«I monumenti sono abitati dall'anima della memoria». Sul restauro dei ruderi della chiesa della Madonna della Neve a Cascia

Stefano D'Avino

Nel settembre del 1979 un intenso evento sismico causò il crollo di un'ampia porzione della cinquecentesca chiesa della Madonna della Neve, nel comune di Cascia (Perugia) (*fig. 1*). I suoi materiali, incisi dagli eventi, costituiscono l'odierna evidenza testuale di un'architettura la quale, pur nella sua fragilità fisica ha assunto nel corso degli anni il valore di fonte documentaria autentica; appare fondamentale che il restauro mantenga tali principi, conservando insieme la memoria dell'evento ed il valore identitario del monumento.

La storia

La chiesa venne eretta, su impulso del vescovo Fulvio Orsini (come testimoniano le iscrizioni presenti negli architravi dei portali, oggi parzialmente dispersi), in località Collefitto nei pressi di un preesistente sacello dedicato alla Vergine Maria al cui interno era dipinta una *Madonna con Bambino* opera attribuita alla scuola degli Sparapane, maestri attivi in questo territorio nel XV secolo, successivamente conservata nel tabernacolo del tempio cinquecentesco.

Secondo quanto si apprende dalle fonti, la costruzione del santuario prese avvio il 13 ottobre 1565[1] con il riconoscimento ufficiale da parte della Chiesa di un miracolo che in quel luogo sarebbe avvenuto per intercessione della Vergine: a testimonianza dell'evento venne innalzato un imponente impianto architettonico ottagonale, con croce greca inscritta (*figg. 2, 3 e 4*), di ispirazione bramantesca, secondo un modello già sperimentato nel vicino tempio di Macereto (1529-1556) e prima ancora nella chiesa della Consolazione di Todi (1508-1607), che fu dedicato alla Madonna della Neve.

Fig. 1 - *Cascia (Perugia), ruderi della chiesa di S. Maria della Neve (foto D'Avino, 2021).*

All'esterno le pareti erano delimitate da lesene angolari terminanti in capitelli compositi i quali sostenevano una trabeazione liscia; le spesse murature, a sacco, presentavano un rivestimento in conci di travertino finemente apparecchiati con sottili giunti di malta. I due portali d'ingresso erano caratterizzati da archi inscritti con profilo a tutto sesto sorretti da lesene scanalate con capitelli corinzi e terminazione a timpano e nicchie centinate disposte ai lati; sopra ognuno di essi era una finestra con cornice e timpano. Le luci del tiburio erano di forma circolare. Sul tetto era posto un piccolo campanile doppio a vela.

L'aula era coperta da un tiburio con cupola ottagonale ad ombrello culminante con un lanternino mentre i bracci della croce greca erano conclusi da volte a botte unghiate. La parete di fondo, che ospitava l'altare maggiore, era occupata da un'imponente macchina d'altare in legno intagliato policromo (*fig. 5*); questo includeva l'immagine più antica, riferibile al sacello originario. Negli altri tre bracci erano sei nicchie, con altari in muratura (*fig. 6*). Il complesso programma iconografico (con temi mariani e cristologici), di cui oggi non rimangono purtroppo che labili tracce, venne realizzato fra il 1570 al 1584 dai maestri mevalesi Camillo e Fabio Angelucci, apprezzati pittori ed intagliatori i cui tratti, seppur con forme meno raffinate, rinviano al linguaggio del manierismo romano. Nel braccio d'ingresso, a destra, era una *Madonna del Rosario* e a sinistra la *Trasfigurazione*; sul braccio di destra, da un lato era una *Natività* e dall'altro l'*Assunzione;* sul braccio di sinistra, nel lato destro era raffigurata la *Visitazione* e dall'altro la *Crocifissione*. Altri affreschi votivi che in origine decoravano le restanti pareti sono oggi totalmente scomparsi; così come ormai perduto è il dipinto raffigurante l'episodio del *Miracolo della Madonna del Pellegrino*[2] che era posto sul pannello centrale della cantoria, sulla parete di fondo del braccio laterale sinistro.

Già agli inizi del XVII secolo il tempio sembra sia stato oggetto di interventi a seguito di danni patiti nel corso del terremoto che interessò l'area nel 1599; lavori che furono verosimilmente sostenuti dall'influente card. Maffeo Vincenzo Barberini, arcivescovo di Spoleto dal 1608 al 1610 e futuro Papa Urbano VIII, il cui stemma compare ancora oggi, dipinto in uno dei pilastri che sorreggevano la volta che copriva l'altare maggiore.

Occorre tuttavia giungere al 1877-1878 per rintracciare i primi documenti relativi ad interventi condotti alla chiesa[3] quando Mariano Guardabassi, Ispettore degli Scavi e dei Monumenti dell'Umbria, propone di «dichiarare il Tempio detto S. Maria della Neve (…) Monumento Nazionale agli effetti di procurargli i mezzi opportuni (…) di conservazione»[4].

Fig. 2 - *Cascia (Perugia). La chiesa di S. Maria della Neve agli inizi del Novecento (coll. privata).*

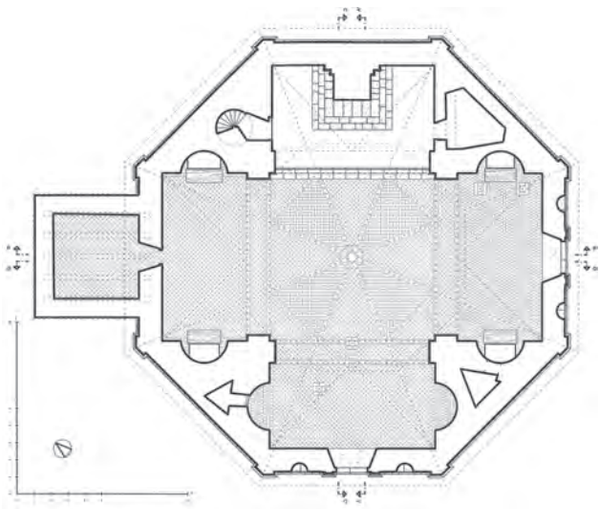

Fig. 3 - *Cascia (Perugia), pianta della chiesa di S. Maria della Neve (ricostruzione grafica a cura dell'autore).*

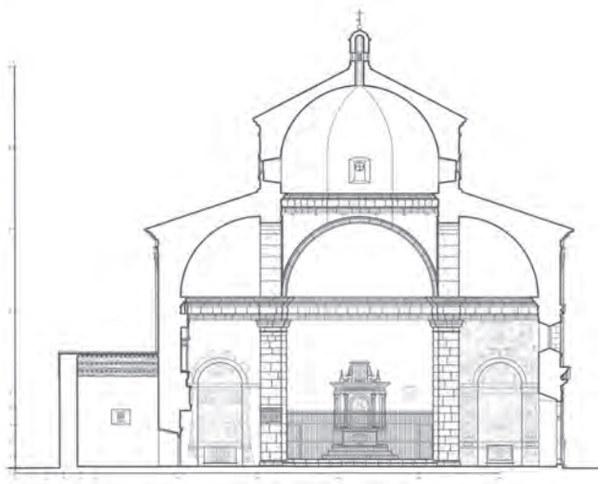

Fig. 4 - *Cascia (Perugia), S. Maria della Neve, sezione (ricostruzione grafica a cura dell'autore).*

Fig. 5 - *S. Maria della Neve, altare centrale (fototeca Hertziana, Roma).*

Fig. 6 - *S. Maria della Neve, braccio N-O dell'aula. La cantoria (fototeca Hertziana, Roma).*

Indipendentemente dall'esito della pratica (non risulta che la chiesa sia stata inserita nell'elenco prima del 1932), dalla relazione allegata si evince che «il tetto trovasi in uno stato deplorevole (…) che piove in molti punti della volta (…). Allo stesso lato poi esternamente si licenzia un capitello a parte del pilastro»[5]; danni che dovettero ampliarsi a causa del terremoto del 1879 e ai quali provvide il restauro condotto da Dante Viviani dal settembre 1907 al febbraio dell'anno successivo[6].

Dai documenti conservati presso l'Archivio della Soprintendenza per l'Umbria si apprende come anche il sisma del novembre del 1916 dovette causare ingenti danni al tetto della chiesa, lesioni negli apparecchi murari nonché il distacco di ampie porzioni di affreschi[7]; nonostante le ripetute sollecitazioni dell'ispettore Adolfo Morini al Soprintendente all'Arte Medioevale e Moderna dell'Umbria Umberto Gnoli, a causa della "assoluta mancanza di fondi" la perizia di restauro venne tuttavia redatta, a cura della stessa Soprintendenza, solo nel giugno del 1930, quando la chiesa aveva oltretutto subito un'ulteriore scossa sismica (1928)[8].

Dal punto di vista della tecnica adottata in occasione di quel restauro appare interessante notare come il preventivato "cordolo in cemento", previsto appunto nella perizia del 1927[9], sia stato successivamente eliminato dalla stima redatta dal soprintendente Achille Bertini Calosso a favore della posa di «catene di ferro (…) allo scopo di evitare la spinta ai muri perimetrali esterni»[10]. Degna inoltre di nota è l'indicazione proveniente dallo stesso Soprintendente con la quale si ammonisce affinché gli interventi su «architravi in pietra o altri elementi [strutturali] siano limitati allo stretto necessario, cercando più possibile di consolidare che sostituire»[11]; dettato ampiamente anticipatorio (1932) delle indicazioni che verranno, circa un trentennio dopo, dalla Carta di Venezia. I lavori effettuati non condussero tuttavia agli esiti preventivati tanto che ancora agli inizi degli anni Cinquanta si lamentava come il precario stato delle coperture comportasse continue infiltrazioni negli apparecchi murari, con il conseguente degrado delle pareti affrescate.

Dopo l'evento sismico del 1962 le condizioni di conservazione della chiesa indussero a realizzare ingenti opere alle strutture murarie, compreso l'inserimento di un cordolo in calcestruzzo armato (già previsto in precedenza) all'imposta del tiburio. La soluzione di consolidamento adottata in quell'occasione, emersa unicamente dall'osservazione dei materiali di crollo[12], deve aver irrigidito eccessivamente la struttura e conseguentemente ingenerato, a seguito dell'evento sismico del 29 settembre 1979, la rovina della chiesa (*fig. 7*): in quella oc-

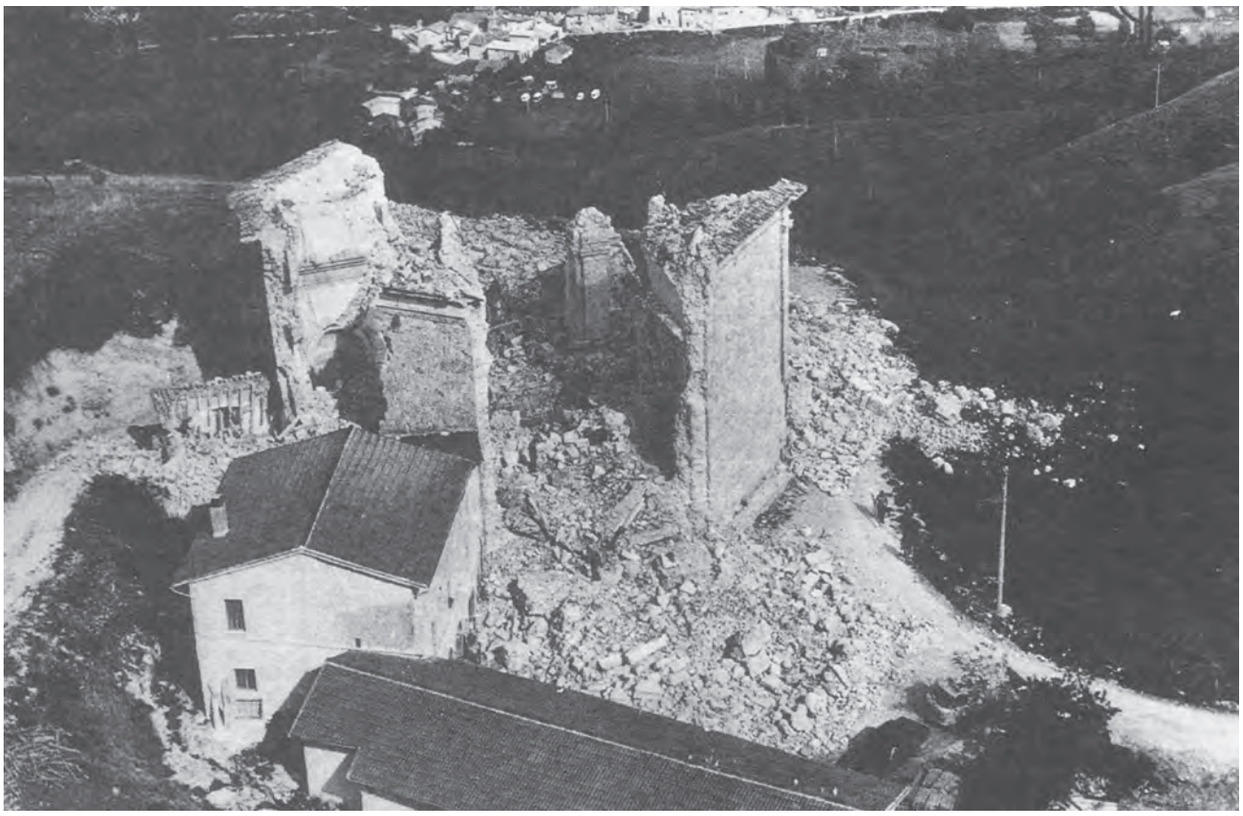

Fig. 7 - *Cascia (Perugia), S. Maria della Neve. La chiesa dopo il crollo conseguente all'evento sismico del 29 settembre 1979.*

casione il terremoto causò il cedimento del tiburio e delle strutture di copertura mentre le pareti del tempio furono interessate da ampi crolli.

L'anno successivo, eliminate le macerie, vagliati e accantonati i conci in travertino, scolpiti e no, sulle creste murarie e sulle superfici esposte venne posata una rete elettrosaldata e successivamente stesa una malta cementizia con l'obiettivo di contenere eventuali successive rovine; così consegnando alla Storia l'immagine attuale della chiesa.

Il terremoto del 1997, pur non causando ulteriori apprezzabili danni strutturali, ha aggravato ulteriormente le generali condizioni di stabilità degli apparecchi murari del rudere, continuamente soggetti ad infiltrazioni di acqua piovana, con dilavamento della malta interstiziale e conseguente progressivo distacco di parti.

Il sisma del 2016

La prima campagna di rilievo informatizzato che ha interessato i ruderi della chiesa di S. Maria della Neve risale al 2008: era finalizzata ad individuare le caratteristiche strutturali del manufatto, la sua configurazione geometrica, la tipologia e la qualità muraria, nonché le caratteristiche del sistema resistente; in particolare, lo studio si proponeva di analizzare il quadro lesionativo determinatosi a seguito del terremoto del settembre 1979, con l'intento di evidenziare i comportamenti macroscopici dell'insieme, valutarne la vulnerabilità ed individuare le principali modalità di collasso che avevano l'interessato l'edificio.

Dopo gli eventi sismici del 2016 è stata condotta una nuova campagna di rilievo laser scanning con il fine di individuare quali categorie di dati potessero ritenersi indicatori significativi di stati di sofferenza eventualmente evidenziatisi in quella occasione; lo studio ha condotto all'osservazione critica dei fenomeni di interazione tra le diverse vulnerabilità (sismica, idrogeologica, ambientale) consentendo di definire con maggiore precisione gli effetti di 'sovrapposizione' innescatisi a seguito del sisma, non infrequenti nelle architetture storiche. In particolare si è osservato come, in occasione dell'evento sismico, il rapporto fra tecniche costruttive e comportamento dell'organismo architettonico sia stato caratterizzato da un'assoluta individualità ed autonomia dei meccanismi strutturali i cui comportamenti sono risultati privi di sistematicità, anche in ragione di presumibili pregressi interventi di restauro; il che, pertanto, esclude che possano essere assunti a 'modello'[13].

L'analisi del comportamento di strutture premoderne nel caso di un sisma ha evidenziato una precisa correlazione fra il 'modo' di manifestarsi del danno e la tecnica costruttiva che governa la strut-

Fig. 8 - *Cascia (Perugia), S. Maria della Neve. La sconnessione dall'apparecchio murario del pilastro di N-E indotta dalle sollecitazioni sismiche ed accentuata dalla sostanziale assenza di diatoni.*

tura muraria cosicché il restauro, particolarmente quando si opera in area sismica, non deve tendere a porsi in mera rispondenza a norme, più o meno astratte, prederminate quanto piuttosto all'individuazione, all'interno del lessico strutturale originario, di completamenti ed aggiunte che conducano ad un 'miglioramento' dell'efficacia antisismica propria del monumento. Tale incremento verrà raggiunto introducendo sussidi 'minimi' finalizzati ad un puntuale consolidamento strutturale sfruttando l'interazione tra le parti, verificando o ricostruendo l'efficacia dei collegamenti per mezzo di connessioni discrete e l'iniezione di miscele consolidanti ad elevato indice di elasticità; operazioni che dovranno essere condotte sempre operando nel rispetto del valore testimoniale di una tipologia strutturale e di una tecnica costruttiva che rappresentano un evidente significato di continuità con il passato. Gli interventi di consolidamento non appariranno, dunque, come il risultato di un'operazione distinta ed autonoma dal restauro architettonico, esito di un'esercitazione tecnicistica, ma come un atto operativo derivante da un attento vaglio critico.

Il consolidamento dei ruderi

L'apparecchio murario della chiesa di S. Maria della Neve è costituito da un muratura 'a sacco' con pareti corticali realizzate con blocchi lapidei di calcare ben sbozzati e disposti secondo piani orizzontali su sottili letti di malta composta da calce e sabbia; è tessuto a ricorsi non perfettamente regolari con prevalenza degli ortostati sui diatoni, il che può implicare un parziale pregiudizio sulle caratteristiche di adesione alla massa muraria non coerente interna; questa è costituita da spezzoni di roccia calcarea di varia pezzatura con abbondante malta e pietrisco.

Gli eventi sismici che hanno interessato il Centro Italia a partire dall'agosto del 2016 ne hanno aggravato le già precarie condizioni di stabilità, manifestatesi in un'apprezzabile variazione della geometria degli apparecchi murari e in fenomeni di ribaltamento delle paraste che già sostenevano la volta a botte unghiata di sud-est.

Le risultanze analitiche condotte sulla struttura hanno evidenziato vaste sconnessioni determinatesi nella compagine muraria a causa delle azioni sismiche; queste, riducendo gli apparecchi in macroelementi dal comportamento di tipo monolitico, hanno attivato importanti fenomeni di instabilità (*fig. 8*). Sono state altresì rilevate evidenti soluzioni di continuità tra gli elementi resistenti e registrato un sensibile disassamento nella porzione muraria di nord-est con la conseguente attivazione di una azione di ribaltamento dei piani verticali; pure evidenti i fenomeni di schiacciamento che interessano i cantonali interni del complesso, particolarmente nella porzione sud-est, che sembra essere stata maggiormente interessata dal sisma (*fig. 9*).

Nelle condizioni attuali gli apparecchi murari risultano poco idonei a resistere alle sollecitazioni dinamiche impresse da movimenti tellurici poiché la notevole massa che li caratterizza potrebbe ingenerare, durante l'azione sismica, forze d'inerzia di notevole entità; cosicché le sollecitazioni alterne indotte nella costruzione dalle oscillazioni sismiche determinerebbero evidenti deformazioni elasto-plastiche. Va inoltre considerato come i pregressi interventi volti al consolidamento dei ruderi, interessati dalla posa di rete elettrosaldata atta (nelle intenzioni di progetto) a ridurre il rischio di discretizzazione della massa muraria interna, si siano rivelati totalmente privi di efficacia, esprimendo un'insoddisfacente prestazione in termini di contenimento delle sollecitazioni cui la struttura era sottoposta; a tale presidio va tuttavia riconosciuta una parziale efficacia nell'impedire, nel tempo, la penetrazione dell'acqua piovana nella massa muraria.

Viste le condizioni statiche in cui attualmente versa il monumento, il consolidamento dei ruderi richiede preventivamente l'esecuzione di opere provvisionali finalizzate ad evitare il crollo delle residue porzioni dell'organismo architettonico originario: in quanto frammenti di un tutto, gli elementi strutturali hanno infatti perso parte della loro intrinseca capacità resistente, manifestando conseguentemente una indotta incoerenza nel comportamento statico.

Relativamente alle opere provvisionali da adottare per contrastare l'evoluzione del quadro lesionativo, possono utilizzarsi differenti tipologie (che siano opere provvisionali di sostegno dei carichi verticali e/o di ritegno rispetto ad azioni orizzontali) e la tecnologia più adatta alla situazione particolare. In questo caso il complesso stato di conservazione dei ruderi, già sottoposti nel 1980 a parziali opere di consolidamento, ed il notevole lasso temporale trascorso dall'evento ad oggi, indirizzano l'intervento verso l'adozione contemporanea di più tecniche, in ragione dei differenti livelli di degrado strutturale individuati nelle diverse porzioni dell'edificio, utilizzando tirantature metalliche affiancate e rese collaboranti a presidi realizzati con sistema giunto-tubo. Un aspetto fondamentale risiede nel fatto che tali presidi, se appositamente progettati, potrebbero integrarsi alle opere di consolidamento propriamente dette, senza ulteriori modifiche o aggravio nei costi.

Fig. 9 - *Cascia (Perugia), S. Maria della Neve. La perdita di numerosi conci lapidei dalla porzione corticale dell'apparecchio murario ha determinato un'evidente degrado della struttura, cui si è invano cercato di porre rimedio mediante la realizzazione, nei primi anni Ottanta, di un contrafforte in laterizio.*

Il restauro del rudere

L'attenzione crescente che in questi ultimi anni è stata dedicata al restauro di architetture allo stato di rudere denota una mutata sensibilità nei confronti di tali opere ed una maggiore inclinazione, rispetto al passato, a considerare nell'intervento anche i residui aspetti estetico-formali, cioè quelli derivanti dal linguaggio architettonico ancora espresso dalla preesistenza ed in quanto tali non svincolati dal sentimento innescato dalla sua contemplazione. Ciò porta a considerare la questione della rilettura dell'organismo architettonico frammentario verso soluzioni che si spingono oltre le sole sistemazioni ambientali dettate dall'istanza storica e più disposte ad accogliere anche proposte indirizzate a soddisfare le valenze proprie dell'istanza estetica; un tema, quello delle integrazioni di monumenti allo stato di rudere e riferibili ad epoche storiche più recenti, che risente del più generale andamento della disciplina, legato a tale crescente attenzione e al conseguente apprezzamento verso tutti i livelli di stratificazione presenti sulle strutture antiche.

«*La restauration archéologique: elle sacrifie les traces de l'histoire à la primauté absolute de l'oeuvre d'art*»[14]

Lo storico dell'arte belga Raymond Lemaire, relativamente all'atteggiamento da assumere nei confronti di un'architettura frammentata, distingue due linee di ricerca: una che tende a delineare l'autenticità secondo canoni estetici, per cui le ragioni dell'opera sarebbero prevalentemente affidate alla sua espressione formale (la cui esaltazione, spinta sino alla copia al vero, conduce inevitabilmente con sé il rischio di aprire alla pratica del ripristino incondizionato); ed una seconda, 'materiale' o 'storica', maggiormente orientata a considerare prevalente il concetto di evoluzione dell'opera nel tempo.

L'impronta di un taglio sincronico (e in un preciso momento, inteso come 'originale'), che interrompe la continuità del processo storico cui sottostà l'opera, sembra nondimeno prescindere dal fatto che «l'autentico non sta certo nel riproporre lo stato originale (…); l'opera è se

Fig. 10 - *Cascia (Perugia), i ruderi della chiesa di S. Maria della Neve (foto D'Avino, 2019).*

stessa solo nell'*hic et nunc* di tutti gli stati» del suo dispiegarsi nel tempo[15]; la sua consistenza 'autentica' risiede pertanto nella sua formulazione originale e nel suo processo di trasformazione (materiale) nel tempo.

L'autenticità come 'trasmissione priva di interferenze' (evidente rinvio a Walter Benjamin) è del resto un concetto contraddetto inoltre dal continuo mutare, nel tempo, dell'ambito culturale in cui si attiva la ricezione; così che l'opera non si rivela più o meno autentica in riferimento ad una fase piuttosto che ad un'altra. Se si assume l'autenticità come concetto assertivo, con effetti diretti nella pratica conservativa, ne deriva che il restauro retrospettivo, volto alla riproposizione della presunta 'immagine originale', o (peggio) la ricostruzione scenografica di un'architettura perduta, non attingerebbero ad alcuna autenticità ma condurrebbero piuttosto al depauperamento del contenuto di verità dell'opera, e dunque in ultima analisi al falso. La sola eccezione è nella 'copia di necessità', come a Mostar dove il cinquecentesco ponte Stari Most, distrutto nel 1993, durante la guerra serbo-bosniaca, venne ricostruito dall'ing. Gilles Péqueux fra il 2001 ed il 2004 come 'atto riconciliatorio' fra le comunità croata di fede cristiana e quella bosniaca, in prevalenza musulmana, che da sempre coabitavano la città.

Ogni intervento che si renda necessario sull'opera ovvero sulla sua materia, nel rispetto della sua autenticità, non potrà che configurarsi come un atto d'interpretazione, prettamente attuale e moderno, nelle sue ragioni e nella sua concreta espressione; atto contestualmente critico e creativo, compiuto nello 'stato attuale' dell'opera ed insieme attento ai diversi livelli di stratificazione determinatisi nel corso della Storia.

Un'opera è sempre, nel contempo, materia e forma o se vogliamo, materia formata (e segnata dal tempo); dunque la storia andrebbe intesa «come 'storia presente', fondata sui materiali antichi ma anche sull'apporto integrativo, interpretativo e ricettivo dell'uomo d'oggi»[16] (*fig. 10*).

«*I monumenti sono abitati dall'anima della memoria*»[17]

Le ragioni prime e più profonde del conservare, non sono tuttavia riconducibili alla semplice fruizione estetica; vi sono infatti ragioni profondamente radicate nei «processi di formazione [e conservazione] della coscienza [e dunque della storia] dei singoli e della collettività»[18]. La dimensione cognitiva è infatti sensibilmente influenzata dalla memoria, almeno nell'attribuzione dei valori; cosicché uno spazio, in quanto percepito da ciascuno in modo singolare, diviene 'il proprio paesaggio'. Ne deriva che tradizione e sentimento di appartenenza all'ambiente divengono la base dell'identità culturale di ciascuna

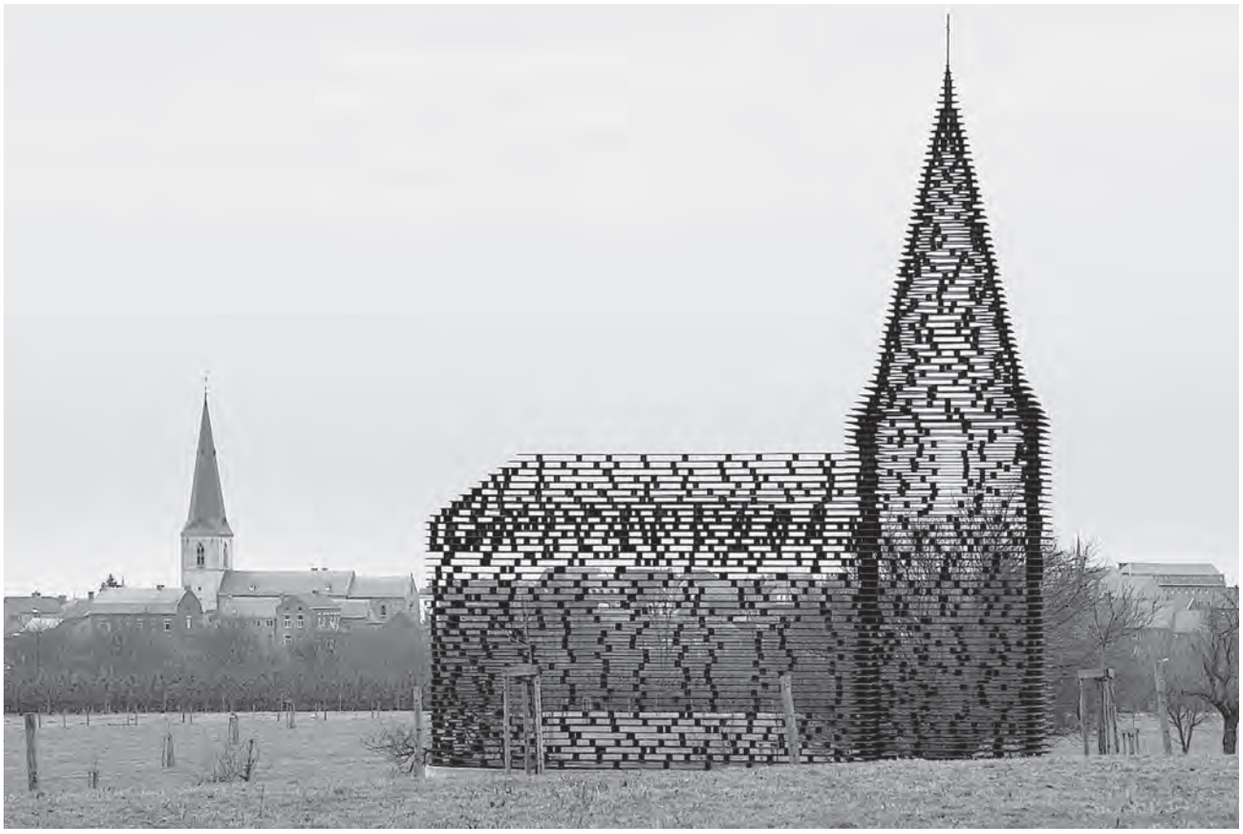

Fig. 11 - *Looz (Belgio). Readind between the lines, installazione di Pieterjan Gijs e Arnout Van Vaerenbergh, 2007 (da «Domus», 951, ottobre 2011).*

comunità, il senso di continuità con il passato. Un'identità che, nel caso di un edificio religioso, è altresì intimamente connaturata con la sua realtà materiale: «La liturgia (…) forma un tutto unico con l'architettura e la scultura delle nostre cattedrali perché deriva dalla stessa simbologia. Quando tale comunione sarà interrotta non ci sarà più vita»[19].

«Il monumento non è un 'in sé e per sé'; monumento ricorda qualcosa, quindi implica un rinvio». Nel monumento vive un complesso di *valori*, di cui esso è testimone; e nello stesso tempo il monumento è parte di un insieme, un contesto, di valore ancora più ampio, come «elemento di un linguaggio»[20]; e come per un linguaggio, se ne deve accettare il cambiamento, la trasformazione, ovvero l'adattamento alle mutate condizioni e alla diversa sensibilità critico-percettiva che è insita nella contemporaneità. Occorrerà assumere una visione di memoria attiva, di memoria immaginativa; esercitando una (controllata) critica creatrice all'interno di una visione organica dello sviluppo diacronico del monumento nella quale l'inserto è subordinato al primato dell'opera da conservare; altrimenti il restauro, tratto dal ramo attivo della critica, «rischia di retrocedere ad una sorta di teoria neopositivista degli stili»[21].

«*Così come il passato non è la storia, ma il suo oggetto, la memoria non è la storia ma uno dei sui soggetti*»[22]

Dunque sembra essere la materia il reale soggetto della memoria: gli apparecchi murari superstiti della Madonna della Neve, sebbene nella loro contestuale condizione di frammenti segnati dalla storia, mantengono intatto il loro valore di testimonianza autentica.

«L'opera d'arte (…), se fisicamente frantumata, dovrà continuare a sussistere potenzialmente come un tutto in ciascuno dei suoi frammenti e tale potenzialità sarà esigibile in proporzione (…) alla traccia formale superstite»[23]; ne consegue che il restauro di un opera d'architettura, ancorché ridotta a rudere, assumendo tale concetto di 'unità potenziale', deve sollecitare un proficuo rapporto con la preesistenza; riducendone lo 'spunto progettuale' ovvero senza esaltare il primato estetico dell'opera stessa. Piuttosto che riproporre un archetipo in cui il progetto trascenda dalla realtà eminentemente architettonica per concentrarsi sull'esperienza visiva in sé (come nel caso dell'intervento *Reading between the lines* dello Studio Gijs-Van Vaerenbergh, del 2011 (*fig. 11*); ovvero quello della pur apprezzabile ricostruzione ideale su ipotesi

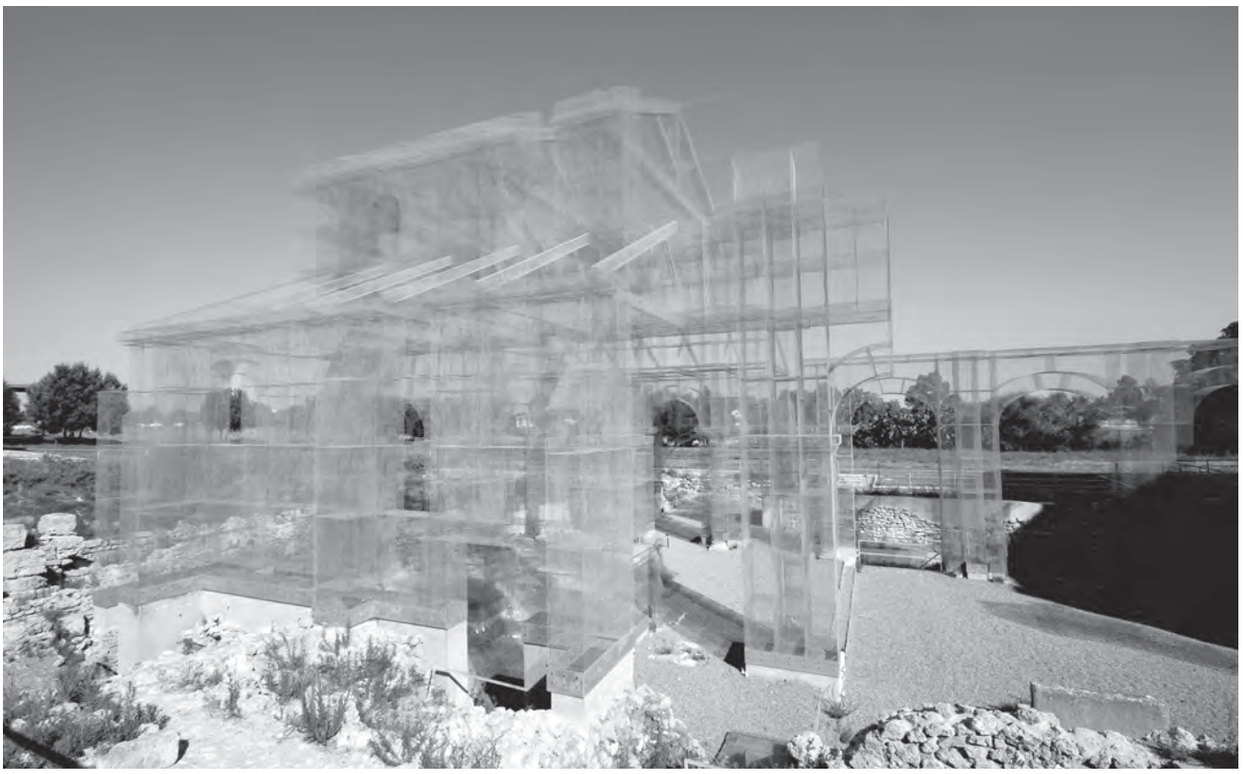

Fig. 12 - *Manfredonia (Foggia), ipotesi ricostruttiva della basilica paleocristiana di Siponto condotta da Edoardo Tresoldi nel 2016 (foto D'Avino, 2020).*

tipologica della basilica paleocristiana di Siponto (*fig. 12*), della quale era andata perduta quasi ogni traccia, eseguita da Edoardo Tresoldi nel 2016), varrà agevolare la rilettura del testo originario, ricorrendo ad interventi di reintegrazione con inserti francamente contemporanei volti alla soluzione di nodi figurativi e conservando i nuovi equilibri raggiunti e tutti i segni impressi dagli eventi ed incisi nella materia.

Il progetto di restauro, finalizzato alla restituzione di quel complesso di valori oggi non più percepibili in ragione dello stato di parzialità formale in cui versa il monumento, deve dunque tendere, oltre che alla conservazione della testimonianza materiale dell'opera d'arte, anche alla trasmissione dei suoi significati intrinseci; un atto, nell'espressione di Giovanni Carbonara, di 'rivelazione dell'opera d'arte', che include sia il valore del bene quanto la comprensione e restituzione del suo significato. In tal senso ogni integrazione verrà sottoposta al giudizio critico sulla scorta del grado di compatibilità e minima conflittualità con il contesto che essa esprime; divenendo, la medesima aggiunta (se condizionata a favore della lettura dell'opera), una risorsa.

«Pur essendo ormai acquisita la moderna capacità di godere del frammento, questo costituisce pur sempre un'anomalia che chiede (…) una ricucitura spaziale, proprio per la natura totalizzante della fruizione visiva»[24]. Il restauro rappresenterà dunque il 'naturale' atto risarcitorio esercitato sul rudere; ed è proprio l'imperativo della trasmissione al futuro della testimonianza storica espressa nel contestuale stato dell'opera che ci induce a prevedere un atto (critico) di reintegrazione.

Tale ricostituzione dell'espressività e dell'unità dell'immagine non deve tradursi in una ricostruzione *dov'era e com'era* del monumento bensì conservando integralmente le murature originarie frammentate ed insieme reintegrandole, con spirito critico soggettivo ma non arbitrario, lo sviluppo dell'unità potenziale 'originaria' consentirà di recuperarne l'integrità, suggerita attraverso un linguaggio figurativo francamente contemporaneo.

I caratteri del progetto. La ricomposizione formale delle murature perimetrali

«*Omnis pulchritudinis forma unitas*»[25]. La testimonianza rappresentata dalle ingenti masse murarie superstiti, per le quali si richiede un atto di de-restauro dalle strutture aggiunte dopo l'evento sismico del 29 settembre 1979, costituisce la '*materia signata*' la sua memoria rappresentativa della storia degli eventi ed insieme il connotato estetico del monumento. Tali lacerti 'impongono', in

un certo senso, un intervento di riconfigurazione formale che favorisca la percezione dell'organismo architettonico originario. L'apparecchio murario conservatosi dovrà essere reintegrato mediante la realizzazione di una muratura mista con conci corticali in travertino disposti sfalsati rispetto al pianoparete al fine di enfatizzare la percezione plastica della memoria dell'evento sismico, enfatizzando la partecipazione dell'espressione materiale nella manifestazione del costruito, adottando una modalità propria della cultura visiva, assimilabile alla pratica artistica (*fig. 13*).

Una continuità strutturale fra la residua resistenza offerta dagli apparecchi murari originali e gli inserti contemporanei costituirà il fondamentale presupposto a garanzia di un'efficace risposta alle sollecitazioni indotte dal sisma. Il presupposto non risiede nella proposta di una discontinuità o nell'affermazione di una permanenza formale quanto piuttosto nella ricerca, all'interno di un'ideale congruità strutturale, di continuità fisica.

La memoria del crollo, ormai storicizzatasi, costituisce perciò stesso un imprescindibile presupposto identitario; conseguentemente il progetto di restauro dovrà coniugarsi secondo un percorso che si può definire 'di smaterializzazione', iniziando dalla massa muraria dell'aula (fortemente tettonica) e procedendo verso le strutture del tiburio, per le quali si ipotizza l'adozione di pannelli in calcestruzzo i-light alleggerito supportati da una struttura in acciaio (*fig. 14*).

Sull'apparecchio murario originario, opportunamente consolidato mediante iniezioni di malta fluida, sopra il livello della prima trabeazione verranno inghisati quattro archi con profilo a sesto pieno in conci di travertino, armati; tali elementi, una volta posti in opera, riceveranno una posttensione con l'obiettivo di sollecitare una predefinita azione di compressione. Su tali archi poggerà un telaio in profili d'acciaio cui spetterà l'onere di sostenere, olre alla copertura, anche le lastre di tamponatura del tiburio ricostruito, configurando così un sistema strutturale complesso capace di garantire un'efficace risposta alle sollecitazioni sismiche (*fig. 15*). Né la scelta di materiali e tecnologie moderni apparirà incongruente con l'opera di restauro poiché analoghe soluzioni hanno nel passato efficacemente risposto alla richiesta di miglioramento strutturale; come dimostrano l'uso della ghisa nelle strutture di copertura della cattedrale di Chartres o l'adozione dell'acciaio in Saint-Étienne a Metz.

Relativamente alla riconfigurazione dello spazio interno della chiesa appare innegabile un più ampio ricorso alla libera inventiva, in ragione della quasi totale assenza di tracce della *facies* originaria, se non per i principali tratti geometrico-formali: un

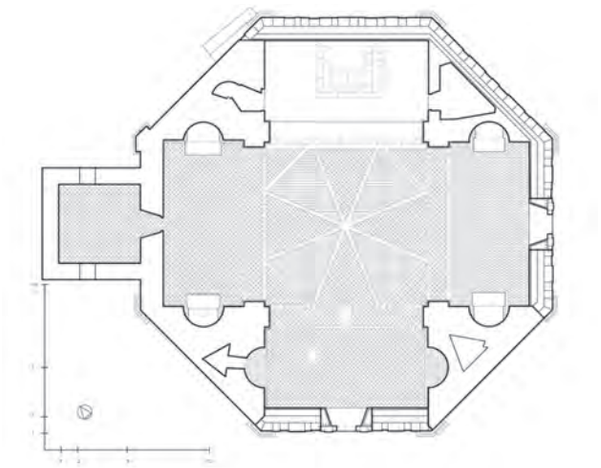

Fig. 13 - *S. Maria della Neve (Cascia). Il restauro: ipotesi progettuale. Pianta (Stefano D'Avino, 2021).*

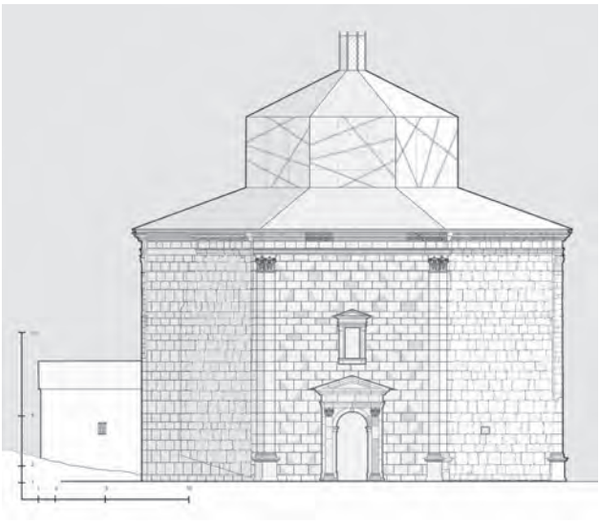

Fig. 14 - *S. Maria della Neve (Cascia). Il restauro: ipotesi progettuale. Prospetto (Stefano D'Avino, 2021).*

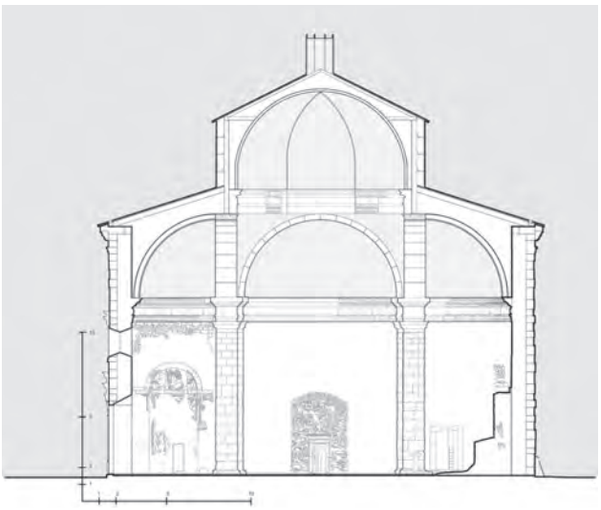

Fig. 15 - *S. Maria della Neve (Cascia). Il restauro: ipotesi progettuale. Sezione (Stefano D'Avino, 2021).*

Fig. 16 - *Venzone (Udine), duomo di S. Andrea. Materiali per la ricostruzione per anastilosi (dal catalogo della mostra* Territori per la ricostruzione, IUAV per l'emergenza*, a cura di A. Ferrighi, Venezia, 26 giugno-15 settembre 2017).*

Fig. 17 - *Dresda (Germania), Frauenkirche. Il cantiere della ricostruzione (foto D'Avino, 2001).*

atto critico-creativo volto a favorire la ri-lettura del complesso architettonico originario ed insieme a suggerirne una nuova (e più ampia) interpretazione. L'esercizio sarà volto ad operare una riduzione nella seduzione esercitata dalle forme attraverso l'adozione di linee tese, con una nuova concentrazione sul dato geometrico, inteso come sintesi dell'originale, a favore della conservazione del dato storico.

Le volte dei quattro bracci, come pure la volta ottagonale 'ad ombrello', documentate da un ampio repertorio fotografico, che in origine erano poste a copertura dello spazio per la celebrazione, verranno riprodotte nella loro volumetria mediante strutture leggere in lamiera di corten microforato con finitura superficiale in ceramica blu. La soluzione formale ed estetica adottata, condotta su dati spaziali piuttosto che formali, consentirà un manifesto richiamo alla storia più recente ed insieme una traccia per la rilettura dell'organismo architettonico originario.

«I monumenti (…) altro non sono che manifestazioni dei valori di una data cultura, vere e proprie eredità intangibili: ne discende che quando si opera per la conservazione, non si preserva solo il bene fisico in sé, ma si mantengono anche il significato, la memoria (…). Quindi la conservazione agisce anche sulla rivalutazione del senso e del ruolo dell'opera da tramandare»[26]. La ritrovata continuità formale, condotta con segni distinguibili e rispettosa della materia originaria, concorrerà inoltre a recuperare la riduzione del valore di sacralità del luogo, minata dall'abbandono seguito all'evento sismico del 1979 e non già compensata dalla nuova veste estetica assunta a seguito del crollo, priva d'identità.

Anastilosi (parziale e indiretta) dei portali e degli elementi ordinanti

Il termine ἀναστήλωσις, comparso per la prima volta in riferimento ad un intervento di restauro nella Carta di Atene redatta nel 1931, configura un'operazione di ricostruzione parziale di membrature architettoniche volta al ristabilimento potenziale dell'opera; un atto al quale procedere non per via induttiva o analogica ma unicamente su una documentata base oggettiva. Forme più estensive di anastilosi sono costituite dal restauro condotto fra il 1988 ed il 1995 alla cattedrale di S. Andrea a Venzone (*fig. 16*) o in qualche modo, dal più recente intervento di ricostruzione (1995-2005) della Frauenkirche di Dresda (*fig. 17*).

Il crollo del tamburo e di un'ampia porzione degli apparecchi murari a seguito del disastroso evento sismico del settembre del 1979 ha determinato il disperdersi di una notevole quantità di conci lapidei che costituivano la superficie corticale esterna del tempio, nonché la disconnessione di elementi scolpiti (capitelli, modanature di cornici e paraste ...) che, nella fase immediatamente successiva al terremoto, sono stati accumulati nelle immediate vicinanze del rudere, dove ancora giacciono senza essere stati in alcun modo protetti nel corso dei decenni (cosicché non può persino escludersi l'ipote-

si che taluni lacerti siano stati trafugati); né in tal senso è valso il virtuoso tentativo di catalogazione posto in atto dalla Soprintendenza competente nei mesi successivi all'evento, di cui purtroppo non si è rintracciata traccia documentaria ma che tuttavia è testimoniato dai numeri tracciati con vernice rossa su alcune delle pietre accumulate in prossimità dei ruderi (*fig. 18*).

Tale rinvenimento induce ad ipotizzare l'eventualità di una parziale opera di anastilosi indiretta dei portali così come dei conci di trabeazione, secondo un preventivo ed attento processo di ricognizione storica. Per ciò che riguarda la (eventuale) ricollocazione dei conci anche all'interno, tale intervento, per quanto auspicabile, dovrà comunque essere subordinato al più generale progetto di riconfigurazione spaziale del monumento.

Il restauro degli affreschi

Il partito decorativo appare oggi assai compromesso. Le cause sono molteplici ma sostanzialmente riconducibili all'assoluta mancanza di protezione dagli agenti atmosferici nel corso degli ultimi quaranta anni; né si sono rivelate adeguate allo scopo le teche in alluminio e polimetilmetacrilato collocate successivamente, pur testimoni di una apprezzabile volontà di trasmettere al futuro gli affreschi realizzati nel XVI secolo dalla bottega degli Angelucci. Nel contempo, appare tuttavia evidente come il progetto per il consolidamento degli intonaci di supporto ed il restauro dei dipinti sia 'funzionalmente' legato al restauro della struttura giacché questi non possono essere opportunamente conservati in mancanza di un adeguato sistema di copertura; tema che, come appare in tutta evidenza, interessa il più complessivo progetto di riconfigurazione spaziale della chiesa.

Il contributo dell'arte figurativa al progetto di restauro della chiesa

La relazione Arte-Architettura si configura 'naturalmente' nel confine fra istanza culturale ed esperienza estetica; le loro espressioni hanno nel corso dei secoli tratto un evidente beneficio da tale confronto e, particolarmente nel caso dell'arte sacra, questa è da sempre in stretta relazione con i dati architettonici; esempio paradigmatico è la lezione imposta dalla parete dipinta con le scene del *martyrologium* nella chiesa romana di S. Stefano Rotondo, significativamente connesse con il ritmo ordinante.

Nell'ambito dell'iconografia sacra, come ammoniva Gillo Dorfles, si deve «mantenere un rispetto della figurazione ma anche della tradizione,

Fig. 18 - *Conci lapidei provenienti dalla chiesa di S. Maria della Neve e depositati in prossimità dei ruderi (foto D'Avino, 2008).*

proprio in relazione alla sua funzione di comunicazione religiosa»[27].

In S. Maria della Neve il compito di evocare l'evento miracoloso celebrato nel *titulus* della chiesa è stato affidato al maestro Enrico Benaglia il quale, mediando tradizione iconografica del Quattrocento umbro e Simbolismo, ha inteso far discendere al centro della volta, illusoriamente sospeso in uno spazio metafisico, un angelo: una contaminazione fra spazio architettonico ed espressione artistica che già innumerevoli volte si era proficuamente manifestata nelle grandi cupole delle chiese cinquecentesche, ove ha generato spazi unitari nei quali la suggestione del dipinto si è fusa nell'opera dell'architetto, nel comune intento di coinvolgere lo spettatore, di 'attirarlo' nella totalità di quei luoghi.

Nel restauro tale quadro si configura quando l'intervento sul monumento rinuncia alla componente autoreferenziale, connotata da modi espressivi e risultati estetici propri di una dimensione prevalentemente oggettuale e mediatica, con l'esclusivo esito di ottenere un impatto iconico; non a caso Claes Oldemburg, nel tentativo di 'ridurre' la distanza fra arte e architettura (nel solco di

Adolf Loos), attraverso i suoi *large-scale projects*, suggerisce l'uso di oggetti come se fossero un disegno 'trovato' per costruire cose colossali: lo scultore verso l'architetto; ovvero l'architettura intesa come 'margine' entro cui, come rileva Benedetto Gravagnuolo, «mettere in scena la rappresentazione dell'arte»[28].

Accade così che un'architettura caratterizzata da una chiara impronta barocca, la napoletana Cappella di San Gennaro, possa subire, nell'(iniziale) silenzio degli Organi di tutela, una radicale e disinvolta riscrittura (Santiago Calatrava, 2020): un progetto autoreferenziale che appare più come un'installazione che un intervento condotto nel solco del confronto fra antico e nuovo il cui esito è una sorta di 'assemblaggio' sconnesso dalla logica evolutivo-formale del monumento.

Anche la scena dell'architettura contemporanea è sempre più frequentata da autori che hanno una concezione della materia legata più alla *visual art* che ai caratteri classici dei dettami vitruviani. La contemporanea deriva culturale verso un'architettura d'immagini, di soli segni, perduto il rapporto con il contesto, ne evidenzia la componente mediatica: la conseguenza è manifestata da un'architettura oggettuale, che contende all'arte modi espressivi e risultati estetici (come il *Binoculars Building* di Frank O. Gehry a Los Angeles, 1985-1991); modalità che, in certo qual modo, rinvia all'Antistoricismo metodologico sviluppato dalla cultura architettonica europea nei primi decenni del Novecento. Il risultato è un'architettura dal forte impatto iconico che persegue una propria ed autonoma purezza formale, non connessa con la realtà contestuale e, in sintesi, non partecipe della Storia. Nel solco della ricerca artistica della scultura minimalista, ad esempio, sono state proposte come veri e propri spazi architettonici sculture che vanno percepite percorrendole, dove la percezione dell'ambiente da parte dello spettatore ne enfatizza il coinvolgimento nell'espressione artistica (come nella ricerca condotta negli anni Ottanta da Dan Graham). Cosicché non appare infrequente, nel restauro di un edificio significativamente frammentato, come nel caso di S. Maria della Neve, che i lacerti murari preservati, per quanto possibile, dai danni del tempo e all'incuria dell'uomo rischino di essere trattati alla stregua di supporto per un'opera contemporanea ove l'estetica prevale sul programma, piuttosto che di dato testimoniale, identitario e di memoria, da conservare e di cui favorire la lettura.

Pur assumendo che nel corso dei secoli le ragioni dell'arte siano mutate da raffigurazione della realtà a «chiave di accesso ad un mondo di segni e significati che ognuno può interpretare liberamente (…) decodificandola attraverso la propria cultura»[29], quando l'espressione dell'arte figurativa, sia essa pittura o scultura, è in connessione con l'architettura, essa va intesa come espressione fenomenologica partecipante, in quanto componente dell'intera opera e parte integrante del suo significato, ancorché della sua manifestazione formale; significative, in tal senso, l'integrazione 'funzionale' fra la scultura di Mimmo Paladino e la sistemazione del presbiterio del duomo di Parma condotta da Franco Purini, come pure con le architetture di Roberto Serino (vedi l'altare della chiesa di S. Giuseppe a Gibellina). Cosicché la manifestazione artistica, nel restauro, pur vantando la sua autonomia dall'architettura, può fattivamente contribuire alla rivelazione dei valori estetici e documentari del monumento; particolarmente quando l'opera è condotta nel rispetto dei criteri di avvicinamento all'antico.

Note

[1] Cfr. Archivio Storico di Norcia, *Riformanze al 1565*.

[2] Del dipinto dà ampia testimonianza Ansano Fabbi (Fabbi 1975, p. 225).

[3] Relativamente alle vicende che hanno interessato la chiesa fra il XVIII ed il XIX secolo ulteriore documentazione è conservata presso gli Archivi Farfense e Vaticano.

[4] Perugia, Archivio Soprintendenza per l'Umbria, AGCM, b. IV, fasc. 1.

[5] Ivi, fasc. 3, 4 settembre 1878. A testimonianza del precario stato di conservazione della chiesa, nella stessa nota si lamenta inoltre come «sul lato Nord-Ovest (…) esternamente si licenzia un capitello a parte del pilastro ed anche qui occorrono pronti restauri».

[6] Roma, Archivio Centrale dello Stato, AABBAA, IV vers., Div. I, 1908-1924, b. 114.

[7] Perugia, Archivio Soprintendenza per l'Umbria, AGCM, b. 84, fasc. 1/e. Il documento contiene le risultanze di un sopralluogo alla chiesa effettuato in quell'anno da Adolfo Morini, ispettore ai monumenti per il Mandamento di Cascia, il quale denuncia come le cattive condizioni della fabbrica siano imputabili principalmente alla mancata manutenzione.

[8] Perugia, Archivio Storico Soprintendenza per l'Umbria, ASC, b. 18, fasc. 6/h, f. 20.

[9] Ivi, f. 24.

[10] Ivi, f. 28. Oltre all'apposizione di catene in ferro, il soprintendente Bertini Calosso nella medesima perizia prevede di «ricostruire il tetto delle cappelle e dell'ambone centrale, completamente rovinato (…), la ripresa delle lesioni a scucicuci, lo scoprimento degli affreschi nascosti dal bianco di calce (…) e il consolidamento degli intonaci».

[11] Perugia, Archivio Storico Soprintendenza per l'Umbria, ACS, b. 18, fasc. 6/h, f. 25.

[12] Le ricerche condotte in archivio non hanno dato esito positivo e a tutt'oggi non è stata rintracciata alcuna testimonianza documentaria dei lavori.

[13] Cfr. Giuffré 1988, pp. 42-43.

[14] Lemaire 1965-1966, p. 162.

[15] Cfr. Gadamer 2000.

[16] Cfr. Croce 1940.

[17] Hegel 2006.

[18] Cfr. Carbonara 1997.

[19] Trad. da Proust 1904.

[20] Cfr. Cacciari 2004.

[21] Miarelli Mariani 1996, p. 16. «Spesso [si tende] a separare, all'interno di una stessa opera, il 'campo della conservazione', entro il quale si esige il più rigoroso rispetto, dal 'campo del nuovo', ove sono ammesse azioni progettuali del tutto libere [con il risultato di] ledere il tessuto figurativo d'insieme. In sostanza, giungendo al paradosso di conservare, in un'opera, lacerti di materia antica stravolgendone l'immagine, attraverso inserimenti a volte inopportuni».

[22] Cfr. Le Goff 2015.

[23] Brandi 1963, p. 44. «L'opera d'arte gode di una singolarissima unità per cui non può considerarsi come composta di parti (…). [Ne discende che] se la 'forma' di ogni opera d'arte è indivisibile, ove materialmente risulti divisa, si dovrà cercare di sviluppare la potenziale unità originaria che ciascuno dei frammenti contiene».

[24] Carbonara 1996, p. 70.

[25] «L'unità è il principio di ogni bellezza» (Agostino, *Epistulae* 18, 2), in *Opere di sant'Agostino* 1964, XXI, I, p. 15.

[26] Varagnoli 2010, p. 412. La questione del rapporto fra architettura, memoria e identità è efficacemente sintetizzata da Claudio Varagnoli: «L'assimilazione del patrimonio architettonico e artistico con l'identità di un popolo (…) richiede spesso il ritorno alla situazione originaria [attraverso un esercizio che investe la memoria], pena il senso di perdita di tale identità» (ivi, pp. 409-410).

[27] Cfr. Colonnetti 2021.

[28] Gravagnuolo 2008, p. 99.

[29] Orlandi 2009, p. 21.

Riferimenti bibliografici

[Aurelius Augustinus Hipponensis], *Le Lettere 1.,* in *Opere di sant'Agostino*, traduzione di Terenzio Alimonti e Luigi Carrozzi, vol. XXI, I, Nuova Biblioteca Agostiniana, Città Nuova, Roma 2015 (1ª ed. 1964).

Brandi Cesare, *Teoria del restauro*, Einaudi, Torino 1977 (1ª ed. Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1963).

Cacciari Massimo, *La città*, Pazzini editore, Rimini 2004.

Carbonara Giovanni, *Teoria e metodi del restauro*, in *Trattato di restauro architettonico*, diretto da Giovanni Carbonara, Utet, Torino 1996, vol. 1, pp. 3-107.

Carbonara Giovanni, *Avvicinamento al restauro, teoria, storia, monumenti*, Liguori, Napoli 1997.

Colonnetti Aldo, *Un silenzio di 15 secondi. L'esame di Dorfles a Piano*, 'Corriere della Sera', 23 maggio 2021.

Croce Benedetto, *Problemi di estetica e contributi alla storia dell'estetica italiana*, Laterza, Bari 1940.

D'Avino Stefano, *L'immagine replicata. La ricostruzione post bellica della Torre civica di Pomezia*, in *Theatroeideis 4. L'immagine della città, la città delle immagini*, a cura di Roberta Belli Pasqua, Luigi Maria Caliò, Monica Livadiotti, G. Martines, atti del convegno (Bari, 15-19.6.2016), «THIASOS. Rivista di archeologia e architettura antica», 2019, volume11, Edizioni Quasar, Roma, pp. 467-475.

D'Avino Stefano, *Congruenza fra addizioni e sottrazioni nel restauro dei ruderi*, in *Realtà dell'architettura fra materia e immagine. Per Giovanni Carbonara: studi e ricerche*, a cura di Daniela Esposito, Valeria Montanari, «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura», n.s., 2019, volume 1, L'Erma di Bretschneider, Roma, pp. 105-112.

Fabbi Ansano, *Storia e Arte nel Comune di Cascia*, Arti grafiche Panetto e Petrelli, Spoleto 1975.

Gadamer Hans-Georg, *Verità e Metodo*, traduzione italiana e cura di Gianni Vattimo, Bompiani, Milano 2000 (1ª ed. in lingua originale: *Wahrheit und Methode*, Tübingen 1960).

Giuffré Antonino, *Monumenti e terremoti: aspetti statici del restauro*, Multigrafica, Roma 1988 ('Strumenti', 7).

Gravagnuolo Benedetto, *Eliante o della Modernità*, in *Brandi e l'architettura*, a cura di Antonella Cangelosi, Maria Rosaria Vitale, Atti della Giornata di studio (Siracusa, 30 ottobre 2006), Lombardi, Siracusa 2008, pp. 91-104.

Hegel Georg Wilhelm Friedrich, *Lineamenti di filosofia del diritto*, a cura di Vincenzo Cicero, Bompiani, Milano 2006 (1ª ed. in lingua originale: *Grundlinien der Philosophie des Rechts*, Nicolaische Buchhandlung, Berlin 1821 [ma 1820]).

Le Goff Jacques, Vernant Jean-Pierre, *Dialogo sulla storia*, traduzione a cura di Michele Sampaolo, Laterza, Bari 2015 (ed. in lingua originale: *Dialogue sur l'histoire*, Bayarde, France 2014).

Lemaire Raymond M., *La restauration de l'infirmerie et son affectation nouvelle,* in *L'infirmerie du Grand Béguinage de Louvaine. Notice historique et archéologique préparatoire à la restauration*, in «Bulletin de la Commission royale de Monuments et des Sites», XVI (1965-1966), pp. 157-177.

Miarelli Mariani Gaetano, *Il restauro architettonico oggi: alcune considerazioni*, Prolusione all'anno accademico 1995-96 della Scuola di Specializzazione in Restauro dei monumenti, Università degli Studi di Roma "La Sapienza", Roma 1996 ('Quaderni', 1).

Orlandi Piero, *Architettura, arte, città: un rapporto da ritrovare*, Einaudi, Torino 2009.

Proust Marcel, *La mort des cathédrales*, in «Le Figaro», 16 agosto 1904.

Varagnoli Claudio, *Il culto dei monumenti,* in *XXI secolo*, Appendice della Enciclopedia Italiana di Scienze, Lettere ed Arti, IV vol., *Gli spazi e le arti*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 2010, pp. 403-413.