

LILIANA GRASSI E IL RESTAURO

MARIA ANTONIETTA CRIPPA

Il fondamento realista e la continuità della tradizione italiana del restauro

«Nel campo del restauro sembra impossibile giungere a punti definitivi. Infatti si ritorna sempre da capo.»¹: il realismo di questa affermazione di Liliana Grassi, di cui sono stata allieva, non fonda un atteggiamento nichilista, ma, molto più pertinentemente, una apertura a tutto campo al sempre possibile rinnovarsi del rapporto tra memoria e speranza in ogni atto d'architettura. L'apparente paradosso, della positività di tale ripresa continua, con il quale apro queste riflessioni, è, a mio parere, il nodo più provocatorio della concezione del restauro della Grassi e della sua feconda eredità, magistralmente esemplata nei suoi interventi, soprattutto, per l'eccezionale vastità di componenti in gioco, in quello per l'Ospedale Maggiore di Milano, istituzione rinascimentale di carità, attualmente sede centrale dell'Università degli Studi di Milano.

Tratteggiare in sintesi l'insieme degli interventi di restauro a tale complesso è per me stimolo a mettere in luce una eredità culturale che ritengo di eccezionale portata, maggiore certamente di quanto finora, anche in Italia, si sia saputo cogliere.

Definisco tale eredità come esercizio critico di ancoraggio della disciplina del restauro e dell'insieme dei saperi e delle azioni volte a conservare la memoria architettonica del tempo passato, ad una *Weltanschauung*, potremmo dire ad una *Architektonische Weltanschauung*, dunque ad una visione globale del mondo dell'architettura, che ha oggi, in un inevitabile clima di esasperato specialismo, valore di pressante richiamo metodologico.

Da questa l'architetto e restauratore milanese trasse una nitida capacità di equilibrio nella compaginazione delle componenti —non dissipativa fino

1. L. GRASSI, *Storia e cultura dei monumenti*, Milano 1960, p. 455.

all'ipostasi dei frammenti, come sempre più spesso accade— e la forza del radicamento del giudizio specialistico in una umanità e in un orizzonte di valori concretamente vissuti.

Di Liliana Grassi, nata nel 1923 a Milano e ivi scomparsa nel 1984, è stato detto che per prima ha affrontato il problema del restauro nella sua dimensione filosofica²; il che è certamente vero ma va spiegato, perché i suoi scritti e il suo operato sono sempre stati strettamente attinenti all'architettura, antica e nuova, e alla pratica del restauro; né mai si è compiaciuta di lunghe digressioni teoretiche.

Pertinente è il nesso individuato nel suo temperamento tra inclinazione filosofica e capacità di «esplorazione attenta a restituire le complessità piuttosto che a dare univoche chiavi di lettura», nella quale «la concreta considerazione dell'architettura nelle sue forme, nella sua organizzazione strutturale e spaziale, non è mai separata dalla analisi del mondo di idee e di esigenze spirituali e materiali, che ne avevano prodotto la nascita e determinata la forma.»³

Credo indubbia, oltre che internazionalmente riconosciuta, l'interessante specificità italiana, non rilevabile in altre parti d'Europa, nella formazione di architetti restauratori dalla seconda metà dell'Ottocento alla prima metà del nostro secolo, cioè dalla generazione di Boito (1835-1914) alla successiva di Giovannoni (1873-1948), nella cui scia si è formata anche Liliana Grassi. Da tale specificità dipesero i precoci sviluppi italiani della disciplina del restauro: essa consisteva nel fortunato convergere di molte componenti culturali e professionali in una singola personalità che poteva, per questo, scorgere un certo profilo globale di ragioni non particolaristiche, ma 'filosofiche' generali. Tale profilo globale consentiva a queste personalità di situarsi criticamente nel punto di articolazione, nella modernità, tra due contesti tendenti alla reciproca separazione e contrapposizione: il mondo dell'arte, passato e attuale, e la moderna tecnologia.

Liliana Grassi ha del resto chiaramente affermato a questo proposito che «l'ambito tecnologico e quello teoretico (oggi assai esteso) della tutela del "bene culturale" non possono ritenersi né estranei, né contrapposti, né tantomeno indipendenti.». Ha inoltre osservato come «... si tenda oggi per ragioni complesse ... a ribaltare i rapporti. Si tende, cioè, attraverso le proposizioni della cultura materiale, a dare autonomia all'azione tecnico-conservativa fino ad identificarla con il restauro stesso, sostituendo cioè, in modo integrale, il "come" al "perché" conservare la materia.»⁴

2. Tale fu il giudizio espresso dai commissari di un concorso al quale la Grassi aveva partecipato, riferito da A. BELLINI, *Liliana Grassi: un ricordo dopo dieci anni*, in «Tema - tempo, materia, architettura», n. 4, 1995, p. 50-51.
3. *Ibidem*, p. 50
4. L.GRASSI, *Problemi metodologici in relazione alla teoria del restauro*, in: AA.VV., *Il restauro delle costruzioni in muratura*, Atti ASSIRCO, Venezia 21/23 maggio 1980, Roma 1981.

Nell'Ottocento, per passare dalla divaricazione fra la posizione di Viollet le Duc e quella di Ruskin ad un equilibrato, ma sempre delicatissimo, rapporto tra restauro e conservazione, occorre che qualcuno, e questi fu Boito, annodasse dentro di sé i fili di un sapere che faticosamente ruotava attorno al tema della coscienza storica e della sua efficacia nella situazione contemporanea e moderna dell'architettura.

E' sufficiente ricordare, in questa sede, che Boito prese certamente da Ruskin e Morris la nozione di conservazione dell'antico, fondata sul principio di autenticità, contrapponendosi in questo modo alla concezione paleontologica di Viollet-le-Duc; per contrasto, egli, contro Ruskin e Morris e in unità di intenti con Viollet-le-Duc, affermò la priorità del presente sul passato e la piena legittimità del restauro, come *extrema ratio* certamente, ma molto spesso inevitabile⁵.

Credo che l'apertura internazionale di attenzione a questo specifico contributo italiano alla cultura europea sia tema che merita di essere approfondito, mentre ancora si vanno chiarendo le posizioni di Boito stesso e della sua cerchia.⁶

La Grassi, in continuità con tale atteggiamento inclusivo, ha saputo tener fede a quel dato di complessità che il Boito per primo aveva fatto emergere, ma scavandone le ragioni e sbalzandolo fuori dall'orizzonte positivistico ottocentesco e dallo scetticismo radicale boitiano, con uno scatto di impegno critico e interpretativo che la portò ben oltre i termini del problema posti dal suo maestro, Ambrogio Annoni, seguace di Gustavo Giovannoni, che diede forza di sistema codificato alla posizione boitiana e allargò il raggio d'azione del restauro dal monumento al contesto stratificato, all'ambiente.

Come intendo mostrare, certamente in lei la ricerca mai esaurita delle ragioni della conservazione e del restauro ha contrastato, fino all'annullamento, ogni atteggiamento aprioristico e dogmatico, al tempo stesso si è appoggiata a certezze morali, come testimonia la capacità di rischio e di percorso controcorrente che ha saputo sviluppare nel campo storico-critico e nell'orizzonte di più radicali scelte di cultura e di vita universitaria.⁷

5. Si vedano le riflessioni ben calibrate della Choay in *L'allégorie du patrimoine*, Parigi 1972, p.127 e ss.
6. Studi recenti su C. Boito sono stati incentivati dal recente I° Incontro Boitiano del 22 maggio 1996 presso l'Accademia di Belle Arti di Milano, i cui atti sono in corso di stampa, al quale ho anch'io partecipato con una relazione dal titolo: *Camillo Boito e il futuro dell'architettura italiana*. L'interesse crescente per Boito è inoltre testimoniato dal recentissimo volume di G. ZUCCONI, *L'invenzione del passato - Camillo Boito e l'architettura neomedievale*, Venezia 1997.
7. Fra le molte testimonianze a questo proposito mi pare qui opportuno proporre tre. Una del Prof. Augusto Cavallari Murat, del Politecnico di Torino, che scrisse: «... mi preme ricordare ad onore di Liliana Grassi una pagina di cronaca (e di storia, forse) riguardante i tempi sessantotteschi allorché gli accumuli personali di dottrina degli studiosi furono messi a disagio dal cieco furore di giovani azzati da mestatori senza scrupoli. La brava ottima Grassi seppe mettere in salvo il proprio tesoro scientifico trasferendosi da una facoltà

Una ulteriore, più approfondita riflessione a carattere generale è indispensabile per collocare correttamente il temperamento 'filosofico' di Liliana Grassi nel contesto del suo tempo.

Nel tentativo di darne in questa sede qualche cenno è necessario collegare, sia pur brevemente, la sua posizione —maturata in costante, lineare riflessione dagli anni Cinquanta in poi— con il dibattito italiano sul restauro, che ha avuto, soprattutto a partire dall'ultimo dopoguerra, una vastità di sviluppo eccezionale, nel quale emersero le personalità di Roberto Pane, Bernard Berenson, Renato Bonelli, Cesare Brandi..

Fra le numerose posizioni non può non essere qui ricordata, quale utile termine di paragone, quella di Cesare Brandi, che ha costituito, tra gli anni 40 e 60, un punto di riferimento fondamentale, consentendo persino una «cattiva vulgata» del pensiero ad essa inerente.⁸

Brandi ha definito il restauro, nella sua accezione più generale, «attività comunque svolta per prolungare la vita dell'opera d'arte, parzialmente reintegrandone la visione e il godimento», come tale «aspetto fondamentale della cultura e degli studi storico-artistici», fondato sia su basi tecnico-scientifiche che su «una metodologia critico-estetica, anche connessa con gli ideali e le cognizioni di vari monumenti culturali.»

Dalla relazione opera d'arte-restauro egli dedusse inoltre due principi, ai quali collegò le due imprescindibili istanze, quella storica e quella estetica, che motivano, reggono e configurano in termini operativi l'atto restaurativo.

Secondo il primo principio il restauro «costituisce il momento metodologico del riconoscimento dell'opera d'arte nella sua consistenza fisica e nella duplice polarità estetico-storica, in vista della sua trasmissione al futuro»; per il secondo principio esso «deve mirare al ristabilimento dell'unità potenziale dell'opera d'arte, purché sia possibile raggiungere ciò senza commettere un falso artistico o un falso storico e senza cancellare ogni traccia del passaggio dell'opera d'arte nel tempo.»⁹

all'altra del Politecnico di Milano ... La sofferenza e la moralità della cattedratica Liliana Grassi resterà di monito.». La seconda del Prof. Paolo Carpeggiani del Politecnico di Milano, che ne ammira «... la scelta di rigore morale mai incrinato dal compromesso, la coerenza di una onestà intellettuale sorda ad ogni lusinga, il coraggio di parlare e di agire secondo coscienza, quale che fosse il prezzo da pagare.», in: *Liliana Grassi architetto -Il pensiero, i restauri, i progetti* (a cura di M.A. CRIPPA), catalogo della mostra dedicata a Liliana Grassi, 15-28 settembre 1986, Crociera filaretiana dell'Ospedale Maggiore, Milano 1986. La terza, infine, del Prof. Roberto di Stefano di Napoli: «Dopo vent'anni di lavoro nella Facoltà di Architettura, la violenza e la volgarità del Sessantottismo deterioro la fecero fuggire, atterrita, nella Facoltà di Ingegneria, dove però ha continuato a svolgere la sua attività didattica e, soprattutto, di ricerca storica dell'architettura, della città, del restauro. Una attività esemplare, perché sempre condotta in parallelo con quella di progettazione e di esecuzione degli interventi di restauro.» R.DI STEFANO, *Ricordo di Liliana Grassi*, in «Restauro», anno XIV, n. 81, sett./ott. 1985.

8. Cfr. al riguardo le riflessioni di A. CONTI, *Restauro*, Milano 1992.

9. C. BRANDI, ad vocem *Restauro*, Enciclopedia Universale dell'Arte, vol XI, Venezia-Roma 1963, coll. 323 ss. Si veda anche: C. BRANDI, *Teoria del restauro*, Torino 1977.

Liliana Grassi, che pure non ha mai esplicitamente utilizzato l'articolazione brandiana nelle sue riflessioni, è stata tuttavia profondamente consonante con essa, ma dall'interno di una prassi che sfuggiva alla esplicitazione di una dialettica tra storia e arte, per valorizzare la conservazione e il restauro come momento del riattivarsi nella storia del significato e del valore di fenomeni artistici.

Testimonianza probante di tale atteggiamento, al quale è rimasta costantemente fedele, è una riflessione conclusiva della breve ricostruzione storica di un piccolo edificio, l'oratorio di San Rocco a Trezzo d'Adda, l'ultimo suo restauro, dove scrive: «Vista la storia complessa, e in taluni casi non chiara, della chiesa, si può affermare che tutta l'opera di restauro, oggi terminata, ha avuto come costante obiettivo quello di mettere in luce tutto quanto di autentico è stato possibile ritrovare, eliminando le manomissioni e le alterazioni in modo da consentire nuove letture e valutazioni corrette e da restituire nello stesso tempo al S. Rocco quei valori storici e formali che una lenta destrutturazione dell'immagine avevano cancellato.»¹⁰

Il nesso tra storia e arte, quello tra materia e immagine, gli stessi due principi brandiani si rintracciano in questa conclusione, ma appena accennati, come rimando alla qualità dell'intervento, alla sequenza di decisioni e scelte che esso ha comportato, decisioni e scelte che vengono in tal modo tenute nell'orizzonte di opzioni di cultura prive di qualsivoglia segno dogmatico, come nodi attorno ai quali si intrecciano nello stesso tempo dubbi, interrogativi, convinzioni.

Il comportamento 'filosofico' dell'architetto milanese non sfocia dunque in una vera e propria teoresi, ma si attesta prudenzialmente nel territorio delle scelte ragionate e consapevoli, in una non del tutto esplicitata oscillazione fra istanze positiviste ed idealiste, queste ultime certamente di stampo crociano.

Qualcosa di analogo è riscontrabile anche nel metodo di indagine storica sviluppato dalla Grassi, nel quale mi pare ravvisabile una ancor più chiara sua sequela del metodo crociano, nell'insistito interesse per una sintesi artistica, che non dimentichi, benché subordini alla prima, le ragioni pratiche dell'architettura.¹¹

10. L. GRASSI, *Divo Rocho Dicitum - Storia e restauro dell'oratorio di San Rocco*, Trezzo d'Adda (Mi.) 1985, p. 19.

11. Spesso, nei colloqui personali, si riferiva a Croce, così come spesso sottolineava, in colloqui e lezioni, la necessità di riconoscere all'architettura, pur gravata di motivi pratici, anche il valore d'arte. Il suo atteggiamento critico non si arrestava infatti ai primi, ma mirava sempre a mettere in luce la sintesi artistica dell'opera o del contesto in esame. Rispondeva quindi, con esemplare precisione, ad una richiesta avanzata da Croce nel 1910 in *Problemi di estetica*: «E' necessario non arrestarsi ad essi (i motivi pratici dell'architettura, n.d.r.) ma ricercare la sintesi artistica, cioè il momento in cui l'artista ha conseguito una propria visione o immagine, la quale trasforma in lavoro d'arte il lavoro pratico.» Il testo crociano è citato in: G. ERCOLI, *Storia della critica d'arte*, Milano 1992, p. 57.

Molte tra le testimonianze su di lei di colleghi e di studiosi e professori, suoi estimatori di ogni parte d'Italia, da me raccolte in occasione di una mostra a lei dedicata, sottolineano la singolare profondità con cui sapeva guardare ed indagare gli antichi edifici: «... chi l'ha conosciuta non dimentica il suo approccio al monumento che s'accingeva a restaurare, un approccio ricchissimo al contesto in cui esso era nato, alla personalità di chi l'aveva concepito e costruito.»¹²

Più in generale le è stato riconosciuto «un atteggiamento culturale e umano fondato sul rifiuto delle semplificazioni di comodo, delle false contrapposizioni. Un rifiuto che comportava il confronto costante con ogni espressione di pensiero, la continua tensione a trovare una sintesi, specifica esigenza personale, con la perfetta coscienza della sua provvisorietà, eppure del suo valore permanente come testimonianza del momento storico».¹³

Oltre alla grande ricchezza ed intensità dei suoi studi storici, non solo nel campo dell'architettura ma anche in quello più generale della trasmissione delle idee, oltre al senso profondo della storia e ad una appassionata sensibilità per la tradizione, si è riconosciuto alla Grassi di essere stata «testimone discreta di una stagione del restauro che si esprimeva soprattutto come servizio scientifico e tecnico per i problemi del nostro Paese... lavorò in silenzio, prima per la ricostruzione intelligente del patrimonio monumentale offeso dall'ultimo conflitto bellico, poi per la conservazione e la valorizzazione di altri complessi architettonici degradati, ma sempre guardando agli aspetti di metodo, senza mai dimenticare di essere architetto...».¹⁴

I tratti principali della disciplina del restauro

Nell'impossibilità di dare, in questa sede, esteso profilo delle componenti teoriche e pratiche sul tema del restauro, stabilisco un sintetico paragone tra le tematiche principali della prima maturità della Grassi e quelle conclusive degli anni 80.¹⁵

Un ampio saggio su *Il restauro dei monumenti - teorie e problematica*, della fine degli anni cinquanta, è contenuto nel volume *Storia e cultura dei monumenti*, che raccoglie le esperienze didattiche maturate in due importanti corsi della

12. L. CASTELFRANCHI, in: *Liliana Grassi architetto - Il pensiero, i restauri, i progetti* (a cura di M.A. Crippa), cit.

13. A. BELLINI, *Liliana Grassi architetto - Il pensiero, i restauri, i progetti* (a cura di M.A. Crippa), cit.

14. F. GURRIERI, in: *Liliana Grassi architetto - Il pensiero, i restauri, i progetti* (a cura di M.A. Crippa), cit.

15. I principali scritti a carattere teorico sul restauro di L. Grassi sono: un ampio capitolo dedicato all'argomento, dal titolo *Il restauro dei monumenti*, nel volume *Storia e cultura dei monumenti*, Milano 1960, p. 379-467; il saggio è ripreso in *Momenti e problemi di storia del restauro*,

Facoltà di Architettura al Politecnico di Milano: il corso di «Caratteri stilistici e costruttivi dei Monumenti» e quello di «Restauro dei Monumenti».

A premessa di un ampio *excursus* sugli interventi antichi sui monumenti e sulle moderne teorie del restauro tra XIX e XX secolo, la Grassi, allieva di un restauratore giovannoniano¹⁶ — Ambrogio Annoni (1882-1954), resistente a formule precostituite e propugnatore de «il caso per il caso»¹⁷ — non solo ne sottoscrisse pienamente la linea di pensiero e d'azione, ma svolse un insieme di riflessioni originali, tese a collocare il restauro nel quadro di una più vasta operatività architettonica.

Tre grandi tematiche debbono qui essere ricordate: la attualità del restauro, il valore della storia e il rapporto tra antica e nuova architettura.

Fondamentale la prima nel secolo dell'esplosione del 'moderno' in architettura, che, «superata la fase polemica iniziale e il capitolo cubistico, cerca, attraverso un maggiore approfondimento dei suoi stessi mezzi, di arrivare a quel *continuum* spaziale che conduca ad una integrazione fra antico e moderno negli ambienti urbani».¹⁸

In tal modo l'attualità del restauro è direttamente connessa alla fase più matura e riflessa della modernità, nella quale viene posto il problema della tradizione, «affinché il linguaggio nuovo affondi in essa le sue radici, per non inaridirsi in schemi astratti, e ne tragga alimento vitale».¹⁹

Disciplina e atto critico che si colloca e matura all'interno di una cultura storicizzata, come tende ad essere quella dagli anni cinquanta in poi, il restauro pone in primo piano, col problema della tradizione, quello della coscienza storica.

in: AA.VV., *Restauro architettonico*, Milano 1961; *Restauro dei monumenti*, in «Città di Monza», n. 35, maggio 1964; *Tutela e avvaloramento dei complessi storico-ambientali nel comprensorio milanese*, in *Atti del III Convegno per gli sviluppi in Milano*, Milano 1965; *Il problema della conservazione dei centri storici*, Milano 1966; *Restauro e destinazione - una scelta politica*, in: AA.VV., *Atti della IV tavola rotonda sulla valorizzazione dei castelli*, Castello di Terengo, 22-23 marzo 1969, Roma 1969; *Passato e presente nella conservazione dei centri storici*, in «Vita e Pensiero» Milano 1975; *Restauro* (voce) in: AA.VV., *Dizionario enciclopedico UNEDI*, vol. XII, Milano 1980; *Problemi metodologici in relazione alla teoria del restauro*, in: AA.VV., *Il restauro delle costruzioni in muratura*, Atti del 2.º Corso ASSIRCO, cit., voce *Restauro*, in AA.VV., *Storia generale dell'arte*, Milano 1982.

16. Recentissima è la pubblicazione di una antologia degli scritti di G. GIOVANNONI, *Dal capitello alla città* (a cura di G. Zucconi), Milano 1997, con una sezione sul tema: *L'ambiente dei monumenti*, p. 97-120. Si veda anche G. GIOVANNONI, *Il restauro dei monumenti*, Roma 1946.
17. Cfr. A. ANNONI, *Scienza e arte del restauro architettonico*, Milano 1946. Nel volume l'autore definì la teoria del «caso per caso»: «eminentemente realizzatrice, ma che richiede un complesso e delicato senso di studio, di gusto, di sincerità e di equilibrio: in una parola di armonia.», p. 20. Dello stesso autore si vedano anche: *I monumenti milanesi danneggiati dalla guerra*, in *Atti del Collegio degli ingegneri di Milano*, n. 5-6 maggio/giugno 1947; *Organismi e forme dell'architettura*, Milano 1952.
18. L. GRASSI, *Il restauro dei monumenti*, nel volume *Storia e cultura dei monumenti*, cit., p. 383.
19. *Ibidem*, p. 380.

Nei confronti della storia si è infatti passati: «Da un rapporto negativo a un rapporto di conoscenza. Dalla conoscenza è nato l'amore, tanto che oggi si può affermare che l'antico è sempre presente nella vita culturale fino a costituire un fenomeno tutto moderno, che si inquadra con la "storicità" del nostro sapere».²⁰

Il tema esemplarmente significativo a questo riguardo è quello del rapporto tra antica e nuova architettura in funzione di una "continuità" tra presente e passato, che più tardi qualificherà come continuità nella distinzione.

Queste riflessioni meriterebbero di essere commentate e riferite a casi e contesti; offrono inoltre, anche nella loro nuda immediatezza, ampia apertura di orizzonte ad un dialogo tra atto progettuale e decisione conservativa o di restauro, che ne attenui la contemporanea divaricazione, senza però mai confonderli, nell'orizzonte di una cultura consapevole della sua tradizione, che porta ben al di là di ricordi stilistici o di esercizi di recupero filologico.

Per questo la Grassi giunse a valorizzare, nelle indagini di storia dell'architettura, la possibilità di identificazione di un capolavoro realizzato a più mani nel tempo, dal momento che la tradizione era da lei intesa non come vincolo, ma quale principale condizione di libertà; il problema, di grandissima importanza per lo studio e l'interpretazione di grandi opere d'architettura del passato, illumina anche questioni di continuità di architettura più recenti o contemporanee.²¹ Più in generale, ella non si stancò mai di additare l'importanza di una solida formazione e costanti studi storici per un restauratore. Si fece anzi testimone in prima persona di tale posizione, caratterizzata anche da un deciso radicamento culturale nella sua terra lombarda negli studi numerosissimi e fondamentali, quali quelli sull'età sforzesca, sul barocco e il rococò, sul cinque-seicento lombardo.

Riuscì in essi a definire una propria particolare angolatura tematica volta a penetrare, come caso di complesso intreccio, la dinamica artistica lombarda nel corso di un lungo arco temporale. Le fu riconosciuta grande libertà e originalità di giudizio e capacità di penetrazione di temi molto articolati quali «diversità di molteplici centri artistici, concezione "multifocale" dell'analisi critica, ruolo delle tendenze di continuità».²²

Per questa stessa ragione considerò l'attualità di tre aspetti dell'atto conservativo: l'integrazione e coesistenza tra monumento antico e architettura moderna; l'attualità urbanistica del monumento antico; la ricerca del modo adeguato di accostarsi al monumento per restaurarlo, modo che si appoggiava sulla integrazione tra analisi delle fonti storiche e indagine diretta del monumento.

20. *Ibidem*, p. 380.

21. La stessa continuità di costruzione della grande cattedrale barcellonese della Sagrada Família, ad esempio, potrebbe essere proficuamente illuminata da questo punto di vista.

22. S. BENEDETTI, in: *Liliana Grassi architetto - Il pensiero, i restauri, i progetti* (a cura di M.A. Crippa), cit.

Un punto cruciale delle sue riflessioni è quello relativo al «rovesciamento dei principi della Carta del restauro», in occasione delle ricostruzioni postbelliche degli anni cinquanta, per le quali lamentò: «Si abbandonarono allora le regole della Carta per le quali bisognava limitare al massimo il ripristino delle parti distrutte con ogni scupolo di fedeltà, si derogò con molta facilità e si tornò alla ricostruzione stilistica da anni repressa».²³

Pur non condividendo, dunque, le motivazioni della ricostruzione stilistica, fu sempre sensibilissima alle ragioni largamente partecipate, quasi popolari potremmo dire, del restauro, in una sottolineatura dell'aspetto non elitario della tradizione, fino ad accettare, se non proprio a giustificare, i casi eccezionali di alcune ricostruzioni postbelliche, come quelle del centro storico di Varsavia²⁴.

Brevissimi, ma di essenziale chiarezza nella concisione del giudizio, sono stati gli scritti, messi a punto negli ultimi anni Ottanta, nei quali ha anche aperto dichiarate polemiche nei confronti di tendenze povere di ragioni culturali profonde e nei confronti della progressiva perdita di rapporto tra storia dell'architettura e restauro, all'origine di posizioni settarie.

Lo studio della storia dei monumenti nello loro multivaria ricchezza che la affascinava —ricordo per inciso che la Grassi era polemica nei confronti della dizione di bene culturale e che sul significato del termine monumento ha scritto alcune tra le sue più belle pagine²⁵— ha in lei completa autonomia scientifica, ma è considerato anche premessa indispensabile ad un qualsiasi lavoro di restauro.

«Il restauro —ha scritto due anni prima della sua scomparsa l'architetto milanese— è una complessa operazione che trae il suo dato fondante dalla concezione della cultura, in particolare della storia in tutti i suoi aspetti, sì che le motivazioni e i modi dei diversi interventi sono in continua discussione, tanto da rendere incompleta ogni definizione schematica. Scopo indiscusso è comunque quello di assicurare la sussistenza di un'opera, indipendentemente da modalità e motivazioni... è norma acquisita restituire l'oggetto del restauro ad uno stato di buona conservazione il più possibile rispondente alla sua autenticità, senza ricorrere a ripristini o integrazioni, nel rispetto, per quanto riguarda prevalentemente l'archeologia, l'architettura e l'urbanistica, delle stratificazioni appartenenti a diverse epoche, senza privilegiare un'epoca rispetto ad un'altra».

23. *Ibidem*, p. 452.

24. La sua posizione su questo argomento era del resto consonante con quella di altri studiosi e teorici del restauro; basti qui ricordare la posizione di ROBERTO PANE, *Il ponte di Santa Trinità*, in: «La nuova città», n. 3, 1946; poi in «Architettura e arti figurative», Venezia 1948; poi in «Attualità e dialettica del restauro», Chieti 1967.

25. L. GRASSI, *Medioevo rinascimento manierismo barocco*, Milano 1965; in particolare si veda il capitolo: *Introduzione prima: Mito e crisi del «monumento»*, storia del concetto, p. 13-30.

Più avanti dà ancor più chiara ragione di quest'ultima affermazione, come è noto risalente a Camillo Boito, ribadendo che «il restauro fonda ... la sua ragion d'essere nella presa di coscienza della prospettiva storica e quindi della distinzione, nella continuità, del tempo presente dal tempo passato, distinzione per la quale tutte le epoche sono oggetto di attenzione, a differenza di quanto accadeva in età classica, in periodo paleocristiano e medievale per certi versi, in periodo rinascimentale e barocco per altri...».²⁶

Affermazioni di anni precedenti su questo argomento trovarono allora perfetta sintesi nella dizione: «presa di coscienza della prospettiva storica e quindi della distinzione, nella continuità, del tempo presente dal tempo passato», formula che riecheggiava, ma in termini originali, il significato di un aforisma di Ruskin e che inserì passato e presente nell'alveo di quel vivo percorso che, con termine inattuale ma efficace, la Grassi ha sempre chiamato tradizione²⁷.

Nella cultura contemporanea, caratterizzata, soprattutto inizialmente, da «un operare manifatturiero e mercantile»²⁸, il restauro era venuto alla luce per contrastare il conseguente atteggiamento esclusivamente fruitivo, «che implica la distruzione della *durata*», termine forte di ascendenza blondeliana, intesa come «punto di rinsaldo fra speranza e memoria».

Poiché «i tessuti architettonici esistenti o i singoli monumenti, ... sono ... l'espressione di una realtà umana non ancora intaccata dalla deformazione tecnologica e dalla propensione per un futuro vagheggiato soltanto in quanto nuovo», è emersa, nel contesto culturale contemporaneo, «la necessità di ristabilire una continuità di fondo fra ieri, oggi e domani, realizzando una sintesi dialettica di progresso e continuità. La soluzione del problema dipende da una concezione globale del mondo nella quale è fondamentale l'atteggiarsi *nel* e *di fronte* al tempo»: l'interessante prevalere della tematica filosofica del tempo, a questo punto delle sue riflessioni, non era senza ragioni.

Avvenne infatti uno sviluppo di pensiero, certamente coerente con il percorso teorico e storiografico maturato in tutta la sua carriera, ma espresso ora

26. L. GRASSI, voce *Restauro*, in AA.VV., *Storia generale dell'arte* cit., p. 348-351.

27. Mi riferisco all'aforisma: «Bisogna conferire all'Architettura una dimensione storica e conservargliela. E se davvero sappiamo trarre qualche profitto dalla storia del passato, o qualche sollievo all'idea di essere ricordati da quelli che verranno, che possano conferire convinzione alle nostre azioni, o pazienza alla nostra tenacia di oggi, vi sono due compiti che incombono su di noi nei confronti dell'architettura del nostro paese, la cui importanza è impossibile sopravvalutare: il primo consiste nel conferire una dimensione storica all'architettura di oggi, il secondo nel conservare quella delle epoche passate come la più preziosa delle eredità.» Cfr. J. RUSKIN, *Le sette lampade dell'architettura*, Milano 1982, p. 211. Nello stesso volume è interessante al riguardo la *Presentazione* di Roberto di Stefano, p. 11-29.

28. Le citazioni che seguono da questo punto sul tema generale del restauro sono tratte da: L. GRASSI, voce *Restauro*, AA.VV., *Dizionario enciclopedico*, UNEDI, vol. XII, Milano 1980, p. 27-29.

non solo con sue parole, bensì anche con quelle di un filosofo di estetica, molto significativo nel contesto della cultura italiana, oltre che profondamente interessato all'architettura: Rosario Assunto.

Ho avuto la fortuna non solo di assistere al loro incontro e di cogliere l'attivarsi di una reciproca conferma di orientamenti culturali di fondo, ma anche di curare un libro di primaria importanza di Assunto, stampato nella collana che dirigo presso una editrice di Milano, un testo di grande successo editoriale che, con indubbia, brillante e convincente *vis* polemica, dal punto di vista del filosofo che giocava «a carte scoperte», pronunciava una «condanna estetico-etica, e come tale estetico-logica, della cosiddetta urbanizzazione totale» e del deterioramento dei valori che essa ha messo in luce.²⁹

In piena sintonia con Assunto e riprendendone le formule espressive, scrisse dunque la Grassi: «In sintesi la fondazione filosofica e le motivazioni del restauro debbono rispondere all'esigenza di un tempo ritrovato; l'esigenza cioè, "di fondare il tempo *finito, necessario* della vita giornaliera e della storia nella sua transitorietà, su un tempo *infinito, duraturo*": un tempo ritrovato dell'arte, che —come fu detto— non è riviviscenza già storicamente realizzata, né ritorno di un *gusto* o di uno *stile*, come nei secoli scorsi. Nel tempo ritrovato "l'uomo libera la propria temporalità dalle catene della successione e recupera insieme il passato e il presente in una *realtà* che non è *attuale* (e perciò più reale dell'attualità), in una idealità che non è *astratta* e perciò è più veridica dell'astrazione intellettuale (R. Assunto)».³⁰

Tali formulazioni vennero sottolineate da teorici del restauro come particolarmente rilevanti. Renato Bonelli vi riconobbe un contributo personale e innovativo nel far emergere l'esigenza di una rinnovata unità dialettica del tempo³¹; Giovanni Carbonara le ritenne, a metà degli anni Ottanta, «a tutt'oggi la migliore sintesi critica delle posizioni del restauro moderno e contemporaneo, da quello "scientifico" alle pseudoteorie del "recupero", del riuso, della riappropriazione dei beni culturali, del "restauro tipologico" fino alle propos-

29. Si veda la mia introduzione alla seconda edizione del volume: R. ASSUNTO, *La città di Anfione e la città di Prometeo*, Milano 1997.

30. Con queste stesse riflessioni si concludeva un altro saggio importante della GRASSI: *L'antico e i contemporanei: momenti del rapporto passato e presente nella cultura artistica dal Rinascimento all'età moderna*, estratto, da AA.VV., *Aspetti e problemi del rapporto passato-presente nella Storia e nella Cultura*, Istituto lombardo di Scienze e Lettere, Milano 1977, p. 53-82. L'autrice traeva in quella sede un'importante conclusione storiografica, espressa in questi termini: «Al passato occorrerà guardare, in sostanza, non per dedurre norme, ma per ricomporre l'unità dialettica del tempo, mentre, in termini di rapporto fra passato e presente, la moderna antinomia fra individualismo borghese e realismo sociale suscita l'esigenza di un superamento nella ricerca di una articolata relazione fra persona e società.»

31. R. BONELLI, Università degli Studi di Roma, in: *Liliana Grassi architetto - Il pensiero, i restauri, i progetti* (a cura di M.A. Crippa), cit.

te di "integrazione di immagine" che mi vedono personalmente implicato...».³²

Credo non improprio riconoscere alla Grassi la stessa fondamentale posizione filosofica di Assunto, da lui con terminologia di timbro greco così definita: «...filosofia è per me interrogazione intorno al senso e al valore dell'umana e mondana finitezza, ricerca del modo come la finitezza possa, diciamo così, infinitizzarsi senza negare sé stessa.»³³

Più esplicitamente l'uno e l'altra si sono apertamente opposti alla società della secolarizzazione, società che, ha scritto Assunto, «non cura la bellezza, perché ha rifiutato l'Assoluto di cui sono multivariate epifanie le tante bellezze che di sé indorano la finitezza, e le mettono per così dire le ali con le quali essa vola al di sopra del proprio essere finita. Ma il mondo della finitezza che si vuole automotivata ed autofinalizzata... è un mondo, oserei dire, svalutato; un mondo che non ha più valore...».³⁴

Il giudizio di valore, il suo recupero e la sua continuità nella materia trasfigurata in architettura come arte dall'esercizio inventivo, fu per Liliana Grassi il punto di partenza dell'atto restaurativo, riccamente problematico ma non scetticamente fondato. L'esito è stata la riproposizione a tutto campo di un significato spirituale, trascendente, di ogni autentica espressione artistica nell'architettura passata e attuale, che nel restauro trovava l'atto di ancoramento al presente e di trasmissione al futuro.

Nell'orizzonte della storia, territorio di messa in luce dei significati essenziali di un'architettura, sono iscritte le ragioni che impongono la necessità del restauro e della conservazione. Ma «il tempo ritrovato», di cui l'architettura portatrice di significati esistenziali profondi è testimone, meglio ancora è *monumentum*, è tempo non solo di materialità e finitezza, non solo di quotidianità, ma anche di realtà che porta il sovratemporale e il non finito: questa è stata la più radicale e conclusiva lezione della Grassi.

Molte problematiche da lei sviluppate e molte sue precisazioni e polemici confronti con atteggiamenti a lei coevi andrebbero ancora segnalati: da quelle sui centri storici ai problemi di cambiamento di destinazione in edifici oggetto di importanti restauri, dalle considerazioni sulle ragioni dell'introduzione in Italia della dizione ufficiale di bene culturale, a sostituzione di quella di monumento, all'emergere dell'urgenza di una conservazione integrata.

Il tracciato che ho privilegiato in questa sede non vuole essere esaustivo, ma indicare le linee principali di una tendenza del pensiero e dell'azione della

32. G. CARBONARA, in: *Liliana Grassi architetto - Il pensiero, i restauri, i progetti* (a cura di M.A. Crippa), cit. Carbonara si riconobbe in questo stesso testo in profonda sintonia con Liliana Grassi, «per la comune riconosciuta importanza, nel restauro, della componente "qualitativa" e della coesistenza di istanza storica e istanza estetica contro certe attuali posizioni assolutizzanti, che tendono ad eliminare come inessenziale uno dei due termini.»

33. R. ASSUNTO, *La Bellezza come Assoluto*, ed. Novecento, Palermo 1993, p. 25

34. *Ibidem*, p. 165-166.

studiosa italiana, gradualmente da lei portata in piena luce, fino a sfociare, negli ultimi scritti, in esplicite, conclusive ed efficaci formulazioni, tuttora significative nel clima, italiano ed europeo più recente, incline per lo più a concepire il restauro come pura conservazione e a prendere le distanze sempre più nette dal riferimento all'immagine architettonica e quindi alla componente estetica³⁵.

35. Sulle più recenti linee del dibattito italiano si vedano: T. LA REGINA, *Restaurare o conservare*, Napoli 1984; AA.VV., *Storia e restauro dell'architettura, Aggiornamenti e prospettive*, Atti del XXI Congresso di Storia dell'Architettura in Roma 12/14 ott. 1983, Roma 1984; P. TORSELLO, *La materia del restauro*, Venezia 1988; G. CARBONARA, *Questioni di principio e di metodo nel restauro dell'architettura*, in «Restauro», n. 50, p. 5-51; P. TORSELLO, *Restauro architettonico. Padri, teorie, immagini*, Milano 1989.