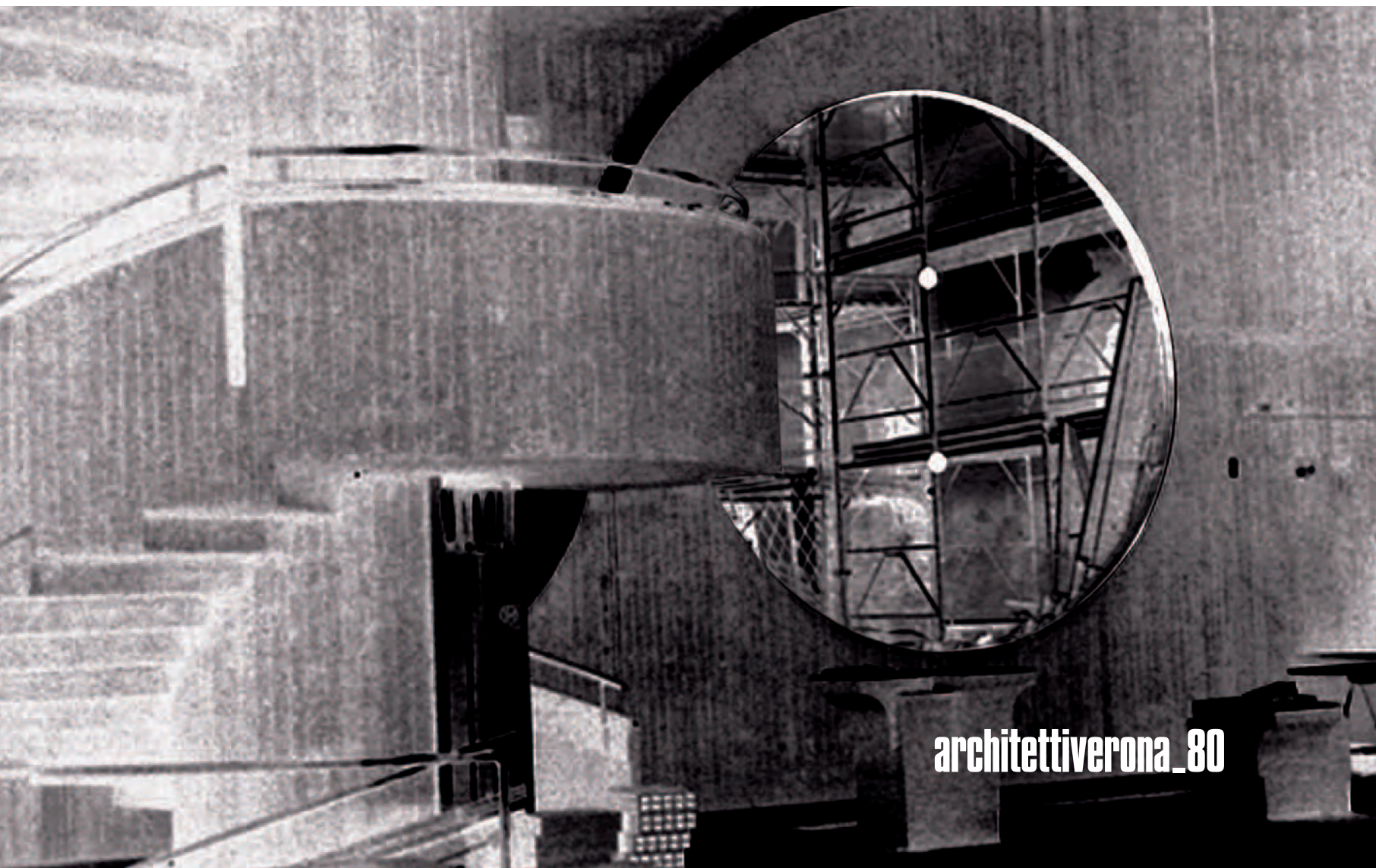


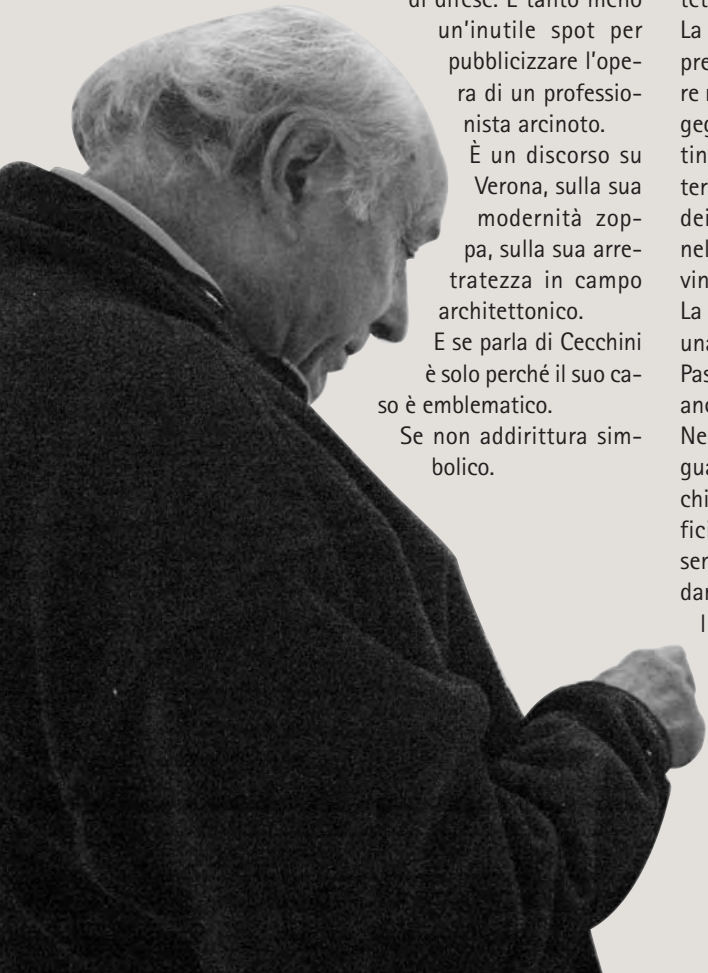
la demolizione e la costruzione del moderno nella città antica: cinque casi esemplari a verona

i cecchini di cecchini_ mastino II a castelvechio_ herbert hamak: materia e colore_ la nuova biblioteca civica_ vincenzo pavan: dieci anni
del premio internazionale marmomacc_ jacques gubler: pedestris iter veronensis_ una finestra su verona sud_ milo manara: altre storie, altre città

architettiverona rivista quadrimestrale sulla professione di Architetto fondata nel 1959 - Terza edizione - Anno XV n. 3 settembre/dicembre 2007
Aut. del Tribunale di VR n. 1056 del 15/06/1992 Poste Italiane Spa, spedizione in A.P. D.L. 353/2003 (conv. in L. 27/02/2004) art. 1, comma 1, DCB Verona



architettiverona_80



Questo testo parla di Cecchini e dei cecchini del medesimo. Ma non è un atto d'accusa a chi ha progettato, approvato ed eseguito la distruzione di alcune sue importanti opere. Non è nemmeno la difesa a spada tratta di un maestro che non ha bisogno

di difese. E tanto meno un'inutile spot per pubblicizzare l'opera di un professionista arcinoto.

È un discorso su Verona, sulla sua modernità zoppa, sulla sua arretratezza in campo architettonico.

E se parla di Cecchini è solo perché il suo caso è emblematico.

Se non addirittura simbolico.

L'antefatto

Nel gennaio del 2006, Libero Cecchini, scriveva una lettera indirizzata congiuntamente al Sindaco di Verona, al presidente dell'Ordine degli Architetti della stessa provincia e alla Soprintendenza per i beni ambientali e architettonici.

La lettera, breve e chiara, lanciava un allarme preciso: lavori erano in atto all'interno di opere novecentesche di importanti architetti e ingegneri veronesi; architetture di Fagioli, Mutinelli e Cecchini stesso stavano subendo interventi irrispettosi del valore storico artistico dei manufatti; le trasformazioni avvenivano nel vuoto normativo garantito da strumenti di vincolo inesistenti.

La lettera si chiudeva con un invito a trovare una via legislativa.

Passati due anni il tema lanciato da Cecchini è ancora di estrema attualità.

Nessuno infatti si sta adoperando per la salvaguardia e la conservazione del patrimonio architettonico del Novecento. La lista degli edifici in demolizione o in trasformazione si va sempre più ampliando e si possono ora guardare anche i primi desolanti risultati di demolizioni completate che hanno portato alla perdita anche totale di architetture di assoluto valore.

Il caso Principe

Uno dei esempi più significativi ed evi-

i cecchini di Cecchini

Filippo Bricolo

denti è quello della ristrutturazione e delle modifiche architettoniche operate all'interno e sulle vetrine dell'ex-negozio Principe.

Costruito nel 1967 da Cecchini stesso, Principe, per molti anni ha offerto ai turisti e ai veronesi la sua particolarissima re-interpretazione della porosità urbana di Verona.

Punto di forza del progetto era l'ingegnoso artificio della doppia vetrina che introvertendosi andava a formare una delle più piccole ed affascinanti gallerie commerciali della città.

Pochi giorni prima della scorsa notte di Santa Lucia i pannelli di legno che proteggevano il cantiere dallo sguardo dei passanti sono stati tolti.

Di quel piccolo capolavoro del *retail* scaligero non era rimasto più nulla.

La galleria: chiusa da una anonima vetrina. Al posto dei calibratissimi interni: l'architettura certamente non memorabile dell'ennesimo negozio imbiancato.

Nessuna protesta si è elevata in città. Nessuna discussione, nessuna dichiarazione critica. Eppure, quell'opera, forse come nessun'altra architettura del commercio, era entrata nelle abitudini e nei luoghi comuni dei veronesi.

Principe era un raro esempio di azzardo controllato e accettato dalla città che stravolgeva con misura e pacatezza i dogmi intoccabili della frontalità della vetrina e dello sfruttamento massimo dei metri quadrati.

Perchè si demolisce il moderno?

La risposta è semplice: perchè si può. Se non vi sono vicoli e norme e se non vi è dunque nulla ad impedire demolizioni e manipolazioni tutto si riduce alla sensibilità personale. Mandando quella, chiunque può distruggere impunemente anche autentici capolavori se non li ritiene tali. L'allarme è quindi vasto e non interessa solo Cecchini.

Da un'indagine svolta dallo IUAV, nel quadro di una convenzione con il DARC (Dipartimento per l'Arte e l'Architettura Contemporanea) avente come obiettivo la documentazione delle architetture contemporanee in Veneto e Friuli-Venezia Giulia, è emersa la carenza drammatica di vicoli apposti dalle Soprintendenze. Sul numero finale di 78 edifici schedati per il Veneto solo uno, la Tomba Brion di Carlo Scarpa, è risultato vincolato al di fuori del comune di Venezia.

Stando ai risultati di questa indagine appare chiaro che la necessità di un intervento repentino ai fini di scongiurare la perdita di alcune delle più importanti testimonianze architettoniche del secolo breve sia assolutamente necessario.

Tuttavia questa giusta battaglia rischia di essere inutile se non si inizia a leggere e capire il reale significato delle demolizioni.

Per chi vuole capire

Si demolisce ciò che non si ritiene di valore,

ciò che non si riconosce. Chi non vede non riconosce, chi non riconosce non ritiene di dover salvare. Il ragionamento è tanto banale quanto è vero e ricco di implicazioni.

Le demolizioni vanno lette come il sintomo evidente del mancato riconoscimento del valore identitario dell'architettura moderna.

La demolizione è quindi epilogo di un fenomeno che viene da molto lontano e che affonda le sue origini nella nascita contraddittoria della modernità veronese. La nostra città al pari delle sue vicine non è riuscita a porre l'architettura a vessillo del suo progresso relegandola a quel ruolo secondario dal quale ancora oggi non riesce a smarcarsi e del quale le nostre lottizzazioni sono la testimonianza più triste.

Altre nazioni conferiscono da tempo all'architettura un ruolo centrale. Il caso citatissimo della Spagna è eloquente come eloquente è la scelta di Siviglia di dedicare una mostra al nostro Libero Cecchini. Con una concomitanza temporale a dir poco singolare mentre a Siviglia si chiudeva la mostra *"Libero Cecchini e l'antica Verona: l'architetto e il cuore della città storica"* nel cuore di quella stessa città storica si stava completando la demolizione del negozio Principe.

Quasi un messaggio. Per chi vuole capire.

Dalla rimozione culturale alla rimozione fisica

Il passaggio in fondo è stato breve. L'esito

drammatico. Una società progredisce quando appoggia i piedi sul terreno solido costruito dai predecessori.

Una società si involge quando non sa valutare l'opera di quanti l'hanno preceduta.

Permettere indiscriminatamente la demolizione dell'architettura novecentesca implica un giudizio totalmente negativo all'architettura di un intero secolo, significa non saper distinguere il capannone dal capolavoro, la casetta con il tetto in legno ed i barbacani sagomati da Villa Ottolenghi.

Abbatte i tabù non l'architettura

Sul Novecento grava un forte giudizio negativo che in Italia ed in Veneto tende a diffondersi in maniera pervasiva. L'idea è che gli architetti novecenteschi abbiano distrutto il paesaggio e le città costruendo luoghi dove non si vive bene a discapito dei cittadini.

In questo terreno, denso di populismo e preconcetti, crescono i *celentanismi* nostrani, le indagini giornalistiche, i Tom Wolf d'accatto. Giudizi trancianti che come tutte le demagogie contengono verità ma allo stesso tempo impediscono riflessioni serie.

L'obiettivo del lavoro di questa rivista è quello di spingere la società veronese a liberarsi dai tabù e a costruire un volto contemporaneo della città.

Enti, municipalità e privati debbono commissionare e costruire opere di qualità che per-

mettano di confrontarsi senza imbarazzo con le altre nazioni più evolute. Solo quando questo avverrà e solo quando si sarà formata una massa critica di opere significative Verona potrà liberarsi dalla gabbia del suo provincialismo e dai fantasmi della città diffusa.

L'antidoto

Ai più attenti non sarà sfuggita una simmetria preoccupante: la città diffusa e la demolizione del moderno.

In fondo il permissivismo nei confronti del banale e l'ostracismo nei confronti dell'architettura di qualità sono due facce della stessa medaglia: l'ignoranza.

L'incapacità di vedere l'eccellenza è il male peggiore della società.

Impariamo quindi a vedere Cecchini. Impariamo a conoscere l'opera dei suoi migliori colleghi. L'arch. Gonzato e il suo condominio in cemento armato in Via Mameli, la casa all'ingresso del Teatro Romano di Giorgio Ugolini, i piccoli miracoli colti dagli occhi attenti di Jacques Gubler nelle ultime pagine di questa rivista, ma anche le opere delle nuove leve che immettono nuovi riferimenti nell'immaginario veronese: i cirianismi di Burro e Bertoldi, la torre di Archingegno in Zai.

Sono loro l'antidoto.

La cura al male dell'architettura la si trova nell'architettura stessa.

Contro i cecchini

Se il centro storico di Verona possiede anche un volto novecentesco lo deve soprattutto a Libero Cecchini.

Per tutta la seconda metà del XX secolo egli ha operato in maniera continua all'interno del tessuto urbano di Verona. Ne ha curato le ferite. Ne ha ampliato e ricucito i vuoti. Ha ritesse le sue trame interrotte lavorando nei punti nevralgici della sua struttura urbana.

Nell'arco di cinquant'anni, Cecchini, ha lavorato assiduamente fino far confondere la sua voce sempre moderna dentro il racconto della città antica. Ha donato al cuore storico di Verona quel nuovo lessico urbano che le era necessario per non involgersi nel culto del suo mito e non rimanere chiusa nella coltivazione sterile delle sua bellezza antica.

È con l'opera di Cecchini che la città ha potuto continuare quel processo di sovrascrizione e sedimentazione di memorie che era proseguito senza interruzioni per tutto il tempo della sua storia.

È Cecchini l'architetto che ha codificato le modalità attraverso le quali la modernità poteva convivere con le testimonianze romane, rinascimentali, medioevali, ottocentesche.

I lavori sui due più importanti ponti veronesi andati distrutti nel secondo conflitto mondiale (Ponte Pietra, Ponte di Castelvecchio), la riscoperta della Verona sommersa con gli scavi archeologici in fondo a Via Cappello e

ai Palazzi Scaligeri, le ardite operazioni all'interno degli isolati della griglia romana (Stal delle Vecie, Palazzo Mosconi, Palazzo Forti), i lavori a San Zeno, lo straordinario capolavoro tettonico in pietra precompressa della scala della Soprintendenza.

Chiunque si troverà a scrivere la storia della Verona novecentesca non potrà prescindere da Cecchini.

Le sue opere sono diventate espressione culturale essenziale dell'identità storica della città e senza di esse l'immagine odierna di Verona non sarebbe riconoscibile.

Cancellare Cecchini significa cancellare il lato buono del '900 scaligero.

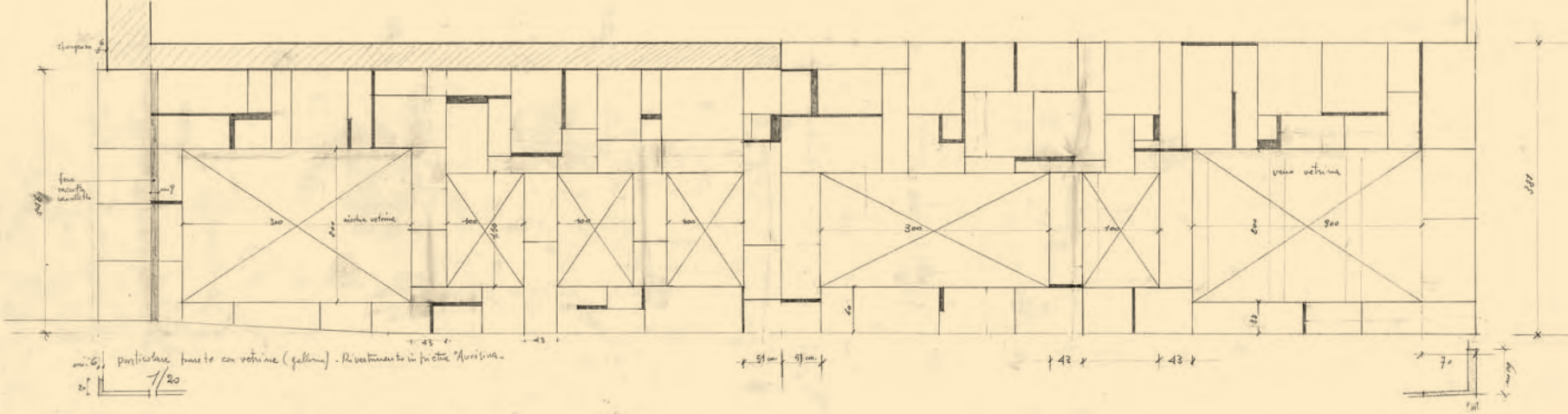
Non possiamo permettercelo.

Non possiamo permettere che il lato buio del Novecento (l'architettura senza qualità delle nostre zone residenziali ed industriali) continui la sua corsa dentro un nuovo secolo che deve essere diverso, dimostrando di saper imparare dagli errori e dalle vittorie del passato. Salviamo Cecchini dai suoi cecchini e salveremo Verona.

libero cecchini: progetto per il negozio principe di via mazzini

Lorenzo Marconato





2

Inserito a ragione nella selezione delle botteghe storiche veronesi, il negozio Principe dava il la alle passeggiate veronesi con l'interessante interpretazione del *passage*, scardinando le logiche tipiche del negozio borghese. Ora questo raffinato esempio dell'architettura commerciale dei primi anni sessanta non c'è più, sostituito da uno dei tanti asettici negozi imbiancati. In queste pagine intendiamo mantenere viva, almeno nella nostra memoria, quell'interessante esperienza che aveva saputo radicarsi con originalità nel tessuto urbano.

Progettista: Arch. Libero Cecchini

Progetto: 1958-60 – Realizzazione: 1960-63

Il progetto per il negozio di calzature Principe venne regalato a tutti i passanti della battutissima via Mazzini – distratti e non – tra il 1958 ed il '63. Ben tre generazioni di veronesi ormai sono passate dalla galleria della bottega, forse senza esser consci di vivere un pezzo di formidabile architettura, ma dandogli inevitabilmente una ragione e riconoscendogli il valore cronologico ed artistico che gli fu attribuito anche dalle amministrazioni, quando il negozio fu annoverato tra le botteghe storiche della città.

Il contesto ambientale in cui si trova l'edificio entro il quale fu inserito lo spazio commerciale disegnato da Cecchini è sicuramente tra i più suggestivi, consolidati e, comprensibilmente, tra i più statici dell'intero panorama urbano. Si può senza indugio dire che la realizzazione del nego-

zio-galleria, pur se dalle dimensioni contenute, costituisce una autentica innovazione stilistico-funzionale, nonché un pregiatissimo esercizio di composizione.

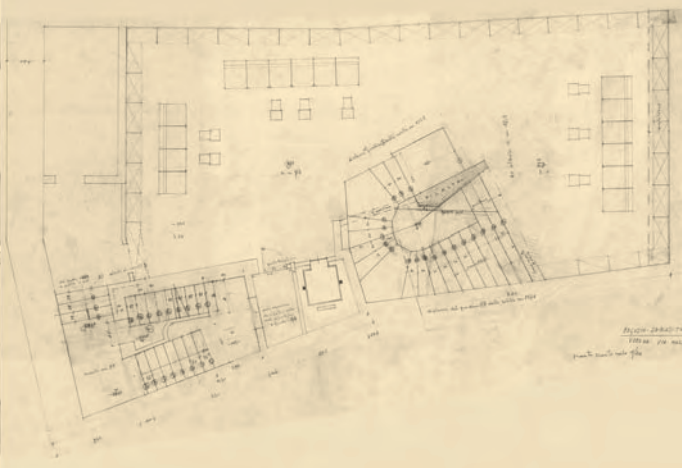
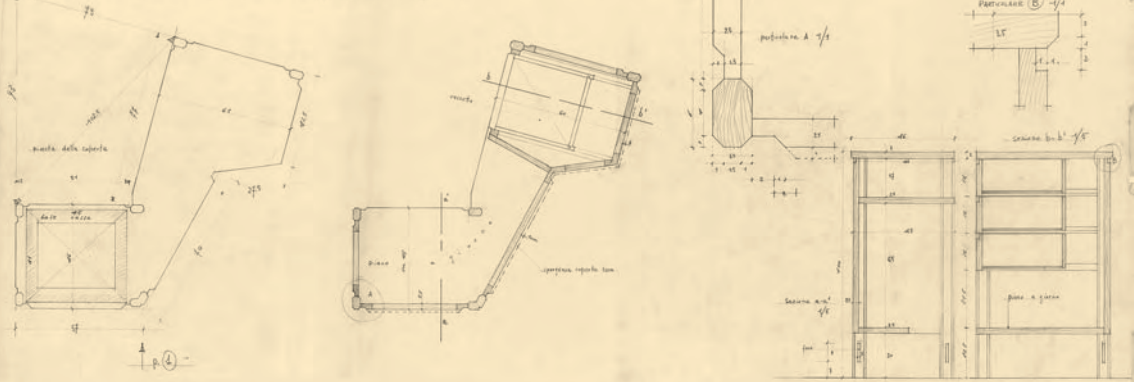
L'iter che portò all'opera compiuta che tutti conosciamo fu lungo e discusso e diverse furono le soluzioni studiate dall'architetto prima di giungere a quella definitiva. Il confronto aperto fra committente, progettista e Soprintendenza fu portatore di positivi riscontri e nel succedersi lento e ponderato di idee e disegni – quella tempestività necessaria e propria di un buon progetto che oggi spesso non ci è concessa – condusse alla brillante ed innovativa rappresentazione della galleria-vetrina, nonché al ridisegno della parte bassa dei prospetti del palazzo su via Mazzini e via Alberto Mario. Di tutti, quello espresso con il disegno della galleria, è il più significativo dei valori del progetto, poiché nessuno prima di Cecchini a Verona aveva pensato di fare altrettanto per una sola bottega. Sacrificando ciò che oggi è l'incubo di molti architetti ed al contempo l'unico pensiero fisso di molti imprenditori, la "superficie commerciale" appunto, Cecchini proiettò l'area espositiva sui due lati lunghi della galleria, cristallizzandola nelle vetrine sapientemente incastonate tra rivestimenti in pietra e sottili profili in acciaio. Il risultato fu innanzitutto un'architettura assai coinvolgente, più vitale, poiché sempre aperta al pubblico che incuriosito vi veniva attratto, dimostrando così la bontà dell'idea dell'architetto.

Prendendo in esame l'intervento nel suo complesso si può dire che si procedette con una logi-

ca che stava a cavallo tra inserimento ed integrazione, trattando le strutture dell'edificio esistente – esso fu interamente restaurato – come un involucro edilizio ove inserire il nuovo organismo, facilmente riconoscibile se pur estremamente articolato, ma totalmente coinvolto nell'immagine vitale della costruzione. Come per l'intervento della Banca Cattolica (di cui si parlerà nelle prossime pagine), qui forse ancora più dichiaratamente, il progetto di Cecchini mira a valorizzare il supporto esistente con una vivace ma attenta operazione di rilettura degli spazi e degli elementi costruttivi, lasciando che esso sia percepibile nella sua interezza fisica e temporale, adattandolo alla nuova funzione e permettendo al contempo una raffinata sperimentazione compositiva.

Il negozio si sviluppa su tre piani, riservando al piano interrato un carattere leggermente più privato rispetto agli altri piani, ove, grazie alla presenza della galleria trasversale rispetto ai prospetti della costruzione ed al sistema di doppie altezze interne, il progetto assume maggiore complessità. L'organizzazione funzionale degli spazi è tanto semplice quanto arguta ed i percorsi studiati per fruitori e personale costituiscono di fatto il calibrato motore che rende viva e partecipata questa architettura. È palese che l'artificio della galleria-vetrina sia l'elemento più particolare della costruzione ma, come vale per tutte le altre componenti architettoniche, essa non può essere considerata se non in rapporto diretto con tutto l'organismo di cui è parte. La contaminazione tra galleria e prospetti è senza

NEGOZIO PRINCIPE - abiletto cassa - (in legno massiccio e soffitti in stucco)



3

4



Pianta piano terra 1/20

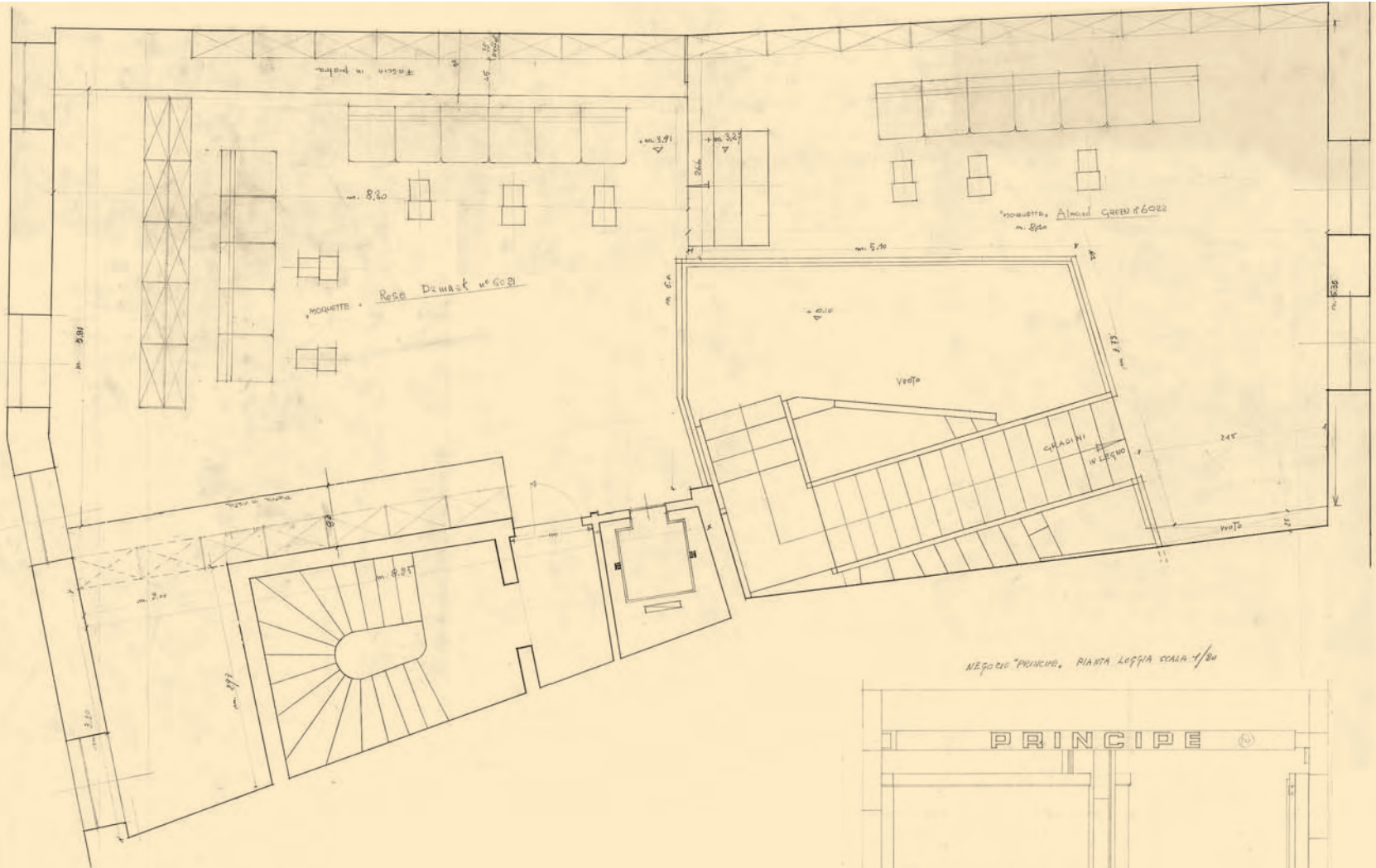


6



7

1. Vetrina e ingresso galleria su Via Mazzini
2. Disegno particolare parete
3. Disegno particolari arredi mobili del negozio
4. Pianta piano interrato
5. Pianta piano terra con arredi e galleria
6. Soppalco piano primo
7. Vettrine e arredi piano terra
8. Pianta piano primo con arredi
9. Disegno prospetto su via Mazzini



9

5

8

10. Interni con scala e soppalco
 11. Galleria da via Alberto Mario
 12. Ingresso galleria da via Alberto Mario



dubbio la più evidente, poiché gli ingressi della galleria costituiscono il basamento delle facciate prospicienti la via Mazzini e via Alberto Mario. Se in un primo momento si era pensato di mantenere la scansione data dalle forature regolari dei piani superiori anche al pian terreno, ben presto si optò per darvi maggiore linearità ed indipendenza, creando un più diretto rapporto tra basamento e prospetti interni della galleria, piuttosto che tra parte alta e bassa delle facciate del palazzo. L'unico elemento del basamento che fu conservato, non avendo gli altri alcun valore artistico, fu la cornice cinquecentesca del portale di accesso al palazzo, che fu traslata per lasciar posto allo sbocco della galleria, andando a ridefinire l'accesso alle abitazioni dei piani superiori (su via Alberto Mario). Le alte facciate della costruzione su ambo i lati risultano dunque poggiate sulle possenti travi in acciaio incassate nelle murature, ma non nascoste, ad incorniciare, assieme alle bianche pietre dei montanti verticali, l'invitante galleria-vetrina. Nelle pietre, nelle sagome metalliche e nei voluminosi cristalli del prospetto interno cieco dell'edificio si materializza uno splendido disegno: sintesi brillante di architettura, pittura e scultura. Sembra di stare di fronte ad un quadro di Mondrian a cui sia stata donata fisicamente la terza dimensione, dipinto con pennellate di pietra aurisina, ammiccanti linee metallo scuro e con i riflessi intensi dei cristalli delle teche. È questa la parte del progetto che più di altri lascia senza parole per la sua meraviglia. Ad esso fanno da partner gli altri lati della galleria, quelli che

delimitano fisicamente, ma non visivamente, lo spazio commerciale chiuso del pian terreno. Si tratta di un abile gioco di riflessi e trasparenze pensato per far percepire lo spazio nella sua integrità: teche e vetrine finemente intagliate, sostenute ed incorniciate da liste di pietra o legno e profili metallici, da un lato mostrano la mercanzia in esposizione, ben illuminata e disposta, e dall'altro giocano in un continuo susseguirsi di rimandi con l'essenziale ma curatissimo allestimento interno.

Degli ambienti interni si apprezza soprattutto l'unitarietà degli spazi lasciati liberi ed aperti gli uni sugli altri grazie ad un sistema di scale con struttura a vista e solai sbrecciati da intriganti doppie altezze. Come mostrano gli innumerevoli e bellissimi disegni che abbiamo raccolto, tutto l'organismo architettonico del negozio fu reso ancora più univoco dal competente e raffinato uso dei materiali. Il sistema intero ed anche il più piccolo elemento furono studiati da Cecchini con la stessa perizia, con coscienza, poiché ogni parte deve concorrere con i propri caratteri – morfologia, cromatismo, utilità, capacità meccaniche, ecc. – a far funzionare la macchina complessa che costituisce una buona architettura. Esistono innumerevoli tipi di materiali e soluzioni tecnologiche ed in questo progetto si dimostra come esse siano i delicati strumenti a disposizione dell'architetto che deve saperne fare un uso sempre più appropriato per dar forma tangibile alla sua idea, al suo disegno. La mano di Libero Cecchini si ritrova in ogni angolo del negozio: dal dinamismo delle scale in calcestruzzo rivestite

ora in legno, ora in marmo bianco lucido, alla cromatica linearità di parapetti, cornici e scaffali in legno, dalla sobrietà e dallo slancio verticale di alcuni tratti di muratura in calcestruzzo a vista, sino al calibrato gioco di luci e riflessi delle vetrine e dei rivestimenti lapidei.

Il progetto qui illustrato, che nei più convinti conservatori di oggi e di quegli anni avrebbe potuto destare qualche perplessità, esprime un fulgido spirito innovativo e fu preparato dall'autore con cosciente coraggio, con estrema consapevolezza del valore e dei caratteri costitutivi dell'edilizia storica per la quale fu ideato, ma anche con grande arguzia nel disegno della galleria e dei prospetti e con estrema cura nella scelta dei materiali. Nessuno prima d'ora – almeno da quel che ci risulta – si è soffermato ad apprezzarne l'unicità, la raffinata estetica ed i preziosi caratteri che ne facevano uno dei più significativi e rarissimi esempi di buona architettura nella Verona dal dopoguerra ad oggi.



12

libero cecchini: progetto per la sede della banca cattolica del veneto

Lorenzo Marconato

Guardando le immagini in bianco e nero pubblicate nelle pagine che seguono, si respira l'atmosfera di una stagione ricca di progettisti che avevano la capacità di creare dialoghi rispettosi delle testimonianze del passato, ma allo stesso tempo orgogliosamente moderni. L'appropriatezza figurativa unita a una sapienza costruttiva in grado di porre in relazione l'*art and crafts* con il linguaggio moderno traspaiono in questa opera di indubbio interesse, il cui raro equilibrio è ora compromesso.

Progettista: Arch. Libero Cecchini
Collaboratori: Ing. Silvano Zorzi (strutture)
Progetto: 1969-70 – Realizzazione: 1970-73

Ai distratti passanti gelosamente nascosto, come accade per molte delle formidabili opere di Libero Cecchini, l'intervento per il restauro e la parziale ricostruzione del Palazzo Mosconi di Corte Farina, regala ancor oggi meraviglia ed emozione a chi, per caso o per arguto amore della buona architettura, decide di curiosare dietro la solenne facciata tardosettecentesca.

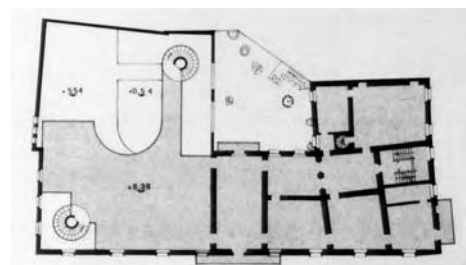
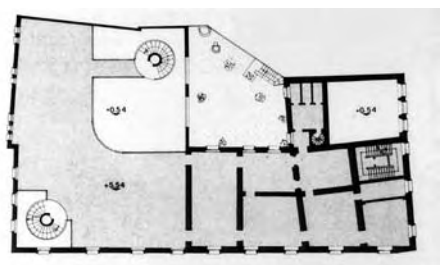
Un bel salto indietro ci riporta agli anni ricompresi tra il 1969 ed il '73, quando l'architetto Cecchini fu chiamato a sanare una delle ultime lacerazioni, triste ricordo degli eventi bellici, che nel cuore del più antico tessuto urbano ancora offendeva il volto della città.

Il Palazzo Mosconi occupa ben tre lati dell'insula che delimita il lato sud di Corte Farina. L'evidente inserimento della pianta nel reticolo del tracciato

delle strade romane, la vicinanza del manufatto all'antica cinta delle mura di Gallieno ed alla porta della dogana, le testimonianze lasciate nel tardo medioevo dalle trasformazioni della stessa, sorvegliata da un torrizzo di cui furono riscoperte le fondamenta, testimoniano l'origine e la storia del palazzo, che trovò il proprio assetto definitivo alla fine del Cinquecento. Due secoli dopo, con l'intervento dell'architetto Adriano Cristofali, la costruzione fu completata con la realizzazione dell'austera facciata che ancor oggi, sebbene parzialmente ricostruita, fa da quinta alla corte. Una intera ala dell'edificio, quella ad est, venne ignobilmente distrutta dai bombardamenti della seconda Guerra Mondiale. Solo un sommario tentativo di ricostruzione, sul tracciato del vecchio perimetro dell'edificio, fu tentato nel 1946, ma l'opera fu immediatamente abbandonata, sino a giungere nel '69 nelle mani di Cecchini.

Negli stessi anni a Verona, esaurito spesso con disinvoltura il puzzle architettonico della ricostruzione postbellica, ferventissima ed incontrollata rimane la necessità di espandere e completare la città. Pochissimi ed arcinoti sono gli interventi in grado di inserirsi con merito in un panorama architettonico regionale o nazionale capace comunque di esprimere qualità. Di quegli anni si ricorda la realizzazione della sede centrale della Banca Popolare di Carlo Scarpa, il ponte Risorgimento e la Biblioteca civica di Pierluigi Nervi ed altri interventi puntuali, equamente divisi tra edilizia pubblica e privata, ascrivibili a pochi professionisti, tra cui il più espressivo e costante è sicuramente Libero Cecchini.

L'architetto, continuando il proprio ricco percorso attraverso tematiche della ricostruzione, si trovò di fronte ad una stimolante serie di occasioni offerte sia dal manufatto, che dalla nuova funzione da insediare: il restauro conservativo dell'ampia porzione intatta dell'edificio, la preziosa incognita dei ritrovamenti archeologici e, non ultima, la possibilità di ricostruire una intera ala del palazzo. Come per numerosi altri interventi sull'edilizia storica, anche per questo verrebbe da pensare che le questioni del restauro conservativo e quelle della nuova costruzione viaggino su binari paralleli, che prudentemente o presuntuosamente mai si vogliono incontrare e positivamente contaminare. Indagando su questo magistrale progetto, si scopre invece che, sebbene i caratteri della nuova costruzione siano ben distinti da quelli della parte storica, in realtà la sensibilità ed i tratti del progettista mirano a governare il tutto, poiché di un solo complesso organismo architettonico si tratta. Non vi è un tema dominante, ma nella composizione si dimostra che la forza sta nell'equilibrio raggiunto tra le discipline, tra il nuovo e l'antico. Cecchini scelse di ricostruire fedelmente la porzione di facciata settecentesca che dall'esterno rendeva completa la sedimentata immagine dell'elegante palazzo di Corte Farina, accostandovi, un po' defilata, una riconoscibile parte di prospetto dal disegno pulito e geometrico. Di contrappunto, mirabile sorpresa desta la plasticità ed la folgorante modernità delle strutture interne. Davvero un capolavoro dell'architettura, che solo pochissimi hanno sino ad ora riconosciuto.



Senza scendere nel dettaglio degli interventi di restauro dell'edificio esistente, entro al quale furono messe a nudo le stratificazioni che nel tempo diedero foggia alla costruzione: murature, affreschi cinquecenteschi, bassorilievi, stucchi veneziani e dorature, particolare attenzione vorremmo dedicare alla ricostruzione dell'ala sud del palazzo.

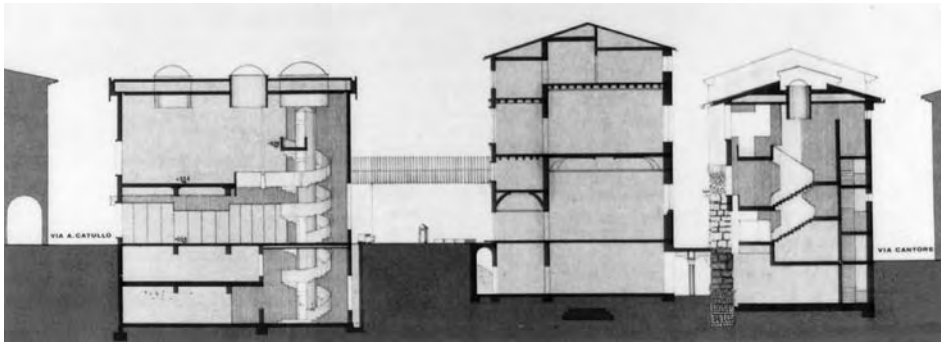
Seguendo la logica dell'addizione che aveva segnato il percorso storico dell'edificio, la stessa che aveva guidato l'intervento del Cristofali, Cecchini concentra le sue forze creative nel moderno monolite giustapposto alla facciata storica, distinto nella forma dall'antico palazzo, ma ad esso strettamente vincolato e connesso dalla funzione, dalla struttura e dal linguaggio architettonico. All'interno del nuovo volume a pianta rettangolare, trovano armonicamente posto scansioni verticali ed orizzontali, fuse in un organismo aperto e ben leggibile: una vera e propria scultura che non ha né solai né pareti, se non quelle della teca che le racchiude. Le curve suadenti dei soppalchi e delle balaustre, la rotondità perfetta degli oculi dei lucernari e della finestra sulla corte interna, la coinvolgente dinamicità delle spirali tridimensionali che formano i collegamenti verticali, sono tutti strumenti di una sinfonia architettonica perfetta. Non si tratta però di figure fluttuanti e slegate fra di loro, isolate nella propria lucida autonomia, ma di organismi che vivono in simbiosi mutualistica, con una precisa gerarchia data dalla loro funzione e dal rapporto diretto ed inequivocabile con la costruzione esistente. Le quote dei soppalchi e delle altre strutture che marcano la successione dei

piani sono le medesime dell'edificio antico: lo si nota dal prospetto interno – una virtuale sezione – dove trovano contatto i solai del palazzo vecchio e quelli nuovi in calcestruzzo armato. Molto ben congegnato è il sistema dei percorsi ed il succedersi dei livelli; netta al pian terreno la separazione fra sportelli ed aree comuni e davvero brillante la soluzione dei soppalchi e delle passerelle che si succedono senza mai lasciar perdere la percezione dello spazio intero e filtrando, di mano in mano che si sale, il contatto tra pubblico ed operatori, fino a raggiungere il massimo della riservatezza in alto e nelle stanze del vecchio edificio. Gli strumenti che permettono il collegamento verticale sono naturalmente le due scale a chiocciola, poste su due dei quattro angoli della pianta, la cui forma mima una scala del palazzo vecchio. Esse sono figurativamente e staticamente i cardini su cui ruotano gli altri elementi del progetto, pregne di futuristico dinamismo, potrebbero avvitarsi all'infinito accompagnando di volta in volta nuovi episodi aperti l'uno sull'altro. Questa è la metafora che guida il progetto di Cecchini. La capacità di leggere e mettere in rilievo le numerose stratificazioni dell'antica costruzione, sovrapponendo, perché necessario, un nuovo livello fisico che sappia valorizzare e non coprire l'esistente e che sia in grado di vivere anche della propria autonomia linguistica, senza far mai perdere la percezione dell'intero organismo architettonico.

L'uso sapiente dei materiali ed il disegno del dettaglio, ma anche degli arredi, costituiscono uno degli strumenti che l'architetto usa per rendere

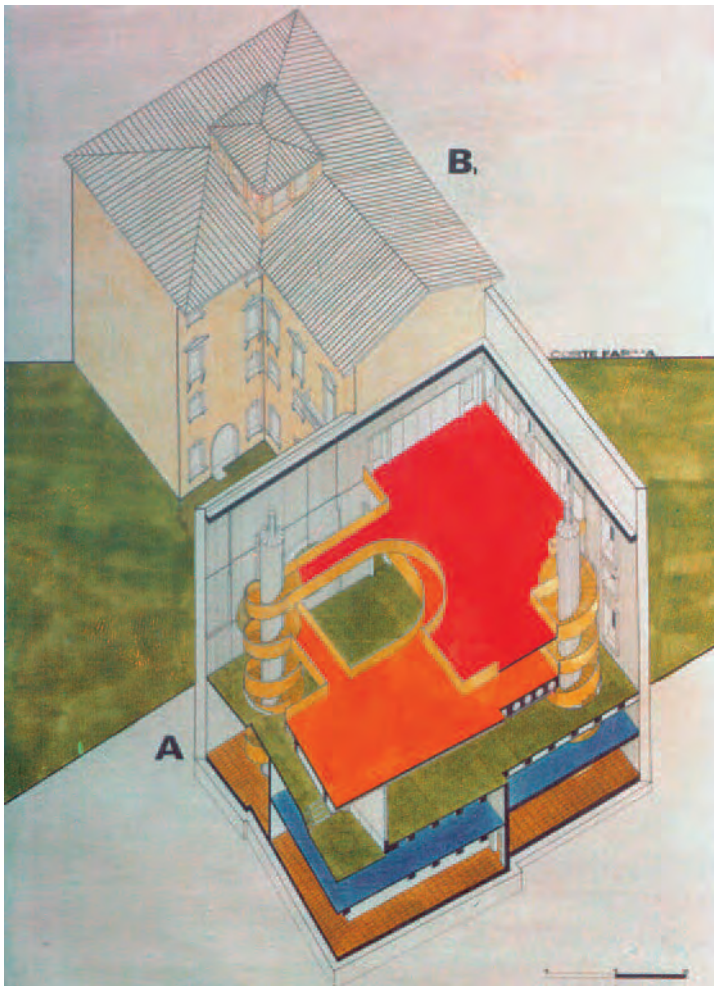
ancora più omogeneo ed ammaliante il progetto. Il calcestruzzo armato faccia a vista la fa indubbiamente da padrone, permettendo virtuosi esercizi statico-morfologici e consegnando all'edificio quell'aura di elegante solidità che è propria di una banca e che in tutto rispecchia il carattere severo della facciata settecentesca. Esso non risulta però pesante poiché trattato con estrema perizia, segnato da tagli ed ampie aperture, sospeso come negli oculi senza gravità dei lucernari, o finemente intagliato come nella alta parete prospiciente il cortile interno del palazzo ove, sottile ed ardito, quasi tende a scomparire per far godere appieno degli spazi esterni in un gioco di continui rimandi. Che emozione vivere questa costruzione! Un autentico privilegio per impiegati e correntisti.

Non secondari rispetto al calcestruzzo sono gli altri materiali: il marmo in primis, ma anche acciaio e legno, partecipano all'architettura creando affascinanti effetti cromatici. I pavimenti ed i rivestimenti in marmo bianco lucidato danno maggiore luminosità e continuità agli spazi, segnano linee ed angoli, creando avvincenti contrasti tra diverse cromie e tra luci ed ombre, infine trasformandosi in elementi di arredo, punteggiando con minuscole e raffinate forme dai colori intensi tutti gli ambienti dell'edificio. I corrimani dei ballatoi in legno, l'acciaio ed il vetro, completano l'opera nei piccoli dettagli che Cecchini con tanta passione ha disegnato per tutti i suoi progetti, dimostrando che la sola differenza fra grande e piccola architettura è la scala formale dell'intervento.



1. Pianta piano terra
2. Pianta primo livello
3. Pianta secondo livello
4. Sezione complessiva dell'intervento
5. Spaccato assonometrico della parte ricostruita
6. Scala elicoidale
- 7-9. Vedute interno
10. Particolare scala elicoidale
11. Apertura sul cortile interno

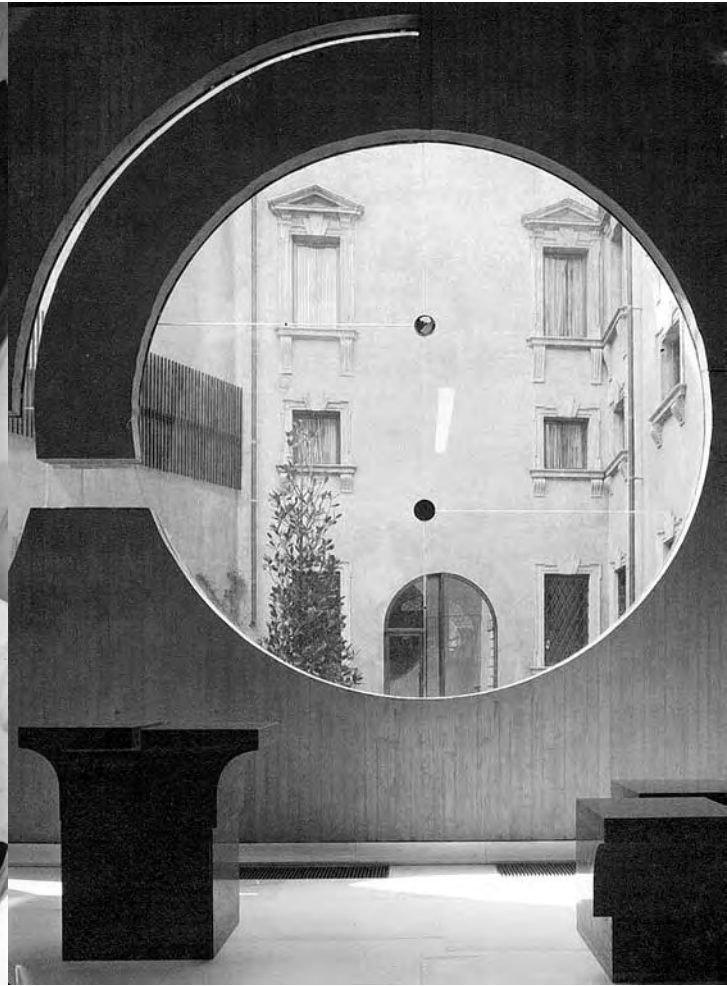
4



5

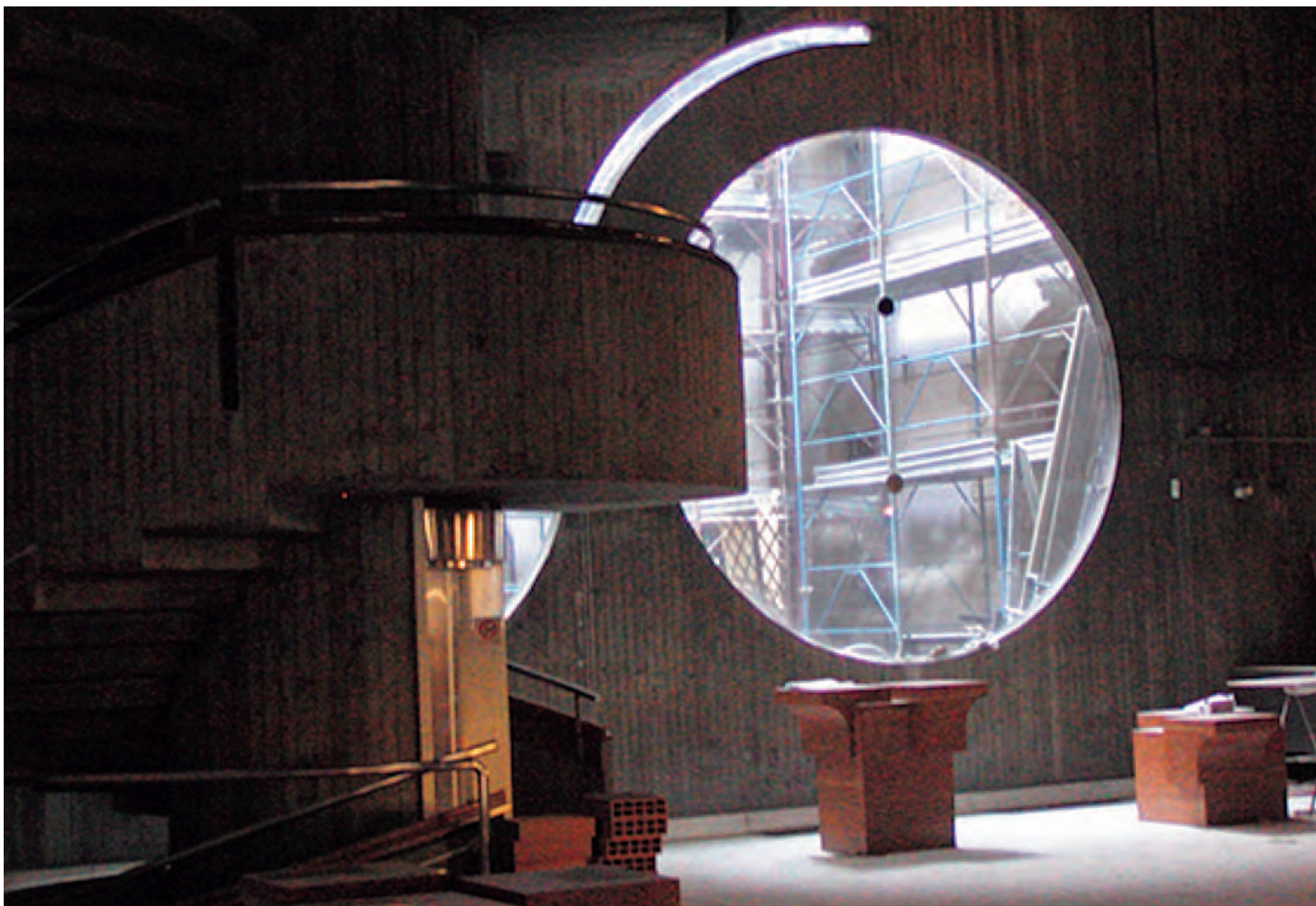


6



10

11



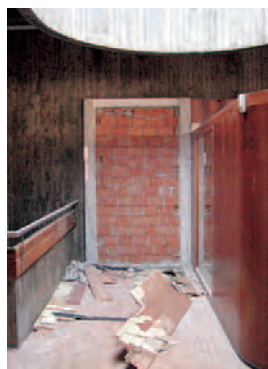
12



13



14



15

temi

Il Novecento e gli architetti bendati del XXI secolo

Lorenzo Marconato

Preoccupati per la loro incerta sorte, abbiamo scelto di illustrare nelle pagine precedenti due tra le più significative realizzazioni del fecondo e savio architetto Cecchini. Non di un ossequioso omaggio si tratta, ma di una aperta riflessione sul restauro e sulla valorizzazione del patrimonio architettonico del Novecento, sulla necessità di saper riconoscere e tutelare concretamente le opere, non numerose, che al pari delle più antiche costruzioni concorrono con merito a formare il variegato orizzonte del territorio veronese.

Se a livello globale le architetture di valore del secolo passato sono state legittimate ed indagate, a Verona, forse per non risultar di parte, si indugia ancora a creare un positivo ed approfondito confronto tra opere ed autori spesso ancora attivi. È altresì vero che non vi sono periodi, né autori, né modelli univocamente positivi, ma piuttosto percorsi ed episodi significativi, collegati gli uni agli altri.

Il primo passo da compiere sta nel riconoscere il valore delle opere, senza campanilismi e senza che sia solamente il tempo trascorso l'unico parametro utilizzato per distinguere ciò che è da conservare e ciò che non lo è. Troppo spesso so-

no ambiziosi interessi di varia natura – politici ed economici – a prevalere sulla corretta valutazione e ricezione del patrimonio novecentesco che, in soli cento anni, ha saputo dimostrare una eterogeneità ed una ricca fuggevolezza mai riscontrate prima.

Sull'oggetto della conservazione si può apertamente dibattere incrociando le diverse ed orientate competenze di storici dell'arte, dell'architettura, sociologi ed architetti militanti, ma con lo scopo preciso di arrivare ad una definitiva e dettagliata classificazione delle opere. Saranno dunque gli organi preposti – su tutti le Soprintendenze – a dover giustificare e codificare con urgenza i vincoli sulle architetture, lasciando che anche gli Ordini Professionali prendano le proprie responsabilità e collaborino attivamente. Definito ciò che è da conservare con una efficace normativa, si apre il periglioso e stimolante dibattito sulle teorie e sui metodi del restauro dell'architettura novecentesca. Le competenze in gioco sono molteplici poiché assai complessa è la materia, ma ciò che molto spesso balza agli occhi per i risultati incerti prodotti, sono la disomogeneità con cui queste vengono gestite e – ancor peggio – la totale inettitudine di alcuni ahimè assai prolifici professionisti. È assolutamente necessario che architetti, storici, conservatori, esperti d'arte, tecnologi, strutturisti e costruttori lavorino di concerto, nello stesso ufficio formando un vero team progettuale, confrontandosi per essere in grado di salvare integra l'immagine e la fisicità del nostro patrimonio, pur sapendo sperimentare ed esprimere innovazione.

Senza addentrarci nello specifico delle tendenze principali che indagano sui metodi del restauro del cosiddetto "Moderno" – termine consueto ma inappropriato – è proprio sulle questioni innanzi illustrate che ci preme soffermarci quando si parla di Verona. Gli interventi appena iniziati sui due mirabili progetti dell'architetto Cecchini sono lo spunto per aprire il dibattito. Come si sta comportando Verona con la propria recente storia costruita? Si tratta di una selettiva strategia di alto profilo culturale, o di un autentico tradimento? Di imperdonabili leggerezze, o di un masochismo alimentato dagli interessi dei soliti noti?

Non entrando nel merito di progetti già in fase di realizzazione, esprimiamo – preoccupati – un'auspicabile sensibilità da parte di tutti gli operatori coinvolti nel processo di conservazione di architetture così importanti, piccole o grandi che esse siano. Con coraggio non le si lasci andare in prescrizione, ne si riconoscano invece tutti i valori, le si ami e le si conservi, non solo nell'immagine, perché chi venga dopo di noi non ci conosca come i più ciechi, arroganti e contraddittori architetti della storia, che con i mezzi e le competenze più evolute riuscirono a far scempio dei beni più preziosi.

12-15. Immagini del cantiere

archeologia di una professione: conversazione con libero cecchini

a cura di Lorenzo Marconato e Alberto Vignolo

La figura di Libero Cecchini, decano degli architetti veronesi – il suo numero di iscrizione all'Ordine è il 17 – emerge come presenza costante e incisiva all'interno della città antica, segnata da numerosi interventi di sua mano. Gli edifici, i restauri, gli scavi, i percorsi di attraversamento ricavati nella trama fitta dei tessuti storici, gli svelamenti improvvisi dei livelli archeologici, sono entrati talmente a far parte del volto della città che ormai è difficile riconoscerne l'originalità e l'invenzione creativa.

Partendo da un commento sulle opere presentate nelle pagine precedenti, Cecchini ha ripercorso in una conversazione con «architettiverona» alcuni momenti salienti di oltre cinquant'anni di attività. Seguendo la traccia di un intervento presentato il 23 novembre 2007 presso il Collegio degli Architetti di Siviglia, in occasione della mostra "Libero Cecchini e l'antica Verona: l'architetto e il cuore della città storica" (Siviglia, 22 novembre-14 dicembre 2007), Cecchini ci ha regalato questo amabile colloquio.

Libero Cecchini: Nella conferenza di Siviglia, prima di illustrare attraverso una serie di mie opere il tema del restauro, ho voluto fare una doverosa premessa sulla mia formazione, che non è stata solo tecnica e universitaria. Mio padre era infatti il direttore della più grande cooperativa di marmi di Sant'Ambrogio di Valpolicella e il rapporto costante con il marmo, con la pietra, ancora prima che con l'architettura, si è venuto consolidando con la pratica della scultura – la mia prima scultura risale al 1936 – e con la frequen-

tazione della Scuola d'arte del marmo, in cui ho poi insegnato e che ho in seguito per lunghi anni diretto.

Dopo la laurea in architettura al Politecnico di Milano, ho avuto la fortuna che il mio professore di restauro, Pietro Gazzola, era in quel momento Soprintendente ai Beni Architettonici di Verona. Gazzola venne così a casa nostra a chiedermi di restare a lavorare con lui a Verona, anche per la mia specifica conoscenza dei materiali lapidei, evidenziando dunque l'importanza di questo aspetto indispensabile per fare restauro. Mi affidò così, alla fine del 1948, la direzione artistica della ricostruzione del ponte di Castelvecchio. Ricordo bene i rilievi che erano stati fatti dall'arch. Vanzetti ed il mio contributo nell'opera di ricostruzione delle ghiera del ponte in pietra di Prun: avevamo individuato le cave di provenienza – costituite da stratificazioni che vanno dai 3 ai 21 cm di spessore – con nomi e colori diversi e grazie all'attenta combinazione di tutti questi fattori originari è stato possibile ricucire l'immagine violata del ponte.

Tra gli altri lavori dei primi anni di attività c'è il piano di ricostruzione di Volargne: recentemente studiato per una tesi di dottorato che ha messo in luce come sia stato il primo piano in cui fu presa in considerazione anche la terza dimensione, cioè l'alzato degli edifici. Il tema si era rivelato assai complesso visto che si doveva intervenire in un piccolo contesto, molto compromesso dai bombardamenti, ma segnato dalla presenza della quattrocentesca villa Del Bene, dalla chiesa e da altre ville storiche. Ho poi partecipato a Ve-

rona al concorso per il Teatro Filarmonico e al concorso per le case popolari agli Orti di Spagna, dove sono arrivato secondo. Mi hanno affidato allora il progetto delle case popolari di Santa Lucia, tuttora esistenti e sulle quali è stata fatta una piccola mostra qualche anno fa nella chiesa di S.Procolo. Le case di Santa Lucia sono tra le prime realizzazioni ex novo, assieme a quelle di Volargne e all'asilo di Sant'Ambrogio, alle scuole di Domegliara e, nel 1954, al progetto del Villaggio INA-Casa a San Donà di Trento per cui ho vinto il premio In-Arch per il Triveneto.

Nel 1958 sono tornato a lavorare con Gazzola alla ricostruzione del ponte Pietra, accettando a condizione che potessi lavorare senza impresa, operando in "regia diretta", organizzando cioè personalmente le strutture del cantiere e assumendo gli operai direttamente per trasmettere più immediate sensazioni e risolvere i problemi senza filtri burocratici. È stato un lavoro a rischio, non molto semplice.

Poco dopo, al ritorno da un viaggio a Torino dove eravamo stati ad assistere a una conferenza di Le Corbusier sul tema del museo, Gazzola mi ha proposto di andare a Cagliari, dove nell'arsenale bombardato durante la guerra e posto sull'acropoli della città si voleva progettare un complesso sito d'arte. Quello è stato l'inizio di un'avventura molto qualificante. Ricordo che avevamo presentato un progetto e nel frattempo il Genio Civile aveva demolito alcuni tratti delle mura perché pericolanti. Allora abbiamo fatto uno scavo archeologico sotto le mura sabaude e abbiamo trovato quelle spagnole, poi quelle pisane,



1

indagando su un'area di ben 15.000 mq. Sopra gli scavi archeologici si volevano collocare una pinacoteca, un museo etnografico e una galleria d'arte moderna, così ho pensato di coprire i grandi vuoti degli scavi con strutture modernissime. Da qui nasce un atteggiamento che si andrà poi consolidando nel corso della mia carriera: creare, cioè, di volta in volta, non una semplice copertura degli scavi archeologici, ma uno spazio architettonico autonomo, compatibile con la funzionalità della città con le sue esigenze urbanistiche e paesaggistiche, che protegga i reperti, valorizzandoli e potenziandone la leggibilità, in un dialogo sempre aperto con l'ambiente circostante. Questo principio, oltre che a Cagliari, si vede applicato anche a Verona: negli Scavi Scaligeri, nei diversi interventi di San Zeno, a Palazzo Forti e a Porta Leona.

Sempre in quegli anni, precisamente nel 1959, stavo redigendo il PRG di Malcesine, quando mi venne chiesto di costruire una piccola pensione sul Garda. Ho costruito questo edificio adottando lo stesso criterio di uno spazio architettonico su una preesistenza naturalistica: e così il paesaggio è entrato nella casa. In un'altra villa, sempre a Malcesine, ci sono addirittura gli alberi nel soggiorno! Con la prima delle due realizzazioni ho ricevuto il "premio Palladio per l'architettura inserita nel paesaggio".

Quando ci si inserisce in un contesto naturalistico come in uno storico, deve scattare quella scintilla, quell'idea tradotta in architettura costruita che lo valorizzi, non che lo umili. Per esempio, tornando un po' indietro, a Porta Leona

si vede il volume della torre mancante anche se in realtà non c'è. Agli Scavi Scaligeri poi, grazie all'artificio della copertura vetrata, si stabilisce il rapporto diretto tra la preesistenza archeologica e la città che è intorno e che ne è parte integrante. Invece a Parigi, di fronte a Notre Dame, ci sono degli scavi archeologici chiusi, che non comunicano con l'esterno e che non dialogano con la cattedrale: potrebbero essere in qualsiasi altra città e la cosa naturalmente non funziona.

Se si opera nel restauro dunque, si può stilare un progetto di carattere generale, ma poi si devono verificare scelte e rapporti tra le parti giorno per giorno: il cantiere deve essere creativo.

AV: Nelle pagine precedenti ci occupiamo di due dei suoi progetti più significativi: la sede della Banca Cattolica ed il negozio di Principe. Può dirci due parole in più su queste opere ed anche sul progetto per la scala della Soprintendenza?

LC.: Di Palazzo Mosconi, su via Catullo, avevano ricostruito un pezzo, ma provvisorio e mi hanno chiamato perché volevano completare l'opera. Oltre che dare funzionalità alla banca, c'era il problema di ricucire una parte del palazzo settecentesco: operazione assai più difficile di quella da compiere ad esempio su un palazzo medievale. Nella costruzione medievale ci sono vari materiali e con dei neutri si può completare più facilmente – addirittura con il cemento – ma nell'architettura classica, così ben definita, che ha le sue regole e i suoi elementi determinati, o cambi materiale o ricostruisci in modo da rende-

re completo il monumento. Accetti la ricostruzione per rifare la quinta urbana per poi collocare all'interno le nuove funzioni.

Nella Banca Cattolica i vari piani hanno diverse altezze: io ho preso le quote dei livelli esistenti, le ho importate nel nuovo volume e le ho spaccate nello spazio, cercando dunque di mantenere queste altezze capaci di dare armonia a tutto l'insieme. C'è una continuità degli spazi, pur essendo quello nuovo un volume "moderno" e distinguibile. Da un edificio statico si passa ad uno molto dinamico, mantenendo e valorizzando però gli scavi archeologici e tutte le parti esistenti.

Per quanto riguarda la parte staccata dall'edificio principale, quella costruita sulle mura di Gallieno, avvicinare un garage alle preesistenze archeologiche è stata un'operazione molto delicata: la struttura principale perciò è stata "appesa" in maniera da lasciare libere le mura sottostanti. Anche a Cagliari c'erano grandi mura spagnole ed anche lì ho costruito sopra dei grandi gusci aperti in modo da lasciar respirare le mura come se fossero una cosa viva.

Per il negozio Principe invece, ho convinto il cliente a creare uno spazio di transito, inserendo all'interno dell'edificio storico una galleria. Negli ambienti chiusi poi ho operato come se dovessi progettare un grande mobile che sale di un piano: praticamente un edificio nell'edificio, funzionale all'esposizione e alla vendita, che non disturba il tessuto storico, ma gli dà invece una notevole vivacità legando saldamente l'interno con l'esterno.



La scala della Soprintendenza infine è stata progettata intorno al 1966, come anche la Camera di Commercio. Quello era un periodo in cui ho fatto diversi esperimenti con il marmo. Sperimentazioni a rischio!

Ogni mio progetto nasce da un concetto, da un'idea che viene al primo impatto con il luogo o con l'edificio con cui ci si confronta. La difficoltà nel nostro lavoro è quella di mantenere in vita l'idea finché non si riesce a realizzarla. È una lotta continua contro il cliente, l'impresa, la commissione edilizia, contro tutti. Ma se hai la fortuna di avere un cliente, come è successo a me, che capisce il concetto, allora molto probabilmente lo riuscirai a realizzare. Basti pensare al progetto per il complesso di San Zeno, quello che si è riuscito a fare è merito di Giorgio Zanotto, non solo per i soldi, ma per il sostegno culturale che lui ha dato anche nei confronti delle scelte del Soprintendente; insomma un committente di alta cultura.

È difficile realizzare le idee se non si ha un committente illuminato, una commissione edilizia preparata e soprattutto a Verona. Tanti artisti veronesi sono scappati da questa città, perché è una città troppo ricca e superare la soglia diventa un'impresa difficile.

AV: A distanza di cinquant'anni, dopo tanti interventi specialmente sul contesto storico, è cambiato qualcosa nel rapporto con la Soprintendenza, con gli amministratori ed i committenti?

LC: Se molti anni fa era impellente la necessità

di ricostruire, oggi è diverso, e questo necessariamente ha comportato atteggiamenti e rapporti diversi tra il progettista e gli altri attori del processo.

Ricordo che la prima persona che ho incontrato a Verona è stato Gazzola, lombardo con una preparazione razionalista, il quale era fermamente convinto che il moderno deve sapersi accostare all'antico, integrarsi con una differenziazione chiara. Poi abbiamo avuto un Soprintendente alla Ruskin, secondo il quale non si deve toccare niente.

La difficoltà di rapportarsi con chi ti giudica rimane, ma raramente i miei interlocutori hanno avuto la sensibilità di capire sulla carta la spazialità architettonica. Nemmeno oggi con il computer si riesce a rappresentare lo spazio: lo spazio ce l'hai attorno e non riesci a rappresentarlo e questo è il limite.

AV: Come ci si dovrebbe rapportare oggi con le opere più rappresentative del Novecento? Valgono gli stessi criteri con cui ci si confronta con l'architettura romanica o medievale? Di fatto non c'è una normativa precisa che dia indicazioni sull'architettura definita "moderna", e spesso si procede in maniera arbitraria.

LC: Quando ci si trova a intervenire in qualsiasi situazione devi rilevarti l'esistente, devi partecipare al rilievo e fare tutte le indagini storiche; insomma devi conoscere molto bene quello che hai in mano! Dunque devi proporre l'idea generale, ma prima devi essere convinto della tua scel-

ta per poi convincere gli altri – se ti lasciano parlare – e lì nasce il colloquio con chi ti deve mettere il timbro.

Non è detto che i grandi architetti del Novecento abbiano sempre operato correttamente; spesso creano del design, dei modelli e li mettono là, senza preoccuparsi dell'intorno. Se questi modelli hanno un rapporto stretto con l'ambiente circostante (storico o naturalistico) meglio, altrimenti per alcuni cosiddetti "grandi" è lo stesso.

Finché l'opera magistrale di design di un buon architetto rimane isolata ed autonoma figurativamente, in qualche modo, si può inserire nel paesaggio, ma i problemi cominciano quando altri architetti tentano di inserirsi tra il paesaggio e l'autonomia dell'opera innanzi citata.

Lo stesso discorso vale per gli interventi sull'esistente, anche se la questione assume caratteri diversi. Il ruolo dell'architetto è quello di attivare una rivoluzione di metodo nel campo della progettazione e del restauro: deve infatti emergere dal suo lavoro una progettualità architettonica e urbana che pone le tecniche e i materiali tradizionali al centro di ogni proposito di invenzione e di composizione, all'interno della città da restaurare e da integrare.

Il linguaggio, che scaturisce da un complesso lavoro di restauro, deve dunque trarre le sue origini dalle memorie, dalle forme, dai colori, dagli spazi e dai materiali del luogo naturale e architettonico specifico.

Pensate agli intonaci di Verona, realizzati con la sabbia silicea e micacea dell'Adige, ancor oggi



5



6

con la pioggia acquistano una particolare brillantezza e luminosità, che risulta irripetibile con altri materiali.

Non si può invece pensare di portare con disinvoltura a Verona l'intonaco del Palladio, e nemmeno l'intonaco coprente (non trasparente) che Scarpa usa per Venezia. Il linguaggio che scaturisce da un complesso lavoro di restauro deve dunque trarre le sue origini dalle forme, dai colori, dagli spazi, dai materiali del luogo.

Ogni restauro è diverso dall'altro e varia a seconda del monumento, della sua importanza storica, del suo stato di conservazione, del luogo in cui è ubicato, dell'utilizzo che ne è stato fatto e che se ne vuol fare.

Nella mia filosofia di architetto – concludendo – sia che abbia operato sul nuovo che sull'esistente, posso dire di essere sempre stato guidato da tre principi basilari, legati al tema della continuità ambientale, storica e paesaggistica: 1) lo spazio architettonico esiste in natura: il segreto è scoprirlo;

2) cercare di trasmettere la continuità della storia è come prendere il filo di una ragnatela e muoverlo senza spezzarlo e senza interrompere la tessitura del ragno;

3) immaginare di aprire un grande ombrello sotto cui proteggere le preesistenze storiche e naturalistiche, integrandole, valorizzandole e creando intorno a loro uno spazio nuovo e vivibile.

Libero Cecchini è nato a Verona e si è laureato in architettura presso il Politecnico di Milano. Ha lavorato per vent'anni per la Soprintendenza ai Monumenti e nella ricostruzione del ponte medievale di Castelvecchio (1945-51) e del romano Ponte Pietra (1957-59). In seguito si è dedicato al restauro di antichi palazzi privati e pubblici, chiese e conventi, spazi urbani e studi di siti archeologici.

Dal 1972 è Ispettore Onorario della Soprintendenza alle Antichità. Vicepresidente dell'Accademia d'Arte Cignaroli, ex docente del dipartimento di Complementi di Architettura Tecnica dell'Università di Udine. Ha ricevuto la medaglia d'argento per l'arte e la cultura dal Ministero della Pubblica Istruzione. La sua opera è stata citata presso il Concorso Internazionale di Architettura Andrea Palladio, al Premio Regionale In/Arch per il Triveneto nel 1964. Assieme all'arch. Pietro Gazzola ha ricevuto il Premio In/Arch per il restauro della Cittadella dei Musei di Cagliari (1960-70), dove ha anche realizzato, in tempi più recenti, la ristrutturazione dell'ex Mattatoio adibendolo a Centro Culturale per la raccolta della grafica e delle attività ad essa connesse.

Ha ricevuto inoltre il Premio Europa Nostra 1993 per la metodica della ricerca e del restauro del chiostro e del palazzo dell'abbazia di San Zeno Maggiore a Verona.

Tra le numerose opere degne di particolare ricordiamo: il restauro del complesso abbaziale di San Fermo e la sede della soprintendenza (1966-68), gli scavi archeologici di Porta Leona e dei Palazzi Scaligeri (1981-85), il restauro della chiesa di

2. Ricostruzione di ponte Pietra
3. Scavi palazzi Scaligeri
4. Villa a Malcesine
5. Chiesa di San Procolo
6. Sistemazione chiostro abbaziale di San Zeno
7. Scala della Soprintendenza

San Procolo a Verona (1985-88), il lungo restauro del museo d'arte di Palazzo Forti a Verona (1989-97), la chiesa di San Francesco all'Arsenale di Verona (1983-86) ed il più recente restauro della chiesa di San Giorgio in Valpolicella.

Ha pubblicato molti articoli sul restauro ed è relatore in numerosi congressi e conferenze sul tema del restauro di edifici storici.



7

il collocamento della statua di mastino II nella torre dell'orologio di castelvecchio

Giuseppe Tommasi

La sistemazione della statua di Mastino II il 25 Gennaio 2007 ha completato il percorso espositivo del Museo di Castelvecchio e ha coinciso con una serie di opere di restauro nelle quali rientrano anche la sistemazione della Torre dell'Orologio, di Giardino di Avena e dei camminamenti di ronda. La statua del duca scaligero ha così trovato la sua sistemazione definitiva, dopo la sua rimozione nel 1992 dalle Arche Scaligere, per motivi conservativi, e dopo il suo deposito nei cortili della Sovrintendenza.

Direttore dei Musei Civici: Dott.ssa Paola Marini
Direttore Area Lavori Pubblici: ing. Luciano Ortolani
Responsabile del procedimento: ing. Sergio Menon
Progetto definitivo: arch. Alba di Lieto, geom. Guido Spessotto
Progetto esecutivo: ing. Carlo Poli, arch. Giuseppe Tommasi, geom. Nicola Olivieri (disegni), p.i. Mila Bobbo (computi)
Progetto strutture torre orologio: ing. Maurizio Cossato – Contec S.r.l., ing. Solidea Faedo (collaboratrice)
Progetto esecutivo impianti: ing. Mauro Ionta, p.i. Claudio Menegatti (elettrici), p.i. Roberto Rio (sicurezza)
Direzione lavori: ing. Carlo Poli (direttore lavori) arch. Giuseppe Tommasi (direttore operativo opere architettoniche), geom. Nicola Olivieri (direttore operativo opere edili), ing. Mauro Ionta (direttore operativo impianti elettrici e speciali)
coordinatore per la sicurezza: ing. Vittorio Scarlini
collaudatore: arch. Giuliano Adami
Ditte esecutrici: R.W.S. S.r.l. (aggiudicataria), Grandi F. S.r.l. (subappalto opere edili e strutturali), Mega Lightning (impianti)

Di norma un'architettura concede a chi la frequenta la possibilità di essere esplorata in unità di tempo e di luogo. L'apparato allestito per l'esposizione della statua di Mastino II della Scala non offre invece di sé un'immagine sintetica. Infatti la scelta di ampliare l'area di calpestio nella torre, alla quota del camminamento di ronda rubandola al precipizio, comporta una collocazione della statua a un livello tale che ne è, contrariamente a quanto accade a Cangrande, preclusa la vista dal cortile. Tuttavia un sistema di contraffissi color minio segnala con araldica perentoria la presenza di qualche cosa di cui non è dato subito comprendere compiutamente il senso.

La funzione di queste saette rosse è quella di sostenere l'orditura portante del solaio sul quale poggia la statua equestre: il loro disegno è governato dalla regola che esige per tutte la stessa pendenza a partire dai punti di appoggio sul solaio. Accade così che la loro lunghezza e la posizione degli appoggi sulla muratura siano determinate in modo univoco nella torre dell'orologio, dove il visitatore le vede come trafile nell'ombra volgendo lo sguardo dai luoghi del corteggiamento a Cangrande orchestrati da Carlo Scarpa. Dopo non breve e suggestivo percorso, finalmente nella torre è concesso contemplare i due Signori scaligeri da un privilegiato punto di vista: Cangrande, in lontano, luminoso e benevolmente sovrano; Mastino pericolosamente vicino, la cavalcatura ben raccolta, il volto catafratto, pronto all'attacco. Da questo punto la visione di Mastino è rigorosamente frontale. La statua venanda trasmette il suo peso sulla struttura del

solaio mediante due semplici supporti metallici; altri due che non sopportano carico ma rendono stabile il sistema alla rotazione, sono di legno, frassino come per aste di lance da guerra.

L'orditura di corten che sostiene i monoliti del nuovo pavimento si compone di travi angolari distanziate in modo da offrire fessure aperte sul vuoto sottostante. Il frastagliarsi, in pianta, della nuova pavimentazione vuole non nascondere allo sguardo la vertigine prospettica degli arconi, in primo piano, e del vallo, che si auspica possa essere quanto prima allagato come in origine.

Il solaio in legno sovrastante, ideato da Maurizio Cossato cui si deve anche la regia e verifica di tutte le strutture, sostituisce quello aveniano che con la sua tonalità scura contribuiva a rendere l'insieme piuttosto tetro. La struttura lignea del nuovo solaio, la cui orditura primaria è costituita da travi composte (abete e corten), è stata oggetto di un trattamento concordato con Angelo e Alberto Zardini, teso a riassumere e interpretare i colori diversi dei mattoni che compongono la muratura della torre: un fondo di cementite e polvere di alluminio con successiva velatura a base di terra di Kassel e rosso carminio. Si è così ottenuto un grigio dalla tenue qualità serica, metallica, che tende ad un alleggerimento dell'intradosso per continuità cromatica. La nuova scala in corten, che porta al piano superiore della torre, è concepita in modo da offrire dal basso un prospetto molto trasparente. La studiata leggerezza dei tiranti della ringhiera non disturba lo sguardo senza però attenuare il senso di pericolo per chi vi si avvicini. Pensieri e indagini sulla

1. L'allestimento di G. Tommasi: il solaio ligneo e i puntoni che lo sostengono.

realizzazione dell'opera sono stati sempre condotti con Carlo Poli, direttore dei lavori.

La collocazione di Mastino invita l'occhio ad un possibile ulteriore scenario: la porta dietro alla statua lascia intravedere, inatteso, il verdeggiare di un prato. Viceversa dall'esterno luminoso del giardino pensile, volgendo lo sguardo verso la torre appare la sagoma del guerriero inquadrata nella angusta apertura della porta.

L'illuminazione della statua, da questo punto di vista, si rivela di importanza decisiva: il progetto prevede in futuro di realizzare un artificio che convogli la luce naturale captata sul tetto della torre in modo da illuminare il Mastino con la stessa angolazione che avrebbe nella sua posizione originaria alle archescaligere. Le ore del giorno, gli umori stessi del tempo e delle stagioni farebbero in modo che non fosse mai immerso due volte nella stessa luce.

La pianta del piccolo giardino è di forma trapezia. Su tre lati, escluso quello adiacente alla torre dell'orologio, esiste un marciapiede in pietra. Al centro era collocata da Antonio Avena, ed è stata riattivata, una fontanella fontana circolare in pietra.

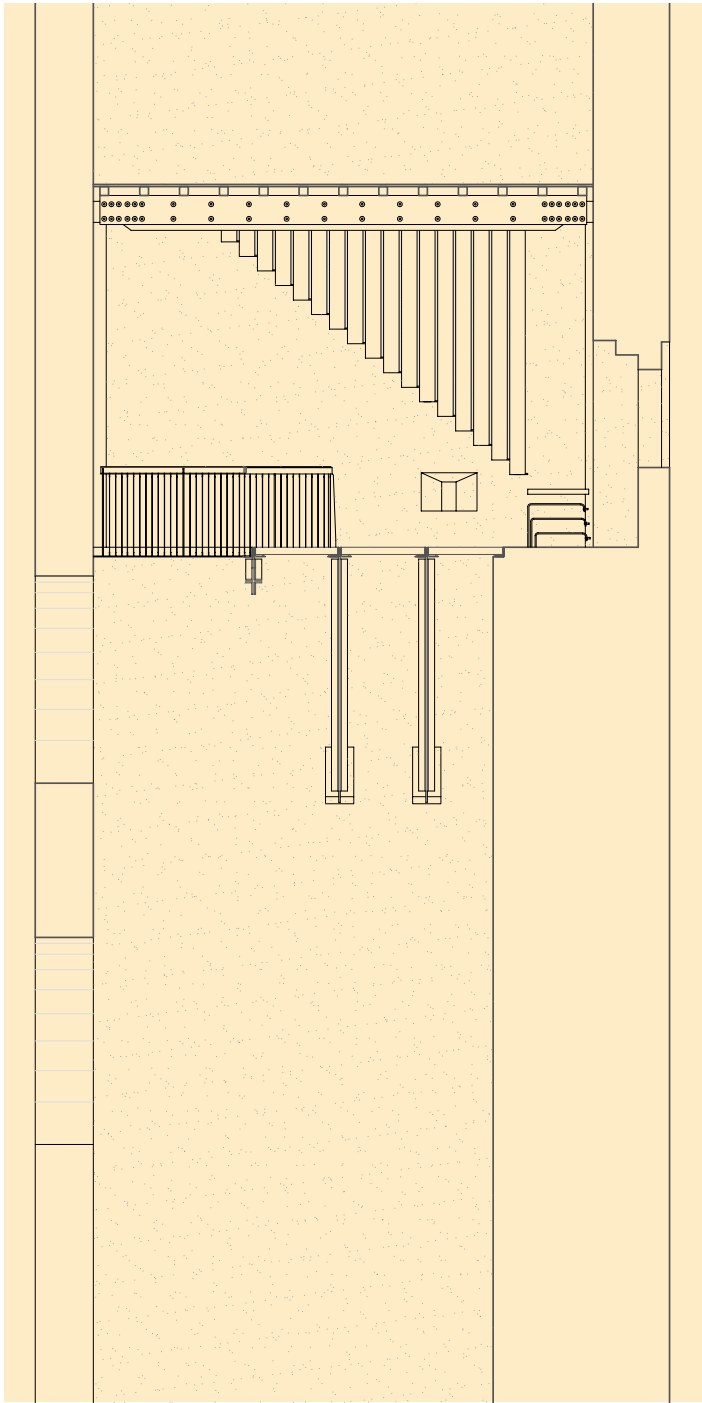
L'intervento di restauro prevede solo tre elementi. Un prato verde, un poggiatesta in legno per consentire ai visitatori di sedersi sul marciapiede perimetrale che è rialzato rispetto al giardino, ed una sola pianta di rosa che si arrampica sulla torre dell'orologio. Si tratta di una prestigiosa rosa antica profumata, rifiorente e rampicante di grandi dimensioni: Madame Alfred Carrière, noisettes del 1879.



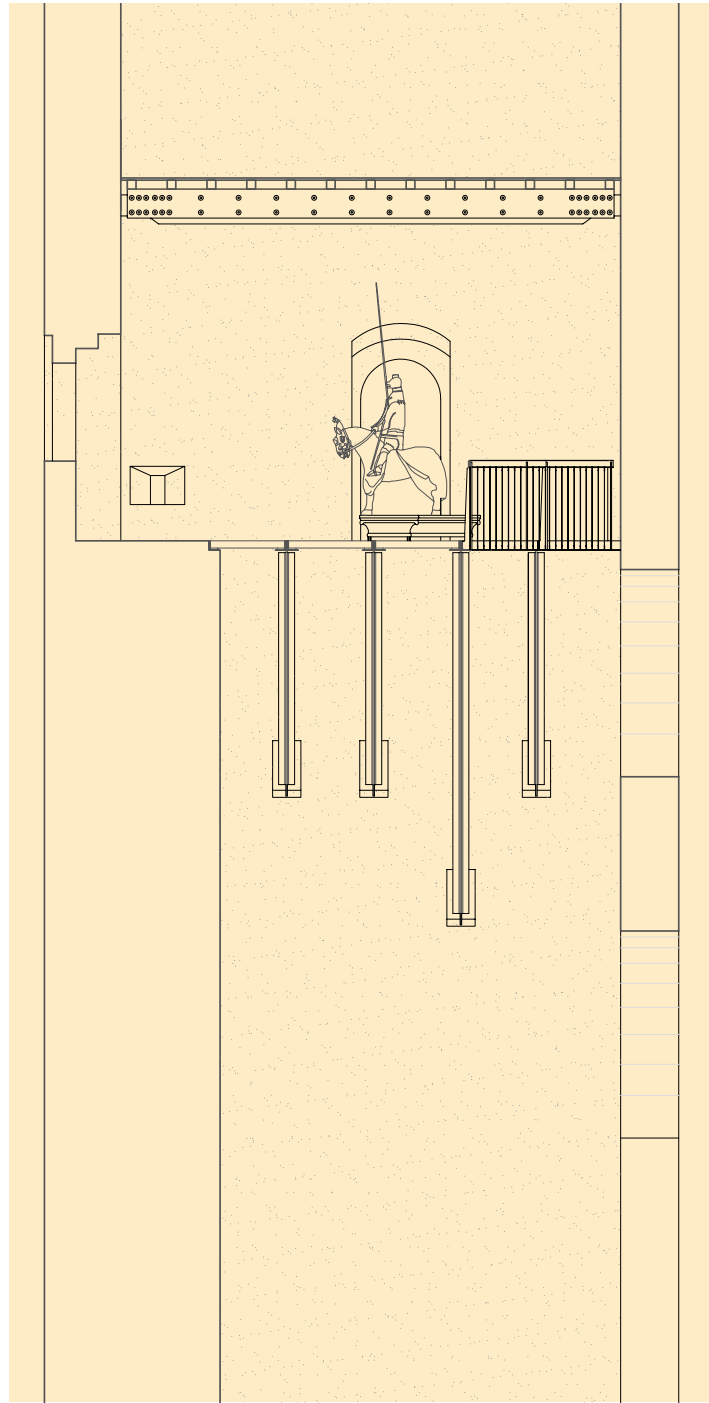
2. Monumento a Mastino II (Giovanni di Rigino, XIV sec.).
3-4-5-6. Sezioni della Torre dell'Orologio.



2

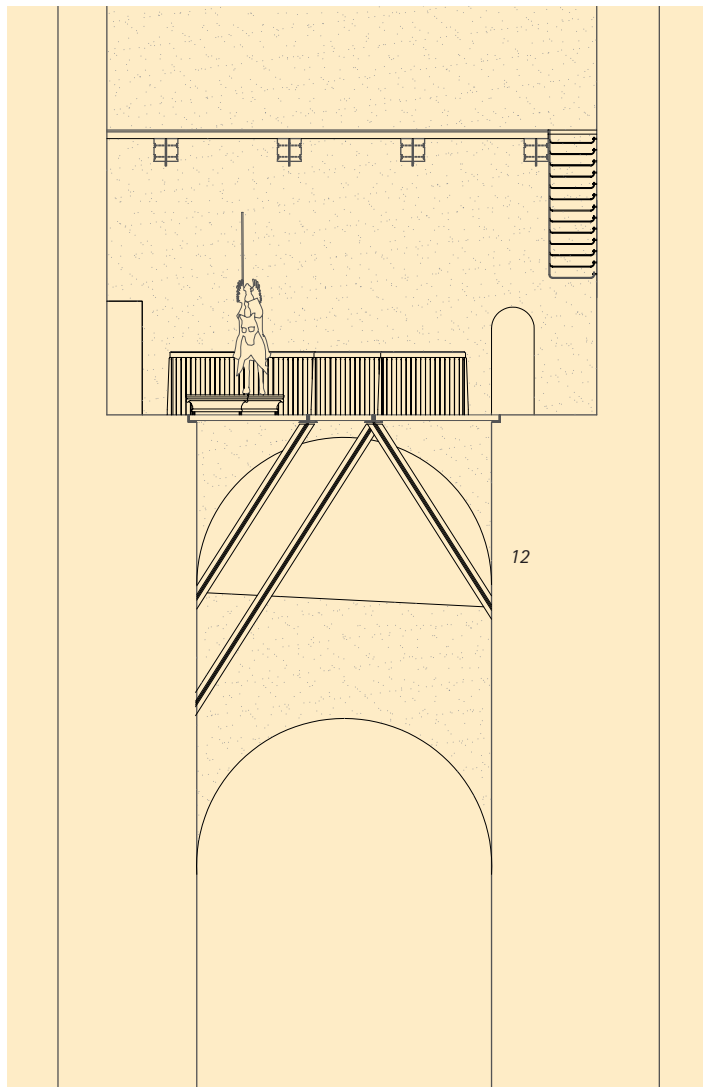


3

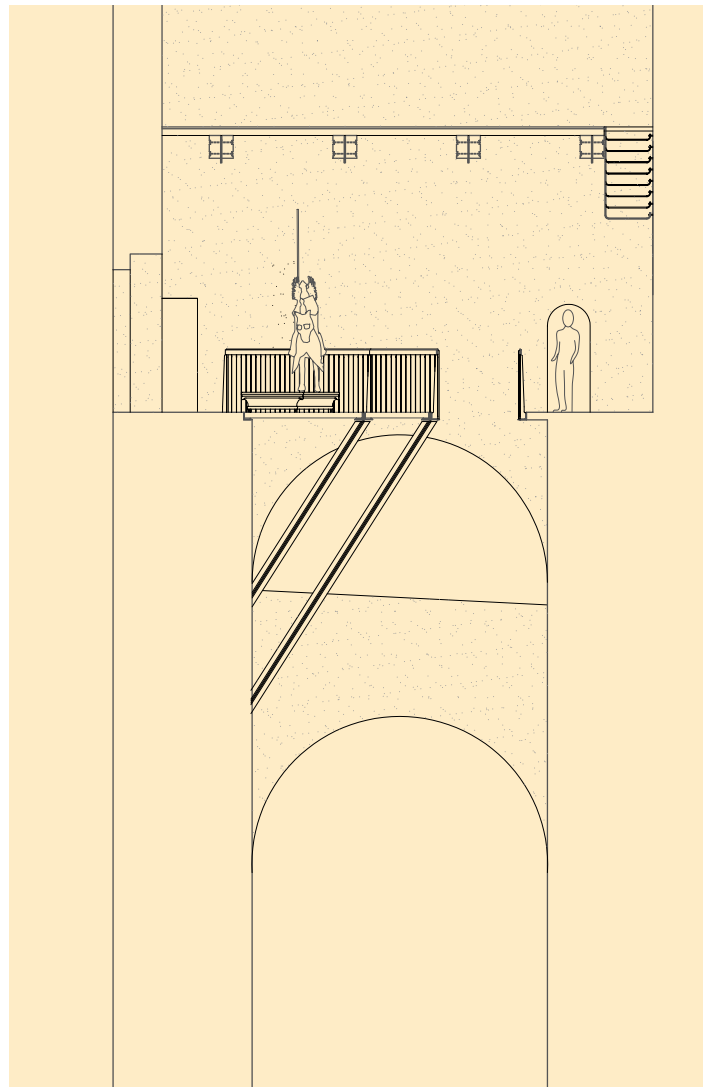


4

7. Vista della statua all'interno della Torre dell'Orologio.
Sullo sfondo quella di Cangrande.



5



6



7

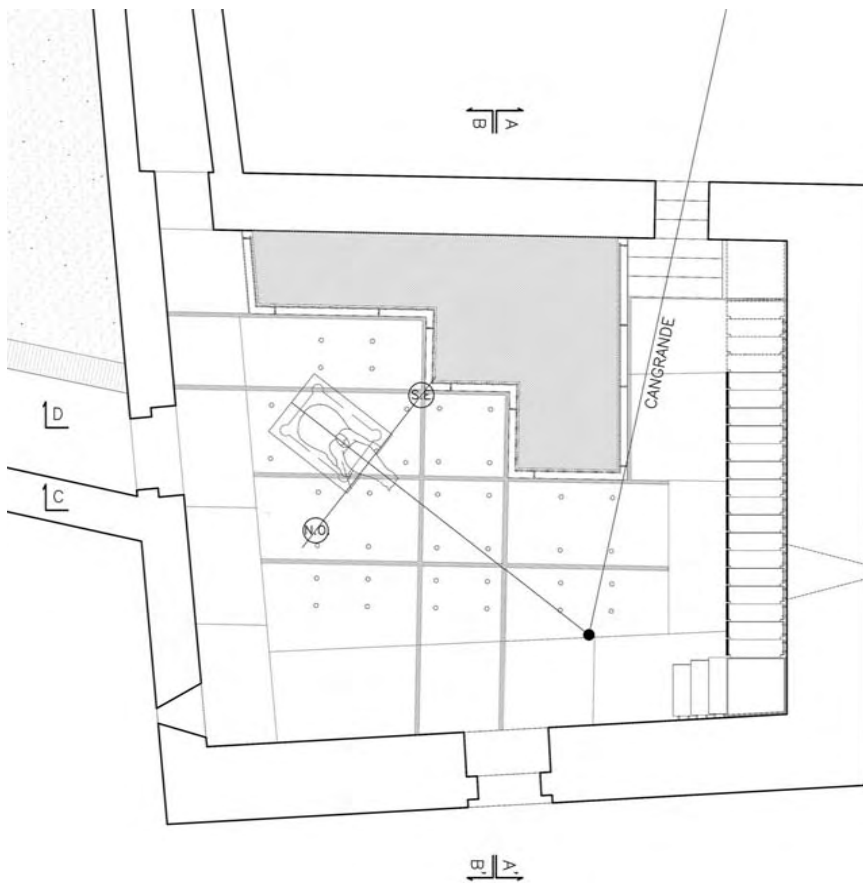
8. Vista della stanza all'ultimo piano della Torre dell'Orologio.
9. Il giardino pensile di A. Avena.
10. Pianta della Torre dell'Orologio con la statua di Mastino.
11. Dettaglio del montaggio del nuovo solaio ligneo.
12. Lavorazione del solaio in pietra e acciaio Cor-Ten.
13. Vista dei puntoni di sostegno del solaio.
14. La nuova scala in acciaio Cor-Ten.



8



9



10



11



12



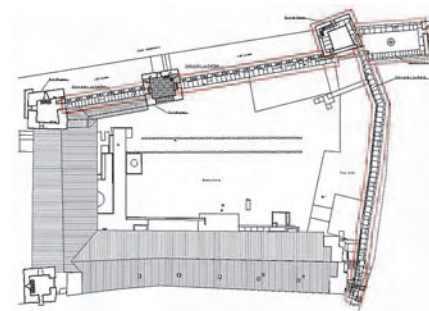
13



14

15. Planimetria di Castelvecchio con le aree interessate dai lavori.

16. Vista dei camminamenti dalla Galleria delle Sculture.



15

temi

Una finestra su Castelvecchio

Angelo Bertolazzi

Perché ancora Castelvecchio?

Parlare di Castelvecchio significa parlare della città stessa. Scrivere la sua storia significa scrivere la storia della città, a partire dagli stessi materiali e dal luogo in cui fu costruito nel 1354 da Cangrande II, come *Castello di San Martino in Acquaro*.

Per la sua costruzione vennero impiegati i materiali più diversi: per il basamento pietre provenienti dall'Arena, per le sue mura ora ciottoli dell'Adige, ora rossi mattoni alternati a blocchi di Tufo Giallo veronese. Nella sua fabbrica furono inglobate ben due porte urbane, quella del Morbio e quella di San Zeno (ricavata dall'Arco dei Gavi), e la chiesa alto-medievale di San Martino che diede il nome al castello. L'edificio, cambiato il nome in *Castelvecchio*, seguì poi le vicende politiche della città, come roccaforte prima dei Visconti, poi della Serenissima.

Le principali manomissioni avvennero in epoca napoleonica quando a seguito delle Pasque Veronesi (1799) vennero cimate le torri, demoliti la chiesa e l'Arco dei Gavi, il ponte ebbe modificate le rampe, abbattuti la torre ed il rivellino, mentre la piazza d'armi venne chiusa verso l'Adige da un'alta cortina e da una caserma in uso fino al 1924. Nel corso dell'Ottocento vi fu l'a-

pertura della strada che, utilizzando il ponte scaligero e il cortile interno, collegava la città alla Campagnola. Se da un lato questo poneva Castelvecchio in diretto rapporto con la città ed i suoi abitanti, dall'altra ne rompeva la secolare unitarietà.

I restauri stilistici del 1926 condotti da A. Avena e F. Forlati, con lo scopo di destinare il castello a museo, ebbero il pregio di rimediare i guasti alle torri e al mastio, ma consolidarono l'aggiunta della caserma trasformata in un falso palazzo gotico, la cui facciata fu realizzata ricomponendo sulla fronte verso il cortile elementi recuperati da palazzi cittadini demoliti a seguito della piena dell'Adige del 1882. Le bombe della Seconda Guerra Mondiale portarono nuovi danni, alla Sala Boggian e al ponte trecentesco fatto saltare, insieme a tutti gli altri della città, dai tedeschi in ritirata. Grazie alla coraggiosa azione di P. Gazzola, allora Soprintendente ai Monumenti, in un periodo in cui tale operazione era considerata eretica sotto il profilo scientifico, il ponte fu ricostruito nel 1951 "com'era e dov'era" assecondando la richiesta fatta a gran voce dai veronesi. Il resto del castello venne invece restaurato e curato da Avena, e già nel 1947 il Museo poté riaprire.

Nel 1958 l'allora Direttore del Museo L. Magagnato affidò a C. Scarpa il compito di riprogettare il museo: si trattò di un'operazione dissacrante, soprattutto per lo svuotamento della caserma francese e la sua riorganizzazione funzionale, ma il cui merito più grande fu quello di ricercare e di mettere in luce, ora con l'occhio dell'archeologo,

ora con quello del pittore e dell'architetto, tutte le parti originali rimaste del castello e gli altri segni della sua storia, liberandole dalle incrostazioni e le falsificazioni aggiunte, senza tuttavia negarle completamente: con questo intervento acquistò credibilità non solo tutto il castello ma anche tutta la sua storia. Il progetto che ha portato alla riapertura dei camminamenti lungo un tratto dell'antica cinta comunale e alla sistemazione definitiva della statua di Mastino II, ha visto la necessità di conciliare la "funzione" (ampliamento dei percorsi, restauro e adeguamento) con la "forma" (dialogo e declinazione al contemporaneo).

Gli interventi possono essere suddivisi in due ambiti, i cui confini a volte tendono a sfumare, come spesso accade in un progetto di restauro. Da una parte ci sono stati gli interventi di manutenzione minore, per adeguare alla sicurezza gli impianti (elettrico, rilevazione fumi e presenze) dei percorsi espositivi e la sistemazione di alcune parti delle coperture della Sala Boggian e della Galleria.

Si è trattato di una serie di interventi che hanno portato il Museo a rispondere ai più recenti requisiti normativi in una prospettiva sempre più contemporanea, cercando di non snaturare per quanto possibile l'edificio e l'opera. Ad esempio l'ascensore per disabili, che permette ora il collegamento del piano terra con la sala "Avena", la sala "Boggian" e la Galleria", è stato ricavato collegando verticalmente alcuni locali di servizio che avevano perso la loro funzione (ripostigli e laboratorio fotografico).

L'altro elemento fondamentale del progetto è stato il restauro dell'opera di Scarpa e il suo completamento, con l'apertura dei camminamenti che ampliano i percorsi museali portando il visitatore davanti alla statua di Mastino II. Entrambi gli interventi ci mettono subito in rapporto con l'opera del maestro veneziano.

Da una parte la sua conservazione, intesa ormai filologicamente, che deve comunque risolvere problemi pratici, come l'adeguamento tecnico. Dall'altra intervenire a stretto contatto sia fisico che concettuale pone invece domande di carattere metodologico e linguistico. Chiunque lavori nell'ambito di Castelvecchio non può fare a meno di provare fascino per questo palinsesto scarpiano, "*macchina*" per esporre, ma allo stesso tempo oggetto di ammirazione, e non può sottrarsi al timore reverenziale del suo Autore.

Le scelte, come sempre accade in Architettura non sono univoche: da un lato si può negare programmaticamente ciò che è stato, provocare, ma assumersi la responsabilità di essere originali esporsi al pericolo di essere. Dall'altra si può invece essere discreti e cercare di riprendere un discorso sulla storia e stabilire un silenzioso dialogo con quella più recente.

Questo avviene non in maniera scontata, fisicamente espressa, ma attraverso punti di contatto immateriali come sguardi, viste o impressioni, rileggendo alcuni elementi del lessico di Scarpa, sia dei materiali che cromatici, in modo che solo ad uno sguardo più attento appaia la loro rispettosa contemporaneità.

Sembra quasi che ci sia stata una silenziosa mu-

tazione di alcuni materiali che nel passaggio da un linguaggio all'altro si sono trasformati: il legno scuro della parete del Cangrande è diventato un chiaro solaio ligneo che sovrasta Mastino, il ferro brunito si è trasformato nel tono caldo del Cor-Ten, mentre altri, come la pietra intre-

ciano un discorso geometrico e concettuale con le lastre di ingresso al Museo. Si tratta di un esempio di arte di passare inosservati, rispettoso della presenza di Scarpa ma consapevole che ogni azione lascia un segno nella storia del Castello.



16

herbert hamak: materia e colore a castelvechio

Angelo Bertolazzi

L'allestimento di Herbert Hamak (19 Marzo-30 Ottobre 2007) ha colto l'occasione di poter utilizzare i camminamenti di ronda, recentemente riaperti al pubblico, quale nuovo punto di vista concettuale e fisico verso la città e verso il castello, e per riprendere il dialogo con la storia passata e recente del castello, come aveva fatto P. Eisenmann in precedenza, con "il Giardino dei Passi Perduti". La mostra ha interessato, oltre ai camminamenti, anche la Galleria delle Sculture dell'allestimento di Scarpa.

Progetto:

Herbert Hamak

Cura dell'installazione:

Luca Massimo Barbero, Paola Marini

Direzione dell'installazione:

Paola Marini, Alba Di Lieto

Consulenza ingegneristica:

Gianfranco Pozzato

Progetto luci:

Mario Nanni -Viabizzuno, Oscar Scattolo

Servizi tecnici:

Oscar Scattolo, Fabio Guardini, Claudio Furlani

Trasporto e montaggio:

E.S. Logistica, Firenze, Marco Fusi

L'installazione di H. Hamak "Ultramarinblau Dunkel PB 29.77007" ha un indiscutibile pregio: quello di essere estremamente silenziosa, in un'epoca in cui si cerca in ogni modo di apparire più che di essere. Si è ormai troppo abituati alla provocazione che questa ha perso di significato, e in mezzo a questo frastuono l'unico capace di farsi sentire è il silenzio. Questo atteggiamento consente di instaurare un dialogo con l'opera di Scarpa, maestro anche lui del silenzio, e con lo stesso edificio, la sua storia e i suoi significati. Come P. Eisenman, Hamak coglie alcuni elementi della complessa poetica scarpiana, li fa propri e li elabora per esprimerli secondo il suo essere contemporaneo. In questo caso l'elemento che viene ripreso è quello del "colore": la pittura si fonde con la scultura diventando tattile. La ricerca personale di Hamak sul colore si basa sullo studio delle possibilità della pittura di diventare corpo attraverso la tecnica della cera. È presente un riferimento all'ideazione di Scarpa dei piani usati come sfondo per le sculture nella Galleria al piano terra, che perdono la loro astratta bidimensionalità pittorica per trasformarsi in tattile presenza cromatica. Questi due interventi si ricollegano idealmente, e non per caso, alle sculture medievali nelle quali si incontra nuovamente il colore trasformato in corpo, anche se di questa trasmutazione non rimangono che lievi tracce. L'altra parte dell'allestimento è invece realizzato sui camminamenti di ronda, di recente riaperti, attraverso diciotto barre blu marine disposte a cavallo delle merlature antiche. La loro presenza crea un percorso visivo che consente

di vedere una sequenza di ritagli del cielo, allo stesso modo di come le viste della città sono intervallate dai diaframmi delle merlature. Questa si trasforma in una promenade nella quale si fondono elementi contemporanei e antichi, suggestioni del luogo e dell'arte che vengono trasformati in un racconto dentro l'architettura del castello e nel quale non si può fare a meno di ricordare le parole dello stesso Scarpa: "Io amo molto... la luce naturale: volevo ritagliare, se possibile, l'azzurro del cielo [...]".

Herbert Hamak studia alla Scuola d'Arte di Stato di Francoforte dal 1972 al 1980. Dopo una fase intellettualmente ricca di spunti, di confronto con i movimenti concettuali e di riflessioni sulle possibilità di un nuovo modo di dipingere, medita lungamente sulle potenzialità della pittura stessa. In un primo momento il suo dipingere includeva la presenza di una possibile Figura, per poi evolversi in un modo astratto caratterizzato da una sostanziale monocromia luministica che inizia a prendere in forte considerazione la Materia, la trasparenza e la luce.



17



17. Il Monumento di Cangrande, (Rigino di Enrico XIV sec.).
18. Vista dall'alto di Castelvecchio e di "Ultramarinblau Dunkel PB 29.77007" (H. Hamak).
19. Castelvecchio e "Ultramarinblau Dunkel PB 29.77007" (H. Hamak).



Nuove finestre nel cielo. Un pittore e un architetto a Castelvecchio: Herbert Hamak e Carlo Scarpa

Alba di Lieto

Seguendo un percorso già tracciato da altri, Herbert Hamak si è accostato, con sapienza agli stimolanti spazi del castello e del museo, calandosi con calcolata semplicità nel complesso linguaggio architettonico di Carlo Scarpa. L'architetto veneziano nel restauro della Galleria delle Sculture, ha messo a punto un rigoroso sistema dove pavimenti, soffitti e apparati espositivi obbediscono ad un ordine geometrico all'interno del quale le opere d'arte risultano collocate secondo una armoniosa disposizione che tiene conto del loro valore plastico, materico, cromatico e in particolare del rapporto con la luce. La complessa poetica scarpiana pur appartenendo al mondo della geometria euclidea risulta "svincolata da modelli univoci" con profondi legami con la cultura artistica del Novecento, mediante la "riappropriazione dei linguaggi delle avanguardie storiche, ma filtrati dal gusto dell'*Informel*." Scarpa elabora un personale lessico nel quale condensa il bagaglio culturale acquisito con la consuetudine alla pittura di Paul Klee e Piet Mondrian² esprimendolo in maniera esemplare nell'allestimento della Galleria delle Sculture. La magica atmosfera di questo luogo ha sollecitato la ricerca formale di Herbert Hamak che, so-

lo dopo aver messo a punto l'installazione *Ultra-marinblaudunkel PB 29.77007* sui camminamenti di ronda, progetta qui sette installazioni. In ciascuna sala espositiva lascia un incisivo segno cromatico e, pur essendo definite dall'artista opere di "pura pittura" tuttavia esse possiedono una valenza tridimensionale. Sono delle geometrie elementari: un cubo e parallelepipedi di svariate forme e dimensioni; dimensioni precise che in modo stupefacente ricordano la scultura medievale all'architettura, variano con il variare della luminosità naturale, con il formarsi di ombre e riflessi, con nuovi ritagli di luce.

Nella prima sala, vicino ad una iscrizione del IX secolo, l'artista posiziona, con un'inclinazione a 45° un angolo verde-acqua, S.T.099N, connessione discreta tra la ruvida lastra in pietra bianca e il traslucido pavimento. Il colore, quasi opalescente, del catalizzatore varia con il variare della luce assumendo tonalità prossime al calcestrutto liscio e indicando al tempo stesso, in modo discreto ma efficace, la relazione tra l'oggetto e l'apparato espositivo.

Gli incerti appoggi di legno grezzo, dai quali si intravede il risvolto della tela, sottolineano l'estrema provvisorietà delle installazioni, accentuata dall'inclinazione che le rende quasi instabili, talora barcollanti. Inusuale modalità espositiva che attira l'attenzione e le fa sembrare appartenenti al mondo della scultura; una sobrietà di forme associata ad un cromatismo potente che amplifica il rapporto tra scultura, architettura e pittura. Poiché di pittura si tratta, di pittura solida e stratificata all'interno di elementari forme solide.

Già in passato altri si erano misurati con gli spazi scarpiani: nel 2004 l'architetto Peter Eisenman invece di presentare una tradizionale mostra della sua opera aveva preferito la complessa realizzazione di una stupefacente installazione: "Il giardino dei passi perduti"³. Un intervento in esterno che dal restauro di Carlo Scarpa estrapolava alcuni elementi maggiormente espressivi: i pavimenti in cemento e pietra, la griglia, la trave di ferro e li rielaborava nel giardino. Scegliendo cinque progetti "indice" rappresentativi della propria ricerca formale, traeva alcuni elementi simbolici che venivano amalgamati, con un processo di scomposizione e ricongiunzione, alle citazioni scarpiane. Il tema dell'ortogonalità veniva affrontato proponendo una sovrapposizione della griglia eisenmaniana a quella di Carlo Scarpa; i frammenti di questo reticolato, composizioni scultoree di colore rosso, emergevano dal suolo e si disseminavano tra le sale della Galleria Sculture, secondo un progetto coinvolgente e spregiudicato. La memoria di questo intervento passato accentua la sobrietà estrema di quello odierno di Herbert Hamak e fa riflettere come l'opera di Scarpa indirizzi e ispiri ad una ricerca di assoluta essenzialità.

L'installazione, già intravista dal basso, per quelli che in verità hanno un occhio attento, prosegue ad una altezza di tredici metri, dove attraverso stralci di vedute urbane e del giardino di Carlo Scarpa si percorre lo stretto passaggio merlato, che conduce alla torre dell'Orologio che ospita la statua di Mastino II nella sua nuova collocazione. Il percorso, era probabilmente parte del camminamento di ronda approntato in



epoca viscontea che partiva da Castelvecchio, scavalcava l'Arco dei Gavi e si collegava alla cittadella fortificata correndo sopra le mura⁴. Riaperto al pubblico il 18 marzo 2007, dopo mezzo secolo di chiusura, il camminamento subisce una provvisoria metamorfosi con la posa a cavallo delle code di rondine di 18 barre blu - marino di *Ultramarinblaudunkel PB 29.77007* che scandiscono un preciso ritmo trasformando la *promenade* consentendoci di vedere tra l'una e l'altra ritagli di cielo che curiosamente ricordano una famosa lezione di Scarpa intitolata: "volevo ritagliare l'azzurro del cielo"⁵. Come ha spiegato Hamak stesso diventa un nuovo osservatorio del cielo, ma, anche un racconto dentro la spazialità dell'architettura medievale da cui trarre nuovi spunti. L'artista "con piccole gocce di pittura concentrata pronta a diluirsi e a riversarsi sull'edificio"⁶ ci fa vedere con un nuovo sguardo una contemporanea *urbis picta*, quale Verona era.

Ristampa del testo pubblicato in:
Herbert Hamak. *Ultramarinblau Dunkel PB 29.77007*,
a cura di L.M. Barbero e P. Marini, Marsilio, 2007

¹ M. Dalai Emiliani, *Il progetto di allestimento tra effimero e durato: una traccia per le fonti visive di Carlo Scarpa*, in Carlo Scarpa Mostre e Musei 1944/1976-Case e paesaggi 1972/1978, pp. 41.

² L'allestimento della mostra di Paul Klee alla Biennale di Venezia è del 1948, quella di Piet Mondrian alla Galleria d'Arte Moderna di Roma è del 1956. La modalità espositiva è indagata sia nel saggio sopracitato e da O. Lanzarini, 2003.

³ Peter Eisenman: *Il giardino dei passi perduti. The Garden of Lost Footsteps*, 2004.

⁴ A.M.Conforti Calcagni, *Le mura di Verona*, p.67, Verona 1999.

⁵ "Io amo molto... la luce naturale: volevo ritagliare se possibile, l'azzurro del cielo... Lo spigolo vetrato diventa un blocco azzurro spinto verso l'alto, e quando si è all'interno la luce illumina perfettamente tutte le quattro pareti. La mia tendenza di ricerca formale mi faceva preferire la trasparenza assoluta e dunque non volevo avere l'incrocio dei vetri fissato da un telaio. È stato un tour de force, perché tutto sommato non è possibile ottenere questa idea di trasparenze: quando sovrappongo il vetro l'angolo lo vedo lo stesso, soprattutto se il vetro è di grosso spessore." Lezione tenuta da Carlo Scarpa agli studenti dello IUAV Istituto Universitario di Architettura di Venezia, il 13.1.1976 sul progetto di ampliamento della Gipsoteca Canoviana a Possagno, "Volevo ritagliare l'azzurro del cielo", trascrizione a cura di Franca Semi pubblicata in: Carlo Scarpa, *Frammenti 1926/1978*, Rassegna, numero monografico a cura di A. Rudi, n. 7, luglio 1981, pp. 82-85.

⁶ Intervista a Herbert Hamak a cura di Luca Massimo Barbero, *La mia installazione a Castelvecchio? una piccola goccia di pittura pronta a diluirsi sul Castello*.

Le foto 1, 2, 7, 8, 9, 17, 18, 19 sono di Stefano Tenaglia. La foto 16 è di Dario Aio.



21



22

20. La Galleria delle Sculture (C. Scarpa) e "Ultramarinblau Dunkel PB 29.77007" (H. Hamak).

21. L'Antico, il Moderno e il Contemporaneo: "Ultramarinblau Dunkel PB 29.77007" (H. Hamak).

22. La Galleria delle Sculture (C. Scarpa) e "Ultramarinblau Dunkel PB 29.77007" (H. Hamak).