa, ai suoi infiniti possibili per orchestra a microintervalli" ed è composto di frammenti diversi ed ognuno dei frammenti si basa su di un microintervallo. Il microintervallo è una situazione sonora imprecisa che se ne sta tra una nota e l'altra ed è lì che Nono mette Carlo Scarpa, lì in qualche parte attorno al do o al mi bemolle, lì in una indecisione tonale ed umana, in un farsi perenne



che non si risolve, in un farsi che è un invito alla più grande apertura. Alla fine dello spartito, Luigi Nono, appone anche una nota a mano che sembra perfetta per chiudere questo testo aprendolo. La frase si pone al di là delle ultime notazioni e dice: "Corona lunga (come) per continuare ad ascoltare presenze-memorie-colori e respiri". Io non ho soluzioni a questo problema del nuovo nell'antico e non ho cose chiare da dire per come risolverlo, guidarlo o governarlo ma credo che per le occasioni che avrò ancora da vivere e per le volte che mi troverò a dover agire in un sistema stratificato di segni vorrò seguire quella corona aperta delle opere aperte di Scarpa che Nono ci suggerisce e lo farò nella speranza di poter restare il più possibile nel mistero dell'opera e nella sua umana non definizione, cercando di rimanere un cercatore immerso in una irrazionale razionalità umana provando con pacata insistenza a non desiderare la consolazione di una fine.



6

Corte Renée. Bricolo Falsarella.

Bricolo Falsarella. Estratti dai quaderni delle regole deboli, contenenti le indicazioni per la realizzazione di ognuno dei dispositivi critico-poetici costituenti i nuovi innesti.

Disegno: Filippo Bricolo