'ΑΝΑΓΚΗ 83.

Idoli infranti
USA/Russia Intolleranzes 1917/2017

Cultura del Moderno

Firenze, città mutante

Berlino in cantiere: dall'Isola dei Musei al Castello

Altralinea
EDIZIONI

'ΑΝΑΓΚΗ 83.

NUOVA SERIE, GENNAIO 2018

Editoriale

Marco Dezzi Bardeschi, *Idoli infranti: Intollerances 2017,* **2**

La Caduta degli "dei"

Luca Zacchino, *Fotoanalisi: America/Russia,* **4**; **Pierluigi Panza,** *La Guerra delle statue in America per fare i conti con la storia?,* **13**; **Nora Lombardini,** *Monumento celebrativo: distruzione e nostalgia riflessiva,* **17**; **Manuel Orazi,** *La battaglia retroattiva sui simboli del fascismo,* **20**; **Simona Bravaglieri, Mattias Legnér, Mirjana Ristic,** *Kosovo: quelle statue che dividono,* **24**

Storia del Restauro

Silvia Beltramo, *La cura del 'Medioevo': Cesare Bertea e il patrimonio architettonico del Piemonte occidentale,* **26**

Paesaggio agrario a rischio

Giuseppe A. Centauro, Daniela Cinti, Chiara Zipoli, *Cascina medicea ancora all'asta come* vuoto a perdere?, **34**; **Raffaella Laviscio**, *Un punto sulle Cascine di Milano,* **42**

Dossier: Berlino in cantiere, dall'Isola dei musei al Castello. Ricostruire/Riedificare dopo la fine del Moderno

Stefan Vieths, *Berlino, il riassetto della Spreeinsel e il nuovo* Pergamonmuseum, **46**; **Alberto Grimoldi,** *Berlino: pietre sopra il Castello,* **56**; **François Burkhardt,** *La nuova Berlino e l'ideologia della ricostruzione,* **60**; **Francesco Leoni,** *La ricostruzione del* Berliner Schloss *di Franco Stella,* **67**; **Pier Federico Caliari,** *La ricostruzione dopo la fine del Moderno,* **71**; **Francesco Leoni,** *Il progetto di Chipperfield per la* James Simon Galerien, **77**; **Valerio Tolve,** *Banyoles (Barcellona): il recupero del borgo antico,* **80**; **Francesco Novelli,** *Novara, il castello Visconteo-Sforzesco e l'intervento di Paolo Zermani,* **84**

Nuovi progetti e cantieri

Fabio Fabbrizzi, *Tra testimonianza ed aspettativa: Torre del Borgo di Villa d'Adda (Bergamo),* **88**; **Sotirios Zaroulas,** *Milano, splende il pianeta Aldo Rossi,* **91**; **Luca Bullaro, Federico Calabrese,** *Rinascita urbana in Colombia: il Museo di Arte Moderna di Medellín,* **92**

Cultura del Moderno

Milva Giacomelli, *Il futuro di Virgilio Marchi,* **96**; **Riccardo Gulli, Giorgia Predari,** *Il Moderno a Bologna: la facoltà di ingegneria di Giuseppe* **Vaccaro** *(1932-1935),* **101**; **Giacomo Menini,** *Architetture al valico: i rifugi Pirovano dello Stelvio,* **109;** *Dada Africa in mostra a Parigi (C.D.B),* **116**

L'VIII Congresso AISU a Napoli 2017

Alfredo Buccaro, Fabio Mangone, *La città/il viaggio/il turismo,* **117**, **Salvatore Di Liello,** *La Lucania nel viaggio tra Cinque e Ottocento,* **118**; **Stefania Pollone,** *Prosper Morey nel Mezzogiorno,* **123**; **Alessandro Ippoliti, Julia Puretti,** *Il paesaggio di Terra d'Otranto,* **129**; **Ugo Rossi,** *Bernard Rudofsky: paesaggi dal mondo,* **133; Giovanni Multari** *I grattacieli balneari della Romagna* **137**

Firenze, città mutante

Mauro Cozzi, *Altri turismi per la città d'Arte* **141**; **Giuseppina Carla Romby,** *Abitare la città mutante dal centro alla periferia,* **144**

Venezia

Giorgio Gianighian, *Venezia, la variante al PRG e l'eterno restauro tipologico. E la conservazione?,* **149**; **Chiara Dezzi Bardeschi,** *Giacomo Boni e il destino di Venezia,* **152**

Didattica e ricerca

Tommaso Brighenti, *La Scuola di Valparaìso: creare in viaggio,* **154**; **Stefan Vieths,** *Das steinerne Berlin: Oggetto/Limite/Tessuto,* **158**

Segnalazioni

Oxford, **Alberti *Ludens*** *(M. Dani); Ginevra, il* **paesaggio** *in discussione (P. Branduini); Buenos Aires, Learning from* **La Boca** *(M.D.B.); Firenze* **GEORES** *2017 (M.D.B.)*

LA RICOSTRUZIONE DOPO LA FINE DEL MODERNO

PIER FEDERICO CALIARI

Abstract: *Taking up some well-known critical positions of the architectural debate of the Eighties of the last Century, the thesis expressed in this paper moves in the direction of a substantial reconsideration of reconstruction practices as a design option, in the context of a sensitive critique of the paradigms of modern and contemporary architecture in relation to the historical and archaeological heritage.*

Il primo provvedimento pubblico di salvaguardia degli edifici storici fu promulgato dall'imperatore Maggioriano (1) per conservare la *materia* e *l'immagine* dell'idea di Stato che aveva fatto grande l'impero prima dell'editto di Tessalonica e dei decreti teodosiani. Con tale atto intendeva altresì preservare i valori che a suo modo di vedere dovevano continuare ad essere il fondamento di una civiltà, fortemente compromessa dall'introduzione di un nuovo modello – quello cristiano – e su questi tentare di rilanciare un mondo – quello romano – in via di estinzione. In realtà nessuno allora si accorse di nulla ad eccezione dei costruttori cristiani che non potevano più approvvigionarsi di materiale smontando templi ed edifici pubblici pagani.

Così come nessuno percepì come realmente significativo l'invio delle insegne imperiali da parte di Odoacre all'imperatore d'Oriente Zenone. Lo spostamento di paradigma fu invece percepito quando il re Vitige tagliò gli acquedotti e Roma fu messa alla sete. Roma stava morendo. La percezione dei cambiamenti epocali, quelli che spostano o addirittura sovvertono paradigmi ritenuti ormai consolidati, non sempre genera una reale presa di coscienza ma resta sullo sfondo di una struttura di pensiero fatta di consuetudini e di posizioni scolpite nella pietra.

Prendere in considerazione e, di più, accettare la sostituzione di un paradigma è a tutti gli effetti un processo che si sviluppa per *ratio difficilis*, richiedendo sforzo, fatica, attenzione. Sicché, quando nel 2002 il parlamento di uno Stato nazionale, massima espressione del sistema di delega democratica approvava la ricostruzione *com'era e dov'era* del *Berliner Schloss*, nessuno si è reso conto che con tale atto "progettuale" entrava in crisi un paradigma decisivo per la modernità.

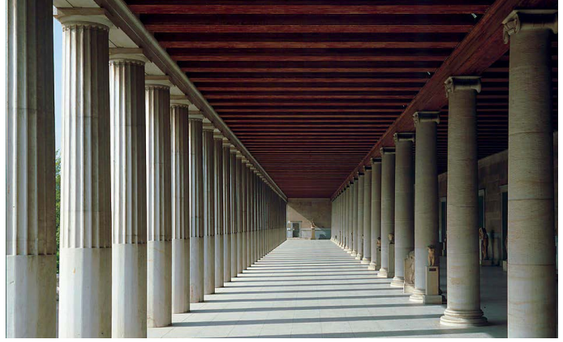
Credo che, nonostante un dibattito bicentenario, solo in pochi si siano quindi accorti dell'inizio del lungo addio dal sistema proibizionista – incastonato nel pensiero modernista – del concetto di *falso storico* che l'ha supportato da più di un secolo e mezzo, associandolo al divieto di ricostruzione (2). In realtà, da qualche anno alcuni osservatori sensibili ai temi della ricostruzione, hanno avvertito la ricaduta di tale evento (3) e, dal canto nostro, ci siamo convinti che il tema dovesse essere approfondito, non solo per quanto riguarda la questione della ricostruzione dei monumenti

Da sinistra: Verona. Veduta del Ponte Pietra dopo l'esplosione del 24 Aprile 1945; veduta della centinatura per la ricostruzione del Ponte Pietra (su concessione dell'Associazione Archivio Piero Gazzola Fondo Fotografico Serie Ponti di Verona - PP106, PP531)

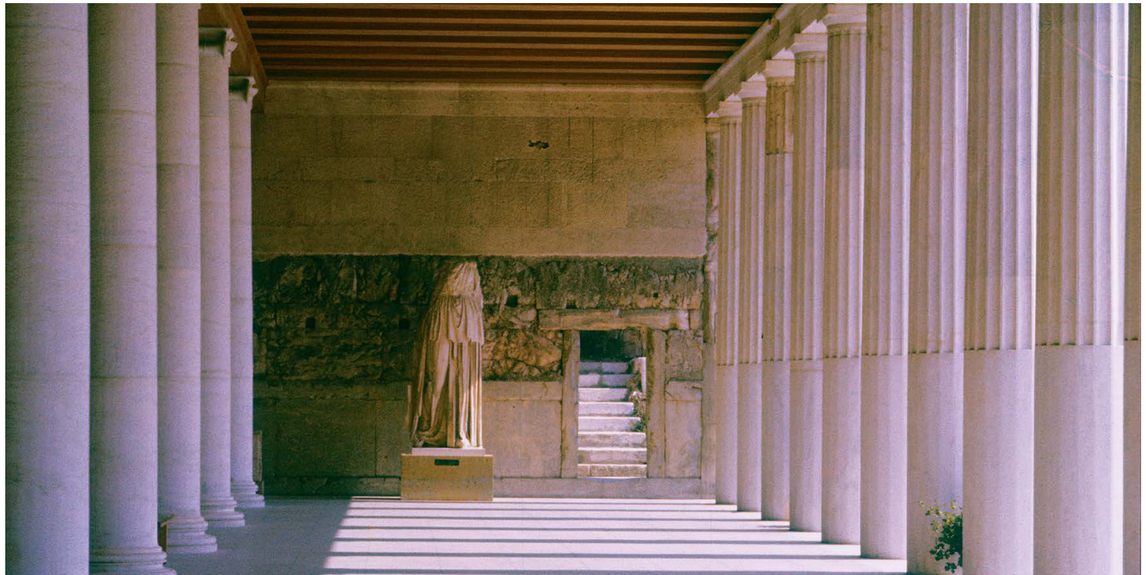
Da sinistra: vista della Stoà in costruzione; vista frontale della Stoà ricostruita ripresa dall'altura dell'Efesteion (American School of Classical Studies at Athens: Agora Excavations. 1997.07.0121 (LXXIV-4), 1997.07.0196 (81-24))

– che dispone comunque di casi studio realizzati e molto dibattuti – ma anche per una questione che interessa in modo capitale il patrimonio storico architettonico, artistico e paesaggistico del nostro paese drammaticamente segnato da una serie molto ravvicinata di eventi sismici.
Il voto del Bundenstag sembra quindi aver delegittimato la componente più dogmatica e religiosa della modernità, riaprendo una questione di fondo che ha a che fare con la "libertà di ricostruire", che dovrebbe costituire una delle possibili opzioni – se non logicamente e cronologicamente la prima – disponibili per il progetto di architettura quando si confronta con la perdita di un manufatto storico. È in effetti abbastanza singolare che di fronte ad una perdita traumatica – immaginiamo quella prodotta da un sisma o da un bombardamento – non si possa ricostruire un edificio senza sconvolgere lo statuto del *tempo* che la modernità ha imposto al mondo senza una vera e propria ragione che non sia ideologico-letteraria.

Modernità e ricostruzione. La modernità, in tutte le sue componenti legate al mito illuminista della razionalità e del progresso, nonché alla concezione del *tempo* basato sull'ideologia del *presente* come continuo mutamento, si dà, programmaticamente, come ricerca del *nuovo*. In questo quadro, lo spirito modernista colloca il tempo presente come apertura ad un futuro caratterizzato inevitabilmente dalla novità e, simmetricamente, colloca il tempo passato, la storia che ci ha preceduto e la tradizione da dove proveniamo, inevitabilmente in una prospettiva conclusa e priva di sviluppo. Senza futuro. Analoga è la condizione della "rovina", senza un futuro se non nell'ipotesi della sua proiezione nel nuovo. Da qui la sua identificazione nell'idea di *frammento*, che tanto ha animato lo spirito modernista sia in chiave romantica, sia in chiave artistica, nella lotta alla tradizione classica della compiutezza della forma. Sicché la rovina è degna di attenzione, non tanto perché testimonianza del passato, ma perché nella sua *asymmetrica* incompletezza, è privata della sua assertività se non come documento. In questo quadro percettivo, l'intervento sull'antico non può essere di ripristino della forma originaria, ma solo di *protesi* della rovina, figurativamente definita dallo spirito del tempo, cioè nel presente continuo del nuovo e del *diverso*.
Da qui l'irrigidimento dello spirito moderno di fronte alla ricostruzione, in tutte le sue componenti, che ne hanno formulato il divieto, supportato dal "terrore" per il *falso storico*. La posizione di Ruskin, poi, che in fondo risulterà vincente anche contro l'ideologia modernista del progetto del nuovo, a ben vedere è paradossale: il diritto al fine vita di un edificio è una cosa grottesca; costituisce la massima declinazione di una concezione animista dell'architettura, come se essa fosse una entità vivente capace di intendere e volere, sospesa tra mitologie nordiche delle foreste incantate e rappresentazioni delle favole per bambini. Un'invenzione letteraria, in sostanza, tanto discutibile, quanto di successo. Sicchè un monumento dell'antichità, oppure un edificio storico che ha subìto un processo di rovina e attivato un percorso di estinzione, non può essere ricostruito. Il tempo della storia è irreversibile e non ammette deroghe. Questo nel pensiero. Nei fatti tutt'altra cosa. Basta pensare ad alcuni ben noti fatti che è interessante qui ricordare. Si tratta di casi "scandalosi" che hanno generato turbamento nella sensibilità modernista, e che continuano ad essere ricordati con un certo sospetto. Atene prima di tutto: la ricostruzione della **peristasi nord del Partenone**, grazie alla quale Nikolaos Balanos riuscì a richiudere nel suo recinto sacro ciò che restava dell'originaria cella templare, restituendo al tempio la sua unità percettiva. Tra gli scandalizzati ci fu Cesare Brandi, che allora criticava gestalticamente l'anastilosi delle colonne mancanti senza lo sfondo della cella, irrimediabilmente distrutta, come se a definire la forma del tempio non fosse il colonnato ma i muri attorno ai quali il colonnato gira come parte servente.
Il secondo caso ateniese riguarda la **Stoà di Attalo II**, scavata e integralmente ricostruita tra il 1949 e il 1953 sul lato occidentale dell'Agorà di Atene, giusto di fronte all'Efesteion, il tempio meglio conservato del mondo greco. Il progetto di ricostruzione, promosso dall'*American School of Classical Studies* e coordinato da Horner Thompson, direttore degli scavi, fu affidato agli architetti newyorkesi Stuart Thompson e Phelps Barnum, che impiegarono tre anni di lavori prima di inaugurare la nuova Stoà di Attalo. Anche qui passò Cesare Brandi: *«ex novo, e tutto di agghiacciante pentelico. Una specie di Museo Grevin dell'architettura greca»* (4). La stessa Stoà, è anche stata stigmaticamente definita *«un immobile falso antico, pratico e funzionale»* (E. Papi, 2017).
Ai due casi ateniesi, vanno collegati, non solo per ragioni cronologiche, quella dei **ponti di Castelvecchio e di Pietra** a **Verona**, fatti saltare dai nazisti in ritirata e ricomposti da Piero Gazzola, tra il 1949 e il 1959. Malgrado l'intervento abbia restituito i ponti alla loro città, Gazzola fu duramente criticato per le modalità tecniche adottate, ricorrendo all'*anticamento* dei laterizi con abrasione superficiale, per attenuare le differenze superficiali, tattiche e cromatiche tra i mattoni recuperati e quelli di nuova produzione. Amedeo Bellini ha definito



Qui: vista interna del portico della Stoà ricostruita (American School of Classical Studies at Athens: Agora Excavations. 2010.01.0328)



Teatro Romano di Sagunto, veduta sull'Antiquarium (foto dell'autore)

a suo tempo l'intervento una falsificazione della fabbrica, finalizzata ad ottenere artificialmente l'opportuna patina superficiale (5).

Più recente è il caso – di venticinque anni posteriore – della ricostruzione e riabilitazione del **Teatro Romano di Sagunto** – ispirata da Tomàs Llorens Serra e progettata da Giorgio Grassi nel 1985 – le cui polemiche, accompagnate da una lunga vicenda giudiziaria, non sono ancora placate. Si tratta di una realizzazione rimasta incompiuta a causa dell'interruzione dei lavori nel 1993. A seguito di una sentenza di demolizione del Tribunale Supremo Spagnolo del 2008, un vasto movimento di intellettuali e la volontà politica della *Generalitat Valenciana* hanno impedito, almeno per ora, l'opera di rimozione, cercando di attivare una speciale procedura di "legalizzazione".

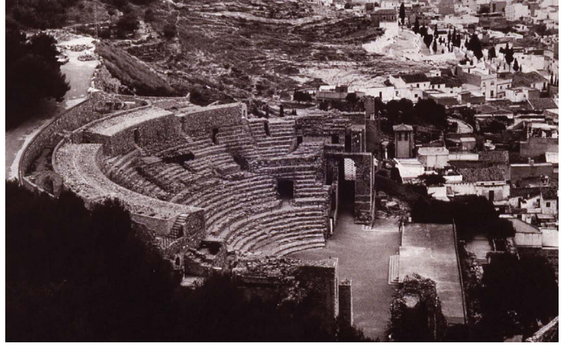
Chi scrive ha una familiarità quasi "tattile" con questi monumenti, costruita su una lunga frequentazione: queste architetture non sono pura immagine, ma costruzione fisica e restituzione iconica assieme. Sicuramente esistono anche profonde differenze tra di loro: mentre i monumenti della Grecia sono restituiti con l'anastilosi e l'integrazione *à l'identique* delle parti mancanti, i ponti di Verona sono reintegrati sulla base di accurati rilievi preventivi. Ma tutti con lo stesso obbiettivo di riprodurre i profili e l'immagine originari. Diverso è invece il caso di Sagunto che sul piano figurativo è un'invenzione così come lo è l'architettura del suo frontescena, purtroppo non finito. Forse, nelle stesse intenzioni di Grassi, il progetto non doveva essere una ricostruzione *com'era dov'era*, peraltro vietata dalla legge spagnola del Patrimonio, ma nei fatti così è stata percepita e come tale violentemente attaccata.

Certamente, tutti questi manufatti, da una condizione di avanzata rovina, sono stati ricomposti con l'obbiettivo di raggiungere l'unità dell'opera. Ma qual è stato il motore, la propulsione che ha portato a concepire queste ricostruzioni? Cosa anima lo spirito ricostruttivo?

Un disegno politico, comune a tutti i casi citati, ha dato forza e risorse economiche – seppur con sfumature diverse – all'obbiettivo di rigenerare, riproporre e valorizzare un'identità esperibile sia su un piano nazionale, che a livello locale. Il **Partenone**, così come gli altri monumenti dell'Acropoli, viene parzialmente ricostruito per recuperare non solo l'originaria bellezza, ma per dare credibilità e immagine ad uno Stato che, fondamentalmente non era mai esistito. La Grecia, infatti, rappresentata dall'egemonia di Atene, finisce di esistere come potenza ad Egospotami nel 404 a.C. Da quel momento in avanti, Atene non sarà più libera, essendo soggetta prima ai Lacedemoni, poi ai Tebani, ai Macedoni, ai Romani, ai Bizantini e infine agli Ottomani. Per più di due millenni la Grecia non è esistita se non nel mito del V secolo ateniese, celebrato dalla cultura umanistica occidentale in tutte le forme artistiche e letterarie. Da lì si doveva ripartire. Dall'Acropoli di Leo Von Klenze, trovando una misura che consentisse di vedere integralmente i monumenti della sua grandezza originaria, sospesi tra rovina e riconoscibilità morfologica.

Analogamente, un forte sentimento di rivincita culturale e civica, unita ad una vicenda personale sensibilmente legata alla conservazione dei **ponti di Verona**, ad un desiderio di ricomposizione del consolidato paesaggio urbano e fluviale e alla volontà politica del ministro veronese Guido Gonella, hanno portato un Soprintendente colto a forzare il principio dell'anastilosi. In quegli anni, la convinzione che storia e modernità potessero convivere in armonia era diffusa tanto quanto sincera: ma Gazzola, giustamente, non si fidò dell'introduzione della nota *moderna* (6) e tirò dritto verso una ricostruzione che in ambiente scientifico trovava ancora una sostanziale opposizione.

Per il **Teatro di Sagunto** valgono le stesse considerazioni sul disegno politico come principale propulsore della



Da sinistra: Teatro Romano di Sagunto, prima e dopo la ricostruzione (per concessione dell'Archivio del Teatro di Sagunto, Generalitat Valenciana)

ricostruzione del monumento. Tomàs Llorens Serra (7), all'epoca Direttore Generale per il Patrimonio Artistico, indicò Giorgio Grassi come il progettista più adatto per il compito sia politico, sia culturale, che aveva in mente, legato alla difficile situazione contestuale di Sagunto, segnata dalla dismissione e riconversione del porto – principale fonte di ricchezza della città – e dal progressivo abbandono del centro storico a ridosso dell'area archeologica. Il teatro fu ricostruito per attivare l'investimento in cultura necessario a risollevare le sorti economiche della città – come di fatto è stato – ridisegnandone l'offerta turistica grazie ad un progetto strategico da elaborarsi secondo il *modus operandi* di Grassi (8).

Diversa potrebbe sembrare, ma solo all'apparenza, la vicenda della **Stoà di Attalo**, ricostruita non solo per afflato identitario nazionalistico o esigenza di rappresentazione politica istituzionale, ma per ragioni politiche riconducibili al pensiero americano sui Beni Culturali che avrebbero potuto usufruire, almeno in parte, dei finanziamenti del *European Recovery Program* varato per la ricostruzione del vecchio continente. A ciò, si aggiungeva anche il programma di comunicazione/propaganda degli Stati Uniti come caposaldo della democrazia nel mondo, legato simbolicamente alle origini ateniesi della stessa. Così, archeologi, architetti e finanziatori dell'opera si impegnarono in una ricostruzione modello, senza ricorrere al disegno di una rovina artificiale e mostrando l'opera scevra delle privazioni del tempo, completa della sua copertura e di ogni elemento che la riportavano alla realtà originaria, ad eccezione dell'ostensione, purtroppo, dell'interessante palinsesto messo in evidenza dallo scavo preliminare. Sicché, la ricostruzione del Teatro di Sagunto, all'opposto di quelle veronesi e ateniesi, appare più *progettata*, esistendo una componente di novità e diversità che colloca l'intervento nel binario dei princìpi modernisti, rispetto ad altre ricostruzioni che invece appaiono, all'occhio del presente continuo, anacronistiche.

Nella ricostruzione, all'opposto di quanto si possa pensare, c'è molto, moltissimo progetto e il suo esito non è così scontatamente prevedibile. E se si vuole fare un paragone con l'esperienza saguntina e i suoi modelli, certamente la ricostruzione di un intero edificio scenico riporta a condizioni percettive già viste prima a Orange, Sabratha, Aspendos e Bosra. Sicchè, la forza del progetto di Grassi è proprio quella di aver ri-prodotto a Sagunto quell'idea unitaria di teatro romano percepita come reale in altri luoghi.

I casi veronesi, dal canto loro, sono fondamentali ancora per due ordini di motivi: il primo riguarda il progetto e il secondo riguarda la condizione di necessità legittimata dall'identità consolidata di un luogo. Le vie del modernismo sono lastricate di buone intenzioni ma anche di pessimi progetti. Non basta la *fiducia* nel progetto a generare la *qualità*, ed è possibile immaginare - con un profondo senso di dubbio e di malessere allo stesso tempo - il progetto di due nuovi ponti, disegnati sulle pile antiche in rovina, secondo lo spirito del presente continuo di allora. Un dubbio ed un malessere avvalorati dall'intera riflessione sul Moderno a confronto con le rovine: un rapporto che in altro contesto ho avuto già modo di definire come *l'antipatia del moderno nei confronti per la rovina* (9).

Ma torniamo al **Castello di Berlino**. L'esito degli eventi, dall'ipotesi politica passando attraverso il bando di concorso

Atene, Acropoli. La peristasi nord ricostruita per anastilosi da Nikolaos Balànos tra il 1923 e il 1933. Prima e dopo l'intervento

e l'assegnazione dell'incarico, fino alla realizzazione in cantiere, hanno portato al ridisegno del complesso originale su tre dei fronti esterni e su alcune fondamentali parti interne. La ricostruzione, benchè giustificata in una dimensione museografica, è stilistica, immagine pura del monumento scomparso, incarnata dalla ricostruzione degli spessori murari originari. Dell'edificio precedente non c'è più nulla a parte l'archeologica presenza dielle intelaiature murarie ipogee risparmiate dalla *damnatio memoriae* del periodo della Repubblica Democratica. Gli spazi interni sono totalmente di nuova concezione e poco hanno in comune con la tessitura muraria storica. Il fronte sulla Sprea è invece del tutto inedito e non vuole replicare quello precedente. L'edificio, scomparso per sessant'anni, ricompare con tutto il suo volume, non a mio avviso come scenografia, ma come elemento cardine della composizione urbana rispetto agli altri complessi monumentali della *Museumsinsel*, nonchè come terminale inamovibile dell'*Unter den Linden*. Il *Berliner Schloss* ricostruito e, al tempo stesso, reinventato da Franco Stella è il risultato di un disegno politico di ricostituzione dell'immagine prussiana della città e allo stesso tempo del diritto all'oblio che una nazione ha deciso di darsi rispetto ad una parte della sua storia, cancellando a sua volta un passato non gradito.

1. Novella Maioriani 4, *De aedificiis pubblicis*, sulla conservazione dei monumenti di Roma (Ravenna, 11 luglio 458). *« (…) Decretiamo pertanto con una legge che non contempla eccezioni che per quanto riguarda tutti gli edifici eretti dagli antichi per utilità o per ornamento pubblico siano essi templi o monumenti d'altro genere è proibito che essi siano distrutti o deteriorati. Qualunque magistrato che permetta una cosa simile sarà punito con una multa di cinquanta libbre d'oro. A qualunque funzionario subalterno o numerarius che gli presti obbedienza e non si opponga ai suoi ordini sarà invece comminata la pena della fustigazione e del taglio delle mani per aver offeso, invece che protetto, i monumenti antichi...»*
2. *Fine della Modernità* è una formula narrativa che si ricollega a tutta quella tradizione di pensiero che ha animato il dibattito filosofico-letterario, ma anche architettonico-artistico, a partire dalla fine degli anni Settanta fino alla seconda metà degli anni ottanta. Il tema di fondo era costituito dal passaggio epocale dalla modernità, con i suoi paradigmi legati ai miti dell'emancipazione, dell'innovazione e del controllo tecnologico del mondo, alla dimensione semplicemente denominata post-moderna, caratterizzata da una condizione critica e di disincanto nei confronti delle grandi narrazioni che hanno accompagnato lo sviluppo del mondo occidentale a partire dal XVIII secolo.
3. W. Nerdinger (a cura di), *Geschichte der Rekonstruktion. Konstruktion der Geschichte* (Storia della Ricostruzione. Costruzione della storia), Prestel, Monaco, 2010.
4. E. Papi, *Pietre dello Scandalo. 11 avventure dell'Archeologia*, Laterza, Bari, 2017.
5. Cfr. A. Bellini, *Carlo Perogalli*, in AA.VV, *Monumenti e ambienti. Protagonisti del restauro del dopoguerra*, Atti del Seminario Nazionale a cura di G. Fiengo e L. Guerriero, Napoli, 2004, pag. 22. Annotazione riportata da Claudia Aveta nella sua tesi di Dottorato di Ricerca intitolata *Piero Gazzola. Restauro dei monumenti e conservazione dei centri storici e del paesaggio*.
6. A. Annoni, *Scienza e Arte del restauro. Idee ed esempi*, 1946, pag. 19.
7. Classe 1936, è uno storico e critico d'arte spagnolo, conoscitore del mondo dell'architettura, Tomas Llorens conosceva l'opera di Giorgio Grassi e in particolare conosceva e ammirava il progetto per il restauro del Castello Visconteo di Abbiategrasso (1970), che considerava un ideale esempio di intervento formale e non identitario sul patrimonio.
8. Vedi l'intervista a *Tomàs Llorens Serra, filósofo, historiador y crítico de arte*, di Julian Esteban y Chapapria, del 23 Febbraio 2008, pubblicata su Papeles del partal, revista de restauraciòn monumental, N°5, 2008.
9. Vedi P.F. Caliari, *Rovina e modernità. Dialettica dell'illuminismo*. pp.64-69. In S. Bigiotti, E. Corvino, (a cura di), *La modernità delle rovine*, Roma, Prospettive