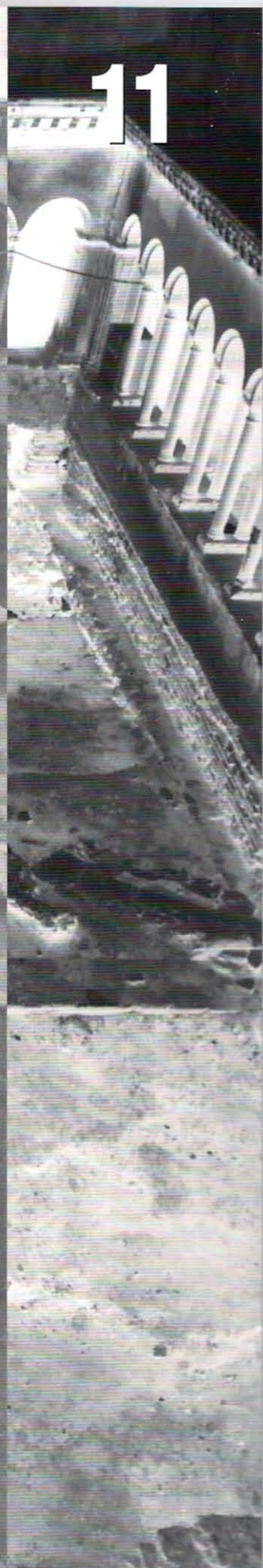


Trattato di restauro architettonico

Terzo Aggiornamento

Giovanni Carbonara

11



UTET
SCIENZE TECNICHE

Trattato di restauro architettonico

Terzo Aggiornamento

diretto da

Giovanni Carbonara

Grandi temi di restauro

UTET
SCIENZE TECNICHE

A tutti i miei nipoti

© 2008 Wolters Kluwer Italia S.r.l.
Strada I, Palazzo F6 - 20090 Milanofiori Assago (MI)

Redazione Architettura: Corso Vittorio Emanuele II 44 - 10123 Torino
Sito Internet: www.utetgiuridica.it
e-mail: info@wkigiuridica.it

UTET SCIENZE TECNICHE® è un marchio registrato e concesso
in licenza da UTET S.p.A. a Wolters Kluwer Italia S.r.l.

I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica, di riproduzione
e di adattamento totale o parziale, con qualsiasi mezzo (compresi i
microfilm e le copie fotostatiche), sono riservati per tutti i Paesi.

Le fotocopie per uso personale del lettore possono essere effettuate
nei limiti del 15 % di ciascun volume/fascicolo di periodico dietro
pagamento alla SIAE del compenso previsto dall'art. 68, commi 4 e
5, della legge 22 aprile 1941 n. 633.

Le riproduzioni diverse da quelle sopra indicate (per uso non
personale - cioè a titolo esemplificativo, commerciale, economico
o professionale - e/o oltre il limite del 15 %) potranno avvenire solo
a seguito di specifica autorizzazione rilasciata da AIDRO, Corso di
Porta Romana n. 108, 20122 Milano, e-mail segreteria@aidro.org e
sito web www.aidro.org

Project editor: Carlo Olivero

Redazione UTET Scienze Tecniche: Lydia Kessel, Carlo Olivero

Editing, redazione e apparato iconografico: puntoacapo, Torino

Impaginazione: Chiara Contini per puntoacapo, Torino

Stampa: Stamperia Artistica Nazionale, Trofarello (TO)

ISBN: 978-88-598-0342-3

PIANO DELL'OPERA

GRANDI TEMI DI RESTAURO

PRIMO AGGIORNAMENTO

1. Alcuni temi di restauro per il nuovo secolo (*Giovanni Carbonara*)
2. Un panorama europeo del restauro oggi (*Donatella Fiorani*)
3. Il quadro pan-americano (*Beatriz Mugayar Kühl*)
4. Il quadro internazionale: Asia, Australia, Medio Oriente, Paesi Arabi e Africa subsahariana (*Jukka Jokilehto*)
5. Il moderno sull'antico. Lettura dell'intervento contemporaneo (*Beatrice Vivio*)
6. Il restauro dell'architettura contemporanea come tema emergente (*Simona Salvo*)
7. Il restauro dei giardini storico-artistici (*Massimo de Vico Fallani*)
8. Le strutture protettive in archeologia (*Giancarlo Palmerio, Anelinda Di Muzio*)
9. Gli aspetti energetici nella conservazione dei beni culturali (*Livio De Santoli*)
10. La progettazione fisico-tecnica applicata ai beni culturali (*Fabrizio Cumo, Stefano Rossetti*)
11. Linee guida e documenti per il progetto di restauro (prescrizioni, capitolati, modulistica) (*Cristina Udina*)
12. La pratica professionale e amministrativa. Dal progetto di restauro al cantiere (*Adele Cesi*)
13. Carte, raccomandazioni e documenti internazionali: un quadro di aggiornamento (*Rossana Mancini*)
14. Aggiornamenti legislativi: il quadro nazionale (*Daniela Esposito*)

SECONDO AGGIORNAMENTO

1. Scienza, tecnologia e restauro (*Giorgio Torraca*)
2. Sviluppi del rilevamento architettonico (*Michele Curuni*)
3. Tecnologie informatiche per la conoscenza e la conservazione (*Antonella Negri*)
4. Nuovi metodi per la documentazione (*Carla Bartolomucci*)
5. Il rilievo del colore nel campo dei beni culturali (*Nicola Santopuoli, Leonardo Seccia*)
6. Sviluppi delle tecniche analitiche e diagnostiche (*Nicola Santopuoli, Leonardo Seccia*)
7. Nuove prospettive in tema di sicurezza strutturale e prevenzione sismica (*Fabrizio De Cesaris*)
8. Nuove acquisizioni sulle finiture architettoniche (*Gisella Capponi, Carla D'Angelo, Ulderico Santamaria*)
9. Gli edifici in terra cruda: tecniche costruttive e problemi di restauro (*Maria Anglona Lasalandra*)
10. Tecnologia e restauro dei materiali non tradizionali (*Alessandra Cerroti*)
11. Aggiornamenti sul restauro archeologico: le volte (*Cinzia Conti, Giangiacomo Martines*)
12. Strumenti e procedure di finanziamento degli interventi di tutela e valorizzazione dei beni culturali (*Maria Rosaria Guarini*)
13. Degrado dei materiali lapidei: proposta di simbologia grafica (*Antonella Negri, Jacopo Russo*)

TERZO ACCIORNAMENTO

PROGETTI E REALIZZAZIONI

L'esperienza interdisciplinare del restauro del chiostro dei Ss. Quattro Coronati in Roma (*Lia Barelli*)

Il restauro della chiesa di San Giovanni a mare in Napoli (*Gianluigi de Martino*)

Il restauro del ponte nella *Pobla de Ballestar* (Castellón, Spagna)
(*Camilla Mileto, Fernando Vegas*)

Il restauro della sala laterale al *Mexuar* nell'Alhambra di Granada (Spagna)
(*Camilla Mileto, Fernando Vegas*)

Riqualficazione del castello di Useldange (Lussemburgo) (*Giuseppe Giannini*)

La Collegiata di San Gimignano: dallo studio al restauro (*Giuseppe Giorgianni*)

La facciata del Duomo di Siena. Progetto e restauro
(*Federica Bulian, Antonella Santori Merzagora*)

La nuova pavimentazione di Santo Stefano Rotondo in Roma
(*Riccardo D'Aquino, Konstantin Brandenburg*)

Il restauro della basilica di San Lorenzo a Firenze (*Riccardo Dalla Negra*)

L'ampliamento delle Gallerie dell'Accademia di Venezia (*Roberto Cecchi, Renata Codello*)

Il restauro della ex "Casa Gil" di Trastevere in Roma, Luigi Moretti 1932-1937
(*Simona Salvo*)

Inserimento paesaggistico di una centrale elettrica a Venafro
(*Amedeo Schiattarella, Andrea Schiattarella*)

Il restauro dell'Appia Antica. Breve cronaca di un cantiere
(*Massimo de Vico Fallani*)

APPENDICE NORMATIVA

Linee Guida per la valutazione e riduzione del rischio sismico del patrimonio culturale (D.P.C.M. 12-10-2007)

Linee Guida per il superamento delle barriere architettoniche nei luoghi di interesse culturale (D.M. 28-03-2008)

INDICE

TERZO AGGIORNAMENTO

GRANDI TEMI DI RESTAURO

Presentazione	XI
Progetti e realizzazioni	
L'esperienza interdisciplinare del restauro del chiostro dei Ss. Quattro Coronati in Roma (<i>Lia Barelli</i>)	1
Il restauro della chiesa di San Giovanni a mare in Napoli (<i>Gianluigi de Martino</i>)	25
Il restauro del ponte nella <i>Pobla de Ballestar</i> (Castellón, Spagna) (<i>Camilla Mileto, Fernando Vegas</i>)	51
Il restauro della sala laterale al <i>Mexuar</i> nell'Alhambra di Granada (Spagna) (<i>Camilla Mileto, Fernando Vegas</i>)	71
Riqualificazione del castello di Useldange (Lussemburgo) (<i>Giuseppe Giannini</i>)	103
La Collegiata di San Gimignano: dallo studio al restauro (<i>Giuseppe Giorgianni</i>)	121
La facciata del Duomo di Siena. Progetto e restauro (<i>Federica Bulian, Antonella Santori Merzagora</i>)	151
La nuova pavimentazione di Santo Stefano Rotondo in Roma (<i>Riccardo D'Aquino, Konstantin Brandenburg</i>)	171
Il restauro della basilica di San Lorenzo a Firenze (<i>Riccardo Dalla Negra</i>)	199
L'ampliamento delle Gallerie dell'Accademia di Venezia (<i>Roberto Cecchi, Renata Codello</i>)	221
Il restauro della ex "Casa Gil" di Trastevere in Roma, Luigi Moretti 1932-1937 (<i>Simona Salvo</i>)	257

Inserimento paesaggistico di una centrale elettrica a Venafro (Isernia) (<i>Amedeo Schiattarella, Andrea Schiattarella</i>)	285
Il restauro dell'Appia antica. Breve cronaca di un cantiere (<i>Massimo de Vico Fallani</i>)	295
Appendice normativa	313
Linee Guida per la valutazione e riduzione del rischio sismico del patrimonio culturale (D.P.C.M. 12-10-2007)	313
Linee Guida per il superamento delle barriere architettoniche nei luoghi di interesse culturale (D.M. 28-03-2008)	361
Indice dei nomi	393
Indice dei luoghi	395
Indice degli argomenti	397
Fonti iconografiche	403

IL RESTAURO DELLA EX “CASA GIL” DI TRASTEVERE IN ROMA, LUIGI MORETTI 1932-1937

SIMONA SALVO

L'intervento, attualmente in corso, su quest'opera notevolissima di Luigi Moretti (**fig. 1**) si sta muovendo su binari consapevolmente critico-conservativi e in controtendenza rispetto all'atteggiamento retrospettivo e ripristinatorio che, si è visto, guida la maggior parte delle operazioni sull'architettura contemporanea, nei migliori dei casi mosse da intenzioni culturali esterne alle finalità del restauro, se non da obiettivi economici e pratici o strettamente personalistici.

Il sapiente e prudente lavoro avviato da alcuni mesi, che ha già restituito alla pubblica fruizione una parte ridotta ma significativa dell'opera, fino a oggi inaccessibile, si annuncia come operazione al tempo stesso “conservativa” e anche propriamente “rivelativa”. Bellissima architettura degli anni Trenta del Novecento, manifesto non solo della politica culturale dell'epoca ma, soprattutto, espressione artistica di alto livello, l'ex “Casa Gil” di Trastevere è stata, per decenni, dimenticata dalla città e dai circuiti culturali, offesa nell'immagine da molteplici aggiunte e modifiche che ne avevano offuscato le qualità fondamentali: la fluidità degli spazi e la permeabilità alla luce. L'intervento in corso procede, adesso, verso la riacquisizione di quella memoria perduta riaprendone all'uso pubblico gli spazi, recuperandone significativi elementi architettonici, riscoprendone i raffinati dettagli costruttivi, riproponendo prospettive visive da tempo dimenticate.

Un restauro *in fieri* che, va detto, proprio nella gradualità e progressività operativa trova uno dei suoi punti di forza. Gradualità e progressività sono, infatti, requisiti indispensabili per l'esercizio critico (sebbene purtroppo inconsueti nel restauro, tanto dell'antico quanto del contemporaneo, poiché a essi si oppongono, spesso

impropriamente, istanze di natura politica, economica e d'immagine) che favorisce una salda e corretta concezione e gestione del restauro. Ciò, in specie, se si opera su di un monumento quale la ex “Casa Gil” cui molti tendono ancora a riconoscere una connotazione ideologica, di fatto ormai ampiamente superata dalla storiografia ma per molto tempo risultata d'intralcio al riconoscimento pieno del valore storico-architettonico dell'opera e alla sua buona conservazione.

Questo restauro si delinea, appunto, come atto di rimozione di aggiunte da eseguire a varie scale – da quella architettonica e spaziale a quella del dettaglio – la quale, per non cadere in errore, va affrontata in una serrata dialettica critica, sulla base di una scrupolosa analisi e di un'attenta riflessione teoretica, dunque con pazienza, cautela e operando continui riscontri con le fonti: l'intenzione è di “rivelare” l'opera, per quanto possibile, restituendola a una rinnovata funzione sociale e culturale, come “casa” della cultura quindi, sempre accessibile e aperta alle arti in ogni loro manifestazione. Un'operazione, si direbbe, per ora “sottotono” rispetto alla consuetudine di pubblicizzare sui *mass media* i risultati conseguiti in occasione del restauro, che qui, invece, mira a sinceri esiti di natura culturale, forse lontani nel tempo ma certo più stabili e duraturi.

La vicenda del declino e della riscoperta della ex “Casa Gil” di Roma appare, inoltre, esemplificativa dell'oblio in cui cadono molte opere di architettura nonostante il loro conclamato valore artistico. Le cause del degrado che hanno reso irriconoscibile l'opera sono, infatti, da imputarsi innanzitutto al suo abbandono e alla sua mancata accettazione da parte degli specialisti e del pubblico, non, come vorrebbero alcuni, a una

sua intrinseca fragilità. L'edificio, anzi, ha dimostrato di resistere egregiamente nonostante la *damnatio memoriae* che l'ha colpito, tanto da rivelare, già alle prime battute del restauro, tutta la sua sfolgorante bellezza nonostante i molti decenni trascorsi nella dimenticanza più completa: la struttura portante è solida; gli infissi, chiusi da tempo, con una semplice opera di manutenzione sono tornati in piena efficienza; finiture e dettagli architettonici originali riaffiorano man mano che si rimuovono le aggiunte. Certo vi è rammarico per quanto è andato perduto, dai bassorilievi in stucco che decoravano l'intradosso della pensilina di copertura della torre dell'arango, al bel ciclo pittorico di Mario Mafai che rivestiva le pareti interne del "salone d'onore". L'opera architettonica, nel suo complesso, è però ben lungi dall'essere irrimediabilmente mutilata, anzi guarda a una sua prossima nuova vita, integrata nella città contemporanea e restituita alla pubblica fruizione culturale.

Queste sono le premesse e le condizioni con cui si sta operando su uno dei capolavori di Luigi Moretti, figura controversa ma oggi riconosciuta quale protagonista dell'architettura italiana del Novecento (fig. 2). Non fa sperare altrettanto bene, invece, la situazione della "Casa della Scherma" al Foro Italico, opera coeva e altrettanto importante di Moretti che ha patito un destino analogo a quello sofferto dalla ex "Casa Gil" e che si trova in condizioni di degrado deplorabili, nonostante il confronto apertosi, ormai da tempo, fra gli specialisti. Diversamente da quanto si sta verificando a Trastevere, al Foro Italico anni di dibattiti, di polemiche e di cantieri improvvisati non sono riusciti a garantire all'opera un destino diverso e migliore dell'attuale.

LA STORIA DELL'EDIFICIO

Inaugurata nel 1937 a conclusione di un cantiere eccezionalmente lungo per l'epoca, la "Casa Gil" di Trastevere costituisce un episodio centrale nella produzione architettonica di Luigi Moretti (1907-1973) che, giovanissimo, affronta e risolve un difficile incarico con eccezionale inventiva e

creatività. Il programma politico impone che l'edificio, da inserirsi in un'area dalla scomoda geometria triangolare, accolga funzioni complesse e articolate, prive di un diretto precedente nella storia dell'architettura (fig. 3). Renato Ricci, capo dell'organizzazione per l'educazione della gioventù fascista – inizialmente Opera Nazionale Balilla e poi, dal 1937, Gioventù Italiana del Littorio – intende, infatti, affiancare al ruolo ricreativo e sportivo anche quello educativo e di inquadramento politico nel partito fascista della gioventù italiana.

La soluzione architettonica proposta da Moretti è di altissimo livello, articolata e complessa seppure trasparente e cristallina nella sua spazialità interna ed esterna. Ricorrendo a vere e proprie invenzioni spaziali – resteranno nella storia dell'architettura le originalissime palestre *en plein air* su più livelli e la piscina all'aperto a L, che raccorda i volumi fuori terra – Moretti crea nuove spazialità, gerarchicamente organizzate e articolate in vari volumi di forme diverse, che generano una composizione modernissima e un organismo architettonico unitario. Pur riassumendo in sé elementi caratterizzanti l'architettura antica – quali la torre, il fronte su strada del palazzo, la corte interna dei palazzi ottocenteschi – la "Casa Gil" di Trastevere si pone come vera e propria innovazione tipologica senza precedenti. Nel migliore stile morettiano, l'impostazione del progetto non si lascia condizionare né dalle indicazioni già stilate in proposito da Enrico Del Debbio (1928), né da altre Case del Balilla già realizzate; piuttosto sarà questo progetto che, ispirandosi all'architettura romana classica delle *thermae* e dei *gymnasia*, si porrà come riferimento per future realizzazioni.

Nel corso degli scavi, necessari alla costruzione delle fondazioni del nuovo edificio, torneranno peraltro alla luce preziosi reperti archeologici d'epoca romana e, segnatamente, un tratto di mosaico a tessere bicrome, riconducibile ad un antico complesso termale, che rimarrà poi imbrigliato all'interno della costruzione (fig. 4). Di questa, forse scomoda, presenza offre notizie laconiche Plinio Marconi nel presentare l'opera al pubblico attraverso le pagine della rivista "Archi-



1

FIGURA 1 • Roma, ex "Casa Gil" a Trastevere. La "galleria degli onori" in un'immagine d'epoca (da Storelli, 2007).



2

FIGURA 2 • Roma, ex "Casa Gil" a Trastevere. Il prospetto principale dell'edificio in un'immagine d'epoca (da Storelli, 2007).

3



FIGURA 3 • Roma, foto aerea dell'area di Trastevere; in basso l'edificio della ex "Casa Gil" (da Greco, Remiddi, 2006).

4



FIGURA 4 • Il "mosaico di villa romana" rinvenuto durante gli scavi per le fondazioni della costruenda "Casa Gil" (Marconi, 1941).

tettura" (Marconi, 1941) proponendo, a chiusura del saggio elogiativo dell'architettura di Moretti, un'immagine priva di commenti del mosaico già circondato dai pilastri in cemento armato della struttura in costruzione. La notizia non sarà più ricordata da alcuno storico o biografo di Moretti nonostante ricopra un certo rilievo nella definizione della figura di tale architetto – allora impegnato anche in restauri archeologici di una certa importanza – in specie se si considera la grande attenzione riservata alle antichità romane e alle sue vestigia negli anni Trenta.

L'edificio o, piuttosto, il complesso di edifici è quindi costituito dalla sequenza spaziale di tre corpi di fabbrica, distinti per forma, volumetria e funzione; questi, tuttavia, si compenetrano generando trasparenze alterne, continue e interrotte, fra interno ed esterno e fra gli spazi interni: un gioco di continue contrapposizioni determinato da interruzioni, giunti e tagli, e dal fluire continuo dello spazio e della luce da un ambiente all'altro, pur con modalità sempre diverse.

All'invenzione spaziale, funzionale, strutturale e tecnologica corrisponde una dichiarata rottura del linguaggio classico dell'architettura che si presenta in forma di "frattura". L'edificio si pone, infatti, come oggetto minuto ma alieno rispetto al tessuto urbano che lo circonda. Alla scala architettonica poi, volute "anomalie" si ostentano come dichiarata infrazione linguistica: così il raddoppio del pilastro (interpretabile come giunto di dilatazione fra due corpi di fabbrica ma, anche, come "pausa" fra spazi diversi o come affermazione del ruolo della struttura a duplice sostegno della scala e del solaio), il disassamento fra pilastri interni e parti piene in facciata, la rotazione della struttura, la sovrabbondanza di sostegni rispetto alle effettive esigenze strutturali, il taglio del pilastro alla base, la rottura della simmetria geometrica di facciata denunciata dallo spostamento verso sinistra del portale d'ingresso (che, invece, si trova allineato con l'asse percettivo dello spazio interno della galleria d'onore), i ritmi spaziali che sottolineano l'alternanza fra pieni e vuoti e la ripetuta contrapposizione fra i vuoti consistenti delle pareti vetrate o dei pilastri che sottostanno a pareti pesanti e silenzio-

samente piene. Immancabilmente, però, Moretti raggiunge una piena integrazione fra funzione, struttura e spazio di cui, peraltro, studia rapporti dimensionali "aurei".

All'interno di questa composizione, che si articola sia in orizzontale sia in verticale, ricoprono un ruolo specifico i percorsi e, in specie, gli elementi di collegamento verticale cui Moretti affida un compito di raccordo innanzitutto spaziale e, in seconda istanza, distributivo. Vere e proprie "cerniere spaziali", i corpi scala della "Casa Gil" sono dislocati in punti imprevedibili della composizione, trovandovi, comunque, una perfetta funzionalità. Anche la scala a elica che distribuisce il corpo di fabbrica dove si trovano le aule, gli studi medici e le attrezzature sportive, pur invitando ad accedere all'edificio da via Ascianghi, nega l'asse di attraversamento che conduce al cortile interno e, quindi, al refettorio (**fig. 5**). Il percorso, poi, è studiato nei minimi dettagli: l'elica, infatti, è disegnata secondo una matrice matematico-logaritmica dove i gradini hanno alzate man mano decrescenti, per alleviare la fatica di chi sale.

Moretti, inoltre, interpreta il ruolo dell'edificio in quanto "manifesto" proponendo la sua visione intrisa della cultura figurativa dell'epoca. Partecipano alla definizione dell'opera numerosi artisti che suggeriscono l'idea di profonda integrazione fra architettura e arti già radicata nel giovane Moretti degli anni Trenta: le citate pitture murali a tempera di Mario Mafai e quelle a encausto di Orfeo Tamburi sulle pareti della sala adiacente alla piscina coperta, gli altorilievi di Mario Barbieri nell'atrio e i graffiti di Achille Capizzano nel cine-teatro, i bassorilievi forse da attribuirsi a Giulio Rosso (fra cui i busti nel salone d'onore che raffigurano gli imperatori dell'antica Roma e la carta geografica incisa sulla parete che separa la galleria d'onore e le palestre all'aperto) e le effigi in lega di rame, che costituiscono il parapetto del balcone d'onore, non si aggiungono ma si fondono con gli spazi disegnati da Moretti.

Integralmente bianco all'esterno – ma il ricorso a materiali differenti e a superfici variamente inclinate lascia intendere che l'autore avesse la pre-

cisa intenzione di ottenere effetti diversi dalle pur monocromatiche superfici – l'edificio presenta, all'interno, raffinati giochi di luce affidati, più che altro, al rapporto fra chiaro e scuro (fig. 6). Ciò che spinge Moretti a usare pietre scure per rivestire le superfici orizzontali (il marmo bardiglio dei pavimenti nelle numerose sfumature e venature impiegate a formare trame e fasce, oltre alla breccia rossa Amiata e alla graniglia rosso amaranto) e chiare per quelle verticali (il travertino di Tivoli usato per il prospetto principale della torre, il marmo bianco di Carrara e lo statuario venato che ricopre i pilastri del salone d'onore) non appare come una costrizione dettata dalla politica autarchica di quegli anni ma come un preciso intento artistico. Scegliendo sapientemente fra materiali tradizionali e modernissimi, Moretti ricorre al linoleum, impiegato in varie colorazioni, adatto e funzionale all'uso per le palestre, la biblioteca e il teatro, all'alluminio per realizzare ringhiere curve e sottili che sottolineano l'andamento sinuoso delle rampe delle scale, a vari tipi di vetrocemento per far "piovere" una luce particolare dalle coperture del cine-teatro e della grande palestra, oltre che a infissi con sottili profilati d'acciaio verniciato, o ferofinestra, in varie tipologie che gli consentono di realizzare superfici trasparenti molto estese riducendo al minimo lo spessore degli infissi stessi con ampia possibilità di arieggiare gli ambienti chiusi dove si svolgono funzioni sportive e collettive.

Non vi è dubbio, peraltro, che i sottili accorgimenti compositivi e costruttivi proposti dal progetto di Moretti trovino un'esecuzione a perfetta regola d'arte che denuncia la presenza di maestranze con elevate capacità tecniche, in grado – qui e in altre realizzazioni dello stesso autore e, in generale, in quegli anni – di garantire una perfetta realizzazione. Si tratta di un aspetto assolutamente importante che accompagnerà Moretti in tutta la sua vita professionale consentendogli di ottenere risultati notevoli con espedienti quasi impercettibili, sostenuti e resi dal magistero artigianale edile dell'Italia di quegli anni, non ancora investito dall'impatto con l'industrializzazione proprio della seconda metà del Novecento. Così, nella "Casa Gil" e altrove, Moretti realizza minuti raccordi curvilinei fra superfici ortogonali per accom-

pagnare piegature e giunzioni fra materiali diversi, oltre ad altri raffinati accorgimenti, come l'infinitesimale rastremazione verso l'alto della torre dell'arengo che l'occhio nudo non coglie ma che si lascia apprezzare nelle prospettive di scorcio, o l'andamento a conchiglia della gradinata di accesso alla torre (fig. 7).

La "Casa Gil" di Trastevere è, dunque, un manifesto di modernità e di architettura a pieno titolo, tale fin dall'epoca della sua realizzazione come dimostrano i riconoscimenti e il plauso che essa ricevette in seguito alla sua realizzazione.

TRASFORMAZIONI E MODIFICHE NEL SECONDO DOPOGUERRA

La sorte della ex "Casa Gil" di Trastevere segue il destino della Gioventù Italiana del Littorio che, con la fine del regime fascista, viene abolita perdendo il proprio ruolo istituzionale nella città e nella società italiana. Privata della funzione per cui fu costruita, la Casa resta comunque simbolo di propaganda fascista, trasformandosi, in tal modo, in testimonianza sgradita di un periodo storico che, in un breve volgere di anni, passa dall'auge alla radicale rinnegazione.

Ma mentre Moretti, colpito da un destino analogo, riesce abilmente a reinserirsi nel nuovo contesto politico, sociale e culturale – oltre che professionale – trovando un rinnovato successo che attesta, ancora una volta, l'eccellenza delle sue capacità creative, l'ormai ex "Casa Gil" uscirà, invece, dall'immaginario della città per non tornarvi più per molti decenni.

Già nel 1943, infatti, viene chiusa via Ascianghi, viabilità che collega la piazza omonima e via Induno a viale Trastevere, dando così luogo a un cortile semiprivato compreso fra l'edificio e il tratto di mura costruite da papa Urbano VIII. La trasformazione, di per sé, non altera direttamente l'assetto dell'edificio ma ne compromette la percezione: l'alternarsi di pieni e vuoti, di alto e basso, e l'andamento curvilineo delle palestre all'aperto che si raccorda con le curve della piscina all'aperto, percepibili come tali solo da una visione graduale e di scorcio, perdono di signifi-



FIGURA 5 • Roma, ex "Casa Gil" a Trastevere. La scala elicoidale che distribuisce gli spazi per aule, ambulatori e palestre accessibili da via Ascianghi in un'immagine attuale.



FIGURA 7 • Roma, ex "Casa Gil" a Trastevere. Dettaglio del raccordo, fra le superfici del pavimento ed i pilastri della "galleria degli onori", realizzato con una sottile rientranza a sezione curvilinea colorata con tonalità scure.

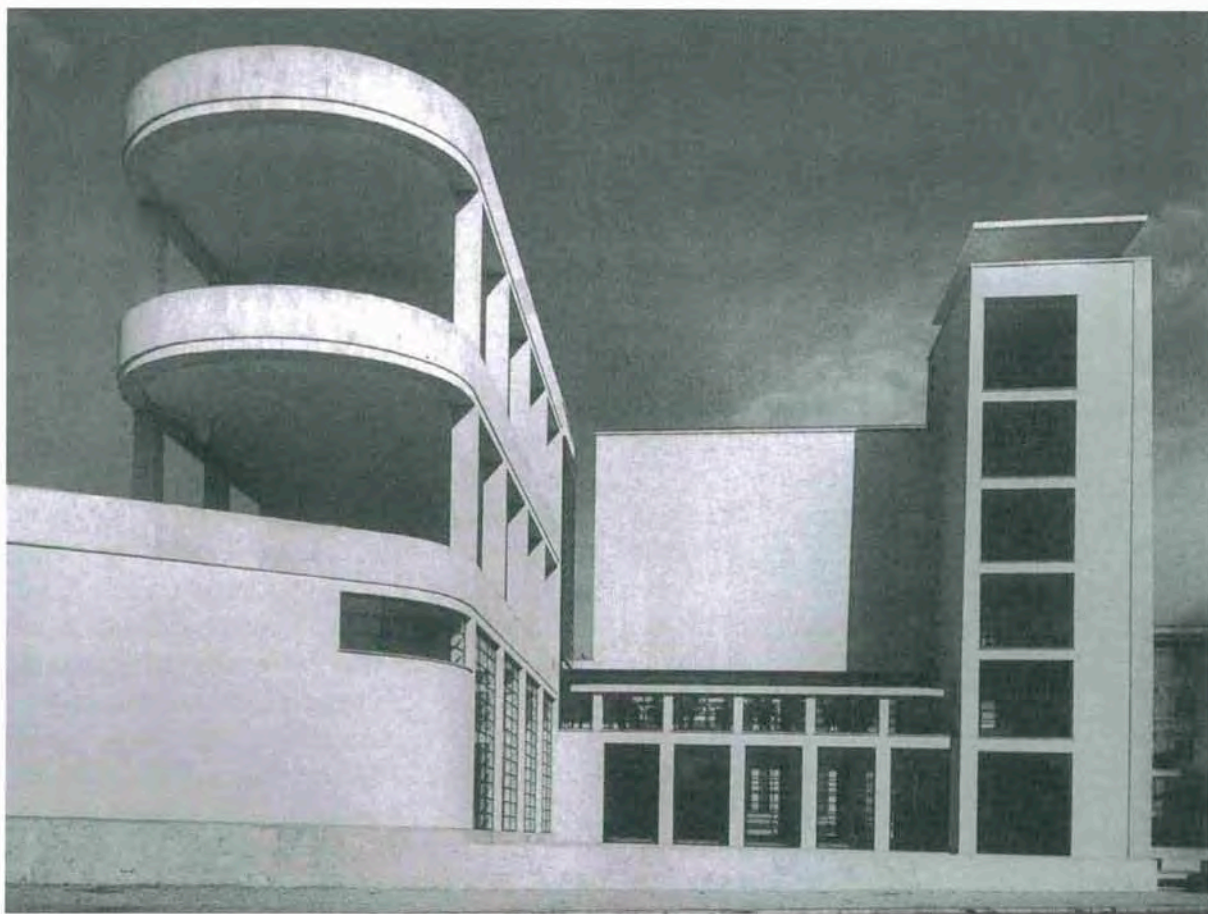


FIGURA 6 • Roma, ex "Casa Gil" a Trastevere. Il prospetto dell'edificio verso via Ascianghi in un'immagine d'epoca; in primo piano, a sinistra, il volume con terminazione curvilinea a sbalzo che ospitava le palestre *en plein air* (da Domenicucci *et al.*, 2007).

cato ora che lo spazio circostante è divenuto statico e la prospettiva prevalente frontale. Nello stesso anno, inoltre, la Casa viene in parte adibita a ricovero per orfani e giovani abbandonati, fatto che avvierà l'edificio all'assolvimento di funzioni a carattere assistenziale.

Dopo gli anni di abbandono pressoché totale che seguono la Seconda Guerra Mondiale, nel 1952 si compie un primo passo verso la più grave mutilazione dell'opera – la divisione degli ambiti spaziali e funzionali – quando la sala teatro, divenuta sala cinematografica, viene ceduta in uso a privati per 29 anni decretando, di fatto, una divisione fisica nell'uso e nella distribuzione interna dell'edificio. Considerato più che altro come un contenitore di funzioni a servizio di un quartiere povero di attrezzature, l'edificio si presta a essere agevolmente suddiviso e adattato a diverse esigenze d'uso. La separazione funzionale, però, non comporta solo lo smembramento degli spazi un tempo unitari e la loro parziale trasformazione ma, anche, l'affidamento della gestione e della proprietà dei corpi di fabbrica che compongono il complesso a soggetti diversi consentendo, in tal modo, che si radichi un processo involutivo e di alterazione deleterio e profondo. Fra gli anni Cinquanta e Sessanta del Novecento si assiste alla crescente aggiunta di tramezzature, tamponature e infissi atti a realizzare una compartimentazione funzionale rispondente alle nuove destinazioni d'uso. Nel maggio del 1969 una parte dell'edificio è concessa in uso alla Piccola Opera della Divina Provvidenza – Opera Don Orione che, perseguendo scopi assistenziali, trasforma palestre, attrezzature, saloni e gallerie in dormitori e aule, procedendo a schermare dalla luce gli interni, chiudendo parte delle superfici vetrate e riorganizzando gli ariosi spazi interni in più tradizionali ambienti serviti da corridoi centrali. Tutte modifiche che renderanno l'edificio irricognoscibile.

Nel 1981, scaduta la convenzione che aveva consentito alla Piccola Opera di usufruire dell'edificio ma, anche, di operare una pur distratta manutenzione, esso viene abbandonato. Il contenzioso apertosi fra l'opera assistenziale, che sosteneva di avere diritti sul complesso, e le pub-

bliche istituzioni che ne rivendicavano la proprietà, si risolverà con l'acquisizione da parte di due diverse amministrazioni, Regione Lazio e Comune di Roma, che confermerà l'ormai effettiva suddivisione delle proprietà e, quindi, degli spazi, delle funzioni e dell'architettura nel suo complesso. Dopo una chiusura di un paio di anni, nel 1983 il salone e la galleria d'onore, la torre e gli uffici vengono occupati dall'ERFAP-Uil (Ente Regionale per la Formazione e l'Addestramento Professionale), organismo con attività di tipo formativo; il Comune di Roma acquisisce, invece, le attrezzature sportive, le palestre, la piscina, il refettorio, le aule e gli ambulatori, confermandone l'uso ma apportando non poche alterazioni di tipo distributivo e impiantistico al fine di adeguare gli spazi alle normative correnti. Il cine-teatro, infine, passato in proprietà alla Regione Lazio, verrà concesso in uso a un circuito cinematografico che apporterà ulteriori modifiche alla sala per aggiornarne la dotazione impiantistica e tecnologica, e per adeguarla alle normative in materia di luoghi pubblici senza, tuttavia, manifestare alcun rispetto per le caratteristiche spaziali, architettoniche e le opere d'arte in essa contenute.

LO STATO DI CONSERVAZIONE DELL'EDIFICIO

La trasfigurazione che quest'opera ha subito negli anni ha certamente contribuito al suo degrado, materiale e d'immagine (**fig. 8**). A sfavore della conservazione dell'architettura non ha agito tanto il processo distruttivo implicito nelle trasformazioni apportate alla fabbrica quanto la scarsa considerazione per il valore storico e artistico dell'opera associata alla totale dimenticanza in cui essa è stata relegata per molti anni. D'altra parte, il rifiuto del carattere monumentale e rappresentativo dell'edificio e il disinteresse per il suo valore di testimonianza materiale hanno causato un atteggiamento poco rispettoso ma, fortunatamente, anche poco incisivo: adattamenti e trasformazioni, infatti, sono stati realizzati aggiungendo piuttosto che rimuovendo, adattando piut-



FIGURA 8 • Roma, ex "Casa Gil" a Trastevere. a) e c) L'assetto della galleria e b) del "salone degli onori" prima della rimozione delle aggiunte operate nella seconda metà degli scorsi anni Novanta (da Finelli, 1989).

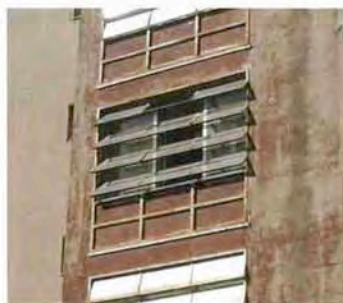


FIGURA 9 • Roma, ex "Casa Gil" a Trastevere. Dettaglio delle aperture sul fianco sud della torre dell'arengo; si notano l'aggiunta di un infisso supplementare all'interno degli ambienti e la tamponatura della fascia bassa dell'infisso originario, entrambe risalenti alla seconda metà degli scorsi anni Novanta.

losto che sostituendo. Anche la modestia dei mezzi economici a disposizione ha impedito di procedere a trasformazioni più radicali, in specie per quanto riguarda l'assetto impiantistico, sporadicamente rabberciato ma mai interessato da un adeguamento integrale che sarebbe stato di certo più deleterio per la conservazione del manufatto.

L'edificio, quindi, non è sfigurato in modo irreversibile né tale da rendere l'opera illeggibile. Buona parte delle finiture si è salvata, non ultimi gli infissi che, invece di essere sostituiti perché resi inservibili dalla mancanza di manutenzione, in molti ambienti sono stati affiancati da altri nuovi (fig. 9). Altre finiture, invece, sono andate perdute o, meglio, sono state dimenticate perché obliterate da aggiunte successive. È il caso delle decorazioni, numerose in origine ma sopravvissute solo in parte: la pittura murale di Mafai è stata ricoperta da strati di tinta che ne hanno compromesso, forse irreparabilmente, la sopravvivenza peraltro mutilata dall'apertura di una porta al centro della parete decorata e dalla rimozione dello zoccolo di marmo scuro alto 40 cm circa; i bassorilievi in stucco che decoravano l'intradosso della pensilina di copertura della torre dell'arengo, esposti per anni alle intemperie, si sono staccati frantumandosi (fig. 10) e le effigi più cariche di significati politici e ideologici sono state rimosse o eliminate, oppure smontate e "archivate". È il caso delle belle aquile in lamina di lega di bronzo che formavano il parapetto del balcone dell'arengario, ritrovate negli scantinati dell'edificio (fig. 11). Epigrafi e incisioni operate direttamente sulle superfici architettoniche hanno conosciuto, invece, un destino diverso. Quelle poste sulla sommità della torre, alte e poco evidenti, sopravvivono poiché sostanzialmente illeggibili, come anche il motto "Noi siamo gli anticipatori di un avvenire" inciso sulla controfacciata dell'ingresso principale, poco illuminato e relegato in uno spazio reso angusto dall'aggiunta di nuove pareti d'ambito; così anche la grande carta geografica incisa sulla parete che divide l'ex galleria d'onore dalle palestre, dimenticata e nascosta, per anni, da un pesante drappo rosso (Prisco, Quilici, 2007; fig. 12).

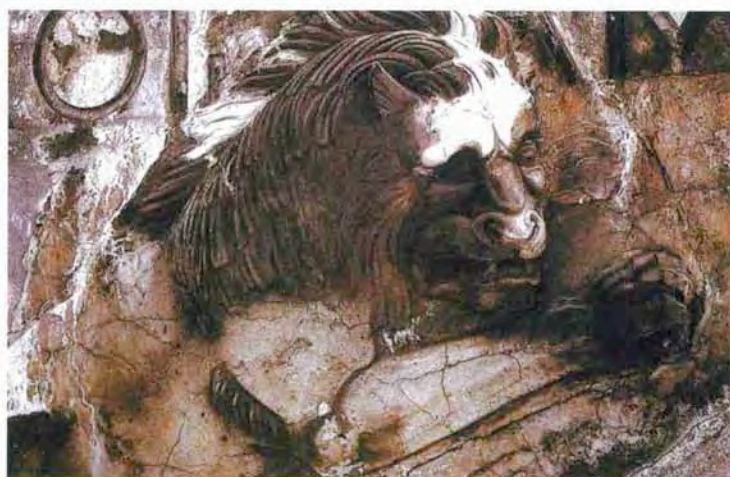
Posto in disparte, in un angolo morto di Trastevere, ridotto ad attrezzatura socio-sanitaria e sportiva di quartiere, sede di uffici d'importanza secondaria, l'edificio è stato così letteralmente obliterated a dispetto della crescente notorietà delle sue immagini d'epoca. Una prima rivalutazione delle sue qualità architettoniche si riscontra a metà degli anni Settanta, non casualmente dopo la morte di Moretti, sopraggiunta nel 1973. I primi segni di apprezzamento per la produzione architettonica prebellica di Luigi Moretti si trovano, infatti, nella letteratura specialistica, segnatamente nella monografia di Renato Bonelli (1975), anticipatore nel riconsiderare l'opera e nell'avviare un nuovo processo di riconoscimento di valore, da parte di storici e architetti, che proseguirà con intensità crescente nel corso degli anni successivi.

Un primo passo verso un più puntuale riconoscimento sopraggiunge in seguito all'opera di rilevamento condotta proprio quando, all'inizio degli anni Ottanta, l'edificio passa in uso e in proprietà alla Regione Lazio e al Comune di Roma. Il rilievo, pubblicato nel contesto di una monografia critica sul suo autore (Finelli, 1989), rivela le condizioni deprecabili in cui è ridotta l'opera, irriconoscibile se posta a confronto con le foto d'epoca. Agli stessi anni risale l'apposizione *ope legis* del vincolo monumentale sull'edificio, meccanicamente calato sull'opera che ha ormai raggiunto le condizioni necessarie per la tutela: cinquant'anni di vita e l'appartenenza a un ente pubblico.

Oltre alla frammentazione degli spazi interni che, come afferma Luciana Finelli, ha causato la "cancellazione dei nessi di raccordo" senza i quali viene meno il senso dell'edificio, duole che sia stata negata la permeabilità ai raggi del Sole dei diaframmi orizzontali, lucernari e velari realizzati con diffusori in vetrocemento, anch'essi responsabili di quel gioco di luci e trasparenze su cui si basava il progetto di Moretti. La grande terrazza *solarium* sovrastante la sala teatro viene coperta da uno strato bituminoso per ovviare alle copiose infiltrazioni d'acqua dai diffusori e dalle varie parti in cemento armato; un problema, questo, verificatosi anche in altri edifici coevi, come



10a



10b



10c

FIGURA 10 • Roma, ex "Casa Gil" a Trastevere. a) La pensilina posta sulla sommità della torre dell'arengo in un'immagine risalente alla fine degli anni Ottanta. b) e c) All'epoca sull'intradosso della struttura si riconoscevano ancora le raffinate decorazioni a bassorilievo in stucco visibili anche dalla quota stradale (da Finelli, 1989).



FIGURA 11 • Roma, ex "Casa Gil" a Trastevere. Una delle tre aquile che formavano il parapetto del balcone dell'arengo, smontate nell'immediato dopoguerra e recentemente rinvenute negli scantinati dell'edificio. In basso a sinistra si nota anche un piedistallo in marmo nero per collocare gli standardi, ultimo sopravvissuto dopo l'abolizione della "Gil".



FIGURA 12 • Roma, ex "Casa Gil" a Trastevere. La grande carta geografica, raffigurante le colonie dell'impero nell'anno 1936, incisa nello stucco e posta a occupare la parete divisoria fra la "galleria degli onori" e il corpo di fabbrica con le palestre *en plein air*.

la "Casa del Fascio" a Como di Giuseppe Terragni, si da costituire una "storica" debolezza delle architetture razionaliste. Peraltro, la piena illuminazione della sala teatro risulta sgradita alla nuova funzione assunta dal grande spazio, ormai sala cinematografica, per cui vengono chiuse le numerose prese di luce, in copertura e sulla parete verticale, con controsoffittature e rivestimenti che assolvono anche alle esigenze di coibentazione acustica. Si eliminano così il carattere più significativo della sala e i suoi raffinati dettagli architettonici e decorativi. La sala del cine-teatro è, quindi, lo spazio che subisce le maggiori mutilazioni, poiché a risorse economiche maggiori corrisponde una totale mancanza di sensibilità per le valenze storiche e architettoniche dell'ambiente; ciò apre la strada a più consistenti e invasive opere di adeguamento delle finiture, degli arredi, delle decorazioni e degli impianti tecnologici. Spariscono alla vista o, forse, vengono fisicamente eliminate, le decorazioni in stucco a bassorilievo poste sulle grandi travi di copertura.

La perdita irrimediabile di altri dettagli e finiture originali, elementi costruttivi di straordinario fascino come lo spigolo trasparente che chiude il corpo di fabbrica su via Induno, realizzato con un insolito infisso che avvolge l'angolo con un vetro curvo, rappresenta lo scotto pagato in cambio di anni di dimenticanza (**fig. 13**); di contro, si registra l'inconsueta conservazione di gran parte degli infissi, fatto in sé eccezionale (**fig. 14**). Infatti si tratta di elementi costruttivi che raramente si perpetuano nel tempo, tanto nelle architetture antiche come in quelle recenti, poiché su di essi si somma l'aggressività delle istanze funzionali contemporanee, in materia di contenimento energetico, di sicurezza e di funzionalità.

Altre forme di degrado, per esempio la reiterata stesura di vari strati di tinta con cromie diverse – dal *beige* al rosso pompeiano – a partire dagli anni Settanta, contribuiscono a una non corretta ricezione dell'opera negli anni a noi più vicini (**fig. 15**). La facciata verso via Induno, in particolare, si presenta ammalorata per una diffusa presenza di umidità dovuta a perdite e infiltrazioni provenienti dai discendenti incassati nelle

murature, lasciati privi di manutenzione; quelle verso via Ascianghi, invece, oltre a un diffuso dilavamento, mostrano circoscritti problemi di degrado delle superfici in cemento armato e il distacco di alcune lastre di rivestimento lungo il profilo curvo del corpo di fabbrica delle palestre all'aperto (**fig. 16**). Ciò lascia comunque intendere che la costruzione ha reagito piuttosto bene all'aggressione degli agenti atmosferici, malgrado la mancanza pressoché totale di manutenzione. Non si può, infatti, non notare come le parti che si sono conservate siano, nonostante tutto, in condizioni discrete e, in alcuni casi, persino funzionanti: sono ancora intatti e perfettamente impermeabili, per esempio, i bei lucernari circolari con formelle rotonde in vetrocemento che illuminano la grande palestra (**figg. 17 e 18**).

Più radicati appaiono, invece, altri fattori di cambiamento. L'attuale divisione delle proprietà, da cui ha origine il degrado più grave dell'edificio, appare oggi difficilmente revocabile nonostante non sussista alcuna ragione materiale che possa impedire la ricomposizione spaziale dell'opera. Altre trasformazioni, inoltre, hanno "addomesticato" il carattere innovativo più estremo dell'opera, difficile da accettarsi a fronte di una visione troppo pragmatica dell'uso dell'edificio: la chiusura delle pareti perimetrali delle palestre *en plein air*, per esempio, rappresenta un'aggiunta teoricamente rimovibile (a meno di voler riconoscere in essa un valore storico, seppur marginale) oltre che tecnicamente fattibile con la semplice eliminazione delle tamponature e degli infissi aggiunti nell'immediato dopoguerra. Tale chiusura, tuttavia, appare ormai consolidata e i margini d'intervento attuali si riducono al trattamento superficiale delle pareti perimetrali, lasciando fuori discussione la loro rimozione (**fig. 19**). Altrettanto può dirsi della tamponatura con parapetti in muratura degli infissi a tutta altezza della facciata verso via Induno, la cui rimozione andrebbe in senso contrario a un'ormai radicata tendenza a schermare e proteggere alla vista gli spazi interni degli edifici (**fig. 20**).

Un riferimento certamente importante per la comprensione dell'opera e del suo assetto originale proviene dalla ricchissima documentazione gra-

fica custodita nel "Fondo Luigi Moretti", donato all'Archivio di Stato di Roma nel 2000 (Domenicucci, Lorello, Mosillo, Papale, 2007), e dalle numerose immagini d'epoca che ritraggono la Casa appena costruita, in una condizione "metafisica" per nulla compromessa dalla vita quotidiana. Scatti studiati e magistralmente realizzati da noti studi fotografici dell'epoca, quali Vasari e Cartoni di Roma, per un'architettura di grande fascino e monumentalità che la stampa in bianco e nero esalta astraendola dalla realtà contingente (figg. 21 e 22). Immagini, peraltro, che rendono ancora più penoso il confronto fra lo stato primitivo dell'opera e le sue condizioni attuali, evidenziando la perdita di molti raffinati accorgimenti: per esempio, l'arretramento e l'aggetto impercettibile di infissi e rivestimenti esterni, spesso giocati in pochi centimetri di spessore ma ormai assorbiti da strati di vernice, dalla tamponatura delle pareti vetrate e dalla sostituzione stessa degli infissi. Il confronto con le fonti, infine, rende altrettanto evidente la mancata corrispondenza fra i grafici esecutivi e l'opera realizzata, in specie per quanto riguarda le soluzioni di dettaglio che solo la realtà materiale della costruzione può testimoniare e rendere appieno.

L'INTERVENTO DI RESTAURO

Come è avvenuto per gran parte della produzione architettonica e per la figura di Luigi Moretti, assai controversa e dibattuta, anche il riconoscimento del valore della ex "Casa Gil" ha stentato a trovare spazio nella critica architettonica contemporanea e nell'apprezzamento di specialisti e di pubblico. Solo da qualche decennio appaiono superate le ragioni storiche che ne hanno rinnegato i contenuti politici e ideologici. Due sono le matrici di un più meditato approccio critico delineatosi di recente: una discende dal mondo della ricerca sulla forma architettonica e, segnatamente, da riferimenti filosofici decostruttivisti (Purini, 1991); l'altra da un sereno ma determinato approccio di restauro. A favore di un "gesto di laicità intellettuale" (Strappa, 2005), che questa e altre opere archi-

tettoniche del Novecento attendono da tempo, oggi gioca una più lunga prospettiva storica, ovvero la scesa in campo, sul piano applicativo, di "quel senso antiquario, tipico del nostro paese, per tutto ciò che è testimonianza del passato e specchio di un'età" (Prisco, 2007). Ma si tratta solo di un primo passo verso l'avvio di una serrata riflessione tesa ad apprezzare la qualità architettonica dell'opera, un atto critico da condursi non solo sul piano speculativo ma anche applicativo; una sorta di progettualità "critico-creativa" proiettata direttamente sulla costruzione che accompagna il dispiegarsi dell'intervento di restauro (Carbonara, 2007).

Tale è, appunto, l'impostazione data all'intervento dall'architetto Luigi Prisco della Direzione Regionale Beni e Attività Culturali della Regione Lazio, coordinatore del restauro attuato a partire dal 2005, con il sostegno del Ministero per i Beni e le Attività Culturali attraverso i suoi organi periferici (Soprintendenza per i Beni Architettonici e per il Paesaggio del Comune di Roma e Direzione Regionale per i Beni Culturali e Paesaggistici del Lazio), dell'Archivio Centrale dello Stato che custodisce i documenti, grafici e fotografici dell'opera di Luigi Moretti, e dell'Università di Roma "La Sapienza".

Non va tuttavia dimenticata la lungimiranza politico-culturale da cui è scaturita l'intera operazione, finanziata dalla Regione Lazio a partire dal 2000 con la finalità precipua di procedere al "restauro conservativo" dell'opera, al fine di garantire all'ente un centro di alta qualità architettonica da cui irradiare quel messaggio d'ideale continuità fra territorio e città cui la Regione ha affidato buona parte dell'attività di valorizzazione del proprio patrimonio.

L'impegno affrontato è chiaramente orientato verso due finalità: da un lato il recupero graduale, ma puntuale, dell'unità potenziale dell'organismo architettonico – la fluidità dei suoi spazi e la sua trasparenza alla luce e alla vista – attraverso un processo di attenta rimozione delle aggrunte e di reintegrazione delle lacune; dall'altro la sempre graduale, pur se incisiva, reimmissione dell'opera nel tessuto connettivo e culturale della città. Una reintegrazione, dunque, sul



FIGURA 13 • Roma, ex "Casa Gil" a Trastevere. Dettaglio della vetrata che avvolge l'angolo della torre dell'arengo fra piazza Ascianghi e via Induno; infissi e vetrate originali sono stati sostituiti operando pesanti modifiche fra cui il non trascurabile posizionamento di un montante in corrispondenza dello spigolo esterno, in origine del tutto trasparente.



FIGURA 14 • Roma, ex "Casa Gil" a Trastevere. Dettaglio degli infissi delle grandi aperture che illuminano la "galleria degli onori" dopo il recente restauro. Sono bastate la sostituzione delle vetrate, la semplice manutenzione e la verniciatura delle superfici metalliche per restituire agli elementi originali la loro piena funzionalità ed efficienza.



FIGURA 15 • Roma, ex "Casa Gil" a Trastevere. Dettaglio dei prospetti che si affacciano, ad angolo, sulla piscina all'aperto; si tratta della prospettiva che ha forse subito le modifiche più gravi.

15

14

13

16



FIGURA 16 • Roma, ex "Casa Gil" a Trastevere. Dettaglio del corpo di fabbrica delle palestre *en plein air*. La modifica più incisiva consiste nella chiusura delle campate, un tempo aperte, fra i pilastri della struttura portante, cui si aggiungono il degrado del cemento armato e delle superfici intonacate, il distacco di alcune lastre di rivestimento del fascione sommitale e l'aggiunta maldestra di una scala antincendio.

17



FIGURA 17 • Roma, ex "Casa Gil" a Trastevere. La copertura praticabile, sovrastante la grande palestra chiusa, caratterizzata da lucernari a fungo resi trasparenti dalla presenza di formelle di vetro annegate in dischi di cemento armato. Appare sorprendente la perfetta tenuta all'acqua e all'aria di queste strutture sperimentali che, in altre architetture coeve, hanno invece spesso consentito fastidiose infiltrazioni di umidità.

18



FIGURA 18 • Roma, ex "Casa Gil" a Trastevere. La grande palestra al chiuso nello stato attuale; la parete di destra, comunicante con il primo livello del volume che conteneva le palestre all'aperto, era originariamente aperta anch'essa e costituita dai soli pilastri rivestiti con lastre di marmo venato.

FIGURA 19 • Roma, ex "Casa Gil" a Trastevere. Il corpo di fabbrica che conteneva le palestre all'aperto nello stato odierno. Il restauro attualmente in corso ha consentito di ritrovare l'apertura ad andamento curvo, che illuminava in testata l'ambiente al primo livello, rimasta inglobata all'interno della tamponatura più tarda. Essa conserva ancora l'infisso metallico originale in buone condizioni.



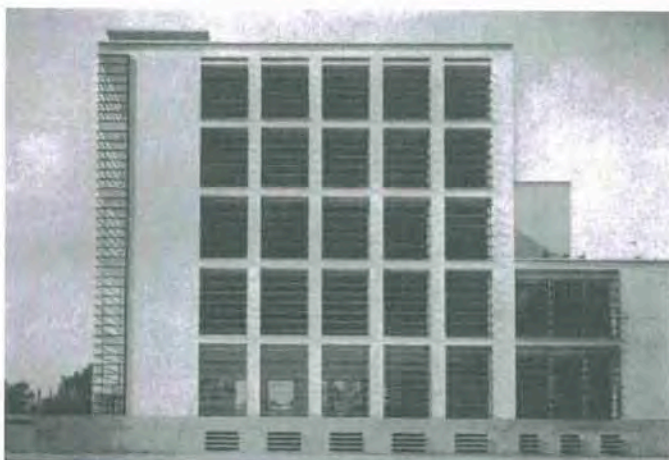
19

FIGURA 20 • Roma, ex "Casa Gil" a Trastevere. Dettaglio del prospetto esterno delle grandi vetrate che illuminano a tutt'altezza la "galleria degli onori"; si nota la tamponatura della fascia bassa delle aperture, risalente alla seconda metà degli scorsi anni Novanta. L'aggiunta, tuttavia, non ha comportato la perdita dell'infisso metallico rimasto inglobato all'interno della muratura e ancora ben visibile.



20

FIGURA 21 • Roma, ex "Casa Gil" a Trastevere. Il prospetto, verso via Induno, del corpo di fabbrica degli uffici in un'immagine d'epoca (da Storelli, 2007).



21

22



FIGURA 22 • Roma, ex "Casa Gil" a Trastevere. Un prospettiva del lato del "salone degli onori", verso via Induno, in un'immagine d'epoca; sulla parete di fondo si nota la decorazione parietale di Mario Mafai, oggi nascosta dietro vari strati di tenaci ritinteggiature (da Storelli, 2007).

piano figurativo ma anche sul piano della fruizione culturale che, in questo caso forse più che in altri, si pone come inderogabile necessità per compiere un atto di vero restauro e garantire che, al di là delle operazioni conservative, l'opera sia inserita in un positivo *feedback* di apprezzamento e rivitalizzazione, in quanto capolavoro di architettura e in quanto scenario adattissimo per manifestazioni culturali.

Sul piano più strettamente applicativo della conservazione materiale si è scelto di non ancorare l'intervento a un progetto redatto *a priori*, forse troppo vincolante nella condizione di offuscamento in cui ancora si trova l'opera, ma di procedere esaminando "in diretta" le problematiche che essa stessa pone. L'esigenza, infatti, è quella di procedere all'eliminazione delle aggiunte prive di valore storico o figurativo per lasciare riaffiorare la "vera forma" dell'opera, agendo in direzione strettamente critica e filologica. I criteri operativi sono, infatti, ricercati all'interno dell'opera stessa, man mano che si procede con i lavori ma, pur sempre, nel rispetto di quei principi teoretici e metodologici che hanno sempre garantito un corretto operare critico-conservativo (Prisco, 2007).

Agendo con la gradualità che si diceva all'inizio, si è infatti favorito quel processo di "autorivelazione" che l'opera, correttamente interrogata, ha spontaneamente innescato alimentando, di conseguenza, il procedimento operativo del restauro. Il cantiere di restauro è, infatti, ordinato, "minimo" e "pulito" per "lasciare spazio" alla riflessione ma, anche, per consentire il parallelo svolgimento di quell'incipiente attività culturale che, infine, interesserà tutto l'edificio, oltre che per il temporaneo mantenimento di quella necessaria convivenza con le altre funzioni (amministrative, sportive e ricreative) che ancora si svolgono al suo interno.

Non sono, inoltre, da trascurarsi i vantaggi che derivano dalla convergenza, su un unico soggetto, della figura dell'architetto che analizza, rileva, indaga e approfondisce l'edificio, e di quella del progettista e direttore dei lavori di restauro, fatto raro che consente di gestire con efficacia, anche grazie a un adeguato supporto interdisciplinare, la realtà complessa e articolata che l'opera impone.

L'intervento è partito dal "riaccorpamento" degli spazi di competenza della Regione Lazio: attraverso la semplice eliminazione delle partizioni che dividevano il grande spazio (fig. 23), oggi sono stati in buona parte ricomposti la "galleria d'onore e delle memorie", con accesso da largo Ascianghi, e il "salone d'onore", ambiente nevralgico dell'intera composizione e luogo d'intersezione fra volumi, funzioni e percorsi (fig. 24). L'operazione ha consentito di riconquistare una spazialità che, seppur ancora distante da quella finale, dichiara già tutte le proprie potenzialità figurative, apprezzate in occasione di varie mostre, convegni e seminari (figg. 25 e 26). L'intenzione è, infatti, di completare l'opera di restauro riconquistando lo spazio unico del salone d'onore, che si estende con un fronte su via Induno e un altro su via Ascianghi, rimuovendo le tamponature che chiudono le campate fra i pilastri e sostituendo con una vetrata trasparente la tramezzatura che isola la parte finale del salone col ciclo pittorico di Mario Mafai (Bernardini, 2007), di cui si intende completare il recupero, al fine di ritrovare l'unità spaziale e visiva dell'ambiente.

Il cantiere si è poi spostato nel corpo adiacente che ospitava le palestre *en plein air*, intendendo procedere dal basso verso l'alto fino a recuperare l'intero volume. Qui, dopo aver rimosso arredi fissi e finiture recenti di poco conto, si è pensato di intervenire il meno possibile, restituendo gli spazi all'uso per attività seminariali e convegnistiche.

I lavori attualmente in corso, inoltre, stanno interessando le superfici esterne della torre, rivestite d'intonaco e lastre di travertino. Sulle prime, atteso che i saggi conoscitivi preliminari sembrano confermare lo scarso valore degli strati sovrapposti, verrà eliminato lo strato di tinteggiatura superficiale, rosso scuro per le parti di proprietà della Regione Lazio e ocra per quelle del Comune, e verificato lo stato degli intonaci; si intende infatti riproporre una tinta bianca che ben si accordi con le calde superfici del travertino. Le lastre di rivestimento, ancora in ottime condizioni, a meno di alcuni elementi angolari fratturatisi in seguito a una scriteriata chioda-

tura operata in passato (fig. 27), non richiedono altro che una blanda pulitura che mantenga intatta la patina spontaneamente formatasi sulle superfici nel corso del tempo.

Purtroppo appare ancora lontana l'ipotesi di spingere le operazioni fino al completo riaccorpamento di tutti gli spazi sotto un unico ente gestore, eliminando la spiacevole esclusione dal progetto di restauro del cine-teatro con accesso da via Induno e delle attrezzature sportive con accesso da via Ascianghi.

Nel complesso, dunque, l'intervento non consiste in un faticoso "ritorno alle origini" – cui molti sarebbero invogliati dall'esistenza di numerose immagini d'epoca e dalla pleora di grafici esecutivi di progetto – ma nella messa in atto di un processo critico che proceda a ritroso rispetto alle aggiunte, distinguendo ciò che ha sacrificato i valori dell'edificio da ciò che, invece, per il suo proprio valore testimoniale e per il fatto di non entrare in conflitto stridente col monumento, va invece conservato. Tanto è vero che si è voluta conservare traccia di un pur buio periodo vissuto dall'opera, fra gli anni Cinquanta e Novanta del Novecento, come i solchi sul pavimento e i tagli sui gradini lasciati dalla trascorsa destinazione d'uso (fig. 28); inoltre, di proposito, non sono stati ripristinati alcuni dettagli mancanti, per esempio le ringhiere – ridisegnate senza eccessivo protagonismo – della rampa che conduce al salone d'onore, nonostante la documentazione d'archivio e la semplicità del pezzo originario avrebbero consentito una comoda riproduzione. L'atteggiamento, infatti, non è quello di uno sbrigativo e approssimativo filologismo ma di un percorso di reintegrazione critica, dichiaratamente contemporanea, che mira a recuperare l'intrinseco valore storico-architettonico dell'opera in quanto tale, non dell'accattivante icona a essa sottesa (fig. 29).

Ciononostante, il lavoro di ricerca condotto sulle fonti archivistiche – documenti scritti, disegni, schizzi, foto e modelli – ha rappresentato una risorsa insostituibile nell'iniziativa che si sta conducendo, consentendo di operare una sorta di continua "triangolazione" fra l'intenzione dell'autore espressa nei grafici di progetto, l'opera effettivamente realizzata e l'atto di restauro.

Nel contesto dell'operazione si inserisce un altro aspetto di grande fascino, vale a dire la reintegrazione di quel particolare carattere di "opera d'arte totale" ricercato per specifica volontà di Luigi Moretti. Per la corretta comprensione dell'opera è, infatti, apparsa come una lacuna insopportabile la perdita della scultura – un busto bronzeo raffigurante Benito Mussolini, eliminato subito dopo la fine della dittatura fascista – collocata sull'affaccio del salone della galleria d'onore, vero cardine spaziale che dialogava col contesto. La reintegrazione di quell'immagine è stata quindi, sapientemente affidata all'artista Marcello Mondazzi che ha ben compreso il ruolo e il significato dell'elemento e ne ha riproposto una moderna reinterpretazione, non scevra di significati che travalicano la diretta percezione dell'oggetto. Questa nuova "Forma quasi sferica" – oggetto sferico cavo, di circa 120 cm di diametro realizzato in metacrilato fuso (e non solido metallo come parrebbe a prima vista) – è, a dire del suo autore, una "enigmatica presenza, un mappamondo mal riuscito" che re-instaura "un gioco naturale di permanenze, di assonanze, di rimandi concettuali, spaziali e formali tra poetiche diverse" (Cardano, 2007); artisticamente affine all'elemento preesistente ma sotteso da un'amara ironia, quest'opera attenua e contestualizza il messaggio della tronfia carta geografica dell'impero fascista, con le conquiste d'Africa, incisa sulla parete adiacente. L'effetto ottenuto dal confronto fra verità e falsità instaurato dall'opera appare assai più incisivo di qualsiasi *damnatio memoriae* condotta attraverso cancellazioni e demolizioni.

Ma il piano culturale su cui è stata impostata l'operazione si dirama in varie direzioni, compresa la pubblicazione di un volume dedicato all'opera (*La Casa della GIL di Luigi Moretti*) che non intende celebrarne il restauro – il quale, come afferma il curatore Franco Storelli (2007), potrà trovare veri spunti di novità solo a lavori conclusi – ma mira a creare quel sottofondo culturale necessario per destare l'interesse e l'attenzione degli esperti e del pubblico verso un avvenimento culturale di lunga durata. Vale, a tale proposito, la "moderna strategia culturale" già attuata dalla



23

FIGURA 23 • Roma, ex "Casa Gil" a Trastevere. I lavori di rimozione delle pareti aggiunte nella "galleria degli onori" (da Storelli, 2007).



24

FIGURA 24 • Roma, ex "Casa Gil" a Trastevere. Prospettiva dal basso del "salone degli onori" dopo il recente intervento di restauro.

25



FIGURA 25 • Roma, ex "Casa Gil" a Trastevere. Prospettiva della "galleria degli onori", verso l'ingresso da via Ascianghi, dopo i primi lavori di restauro.

26



FIGURA 26 • Roma, ex "Casa Gil" a Trastevere. Dettaglio dell'opera "Forma quasi sferica" realizzata dall'artista Marcello Mondazzi e collocata sul balcone fra "salone" e "galleria degli onori", come "perno" visivo fra i due spazi, in luogo di un perduto busto raffigurante Benito Mussolini. L'opera instaura un dialogo diretto ed efficace con l'intero spazio e con la vicina carta geografica d'epoca fascista.

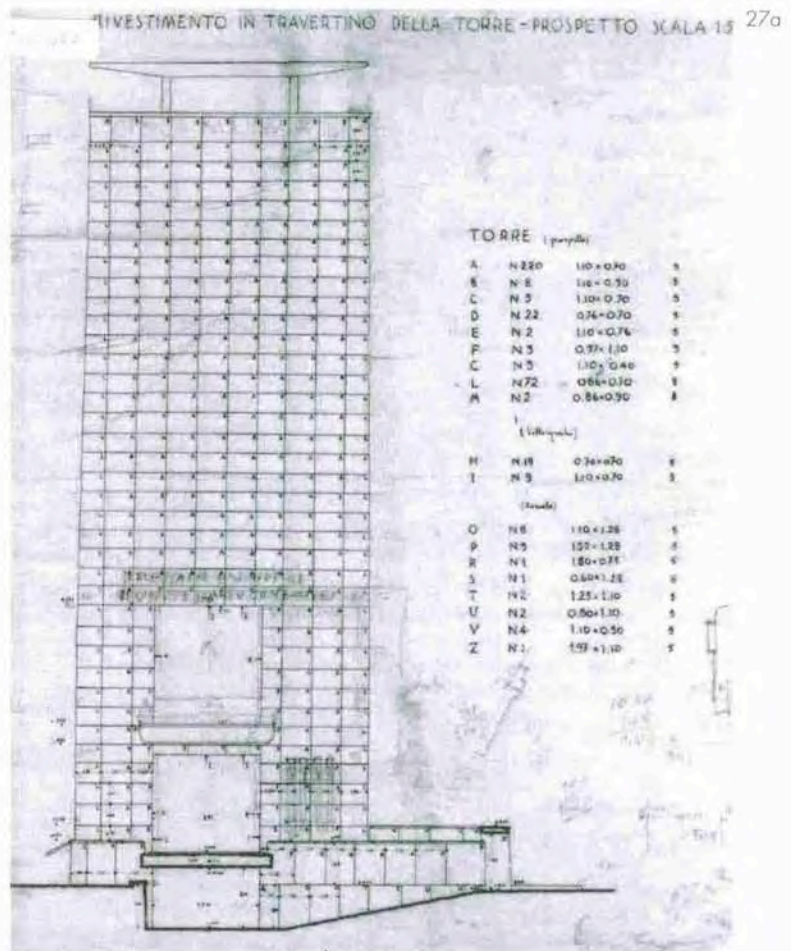


FIGURA 27 • Roma, ex "Casa Gil" a Trastevere. a) Grafico del progetto esecutivo di Luigi Moretti per la realizzazione del rivestimento, in lastre di travertino, del prospetto verso largo Asciani della torre dell'arengo; si notino la cura e il disegno dettagliato delle varie lastre che costituiscono il rivestimento. b) Dettaglio dello spigolo destro del rivestimento, con le lastre fratturate in seguito a un intervento errato di riadesione mediante grappe metalliche (Storelli, 2007).

28a



FIGURA 28 • Roma, ex "Casa Gil" a Trastevere. Dettaglio delle piccole risarciture effettuate per integrare le lacune della pavimentazione, in lastre di marmo bardiglio, causate dall'impropria destinazione d'uso dell'edificio. Con l'intervento di restauro si è preferito conservare e reintegrare, piuttosto che rinnovare, le lastre danneggiate, poiché si trattava di rivestimenti autentici ricchi di valenze testimoniali ed estetiche; inoltre, per quanto le zone degradate attestassero un periodo di decadenza dell'opera, la scelta conservativa effettuata sta ad esprimere il voluto rispetto dei segni apportati dal tempo sulle vecchie superfici.

29



FIGURA 29 • Roma, ex "Casa Gil" a Trastevere. L'ex "salone degli onori" dopo la rimozione delle tamponature tra i pilastri che, aggiunte nel secondo dopoguerra, per decenni avevano offuscato la bellezza di questo luminoso ambiente.

Regione Lazio con l'apertura dell'edificio al pubblico accogliendo varie ma selezionate iniziative culturali – con attività espositive, convegnistiche, di studio, presentazione e incontro – miranti a riavviare il processo di riconoscimento di valore anche in un ambito più ampio, sì da costituire e proporre, in tal modo, un moderno Palazzo del Novecento, una *Kunsthalle* o luogo polivalente per la cultura.

La questione che va profilandosi in termini di crescente gravità con l'avanzare dei lavori riguarda, invece, gli aspetti impiantistici del recupero funzionale. Qui, come in altri contesti architettonici di valore, le condizioni dell'adeguamento degli impianti mettono a dura prova la conservazione materiale e il controllo figurativo delle operazioni. La scelta di non nascondere sotto traccia le canalizzazioni elettriche, pur obbligando all'impiego di antiestetice canalette esterne, non ha però impedito di lasciare in vista dettagli originali come la risega alla base dei pilastri attraverso cui Moretti "nega" la funzione portante dell'elemento strutturale.

UN BILANCIO PROVVISORIO

L'operazione in corso lascia, dunque, ben sperare per molti motivi. Innanzitutto essa registra un punto a favore della visione "disciplinare" del restauro dell'architettura contemporanea dimostrando che nessuna architettura "rifiuta" la conservazione ma, semmai, è la nostra civiltà che si avvia verso un inconsapevole rigetto della trasmissione delle proprie memorie storiche e artistiche. Si è potuto constatare, infatti, che non sono materiali e tecniche costruttive, più o meno moderni, innovativi e sperimentali, a dettare le condizioni di un restauro, ma la prospettiva in cui si pone l'osservatore, incline o no ad accogliere un messaggio del passato, per quanto ostico e complesso, e a restituirlo culturalmente arricchito piuttosto che depauperato.

Quest'opera, per la stereometria e la purezza delle forme avrebbe, infatti, invogliato molti a intraprendere uno sterile intervento ripristinatorio, piuttosto che conservativo e rivelativo, alla

ricerca dell'icona racchiusa nelle immagini d'epoca: alla rivelazione dell'opera, di fatto, si sta giungendo ma per altra via, filologica e critico-conservativa (fig. 30). Tanto più che le immagini d'epoca e i disegni esecutivi di progetto di mano di Moretti costituiscono opere d'arte a sé stanti, veri e propri documenti d'arte e di storia ormai con un valore autonomo rispetto all'opera costruita e sovente non rispondenti alla realtà del contesto (Domenicucci, Lorello, Mosillo, Papale, 2007). L'idea metafisica, astratta e atemporale che propongono le immagini d'epoca è, infatti, innanzitutto documento e non riferimento progettuale, testimonianza di un momento lontano e da storicizzare anch'esso.

Se poi si passa al piano tecnico-applicativo, il restauro della ex "Casa Gil" di Trastevere consentirà, forse, di compiere un ulteriore passo verso una ricerca tecnologico-industriale dedicata al restauro dei materiali e delle tecniche costruttive dell'architettura contemporanea, come è accaduto col restauro delle facciate continue del grattacielo Pirelli a Milano, occasione preziosa di messa a punto di una specifica tecnologia di ri-anodizzazione degli infissi in alluminio. Il restauro in corso potrebbe sollecitare la sperimentazione di nuove attrezzature e canalizzazioni impiantistiche che soddisfino le esigenze tecniche ed estetiche poste dal restauro: incidenza minima sulla preesistenza, buon *design* e adeguata efficienza. Il tema, peraltro, merita un approfondimento specifico in applicazione all'architettura contemporanea, a causa del carattere storico ancora indefinito di quest'ultima, il quale non consente di stabilire quel rapporto di chiara distinguibilità fra preesistenza e aggiunta contemporanea che più facilmente si instaura fra architettura antica ed elemento tecnologico attuale.

C'è da sperare, inoltre, che anche la storiografia architettonica tragga vantaggio da questa esperienza, procedendo a una più circostanziata definizione della figura di Luigi Moretti artista, intellettuale e architetto. L'opera restaurata e rivelata restituisce, infatti, una poetica artistica, uno spazio fisico e un'idea di architettura più di qualsiasi documento, disegno d'archivio, foto o schizzo d'autore.

30



FIGURA 30 • Roma, ex "Casa Gil" a Trastevere. Il "salone degli onori" durante l'intervento di restauro. La rimozione delle tamponature tra i pilastri ha finalmente consentito di recuperare la continuità spaziale e la permeabilità alla luce e all'aria con cui Moretti caratterizzò questo magnifico ambiente.

31

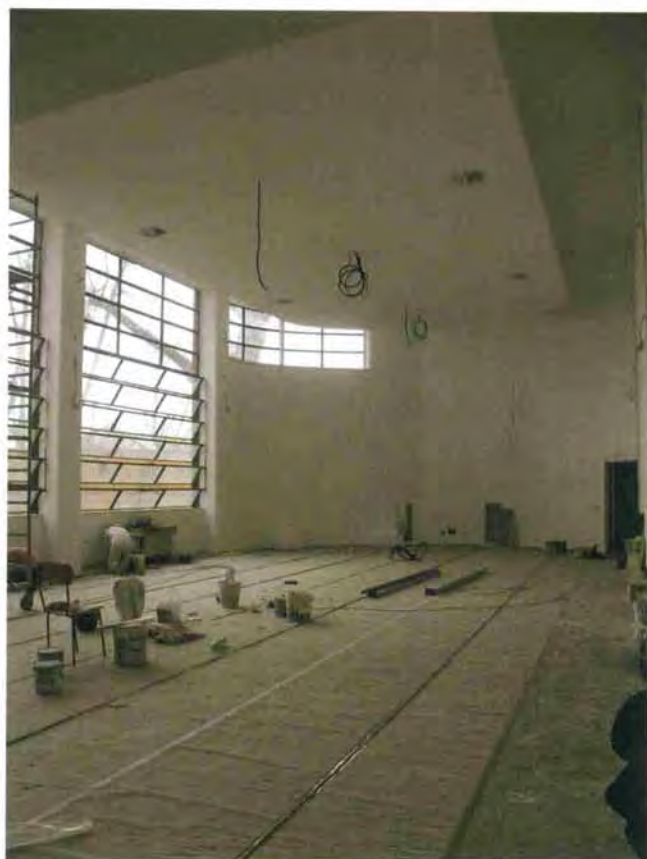


FIGURA 31 • Roma, ex "Casa Gil" a Trastevere. L'ambiente posto al piano terreno del corpo di fabbrica che ospitava le palestre *en plein air*, durante l'intervento di restauro. Con i lavori sono tornati alla luce elementi architettonici, ormai dimenticati, come la finestra ad asola che segue il profilo curvo del prospetto; il suggestivo spazio è stato trasformato in una sala polifunzionale per allestimenti temporanei e conferenze.

Moretti, peraltro, è una figura d'artista veramente sovranazionale che non offre la "versione italiana" del Movimento Moderno ma un'idea italiana di architettura moderna, "spregiudicata avanguardia di antica sostanza" come ebbe a definirla Agnoldomenico Pica. Il suo operato riporta a sintesi contributi artistici, non solo architettonici, diversi e, dunque, di grande creatività e innovazione, ampliando efficacemente il quadro della cultura italiana di quel particolare momento storico.

Da ultimo, va ricordato come il compito "rivelativo" insito nel restauro sia rivolto anche ad alimentare la formatività contemporanea. È noto, infatti, quanto le immagini delle architetture razionaliste abbiano suggestionato la letteratura critica e gli stessi architetti militanti alimentando

i processi "decostruttivi" di autori come Peter Eisenman. Dichiaratamente debitore della lezione morettiana, Eisenman propone l'inversione dei rapporti tettonici, la rottura delle leggi dell'architettura e la negazione delle leggi di simmetria come interpretazione del sentire contemporaneo.

In sostanza, a lavori conclusi, ma il processo in atto mostra già i suoi risultati, la città si riappropria di un'opera di grande valore a beneficio della collettività (**fig. 31**). L'auspicio, infine, è che l'intervento in corso sulla ex "Casa Gil" di Trastevere apra finalmente la strada al restauro della "Casa della Scherma" al Foro Italico confermando, in tal modo, l'avvio di una nuova stagione di vero restauro dell'architettura contemporanea.

BIBLIOGRAFIA DI RIFERIMENTO

- BERNARDINI C., 2007, *I sondaggi per l'individuazione della decorazione murale di Mario Majai*, in Storelli, 2007, pp. 111-114
- BONA E.D., 1974, *Luigi Moretti: architettura della contraddizione*, in "Casabella", 386, p. 28.
- BONELLI R., 1975, *Luigi Moretti*, Editalia, Roma.
- BUCCI F., MULAZZANI M., 2001, *Luigi Moretti. Opere e scritti*, Electa, Milano.
- CAPOMOLLA R., VITTORINI R., 1999, *La costruzione edilizia negli anni trenta: note sulle case del balilla*, EdilStampa, Roma, pp. 177-192.
- CARBONARA G., 2007, *Problematiche operative e di metodo circa il restauro dell'architettura contemporanea*, in Storelli, 2007, pp. 28-45.
- CARDANO N., 2007, *Tra moderno e contemporaneo: Forma quasi sferica di Marcello Mondazzi*, in Storelli, 2007, pp. 105-109.
- DEL DEBBIO E., 1928, *Progetti di costruzione, Case Balilla, Palestre, campi sportivi, piscine*, ONB, Roma.
- DOMENICUCCI M., LORELLO F., MOSILLO G., PAFALE F. (a cura di), 2007, *Luigi Moretti. La Gil di Trastevere. La casa della Gioventù Italiana del Littorio. Le sue opere e il suo archivio*, Archivio Centrale dello Stato, Roma.
- FINELLI L., 1989¹, 2005², *Luigi Moretti. La promessa e il debito. Architetture 1926-1973*, Officina, Roma.
- GRECO A., REMIDDI G., 2006, *Luigi Moretti: Guida alle opere romane*, Palombi, Roma.
- MARCONI P., 1933, *Arch. Luigi Moretti - Palestra per l'Opera Nazionale Balilla nel Rione Trastevere in Roma*, in "Architettura", XII, 12, numero speciale dedicato alla "V triennale di Milano", p. 154.
- MARCONI P., 1941, *Casa della Gioventù Italiana del Littorio a Roma in Trastevere: architetto Luigi Moretti*, in "Architettura", XX, 9-10, pp. 360-375.
- PRISCO L., 2007, *Icona moderna, cronaca contemporanea*, in Storelli, 2007, pp. 13-18.
- PRISCO L., QUILICI S., 2007, *Un nuovo segno. Passaggio all'architettura moderna*, DVD prodotto dall'Istituto Luce e dalla Regione Lazio, regia di R.M. Montesanto, coordinamento editoriale di L. Tiberi, Roma.
- PURINI F., 1991, *La forma storica della decostruzione italiana*, in Bottero B. (a cura di), *Decostruzione in architettura e filosofia*, Città Studi, Milano, pp. 45-56.
- STORELLI F. (a cura di), 2007, *La casa della Gil di Luigi Moretti. Contributi per un restauro*, collana "Le architetture del Novecento a Roma", Palombi, Roma.
- STRAPPA G., 2005, *Quell'omaggio all'incoerenza*, in "Corriere della Sera", 25 giugno 2005.