

**“Importa cercare la verità anche fra le contraddizioni”.
Storia e critica del restauro in Italia
da Camillo Boito a Liliana Grassi**

Emanuela Sorbo

La frase iniziale del titolo è l'esergo del libro L. Grassi, *Camillo Boito*, serie Architetti del Movimento Moderno, Il Balcone, Milano 1959. Tale volume costituisce il motore delle riflessioni che seguono. Le note bibliografiche a corredo del presente saggio, così come l'apparato fotografico, sono state pensate per inquadrare il clima culturale coevo ai dibattiti che si riportano, le indicazioni quindi restituiscono per lo più fonti dirette. Questa scelta è dovuta alla vastità del repertorio bibliografico riferito ai temi di cui si discute e alla natura del saggio, che offre al lettore una fotografia istantanea. Si è comunque inserito, per comodità del lettore e completezza di informazione, anche i testi critici che, a giudizio di chi scrive, possano inquadrare posizioni critiche differenti, per una pluralità di punti di vista.

Camillo Boito¹, nel panorama della teoria del Restauro, rappresenta la risposta di una particolare condizione di Italian Visual Thought *ante litteram*, perché è il primo a raccogliere la sfida della condizione unitaria della *Novella Italia*, in una chiave non solo politica ma culturale². Boito scorge quale *dramma interiore* la resistenza a creare uno *Stile futuro per l'architettura Italiana*³, da un lato mosso da un profondo distacco per l'allora dilagante tendenza all'Eclettismo, dall'altro sostenuto da una adesione totale al rigore metodologico dello studio filologico, quale espressione di un *metodo storico* nel progetto⁴.

La posizione di Camillo Boito, rappresenta quindi, in nuce e per cronologia, il superamento, almeno di tre istanze: la frantumazione identitaria della penisola, la posizione del razionalismo critico di matrice francese di Viollet Le Duc, la posizione inglese dell'Anti Restoration Movement di William Morris e John Ruskin. Questo superamento avviene attraverso il ricorso a una azione intellettuale, eminentemente teorica, sulla prospettiva del metodo nel progetto. Il ricorso allo studio storico è quindi non imitazione stilistica ma ripensamento della storia in chiave processuale⁵.

La consapevolezza della prefigurazione dei limiti a egli imposti dalla assenza di un linguaggio che non fosse quello di matrice storicista, lo ha sempre posto, nell'ottica della critica, come una figura irrisolta rispetto alla dicotomia tra posizione teorica e pratica operativa⁶. Ma la lettura critica di Boito è stata anche interpretata come uno spostamento sulla metodologia del processo creativo di matrice conoscitiva come base della attuale pratica del progetto⁷, rinvenendo in questa chiave un percorso interpretativo che attraversa alcune figure importanti come Ambrogio Annoni e Liliana Grassi⁸. Questa capacità di fondere prefigurazione (quasi profetica come nella figura di John Ruskin) con la determinazione tecnica (propria di Viollet Le Duc) ha definito una linea di lettura per una via *Italiana* al restauro che ha, come noto, due momenti fondativi, su scala internazionale, quali la Carta del Restauro di Atene del 1931 e la Carta di Venezia per il restauro e la conservazione dei monumenti e dei siti del 1964⁹.

Entrambe segnano dei momenti culturali di passaggio, marcati da

eventi bellici. Gli echi della Prima guerra mondiale sono le basi della carta del 1931, che pure tenta, a pochissimi anni prima dallo scoppio della Seconda guerra mondiale, una risoluzione di protezione e conservazione dei monumenti, su scala diplomatica internazionale, in quel parallelismo con i Ciam che portano negli stessi anni ad Atene, due visioni dell'Architettura che influenzeranno tutto il Novecento: la modernità come rottura con la tradizione, la modernità come interpretazione della tradizione¹⁰. D'altra parte, a una distanza di trent'anni, la Carta di Venezia raccoglie le dispersioni teoriche del Restauro Scientifico di Gustavo Giovannoni, al test dei bombardamenti della Seconda guerra mondiale, e proietta la modernità nella dimensione del pensiero in chiave estetica e neoidealista promosso da Cesare Brandi.

Una figura di particolare importanza nella fase di produzione culturale postbellica degli scritti di architettura fu Edoardo Persico che in *Scritti critici e polemici* prefigura un ragionamento sullo stile per la nuova architettura¹¹. In particolare Persico sottolinea che l'eredità per la *nuova* architettura possa essere considerata figlia, da un lato, delle polemiche contro gli stili, dall'altro, del ricorso alla semplificazione (che si sposava con l'impiego del cemento armato in figure come Louis Sullivan e Auguste Perret).

Il ragionamento sulla architettura si concentra su una nuova consapevolezza di rapporto con la storia, le cui fondamenta si costruiscono sulla eredità del razionalismo del metodo critico di matrice positivista. In questa lettura il processo del progetto di architettura può porsi in sintonia con il rigore filologico degli studi di storia dell'arte. La sottesa centralità del tema del linguaggio per l'architettura ricorre quindi a cavallo delle due guerre ma trova il momento fondativo nel significato da attribuire alla parola *modernità* (*moderno*), trasversale in tutto il Novecento, ma già pienamente espresso in Camillo Boito, che adotta il linguaggio in versi sancendo che nei monumenti: "far io devo che ognun discerna esser l'opera mia tutta moderna"¹². Frase che traduce il principio didattico, etico, progettuale del Restauro, e anticipa, al contempo, il valore sempre crescente che negli anni a venire avrà il tema della *surface* come rapporto con il neoplasticismo moderno¹³.

L'idea della modernità intrisa nel concetto di Camillo Boito è idea di superamento dell'eclettismo, come abbiamo detto, ma è anche piena adesione, all'idea che la modernità è insita nella conoscenza. Il processo conoscitivo e filologico del dato storico, che anticipa il concetto

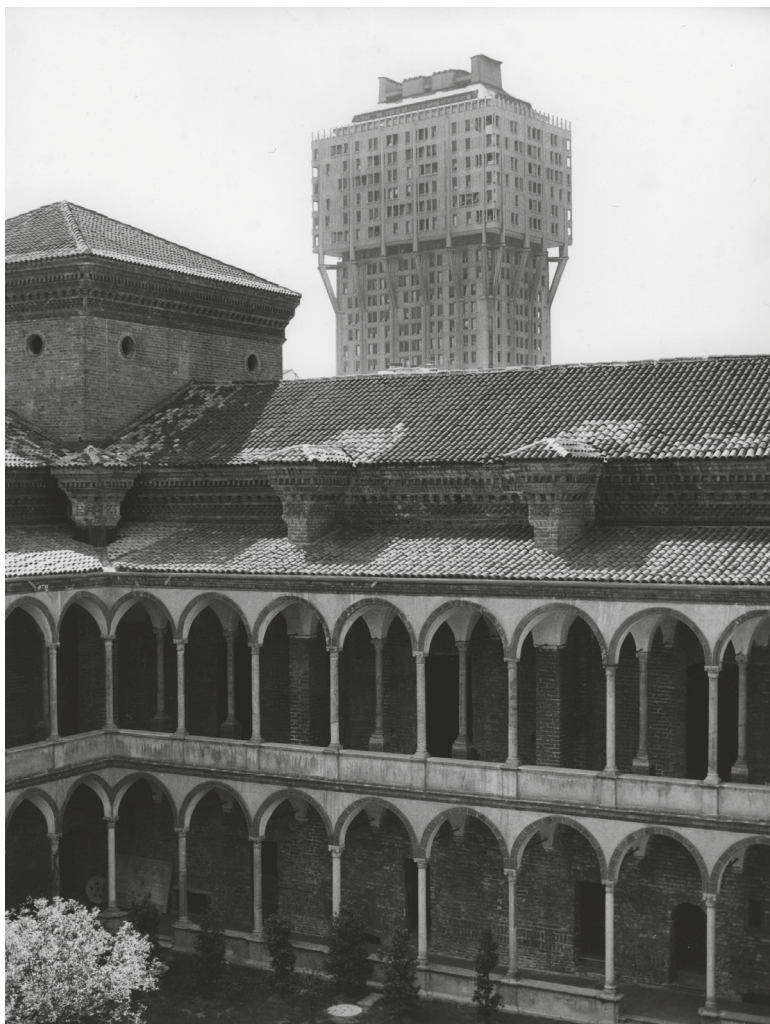
chiave di “Monumento come Documento”¹⁴, è l’atto rivoluzionario *moderno* in architettura; ed è atto che egli compie in maniera profetica quando afferma: “E i monumenti sono la storia viva, la scuola, la gloria di un popolo”¹⁵.

Camillo Boito quindi, nel panorama della teoria del Restauro, ha il merito di aver compreso che alla base della radice identitaria di un Italian Visual Thought sussiste il riconoscimento del metodo di analisi storica quale base (ispirazione?) per il processo creativo in architettura¹⁶. D’altra parte questa eredità è ben testimoniata dagli scritti sulla tradizione di Ernesto Nathan Rogers¹⁷, e successivamente dalla esperienza della “autobiografia scientifica” di Aldo Rossi, entrambi di formazione milanese, dove il metodo del processo creativo si spinge e si tende dalla storia, alla tradizione, alla memoria collettiva e dunque a quella personale¹⁸.

Il passaggio iniziale e fondativo della radice, del *dramma boitiano*, sulla ricerca della verità post-eclettismo (e potremmo dire la ricerca della identità della penisola post-comunale) è dunque questa capacità evocativa della conoscenza del passato, intesa quale scoperta, quasi archeologica della radice¹⁹. Soprattutto legata a un criterio di verità e non di verosimiglianza.

Nel 1947 viene istituita presso la casa editrice Il Balcone una collana editoriale dal titolo “Architetti del Movimento Moderno”. La cura editoriale è affidata a Ludovico Belgioioso, Enrico Peressutti, Ernesto N. Rogers in memoria di Gianluigi Banfi, morto a Mauthausen. La scelta dei titoli, traccia, in modo esemplare, il posizionamento della cultura architettonica italiana nel secondo dopoguerra. Solo per citarne alcuni: Max Bill cura il volume su Ludwig Mies Van der Rohe, Ernesto N. Rogers il volume su Auguste Perret e Le Corbusier, Giancarlo de Carlo su William Morris, Bruno Zevi su Frank Lloyd Wright²⁰. I volumi della collana descrivono la ricerca di una nuova alfabetizzazione architettonica che potesse agire come una rottura con la cultura architettonica di matrice fascista; ma traccia anche una linea ideale di fondazione della cultura architettonica italiana, Bruno Zevi scrive su Ignazio Gardella, Giulio Carlo Argan su Pier Luigi Nervi e sul gruppo Bbpr, Giuseppe Samonà su Franco Albini.

In questo dialogo differito uno dei titoli, che potremmo ritenere fondativi e pionieristici, per comprendere il posizionamento culturale della Teoria del Restauro nel panorama postbellico della progettazione



Ospedale Maggiore di Milano, ora sede dell'Università Statale di Milano, cortile dei "bagni", in rapporto con la Torre Velasca, s.d.



Ospedale Maggiore di Milano, ora sede dell'Università Statale di Milano,
cortile della "ghiacciaia", s.d.

architettonica, è curato da Liliana Grassi sulla figura di Camillo Boito nel 1959, pochi anni dopo la morte di Ambrogio Annoni, di cui eredita il ruolo di critico del pensiero architettonico nel campo del restauro²¹. Liliana Grassi, quando commenta alcuni passaggi di Camillo Boito *in primis* si scusa:

soprattutto per coloro che, senza leggere il testo, si limitassero a osservare le illustrazioni è forse opportuno avvertire esplicitamente, che la figura di Camillo Boito si inserisce un po' ai margini di questa collana.

Più volte, infatti, ho rilevato le contraddizioni e le differenze fra le prime opere, abbastanza significative, e quelle, frigide e accademiche, venute dopo. Non si tratta, dunque, di una “rivalutazione”. Ma sono proprio queste contraddizioni a segnare il limite e al tempo stesso il valore di un *dramma architettonico*. Di questo dramma il Boito ebbe piena coscienza tanto da trasfondere gli echi profondi nei suoi scritti più acuti. Essi appaiono allora assai più rappresentativi di gran parte delle sue stesse opere costruite e assumono un significato particolare, anche perché riflettono con la penetrante precisione di talune intuizioni, la sensibile consapevolezza della necessità di un'architettura nuova, completamente liberata dalle ambigue condizioni nelle quali si dibatteva quella del suo tempo. Non un vero pioniere, dunque, ma un architetto che aveva capito e scritto quanto legioni di contemporanei non era ancora pronta a comprendere né ad intuire.²²

Questo *dramma* nasce dalla intuizione di sapore risorgimentale, della responsabilità etica del Restauratore, di fronte la Nazione, di fronte ai monumenti. Tale impulso eroico-risorgimentale spinge Camillo Boito in una direzione marcatamente *moderna*, perché intesse i suoi ragionamenti con un concetto di *verità storica*, che si traduce in più punti, come sottolinea Liliana Grassi, nel passaggio da una lettura sincronica a una lettura diacronica, ovvero in accettazione di tutte le fasi storiche e di una loro conservazione anche come drammatica (e conflittuale) *verità*²³.

I bombardamenti della Seconda guerra mondiale giungono quindi in un momento culturale in cui la ricerca della *verità* nel Restauro è storicizzata dal metodo scientifico di Giovannoni, ma questa dolorosa

accettazione dei vuoti bellici non riesce a trovare il riscontro aspettato sulla penisola, tanto che la Carta di Venezia ammonisce contro le ricostruzioni, ma ancora oggi l'elenco dei siti ricostruiti post-trauma è molto lungo.

Questa disattesa aspettativa di fronte alla verità della perdita introduce al concetto di creatività e alla potenzialità di leggere l'opera d'arte nel suo divenire, introducendo il tempo e la storia nella sua interpretazione²⁴.

Nel fondativo saggio *Tradizione e Attualità* Rogers scrive:

a noi non basta più che un'opera esprima la nostra epoca se non afferma la pienezza dei valori contemporanei con l'inserirsi nella società e nello spazio, profondamente radicati nella tradizione. Il significato moderno della nozione di *tradizione* confina con la nozione di *storicità*; è cioè inteso come il continuo fluire della esperienza delle generazioni successive entro l'ambito di una particolare cultura.²⁵

L'elemento di novità nel pensiero di Rogers sul tema delle preesistenze è l'introduzione della temporalità come elemento fondamentale, l'idea di un *continuum* temporale in cui l'esperienza è un fluire della storia. Noto infatti è il dibattito sull'inserimento del nuovo, una tesi *anti*, guidata da Cesare Brandi, in opposizione alla spazialità a-prospettica moderna, e una posizione *pro*, i cui attori di primo piano sono Roberto Pane e Bruno Zevi, per cui l'incontro con il nuovo è sinonimo di progresso dell'architettura e della necessaria evoluzione degli ambienti *vivi*²⁶.

Nel caso della polemica sul Masieri Memorial a Venezia Rogers individua due opposti nella critica architettonica²⁷, la posizione ultra conservatrice che museizza la storia e quella progressista che porta avanti la crociata della "tabula rasa". Il superamento di Rogers si inserisce nella definizione dell'elemento culturale che è alla base di queste posizioni ossia, come lui le definisce, "superficiali scissioni dell'esperienza", "una rottura tra il passato e il presente", "un'insanabile antinomia tra le necessità pratiche della nostra epoca e i valori della cultura" e ribadisce che "si tratta di stabilire l'unità tra la cultura e la vita in un ciclo fecondo, dove si debbono creare continuamente nuove sintesi armoniche fra le contraddizioni dialettiche"²⁸.

Il problema risulta essere quindi ancora quello del linguaggio e assai

più profeticamente Rogers parla di coloro i quali vogliono risolvere le esigenze comunicative della contemporaneità con una specie di “esperanto”, “un idioma cosmopolita” relegandolo a intellettualismo.

Il problema del rapporto con la storia non si risolve, a parere dell'autore, né nel compiacimento delle tradizioni locali acriticamente trasportate dalla storia, da lui chiamate “demagogie di stampo populista”, né nella “stramberia immotivata” ossia nel gesto di autoaffermazione. L'innovazione del linguaggio in architettura si compie nella traduzione, alla cui base esiste un metodo conoscitivo (potremmo dire vicino al *caso per caso* di annoniana memoria²⁹) con l'idea che la tradizione viene intesa come “l'istanza più evoluta” del progetto.

Da tale consapevolezza del passaggio raffinato dal *dramma boitiano* alla attualizzazione della tradizione proposta da Rogers, Liliana Grassi si inserisce come allieva di Ambrogio Annoni³⁰, ma restando sempre fedele a un'autonomia di pensiero che ha caratterizzato anche la lettura storiografica dell'autrice e ha ricompreso la sua figura nel novero dei pensatori della teoria del restauro in maniera decisa negli ultimi vent'anni³¹.

Liliana Grassi rappresenta una figura di cerniera che traghetta la teoria del Restauro dal clima prebellico alle acquisizioni culturali degli anni Ottanta, attraverso il cantiere dell'Ospedale Maggiore di Milano³², raccoglie la eredità del maestro Ambrogio Annoni, portando al centro e attualizzandolo il tema del rapporto tra storia e critica per il progetto nel restauro, divenendo figura centrale e di sintesi, anche di un isolato distacco dal prevalere della cultura critica neoidealista postbellica.

Il suo tentativo teorico e pratico nel cantiere dell'Ospedale Maggiore è l'applicazione di un rigoroso metodo storico verso il dibattito per la nuova architettura. Ella propone infatti una sintesi formale del linguaggio storico in chiave moderna, ponendosi in opposizione al processo di separazione tra progettisti e restauratori, intesi questi ultimi, per via di Gustavo Giovannoni, come eredi di un rifiuto del modernismo, del legame con una visione positivista della storiografia della architettura, ma soprattutto di una scissione con la definizione di un nuovo linguaggio per l'architettura moderna, perché troppo vicini all'*heritage*.

Liliana Grassi è tra i primi pensatori ad affermare una posizione sul restauro che include una dimensione filosofica del rapporto con il tempo. Il neoidealismo crociano è abbracciato negli stessi anni da Roberto



Ospedale Maggiore di Milano, ora sede dell'Università Statale di Milano,
cortile della "ghiacciaia", s.d.

Pane, Cesare Brandi, Giulio Carlo Argan e Carlo Ludovico Ragghianti ma lo specifico della definizione di restauro di Liliana Grassi introduce una lettura in chiave estetica e semiotica al progetto di restauro dal punto di vista di un architetto, poiché ella allarga il proprio orizzonte alla dimensione urbana³³ e ridefinisce la dimensione autonoma dell'architettura rispetto all'opera d'arte, includendo i valori politici dello spazio come luogo di comunità.

Lo spazio dell'Ospedale Maggiore è prima di tutto adesione alla funzione come Università Statale, come luogo di studio e aggregazione, i cortili permangono come i luoghi del camminamento, la crociera come il luogo del sapere, pur confermando (e aderendo) alla geometrica potenza della pianta filaretiana³⁴.

Da tale base nei suoi scritti inediti anticipa l'idea di una lettura *iconografica* e *iconologica* per l'Ospedale Maggiore³⁵, intravedendo in questo processo la lettura del fine ultimo dell'architettura, la ricerca del valore connesso alla *identità* del momento. Ella quindi tenta un superamento della documentazione di carattere storico, intesa quale "condizione necessaria, ma non sufficiente", per aprirsi a metodologie altre che possano intercettare quella che Liliana Grassi chiama "struttura evidente e struttura profonda", con la finalità di compiere una "anamnesi" dell'edificio.

Le due parole che usa per descrivere il suo approccio *iconografico* e *iconologico* vengono spiegate come "lo studio descrittivo e classificatorio delle immagini in base al loro aspetto esteriore e agli oggettivi caratteri comuni" la prima e "l'interpretazione dell'opera nel suo contesto storico, i significati che ne definiscono le caratteristiche di spazialità e forma" la seconda³⁶.

La lettura *iconografica* è dunque una storia delle immagini, degli aspetti legati alla conoscenza dell'edificio, ma la loro traduzione ambisce a esprimere quella che lei chiama *struttura evidente*. L'interpretazione *iconologica* richiede una chiara intuizione della genesi di un'architettura, nel suo trasmettersi e nel suo trasformarsi nell'ambito di una civiltà. Essa individua la *struttura profonda* di un edificio: da una parte la sua cifra simbolica, vale a dire quel contenuto o quell'insieme di contenuti connessi a valori filosofici o, più in generale, umani del tempo in cui si configura; dall'altra la consistenza del rapporto psichico, psicosomatico, dello spazio con la persona, in cui si consolidano e generalizzano percezioni e valutazioni soggettive³⁷.



Ospedale Maggiore di Milano, ora sede dell'Università Statale di Milano,
attraversamenti verso il cortile della "ghiacciaia", s.d.



Ospedale Maggiore di Milano, ora sede dell'Università Statale di Milano,
le aperture moderne verso il cortile settecentesco, s.d.

La sua lettura del metodo storico è, per questo motivo, complessa e stratificata, aprendosi ai dati di interpretazione del valore collettivo del monumento, alla lettura emotiva e psicologica del contesto, includendo quel valore di *emotional resonance* del monumento largamente presente nel dibattito contemporaneo³⁸. Distaccandosi dalla lettura tipologica, che non offre la capacità di riconoscere l'individualità del monumento (ricordiamo che questi sono gli anni degli studi di Muratori e Caniggia, nonché degli scritti sulla città di Aldo Rossi³⁹) ma anche da una lettura essenzialmente idealista fondata sulla autorialità, la lettura di Liliana Grassi tenta un metodo scientifico nell'accedere a una "visione globale della storia", scardinando il costruito di matrice tecnica e aprendosi a una visione per cui "il monumento non è considerato solo documento del passato, ma più profondamente, testimonianza di cultura assunta come memoria, e quindi consistenza, del presente"⁴⁰.

Nella lettura dell'Ospedale Maggiore di Filarete, la pianta assume quindi il significato del rapporto tra trascendenza e immanenza nella visione rinascimentale del rapporto tra Dio e Uomo, dell'architettura quale espressione del rapporto tra natura e geometria, del rapporto tra Adamo quale creatura di Dio e il cerchio, come figura perfetta e metafora di Dio, assume un riferimento trascendente che lega in modo ancestrale l'architettura al rito religioso di fondazione. Il progetto quindi non può alterare tale planimetria, perché muove dalla capacità di leggere in modo profondo il significato ultimo dell'architettura, e omaggia la spiritualità trascendente in esso racchiusa, confermata dalla volontà di tutti i lasciti testamentari di includere la clausola del proseguimento della pianta filaretiana⁴¹. In tale considerazione, quindi, anche la lettura delle tracce risulta essere minoritaria, rispetto al rapimento del significato ultimo che Liliana Grassi attua nel progetto. In tale considerazione, in tale ricerca, cui Liliana Grassi dedica tutta la vita⁴², sta la capacità di superare il metodo storico come Italian Visual Thought per abbracciare l'idea di una cultura visuale in cui il metodo *iconologico* e *iconografico* applicato al Restauro intessono la materia con l'immagine iscrivendolo in un atto di rapimento del significato iscritto nelle cose. Sfugge quindi alla contrapposizione tra architettura moderna e architettura storica perché inquadra il problema del linguaggio nell'ambito della continuità visiva. Ella stessa dice: "Lo spazio dell'architettura moderna non è un luogo geometrico ma uno

spazio esistenziale. Non è il contenente del nostro essere nel mondo, ma il nostro stesso essere nel mondo”⁴³.

Spogliato quindi di questa condizione di materialità, pur restando fedele al progetto, quale azione nel mondo, il progetto per l’Ospedale Maggiore nella felice sintesi, ad esempio del chiostro della Ghiacciaia, entra nel corpo dell’architettura, per catturare la visione della sua storia: Filarete, i bombardamenti, le ricostruzioni, il progetto, e intesse in questa visione una particolare condizione di quello che Liliana Grassi chiamava “l’essere nel e di fronte il tempo”⁴⁴.

Liliana Grassi morirà prematuramente nel 1985, Rosario Assunto cui ella molto si rivolgeva per le sue intuizioni filosofiche, ricordando un incontro, scrive:

mi fu gradito incontrarla di persona, in un luogo che ritengo fosse a lei particolarmente caro: l’Università Statale di Milano, l’antico ospedale di via Festa del Perdono, alla cui rinascita, e alla metamorfosi richiesta del mutamento di destinazione, in quell’occasione appresi che ella aveva dedicato il suo talento, nel quale mi accorsi che armoniosamente cooperavano il rigore della tecnica governata da leggi di ferro, e la libertà inventiva della fantasia, senza la quale neppure il più modesto dei muriccioli si potrebbe mettere in piedi.⁴⁵

L’Italian Visual Thought che Liliana Grassi istituisce per il progetto di restauro è contenuto in questo delicato e sottile equilibrio: una ferrea consapevolezza nell’approccio tecnico scientifico elevata dalla dimensione creativa del progetto, o come l’autrice stessa brillantemente sintetizza: “L’architettura, per me, è essere, proposta di libertà costantemente controllata, difesa con lo studio della storia, con la prudenza della ricerca, con la solitudine della fantasia”⁴⁶.

1. Sulla figura di Camillo Boito la bibliografia è significativamente estesa, in questa sede preme richiamare per contesto storico: A. Annoni, *Tre architetti dell'Ottocento*, in "Metron", n. V, 1950, pp. 42-46; B. Croce, *Camillo Boito*, in *La letteratura della nuova Italia*, vol. 5, Laterza, Roma-Bari 1950, pp. 311-316; G. Giovannoni, *Boito Camillo*, in *Enciclopedia italiana*, vol. 7, Istituto dell'enciclopedia italiana, Roma 1930; si segnalano i seguenti testi di critica storiografica, con posizione diversificate quali: C. di Biase, *Camillo Boito*, in S. Casiello (a cura di) *La cultura del restauro*, Marsilio, Venezia 1996, pp. 159-182; A. Bellini, G. Fiengo, S. della Torre, *La parabola del restauro stilistico nella rilettura di 7 casi emblematici*, Guerini associati, Milano 1994; A. Grimoldi, (a cura di), *Omaggio a Camillo Boito*, Franco Angeli, Milano 1991; sul ruolo di Camillo Boito nel contesto italiano post unitario si segnalano i seguenti testi: G. Zucconi, *L'invenzione del passato. Camillo Boito e l'architettura neomedievale*, Marsilio, Venezia 1997; F. Castellani, G. Zucconi (a cura di), *Camillo Boito, un'architettura per l'Italia unita*, Marsilio, Venezia 2000; T. Serena, G. Zucconi (a cura di), *Camillo Boito. Un protagonista dell'Ottocento italiano*, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, Venezia 2002; AA.VV., *Rileggere Camillo Boito, oggi*, in "Ananke", n. 57, n.s., maggio 2009, numero monografico, pp. 200; per una completa rilettura della figura di Camillo Boito in occasione del centenario boitiano si vedano i volumi di S. Scarrocchia (a cura di), *Camillo*

Boito Moderno, 2 voll., Mimesis, Milano-Udine 2018.

2. F. Castellani, G. Zucconi (a cura di), *Camillo Boito*, cit.

3. C. Boito, *Architettura del Medioevo in Italia, con una introduzione «Sullo Stile futuro dell'Architettura italiana»*, Milano 1880, pp. V-XVLI, in Id., *Il nuovo e l'antico in Architettura*, a cura di M. A. Crippa, Jaca Book, Milano 1989.

4. Sul ruolo del "metodo storico" nel progetto boitiano e sul confronto con Viollet Le Duc si veda: R. Tamborrino, *Boito, Viollet-Le-Duc e il "metodo storico"*, in T. Serena, G. Zucconi (a cura di), *Camillo Boito...*, cit., pp. 23-36, in particolare p. 29: "Quello che viene inteso per 'Metodo storico' prevede un tipo di approccio diretto alla storia architettonica che diventa la chiave di volta per riconoscere, tra edifici di ogni tipo ed età, quelli che vanno inseriti tra i monumenti nazionali; proprio l'esperienza sul campo farà emergere l'evidenza di una tradizione diffusa, preponderante, radicata, e quindi nazionale e a consentirne l'assimilazione. Contro i trattati architettonici che insegnano la lingua morta, bisogna imparare a riconoscere gli elementi di linguaggio autoctono e vivo: è questa la parola d'ordine che attualizza il passato e lo rende necessario. Il 'metodo storico' contro la ripetizione critica di modelli comprensibili, linguaggio che viene dalla tradizione comune contro la lingua per pochi e sradicata".

5. Nota è l'affermazione di Camillo Boito: "Noi siamo un anello della grande catena dei tempi", contenuta in C. Boito, *Architettura del Medioevo in Italia...*, cit., p. XXIII.

6. Molti sono i testi che hanno promosso questa linea storiografica, per un quadro critico completo del ruolo di Camillo Boito nel rapporto tra teoria e prassi si vedano: G. Zucconi, *Gli studi Boitiani oggi, tra specialismo e regionalismo*, in T. Serena, G. Zucconi (a cura di), *Camillo Boito...*, cit., pp. 1-9; A. Grimoldi, *Le alterne fortune dell'architettura di Camillo Boito e gli intermittenti orizzonti della critica*, in S. Scarrocchia (a cura di), *Camillo Boito Moderno...*, cit., pp. 315-327.

7. Ci si riferisce al profilo tracciato da Liliana Grassi nel testo, pionieristico per gli studi boitiani: L. Grassi, *Camillo Boito...*, cit., pubblicato in S. Scarrocchia (a cura di), *Camillo Boito Moderno...*, cit., pp. 347-382 e pubblicato in estratto in anteprima in L. Grassi, *L'intuizione moderna nel pensiero di Camillo Boito*, in "Casa-bella-Continuità", n. 208, 1955, pp. 70-78. I testi sono commentati in molti saggi, in questa sede si rimanda per un approfondimento alle diverse letture critiche, a M. A. Crippa, *Precoci intuizioni critiche di Boito secondo Liliana Grassi*, in S. Scarrocchia (a cura di), *Camillo Boito Moderno...*, cit., pp. 331-345 e A. Grimoldi, *Le alterne fortune dell'architettura di Camillo Boito...*, cit., pp. 317-319.

8. Vedi nota 7.

9. A. Bellini, *Boito tra Viollet Le Duc e Ruskin?*, in A. Grimoldi (a cura di), *Omaggio a Camillo Boito...*, cit., pp. 159-167.

10. Negli stessi anni le risultanze delle conferenze tenute ad Atene (nel 1931 la Conferenza Internazionale per il Restauro dei Monumenti, e nel 1933 il IV

Ciam, nella crociera da Marsiglia ad Atene) vengono pubblicate in G. Giovannoni, *La Conferenza internazionale di Atene per il restauro dei monumenti*, in "Bollettino d'Arte", n. IX, anno XXV, marzo 1932, pp. 408-420 e in Le Corbusier, *Grille CIAM d'urbanisme: Mise en application de la charte d'Athènes*, Éditions de l'Architecture d'Aujourd'hui, Collection de l'ASCO-RAL, Boulogne-sur-Seine 1948.

11. E. Persico, *Scritti critici e polemici*, a cura di A. Gatto, Rosa e Ballo Editori, Milano 1947.

12. Il testo integrale del verso è: "Serbare io devo ai vecchi monumenti. L'aspetto venerando e pittoresco; E se a scansare aggiunte o compimenti. Con tutto il buon volere non riesco, Fare devo così che ognun discerna. Esser l'opera mia tutta moderna" in C. Boito, *I restauri in architettura. Dialogo primo*, in *Questioni pratiche di Belle Arti*, Milano, Hoepli 1893 pubblicato in Id., *Il nuovo e l'antico in Architettura*, cit., pp. 107-126; per un approfondimento sulla genesi e la evoluzione critica del testo si veda: G. Guarisco, *Serbar io devo...*, in S. Scarrocchia (a cura di), *Camillo Boito moderno...*, cit., pp. 18-21; per una lettura del concetto di moderno si veda: A. Grimoldi, *Le alterne fortune dell'architettura di Camillo Boito e gli intermittenti orizzonti della critica...*, cit., pp. 205-207.

13. Il concetto estremamente attuale è percorso brevemente in L. Grassi, *Camillo Boito...*, cit., p. 19, nota 8.

14. J. Le Goff, *Documento/Monumento*, Enciclopedia Einaudi, Torino 1978, vol. V, pp. 38-43.

15. C. Boito, *I nostri vecchi monumenti. Necessità di una legge per conservarli*, in “Nuova Antologia”, LXXXI, n. 6, 1885, prima parte, pubblicato in Id., *Il nuovo e l'antico in Architettura*, cit., pp. 73-92; 93-106. Il punto n. 2 del *Voto sul restauro dei monumenti* recita: “Nel caso che le dette aggiunte o rinnovazioni tornino assolutamente indispensabili per la solidità dell'edificio o per altre cause gravissime ed invincibili, e nel caso che riguardino parti non mai esistite o non più esistenti o delle quali manchi la conoscenza sicura della forma primitiva, le aggiunte o rinnovazioni si devono compiere nella maniera nostra contemporanea, avvertendo che possibilmente nell'apparente prospettiva le nuove opere non urtino troppo con l'aspetto del vecchio edificio, in *Voto sul restauro dei monumenti del IV Congresso degli ingegneri ed architetti italiani*, Roma 1883, pubblicato in Id., *Il nuovo e l'antico in Architettura*, cit., pp. 124-126.

16. D. Calabi, *Le tante tessere di un mosaico biografico*, in T. Serena, G. Zucconi (a cura di), *Camillo Boito...*, cit., pp. 17-18.

17. Cfr. oltre nel testo, nota 25.

18. A. Rossi, *Autobiografia scientifica*, Pratiche, Parma 1990, p. 7: “ripercorrere le cose o le impressioni, descrivere, o cercare un modo di descrivere”; pp. 37-40 “Finisce che questo interno, come il verde del giardino, è più forte della costruzione. Potete leggere il progetto semplicemente nelle case esistenti, sceglierlo da un repertorio che vi procurate facilmente [...]”. Forse sarebbe solo questo il progetto dove le analogie identificandosi con le cose raggiungono di nuovo il silenzio

[...]. Il progetto insegue questa trama di nessi, di ricordi, di immagini pur sapendo che alla fine dovrà definire questa o quella soluzione; dall'altra parte l'originale, vero o presunto, sarà un oggetto oscuro che si identifica con la copia. Anche la tecnica qui sembra arrestarsi a una soglia dove la disciplina si dissolve. Fotografie, rilievi, disegni, il canovaccio di una commedia, la sceneggiatura di un film. Forse un ritratto. Qui si può arrestare l'elenco dei progetti o, se si vuole, iniziare una smisurata ricerca delle cose. Ricerca che è anche ricordo ma è soprattutto l'aspetto sterminatore dell'esperienza che procede impreveduta e togliendo significato a ogni progetto, avvenimento, cosa o persona”. Ed. or. *A Scientific Autobiography*, Graham Foundation for Advanced Studies in Fine Arts, Chicago, Illinois, and the Institute for Urban Studies, New York, The MIT Press, Cambridge Mass.-London 1981.

19. G. Zucconi, *Camillo Boito, un'archeologia per il futuro*, in G. Zucconi, *Camillo Boito. Un'architettura per l'Italia unita...*, cit., p. 8: “le varie facce di Camillo Boito sembrano così combaciare, a dispetto di tutto quanto è stato detto e scritto sulla sua vocazione a contraddirsi. È la storia a fornire solide motivazioni di tipo etico e concettuale alle scelte di progetto, a questo punto, non sono più soltanto stilistiche. Imparare dunque dal passato il nome dell'*archeologia*, termine che allora definiva un rapporto di stretta circolarità tra l'analisi dei monumenti medievali e il disegno della nuova architettura. All'espressione *archeologia artistica* Boito dà il significato di intreccio dei problemi didattici formativi, riguardanti i patrii monumenti. Accanto al

termine *archeologia*, la parola *stile* indica un legame di contiguità tra gli insegnamenti della storia e gli indirizzi per il futuro. Compito dell'archeologia è quello di porre in un rapporto di consequenzialità monumenti nazionali e stile nazionale, nel senso che abbiamo prima indicato; dagli uni 'la scienza dell'antico' è chiamata a selezionare gli elementi più adatti, così da meglio interpretare le necessità presenti e future dell'altro".

20. F. L. Wright entra nella storiografia italiana a partire del 1921, anno in cui l'autore ha già 54 anni. Successivamente grazie all'azione della rivista "Casabella" di Persico, Pagano e Giolli inizia ad avere un ruolo definito nel dibattito architettonico, fondamentale è lo scritto *Profezia dell'architettura* apparso su "Casabella" nel 1936 in cui Persico intitola Wright come il precursore della architettura moderna (E. Persico, *Profezia dell'Architettura*, in "Casabella", n. 102-103, giugno-luglio 1936, pp. 2-5). Ma è con Bruno Zevi che Wright sancisce la sua fortuna critica ed entra nel panorama storiografico italiano, con la prima monografia italiana edita nel 1947 (B. Zevi, *Frank Lloyd Wright*, Il Balcone, Milano 1947).

21. Si vedano in particolare le posizioni critiche sul testo di M. A. Crippa, *Precoci intuizioni critiche di Boito...*, cit.; A. Grimoldi, *Le alterne fortune dell'architettura di Camillo Boito...*, cit.

22. L. Grassi, *Camillo Boito...*, cit., p. 9.

23. L. Grassi, *Restauro*, in *Enciclopedia Universale UNEDI. Dizionario Enciclopedico*, Scode, Milano 1980, pp. 27-29: "C. Boito (1836-1914) opporrà,

in Italia, il conservare al restaurare. Distinguendo a seconda dell'epoca dei monumenti da restaurare l'importanza archeologica (per l'Antichità), l'apparenza pittoresca (per il Medio Evo), la bellezza architettonica (per il Rinascimento), egli introdusse nell'operare del restauratore un criterio qualitativo e critico, ma soprattutto affermò l'esigenza di rispettare in ogni monumento le diverse fasi storiche. Con ciò egli superò, almeno in teoria, il presupposto dell'unità stilistica, proponendo, invece, il principio della validità di ogni testimonianza di cultura appartenente a qualsiasi epoca, che è come dire accettazione dell'*iter* creativo in un'opera d'arte. Da tali proposte derivano criteri operativi quali l'esclusione di aggiunte stilistiche, e la documentata distinzione di elementi non originali, introdotti in casi di stretta necessità, da quelli autentici. Il Boito può ritenersi il fondatore della moderna teoria del restauro".

24. L. Grassi, *Storia e cultura dei Monumenti*, Società Editrice Libreria, Milano 1960, pp. 379-84: "Il giudizio sui risultati delle varie sovrapposizioni si attua pertanto attraverso il fattore tempo. Esso, come quarta dimensione, è entrato, non soltanto nelle matematiche, ma anche nella critica d'arte provocando una legittima domanda: è ammissibile un'opera d'arte che si continui nel tempo? È noto che, nell'ambito della più conseguente posizione idealistica, la risposta non può che essere negativa poiché, per essa, l'opera d'arte è tale quando è conclusa in sé, senza possibilità di aggiunte. D'altra parte, è stato notato, che una tale risposta confonde il risultato con il processo [si riferisce in nota a: Bruno Zevi, *Visione prospettica e spazio-tem-*

poralità nell'architettura, in “L'Architettura: cronache e storia”, anno II, n. 11, settembre 1956, pp. 322-323, N.d.A.]. Infatti tra la cappella de' Pazzi, concepita unitariamente e conclusa, e un complesso monastico medioevale, attuato per gradi con numerose variazioni e interventi, la differenza sul piano creativo sta solo nel processo genetico. Così negli esempi che abbiamo citato. Si può comunque rilevare che, né Bramante nelle Grazie, né Michelangelo o il Bernini in S. Pietro furono supini di fronte alle opere che ebbero la ventura di continuare, dimostrando, su un piano più generale, che un antefatto artistico non limita la libertà, né pregiudica il valore finale dell'opera. Alcuni punti importanti. Da queste considerazioni si pongono alcuni punti importanti nell'ambito del restauro:

- a. Il rapporto fra monumento antico e architettura moderna può essere un rapporto di integrazione e di coesistenza.
- b. La relazione fra monumento come termine fisso e ambienti urbani che devono rinnovarsi pone il tema dell'attualità urbanistica del monumento antico.
- c. Modi di accostarsi al monumento per restaurarlo”.

25. E. N. Rogers, *Tradizione e Attualità*, Relazione tenuta ad Aspen, Colorado, per la International Design Conference, giugno 1957, pubblicata in “Zodiac”, n. 1, ottobre 1957, pp. 95-102.

26. Nota sul dibattito dell'ambientamento *et similia*: Centro studi della Triennale di Milano, *Attualità urbanistica del monumento e dell'ambiente antico*, Milano 1958; R. Pane, *Città antiche, edilizia nuova*, Napoli: Università degli Studi, Facoltà di Architettura, Napoli 1957; C. Brandi,

Processo all'Architettura Moderna, in “L'Architettura: cronache e storia”, n. 11, settembre 1956, pp. 356-361; B. Zevi, *Visione prospettica e spazio-temporalità nell'architettura*, cit.

27. S. Bettini, *Venezia e Wright*, in “Metron”, n. 49-50, gennaio-aprile 1954, p. 29; E. N. Rogers, *Polemica per una polemica*, in “Casabella-Continuità”, n. 201, maggio-giugno 1954, pp. 1-4; C. L. Ragghianti, *Notizie da Venezia*, in “Selearte”, n. 12, maggio-giugno 1954, p. 77; AA.VV., *Frank Lloyd Wright*, in “Casabella-Continuità”, n. 227, maggio 1959, p. 3; E. N. Rogers, *Esperienza dell'architettura*, I ed., Einaudi, Torino 1958, II ed. a cura di L. Molinari, Skira, Milano 1997; E. N. Rogers, *Editoriali di architettura*, Einaudi, Torino 1968; E. N. Rogers, *Il senso della storia*, con un saggio di | with an essay by L. Semerani: *Continuità e discontinuità | Continuity and Discontinuity*, Unicopli, Milano 1999. Per una recente visione storiografica si veda il volume edito in occasione del centenario dalla nascita: C. Baglione (a cura di), *Ernesto Nathan Rogers, 1909-1969*, Franco Angeli, Milano 2013; per una rilettura del contesto veneziano si veda L. Querci della Rovere, *Il Masieri Memorial di Frank Lloyd Wright*, in L. Puppi, G. Romanelli (a cura di), *Le Venezie possibili. Da Palladio a Le Corbusier*, catalogo della mostra, Museo Correr, Venezia, maggio-giugno 1985, Electa, Milano 1985, pp. 272-275.

28. E. N. Rogers, *Tradizione e Attualità...*, cit., p. 99.

29. Cfr. E. N. Rogers, *Ambrogio Annoni*, in “Casabella-Continuità”, n. 201, maggio-giugno 1954, p. IV; A.

Annoni, *Scienza e Arte del Restauro*, Milano 1946, pp. 19-23. La lezione di Annoni consiste nell'affermare che, di fronte all'edificio, non è "né utile né opportuno il voler troppo catalogare sistemi, o rigidamente fissare norme... una ve né è, norma fondamentale e riassuntiva: dinnanzi al monumento, esso stesso è il maestro; e ogni buon restauro – per chi studi profondamente il monumento, e lo interroghi con severità di storico, con passione di artista, con amore di architetto – si determina praticamente da sé". Monumento è tutto ciò che ha valore di testimonianza e tali "si possono intendere anche quegli edifici che, pur privi di valore essenzialmente artistico e storico, rappresentano la fisionomia di un periodo, o di un quartiere, o di una città". Ponendo al centro la fabbrica, nella sua ineludibile univocità, Annoni delinea una "teoria del 'caso per caso', che è eminentemente realizzatrice, ma che richiede un complesso e delicato senso di studio, di gusto, di sincerità, e di equilibrio: in una sola parola: di armonia". "Il rispetto, l'avvaloramento, l'uso, la vita degli antichi edifici che lo meritino nell'evolversi della città moderna" definiscono il senso dell'intervento nell'arte e nella scienza del restauro dei monumenti.

30. M. A. Crippa, *Precoci intuizioni critiche di Boito secondo Liliana Grassi...*, cit., p. 334: "Merita particolare attenzione a questo riguardo, il suo incontro con il pensiero stimolante, colto di Ernesto Nathan Rogers [...] il suo contributo complessivo non lasciò per nulla indifferente Grassi, anche perché allieva di un Annoni tutt'altro che ostile, è noto, all'architettura moderna, come invece fu Giovannoni. Al maestro inoltre era stata coinvolta nei

temi del restauro secondo un metodo, generalmente sintetizzato nella celebre formula del "caso per caso" che bene si incontrava sia con la ricca problematicità rogersiana sia con il temperamento riflessivo, radicalmente critico e quindi non disponibile a dogmatismi, della giovane allieva".

31. In questa sede l'autore si permette di segnalare il volume scaturito dalla catalogazione del Fondo Liliana Grassi, che contiene una antologia degli scritti nonché un repertorio preciso delle fonti: M. A. Crippa, E. Sorbo (a cura di), *Il restauro e il recupero creativo della memoria storica*, Scuola di specializzazione per lo studio il restauro dei monumenti, Università La Sapienza di Roma, Bonsignore, collana Strumenti, Roma 2007; per vastità di temi bibliografici occorre inoltre segnalare i seguenti approfondimenti critici: A. Bellini, *La cultura del restauro 1914 -1963*, in AA.VV., *Il Politecnico di Milano nella storia italiana 1914-1963*, Laterza, Roma-Bari 1988; A. Bellini, M. A. Crippa, R. Di Stefano, *Ricordo di Liliana Grassi*, in "Restauro", vol. XIV, n. 81, 1985, pp. 43-47; A. Bellini, *Liliana Grassi: un ricordo dopo 10 anni*, in "Tema", n. 4, 1995, pp. 50-51; M. A. Crippa (a cura di), *Liliana Grassi architetto: il pensiero, i restauri, i progetti*, catalogo della mostra, Cà Granda, crociera del Filarete, Milano, 15-28 settembre 1986, Assicurazioni Generali, Milano 1986; M. A. Crippa, *Liliana Grassi e il restauro. Il fondamento realista e la continuità della tradizione italiana del restauro*, in "Arte cristiana", n. 782, Milano 1997, pp. 381-386; M. A. Crippa, *Liliana Grassi: dall'impegno per la ricostruzione postbellica a una teoria-prassi del restauro, fondata*

sulla moderna storicità dei saperi, “d’Architettura”, n. 26, 2005, pp. 176-179; S. della Torre, *Liliana Grassi*, in G. Fiengo, L. Guerriero (a cura di), *Monumenti e ambienti. Protagonisti del restauro del dopoguerra*, Arte Tipografica, Napoli 2004; C. Giannattasio, D. R. Fiorino, *Le “gran dame” dell’architettura nell’Italia del Novecento e il progetto sulle preesistenze*, in “Archistor”, a. IV, n. 11, 2019, pp. 126-167; G. Vitagliano, *Storia, restauro e progetto nell’attività di Liliana Grassi. Un’operosità teoreticamente fondata*, in “Palladio”, n. 38, luglio-dicembre 2006, pp.101-128.

32. Per la bibliografia dei restauri dell’Ospedale Maggiore il riferimento monografico è L. Grassi, *Lo “Spedale di poveri” del Filarete: storia e restauro*, Università degli Studi di Milano, Milano 1972; preme citare alcuni testi di rilettura per una inevitabile sintesi qui si segnalano: AA.VV., *La Cà Granda: cinque secoli di storia e d’arte dell’Ospedale Maggiore di Milano*, catalogo della mostra, Palazzo Reale, Milano, marzo-agosto 1981, Electa, Milano 1981; AA.VV., *La Ca’ Granda di Milano. L’intervento conservativo sul cortile richiniano*, Snam, Milano 1993; M. Carlessi, P. M. Galimberti, A. Kluzer (a cura di), *Il cuore della Cà Granda: ricordi, scoperte e nuovi temi di storia e restauro nell’Ospedale Maggiore di Milano*, in “Cheiron: materiali e strumenti di aggiornamento storiografico”, n. 59, f. 1, 2013, pp. 83-102; M. A. Crippa, *Liliana Grassi. L’Ospedale Maggiore di Milano, la storia e i restauri*, in “Arte cristiana”, n. 783, 1997, pp. 461-470; S. Della Torre, *La “ricostruzione” dei monumenti*, in A. C. Buratti, A. Cova, G. Rumi (a cura di), *Milano*

ricostruisce: 1945-1954, Cariplo, Milano 1990, pp. 207-232; G. Neri, *L’antico e il moderno: textures alla Cà Granda*, in “Lotus”, n. 144, 2010, pp. 123-125; F. Repishti, *Liliana Grassi e la Cà Granda*, in “Lotus”, n. 144, 2010, pp. 116-122; F. Serra, *I restauri alla Cà Granda dal 1850 al 1969*, in “A-LETHEIA”, n. 6 (*Milano restaurata. Il monumento e il suo doppio*), a cura di G. Guarisco, Alinea, Firenze 1995, pp. 114-119; E. Sorbo, *Restauri alla Cà Granda. Una lettura cronologia degli interventi per l’Ospedale Maggiore di Milano*, in M. A. Crippa, E. Sorbo (a cura di), *Liliana Grassi...*, cit., pp. 155-170; E. Sorbo, *Storia e materia. I progetti di Ambrogio Annoni e Liliana Grassi per l’ospedale del Filarete a Milano*, in “d’Architettura”, n. 26, 2005, pp.184-195; E. Sorbo, *Restauri alla Cà Granda. Liliana Grassi e la grande lacuna: il progetto e il metodo nel restauro*, in “Confronti. Quaderni di Restauro architettonico”, n. 4-5, Artem, giugno-dicembre 2014, pp. 95-104; G. Vitagliano, *Una storia del restauro in corpore vili. Gli interventi all’Ospedale Maggiore di Milano nella seconda metà del Novecento*, in R. Amore, A. Pane, G. Vitagliano (a cura di), *Restauro, monumenti e città. Teorie ed esperienze del Novecento in Italia*, Electa Napoli, Napoli 2008, pp. 144-199.

33. L. Grassi, *Sulla Grande Lacuna, Lezioni del corso di Tecnica del Restauro, Facoltà di Ingegneria, Politecnico di Milano, a.a. 1976-1981*, manoscritto di M. A. Crippa, in M. A. Crippa, E. Sorbo (a cura di), *Il restauro e il recupero creativo della memoria storica...*, cit., pp. 129-130.

34. Liliana Grassi dedica un’intensa

attività di studio al rapporto tra il Trattato di Filarete e la fabbrica dell'Ospedale Maggiore, che converge criticamente nell'introduzione all'edizione critica del Trattato: A. Averlino detto "il Filarete", *Trattato di Architettura*, a cura di A. M. Finoli, L. Grassi, Il Polifilo, Milano 1972.

35. L. Grassi, *Caratteri dell'analisi del monumento, condotta ai fini di un intervento di restauro. Lezioni del corso di tecnica del restauro, Facoltà di ingegneria, Politecnico di Milano, a.a. 1976-1981*, dattiloscritto di M. A. Crippa rivisto da L. Grassi, in M. A. Crippa, E. Sorbo (a cura di), *Liliana Grassi e il recupero creativo della memoria storica...*, cit., pp. 125-126.

36. *Ibid.*

37. *Ibid.*

38. Unesco, Icomos, Iccrom, *The Nara Document on Authenticity. Nara Conference on Authenticity in Relation to the World Heritage Convention*, Nara, 1-6 novembre 1994; Unesco, Icomos, Iccrom, *Nara +20. On Heritage Practices, Cultural Values, and the Concept of Authenticity*, Congresso per il ventesimo anniversario del *Nara Document on Authenticity*, Nara, 22-24 ottobre 2014. Nella sezione "Definitions" alla voce "Authenticity" recita: "A culturally contingent quality associated with a heritage place, practice, or object that conveys cultural value; is recognized as a meaningful expression of an evolving cultural tradition; and/or evokes among individuals the social and emotional resonance of group identity".

39. S. Muratori, *Studi per una operante storia urbana di Venezia. I: quadro*

generale dalle origini agli sviluppi attuali, in "Palladio", n. 3-4, 1959, poi pubblicato in Istituto Poligrafico dello Stato, Roma 1960; si veda anche S. Muratori, *Vita e Storia delle città*, in "Rassegna e Critica di architettura", n. 11-12, 1950, pp. 3-52; A. Rossi, *L'architettura della città*, Marsilio, Padova 1966.

40. L. Grassi, *Caratteri dell'analisi del monumento, condotta ai fini di un intervento di restauro...*, cit., pp. 125-126.

41. Per una cronologia completa l'autore si permette di segnalare E. Sorbo, *Restauri alla Cà Granda. Una lettura...*, cit.

42. Liliana Grassi inizia nel 1947 a lavorare presso la sezione del Piano Regolatore dell'ufficio tecnico del Comune di Milano per il restauro dell'Ospedale Maggiore di Milano e il suo adattamento a sede dell'Università degli Studi, continuerà tutta la sua vita fino al 1985, anno della sua prematura scomparsa.

43. L. Grassi, *Momenti e problemi di storia del restauro*, in AA.VV., *Il restauro architettonico*, Politecnico Tamburini, Milano 1961, pp. 3-28.

44. L. Grassi, voce *Restauro*, cit., pp. 27-29: "La soluzione del problema dipende da una concezione globale del mondo, nella quale è fondamentale l'atteggiarsi nel o di fronte al tempo. In sintesi, la fondazione filosofica e le motivazioni del restauro debbono rispondere all'esigenza di un tempo ritrovato; l'esigenza, cioè, 'di fondare il tempo finito', 'necessario' della vita giornaliera e della storia nella sua

transitorietà, su un tempo ‘infinito’, ‘duraturo’ un tempo ritrovato dell’arte che, come fu detto, non è reviviscenza storicamente già realizzata, né ritorno di un gusto o di uno stile, come nei secoli scorsi. Nel tempo ritrovato ‘l’uomo libera la propria temporalità’ dalle catene della successione e recupera insieme, il passato e il presente, ‘in una realtà che non è ‘attuale’ (e per ciò più reale dell’attualità), in una idealità che non è ‘astratta’ e, perciò, è più veridica dell’astrazione intellettuale’ (R. Assunto)”.

45. Per una lettura delle posizioni accademiche su Liliana Grassi al momento della sua morte, si veda il catalogo della mostra a lei dedicata di M. A. Crippa (a cura di), *Liliana Grassi, architetto, il pensiero, i restauri, i progetti*, cit. In tale catalogo Giovanni Carbonara commentando la voce del Dizionario scrive: “tale scritto rappresenta tutt’oggi la migliore sintesi critica delle posizioni del restauro moderno contemporaneo, da quello ‘scientifico’, alle pseudo teorie del ‘recupero’, del riuso, della riappropriazione dei beni culturali, del ‘restauro tipologico’, fino alle proposte ‘di integrazione di immagine’[...] Il debito di riconoscenza nei confronti di Liliana Grassi si manifesta dunque come assai consistente e ormai quella dopo il doloroso distacco, incolmabile. Debito non soltanto mio personale, ovviamente, ma di tutta una generazione che ha riconosciuto in lei un sicuro riferimento culturale, morale e ideale”, s.i.p.

46. M. A. Crippa (a cura di), *Liliana Grassi architetto: il pensiero, i restauri, i progetti*, cit., s.p., esergo.