

**Quaderni luav. Ricerche AP**

---

Giorgio Danesi

**Il progetto del limite.  
Tempo, materia e monumento  
nell'opera di Andrea Bruno**



**Quaderni luav. Ricerche AP**

---

Giorgio Danesi

**Il progetto del limite.  
Tempo, materia e monumento  
nell'opera di Andrea Bruno**

## **Collana “Quaderni luav” dell’Università luav di Venezia**

Linea editoriale “Quaderni luav. Ricerche Archivio Progetti”

a cura di Sara Marini, Università luav di Venezia

### *Comitato scientifico*

Caterina Balletti, Università luav di Venezia

Alessandra Bosco, Università luav di Venezia

Stamatina Kousidi, Politecnico di Milano

Giovanni Marras, Università luav di Venezia

Eduardo Roig, Universidad Politécnica de Madrid

Massimo Santanicchia, Iceland University of the Arts

### *Progetto grafico*

Centro Editoria Pard, Infrastruttura di Ricerca Ir.Ide

Dipartimento di Culture del progetto, Università luav di Venezia

## ***Il progetto del limite. Tempo, materia e monumento nell’opera di Andrea Bruno***

Giorgio Danesi

ISBN 979-12-5953-174-2

Prima edizione: ottobre 2025

### *Immagine di copertina*

Castello di Rivoli, Manica Lunga, pavimentazione in resina cementizia con l’innesto in ottone che segnala: “Questo segno indica il limite che avrebbe dovuto raggiungere la reggia ideata da Filippo Juvarra per Vittorio Amedeo II nel 1713”. Ph. Giorgio Danesi, 2024

Anteferma Edizioni Srl, via Asolo 12, Conegliano, TV

Stampa: Digital Team, Fano, PU

Copyright: Opera distribuita con licenza CC BY-NC-ND 4.0 internazionale

Ricerca condotta nell’ambito dell’assegno di ricerca post-doc *Il progetto del limite.*

*Tempo e monumento nell’opera di Andrea Bruno*, Università luav di Venezia, a.a.

2022/23, grazie al protocollo di intesa sottoscritto da Fondazione Venezia e

Fondazione Universitaria luav.

Responsabile scientifico: Sara Di Resta. Referente scientifico Archivio Progetti:

Serena Maffioletti. Assegnista: Giorgio Danesi.

## **Università luav di Venezia – Archivio Progetti**

Giovanni Marras (*referente per l’Archivio Progetti*)

Teresita Scalco (*responsabile del servizio Archivio Progetti*)

Staff: Sabina Carboni, Anna Casagrande Zennaro, Antonella D’Aurelio,

Alessia Grande, Marco Massaro, Michele Ridolfi

Commissione scientifica: Giovanni Marras (*coordinatore*), Fiorella Bulegato,

Gabriella Liva, Marzia Marandola, Gundula Rakowitz, Teresita Scalco

## Indice

4 *Presentazione*  
Giovanni Marras

8 *Presentazione*  
Serena Maffioletti

12 *Presentazione*  
Andrea Pane

16 *Introduzione*  
Sara Di Resta

### **Il progetto del limite**

20 *Premessa*

30 *Cultura, pensiero, influenze*

62 *Il tempo-limite: conservazione e trasformazione*

120 *Lo spazio-limite: interventi per la preesistenza*

248 *Conclusioni*

255 Bibliografia

267 Bibliografia generale

273 Archivi

275 Biografia

**Giovanni Marras\***

---

**Presentazione**

Dal 2019 l'Università Iuav di Venezia ha iniziato ad accogliere il *corpus* documentale dell'archivio di Andrea Bruno, che oggi costituisce il primo nucleo dell'omonimo Fondo presso l'Archivio Progetti – ai primi due versamenti di disegni e modelli a opera di Serena Maffioletti è seguita la migrazione dell'archivio digitale e a breve sarà completato il trasferimento dei materiali ancora presenti nello studio di Torino. L'Archivio Progetti, oltre a implementare l'ordinamento e la catalogazione del Fondo, ha avviato subito azioni di valorizzazione di questo patrimonio documentale di rilevante interesse per l'architettura. Tra queste il lavoro di Giorgio Danesi raccolto in questo volume che esplora una serie di opere notevoli di Andrea Bruno focalizzando «l'indagine sui fondamenti e sui principi [...], partendo dai riferimenti culturali e identificando matrici comuni nelle scelte progettuali». Nella sua ricerca Giorgio Danesi non si ferma all'identificazione dei riferimenti culturali e delle fonti bensì, penetrando nella meccanica compositiva dei progetti, «indaga il ruolo del limite nelle opere dell'architetto torinese [...] dedicate al restauro dei monumenti», sviluppando riflessioni teoriche sui progetti e sul suo approccio didattico alla disciplina del restauro.

Se è vero che all'inizio del secondo millennio *costruire nel costruito* (Moneo, 2007) sembra essere la condizione progettuale prevalente per gli architetti, l'opera progettuale di Andrea Bruno oggetto di queste pagine, oltre a presentarsi con un valore profetico rispetto alla mutata consapevolezza del nostro tempo nei confronti degli edifici del passato, rappresenta un riferimento imprescindibile per chi intenda occuparsi della valorizzazione e conservazione dell'architettura storica.

L'opera di Andrea Bruno contribuisce a consolidare una certa consapevolezza *culturale* che induce a preservare «il senso di continuità della memoria», dando nuovo impulso a una prassi abituale prima dell'affermarsi di quel *culto moderno dei monumenti* che ha caratterizzato il secolo scorso. Interrogarsi sul senso di continuità della memoria induce a riconsiderare la questione del tempo in rapporto ai differenti aspetti della vita di un edificio. Data quindi per superata la considerazione ingenua, attribuita da Giuseppe Samonà a certa semiologia, che «l'architettura [...] e

\* Referente scientifico Archivio Progetti, Università Iuav di Venezia.

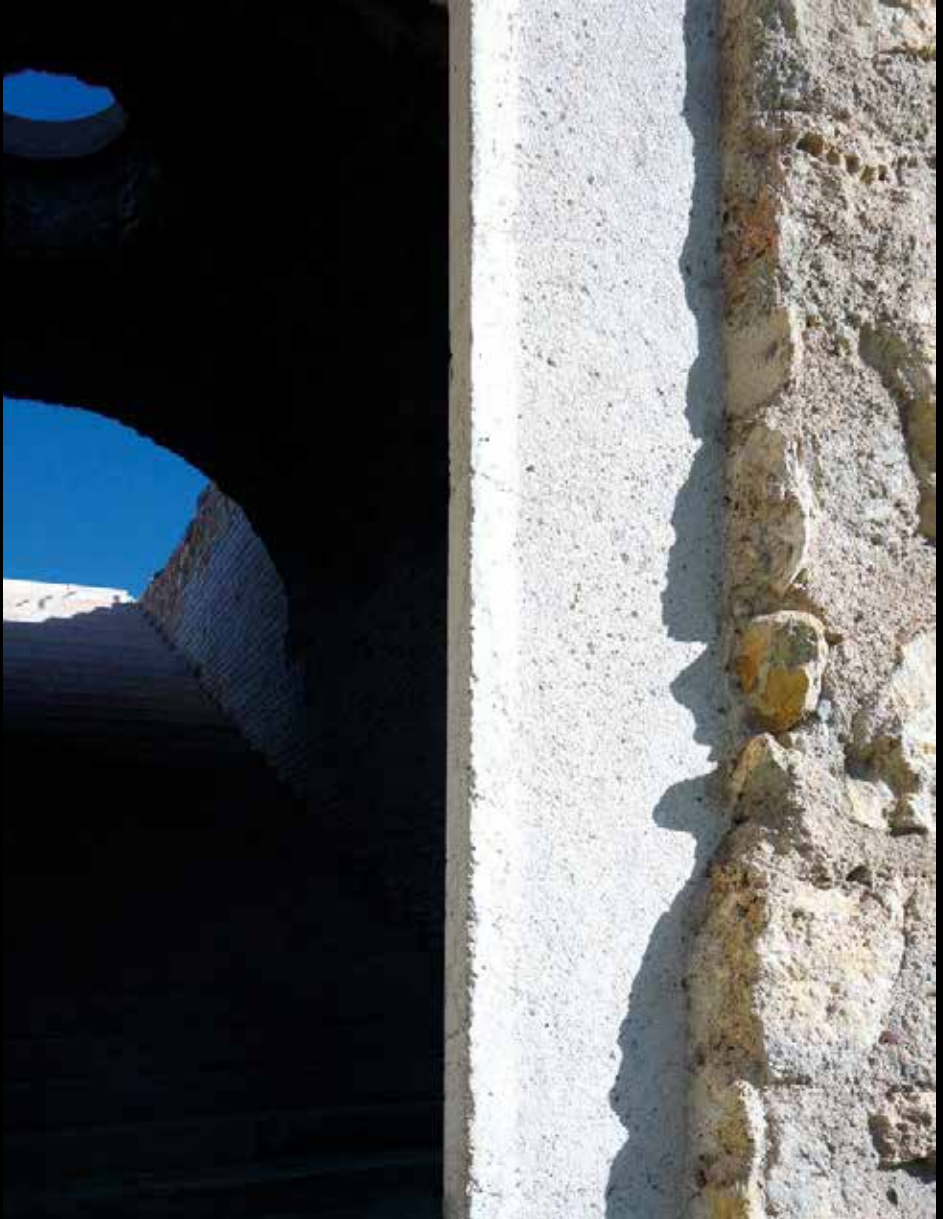
gli oggetti non comunicano, ma funzionano» (Samonà, 1978) sembra più che mai attuale l'idea, che al di là del valore d'uso, la possibilità di *più vite* in un edificio, sia quindi funzione di una condizione limite di durata e reversibilità delle sue parti costitutive, subordinata alla presenza di forme significanti più o meno stabili e di un valore iconico ancora capaci di esprimersi nel presente. Il riconoscimento di questa sorta di *forma-limite* in un manufatto determina in qualche modo un quadro preliminare di valori costruttivi e di memoria su cui modulare le azioni del progetto.

Quindi se è vero che «La vita degli edifici si fonda sulla loro architettura, sulla permanenza dei loro tratti formali più caratteristici, e benché possa sembrare un paradosso, è tale permanenza ciò che permette di apprezzarne i cambiamenti» (Moneo, 2004), le architetture e i progetti di Andrea Bruno, che non si cristallizzano in metodologie schematiche e ripetitive, di volta in volta si formalizzano a partire da teorie *caso per caso*.

Giorgio Danesi ben evidenzia quanto nell'opera di Bruno «il concetto di limite come strumento di intervento sull'architettura storica e, in qualche caso, come dichiarata presa di distanza dall'antico» abbia come conseguenza non tanto «la reiterazione di forme o schemi compositivi, ma una coerenza di pensiero nell'interpretazione delle preesistenze e nell'impostazione dei percorsi progettuali a esse dedicati».

Quello di Andrea Bruno sembra essere un modo pienamente corrispondente a quell'attitudine – che Manfredo Tafuri riconosceva in Carlo Scarpa – quanto mai sensibile ad «accettare la discontinuità del tempo storico, ad operare su di esso, a *lavorarlo* attraverso successive costruzioni» in un gioco «libero all'interno di una salda lettura dei testi» (Tafuri, 1984). Un modo di concepire il progetto di restauro sulle preesistenze nella linea di una certa *tradizione italiana*, già pienamente manifesta nella matrice *contestualista* del razionalismo (Ertlin, 1991) ai suoi esordi, destinata a ripresentarsi con nuovo impulso e differenti tratti nelle opere dei BBPR, di Franco Albini, di Ignazio Gardella, di Carlo Scarpa e di molti altri.

L'approccio progettuale di Andrea Bruno, insofferente ai limiti tra discipline, in cui la composizione architettonica e urbana, il restauro, la museografia, il design, la tecnica delle costruzioni, si integrano, evidenzia la necessità di anteporre il momento del progetto di una nuova vita dell'architettura alle azioni di mera conservazione del manufatto.



*Circo romano di Tarragona (Spagna), ingresso all'area archeologica realizzato da Andrea Bruno nel 1989. Ph. Giorgio Danesi, 2023.*

**Serena Maffioletti\***

---

**Presentazione**

La casa di Andrea Bruno è una cabina navale, lo studio un labirinto a spirale: in entrambi vita e lavoro si confondono. Il primo, dice, è la sua Cappella Sistina, minuto come un sacello privato o uno studiolo rinascimentale, dove si affastellano disegni, fotografie, scritti, quadri, oggetti, sculture: nessun centimetro libero alle pareti e sul pavimento. Dalle balconate del secondo un percorso a spirale sprofonda nell'ipogeo: percorrendolo, si vedono tavoli da lavoro, scaffali, faldoni, scatole, rotoli, modelli di ogni misura, poltrone, recessi per lo studio, legni dipinti, opere di artisti, resti di cantieri, prove... Pochi studi di architetti somigliano così tanto alla fucina di Vulcano: la casa – il braciere domestico del lavoro solitario – e lo studio – l'officina professionale – sono legati senza soluzione spazio-temporale dal suo continuo progettare, disegnare, fotografare, appuntare, dialogare, insegnare... L'azione e il pensiero, la mano e l'occhio, lo sguardo, il gesto e la parola di Andrea Bruno sono nutriti della stessa energia costruttiva, ma controllata da una lucente razionalità, e porta con garbo raffinato.

In quelle case-studio, in quelle fucine-antri multispaziali e multitemporali, come fossero eterni palinsesti, Andrea Bruno scrive e riscrive parole e forme, pensando, disegnando e dialogando in un inarrestabile scambio tra analisi e costruzione, fotografia e rilievo, progetto figurativo e strutturale, in una puntigliosa attenzione a dettagli, materiali e misure, stupefacendo per l'energia inventiva, il coraggio figurativo, la libertà del pensiero.

Così mi appariva Andrea Bruno quando lo conobbi qualche anno fa, al tempo della sua non facile decisione di scegliere l'Archivio Progetti dello Iuav. Il suo ultimo progetto, disse, sarebbe stato quanto avrebbe compiuto per consegnare e trasmettere il proprio lavoro a Venezia: scegliere che cosa conservare, decidere il modo di ordinare la molteplicità e la vastità dei documenti, e di indirizzarne la comunicazione.

Intendeva quel conferimento come il progetto del futuro della sua opera. E, come in tutto il suo lavoro, anche in quello che considerava non un semplice affidamento, ma un passaggio della sua vita, esprimeva quanto il passato è necessario al futuro, quanto il futuro ha bisogno del passato, e che il presente è la riflessione e l'espressione del valore che il trascorrere del tempo e il mutare dello spazio rivestono per l'uomo.

\* Referente scientifico Archivio Progetti (2011-2023), Università Iuav di Venezia.

Così è iniziato il dialogo tra Andrea Bruno e l'Archivio Progetti, in un intenso andirivieni fisico e mentale tra Torino e Venezia, suo, degli archivisti e dei giovani studiosi, insieme attori del processo di acquisizione, ordinamento e valorizzazione della sua opera. Andrea Bruno ha indirizzato ogni nostro passaggio, le mostre e i convegni, gli studi e le pubblicazioni, i più recenti dei quali sono la raffinata esposizione curata da Giorgio Danesi e Sara Di Resta *Andrea Bruno. Afghanistan 1960-2016* e questo libro che, provvisoria ultima tappa delle molte iniziative generate dal conferimento allo Iuav dell'archivio di Bruno, offre nella sua acuta e sistematica analisi un passaggio essenziale nell'interpretazione di un maestro dell'architettura italiana.

Colpiscono il tempo e lo spazio dell'opera di Andrea Bruno: pur essendo più giovane, egli appartiene agli architetti italiani che hanno fatto del progetto tanto del nuovo quanto del restauro un unico atto intellettuale che travalica le articolazioni disciplinari e le riunisce nella responsabilità culturale che la risposta al caso per caso richiede: Ignazio Gardella, Franco Albini, i BBPR... nel nord-ovest italiano; Carlo Scarpa, Arrigo Rudi... nel nord-est. Nonostante sia, diversamente da loro, quasi esclusivamente restauratore, benché progettista di alcuni pregevoli nuovi edifici, egli è più di loro nitido nell'esprimere che è il presente a offrire il modo con cui guardare il passato, è nello spazio-tempo contemporaneo che il passato vive e ci appartiene. Se le aspirazioni alla continuità linguistica nelle preesistenze ambientali temperavano per i primi le forme del nuovo nella trasmissione dell'antico, se la volontà artistica e museale si imprimeva nelle espressioni dei secondi, per Bruno sono gli acciai, i vetri e i calcestruzzi le presenze necessarie ad animare le forme antiche, sono le strutture e le forme dell'oggi a esprimere una cultura attuale delle arti e dell'architettura. Dal nuovo all'antico, dal territorio all'architettura, è attraverso il legame tra le arti contemporanee della figurazione e della costruzione che Bruno opera come architetto restauratore che, muovendosi dall'Europa all'Asia e viceversa, è in grado ovunque di agire e comprendere con umanità e scienza, attento e duttile, la vita nelle sue forme, di offrire una risposta al significato perenne dell'architettura di essere l'arte mutevole dell'abitare dell'uomo.



---

Iuav, AP, fondo AB

*Castello di Rivoli, restauro della Manica Lunga, immagine di cantiere, 1986.*

**Andrea Pane\***

---

**Presentazione**

Se volessimo definire, in due parole, tutta la vasta opera architettonica di Andrea Bruno, esplicita in oltre sessant'anni di carriera, potremmo ricorrere ancora all'efficace titolo della prima monografia a lui dedicata, *Oltre il restauro* (Milano, 1996), che in inglese assume un'aura persino più suggestiva, *Restoration and Beyond*. Architetto a tutto campo, Bruno ha infatti spaziato soprattutto oltre il restauro, ricevendo grandissimi apprezzamenti a livello mondiale, ma anche qualche riserva da parte dei colleghi italiani più ortodossi. Di ciò sembra perfettamente consapevole Giorgio Danesi, autore di questo pregevole volume, che già dalla scelta del titolo sceglie di indagare il *progetto del limite*, attraverso le declinazioni di tempo e di spazio. Avvalendosi di un insieme di fonti edite e inedite, tra le quali spicca il fondo Andrea Bruno, acquisito dal 2019 dall'Archivio Progetti dell'Università Iuav di Venezia, l'autore sviluppa le sue tesi attraverso tre capitoli, tra loro complementari.

Il primo, particolarmente interessante, è dedicato al percorso formativo dell'architetto, nell'intento di evidenziare le influenze che hanno concorso allo «sviluppo di un pensiero in continua evoluzione, seppur ancorato a solide basi culturali». L'autore si sofferma sui maestri di Bruno al Politecnico di Torino, a partire dal docente di disegno Attilio De Bernardi, fino a Paolo Verzone, Giovanni Muzio e Carlo Mollino, dai quali egli trae l'attenzione alle tecniche costruttive (Verzone), l'inclinazione a un classicismo moderno (Muzio) e i numerosi spunti linguistici (Mollino), oltre alla passione per la fotografia. Alle tre figure citate si aggiunge presto Umberto Chierici, soprintendente di Torino dal 1953 e docente di Restauro dei monumenti al Politecnico dal 1955, di cui Bruno diviene assistente, affiancandolo nelle prime campagne di rilievo, tra le quali spicca proprio il Castello di Rivoli, destinato a divenire l'opera di maggior successo dell'architetto, qui documentata da inediti rilievi “materici” provenienti dall'archivio. Danesi si sofferma anche sulla lunga attività di insegnamento del Restauro, esplicita da Bruno tra Torino e Milano, evidenziando i contenuti prettamente operativi delle sue lezioni e le oltre 400 tesi di laurea conservate nel suo archivio.

Il secondo capitolo esplora l'idea di tempo nell'opera di Bruno, approfondendo in particolare i concetti di memoria, monumento e

\* Professore di Restauro architettonico, Università degli Studi di Napoli Federico II.

sedimentazione. Particolare attenzione è riservata alla sua lunga attività in Afghanistan, esplicita a partire dal 1960 tra Jam, Bamiyan, Herat, con esiti accomunati dal minimo intervento e dalla distinguibilità. Seguono i due casi di Rivoli e Bagrati, entrambi segnati dal “non-finito”, che l'autore approfondisce con importanti documenti di archivio, come le diverse soluzioni per lo sporto-belvedere del corpo juvarriano a Rivoli.

Il terzo capitolo, dedicato allo spazio-limite, declina l'indagine attraverso tre chiavi di lettura, cui l'autore ascrive una selezione di interventi, senza pretesa di documentarne l'intera opera di Bruno. Al primo ambito – *rispettare la distanza* – Danesi riconduce le nuove coperture del palazzo Carignano a Torino, il restauro e ampliamento della cittadella di Corte per ospitare il Musée de la Corse e il “raddoppio” della Cappella delle Brigittines a Bruxelles. Al secondo – *definire la soglia* – è associato il restauro e recupero del sito archeologico del Circo e dell'Anfiteatro romano di Tarragona, dove Bruno convince gli archeologi classici a non sacrificare un muro medioevale, ma vi pratica una nuova “porta” attraverso un taglio verticale a tutt'altezza che, nelle parole di Danesi, «diviene una metafora dell'attraversamento del tempo e della storia: un passaggio simbolico dal Medioevo a ritroso fino al periodo romano». Al terzo ambito, infine – *progettare la cucitura* – sono ascritti tre interventi realizzati in contesti distanti: l'ex Istituto di Riposo per la Vecchiaia di Torino, il Fort Vauban a Nîmes e il Palazzo Chigi a Formello.

In definitiva il volume restituisce efficacemente tutta la complessità dell'opera compiuta da Bruno in quella «disciplina dai margini incerti» che per lui era il restauro, evidenziandone l'eterogeneità ma anche il *fil rouge* che la tiene insieme, attraverso i principi dell'autenticità, della reversibilità e della distinguibilità. Nella sua appassionata indagine, Danesi mostra di dividerne la linea, tributando all'architetto la capacità di «interpretare e ridefinire il concetto di “limite” nell'ambito del progetto per la preesistenza, affrontando con originalità le molteplici sfide del dialogo tra antico e nuovo». Un giudizio che sarebbe certamente piaciuto ad Andrea Bruno, scomparso a Torino il 6 luglio 2025, senza poter vedere stampato un volume alla cui gestazione aveva collaborato con il suo consueto entusiasmo e la sua gentilezza, doti umane che hanno accompagnato tutta la sua straordinaria opera di architetto senza confini.



*Cappella delle Brigittines, Bruxelles. Ph. Giorgio Danesi, 2024. Nell'immagine il riflesso della cappella barocca attraverso l'edificio in acciaio e vetro realizzato da Andrea Bruno nel 2007.*

**Sara Di Resta\***

---

**Introduzione**

*Il progetto del limite* è una ricerca che nasce nell'ambito del protocollo di intesa sottoscritto nel 2022 da Fondazione Venezia e Fondazione Universitaria Iuav. Obiettivo dell'accordo era la valorizzazione del fondo Andrea Bruno, conservato all'Archivio Progetti dell'Università Iuav di Venezia, attraverso un'indagine sistematica del corpus di documenti che in quell'anno si andavano arricchendo di nuove acquisizioni, giunte nel 2025 all'avvio delle operazioni di conferimento del consistente archivio digitale.

Proprio a partire dai documenti, il lavoro ricostruisce tratti distintivi dell'opera di Andrea Bruno dedicata alle preesistenze storiche nella lunga carriera in cui ha avuto l'occasione irripetibile di misurarsi con edifici e siti che dall'Europa abbracciano il Medio Oriente.

Al centro dell'indagine ci sono i concetti di tempo e di limite intesi come strumento critico e operativo del progetto di conservazione. Proprio il limite, soglia e distanza dalla preesistenza, rappresenta il cardine di un percorso ermeneutico che indaga gli orientamenti culturali e gli strumenti del restauro così come Andrea Bruno ha saputo interpretarlo. La ricerca concepisce il termine in senso foucaultiano, non come oggetto, ma come «dispositivo spaziale che regola e dispone il rapporto tra dentro e fuori, tra inclusione ed esclusione», risultato del combinarsi di elementi sia materiali sia immateriali (Foucault 1977). Segno ordinatore e spazio di relazione tra *antico* e *nuovo*, luogo di tensione e possibilità, il concetto di limite si traduce nel restauro in quella *misura della distanza* che ha caratterizzato parte significativa della tradizione italiana della prima metà del XX secolo, di cui l'architetto torinese può essere considerato uno degli eredi e che l'autore indaga con consapevolezza critica e analitica.

Il volume restituisce l'immagine di un progettista in equilibrio tra accademia e professione, e lo fa senza eccessi celebrativi, né cedendo alla tentazione di ridurne il pensiero a formule già sedimentate in letteratura. Grazie agli strumenti di lettura di cui si dota, il lavoro condotto supera semplificazioni e schematismi quali *conservazione* e *innovazione*, *restauro* e *composizione*, ribadendo, al contrario, che restauro è progetto.

Insieme a Marco Dezzi Bardeschi, Andrea Bruno è stato probabilmente la figura più eretica del restauro italiano. Ci lascia pochi scritti, ma

\* Professore di Restauro architettonico, Università Iuav di Venezia.

appassionati e lucidi negli scenari e nel metodo che ha saputo tracciare.

Nel suo perimetro di indagine la ricerca ripercorre cinquant'anni di attività, ricomposti attraverso i documenti e verificati sul campo della realtà costruita, dove centrale è l'attenzione al cantiere sempre inteso come spazio processuale.

Se lo studio trova nell'Archivio Progetti uno dei luoghi centrali di indagine, essenziale ricordare quanto il percorso si sia nutrito di sopralluoghi, scambi e letture incrociate, che restituiscono la dimensione culturale e la sensibilità progettuale di una personalità di primo piano del secondo Novecento. Non ultimo, l'autore ha avuto il privilegio del dialogo con Andrea Bruno, provato ma mai fermato negli ultimi anni dalle difficoltà legate all'età, che con generosità ed entusiasmo gli ha aperto in più occasioni le porte del suo studio e della sua casa torinese.

A emergere è un contributo originale che approfondisce un tema a me caro come quello del linguaggio dell'architettura contemporanea per il restauro, che per Bruno non corrisponde a codici né a modelli reiterati, ma che si definisce di volta in volta come esito dell'esercizio di ascolto di luoghi, tradizioni e culture diverse.

Il volume segue un'articolazione tripartita che esplora progressivamente caratteri legati agli anni della formazione fino ai riferimenti culturali della disciplina del restauro che Andrea Bruno sperimenta spostando di volta in volta il confine dell'intervento: tra permanenza e trasformazione, tra memoria e proiezione al futuro. Come lui stesso amava sottolineare, i suoi restauri hanno sempre scritto un capitolo nuovo nelle storie delle architetture sulle quali è intervenuto. In un tempo in cui il dibattito sul progetto di restauro sembra perdere forza davanti alle ragioni della ricostruzione *a l'identique*, il volume offre traiettorie diverse di ricerca e d'azione. Lo fa, restituendo i tratti di chi ha saputo coniugare il volto seduttivo dell'high-tech negli interventi degli anni Novanta e Duemila, con un'indagine colta attorno ai metodi di integrazione della lacuna dalle radici brandiane.

Con questo volume Giorgio Danesi contribuisce in modo originale a rinnovare lo sguardo su questi temi, riconsegnandoci elementi di un'eredità visionaria e ricomponendo i tratti della dimensione etica di un autore che ha saputo offrirci un modo personale con cui guardare al passato.



Iuav, AP, fondo AB

*Palazzo Carignano, cantiere per la realizzazione della sala ipogea, Andrea Bruno, 1985.*

---

**Premessa**

Perché e per chi conservare? Cosa merita di essere conservato? È possibile giudicare i limiti di una trasformazione che conduca all'eliminazione di parti e all'addizione di altre? — A. Bruno, *Cattedrale di Bagrati a Kutaisi in Georgia*, «Paesaggio Urbano», febbraio 2013, p. 83.

Il concetto di “limite”, etimologicamente radicato nella derivazione dal latino *līmes*, rappresentava originariamente la linea di confine dell'Impero Romano ed evocava l'immagine di un sentiero, inteso come percorso di bordo, margine da difendere o da superare per accedere ad altri territori<sup>1</sup>. Inizialmente associato a idee di chiusura, difesa e minaccia, il termine ha assunto nel tempo significati che vanno oltre la sua accezione politica. Nella cultura contemporanea, il rispetto di un limite – sia esso materiale o immateriale – è spesso inteso come una forma d'attenzione, di considerazione, talvolta di cura. Già Ottorino Pianigiani osservava nei primi anni del Novecento che i Romani chiamavano “limiti” «quelle pietre che segnavano i confini, le quali erano sacre e non potevano rimuoversi senza delitto, essendo esse sotto la speciale protezione di una divinità pur essa detta Limite»<sup>2</sup>. Il termine, quindi, non identifica solo un'entità fisica, ma uno spazio ideale intriso di relazioni intangibili. Ma come sottolinea Martin Heidegger nella sua riflessione del 1951 sul rapporto tra pensiero e costruzione: «Il limite non è il punto in cui una cosa finisce, ma ciò a partire da cui una cosa inizia la sua essenza»<sup>3</sup>. Esso non rappresenta semplicemente una chiusura, ma l'inizio di qualcosa di “altro”, di

- 1 H.F. Pelham, *The Roman frontier system*, University of Oxford, 1895, p. 174: «The terms used to denote the frontiers were “limes” or its plural “limites”, and it is worthy of notice that the use of these terms to designate the imperial frontiers, begins as we should expect, towards the close of the first century A. D. with Frontinus and with Tacitus [...]. The “limes” was thus at once a boundary and a road, and in the literature of the Ciceronian and Augustan ages, it is popularly used in both senses».
- 2 Cfr. voce *Limite*, in O. Pianigiani, *Vocabolario etimologico della lingua italiana*, prima edizione, Società editrice Dante Alighieri, Roma 1907.
- 3 M. Heidegger, *Saggi e discorsi*, trad. it. G. Vattimo (a cura di), Mursia editore, Milano 2019, p. 103. La definizione è riportata nel capitolo *Costruire Abitare Pensare*, dedicato alle relazioni etimologiche tra questi e altri termini che connotano il rapporto tra filosofia e architettura.

“nuovo”. La sacralità attribuita dai Romani e la connotazione fiduciosa conferita al termine dal filosofo tedesco ben rappresentano la centralità del tema nell’ambito delle relazioni tra l’uomo e lo spazio costruito o tra le diverse componenti dello spazio stesso. In architettura, infatti, il rispetto e il controllo del limite possono diventare chiavi di lettura dell’intervento dedicato alle preesistenze storiche e strumenti di controllo progettuale nella realizzazione di nuove addizioni.

La cultura italiana del restauro ha gradualmente definito i propri principi attraverso le *Carte del restauro*, distanziandosi, almeno dal punto di vista teorico, dall’ideale dell’unità stilistica negli interventi sul patrimonio monumentale fin dai primi decenni del Novecento. Sebbene nessuno di questi documenti menzioni esplicitamente il termine “limite”, ciascuno di essi riflette sulla complessa dialettica tra il nuovo e la preesistenza, che trova spesso espressione proprio nel loro punto di incontro, ossia nel limite reciproco. La *Carta di Atene* del 1931 e la *Carta di Venezia* del 1964, in particolare, sanciscono la necessità di progettare integrazioni che esplicitino «il segno della nostra epoca»<sup>4</sup>. Questo principio viene costantemente riaffermato nei documenti successivi: la *Carta del restauro* del 1972, sostanziale espressione del pensiero di Cesare Brandi, suggerisce, tra le alternative, «un solco di contorno che delimiti la parte restaurata, o [...] una sottile lista di materiali diversi»<sup>5</sup> tra il nuovo e l’esistente. La *Carta di Cracovia*, nel 2000, decreta definitivamente l’importanza di conferire alle integrazioni un carattere di modernità, attraverso un «linguaggio conforme all’architettura contemporanea»<sup>6</sup>. In tale contesto, il controllo dello spazio di confine tra il nuovo e l’antico si configura come strumento fondamentale per orientare quel complesso e inevitabile intreccio di relazioni che si sviluppano in ogni intervento caratterizzato da un confronto con l’architettura del passato.

4 *Carta internazionale per la conservazione e il restauro di monumenti e siti (Carta di Venezia)*, 1964, art. 9.

5 *Carta del restauro*, 1972, Allegato A. Istruzioni per la salvaguardia e il restauro delle antichità.

6 *Carta di Cracovia*, 2000, art. 4.

A partire da questa riflessione, la ricerca indaga il ruolo del limite nelle opere dell'architetto torinese Andrea Bruno dedicate al restauro dei monumenti, tracciando le intenzioni e le prassi d'intervento adottate nell'ambito di una lunga carriera avviata nei primi anni Sessanta del Novecento. Si tratta di un percorso che ha superato i confini nazionali e che ha visto Bruno confrontarsi con questi temi tra l'Europa e il Medio Oriente, fino ai primi quindici anni del Duemila. Un arco temporale significativo, nel quale l'architetto, formatosi con docenti come Giovanni Muzio, Carlo Mollino, Paolo Verzone e Umberto Chierici, raccoglie i diversi stimoli culturali dell'architettura italiana del Novecento. L'intrecciarsi di diverse influenze ed esperienze lo avrebbe condotto, nel tempo, a elaborare un personale pensiero progettuale che coinvolge anche i temi del linguaggio dell'architettura contemporanea applicato alla preesistenza.

Nel corso della sua carriera, il concetto di limite come strumento di intervento sull'architettura storica e, in qualche caso, come dichiarata presa di distanza dall'antico, emerge in modo centrale e ricorrente. In oltre cinquant'anni di interventi «costruendo sul costruito»<sup>7</sup>, Bruno riflette sul tema della preesistenza e sulle possibili forme che possa assumere il rapporto tra antico e nuovo. Le sue riflessioni non trovano risposte univoche, ma diventano stimolo per la definizione di un metodo fondato sullo studio di soluzioni “caso per caso”: «Non esiste una regola, un modo di fare meglio di altri, ogni problema è legato all'identità e alle caratteristiche del monumento e quindi bisogna rispondere in vari modi»<sup>8</sup>. Nonostante il carattere di unicità riconosciuto a ogni monumento, è possibile rilevare ricorrenze nell'approccio dedicato alle architetture del passato, emerse grazie all'analisi critica di alcuni tra i suoi interventi più significativi: non la reiterazione di forme o schemi compositivi, ma una coerenza di pensiero nell'interpretazione delle preesistenze e nell'impostazione dei percorsi progettuali

7 A. Martini, *L'architetto vive al confine tra costruire e demolire, Intervista ad Andrea Bruno*, «Il Giornale dell'Arte», settembre 2014, p. 16.

8 S. Gizzi, *Editoriale. Intervista a Andrea Bruno*, «Confronti. Quaderni di Restauro architettonico», anno V, 8-10, gennaio 2016-giugno 2017, p. 12.

a esse dedicati. Come avrebbe ricordato l'architetto belga Benjamin Moray nel 2014, in occasione dell'inaugurazione della mostra *Fare disfare rifare architettura* a lui dedicata: «In Andrea Bruno la costante non è formale come per alcuni suoi colleghi, perché opera sempre nel rispetto del luogo dove lavora, valorizzandone l'autenticità, sia materiale che immateriale»<sup>9</sup>.

Ai nostri giorni, la bibliografia sull'attività professionale di Andrea Bruno conta oltre duecento contributi dedicati alla descrizione delle opere, spesso redatti dall'autore stesso degli interventi. A questi si aggiunge, in particolare, il volume curato da Mario Mastropietro nel 1996, prima raccolta dei principali progetti e realizzazioni fino al 1995<sup>10</sup>. Quattro anni dopo, Nuccia Bosco pubblica un saggio monografico dedicato alla schedatura di una selezione di interventi, con particolare attenzione al tema della progettazione del dettaglio costruttivo<sup>11</sup>. Il libro del 2020 di Ettore Janulardo raccoglie invece le riproduzioni di alcuni taccuini di schizzi dell'architetto, fornendone una lettura iconografica<sup>12</sup>. Infine, è di recente realizzazione la monografia aggiornata dedicata alla raccolta di tutti i progetti e le opere, alla quale ho contribuito con un saggio dedicato al pensiero dell'architetto nel contesto culturale del restauro<sup>13</sup>.

Rispetto a questi studi, dedicati alla catalogazione delle opere, mi propongo qui di offrire una lettura dedicata a uno specifico ambito tematico, scegliendo di andare oltre il «libro-elenco di cose fatte»<sup>14</sup>, come lo stesso Andrea Bruno definisce la pubblicazione del 1996.

- 9 B. Moray, *I suoi progetti di restauro*, in B. Moray (a cura di), *Fare disfare rifare architettura. Da Rivoli a Bagrati. Andrea Bruno*, catalogo della mostra (Venezia, Fondazione Wilmotte), 2014, p. 15.
- 10 M. Mastropietro, *Oltre il restauro. Architetture tra conservazione e riuso. Progetti e realizzazioni di Andrea Bruno (1960-1995)*, Lybra, Milano 1996.
- 11 N. Bosco, *Andrea Bruno. Tecniche esecutive e dettagli progettuali*, CLUP, Milano 2000.
- 12 E. Janulardo, *Andrea Bruno: segni e disegni inediti*, L'Erma di Bretschneider, Roma 2020.
- 13 G. Danesi, *Non solo restauri, non sempre restauri*, in G.M. Di Giuda, R. Dulio, F. Marino, *Andrea Bruno: opere e progetti (1956-2016)*, Electa, Milano 2023, pp. 25-34.
- 14 A. Bruno, *Comprensione, conservazione e manutenzione*, in M. Mastropietro (a cura di), *Oltre il restauro...*, cit., p. 12.

L'obiettivo principale è, infatti, focalizzare l'indagine sui fondamenti e sui principi che hanno orientato tali interventi, partendo dai riferimenti culturali e identificando matrici comuni nelle scelte progettuali. Attraverso l'ordinamento dei documenti del fondo Andrea Bruno, acquisiti in varie fasi a partire dal 2019 dall'Archivio Progetti dell'Università Iuav di Venezia<sup>15</sup>, si è potuto accedere a un'importante raccolta documentale. Quest'ultima è stata integrata grazie a una ricerca bibliografica approfondita, a numerosi incontri con l'architetto a Torino e a sopralluoghi condotti nei principali siti oggetto di intervento. Grazie a questa operazione, è possibile contribuire a offrire un nuovo sguardo sull'opera del progettista, noto in particolare per il restauro del Castello di Rivoli (TO), ma che nel corso della lunga carriera ha lasciato un'eredità ben più ampia e articolata.

Il volume è suddiviso in tre capitoli, ciascuno dedicato all'approfondimento di aspetti specifici e corrispondenti alla struttura più generale della ricerca. Nella prima parte si analizza il percorso formativo di Andrea Bruno, evidenziando le influenze culturali che hanno concorso a definire gli aspetti teorici e pratici dei suoi interventi, a partire dagli anni di formazione universitaria (1949-56). Con l'intento di fornire una visione esaustiva, l'indagine considera inoltre le prime esperienze come collaboratore per l'allora sovrintendente e docente di restauro Umberto Chierici, per poi concentrarsi sull'attività accademica come docente presso il Politecnico di Torino e il Politecnico di Milano, protrattasi fino al 2010.

La seconda parte della ricerca esplora l'idea di *tempo* che emerge dalla sua attività professionale e dagli scritti, approfondendo in particolare i concetti di *memoria*, *monumento* e *sedimentazione*, premesse essenziali per poter successivamente ragionare sul tema del *limite*. I segni del tempo sulle architetture stratificate che Andrea Bruno incontra di volta in volta in Europa e in Medio Oriente diventano per il progettista occasioni di riflessione sulle possibili azioni di modifica dell'esistente. Partendo da questi fondamenti, la trattazione

<sup>15</sup> Il contratto di donazione è stato registrato con il n. 33 67/2019 (25/06/2019).

verifica e misura sulla sua attività operativa i principi di *autenticità*, *distinguibilità* e *reversibilità*, che rivestono un ruolo centrale nel suo percorso, soprattutto in relazione alle molteplici sfide progettuali affrontate. Questa riflessione consente anche di indagare la dialettica tra azioni di conservazione e di trasformazione a lungo esplorata dal progettista. In questa sezione, il focus è posto sulle esperienze in Afghanistan (1960-68, 1976-80, 1999-2002, 2011-16), poi sul primo – e ancora embrionale – intervento di restauro del Castello di Grinzane Cavour in provincia di Cuneo (1961-64). Si analizzano, infine, due casi emblematici rispetto alle idee di tempo e di monumento: gli interventi per il Castello di Rivoli (1978-84, 1984-2000) e la Cattedrale di Bagrati (2011-13), entrambi progetti dedicati a grandi cantieri interrotti che invitano a riflettere sul tema dell'incompiuto.

La terza parte, cuore della ricerca, esplora il concetto di limite inteso come luogo fisico di interazione tra il nuovo e la preesistenza, mettendo in luce le strategie progettuali adottate per governare il rapporto tra le diverse componenti dell'architettura. In questo contesto, le opere selezionate vengono analizzate attraverso tre prospettive distinte, ciascuna rappresentativa degli obiettivi perseguiti dall'architetto nel governo dello spazio-limite: "rispettare la distanza", "definire la soglia", "progettare la cucitura". L'indagine così strutturata intende, da un lato, concentrarsi sul valore semantico delle scelte effettuate; dall'altro, verificare e valutare gli esiti derivanti da tali operazioni, esaminando l'impatto e la coerenza delle azioni nel contesto specifico in cui si inseriscono. Per ciascun approfondimento sono individuati tre progetti emblematici, per un totale di nove occasioni di riflessione sugli orientamenti di metodo dell'architetto.

Nella riflessione sul tema della *distanza*, il primo affondo è il progetto di liberazione del tamburo *guariniano* di Palazzo Carignano a Torino, con la realizzazione della nuova copertura e della sala ipogea nel cortile (1979-94). In questo intervento Bruno si distingue per la sua capacità di ricalibrare la misura del distacco tra le componenti di un'architettura stratificata, con il fine ultimo di valorizzare l'apporto di Guarino Guarini. Il secondo caso è il Museo della Corsica,

inserito tra le mura della cittadella fortificata di Corte (1991-98), dove la distanza tra l'architettura contemporanea e le fortificazioni storiche diventa uno strumento per valorizzare entrambe. Infine, si considera l'intervento di realizzazione del teatro Les Brigittines a Bruxelles (2001-07), dove il nuovo volume contemporaneo adiacente alla cappella barocca preesistente stabilisce una relazione di rispetto e autonomia attraverso una misura calibrata della distanza tra i volumi.

Il concetto di *soglia* viene esplorato attraverso altrettanti progetti significativi. Il taglio della muratura medievale per l'accesso al circo romano di Tarragona (1987-94) rappresenta un esempio paradigmatico di come il limite possa trasformarsi in un luogo di attraversamento, un punto di passaggio tra tempi differenti di un medesimo palinsesto architettonico. Similmente, il riuso dell'ex ospedale San Giovanni a Torino come Museo Regionale di Scienze Naturali (1979-2000) pone particolare enfasi sulle nuove pareti vetrate, che fungono da filtro tra le antiche corti e lo spazio espositivo, trasformando la soglia in un elemento di connessione visiva e funzionale. Il terzo caso, il Museo d'Arte Orientale a Palazzo Mazzonis, Torino (2002-2008), affronta il tema della soglia attraverso l'inserimento di un volume contemporaneo nel cortile, che funge da passaggio coperto e ridefinisce lo spazio aperto come un luogo di transizione ideale tra la cultura occidentale e quella orientale.

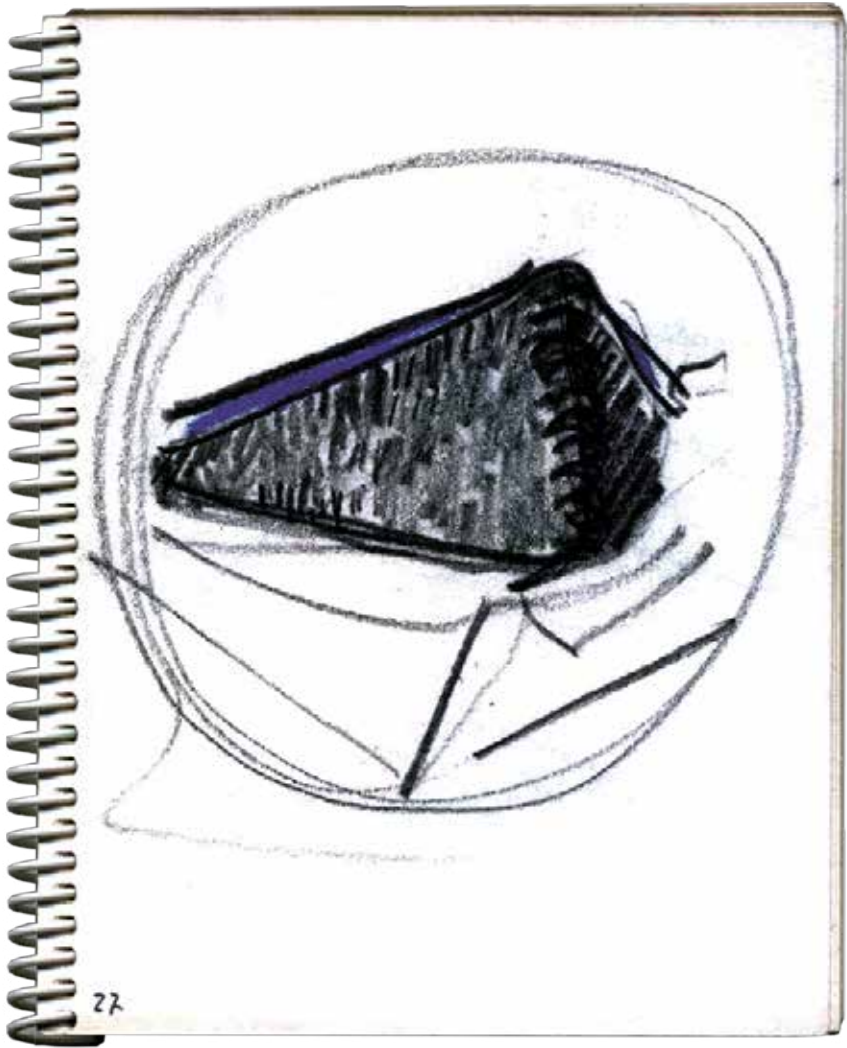
Infine, il tema della *cucitura* viene approfondito attraverso una serie di interventi in cui la progettazione di nuove connessioni tra le parti si rivela essenziale nel recupero complessivo delle opere preesistenti. L'ex Istituto di Riposo per la Vecchiaia a Torino (1977-88) offre un chiaro esempio di come la creazione di nuovi collegamenti tra gli ampi spazi ottocenteschi sia stata cruciale per il riuso del complesso come sede universitaria. Anche il progetto per la nuova sede della Nîmes Université nell'ex forte di Fort Vauban in Francia (1991-96) dimostra come l'apertura di una struttura militare al tessuto urbano possa avvenire tramite interventi puntuali di ricucitura architettonica. Infine, l'intervento su Palazzo Chigi a Formello, Roma (1999-2007), interpreta l'assenza di parte dell'antica

torre di osservazione come un'occasione per ripensare i sistemi di risalita dell'edificio attraverso l'inserimento di una scala dal chiaro linguaggio contemporaneo, che ha anche il fine didattico di riproporre la volumetria della torre perduta.

Un ulteriore aspetto considerato dalla ricerca è la risposta del progetto contemporaneo alla prova del tempo, approfondito attraverso sopralluoghi *in situ*, con l'obiettivo di descrivere e interpretare i processi di trasformazione delle architetture dovuti sia all'invecchiamento materiale che all'intervento antropico. Tale approfondimento mira a offrire spunti di riflessione più ampi sulle dinamiche socio-culturali che hanno influenzato il destino di alcuni interventi dell'architetto: grande fortuna critica, come nel caso esemplare del Castello di Rivoli; ma anche realizzazioni parziali o interrotte; progetti rimasti su carta; abbandono e trasformazioni dovute all'azione del tempo e dell'uomo; ovvero una disamina delle sorti profondamente diverse che coinvolgono l'eredità dell'opera di Andrea Bruno.

Attraverso l'analisi delle opere selezionate, questa ricerca non solo esplora le diverse declinazioni del concetto di limite, ma evidenzia anche come esso possa essere impiegato come strumento progettuale per orientare le relazioni tra il nuovo e l'antico, restituendo architetture che dialogano con il tempo e lo spazio in cui si inseriscono. Particolarmente rilevanti sono le modalità attraverso cui Andrea Bruno si confronta con la preesistenza, con l'obiettivo di conservarla e talvolta trasformarla, ma sempre con la volontà di trasmettere alle generazioni future i valori di cui essa è portatrice. Un approccio che si distingue per una profonda consapevolezza, accompagnata da una sottile ironia, che porta il progettista a descrivere il suo stesso approccio all'architettura come «[...] finito, infinito, scherzoso, effimero e vagabondo»<sup>16</sup>.

16 luav, AP, fondo AB, taccuino di schizzi "Ex Istituto di Riposo per la Vecchiaia, Torino", 1980 circa.



Iuav, AP, fondo AB

*Museo di Corte, Corsica, schizzo preliminare di Andrea Bruno, 1991. Quando ottiene l'incarico per il Museo di Corte, Bruno definisce da subito l'idea progettuale attraverso un rapido schizzo sul suo taccuino: una lama di copertura per proteggere la cinta muraria, sollevata quel tanto che basta per consentire un inedito punto di osservazione sul paesaggio. Un nuovo limite materiale e immateriale, rappresentato con il colore blu.*

---

**Cultura, pensiero, influenze**

La professione di architetto si nobilita grazie a un percorso di formazione continuo, alimentato dalla curiosità. Andrea Bruno, che ha continuato a gestire il proprio atelier ben oltre il compimento degli ottant'anni, rappresenta un esempio di questo principio. Ogni nuovo progetto non è solo una sfida professionale, ma anche un'occasione di approfondimento da affrontare attraverso uno studio meticoloso e una ricerca rigorosa, entrambe operazioni essenziali e sempre calibrate sulle specificità del singolo caso.

Il suo approccio è caratterizzato da costanti interrogativi – «Perché e per chi conservare? Cosa merita di essere conservato?»<sup>1</sup> – e dall'apertura verso contesti sempre nuovi, che richiedono approcci diversi: «Dal momento che i casi e le situazioni che si presentano sono infiniti, ogni intervento è caratterizzato da connotazioni ben precise che pongono dei limiti nelle scelte di chi progetta nella liceità dell'intervento stesso»<sup>2</sup>. Bruno ha orientato la sua carriera verso lo sviluppo di un pensiero in continua evoluzione, seppur ancorato a solide basi culturali, radicate in un percorso formativo universitario che ha fornito i primi, essenziali strumenti per la comprensione profonda della complessa trama del patrimonio architettonico storico.

### La formazione

Nel 1949, l'iscrizione al corso di Architettura del Politecnico di Torino segna ufficialmente l'avvio del percorso di formazione accademica di Andrea Bruno. In questo contesto, il suo approccio all'architettura è da subito influenzato da una disciplina, in particolare, che innesca nel giovane studente importanti quesiti ancor prima dell'avvio delle lezioni. A distanza di anni, in occasione di un'intervista, l'architetto ricorda le perplessità nate osservando per la prima volta il piano di studi: «Ricordo di aver sottolineato un solo titolo per chiedere spiegazioni: Restauro dei Monumenti. [...] Come poteva interessare all'aspirante architetto l'accostamento del termine *monumento* a quello di *restauro*?

1 A. Bruno, *Cattedrale di Bagrati a Kutaisi in Georgia*, cit., p. 83.

2 A. Bruno, *La riappropriazione del monumento attraverso il restauro e la progettazione di nuove funzioni*, in M. Balzani (a cura di), *Restauro, Recupero, Riqualificazione. Il progetto contemporaneo nel centro storico*, Skira, Milano 2011, p. 199.

[...] Non riesco a immaginare i limiti operativi di un architetto che potesse definirsi restauratore»<sup>3</sup>. Gli ingenti danni causati dalla Seconda guerra mondiale avevano messo in crisi i principi del “restauro scientifico” così come teorizzato da Gustavo Giovannoni, innescando, anche nella coscienza dello studente, una serie di dubbi sulle possibilità operative del restauro architettonico. A questo proposito, il primo e naturale riferimento per Bruno è la casa nella quale egli era cresciuto in via Nizza, a Torino, distrutta dai bombardamenti e presto ricostruita nella *facies* precedente al danno. L’abitazione «era stata ricostruita *com’era e dov’era* [...] e nessuno, se non ne veniva informato, riusciva a capirlo. Forse era quello che doveva fare l’architetto restauratore? O era meglio rifarla con finestre e balconi più grandi?»<sup>4</sup>. Le perplessità riguardavano dunque la possibilità di ricostruire gli edifici distrutti dalla guerra introducendo aggiornamenti tecnologici e innesti che esprimessero un linguaggio contemporaneo come alternativa alle ricostruzioni in stile. Una questione significativa, che avrebbe portato il progettista a ragionare nella sua lunga carriera sul tema della distinguibilità e a rifiutare radicalmente le pratiche di ripristino. Quasi cinquant’anni dopo, le note ricostruzioni in stile della Cappella della Sacra Sindone a Torino e del Teatro La Fenice di Venezia dopo gli incendi sarebbero state interpretate da Bruno come occasioni perdute: «Per chi crede nei valori dell’architettura, si è perduta l’occasione di fare della Nuova Fenice rinascente un’autentica architettura teatrale del nostro tempo, in una Venezia che ha nostalgia di grandi artisti e architetti»<sup>5</sup>. Un richiamo ai pensieri di Ernesto Nathan Rogers che, quarant’anni prima della ricostruzione della Fenice, tocca questo tema in riferimento alla nota vicenda veneziana della mancata realizzazione del progetto di Frank Lloyd Wright per Casa Masieri<sup>6</sup>.

3 A. Bruno, *Comprensione, conservazione e manutenzione*, in M. Mastropietro (a cura di), *Oltre il restauro...*, cit., p. 13.

4 *Ibidem*.

5 A. Bruno, *Incendio della Cappella della Sindone*, in L. Zevi (a cura di), *Il manuale del restauro architettonico*, Mancosu, Roma 2001, p. 122.

6 La critica di Ernesto Nathan Rogers è rivolta alla nota vicenda del progetto mai costruito di Frank Lloyd Wright per Casa Masieri: «[...] E, poiché gli estremi si toccano, ecco altri

Tuttavia, prima di trovare risposte alle iniziali incertezze riguardo al campo del restauro, Bruno deve affrontare numerose altre materie propedeutiche, poiché il piano formativo della facoltà di Architettura dell'epoca inseriva il corso di Restauro dei Monumenti solo al quarto anno. L'analisi degli annuari conservati negli archivi universitari<sup>7</sup> e del libretto degli esami sostenuti dall'architetto<sup>8</sup> consentono la ricostruzione del percorso di formazione intrapreso da Bruno e dagli altri studenti iscritti alla facoltà di Architettura nel 1949. Tra questi, la coetanea Maria Grazia Cerri (1931-2019), che tra il 1976 e il 1982 avrebbe ricoperto il ruolo di Soprintendente per i Beni Ambientali e Architettonici del Piemonte, approvando e sostenendo numerosi interventi dell'ex compagno di università. Al termine del proprio incarico, la Cerri avrebbe divulgato molte delle opere torinesi del collega nel volume *Architetture tra storia e progetto: interventi di recupero in Piemonte, 1972-1985*<sup>9</sup>, testimoniando un sodalizio decennale nella gestione degli interventi sul patrimonio monumentale locale.

Nei primi due anni universitari, il piano di studi prevedeva corsi di natura scientifica come Analisi matematica, Geometria descrittiva e Chimica generale ed applicata, e di stampo artistico, come Disegno dal vero, insegnato dal pittore torinese Teonesto Deabate<sup>10</sup> (1898-1981).

deboli di spirito, i provinciali defilati dietro l'ombra del loro campanile, i quali temono di venire tacciati d'imprudenza [...]. Venezia è una città viva, una delle più vive del mondo, vorrei dire una delle più moderne. Sicché l'idea di una Venezia intoccabile è astratta, come quella di certi genitori che non vorrebbero che i figli si perdessero crescendo». E.N. Rogers, *Esperienza dell'architettura*, Skira, Ginevra-Milano 1997 [1958], pp. 118-119.

7 Politecnico di Torino, Biblioteche di ateneo, Deposito digitale, *Annuari*. Gli annuari sono disponibili online (<https://digit.biblio.polito.it/view/digitaltree/ANNUARI-POLITO.html>) consultato il 01/03/2025.

8 Luav, AP, fondo AB, *Libretto degli esami sostenuti nel percorso universitario, 1949-55*.

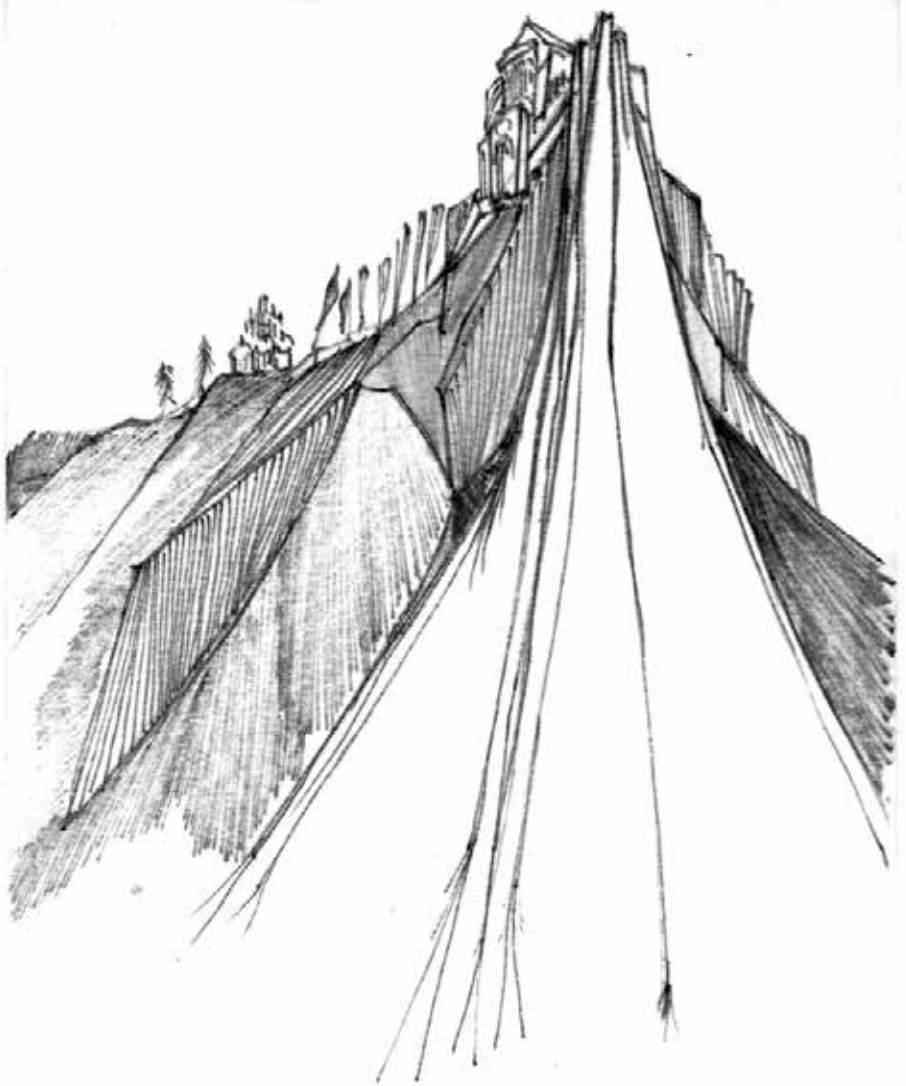
9 M.G. Cerri, *Architetture tra storia e progetto: interventi di recupero in Piemonte, 1972-1985*, Allemandi, Torino 1985.

10 Teonesto Deabate (Torino, 1898-1981) fu un pittore e architetto italiano. Dopo la Prima guerra mondiale, si dedicò alla pittura e all'arte applicata. Collaborò con le Manifatture ceramiche Galvani e Lenci e partecipò a numerose esposizioni, tra cui la Quadriennale di Torino. Insegnò architettura al Politecnico di Torino dal 1929 al 1970. Dopo la Seconda guerra mondiale, si concentrò sulla pittura, realizzando paesaggi e nature morte. Cfr. P. Longo, E. Caballo, et al., *Teonesto Deabate tra pittura e architettura*, catalogo della

Negli stessi anni, Bruno affronta anche i fondamenti dell'architettura attraverso i corsi di Storia dell'arte e storia e stili dell'architettura, Caratteri stilistici e costruttivi dei monumenti ed Elementi di architettura e rilievo dei monumenti. Le lezioni di quest'ultimo erano tenute dall'architetto Attilio De Bernardi, che forniva agli allievi i primi insegnamenti sul rilievo di precisione e sulla rappresentazione, come lui stesso avrebbe raccontato vent'anni dopo in un volume dedicato alla sua attività didattica: «Il metodo da me proposto in sede di corso come approccio al fenomeno architettonico suscitò e suscita nella maggioranza dei miei allievi interesse e sovente entusiasmo: questa reazione positiva mi invita a persistere sulla via del rilievo percettivo e ad approfondire i relativi problemi, alcuni dei quali ancora aperti, quali il rapporto fra la forma e la sua geometria di sostegno, il concetto di spazialità, tutt'altra cosa dal concetto di spazio»<sup>11</sup>. Nel 1949 il docente propose come tema per il corso il rilievo del complesso della Sacra di San Michele, abbazia situata sulla vetta del monte Pirchiriano, a Torino<sup>12</sup>. Le tavole di restituzione dei rilievi<sup>13</sup> descrivono dal punto di vista materiale e costruttivo lo straordinario complesso a pochi chilometri dal Castello di Rivoli, sito che, alcuni decenni dopo, avrebbe segnato il successo professionale di Bruno. La grande precisione richiesta da De Bernardi nel disegno di dettaglio dei rilievi rappresenta la prima importante lezione di metodo acquisita dall'architetto sul campo. Anche l'insegnamento della prospettiva e dell'assonometria, trasmessi dal docente, si sarebbero rivelati centrali nella prassi operativa del progettista negli anni successivi. I progetti conservati oggi nel suo archivio testimoniano l'ampio uso di questi metodi di rappresentazione, sempre impiegati con grande maestria. Come insegnava De Bernardi: «Prospettiva e immagine fotografica sono delle illusioni,

mostra, Quaderni di cultura e documentazione dell'Assessorato alla Cultura della Provincia di Torino, 2, Torino 1984.

- 11 A. De Bernardi, *Forma, spazio, percezione: conoscenza e rappresentazione*, Giardini editori e stampatori, Pisa 1979, p. 11.
- 12 Cfr. A. De Bernardi, *Attualità d'un monumento storico: la Sacra di San Michele in Valle di Susa*, facoltà di Architettura, Torino 1973.
- 13 luav, AP, fondo AB, *Tavole di rilievo della Sacra di San Michele*, anni Cinquanta.



---

Iuav, AP, fondo AB

01. *Sacra di San Michele*, disegno in occasione di un sopralluogo per il corso universitario di Rilievo dei Monumenti, Andrea Bruno, 1950.

ma bisogna capire come valutare quelle operazioni, in modo da non pretendere da esse ciò che non possono dare, saper che sono apparenze erronee della realtà che richiamano, e saperle usare correttamente in questa chiave»<sup>14</sup>. A ogni modo, questi preziosi insegnamenti non avrebbero mai completamente sostituito il disegno a mano libera, ma lo avrebbero affiancato, valorizzando una capacità innata di Andrea Bruno. Per tutta la sua carriera, l'architetto avrebbe considerato il disegno spontaneo e lo schizzo su taccuini come il principale strumento di rappresentazione della realtà<sup>15</sup> (Fig. 01).

I moduli di Storia e di Caratteri stilistici e costruttivi dei monumenti erano invece tenuti dall'ingegner Paolo Verzone (1902-1986), professore ordinario che avrebbe successivamente accompagnato gli studenti anche nel corso di Restauro del quarto anno, supplendo alla cattedra in quegli anni vacante. Noto studioso di architettura medievale in area piemontese, ligure e lombarda<sup>16</sup>, egli forniva agli allievi le prime conoscenze approfondite sulle tecniche costruttive medievali, tema che Bruno avrebbe avuto modo di affrontare in molte future esperienze lavorative: tra queste, in particolare, il Castello di Lichtenberg in Alsazia, la cittadella di Corte in Corsica, le mura medievali al circo romano di Tarragona.

La formazione da storico medievalista di Paolo Verzone avrebbe caratterizzato anche l'insegnamento del corso di Restauro dei Monumenti, apportando una forte impronta storicista ai contenuti delle lezioni, con un approccio prettamente teorico. Inoltre, gli orientamenti di metodo adottati nel passato da professionista del docente consentono di riflettere sulle posizioni condivise con il gruppo di studenti<sup>17</sup>. L'ingegnere, infatti, dopo aver vinto il concorso universitario

14 A. De Bernardi, *Forma, spazio...*, cit., p. 54.

15 E. Janulardo, *Andrea Bruno: segni e disegni inediti*, cit.

16 Le principali pubblicazioni di Paolo Verzone sull'architettura medievale fortificata costituiscono le nozioni oggetto di insegnamento nei suoi corsi: *L'architettura dell'XI secolo nell'Esarcato*, «Palladio. Rivista di Storia dell'Architettura», anno IV (n.s.), 1940, pp. 97-112; *L'origine della volta lombarda a nervature*, in *Atti del IV Convegno Nazionale di Storia dell'Architettura*, 1939, pp. 1-12; *Il Real Castello del Valentino*, «Torino. Rassegna Mensile a cura del Comune», anno XXII, 7, 1942, pp. 3-16.

17 Cfr. D. Ronchetta (a cura di), *Paolo Verzone 1902-1986 tra storia dell'architettura restauro archeologia*, Celid, Torino 2005.

nel 1937, abbandonò l'attività professionale per dedicarsi completamente allo studio della storia. Il suo approccio seguiva, in linea di massima, i principi del restauro scientifico di Gustavo Giovannoni, ma manteneva una particolare inclinazione verso il concetto di restauro storico, così come teorizzato da Luca Beltrami, attribuendo alla storia e alle fonti documentarie il ruolo esclusivo di indirizzare gli interventi<sup>18</sup>. Tuttavia, nelle limitate esperienze professionali affrontate da Verzone prima di ottenere la cattedra universitaria – come nel caso di Casa Alciati a Vercelli<sup>19</sup> – egli spesso ricadeva con una certa disinvoltura nella ricostruzione per analogia di interi elementi decorativi, segnalando una significativa distanza tra teoria e prassi<sup>20</sup>. Non diversamente da quanto affermava Liliana Grassi in merito all'approccio di Beltrami, anche nel caso di Verzone molti di questi interventi si configuravano, di fatto, come restauri stilistici, rendendo «legittimo il restauro stilistico attraverso una coscienziosa ricerca dei documenti storici a suffragio delle ricostruzioni»<sup>21</sup>.

A lungo termine, il pensiero di Andrea Bruno sembra non radicarsi affatto negli insegnamenti di Verzone. L'architetto, pur avendo affrontato con lui i fondamenti della materia, in età matura si sarebbe distaccato dagli orientamenti del docente, rifiutando le ricostruzioni in stile in favore dell'uso di un marcato linguaggio contemporaneo

18 Cfr. P. Mighetto, *Paolo Verzone (1902-1986). La storia come scavo della realtà architettonica*, in A. Dameri, S. Poletto (a cura di), *Progettare la conoscenza. Un dottorato per i Beni Culturali*, Torino, Celid, Torino 1998, pp. 93-96.

19 È questo il caso dell'intervento su Casa Alciati a Vercelli, dove Verzone ricostruisce il cornicione mancante copiando le forme di quello presente in un edificio coevo poco distante e inserisce un nuovo, inedito parapetto nel terzo lato del loggiato, imitando quello presente negli altri lati del cortile. Cfr. P. Verzone, *Il restauro della Casa Alciati in Vercelli*, Gallardi, Vercelli 1936.

20 Verzone ricade nel paradosso di Camillo Boito che, in Palazzo Franchetti a Venezia, costruisce il noto scalone dalle fattezze gotiche, contraddicendo i principi di distinguibilità da lui stesso diffusi attraverso i precetti del restauro filologico. Cfr. A. Bellini, *Boito tra Viollet-le-Duc e Ruskin?*, in A. Grimoldi (a cura di), *Omaggio a Camillo Boito*, FrancoAngeli, Milano 1991, pp. 159-167.

21 «Beltrami non fa altro che rendere legittimo il restauro stilistico attraverso una coscienziosa ricerca dei documenti storici a suffragio delle ricostruzioni», in L. Grassi, *Storia e cultura dei monumenti*, Società editrice libraria, Milano 1960, p. 440.

per le integrazioni della preesistenza. Molti anni dopo il percorso universitario, nel gennaio 1996, ricordando gli anni di studio in occasione di un'intervista, Bruno avrebbe risposto alla domanda «A quali teorici del Restauro si sente più vicino?» con: «Ai primi due appassionati ed estremisti, ancora oggi insuperati nelle loro asserzioni e sicurezze contraddittorie: Viollet-le-Duc e Ruskin, il propositivo e il conservativo [...]. Gli estremisti sono sempre riferimenti sicuri: quelli che hanno i maggiori dubbi e le più intoccabili certezze, accomunati dalla loro conoscenza della storia e dal loro interesse per le testimonianze espresse dall'architettura del passato»<sup>22</sup>.

Bruno avrebbe poi ripercorso parte delle esperienze di ricerca di Verzone attraverso le attività di consulenza scientifica in Medio Oriente. In questo ambito, a distanza di pochi anni l'uno dall'altro, entrambi ricoprirono cariche significative per enti ministeriali e internazionali. Mentre Andrea Bruno è conosciuto per le numerose missioni condotte in Afghanistan e Iraq a partire dagli anni Sessanta – prima per l'ISMEO (Istituto Italiano per il Medio ed Estremo Oriente) e successivamente per l'UNESCO (United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization) – Paolo Verzone è noto soprattutto per le sue attività di consulenza in Turchia e in Asia Minore negli anni Cinquanta<sup>23</sup>, dove venne coinvolto come storico ed esperto di restauro archeologico per siti d'eccezione come il teatro di Hierapolis<sup>24</sup>.

- 22 A. Bruno, *Intervista*, in N. Bosco, *Andrea Bruno. Tecniche esecutive e dettagli progettuali*, cit., p. 138.
- 23 Paolo Verzone partecipa, in particolare, alla prima Missione Archeologica Italiana di Hierapolis di Frigia (Turchia) nel 1957, che ha consentito di avviare un lungo percorso di ricerca, scavo archeologico e opere sistematiche di restauro. A oggi, nel 2023, è attiva la sessantaseiesima campagna di scavo, sotto la direzione della prof. ssa Grazia Semeraro, disponibile online (<https://italiana.esteri.it/italiana/sedi/missione-archeologica-italiana-a-hierapolis-di-frigia/>), consultato il 01/03/2025.
- 24 Il tema emerge anche nel discorso di apertura dell'anno accademico da parte dell'allora preside della facoltà di Architettura Giuseppe Maria Pugno: «Il prof. Pugno apre la riunione con un caloroso bentornato al prof. Verzone reduce da una missione scientifica in Asia Minore, missione dalla quale non solo sono emerse le doti di organizzatore e di studioso del prof. Verzone ma anche il prestigio ed onore per la Facoltà che ha il vanto e il piacere di annoverare tra i suoi docenti di più anziana nomina uno studioso di fama internazionale». Politecnico di Torino, Biblioteche di ateneo,

Con il procedere del percorso formativo, tra le esperienze che segnano maggiormente la formazione di Bruno vi sono i corsi di Composizione architettonica tenuti da Giovanni Muzio (1893-1982)<sup>25</sup> che, pochi anni dopo, avrebbe realizzato il progetto per la nuova sede del Politecnico di Torino in corso Duca degli Abruzzi (1958). Da Muzio, tra i più noti esponenti del movimento artistico Novecento<sup>26</sup>, Bruno apprese i fondamentali della progettazione<sup>27</sup>. Non da tutti compreso<sup>28</sup>, ma notoriamente difeso da Marcello Piacentini<sup>29</sup>, l'architetto si destreggiava nel panorama dell'architettura moderna italiana ponendosi in polemica sia con l'eclettismo neogotico e neorinascimentale che ancora sopravviveva nel Nord Italia nella prima metà del Novecento, sia con il Liberty floreale. Come ricorda Cesare de Seta<sup>30</sup>, la sua idea di architettura, trasmessa agli studenti, si

Deposito digitale, Verbali Consiglio di Facoltà, reg. II (1952 a 1957), f. 592.

- 25 luav, AP, fondo AB, *Libretto degli esami sostenuti nel percorso universitario, 1949-1955*. Il libretto testimonia la frequentazione del corso di Composizione architettonica di Muzio da parte di Andrea Bruno nell'a.a. 1953-54.
- 26 Il movimento architettonico Novecento promuove un "ritorno all'ordine" nell'arte dopo le sperimentazioni avanguardiste del primo Novecento (futurismo, cubismo). In architettura il movimento si avvicina alla corrente tradizionalista, che caratterizzò l'architettura italiana degli anni Venti e Trenta, in rivalità con il razionalismo. Cfr. E. Pontiggia, *Il Novecento italiano*, Abscondita, Milano 2016, p. 159.
- 27 Tra le principali opere di Giovanni Muzio vanno ricordate: Ca' Brutta in via Moscova, Milano (1922); Villa Monzino a Varedo (1924-28); Palazzo dell'Arte (1932-33); Palazzo Uffici ENI a San Donato Milanese (1952-54), Palazzo della Triennale a Milano (1931), Chiesa di Santa Maria Immacolata delle Vigne a Genova (1932-34). Cfr. R. Cantini, *Giovanni Muzio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Volume 77, Treccani, 2012; e F. Irace, *Giovanni Muzio, 1893-1982: opere*, Electa, Milano 1994.
- 28 Alcune opere di Giovanni Muzio suscitarono dibattiti e scalpore. L'edificio realizzato in via Moscova a Milano nel 1922 è notoriamente ricordato dai milanesi con l'esplicito appellativo di "Ca' Brutta", a causa dell'uso moderno di elementi di linguaggio classico, ritenuto stravagante da molti e poco consoni alla città.
- 29 Marcello Piacentini prese le difese del progetto di Muzio della cosiddetta Ca' Brutta, evidenziando in «quella casa lì sull'angolo, arrotondata, a tre zone orizzontali di colore, piatta, semplice, modesta, quella casa che è veramente una casa e non vuole essere altro che una casa» un lodevole tentativo di liberazione dalla «opprimente decorazione cementizia delle facciate» e una significativa ispirazione di natura italiana, «milanese anzi». Cfr. P. Mezzanotte, M. Piacentini, *Edilizia milanese*, «Architettura e arti decorative», 1922-23, 2, pp. 84-93, cit. p. 88.
- 30 C. de Seta, *L'architettura del Novecento*, UTET, Torino 1981, p. 49.

risolveva in un ritorno al classicismo, rivisto in chiave moderna, dove gli elementi architettonici vengono semplificati, allontanandosi da ogni storicismo eclettico. Come segnala Leonardo Benevolo, i cardini della didattica di Muzio al Politecnico risiedevano non solo nei principi dell'architettura moderna, ma anche nel neoclassicismo ottocentesco lombardo e negli scenari metafisici delineati da Giorgio de Chirico<sup>31</sup>. Rimandi formali che possiamo trovare, contaminati da una visione postmoderna, in alcune opere di Andrea Bruno degli anni Settanta. Tra queste, in particolar modo, il ripetersi della figura dell'arco serigrafato nell'addizione per l'ex Istituto di Riposo per la Vecchiaia a Torino, operazione che nasce dalla rilettura dell'edificio ottocentesco sul quale l'architetto si trova a intervenire, ma che riecheggia in un contesto di suggestioni formali ben più ampio (Fig. 02).

Nonostante l'esperienza didattica con Giovanni Muzio, la maggiore influenza nella formazione di Bruno è probabilmente quella legata agli insegnamenti di Carlo Mollino (1905-1973). Il 1949, primo anno di studi di Bruno, rappresenta anche l'avvio del percorso accademico di Mollino al Politecnico di Torino, che ottiene il suo primo insegnamento di Decorazione<sup>32</sup>. In quegli anni, secondo molti suoi ex allievi<sup>33</sup>, Mollino godeva della stima da parte degli studenti, anche grazie agli originali temi proposti per le esercitazioni, fortemente improntate sul disegno industriale: progetti per apparecchi telefonici, manifesti pubblicitari, tessuti decorativi o, talvolta, piccole architetture, ma spesso decontestualizzate, viste più come oggetti di design che come edifici<sup>34</sup>. Lo studio e la sperimentazione delle forme prevalevano sull'analisi del contesto, divenendo obiettivo primario degli esercizi progettuali. Le forme morbide e sinuose tipiche degli arredi del designer torinese tornano con ricorrenza nei disegni

31 L. Benevolo, *Storia dell'architettura moderna*, Laterza, Bari 1971, p. 614.

32 Cfr. Politecnico di Torino, Biblioteche di ateneo, Deposito digitale, *Annuario 1949-1950*, p. 97.

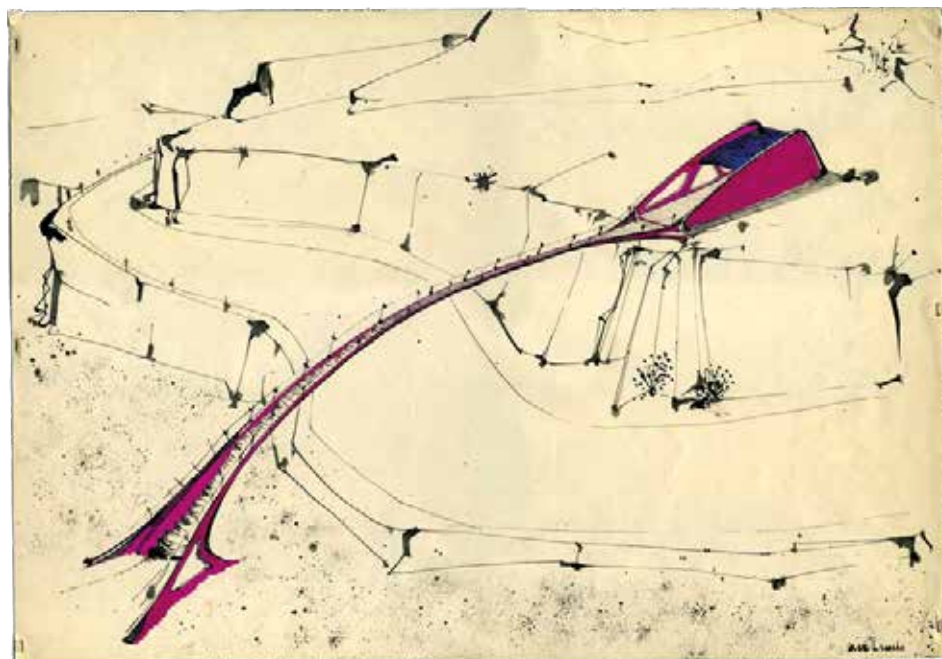
33 G. Durbiano, M. Nicolis di Robilant, *La tecnica e il disincanto. Carlo Mollino docente (1949-73)*, in S. Pace (a cura di), *Carlo Mollino architetto 1905-1973. Costruire le modernità*, Electa, Milano 2006, p. 229.

34 Ivi, p. 230.



02. *Ex Istituto di Riposo per la Vecchiaia*, oggi Università degli Studi di Torino, facoltà di Economia, intervento del 1977 di Andrea Bruno. Ph. Giorgio Danesi, 2023.

## Il progetto del limite



---

luav, AP, fondo AB

03. Esercizio compositivo per il progetto di un attraversamento a ponte, disegno di Andrea Bruno redatto durante gli studi universitari, 1953.

universitari di Bruno, seppur trasposti alla scala architettonica. Ne è un esempio significativo l'esercizio del 1953 per la progettazione di un passaggio pedonale, che contiene diversi richiami alle linee dei noti tavoli in legno e vetro disegnati da Mollino nel 1950 (Fig. 03).

Dal suo professore, Bruno avrebbe inoltre assimilato l'interesse per la fotografia e la consapevolezza dell'importanza dello sguardo del fotografo nell'osservazione dell'architettura<sup>35</sup>, che si sarebbe rivelato fondante nelle campagne di studio dei paesaggi afgani condotte tra il 1960 e il 1965<sup>36</sup>. Viaggi nei quali l'architetto, poco più che trentenne e solo pochi anni dopo gli studi di Mollino dedicati alla fotografia<sup>37</sup>, avrebbe testimoniato con oltre ventimila scatti i monumenti e le tradizioni costruttive di una cultura al tempo ancora poco conosciuta dal pubblico occidentale<sup>38</sup>. Le capacità di osservazione e di studio delle visuali prospettiche acquisite all'università e maturate nelle prime esperienze in Medio Oriente sarebbero presto divenute per Bruno strumenti per interpretare il costruito. Lenti di osservazione rappresentative di quel «saper vedere l'architettura»<sup>39</sup> che Bruno Zevi teorizzava proprio negli anni di incontro tra Bruno e Mollino. D'altro canto, a distanza di anni, diverse proposte progettuali del docente rimaste su carta sarebbero diventate riferimento figurativo di Bruno progettista. È questo il caso dei disegni per una «Casa sulla collina»<sup>40</sup>, nella quale Mollino progettava uno sporto panoramico

35 Carlo Mollino nella veste di fotografo viene approfondito, in particolare, in F. Zanot (a cura di), *Carlo Mollino: fotografie 1934-1973*, Silvana, Milano 2018; F. Ferrari, N. Ferrari (a cura di), *Carlo Mollino: a occhio nudo. L'opera fotografica 1934-1973*, Fratelli Alinari, Firenze 2009.

36 Si veda anche: *Andrea Bruno. Afghanistan 1960-2016*, mostra a cura di G. Danesi e S. Di Resta, Università Iuav di Venezia, Biblioteca Tolentini, 2025.

37 C. Mollino, *Fotografia. Storia ed Estetica*, Chiantore, Torino 1949.

38 I negativi e i provini fotografici dei viaggi in Afghanistan di Andrea Bruno sono conservati nel suo archivio a Torino, mentre molte fotografie digitalizzate sono attualmente conservate nell'archivio digitale di Iuav Archivio Progetti. Cfr. Iuav, AP, fondo AB, *Fotografie dei viaggi in Afghanistan, 1960-1970*.

39 B. Zevi, *Saper vedere l'architettura*, Einaudi, Torino 1948.

40 *Disegni di progetto per casa in collina*, Carlo Mollino, anni Cinquanta, Archivio Carlo Mollino, P9C-92-1, disegno riprodotto in S. Pace (a cura di), *Carlo Mollino architetto...*, cit.

rivolto verso il paesaggio torinese: un gesto netto che rompe le geometrie squadrate della palazzina e che viene richiamato da Bruno nel volume aggettante progettato al Castello di Rivoli per fornire al visitatore un nuovo punto di vista sul progetto incompiuto di Juvarra (Fig. 04).

L'approccio alla progettazione che Mollino proponeva agli studenti nei primi corsi di Decorazione, improntato sul design e sulla pura composizione delle forme, subì una radicale variazione una volta ottenuto il corso di Composizione<sup>41</sup> e avviati i percorsi come relatore di tesi, nei quali sembra cambiare atteggiamento rispetto alla didattica fino ad allora impartita. Mollino dichiara, in una nota sul tema dell'insegnamento, che i suoi laureandi erano invitati a confrontarsi con «la materia e le esigenze tecniche di questa, impedendo ogni escursione in una plasticità compositiva gratuita che, specialmente in campo didattico, pone l'allievo in condizioni di facile illusione ed entusiasmo, poi delusi dalle ferree esigenze costruttive e professionali»<sup>42</sup>. L'architetto viene ricordato dai tesisti come docente spesso assente, a differenza di altri grandi maestri della sua generazione – tra cui Albini, Gardella, Michelucci, Quaroni, Rogers o Samonà – che affiancavano alla professione un costante impegno accademico<sup>43</sup>.

Bruno non seguì le lezioni di Composizione di Mollino, avendo già sostenuto l'esame con Muzio. Ciononostante, il laureando scelse nel 1955 di proporsi a lui per sviluppare un progetto di tesi che si distaccasse dalle esercitazioni figurative affrontate nel corso di Decorazione: la ricostruzione del porto di Savona<sup>44</sup>. A causa dei pesanti bombardamenti e danni subiti durante la Seconda guerra mondiale, il tema rivestiva un carattere di forte attualità<sup>45</sup>.

41 Carlo Mollino ottiene la cattedra di Composizione al Politecnico di Torino solo a partire dall'a.a. 1952-53. Cfr. Politecnico di Torino, Biblioteche di ateneo, Deposito digitale, *Annuario 1952-1953*, p. 60.

42 Archivio Carlo Mollino, Carlo Mollino, *Nota sull'Insegnamento*, 1952.

43 Sul tema, in particolare: F. Buzzi Ceriani, *L'insegnamento dell'architettura: problemi e responsabilità della Scuola di Milano*, «Casabella-Continuità», 214, 1957, pp. 37-38.

44 luav, AP, fondo AB, *Elaborati tesi di laurea di Andrea Bruno*, 1956.

45 Cfr. M.L. Paggi, *Il porto di Savona-Vado tra il 1943 e il 1945*, «Quaderni Savonesi», I-Aprile 2007, pp. 8-14.



04. *Castello di Rivoli*, atrio juvarriano incompiuto, oggi cortile del Museo d'Arte Contemporanea, intervento di Andrea Bruno del 1986. Ph. Giorgio Danesi, 2023.

Sebbene le opere di ricostruzione fossero avviate già dal 1948<sup>46</sup>, a metà degli anni Cinquanta il porto presentava ancora numerose possibilità di intervento e riflessione progettuale. Sotto la guida di Mollino, Bruno elabora un progetto dalle linee nette e rigorose, dove volumi alti si alternano a stecche affacciate sul fronte mare, mediati nell'attacco al suolo dall'impiego ricorrente di *pilotis*. Il lavoro riflette l'approccio eclettico del relatore, secondo cui «ogni architettura per essere intesa va letta nella sua lingua, e le lingue possono essere infinite»<sup>47</sup>. In questo caso, il linguaggio dal laureando si colloca inequivocabilmente nel solco dell'architettura moderna e richiama esplicitamente l'opera di Le Corbusier: spazi liberi al piano terreno e volumi puri, con finestre a nastro, si susseguono lungo il litorale savonese come chiara dimostrazione di padronanza delle regole compositive dell'International Style.

Gli elaborati di tesi mostrano una particolare attenzione all'uso di assonometrie e prospettive per valutare il rapporto con il tessuto urbano circostante. Tuttavia, questo confronto appare perlopiù limitato al piano volumetrico: alcune delle architetture preesistenti vengono rappresentate come quinte di sfondo, prive di un'indagine approfondita dei dettagli decorativi o costruttivi. L'edificio torre previsto dal progetto sembra stabilire un timido dialogo con la vicina torre medievale del Brandale, rispettandone l'altezza come limite massimo del nuovo volume (Fig. 05). Nonostante tale riferimento, il progetto manifesta una scelta di consapevole dissonanza: materiali, forme e tecniche costruttive si definiscono in netto contrasto con il contesto storico. Pur trattandosi ancora di un confronto forse immaturo e prevalentemente figurativo, la tesi di laurea costituisce una prima, embrionale riflessione su temi che diventeranno centrali nella carriera professionale di Andrea Bruno: il rapporto tra antico

46 Come testimoniano, per esempio, i video dell'Istituto Luce. Cfr. *Ricostruzione. Il porto di Savona*, 5 marzo 1948, video dell'Istituto Luce, codice filmato: I012702, disponibile online (<https://patrimonio.archivioluce.com/luce-web/detail/IL5000011273/2/ricostruzione-porto-savona.html?startPage=0>), consultato il 01/03/2025.

47 C. Mollino, *Architettura arte e tecnica*, in M. Comba (a cura di), *Carlo Mollino, Architetture di parole, scritti 1933-1965*, Bollati Boringhieri, Torino 2007, p. 216.

e nuovo, la dialettica tra preesistenza e linguaggio contemporaneo, la capacità di riconoscere nel limite fisico e simbolico il luogo privilegiato per avviare un dialogo tra tempi diversi. Temi che sarebbero stati successivamente affinati e tradotti in prassi operativa nei cantieri di restauro che avrebbero segnato la sua attività, in Italia e all'estero.

## L'insegnamento

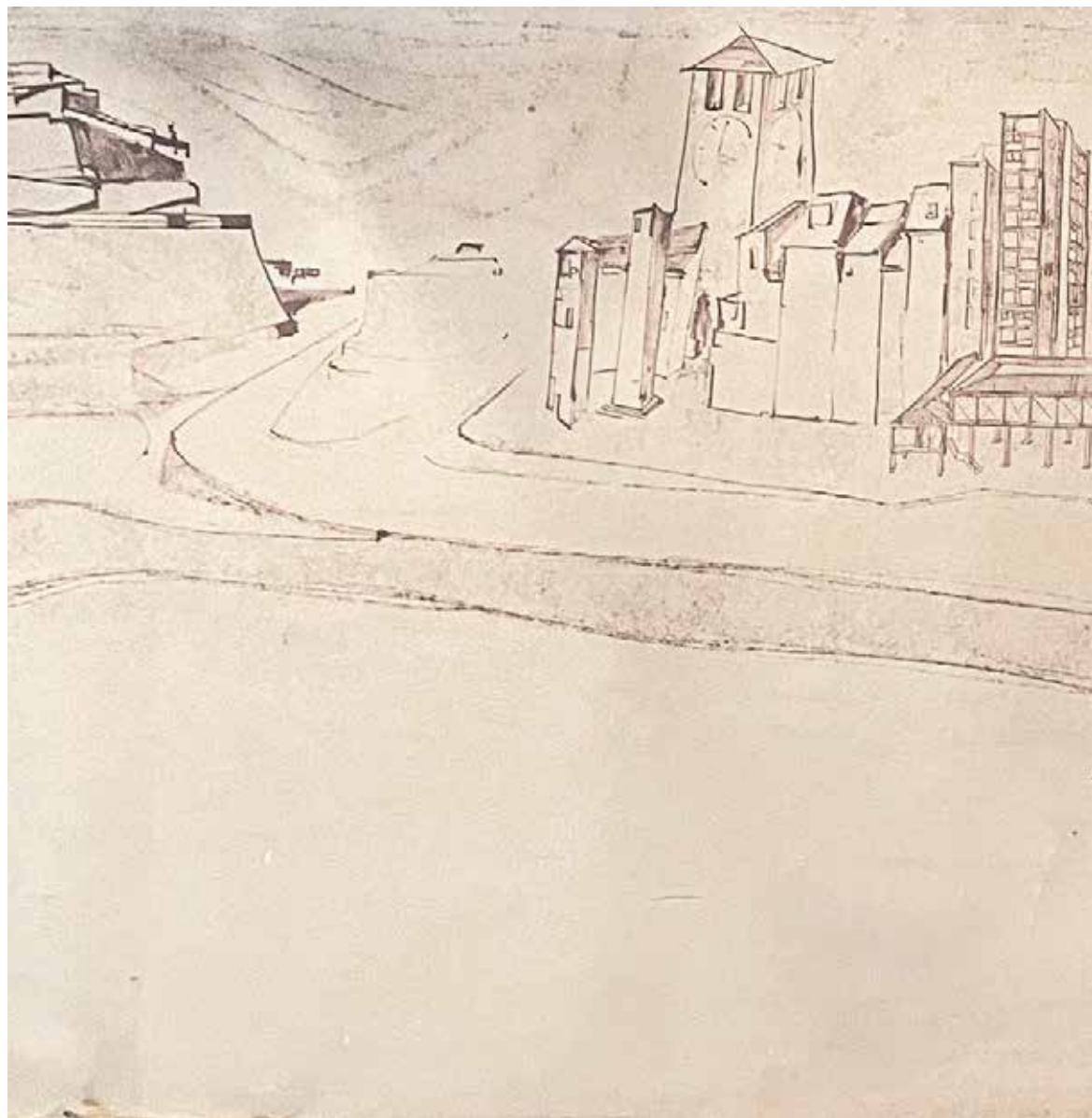
Nei primi anni Cinquanta l'impostazione didattica della facoltà di Architettura del Politecnico di Torino era principalmente affidata alla guida dei tre professori ordinari precedentemente menzionati: Paolo Verzone, Giovanni Muzio e Carlo Mollino. Tuttavia, a partire dal 1955 e fino al 1976, Paolo Verzone venne sostituito per la cattedra di Restauro da Umberto Chierici (1911-80), figlio di Gino Chierici (1877-1961) e da quell'anno soprintendente ai Monumenti del Piemonte<sup>48</sup>. Al suo arrivo a Torino, Umberto Chierici era un professionista affermato, già soprintendente ai Monumenti e alle Gallerie della Calabria e Cosenza (1939-42) e, in piena ricostruzione post-bellica, soprintendente ai Monumenti e alle Gallerie degli Abruzzi, Molise e L'Aquila (1942-53)<sup>49</sup>. Dopo la laurea, Bruno si propose di affiancarlo come assistente nel corso di Restauro dei Monumenti. In quegli anni il soprintendente era impegnato nei restauri della reggia di Venaria Reale<sup>50</sup> e si trovava spesso costretto ad affidare intere giornate di didattica al neolaureato: «L'arch. Andrea Bruno è mio

48 Sul tema: C. Briccarello, *Umberto Chierici 1911-1980: il rapporto con la storia dalle carte del suo archivio*, tesi di laurea magistrale in Architettura, Politecnico di Torino, 2015. In particolare, i capitoli: "3.1. Umberto Chierici Soprintendente ai Monumenti del Piemonte. La presenza ai convegni e gli studi (1953-1976)" e "3.2. Umberto Chierici docente (1953-1980)".

49 Sul tema: U. Chierici, *I danni della guerra al patrimonio artistico degli Abruzzi e del Molise, Aquila*, Soprintendenza ai monumenti e alle gallerie dell'Abruzzo e Molise, 1945; U. Chierici, *Relazione sull'attività dell'ufficio del quadriennio 1942-1945, Aquila*, Soprintendenza ai monumenti e alle gallerie dell'Abruzzo e Molise, 1945; C. Coccoli, *Danni bellici e restauro dei monumenti italiani: orientamenti di lettura*, in L. De Stefani (a cura di), *Guerra monumenti ricostruzione: architetture e centri storici italiani nel secondo conflitto mondiale*, Marsilio, Venezia 2011, pp. 685-689.

50 F. Pernice, C.E. Spantigati, M. Macera, P. Cornaglia (a cura di), *La Reggia di Venaria*, Umberto Allemandi, Torino 2007, pp. 4-5.

## Il progetto del limite





Iuav, AP, fondo AB

05. Progetto di ricostruzione del porto di Savona, elaborato di tesi di laurea di Andrea Bruno, relatore Carlo Mollino, 1956. Il disegno rappresenta una vista prospettica sul fronte acqueo con l'inserimento dei nuovi edifici di progetto.

assistente alla cattedra di Restauro dei Monumenti [...]. Egli ha dato la sua opera intelligente e attivissima con notevole impegno ed entusiasmo, collaborando con me alla preparazione dei programmi e alla formulazione dei temi, recando seri contributi ai corsi annuali con numerose lezioni da lui tenute per mio incarico, seguendo costantemente i gruppi di allievi a lui affidati con rigore di metodo didattico. [...] L'opera prestata dall'arch. Bruno in qualità di assistente si è dimostrata e si va dimostrando di livello estremamente qualificato con esiti di alto rendimento»<sup>51</sup>. Una fiducia che sarebbe presto sfociata anche in importanti collaborazioni professionali: grazie ai fondi statali concessi in vista dei festeggiamenti per il centenario dell'Unità d'Italia, il soprintendente ottenne nel 1960 la possibilità di finanziare le prime attività di rilievo del Castello di Rivoli, che in quegli anni versava in completo abbandono<sup>52</sup>. Egli scelse di affidare l'incarico proprio al giovane collaboratore<sup>53</sup>, che avrebbe avviato un percorso di conoscenza e, successivamente, di progettazione destinato a concludersi solo trent'anni dopo, con l'apertura di uno tra i musei d'arte contemporanea più importanti del Paese<sup>54</sup> (Fig. 06).

A seguito dell'affidamento di questo primo compito, Chierici si affermò rapidamente come una figura di riferimento imprescindibile per Bruno. Al contempo, il giovane architetto, si rivelò essere un collaboratore affidabile, dotato di una profonda conoscenza dei monumenti del Piemonte. Tale competenza risultò particolarmente preziosa per il soprintendente, proveniente dalle precedenti esperienze maturate nelle realtà molto diverse del Centro e del Sud Italia.

51 luav, AP, fondo AB, *Lettera di referenza di Umberto Chierici nei confronti di Andrea Bruno*, 3 gennaio 1969.

52 *Il restauro di Andrea Bruno*, Castello di Rivoli, disponibile online (<https://www.castello-dirivoli.org/la-residenza-reale/manica-lunga/restauro/>), consultato il 01/03/2025.

53 luav, AP, fondo AB, *rilievi del Castello di Rivoli, 1960-61*.

54 Il museo, che comprende oggi circa quattrocento opere stabili e ospita numerose esposizioni temporanee, viene inaugurato nel 1984. Dall'apertura ospita opere di numerosi artisti nazionali e internazionali (come Emilio Vedova, Giulio Paolini, Thomas Hirschhorn, Dennis Oppenheim, Helmut Newton, Sadie Benning, Stan Vanderbeek, Fluxus, James Lee Byars, Pia Stadtbäumer, Massimo Bartolini e molti altri). La collezione si è arricchita nel tempo di testimonianze della transavanguardia e di opere iconiche, come *Novecento* di Maurizio Cattelan, acquisita nel 1997. Cfr. I. Giannelli (a cura di), *Castello di Rivoli 20 anni d'arte contemporanea*, Skira, Milano 2005.

A distanza di anni, numerose architetture piemontesi studiate e descritte da Umberto Chierici grazie all'incarico ministeriale<sup>55</sup>, sarebbero diventate oggetto di intervento proprio da parte di Andrea Bruno: non solo il Castello di Rivoli, ma anche Palazzo Madama, Palazzo Carignano, Palazzo Reale, l'ex Ospedale San Giovanni, oltre a numerosi studi e proposte – spesso rimaste su carta<sup>56</sup> – per altre importanti architetture torinesi come la Palazzina di caccia di Stupinigi, il Museo Egizio, il Duomo di Torino.

Con le esperienze di collaborazione alla didattica accanto a Umberto Chierici, prima come assistente volontario e successivamente come assistente ordinario<sup>57</sup>, Bruno diede avvio a una lunga carriera accademica, che coincise con l'avvio dell'attività professionale nel proprio studio, fondato negli stessi anni. Dal 1973 insegnò Restauro dei Monumenti al Politecnico di Torino come «libero docente»<sup>58</sup> in maniera pressoché continuativa fino al 1991, per poi ricoprire il ruolo di professore associato di Restauro Architettonico al Politecnico di Milano fino al 2001 e, successivamente, professore a contratto fino al 2010. Un'attività accademica intensa, che lo vide anche relatore di numerosissime tesi di laurea, non solo nei Politecnici di Torino e di Milano ma anche, negli anni Novanta, nell'Università di Lovanio, in Belgio<sup>59</sup>.

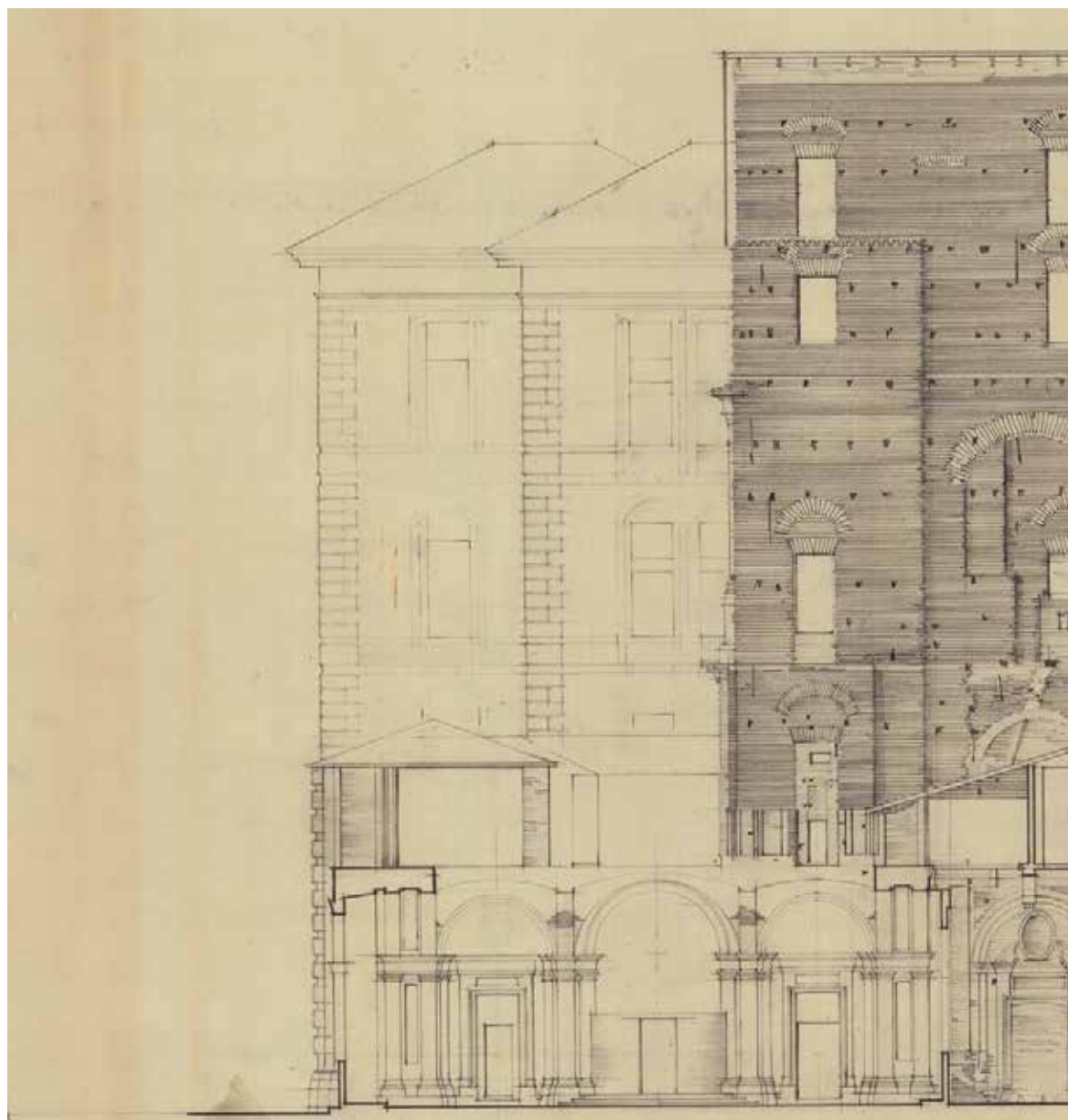
55 Cfr. U. Chierici, *I monumenti del Piemonte*, Teca, Torino 1970.

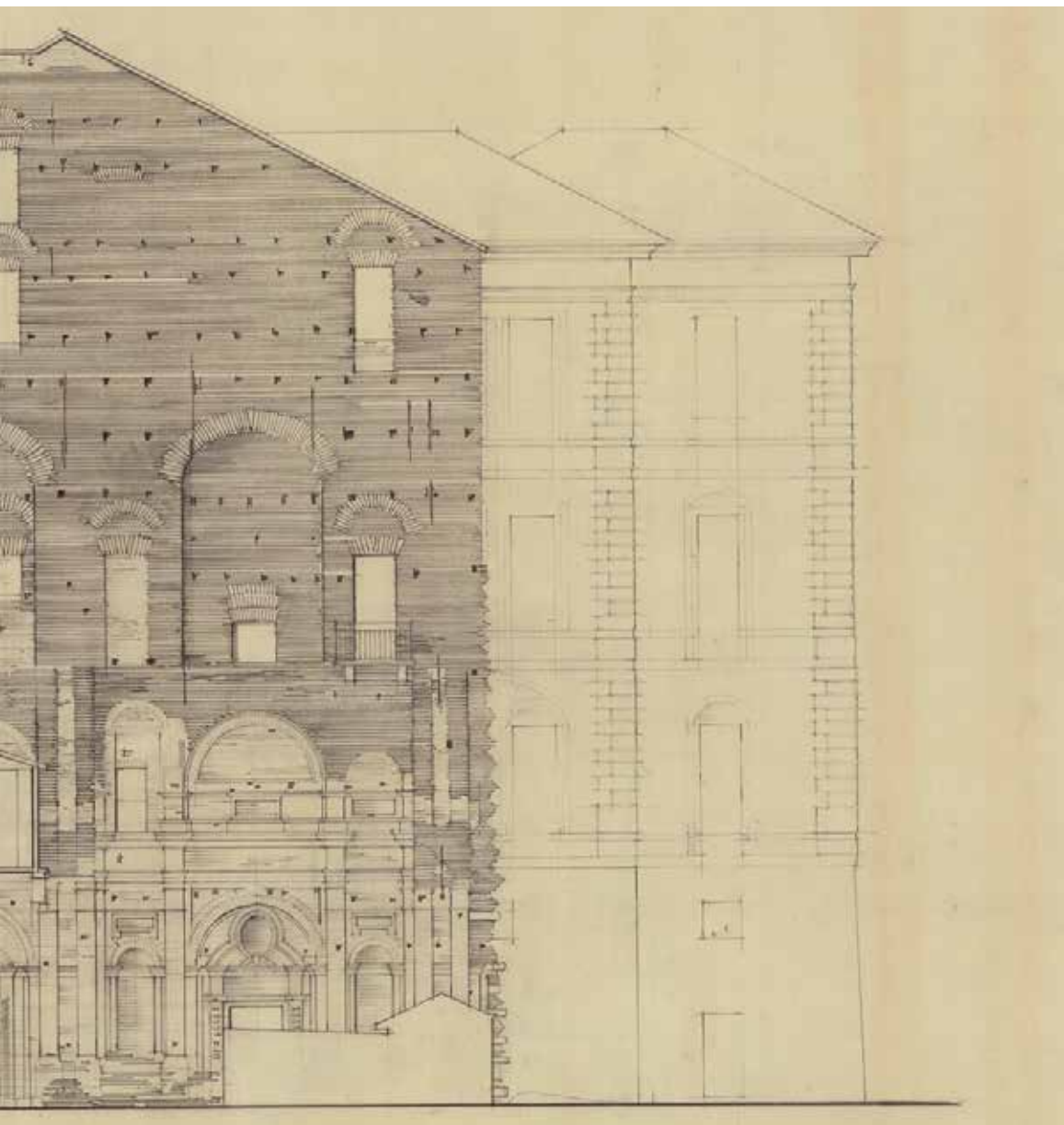
56 Il fondo Andrea Bruno comprende anche diversi studi e progetti su architetture torinesi che non sono mai stati realizzati. Tra questi: progetti per il recupero della Palazzina di caccia di Stupinigi, 1997, progetti di riallestimento e di riordino per il Museo Egizio, 1969-76.

57 “Assistente volontario” e “assistente ordinario” erano le terminologie del tempo per definire i collaboratori alla didattica senza un compenso e con un compenso. La terminologia compare in tutta la documentazione relativa al percorso accademico dell'architetto, conservata nell'archivio personale a Torino.

58 luav, AP, fondo AB, *Lettera del Ministero della Pubblica Istruzione, 28 dicembre 1971*: «[...] Si dichiara che con Decreto Ministeriale in data 1° giugno 1971 il dott. Andrea Bruno è stato abilitato alla libera docenza in Restauro dei Monumenti presso le Università e gli Istituti universitari per un quinquennio, a decorrere dalla data del decreto stesso».

59 L'archivio di Andrea Bruno conserva oltre quattrocento tesi di laurea, redatte da studenti tra gli anni Sessanta e Duemila. Nello specifico: Politecnico di Torino (170 tesi), Politecnico di Milano (150 tesi), Università di Lovanio (78 tesi).





Iuav, AP, fondo AB

06. *Castello di Rivoli*, 1960, rilievi dello stato di fatto elaborati da Andrea Bruno pochi anni dopo il termine del percorso accademico. Incarico affidato dall'allora sovrintendente per i Monumenti del Piemonte Umberto Chierici.

Nel fondo archivistico è conservato un raccoglitore di particolare interesse riguardante il suo percorso di crescita accademica: la documentazione per la candidatura al «Concorso a posti di professore universitario di ruolo, prima disciplina Restauro dei Monumenti»<sup>60</sup>, in quegli anni bandito su scala nazionale. Il plico contiene la lettera di presentazione dattiloscritta dell'aspirante professore, datata 1979, e tutti gli allegati necessari alla selezione. Tuttavia, è noto che l'architetto avrebbe ottenuto la cattedra di Restauro architettonico al Politecnico di Milano solo nel 1991, ben dodici anni dopo, attraverso un concorso del quale, però, non si conserva la documentazione. Nonostante si tratti di documenti che riflettono un primo tentativo non coronato da successo, il dossier offre spunti di riflessione sul percorso di Bruno come docente e sui temi che caratterizzavano la sua attività didattica: «Dal 1960 ad oggi, ho alternato l'attività di ricerca e didattica sui temi sempre variati che nascono dal confronto tra l'antico ed il nuovo»<sup>61</sup>. Già nel 1979, infatti, l'architetto vantava diversi incarichi di insegnamento presso il Politecnico di Torino (dal 1976 al 1979), oltre a vent'anni di intensa attività professionale. Per questa ragione, nella domanda di concorso egli pose l'accento sulle rilevanti esperienze condotte sul campo: le già citate consulenze per l'ISMEO in Afghanistan (dal 1960 al 1966); quelle in Iraq per il Centro di Ricerche Archeologiche e Scavi per il Medio Oriente e l'Asia (1967-72); le consulenze per l'UNESCO, sempre in Afghanistan (dal 1974 e al tempo ancora in corso). A queste, il candidato aggiunse una dettagliata esposizione dei molti incarichi professionali svolti nel contesto piemontese. Presentati come un'integrazione all'attività di ricerca, questi incarichi costituivano, in realtà, il principale elemento del suo curriculum vitae. Nel 1979, l'elenco includeva opere di notevole rilevanza, tra le quali il restauro del Castello di Grinzane Cavour (1961-64), il restauro e riuso dei padiglioni dell'Istituto di Riposo per la Vecchiaia di Torino, gli interventi sulla Manica Nuova

60 luav, AP, fondo AB, *Album di raccolta della documentazione per il concorso a posti di professore universitario di ruolo*, 1979.

61 lvi, Andrea Bruno, *Lettera di presentazione*.

di Palazzo Reale di Torino e quelli per Palazzo Callori a Vignale Monferrato (entrambi del 1978), il primo progetto per l'inserimento del Museo Regionale di Scienze Naturali nell'edificio secentesco dell'ex Ospedale San Giovanni di Torino (poi realizzato in più lotti tra il 1978 e il 2000) e, infine, i primi incarichi di rilievo per il Castello di Rivoli (1961-67).

Nella sezione dedicata all'esperienza didattica, Bruno descriveva la propria attitudine all'insegnamento maturata durante le prime esperienze nei corsi torinesi: «La metodologia didattica seguita si propone, attraverso l'approfondimento dei rapporti conoscitivi di ordine storico e critico e delle cognizioni tecnico scientifiche, la formulazione di proposte progettuali. Il programma delle lezioni e di esercitazioni è integrato da visite settimanali a cantieri di restauro e laboratori»<sup>62</sup> (Fig. 07). La ricca programmazione di sopralluoghi nei cantieri è certamente l'aspetto che più caratterizzava la sua proposta, scarna invece di riferimenti alla teoria del restauro. Il programma di lezioni propedeutiche alle esercitazioni progettuali si ripeteva simile negli anni e comprendeva sei lezioni frontali: «1) Cenni sulla storia del restauro; 2) Metodi di indagine storica e filologica; 3) Metodi di rilevamento tradizionale e fotogrammetrico finalizzati ad interventi restaurativi; 4) Dissesti statici delle strutture, diagnosi e rimedi; 5) La degradazione dei materiali da costruzione; 6) La legislazione vigente in materia di tutela dei beni ambientali e architettonici»<sup>63</sup>.

Il carattere pragmatico dei suoi corsi anticipava la successiva carriera al Politecnico di Milano tra gli anni Novanta e i primi anni Duemila, dove sarebbe stato ricordato dagli ex studenti per la particolare propensione verso l'insegnamento degli aspetti pratici della materia: «Le lezioni sono state il racconto del suo fare architettura [...]. Andrea Bruno professore era il regista-architetto. [...] È ancora oggi sorprendente constatare come – in un campo disciplinare come quello del restauro – Andrea Bruno abbia costantemente confermato il

62 *Ibidem*.

63 luav, AP, fondo AB, *Programma del corso "Restauro dei Monumenti"*, Prof. Andrea Bruno, anno 1977-78, Facoltà di Architettura, Politecnico di Torino.

## Il progetto del limite



luav, AP, fondo AB

07. Andrea Bruno durante un sopralluogo in cantiere, accompagnato da alcuni collaboratori e studenti del Politecnico di Torino, 1969 circa.

poco interesse per la teoria e per la norma conseguente, di cui infatti non ha scritto né insegnato»<sup>64</sup>. A tal proposito, risulta di interesse indagare l'elenco delle quarantadue pubblicazioni presentate dall'aspirante docente come attestazione della produzione scientifica in relazione alla partecipazione al concorso<sup>65</sup>. Non sorprende la completa assenza di contributi di natura teorica sul restauro, in favore di articoli e saggi dedicati alla documentazione dei propri interventi. Tra questi, particolare rilievo assumono ventitré pubblicazioni dedicate alle esperienze in Afghanistan, molte delle quali redatte nella forma di report delle campagne UNESCO. I restanti diciannove lavori si concentrano principalmente sulla documentazione delle prime esperienze di rilievo e restauro in Piemonte, quali il Castello di Rivoli, Palazzo Madama, l'Armeria Reale, la Casa per artisti e il Castello di Carmagnola, oltre ad alcuni allestimenti di mostre a Torino<sup>66</sup>.

Nonostante le lodi espresse dall'allora preside della facoltà di Architettura, Mario Ruggero, nel sottolineare «la sensibilità e la vivacità intellettuale»<sup>67</sup> del candidato e le «interessanti esperienze progettuali quanto mai significative ed attuali»<sup>68</sup>, il concorso non si concluse con successo, ritardando l'accesso di Bruno alla cattedra di Restauro, pur permettendogli di continuare la sua attività di libera docenza al Politecnico di Torino come “professore incaricato” fino al 1991.

La dedizione all'insegnamento sembra rafforzare progressivamente in Bruno la convinzione riguardo ai metodi didattici più efficaci da adottare nell'ambito del restauro architettonico, attribuendo particolare importanza alla componente pragmatica. Nel suo approccio pedagogico, la dimensione pratica assume un ruolo predominante

64 G.M. Di Giuda, M. Bonfigli, *Poesia e prassi del progetto*, in G.M. Di Giuda, R. Dulio, F. Marino, *Andrea Bruno: opere e progetti (1956-2016)*, cit., p. 8.

65 luav, AP, fondo AB, *Album di raccolta della documentazione per il concorso a posti di professore universitario di ruolo*, 1979, sezione E - Elenco delle pubblicazioni.

66 Per i riferimenti completi delle pubblicazioni di Andrea Bruno si rimanda alla bibliografia.

67 luav, AP, fondo AB, *Lettera di raccomandazione del preside della facoltà di architettura del Politecnico di Torino prof. arch. Mario Ruggero per la candidatura di Andrea Bruno al concorso per la cattedra di Restauro dei Monumenti*, s.d.

68 *Ibidem*.

rispetto alla teoria, poiché considerata essenziale per la trasmissione del sapere e per la formazione di professionisti competenti. Nelle aule universitarie l'architetto portava l'esperienza maturata in cantiere e, citando più volte Erasmo da Rotterdam<sup>69</sup>, si appellava al principio per cui «Non può giudicare correttamente dell'arte chi non ne sia artefice».

Sul finire degli anni Ottanta, chiamato a esprimersi sul tema della didattica per il restauro insieme a numerosi colleghi, Bruno scelse di raccontare del suo “cantiere didattico” alla Certosa di Casotto<sup>70</sup>; attività pensata, dal suo punto di vista, per far fronte alla generale carenza di operatività degli altri percorsi formativi coevi. Per sei estati il Politecnico di Torino propose esperienze sul campo, dove rilievo, analisi e progetto coesistevano negli interventi eseguiti dagli studenti, proposti dal docente e monitorati da gruppi di professionisti: saggi di lavorazione su elementi lapidei, prove di pulitura, consolidamenti e integrazioni, stilature di giunti, esperimenti nella realizzazione di malte e intonaci. Una rara occasione per avvicinare lo studente «a quello spirito di apprendistato che si trovava nelle botteghe degli artisti-artigiani di un tempo»<sup>71</sup>.

Perseguendo con costanza i propri metodi di insegnamento, Bruno formò numerosi giovani architetti. Il suo fondo archivistico conserva oltre quattrocento tesi di laurea<sup>72</sup>, redatte da studenti tra gli anni Sessanta e Duemila. Dai loro contenuti, emerge una stretta coerenza con il pragmatismo del relatore: il contributo teorico è ridotto all'essenziale, in favore di percorsi dedicati all'elaborazione di progetti per il costruito storico dove lo studente era accompagnato fino al dettaglio esecutivo. I lavori sviluppati sono concrete proposte di intervento, accuratamente precedute da analisi del contesto e

69 L'informazione è tratta da un dialogo dell'autore con Andrea Bruno nella sua casa a Torino, 16 febbraio 2023.

70 A. Bruno, *Considerazioni sulla didattica del restauro*, in E. Vassallo, R. Cecchi, C. Di Biase, M.P. Sette (a cura di), *Restauro: la ricerca progettuale*, Edizioni Libreria Progetto, Padova 1989, pp. 358-369.

71 Cfr. M.G. Cerri, M.P. Dal Bianco (a cura di), *Un cantiere didattico alla Certosa di Casotto*, Celid, Torino 1993.

72 luav, AP, fondo AB, *Tesi di laurea*.

dei fenomeni di degrado, sempre indirizzate a un riuso degli spazi e accompagnate da riflessioni sull'integrazione tra antico e nuovo. Come Bruno sottolinea, nelle sue attività didattiche «sono frequenti i collegamenti interdisciplinari con i corsi di Storia dell'Architettura, Storia dell'Urbanistica, Statica e Composizione Architettonica, in particolare nella preparazione delle tesi di laurea»<sup>73</sup>.

In questo contesto, risulta utile indagare le tematiche affrontate nei percorsi di tesi da lui seguiti. Come nella sua carriera professionale, i progetti interessano diverse tipologie architettoniche e numerosi ambiti di intervento. Si può notare una propensione da parte dell'architetto ad accettare percorsi di tesi non convenzionali fin dagli anni Settanta: in aggiunta ai più consueti progetti su castelli, palazzi storici e chiese – comunemente associabili al concetto di “monumento” di quegli anni – è degno di nota che, già sul finire degli anni Settanta, il docente si sia impegnato come relatore in tesi che investigavano architetture rurali<sup>74</sup>, caserme militari<sup>75</sup>, edifici industriali<sup>76</sup>, nonché teatri e cinema del primo Novecento<sup>77</sup>. Questo ultimo aspetto non era comune nell'ambiente accademico di quell'epoca. L'interesse della comunità scientifica italiana nei confronti di tematiche alternative alla tradizionale definizione di “monumento”<sup>78</sup> – in particolare l'archeologia industriale e il

73 luav, AP, fondo AB, *Album di raccolta della documentazione per il concorso a posti di professore universitario di ruolo, Politecnico di Milano*, 1979, Lettera di presentazione.

74 Tra queste: luav, AP, fondo AB, *Tesi di laurea*, G. Nicco, R. Oggiani, *Restauro dei nuclei rurali di Frayan, Valle d'Aosta, in funzione di una nuova organizzazione agricola del territorio*, Relatore Andrea Bruno, a.a. 1977-78, Politecnico di Torino.

75 Tra queste: luav, AP, fondo AB, *Tesi di laurea*, E. Nasetta, *Restauro della caserma R. Trevisan in Bra*, Relatore Andrea Bruno, AA. 1980-81, Politecnico di Torino.

76 Tra queste: luav, AP, fondo AB, *Tesi di laurea*, M. Bodro, G. Marconcini, C. Rosati, D. Truc, *Riutilizzo di preesistenze industriali in Val d'Aosta*, Relatore Andrea Bruno, a.a. 1980-81, Politecnico di Torino.

77 Tra queste: luav, AP, fondo AB, *Tesi di laurea*, G. Boraso, O. Vachino, *Il museo del cinema. Proposta per il restauro ed il recupero dell'ex teatro di Torino*, Relatore Andrea Bruno, a.a. 1977-78, Politecnico di Torino.

78 Nei medesimi anni, il percorso culturale di passaggio dal concetto di tutela del “monumento” a quello più esteso di “bene culturale” aveva ricevuto una forte spinta prima con la *Carta di Venezia* del 1964 e poi con la *Carta del restauro* del 1972, che definiva

restauro delle architetture del Novecento – si manifesta proprio a cavallo tra gli anni Settanta e Ottanta<sup>79</sup>. Scrive nel 2007 lo storico dell'arte Bruno Pedretti: «Snodo rilevante delle culture moderne sembra in tal senso essere quello del declino dei principi di esemplarità monumentale che tradizionalmente selezionavano le opere illustri preposte a stabilire le gerarchie di senso nella trasmissione culturale. Come dimostra sul fronte della cultura della tutela del patrimonio storico l'allargamento dai criteri selettivi monumentali a quelli più estesi documentali, il passaggio dal principio gerarchico di esemplarità a quello più esteso e democratico di autenticità rivela uno dei caratteri salienti dell'età moderna»<sup>80</sup>. Temi che la *Dichiarazione di Amsterdam* affronta già nel 1975, affermando che «Il patrimonio architettonico europeo non è formato solo dai nostri monumenti più importanti, ma anche dagli insiemi degli edifici che costituiscono le nostre città e i nostri villaggi tradizionali nel loro ambiente naturale o costruito»<sup>81</sup>.

In questa prospettiva, la visione di Bruno, già al tempo orientata all'inclusione, nelle sue tesi e nei corsi di Restauro dei Monumenti di edifici non convenzionali all'interno del perimetro del patrimonio culturale, dimostra una notevole attualità e riflette un approccio moderno e lungimirante che avrebbe caratterizzato la sua intera

oggetto di salvaguardia «tutte le opere d'arte di ogni epoca, nella accezione più vasta, che va da monumenti architettonici a quelli di pittura e scultura, anche se in frammenti, dal repertorio paleolitico alle espressioni figurative delle culture popolari e dell'arte contemporanea» (*Carta del restauro*, 1972, art. 1). La strada verso una tutela sempre più inclusiva era solo agli inizi, se considerato che l'attuale definizione di "bene culturale" espressa dal *Codice dei Beni Culturali* avrebbe trovato un primo riferimento concreto solo nella *Carta di Cracovia* del 2000. Documento che, per primo, fornisce anche una definizione di "monumento" più estesa, ovvero: «Opera del patrimonio culturale riconosciuto come portatore di valori e costituente un supporto della memoria» (*Carta di Cracovia*, allegati, definizioni, 2000).

79 Basti pensare all'interesse nei confronti del restauro delle architetture moderne, che si manifesta in Italia a partire dagli anni Ottanta. Cfr., tra gli altri: M. Dezzi Bardeschi, *Conservare, non riprodurre il moderno*, «Domus», 1984, 649; F. Irace, *La conservazione del moderno*, «Domus», 649, 1984.

80 B. Pedretti, *La forma dell'incompiuto*, UTET, Novara 2007, p. 23.

81 *Dichiarazione di Amsterdam*, 1975, punto b.

carriera: «Noi non sappiamo cosa penseranno in futuro, ma in questo momento sentiamo la necessità di conservare le memorie passate e di segnalare quelle presenti che diventeranno memorie future. L'architetto deve avere la chiara coscienza che non sarà sicuramente lui l'ultimo a mettere mano su un dato monumento»<sup>82</sup>.

82 A. Bruno, *Intervista*, in N. Bosco, *Andrea Bruno. Tecniche esecutive e dettagli progettuali*, cit., p. 137.

---

**Il tempo-limite:  
conservazione e trasformazione**

Nell'esplorazione del concetto di limite, il tempo riveste un ruolo centrale nella misura in cui il progetto di restauro riconosce una «distanza che separa irreparabilmente presente e passato»<sup>1</sup>. In questo contesto, il tempo diventa «ingrediente necessario per il pensiero del progetto»<sup>2</sup> e la gestione dei suoi effetti sulle architetture assume un'importanza fondamentale nell'approccio alla preesistenza. Nel 1957, mentre Andrea Bruno affrontava la tesi di laurea, Gio Ponti scriveva: «Per giudicare l'architettura, aggiungi agli elementi di giudizio il tempo. [...] esso ha i suoi strumenti, il sole, la pioggia, il vento del Nord: sempre aggiunge qualcosa di suo, di perennemente vivo, che dobbiamo, noi artisti, prevedere o immaginare, affidandogli le nostre opere»<sup>3</sup>. E ancora: «Perché non lasciar invecchiare tranquille le opere con una perpetua indifferenza amorosa, invece di tormentarle con certi restauri? [...] quanti restauri lasciano perplessi, quanti sono lesa storia, lesa verità, lesa arte, e soprattutto lesa poesia»<sup>4</sup>. Il tempo e l'uomo trasformano l'architettura, rendendola un palinsesto complesso di stratificazioni di diversa natura e di diverso valore. Bruno adotta una posizione chiara rispetto a questa questione: il confronto con i valori espressi dall'architettura del passato costituisce un elemento imprescindibile di ciascun percorso progettuale, ma il progettista deve comunque essere in grado di formulare un giudizio critico per calibrare le azioni di conservazione e di trasformazione. Questa capacità di giudizio è descritta dallo stesso come «la lama sottile che divide il costruire dal distruggere, la guerra dalla pace, il bene dal male, il ricordare e il conservare dal dimenticare»<sup>5</sup>.

Il tempo si configura, quindi, come una dimensione con cui l'architetto deve confrontarsi costantemente: «Il miglior modo per

- 1 S. Di Resta, *Intenzioni e prassi dell'architettura contemporanea per il restauro: 'limes' (o senso del confine) come tema di linguaggio*, in M.A. Giusti (a cura di), *RICerca REStaurO. Questioni teoriche: tematiche specifiche*, SIRA Società Italiana per il Restauro dell'Architettura, Quasar, Roma 2017, pp. 196-197.
- 2 A. Ulisse, *Le Dimensioni del Tempo*, LetteraVentidue, Siracusa 2022, p. 98.
- 3 G. Ponti, *Amate l'architettura. L'architettura è un cristallo*, Rizzoli 2018 [1957], p. 102.
- 4 *Ibidem*.
- 5 A. Martini, *L'architetto vive al confine...*, cit., p. 16.

conservare la memoria degli avvenimenti che hanno trasformato il costruito antico è quello di continuare la sua memoria rinnovando in armoniosa continuità con la stratigrafia, salvaguardando l'autenticità delle varie fasi storiche»<sup>6</sup>. Bruno interpreta il tempo come una variabile dinamica, concepita come espressione di «contemporaneità, dove passato e presente coesistono e sono già domani»<sup>7</sup>. Con questa affermazione, l'architetto intende sottolineare che l'architettura ereditata dal passato non deve essere cristallizzata in una conservazione integrale, ma piuttosto accompagnata da un riuso che consenta ai luoghi ereditati dal passato di essere «monumenti vivi»<sup>8</sup>, anche a costo di perdere alcune stratificazioni ritenute di minor valore. La dinamicità del concetto di tempo, così come concepita da Bruno, trova affinità nelle riflessioni dello storico dell'arte George Kubler, il quale, nel 1972, osserva che «Il tempo storico non ci appare più semplicemente come un flusso che congiunge il futuro al passato attraverso il presente»<sup>9</sup>, ma come una serie di azioni collegate in un palinsesto in continua evoluzione. Anche Marc Augé, definendo il futuro come un «presente in movimento»<sup>10</sup>, contribuisce a questa visione mutevole del tempo.

D'altro canto, la concezione di Andrea Bruno del restauro come un atto orientato al futuro impone una riflessione sulla conservazione delle eredità del passato. Quali tracce della preesistenza meritano di essere preservate e quali stratificazioni del tempo, invece, possono essere modificate per scelta consapevole del progettista? L'architetto affronta questa questione caso per caso, operando valutazioni specifiche e proponendo soluzioni strettamente correlate ai valori intrinseci riconosciuti all'oggetto di intervento. Tuttavia, attraverso un'analisi

6 S. Gizzi, *Editoriale. Intervista a Andrea Bruno*, cit., p. 17.

7 A. Bruno, *Comprensione...*, cit., p. 12.

8 Gustavo Giovannoni (1873-1947) teorizza una distinzione tra «monumenti vivi», il cui uso è ancora auspicabile, e «monumenti morti», destinati a essere conservati come museo di sé stessi, senza un'azione di riuso. Cfr. A. Curuni, *Gustavo Giovannoni. Pensiero e principio di restauro architettonico*, in S. Casiello (a cura di), *La cultura del restauro. Teorie e fondatori*, Marsilio, Venezia 1996, pp. 267 sgg.

9 G. Kubler, *La forma del tempo*, Einaudi, Torino 2002 [1972], p. 118.

10 M. Augé, *Futuro*, Bollati Boringhieri, Torino 2012, p. 132

attenta delle sue diverse esperienze progettuali, emerge nel corso della carriera la progressiva formazione di pensiero coerente sul tema del tempo e della sua gestione nel contesto del restauro architettonico.

### **Monumento, memoria, sedimentazione**

Un primo approccio concreto ai temi del tempo e della memoria si manifesta per Andrea Bruno con i viaggi condotti in Afghanistan tra il 1961 e il 1965. All'architetto, poco più che trentenne, venne affidato dall'Istituto Italiano per il Medio ed Estremo Oriente (ISMEO) l'incarico di rilevare e consolidare il Minareto di Jam, una struttura scoperta solo tre anni prima da André Maricq, ricercatore del CNRS<sup>11</sup>. Questi primi sopralluoghi divennero per il giovane architetto l'occasione per entrare in contatto con una nuova cultura e per esplorare architetture diverse dai monumenti torinesi con i quali si era misurato durante gli studi universitari e nell'affiancamento a Umberto Chierici. Nel corso di questi viaggi, che si sarebbero protratti anche nei decenni successivi, egli si trovò di fronte a un patrimonio architettonico esteso e diffuso, che oggi egli stesso ricorda come un grande «museo a cielo aperto»<sup>12</sup>. Gli esiti dei sopralluoghi sono raccolti nelle mappe redatte per localizzare i numerosi complessi monumentali rilevati e fotografati, articolati secondo criteri tipologici e funzionali e identificati con appositi simboli in: monumenti buddisti, castelli, moschee, minareti isolati, bazar, palazzi islamici e cisterne<sup>13</sup> (Fig. 08). Le mappe sono spesso arricchite da schizzi prospettici realizzati su taccuini, cui è assegnato il compito di fissare su carta le prime impressioni delle architetture che qualificano i paesaggi afgani<sup>14</sup>. I taccuini elaborati durante queste iniziali esperienze rappresentano i primi esempi di

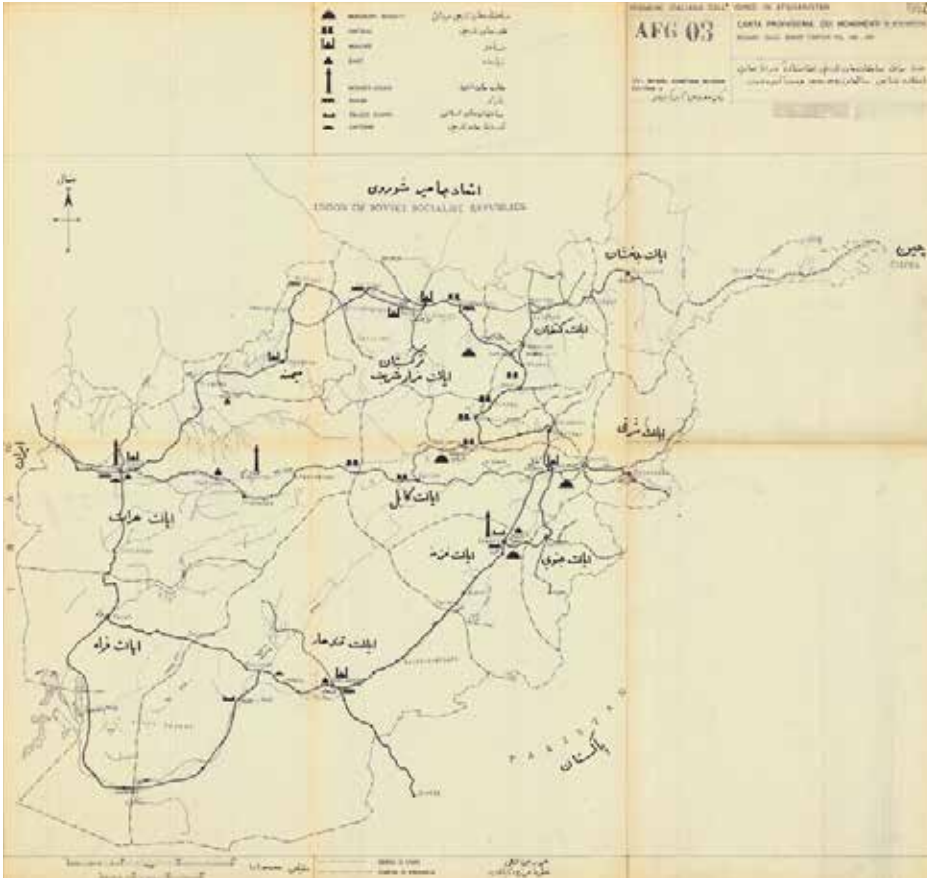
11 Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS). Cfr. G. Nannerini, *Afghanistan. Minareto di Jam. Un progetto UNESCO per l'Afghanistan*, «L'Industria delle costruzioni», marzo 1979, pp. 61-72.

12 L'informazione è tratta da un dialogo dell'autore con Andrea Bruno nella sua casa a Torino, 16 febbraio 2023. La definizione di "museo a cielo aperto" data da Bruno ricorre più volte nei dialoghi sul tema dei viaggi in Afghanistan.

13 luav, AP, fondo AB, cartella C3, *Itinerari e mappe di localizzazione dei monumenti in Afghanistan*, 1962.

14 luav, AP, fondo AB, *taccuini Afghanistan*.

## Il progetto del limite



luav, AP, fondo AB

08. Mappa dell'Afghanistan elaborata da Andrea Bruno. Sul disegno sono localizzati i complessi monumentali rilevati e fotografati nel corso delle campagne del 1961 per la Missione italiana dell'ISMEO.

un approccio al mondo dell'architettura che avrebbe accompagnato Bruno per tutta la vita, sia in ambito professionale sia personale<sup>15</sup>. Questi preziosi quaderni costituiscono alcuni tra i più significativi documenti in grado di testimoniare quei «vagabondaggi della mente»<sup>16</sup> che avrebbero caratterizzato ogni successiva esperienza professionale dell'architetto<sup>17</sup> (Fig. 09).

Ai disegni si aggiungono gli scatti fotografici, che rappresentano il principale strumento di documentazione di questi viaggi, grazie all'uso prima di una macchina *Rolleiflex* e successivamente di una *Hasselblad*, entrambi modelli che restituivano immagini in formato quadrato. In Afghanistan l'architetto si trovò di fronte a un mondo nuovo, passando dall'ambiente stratificato e densamente costruito di Torino (Fig. 10), a un paesaggio desertico «punteggiato ogni 30-40 chilometri da costruzioni in terra cruda, alte più di venti metri [...], costruzioni lontane tra loro, collegate solamente dalla sabbia del deserto»<sup>18</sup>. Da questo momento, il termine “monumento”, prima associato innanzitutto alle architetture torinesi di Filippo Juvarra e Guarino Guarini, assume per Bruno nuovi significati. Tuttavia, l'architetto riteneva necessario istituire distinzioni nei differenti approcci da riservare ai diversi ambiti del patrimonio afgano: «Prima di tutto è necessario dividere i monumenti dagli edifici di tutti i giorni. Questi sono ovviamente differenti, e necessitano di considerazioni separate. Gli edifici minori sono parte di una tradizione di continue sostituzioni: si può vedere come le piante degli edifici tradizionali continuino tutt'oggi a modificarsi»<sup>19</sup>. Pur rivolto a un

15 Una parziale raccolta di pagine di questi taccuini è stata pubblicata in E. Janulardo, *Andrea Bruno: segni e disegni inediti*, cit.

16 «Vagabondaggi della mente» è la definizione data ai taccuini di viaggio degli architetti dallo storico dell'arte Bruno Pedretti. Cfr. B. Pedretti, *La forma dell'incompiuto*, cit., p. 16.

17 L'intera collezione di taccuini di Andrea Bruno è attualmente conservata nell'abitazione dell'architetto a Torino, in via Villa della Regina. Alcuni di questi sono conservati in copia digitale nel fondo Andrea Bruno conservato da luav Archivio Progetti.

18 E. Janulardo, *Andrea Bruno: segni e disegni inediti*, cit., p. 29.

19 Andrea Bruno racconta l'esperienza in Afghanistan nell'intervista: D. Linstrum, *An interview with Andrea Bruno*, «Monumentum», 27, 3, 1984, pp. 176-177.



---

luav, AP, fondo AB

09. *Parete del Grande Buddha*, Valle di Bamiyan, Afghanistan. Schizzi di Andrea Bruno, 1961.



---

luav, AP, fondo AB

10. Torino, schizzo della città realizzato da  
Andrea Bruno durante gli anni di studi, 1950.

contesto geografico molto distante, in questi aspetti Bruno riprende, tra gli altri, Roberto Pane che, come ricorda anche Renato De Fusco<sup>20</sup>, sosteneva che nell'analisi dei centri storici il riconoscimento della dicotomia architettura-edilizia fosse di fondamentale importanza, poiché spesso questi luoghi sono caratterizzati maggiormente da opere comuni che da monumenti. Tuttavia, nel contesto locale, Bruno matura l'idea che preservare la memoria sia un'operazione da riservare innanzitutto all'architettura monumentale, talvolta a scapito delle architetture minori, le quali devono mostrare maggiore adattabilità ai mutamenti connessi alle esigenze del vivere quotidiano.

Nonostante Bruno mostrasse interesse verso tutte le forme di architettura – lo dimostrano i numerosi scatti fotografici dedicati all'architettura minore – i suoi viaggi erano guidati dagli obiettivi istituzionali di catalogazione e conservazione delle emergenze monumentali, imponendo una maggiore attenzione verso determinati siti rispetto ad altri. Tra gli anni Sessanta e la fine del secolo, l'architetto esplorò ampie porzioni del Paese, approfondendo la conoscenza di luoghi destinati a diventare anche oggetto di suoi interventi progettuali. Si fa riferimento, in particolare, al consolidamento del Minareto di Jam<sup>21</sup>, ai restauri della città della fortificata di Herat<sup>22</sup>, del mausoleo del sultano Abdur al-Razzaq a Ghazni<sup>23</sup> e alle imponenti statue dei Buddha nella valle di Bamiyan<sup>24</sup>. Le principali opere di Bruno in Afghanistan sono accomunate da un approccio metodologico costante e reiterato: in ciascuno di questi interventi, il consulente italiano rinuncia all'uso di un linguaggio contemporaneo per

20 R. De Fusco, *Roberto Pane teorico del restauro*, in S. Casiello (a cura di), *La cultura del restauro. Teorie e fondatori*, cit., p. 358.

21 Cfr. A. Bruno, *Il restauro del minareto di Jam*, «Costruire», 111-112, marzo-giugno 1979, pp. 1-8.

22 Cfr. A. Bruno, *The citadel and the minarets of Herat*, Sireia, Torino 1979.

23 Cfr. A. Bruno, *The planned and executed restoration of some monuments of archeological and artistic interest in Afghanistan*, «East and West», 2-3, giugno-settembre 1962, pp. 99-185.

24 Cfr. G. Zander, *L'Ismeo e i restauri dei monumenti*, «il Veltro», 5-6, ottobre-dicembre 1972, pp. 563-578; A. Bruno, *La destrucción de los Budas de Bamiyan*, «Patrimonio Mundial», 20, 1997, pp. 4-13.

le operazioni di integrazione, impostando una metodologia operativa distante dal percorso che avrebbe invece intrapreso in Italia e nel resto d'Europa nei decenni successivi, dove l'apporto del nuovo avrebbe rivestito un ruolo fondamentale nella relazione con le architetture preesistenti. In Medio Oriente l'architetto indaga il tema della distinguibilità in maniera molto più contenuta, certamente anche per mancanza di mezzi, data la complessa gestione del cantiere in una terra al tempo estremamente arretrata dal punto di vista tecnologico. Per intervenire sui monumenti afgiani imposta sequenze operative caratterizzate da consolidamenti puntuali, parziali ricostruzioni e talvolta ampie integrazioni, sempre effettuate con tecniche costruttive della tradizione locale, a lungo studiate nel corso dei viaggi<sup>25</sup>. Nel caso del mausoleo di Abdur al-Razzaq a Ghazni (1960-66), il manufatto in muratura viene trasformato in museo intervenendo con ampie ricostruzioni di paramenti e intonacature senza particolari distinzioni tra integrazioni e preesistenza (Fig. 11). Il rapporto tra nuovo e antico è affidato unicamente alle teche in ferro e vetro che, per essenzialità e attenzione al dettaglio, richiamano le sperimentazioni portate avanti in ambito museografico in quegli stessi anni da maestri quali Franco Albini e Carlo Scarpa. Nei restauri della cittadella di Herat (1976-80), solo pochi anni dopo, l'architetto sembra invece manifestare una maggiore attenzione per il tema della distinguibilità: estesi sottolivelli, integrazioni volumetriche semplici, in consonanza materica e senza la riproposizione delle decorazioni perdute, ma sempre evitando un eccessivo impatto visivo di contrasto con la preesistenza<sup>26</sup> (Fig. 12).

L'impegno in Afghanistan, che avrebbe coinvolto l'architetto fino agli anni Duemila in qualità di consulente UNESCO<sup>27</sup>, offrì a

25 Una gran parte degli oltre 40.000 scatti fotografici effettuati da Bruno in Afghanistan, in particolare tra il 1960 e il 1970, sono dedicati alla puntuale ricognizione delle tecniche costruttive locali e al lavoro degli artigiani del posto. Cfr. luav, AP, fondo AB, *Album di provini fotografici dei viaggi in Afghanistan*.

26 Per un approfondimento su questi temi si veda: G. Danesi, S. Di Resta, *Andrea Bruno e l'Afghanistan: memoria, restauro e paesaggi culturali tra XX e XXI secolo*, in corso di pubblicazione sulla rivista «Restauro Archeologico», 2025.

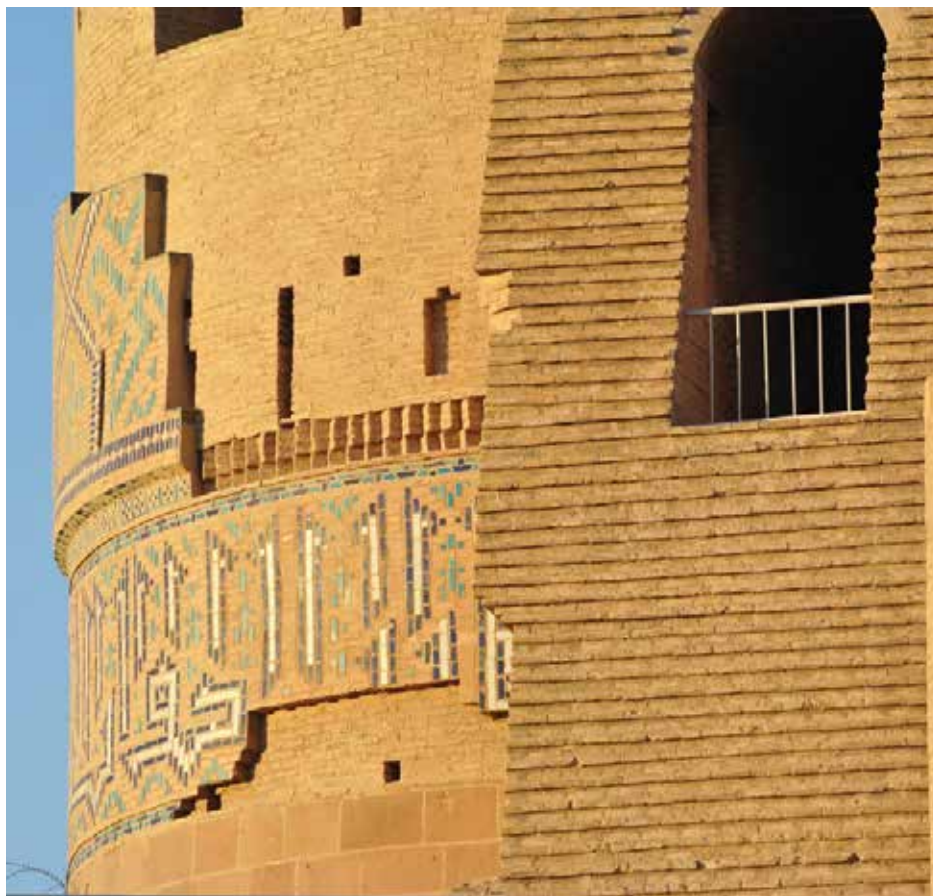
27 Il reiterato impegno di Andrea Bruno in Afghanistan per l'UNESCO è ampiamente documentato anche grazie ai report editi dall'organizzazione negli anni. Per un elenco completo si rimanda alla bibliografia, nella sezione dedicata all'Afghanistan.



---

Iuav, AP, fondo AB

11. Integrazioni dei paramenti murari nel cantiere del mausoleo di Abdur al-Razzaq a Ghazni, 1961.



---

luav, AP, fondo AB

12. Integrazioni dei paramenti murari nella cittadella di Herat (1976-80), fotografia 2013.

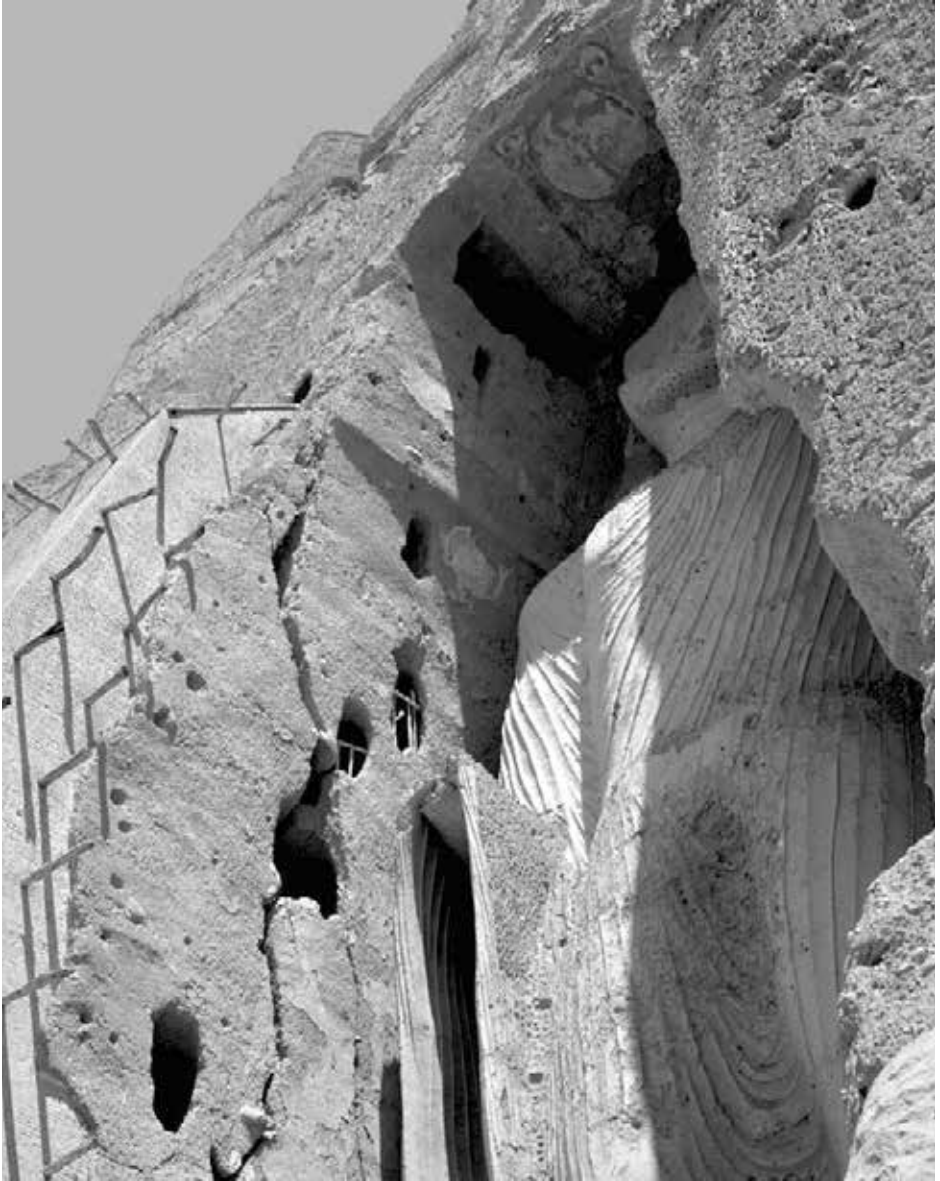
Bruno l'opportunità di riflettere sulla diversa accezione del concetto di conservazione in Occidente e in Medio Oriente. Per l'architetto fu un'occasione di apprendimento, ma anche di condivisione di conoscenze sulla cultura occidentale del restauro, in un contesto molto distante dalla sua formazione originaria. In quegli anni, il progettista fu spesso coinvolto in confronti dedicati alla salvaguardia di importanti edifici minacciati dal rischio di demolizione, vincendo numerose battaglie per la loro conservazione. Questa situazione si ripeté sia nel caso del già citato mausoleo del sultano Abdur al-Razzaq, sia nella cittadella di Herat; luoghi nei quali, come egli sottolinea, «si distrugge molto di più di quanto sarebbe strettamente necessario ed opportuno fare»<sup>28</sup>. Tra gli obiettivi più complessi da raggiungere, c'era quello di sensibilizzare la popolazione e i tecnici locali sui temi della conservazione delle testimonianze storiche, al fine di trasmetterle alle generazioni future: un tentativo di contrastare la tendenza a rimuovere o a modificare in modo esteso e arbitrario le opere del passato, senza un'adeguata riflessione e uno studio preliminare, spesso sotto l'influenza di esigenze contingenti. Fenomeno che, secondo Bruno, deve essere necessariamente governato dalla mente di un professionista consapevole, per scongiurare che «in un tempo relativamente breve, possano scomparire testimonianze architettoniche di grande interesse, sotto la spinta di un progresso che assai di rado rispetta il patrimonio monumentale»<sup>29</sup>.

Nel maggio del 1964, Bruno partecipò al II Congresso Internazionale degli architetti e tecnici dei monumenti a Venezia, evento di rilevanza mondiale che avrebbe portato alla stesura della *Carta di Venezia*<sup>30</sup>. In tale occasione l'architetto presentò un contributo dedicato alle sue recenti esperienze in Medio Oriente, esponendo in modo dettagliato le attività di rilievo e intervento condotte sui monumenti afgani. Dalla descrizione dello stato conservativo della statua del Grande Buddha di Bamiyan, emerge un profondo interesse per

28 A. Bruno, *Case-forti in Afghanistan*, «Castellum», 12, 1970, p. 69.

29 Ivi, p. 74.

30 *Carta internazionale per la conservazione e il restauro di monumenti e siti (Carta di Venezia)*, 1964.



---

luav, AP, fondo AB

13. Valle di Bamiyan, Afghanistan, sullo sfondo la parete con il Grande Buddha, fotografia di Andrea Bruno, 1961.

gli esiti dell'azione del tempo sull'opera, aspetto che collega il suo pensiero alle teorie espresse negli stessi anni da Cesare Brandi<sup>31</sup>: «Il progressivo degradamento superficiale della roccia, cui si aggiungono le offese portate dall'uomo, conferisce alla scena maggior nobiltà e certo indirizza la scelta di chi deve occuparsi del problema della conservazione di un simile complesso verso il minimo intervento, e solo dove intervenire è strettamente necessario»<sup>32</sup> (Fig. 13). A emergere è la profonda dicotomia tra le considerazioni formulate per il complesso di Bamiyan e l'approccio generale riservato a molti monumenti afgiani che, pur attento all'impiego di tecniche costruttive locali, si fonda sostanzialmente sulla liberazione dalle stratificazioni considerate d'ostacolo alla lettura dell'architettura monumentale e sul ripristino di forme perdute attraverso ricostruzioni con tecniche tradizionali.

Quarant'anni dopo i primi viaggi, Bruno si sarebbe trovato nuovamente a riflettere sui Buddha di Bamiyan in qualità di consulente UNESCO, in seguito agli attacchi subiti dai talebani<sup>33</sup>, mostrando un approccio particolarmente sensibile al tema del valore immateriale del patrimonio culturale. Nel corso di una sua visita nel 2001, dopo la distruzione delle celebri statue, l'architetto affermò che «la vera scultura è il vuoto che resta. Questo vuoto è la testimonianza immateriale della volontà dei pensieri e delle tensioni spirituali degli uomini scomparsi da molto tempo. La presenza

31 «Nell'attuazione pratica questa esigenza storica dovrà tradursi [...] nel rispetto della patina, che può concepirsi come lo stesso sedimentarsi del tempo sull'opera», C. Brandi, *Teoria del restauro*, Einaudi, Torino 2000 [1963], p. 27.

32 A. Bruno, *Programmi per la valorizzazione ed il restauro dei monumenti in Afghanistan*, in *Il monumento per l'uomo. Atti del II Congresso Internazionale del Restauro*, Venezia 25-31 maggio 1964, Marsilio, Padova 1972, p. 424.

33 *Carri armati e cannoni contro i Buddha di Bamiyan*, «la Repubblica», 2 marzo 2001: «Lo avevano promesso e lo hanno fatto: i talebani stanno sparando con carri armati e lancia-razzi contro le statue giganti di Buddha a Bamiyan, nell'Afghanistan centrale. Due opere straordinarie che rischiano di essere ridotte in macerie nel giro di poche ore, nonostante gli appelli e i tentativi di salvarle attuati da governi ed istituzioni culturali del mondo intero [...]. Un insulto da far scomparire, secondo Mohammed Omar e il ministro della cultura del regime islamico che controlla il 95 per cento dell'Afghanistan, così come tutte le testimonianze preislamiche che si trovano nel martoriato Paese».

immateriale delle nicchie anche senza le sculture è una vittoria per i monumenti e una sconfitta per coloro che hanno voluto obliterare la memoria a colpi di dinamite»<sup>34</sup>. Nei suoi taccuini<sup>35</sup>, l'architetto equipara la coeva tragedia delle Torri Gemelle alla distruzione delle statue afghane, trattando entrambi gli eventi come atti di barbarie da condannare senza riserve. Queste riflessioni sono visivamente rappresentate nei suoi schizzi, dove le architetture vengono sovrastate da pesanti tratti rossi che evocano simbolicamente l'esplosione e la devastazione (Fig. 14). Negli anni, Bruno si sarebbe opposto fermamente a ogni forma di ripristino delle statue, contribuendo persino a fermare alcuni tentativi di ricostruzione proposti nel 2013<sup>36</sup>. Nella cultura del restauro, l'attenzione ai valori immateriali dell'opera si manifesta esplicitamente con il *Documento di Nara sull'Autenticità* del 1994, il primo a definire in maniera univoca il patrimonio culturale come un insieme di «forme e modalità di espressione, sia materiali che immateriali»<sup>37</sup>. Sarebbe stata proprio l'UNESCO, nel 2003, a riconoscere a tutti gli effetti la validità di tali valori, «considerando la profonda interdipendenza fra il patrimonio culturale immateriale e il patrimonio culturale materiale e i beni naturali»<sup>38</sup>.

34 Le parole di Andrea Bruno sono riportate in P. Jodidio, *Il tempo dell'architettura. L'opera di Andrea Bruno*, in B. Moray (a cura di), *Fare disfare rifare architettura. Da Rivoli a Bagrati. Andrea Bruno*, cit., p. 8.

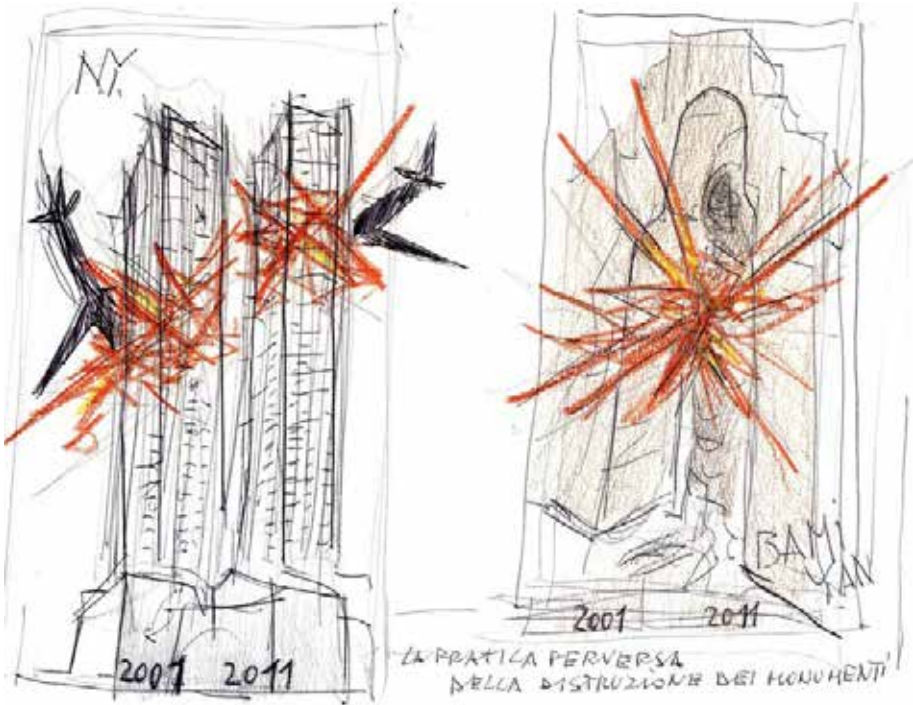
35 luav, AP, fondo AB, *taccuino Afghanistan*.

36 «Sono stati rifatti i piedi e le gambe del più piccolo dei due Buddha, utilizzando tondini di ferro, cemento armato e mattoni. L'operazione è stata condotta nel corso del 2013, è stata denunciata a dicembre nell'ultima riunione del gruppo di lavoro UNESCO su Bamiyan, ed è trapelata in questi giorni. Francesco Bandarin, assistente del direttore generale dell'organizzazione, la considera "sbagliata a tutti i livelli", e si affretta a negare ogni coinvolgimento: "L'Unesco non ha nulla a che fare con questa operazione, che è stata intrapresa senza il consenso del governo afghano ed è stata ora bloccata"». Cfr. *Un Buddha di Bamiyan ricostruito. Polemica*, «Arte Magazine», 8 febbraio 2014, disponibile online (<https://web.archive.org/web/20151003014018/http://www.artemagazine.it/archeologia/38774/un-budda-di-bamiyan-ricostruito-ma-lunesco-dice-no/>), consultato il 01/03/2025.

37 *Documento di Nara sull'Autenticità*, 1994, punto 7.

38 *Convenzione per la salvaguardia del patrimonio culturale immateriale*, 2003, Premessa.

## Il progetto del limite



luav, AP, fondo AB

14. Schizzi e note di Andrea Bruno, a distanza di dieci anni dalla distruzione dei Buddha, avvenuta nel 2001. L'architetto sceglie di accostare la tragedia all'attentato delle Torri Gemelle di New York. Si noti l'appunto "La pratica perversa della distruzione dei monumenti", 2011.

Negli stessi anni dei primi viaggi in Medio Oriente, Andrea Bruno affrontò la sua prima esperienza di restauro in Italia. Qui emergono diversi elementi di tangenza con l'approccio adottato in Afghanistan. Grazie all'intermediazione del soprintendente Umberto Chierici, nel 1960 il giovane architetto ricevette l'incarico per il restauro e il recupero funzionale del Castello di Grinzane Cavour<sup>39</sup>, a Cuneo, destinato a diventare sede dell'Enoteca Regionale Piemontese Cavour, ancora oggi attiva<sup>40</sup>. Osservato rispetto al complesso della sua carriera, questo incarico rappresenta un caso peculiare, poiché, di fronte all'abbandono prolungato e al grave stato di degrado, egli decise di restituire un edificio «liberato dalle sovrastrutture, consolidato e restaurato totalmente nelle parti decorative»<sup>41</sup> senza introdurre elementi nuovi dal linguaggio contemporaneo. L'intervento aveva l'obiettivo dichiarato di recuperare «l'integrità perduta»<sup>42</sup>, basandosi sull'analisi dei pochi documenti storici reperiti<sup>43</sup> e sull'interpretazione delle tracce di stratificazioni presenti sulle murature, con il fine di comprendere il palinsesto dell'edificio<sup>44</sup>. L'archivio conserva i disegni delle ipotesi di ricostruzione delle fasi storiche, realizzati grazie a lucidi sovrapposti, che descrivono graficamente le trasformazioni del castello, perlopiù esito di un processo di addizioni di volumi (Figg. 15-17). I bozzetti erano propedeutici ai disegni di progetto: il fine dell'intervento era infatti riportare il manufatto all'ultima fase storica ritenuta dall'architetto rilevante, ovvero quella ottocentesca, liberandolo dalle addizioni di natura funzionale addossatesi al perimetro

39 luav, AP, fondo AB, *Progetto per il castello di Grinzane Cavour, Cuneo*, 1961.

40 Enoteca Regionale Piemontese Cavour, disponibile online (<https://www.castello-grinzane.com/enoteca-cavour/>), consultato il 01/03/2025.

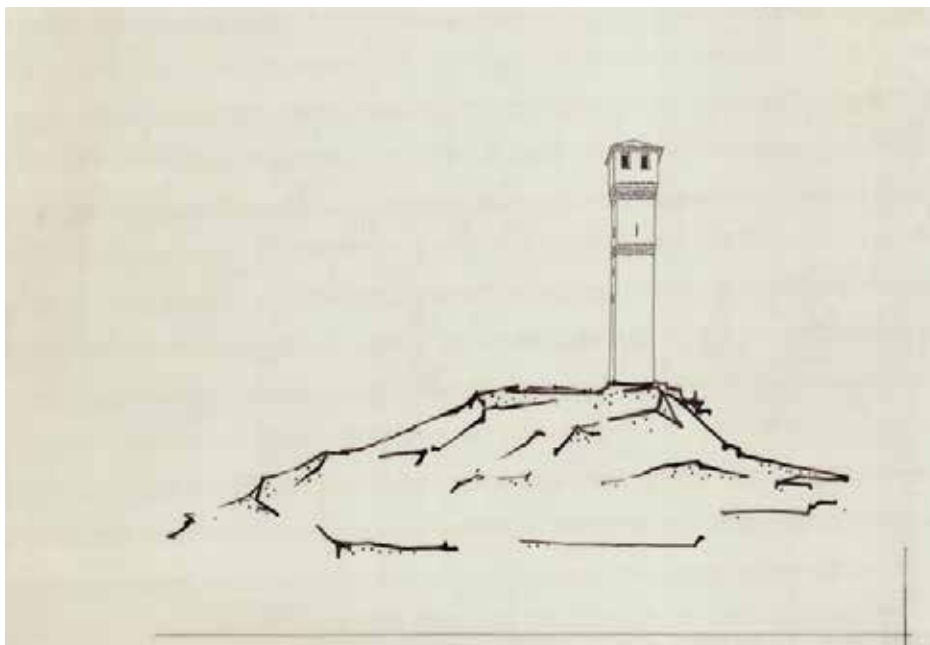
41 luav, AP, fondo AB, *Progetto per il castello di Grinzane Cavour, Cuneo*, 1961, Descrizione degli interventi, testi a lato delle tavole.

42 Cfr. A. Bruno, *1961: il restauro a 100 anni dall'Unità d'Italia* disponibile online (<https://www.castellogrinzane.com/il-castello/>), consultato il 01/03/2025.

43 Cfr. A. Bruno, *Gli interventi di restauro del 1960*, in L. Cabutto, G. Parusso, *Il Castello di Grinzane Cavour: un'architettura fortificata tra le vigne di Langa*, Ordine dei cavalieri del tartufo e dei vini di Alba, Alba 2000, pp. 83-112.

44 luav, AP, fondo AB, *Progetto per il castello di Grinzane Cavour, Cuneo, disegni delle fasi trasformative del manufatto*, 1961.

## Il progetto del limite

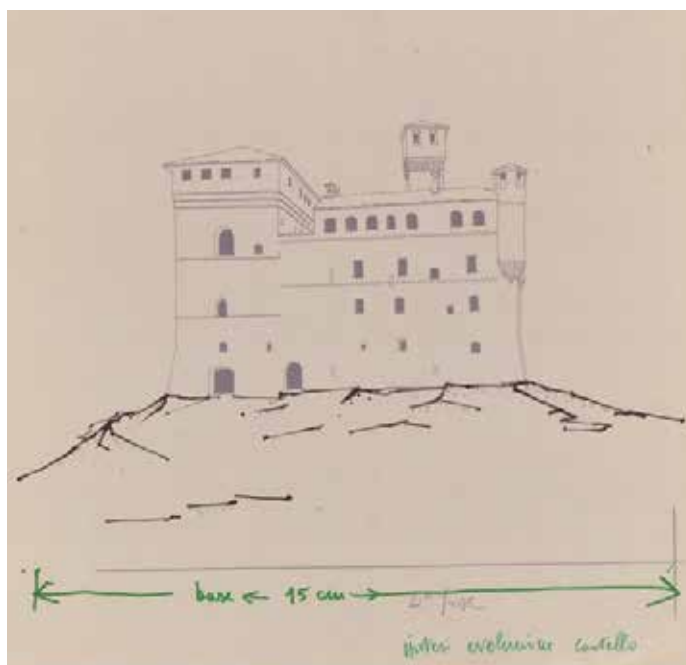


---

luav, AP, fondo AB

15-17. Castello di Grinzane Cavour, disegni ricostruttivi delle fasi trasformative dell'edificio, Andrea Bruno, 1961.

Il tempo-limite: conservazione e trasformazione



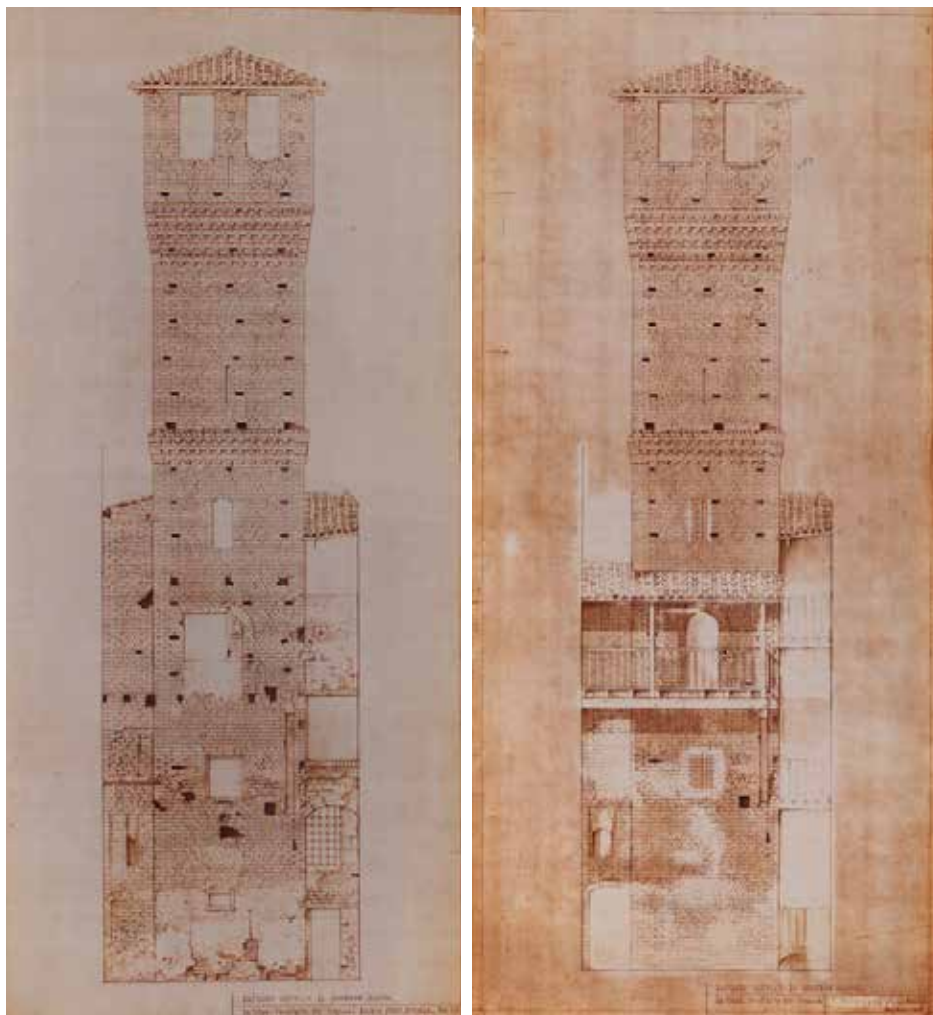
murario nel corso dell'ultimo secolo, perlopiù capanni degli attrezzi in legno e piccoli depositi in muratura con coperture a falde in cattivo stato di conservazione. Nella lettura di Bruno, le aggiunte dell'ultimo secolo avevano oscurato la *facies* del castello, complicandone la lettura. Le murature vennero consolidate con estesi interventi di “scuci-cuci”, dopo la demolizione dei fabbricati fatiscanti<sup>45</sup> (Figg. 18-19). Le finestre tamponate vennero riaperte, riproponendo le forometrie ritenute originarie; le coperture e i solai lignei vennero fedelmente ricostruiti con tecniche tradizionali e le decorazioni interne lacunose completate senza particolari attenzioni al principio di distinguibilità: «Il restauro non doveva limitarsi a riparare i danni del tempo e a conservare il monumento restituendo l'integrità perduta ma aveva anche, come finalità irrinunciabile, una nuova destinazione che lo facesse rivivere prolungandone la vita nel tempo»<sup>46</sup>. Bruno realizza un intervento di riuso come enoteca, ma ancora fortemente legato al concetto di ripristino di un'immagine preesistente, dove l'obiettivo dichiarato rimane la restituzione dell'«integrità perduta»<sup>47</sup>. In questa fase embrionale della carriera – l'architetto aveva appena compiuto trent'anni – il termine “conservazione” viene utilizzato come sinonimo di ricostruzione dell'immagine del castello nella sua fase ritenuta di maggiore importanza.

Attraverso l'analisi delle esperienze maturate in Afghanistan e di questo primo intervento in Italia, emerge con chiarezza una progressiva evoluzione nel percorso progettuale di Andrea Bruno e nel suo pensiero. Se nelle fasi iniziali della carriera il suo approccio era prevalentemente orientato al ripristino, con il tempo questo si sarebbe trasformato in una riflessione più complessa e articolata, in cui il

45 luav, AP, fondo AB, *Progetto per il castello di Grinzane Cavour, Cuneo, progetto dei prospetti, 1961*. Dal confronto tra i prospetti di stato di fatto e i corrispondenti prospetti di progetti, emerge con chiarezza l'approccio volto al ripristino delle aperture e alla liberazione dagli elementi addossati nell'ultimo secolo alle murature principali del castello.

46 A. Bruno, citazione riportata sul sito del castello, disponibile online (<https://www.castellogrinzane.com/il-castello/>), consultato il 01/03/2025.

47 *Ibidem*.



Iuav, AP, fondo AB

18-19. *Castello di Grinzane Cavour*, disegno di rilievo e proposta progettuale per la torre, Andrea Bruno, s.d. Si notino gli interventi di ripristino filologico, condotti sulla base delle tracce rilevate sulle murature.

linguaggio dell'architettura moderna avrebbe trovato sempre maggiore spazio negli interventi di addizione al costruito storico. Nei primi lavori degli anni Sessanta non vi è ancora traccia di riflessioni mature sul rapporto tra antico e nuovo, né l'adozione di un linguaggio contemporaneo per le integrazioni. Con il progredire della sua carriera, Bruno sviluppa un interesse crescente per i temi della memoria dei luoghi e della loro autenticità, che divengono centrali nelle sue opere e nelle sue dichiarazioni. Nel 2014, in età più matura, egli avrebbe affermato che «la proiezione della memoria nel tempo non è solo una questione strettamente legata alla conservazione della materia, che in architettura è un elemento importante, ma è anche la base per lo sviluppo di una società responsabile e cosciente della propria identità culturale»<sup>48</sup>. In questa visione, la conservazione della memoria non si limita esclusivamente alla tutela della cultura materiale, ma si estende ai valori immateriali che ogni architettura può esprimere. A partire dagli anni Settanta, in concomitanza con una maturazione progressiva del suo pensiero, Bruno inizia a discostarsi, talvolta significativamente, dalla sua prima fase, adottando sempre più i tre principi fondamentali che avrebbero successivamente caratterizzato la sua pratica professionale: autenticità, distinguibilità e reversibilità.

### **Autenticità, distinguibilità, reversibilità**

Nel progredire della carriera, Andrea Bruno sembra riconoscere gradualmente un valore intrinseco all'architettura intesa come palinsesto, ma al contempo si mostra fermamente convinto della necessità di adottare un approccio critico e selettivo nella conservazione delle opere. L'architetto respinge le teorie di conservazione integrale che investono il dibattito italiano nella seconda metà del Novecento, già oggetto di critiche da parte di Renato Bonelli<sup>49</sup> e, successivamente, di Giovanni Carbonara «per il loro programmatico rifiuto

48 Le parole di Andrea Bruno sono riportate in P. Jodidio, *Il tempo dell'architettura. L'opera di Andrea Bruno*, in B. Moray (a cura di), *Fare disfare rifare architettura. Da Rivoli a Bagrati. Andrea Bruno*, cit., p. 8.

49 R. Bonelli, *Restauro anni '80: tra restauro critico e conservazione integrale*, «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'architettura», 10, Multigrafica, Roma 1987, pp. 511-516.

di procedere a valutazioni e scelte di alcun genere»<sup>50</sup>. La posizione culturale di Bruno riguardo all'intervento sul costruito si caratterizza per la ricerca di soluzioni *caso per caso*, ma la sua visione in merito alla possibilità di intervenire attivamente sul palinsesto storico risulta coerente in ogni opera: «L'autenticità è concetto base di non univoca definizione, che non porta necessariamente alla scelta di attuare una conservazione assoluta di ogni traccia del passato stratificato, ma di soppesare significato, qualità e valore»<sup>51</sup>.

Proponendo la propria interpretazione delle teorie del restauro apprese nel percorso formativo e durante le prime esperienze lavorative, Bruno afferma l'importanza di preservare il «senso di continuità della memoria»<sup>52</sup>, anziché limitarsi a conservare la materia del passato in modo indiscriminato. Il tempo impone costanti trasformazioni all'architettura e il progettista deve essere in grado di leggerla e interpretarla come un testo in costante mutamento. Questa condizione richiede un'azione progettuale chiara e in grado di inserirsi coerentemente in questo processo: «Chi parla di conservazione al di là del tempo non è realistico. Tutto cambia, tutto si trasforma, c'è bisogno di assecondare il cambiamento continuo. Il tempo non esiste, gli esseri umani sì»<sup>53</sup>. Secondo il progettista, quando si interviene sul costruito «si progetta diversità e, in questo senso, si opera una mutazione, che è cosa diversa dalla conservazione»<sup>54</sup>. Anche lo storico George Kubler, nel 1972, nelle sue riflessioni sul tema del tempo, afferma che «ogni generazione continua a rivalutare quelle parti del passato che più hanno attinenza con i bisogni del presente»<sup>55</sup>, imponendo una inevitabile rilettura dei valori su cui fondare gli interventi per il patrimonio. Per Bruno, accogliere e rispondere al costante mutare

50 Cfr. G. Carbonara, *Gli orientamenti attuali del restauro architettonico*, in S. Casiello, *Restauro dalla teoria alla prassi*, Electa, Napoli 2000, p. 15.

51 A. Bruno, *Cattedrale di Bagrati a Kutaisi in Georgia*, cit., p. 82.

52 S. Gizzi, *Editoriale. Intervista a Andrea Bruno*, cit., p. 12.

53 *Ibidem*.

54 A. Bruno, *Intervista*, N. Bosco, *Andrea Bruno. Tecniche esecutive e dettagli progettuali*, cit., p. 136.

55 G. Kubler, *La forma del tempo*, cit., p. 145.

delle istanze sociali e culturali sarebbe diventato nel corso degli anni un criterio progettuale fondamentale, nella convinzione che, come avrebbe ribadito anche Amedeo Bellini: «non è possibile conservare tutto»<sup>56</sup>, perché «tutto si trasforma»<sup>57</sup>.

Nel corso di una carriera che Bruno stesso definisce «al confine tra costruire e demolire»<sup>58</sup>, l'architetto evita di formulare una definizione rigida del concetto di restauro, dichiarando di preferire un termine differente: «I miei interventi si possono definire *riappropriazioni*»<sup>59</sup>. Con questa scelta, l'architetto sintetizza i principi che guidano il suo orientamento di metodo, eludendo di fatto i contenuti del dibattito che in quegli anni coinvolgeva il campo del restauro<sup>60</sup>: «L'architetto deve responsabilmente decidere le possibilità di trasformazioni formali, costruire il nuovo e operare sull'esistente sollecitando soluzioni alternative, mantenendo un senso di continuità della memoria, del rispetto dell'autenticità primaria e delle successive sovrapposizioni nel tempo per ricreare un'armonica qualità della vita»<sup>61</sup>.

Sulla base di questi assunti, il progettista riconosce un ruolo centrale al concetto di *autenticità*<sup>62</sup> e, prima ancora, al momento fondamentale dell'interpretazione dell'esistente. La garanzia di verità del

56 B.P. Torsello, *Che cos'è il restauro? Nove studiosi a confronto*, Marsilio, Venezia 2005, p. 23.

57 *Ibidem*.

58 A. Martini, *L'architetto vive al confine ...*, cit., «Il Giornale dell'arte», settembre 2014, pp. 16-18.

59 A. Bruno, *Intervista*, in N. Bosco, *Andrea Bruno. Tecniche esecutive e dettagli progettuali*, cit., p. 136.

60 Sul tema: C. Dezzi Bardeschi (a cura di), *Abbecedario minimo. Ananke: cento voci per il restauro*, Altralinea, Firenze 2017; B.P. Torsello, *Che cos'è il restauro?* cit.

61 S. Gizzi, *Editoriale. Intervista a Andrea Bruno*, cit., p. 12.

62 Sul tema dell'autenticità è doveroso citare il *Documento di Nara sull'Autenticità*, esito della Conferenza internazionale di Nara (Giappone), tenutasi nel novembre del 1994. Il documento stabilisce che l'autenticità è un valore centrale da considerare nel processo di tutela del patrimonio culturale mondiale, e deve essere interpretata in modo completo, includendo sia l'autenticità materiale che quella immateriale. Inoltre, promuove l'idea che il restauro debba essere guidato da principi etici e professionali, con il coinvolgimento della comunità locale e il rispetto della storia e dell'identità culturale del luogo in cui si trova il bene.

dato materiale<sup>63</sup> viene riconosciuta da Bruno come uno degli obiettivi e dei fondamenti del restauro contemporaneo. Questo principio si pone come primo e più importante limite nell'operare sul costruito: «L'esistente impone regole, ed io non mi sento affatto sminuito a rispettarle, limitando fortemente la mia libertà. [...] Sono contrario alla pretesa dell'architetto di avere totale libertà di espressione in nome della creatività»<sup>64</sup>. Nel pensiero di Bruno, la centralità di questo principio emerge parallelamente al rifiuto dell'idea di ripristino, maturato dall'architetto nel corso tempo, dopo le prime, meno solide, esperienze professionali condizionate dagli studi universitari, come nel caso citato del Castello di Grinzane Cavour: «La materia che per mano dell'uomo artefice diventa opera d'arte, e come tale irripetibile, non può essere rifatta *come era, dove era*, senza divenire altra cosa. Si possono replicare all'infinito solo le cose ideate per esserlo. Non certo quelle concepite per essere uniche e non ripetibili»<sup>65</sup>.

Riconoscendo un carattere di unicità all'architettura ereditata dal passato, Bruno apre la strada a un ulteriore fondamento nel suo pensiero teorico e pratico: il criterio di *distinguibilità*. Questo principio è posto alla base di ciascun suo percorso progettuale e viene presentato come un criterio imprescindibile per preservare l'autenticità materiale dell'architettura oggetto di intervento: «Ho sempre cercato di conservare tutto ciò che è valido, anche per il futuro. Gli inserimenti e le aggiunte sono leciti se hanno un carattere ben distinto dall'esistente»<sup>66</sup>. Come noto, il principio di distinguibilità è espresso in tutte le carte del restauro a partire dal documento curato da Camillo Boito nel 1883<sup>67</sup>, ma assume particolare rilievo

63 Sul tema della garanzia di verità del dato materiale, si veda anche: B.P. Torsello, *Che cos'è il restauro? Nove studiosi a confronto*, cit., p. 23.

64 A. Bruno, *Restauro degli edifici storici. Le ragioni degli architetti*, «Italia Nostra», 254, dicembre 1987, p. 6.

65 A. Bruno, *Incendio della Cappella della Sindone*, in L. Zevi (a cura di), *Il manuale del restauro architettonico*, cit., p. 122.

66 A. Bruno, *Restauro degli edifici storici. Le ragioni degli architetti*, cit., p. 5.

67 «Nel caso che le dette aggiunte o rinnovazioni tornino assolutamente indispensabili per la solidità o per altre cause invincibili, e nel caso che riguardino parti non mai esistite o non più esistenti e per le quali manchi la conoscenza sicura della forma

nella *Carta di Atene* del 1931<sup>68</sup> e nella *Carta di Venezia* del 1964<sup>69</sup>. L'esperienza professionale di Andrea Bruno nel campo degli interventi sulla preesistenza ha inizio proprio negli anni Sessanta, parallelamente alla diffusione di questo documento emblematico della cultura italiana del restauro e alle teorie di Cesare Brandi<sup>70</sup>.

Tuttavia, nel corso della sua carriera, l'architetto sviluppa un percorso indipendente che, seppur occasionalmente tangente all'ambiente culturale del restauro architettonico, segue una propria traiettoria, identificabile solo tramite l'analisi delle sue opere. Bruno guarda con diffidenza al contesto culturale e accademico che lo accoglie come docente e come professionista: per lui il restauro sarebbe sempre rimasto «una disciplina dai margini incerti»<sup>71</sup>. Tuttavia, i principi fondamentali del suo operare derivano proprio dalla coeva cultura del restauro. Tra questi, emerge anche il criterio di *reversibilità*<sup>72</sup>. Per l'architetto, progettare

primitiva, le aggiunte o rinnovazioni si devono compiere con carattere diverso da quello del monumento, avvertendo che, possibilmente, nell'apparenza prospettica le nuove forme non urtino troppo con il suo aspetto artistico», *Carta del restauro*, 1883, art. 2.

68 «[...] il criterio essenziale da eseguirsi debba essere, oltre a quello di limitare tali elementi nuovi al minimo possibile, anche quello di dare ad essi un carattere di nuda semplicità [...]», *Carta di Atene*, 1931, art. 7.

69 «Il restauro deve fermarsi dove ha inizio l'ipotesi: qualsiasi lavoro di completamento, riconosciuto indispensabile per ragioni estetiche e teoriche, deve distinguersi dalla progettazione architettonica e dovrà recare il segno della nostra epoca», *Carta internazionale per la conservazione e il restauro di monumenti e siti (Carta di Venezia)*, 1964, art. 9. Risulta importante ricordare che la *Carta di Venezia* è un documento esito del convegno al quale, come già menzionato nel precedente capitolo, Bruno partecipa descrivendo le proprie attività in Medio Oriente. Si veda anche: A. Bruno, *Programmi per la valorizzazione ed il restauro dei monumenti in Afghanistan*, in *Il monumento per l'uomo. Atti del II Congresso Internazionale del Restauro*, cit., pp. 418-429.

70 Risale agli anni Sessanta la principale pubblicazione di Cesare Brandi sulla teoria del restauro (C. Brandi, *Teoria del restauro*, Einaudi, Torino 1963) ed è degli anni Settanta l'altro contributo essenziale dello studioso sul tema (*Carta del restauro*, 1972), i medesimi anni nei quali Andrea Bruno conduceva con successo i primi incarichi professionali nell'ambito degli interventi sul costruito e gli incarichi accademici al Politecnico di Torino per gli insegnamenti di Restauro dei Monumenti.

71 A. Bruno, *Comprensione, conservazione e manutenzione*, in M. Mastropietro (a cura di), *Oltre il restauro...*, cit., p. 12.

72 Rispetto al principio di distinguibilità, implicito sin dalle prime carte del restauro,

definendo preventivamente un carattere di reversibilità non significa immaginare che l'intervento debba un giorno essere concretamente rimosso, decretando il fallimento di un'azione progettuale. Al contrario, egli aspira a una «reversibilità ideale»<sup>73</sup>, interpretata come forma di «cautela»<sup>74</sup> e di cura verso ciò che l'uomo eredita dal passato. Nella visione del progettista, infatti, l'architettura deve essere progettata per durare nel tempo, pensando all'intera vita dell'opera: «Il miglior modo di esorcizzare l'operazione equivoca del restauro è costruire bene; è meglio prevenire che reprimere»<sup>75</sup>. D'altro canto, nelle sue opere la reversibilità rimane un principio astratto, non sempre applicabile nella pratica: se da un lato molti dei suoi interventi si basano sull'utilizzo di tecnologie a secco<sup>76</sup>, dall'altro spesso ricorre all'uso consistente di calcestruzzo armato<sup>77</sup> e alla rimozione consapevole di intere parti del palinsesto costruito<sup>78</sup>, spesso selezionando «memorie che ho preferito

l'adozione del principio di reversibilità da parte delle carte del restauro è da considerarsi più tarda. Nello specifico, esso viene sancito in via esplicita per la prima volta dalla *Carta di Cracovia* del 2000: «Quando l'applicazione in situ di nuove tecniche assume particolare rilevanza per la conservazione della fabbrica originale, è necessario prevedere un continuo monitoraggio dei risultati ottenuti, prendendo in considerazione il loro comportamento nel tempo e la possibilità della eventuale reversibilità», *Carta di Cracovia*, 2000, art. 10.

73 L. Vagacelo, *Il restauro della Manica Lunga del Castello di Rivoli*, «L'industria delle costruzioni», 337/8, novembre-dicembre 1999, p. 19.

74 Cfr. A. Bruno, *Intervista*, in N. Bosco, *Andrea Bruno. Tecniche esecutive e dettagli progettuali*, cit., p. 137.

75 Ivi, p. 140.

76 Nelle opere di Andrea Bruno è frequente l'uso di tecnologie a secco. Tra queste: i sistemi di risalita al Castello di Rivoli, la scala in acciaio e vetro al Palazzo Chigi di Formello; gli infissi-centina per l'ex Ospedale di San Giovanni a Torino; gli auditorium sospesi sul fossato di Fort Vauban, collegati alla cinta muraria tramite travi in acciaio; le partizioni interne all'ex Istituto di Riposo per la Vecchiaia di Torino; il blocco in acciaio vetro nella corte di Palazzo Mazzonis.

77 D'altro canto, è frequente negli interventi anche il massiccio uso di calcestruzzo armato. Tra questi: i piani ipogei di Palazzo Carignano e dell'ex Ospedale di San Giovanni; il volume inserito tra le mura della cittadella di Corte, in Corsica; le integrazioni per la Cattedrale di Bagrati.

78 Basti pensare al taglio della muratura al circo romano di Tarragona per definire l'ingresso all'area archeologica, o alla cittadella di Corte in Corsica per accedere al nuovo volume della biglietteria o, ancora, gli accessi ricavati rimuovendo parti di

togliere, piuttosto che conservare; dopo averle studiate e verificate, le ho rimosse»<sup>79</sup>.

Per raggiungere risultati che possano conciliare i criteri di distinguibilità e di reversibilità, Bruno si affida all'uso dei materiali e delle forme della contemporaneità, talvolta in assonanza con l'esistente, altre volte deliberatamente in contrasto con essa. Il tema del rapporto tra antico e nuovo trova radici nel dibattito scaturito in Italia a partire dalla fine degli anni Cinquanta, in particolare grazie alle figure di Roberto Pane<sup>80</sup>, Ernesto Nathan Rogers<sup>81</sup>, Carlo Perogalli<sup>82</sup> e Renato Bonelli<sup>83</sup> – per citare i più noti – e riscontra un interesse sempre maggiore nel corso dei decenni successivi<sup>84</sup>, durante il periodo di maggiore attività di Andrea Bruno. In particolar modo a partire dagli anni Novanta, il progettista indaga limiti e potenzialità del linguaggio contemporaneo dell'architettura applicato alla preesistenza, evitando soluzioni standardizzate e adottando invece una grammatica personale, contraddistinta da criteri ricorrenti pur calibrati sulle caratteristiche del singolo caso. Per Bruno, l'uso di un linguaggio contemporaneo rappresenta una forma di rispetto nei confronti del palinsesto costruito.

Questo aspetto emerge, in particolar modo, nell'indagine di due

muratura a Fort Vauban, rinunciando anche a porzioni significative di materia.

- 79 A. Bruno, *Intervista*, in N. Bosco, *Andrea Bruno. Tecniche esecutive e dettagli progettuali*, cit., p. 136.
- 80 R. Pane, *Città antiche edilizia nuova*, Edizioni scientifiche italiane, Napoli 1959; R. Pane, E.N. Rogers, *Dibattito sugli inserimenti nelle preesistenze ambientali*, «Casabella Continuità», 1957, 214, pp. 2-4.
- 81 E.N. Rogers, *Esperienza dell'architettura*, Einaudi, Torino 1958, pp. 203-210.
- 82 C. Perogalli, *Monumenti e metodi di valorizzazione*, Libreria editrice politecnica Tamburini, Milano 1954.
- 83 R. Bonelli, *Architettura e restauro*, Neri Pozza, Venezia 1954.
- 84 Sul tema si vedano in particolare: C. Varagnoli, *Antichi edifici, nuovi progetti. Realizzazioni e posizioni teoriche dagli anni Novanta ad oggi*, in A. Ferlenga, E. Vassallo, F. Schellino (a cura di), *Antico e Nuovo. Architetture e architettura. Atti del convegno*, Il Poligrafo, Padova 2007, 2, pp. 841-860; G. Carbonara, *Architettura d'oggi e restauro. Un confronto antico-nuovo*, UTET, Torino 2011; M. Balzani (a cura di), *Restauro, Recupero, Riqualificazione. Il progetto contemporaneo nel centro storico*, Skira, Milano 2011; S. Di Resta, *Le «forme» della conservazione. Intenzioni e prassi dell'architettura contemporanea per il restauro*, Gangemi, Roma 2016.

opere emblematiche che, più di tutte, si distinguono per la loro rilevanza, offrendo una chiara illustrazione del suo approccio progettuale e delle sue concezioni di tempo e di monumento: il primo è l'intervento per il Castello di Rivoli<sup>85</sup>, indubbiamente la sua opera più celebre, che ha contribuito alla sua fama internazionale ed è stato realizzato in due fasi tra il 1978 e il 1984 e tra il 1984 e il 2000; il secondo è l'intervento per la Cattedrale di Bagrati<sup>86</sup> che rappresenta invece una delle sue ultime realizzazioni ed è stato completato tra il 2011 e il 2013.

Il primo manufatto si trova poco fuori Torino, mentre l'altro sorge a Kutaisi, la seconda città più grande della Georgia. Nonostante la distanza fisica, culturale e temporale che li separa, questi due interventi presentano interessanti parallelismi e permettono di evidenziare strategie ricorrenti rispetto al tema del "tempo" nel progetto. In entrambi i contesti, la principale sfida culturale e progettuale è consistita nel confrontarsi con un cantiere interrotto. Ciascuna delle due opere offre una riflessione sulle modalità attraverso cui Bruno affronta il tema dell'incompiuto dimostrando la sua capacità di gestione delle «potenzialità sospese»<sup>87</sup> di queste architetture, come vengono definite da La Regina nel 2006, proprio in riferimento all'intervento di Rivoli. In questi manufatti il tempo ha determinato una brusca interruzione delle vicende storiche e costruttive, ponendo il progettista di fronte alla sfida di intervenire per colmare il divario temporale tra le intenzioni dei costruttori del passato e le esigenze dei nuovi fruitori, all'interno di un contesto culturale mutato, trasposto alla contemporaneità.

Il Castello di Rivoli ha fatto parte del patrimonio della Casa Savoia fin dal 1280. Parzialmente distrutto dalle truppe francesi alla fine del Seicento, il castello fu oggetto di un ampliamento commissionato da Vittorio Amedeo II all'architetto Filippo Juvarra, che

85 luav, AP, fondo AB, *Progetti per il Castello di Rivoli*, 1978-2000.

86 luav, AP, fondo AB, *Progetti per la Cattedrale di Bagrati*, 2011-2013.

87 F. La Regina, *La regola, la materia, la forma. Il cantiere del costruito storico e la questione del metodo*, Altralinea, Firenze 2006, p. 556.

non avrebbe mai portato a completamento l'intervento<sup>88</sup> (Fig. 21). Abbandonato dai Savoia, il Castello di Rivoli venne convertito prima in caserma e poi, per qualche tempo, in casa per sfollati. Durante la Seconda guerra mondiale subì ingenti danni e, in seguito, fu lasciato in stato di abbandono. Nel 1979, Andrea Bruno riceve l'incarico di trasformare l'edificio in un museo di arte contemporanea, poi inaugurato nel 1984<sup>89</sup>. I lavori proseguono fino agli anni Novanta per la cosiddetta "Manica Lunga", l'unica porzione rimasta dell'edificio seicentesco.

L'intervento per il Castello di Rivoli è certamente l'opera più nota di Bruno. A essa sono dedicati oltre sessanta saggi e articoli, tra quelli scritti dal progettista e da numerosi altri autori<sup>90</sup>. L'architetto, lontano dall'idea di completare l'opera di Juvarra, interviene a Rivoli accostando al non finito una serie di elementi dal chiaro linguaggio contemporaneo, in dialogo con la preesistenza. Bruno conserva il grande atrio incompiuto, trasformandolo in una piazza aperta di accesso al museo, e preserva la parte costruita della maestosa scalinata monumentale. Quest'ultima viene visivamente duplicata attraverso l'utilizzo di una grande superficie a specchio sul lato opposto, richiamando l'idea del doppio scalone del progetto juvarriano. Attraverso questo raffinato espediente, il riflesso diventa il mezzo immateriale per rievocare l'assenza, senza completare la costruzione della seconda rampa di scale mai terminata (Fig. 20).

Nel corpo principale del castello, al centro di uno degli ambienti incompleti, l'architetto colloca un blocco ascensore in calcestruzzo

88 Per la storia costruttiva e trasformativa del Castello di Rivoli si veda, in particolare: M.G. Cerri, *Architetture tra storia e progetto: interventi di recupero in Piemonte, 1972-1985*, cit., pp. 203-209.

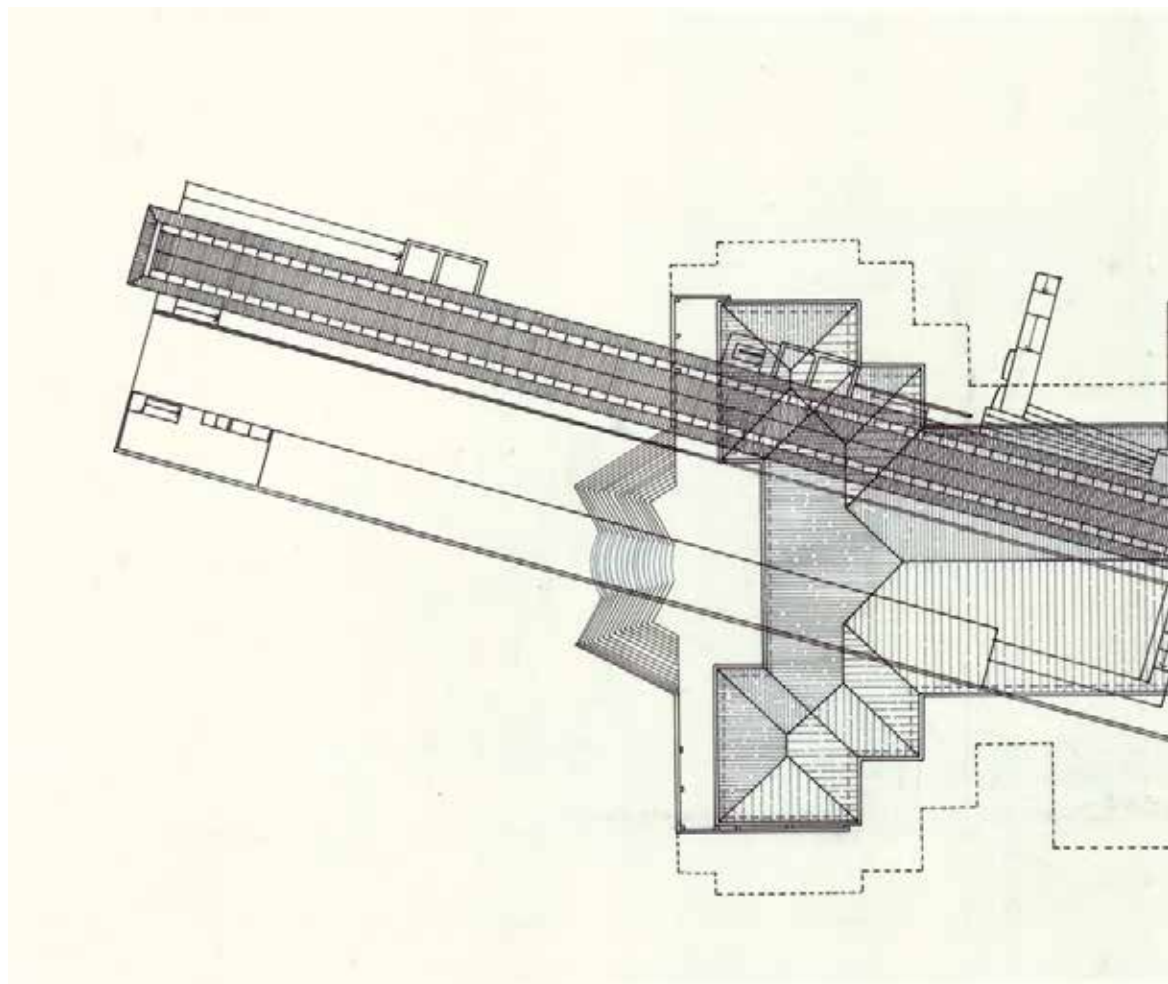
89 Come riportato nel capitolo precedente, grazie ai fondi statali concessi in vista dei festeggiamenti per il centenario dell'Unità d'Italia, Andrea Bruno aveva ottenuto già nel 1961 l'incarico per le campagne di rilievo del Castello di Rivoli, durante il periodo di collaborazione con l'allora soprintendente Umberto Chierici. Tuttavia, le attività coperte dai fondi si sarebbero concluse con i soli rilievi, per riprendere soltanto a fine anni Settanta. Cfr. G. Nannerini, *Il restauro del Castello di Rivoli, Torino*, «L'industria delle costruzioni», 174, aprile 1986, p. 20.

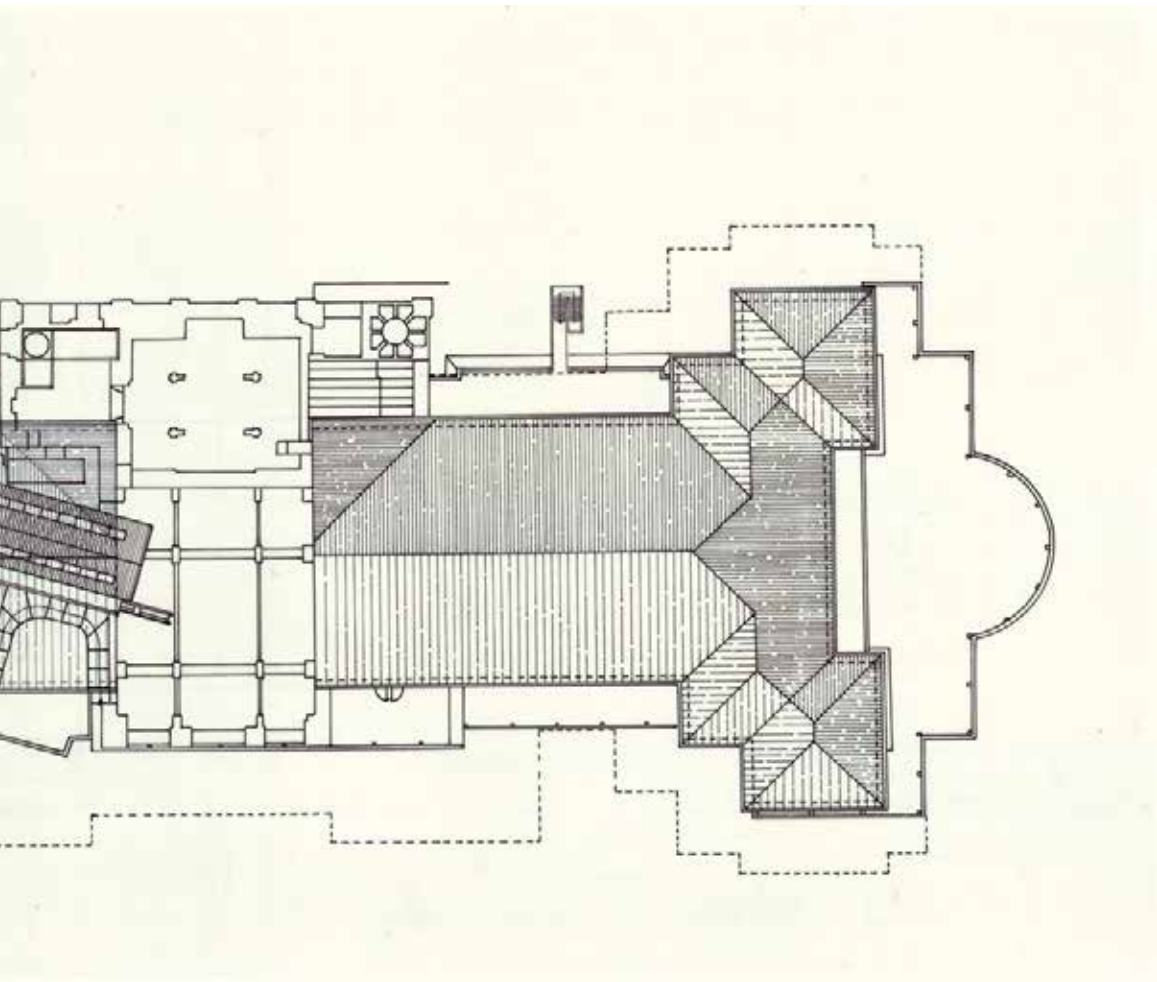
90 Dato il numero elevato di riferimenti bibliografici, per il progetto del Castello di Rivoli si rimanda alla bibliografia a fine volume.



20. *Castello di Rivoli*, atrio juvarriano incompiuto. Il bookshop si trova dietro alla grande parete a specchio, posizionata per duplicare visivamente lo scalone monumentale di Juvarra conservato sul lato opposto. Ph. Giorgio Danesi, 2023.

## Il progetto del limite





luav, AP, fondo AB

21. *Castello di Rivoli*, planimetria con ipotesi ricostruttiva della Manica Lunga nella sua completezza, prima della parziale demolizione avviata da Filippo Juvarra, e del progetto del castello completo di entrambe le ali. Solo l'ala destra e parte dell'atrio d'ingresso sarebbero stati completati, Andrea Bruno, s.d.

armato con pianerottoli che accolgono gli sbarchi di una scala in acciaio. Le rampe della scala risultano sospese mediante due cavi ancorati a una trave metallica posta in copertura. Per sottolineare la complessa stratificazione della fabbrica, Bruno sceglie di lasciare a vista sulle pareti i disegni preparatori in scala 1:1 dei gradini progettati nel Settecento e mai realizzati, rendendoli visibili mentre si percorre la scala. Altra scelta caratterizzante l'intervento è lo sporto panoramico collocato all'ultimo livello della facciata del castello, là dove la costruzione si era interrotta: una struttura in acciaio e vetro incardinata nelle murature, che si protende sopra lo spazio aperto oggi occupato dal cortile (Figg. 23-24). L'elemento, dalle forme contemporanee, rappresenta una soglia che permette ai visitatori di fruire dall'alto della vista sul non finito di Juvara, la cui estensione completa è suggerita dalla pavimentazione esterna che riproduce la pianta del castello mai portato a conclusione. Questo si presenta come un nuovo limite, un punto di tensione verso cui il visitatore è accompagnato nella percezione dell'incompiuto. Bruno disegna tre ipotesi per questo oggetto<sup>91</sup>, dove le variabili sono rappresentate dal grado di smussatura degli angoli della struttura metallica e dall'inclinazione della parete di fondo rivolta verso il vuoto (Fig. 22). La soluzione finale è caratterizzata da un oblò verticale, in grado di inquadrare il paesaggio e di accentuarne la percezione con un leggero *fish-eye* ottenuto grazie alla forma ovoidale e bombata del vetro di chiusura.

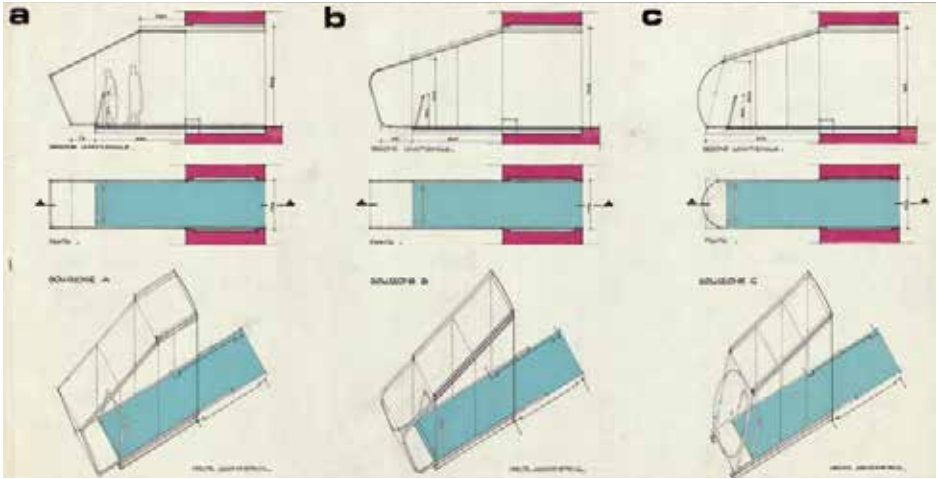
L'idea di restauro di Bruno trova forse la sua più chiara espressione nel cantiere della Manica Lunga, avviato solo pochi anni dopo. In questa stecca in muratura edificata all'inizio del XVII secolo, larga sette metri e lunga centoquaranta<sup>92</sup>, l'intervento si propone di riportare gli spazi alla funzione originaria di accoglienza ed esposizione di opere d'arte, dopo decenni di uso come caserma militare e successivamente di abbandono<sup>93</sup>: da Pinacoteca di Carlo Emanuele I a grande galleria

91 luav, AP, fondo AB, *Castello di Rivoli, Studi per la realizzazione dello sporto panoramico*, s.d.

92 luav, AP, fondo AB, *Piante e sezioni quotate della Manica Lunga del Castello di Rivoli*, luglio 1994.

93 Cfr. G. Gritella, *Rivoli. Genesi di una residenza sabauda*, Edizioni Panini, Modena 1986, pp. 192-199.

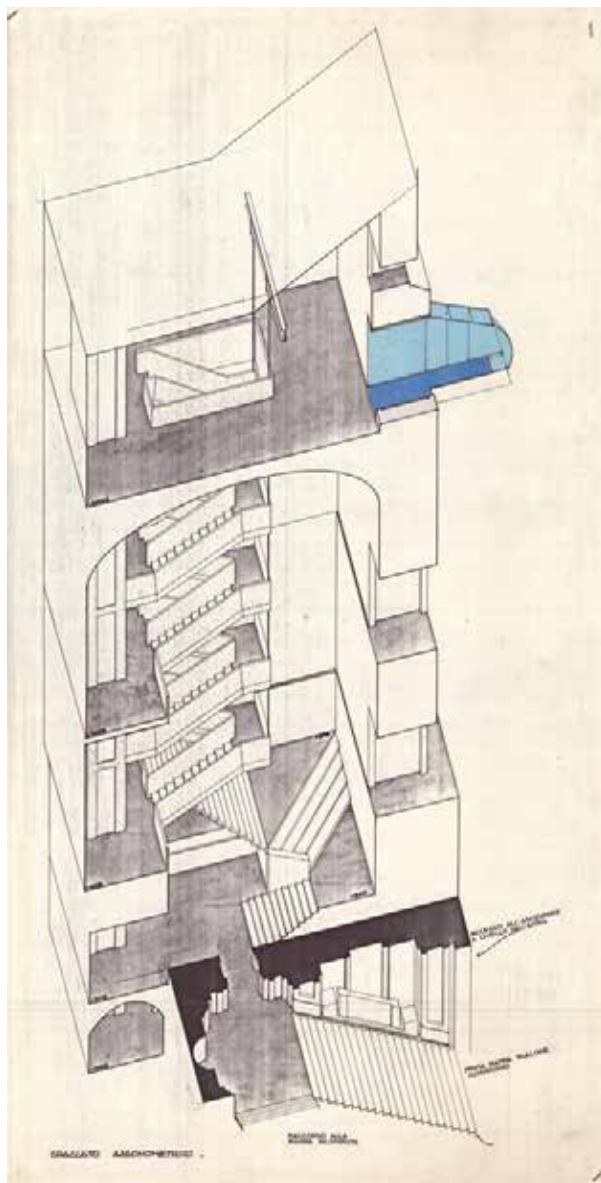
Il tempo-limite: conservazione e trasformazione



luav, AP, fondo AB

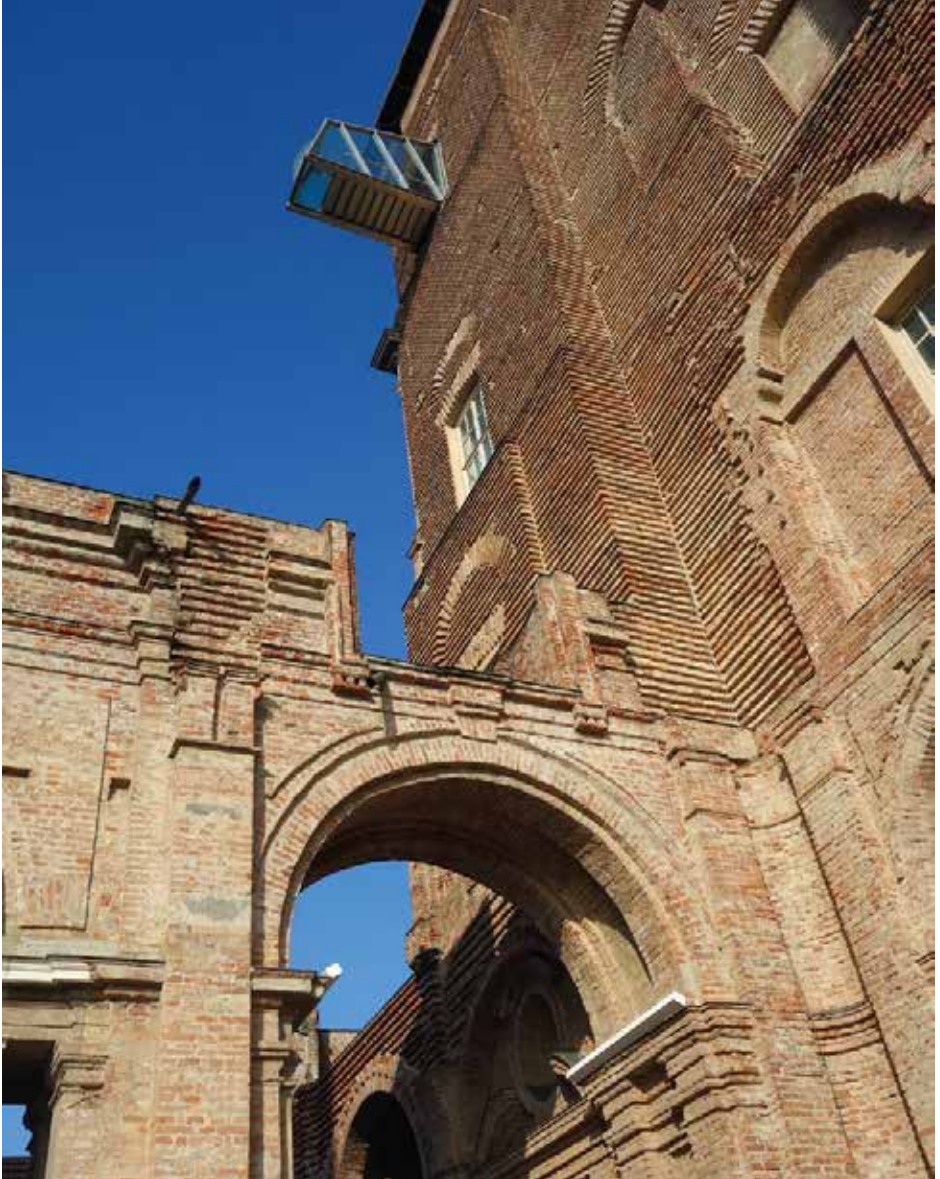
22. *Castello di Rivoli*, studi per la realizzazione dello sporto panoramico, Andrea Bruno, s.d.

## Il progetto del limite



Iuav, AP, fondo AB

23. *Castello di Rivoli*, spaccato assometrico del raccordo tra la scala del Juvorra incompiuta al piano terra e la scala appesa in acciaio, s.d.



24. *Castello di Rivoli*, lo sporto panoramico in oggetto sull'atrio incompiuto di Juvarra. Ph. Giorgio Danesi, 2023.

per mostre temporanee del nuovo Museo di Arte Contemporanea. L'architetto sceglie di inserirsi nel palinsesto stratificato a partire dal progetto per la facciata minore<sup>94</sup>, realizzata nel punto di interruzione della demolizione avviata nel Settecento<sup>95</sup>. Bruno enfatizza la percezione dell'incompiuto rimuovendo le partizioni interne e realizzando una nuova chiusura in calcestruzzo armato e grandi infissi in acciaio e vetro (Figg. 26-27). Sul nuovo diaframma l'architetto incide la data "1986", congelando dichiaratamente la situazione a quel momento. Con questa operazione, egli sceglie di testimoniare il momento dell'intervento oltre che con l'impiego di forme contemporanee anche con l'apposizione dell'anno di esecuzione, offrendo una rilettura di un'azione tradizionalmente codificata nella pratica del restauro fin dalla *Carta del restauro* di Camillo Boito<sup>96</sup>. I setti murari che proseguono oltre il piano della facciata vengono conservati così come emersi nello stato di fatto, nella loro natura di sezioni interrotte esito del cantiere di demolizione. All'interno, nella pavimentazione grigia realizzata in resina cementizia, poco dopo la metà della galleria, Bruno sceglie di innestare un lungo listello di bronzo con incisa la frase: "Questo segno indica il limite che avrebbe dovuto raggiungere la reggia ideata da Filippo Juvarra per Vittorio Amedeo II nel 1713"; un limite immateriale reso materico per guidare il visitatore nella comprensione del complesso palinsesto del manufatto (Fig. 25).

Tre grandi volumi esterni in acciaio, strutturalmente e formalmente indipendenti, vengono adibiti a vani scala – due dei quali di emergenza – sul fianco nord della galleria. Come emerge dal confronto con i disegni di rilievo prima dei lavori<sup>97</sup>, l'operazione condotta sulla Manica Lunga non è priva di conseguenze materiali.

94 luav, AP, fondo AB, *Castello di Rivoli, Manica Lunga, disegni di progetto della facciata*, dicembre 1986.

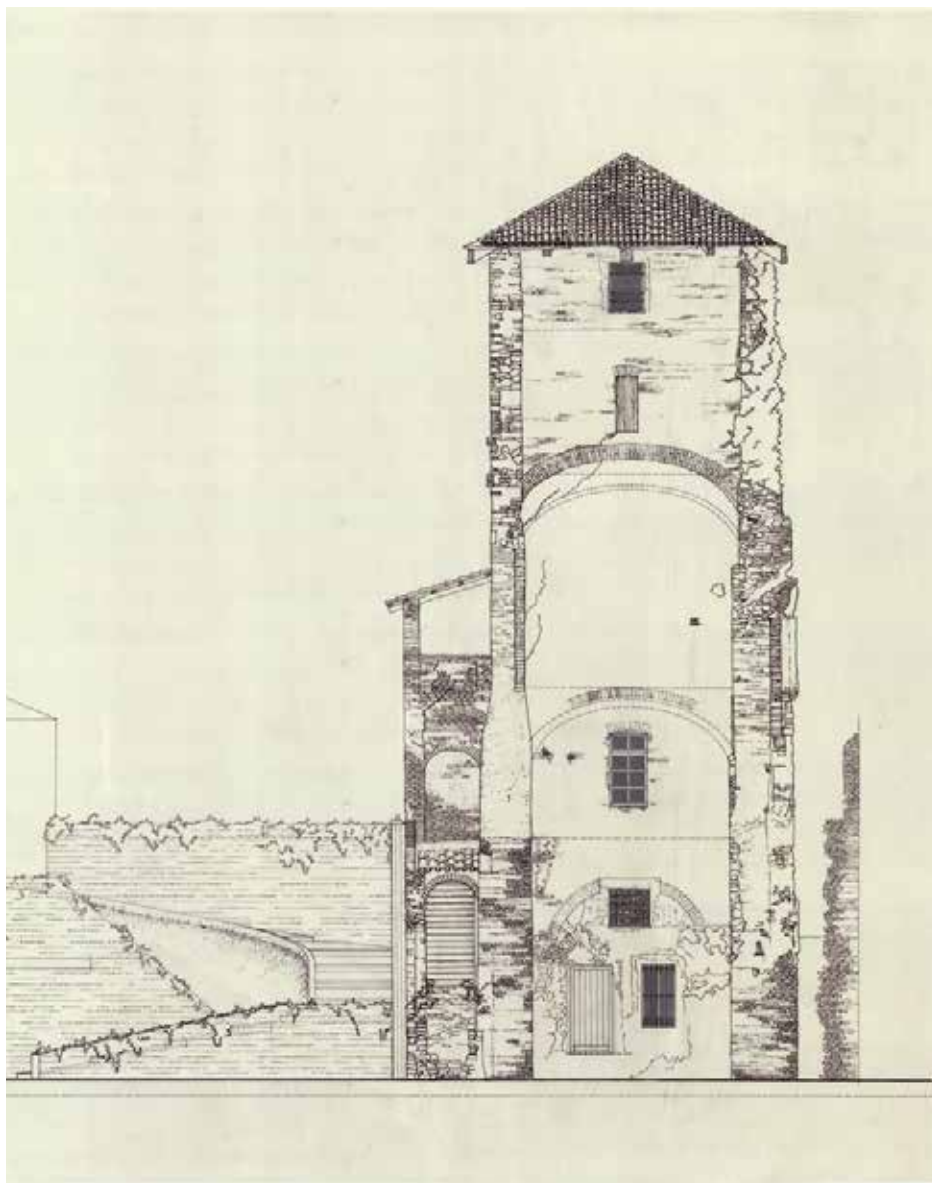
95 Cfr. G. Gritella, *Rivoli. Genesis...*, cit., pp. 117-125.

96 «[...] Allora converrà in ogni modo che i pezzi aggiunti o rinnovati, pure assumendo la forma primitiva, siano di materia evidentemente diversa, o portino un segno inciso o meglio la data del restauro, sicché neanche su ciò possa l'attento osservatore venire tratto in inganno», *Carta del restauro*, 1883, punto 3.

97 luav, AP, fondo AB, *Castello di Rivoli, Manica Lunga, rilievo dello stato di fatto prima dell'intervento*, s.d.

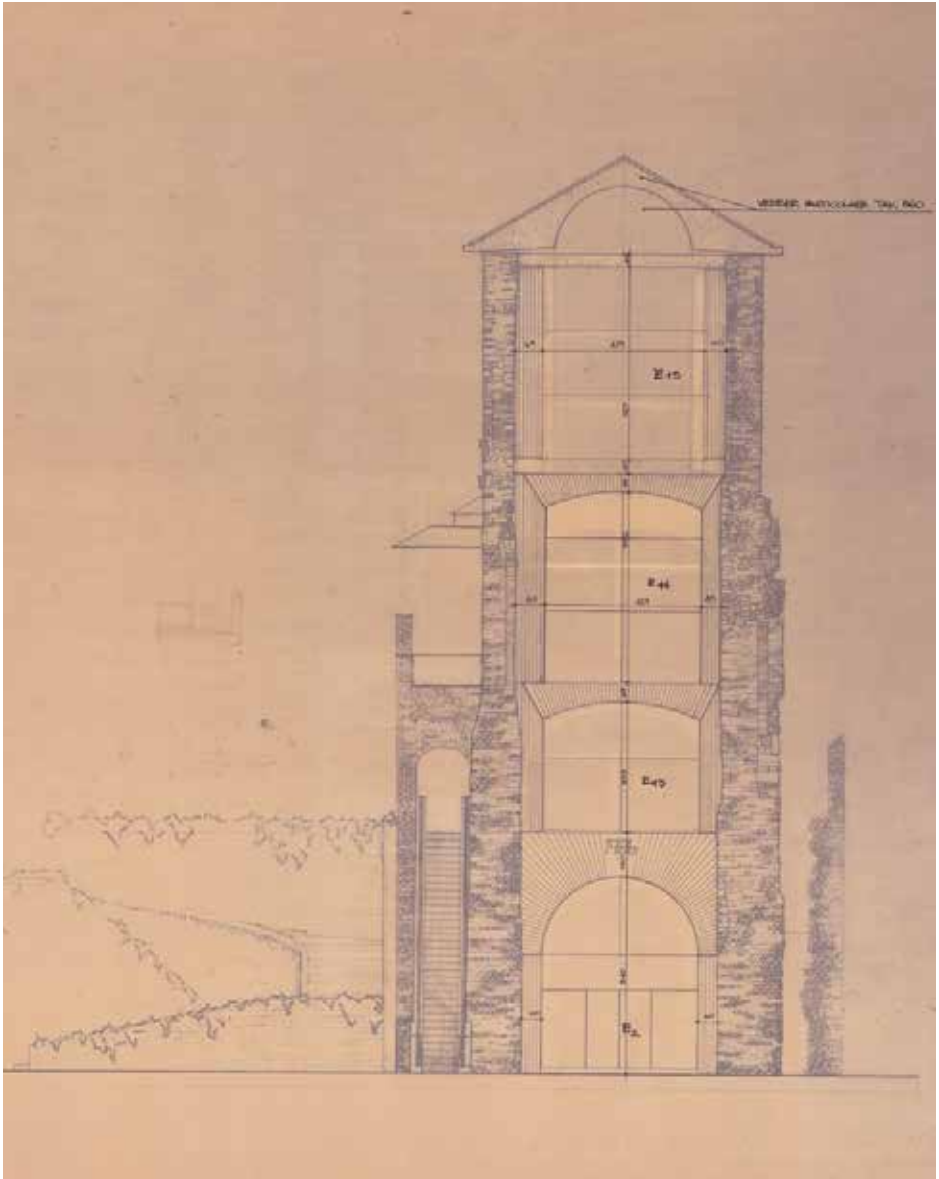


25. *Castello di Rivoli, Manica Lunga*,  
pavimentazione in resina cementizia con  
l'innesto in ottone che segnala: "Questo segno  
indica il limite che avrebbe dovuto raggiungere  
la reggia ideata da Filippo Juvarra per Vittorio  
Amedeo II nel 1713". Ph. Giorgio Danesi, 2023.



luav, AP, fondo AB

26. *Castello di Rivoli, Manica Lunga*, rilievo dello stato di fatto prima dell'intervento, Andrea Bruno, s.d.



luav, AP, fondo AB

27. Castello di Rivoli, Manica Lunga, disegni di progetto della nuova parete di filtro, Andrea Bruno, dicembre 1986.

Bruno esprime un giudizio di valore sulle diverse stratificazioni del complesso, decidendo di rinunciare ad alcuni apporti più recenti della sua storia. Questa scelta si pone come un elemento di contraddizione rispetto alle premesse, poiché restituisce un'immagine non propriamente del momento della demolizione, né dello stato di fatto, ma di un tempo ibrido nel quale alcune fasi intermedie vengono obliterate. L'architetto ripristina il ritmo delle bucatore precedenti al periodo di uso come caserma, interpretando le tracce nelle murature per tamponare alcune aperture e riaprirne altre: «I prospetti si rivelavano completamente stravolti rispetto al loro disegno originario a causa delle aperture e dei tamponamenti che erano stati praticati da coloro che avevano occupato l'edificio negli anni precedenti, dettati puramente da ragioni di praticità soggettiva. Una rilettura accurata delle murature individuò in modo evidente l'esistenza delle aperture originali, che mediante la loro scansione determinavano il ritmo della galleria [...]; l'eliminazione dei tamponamenti e la ricucitura delle parti murarie danneggiate dall'apertura delle finestre abusive hanno riconsegnato ai prospetti l'immagine originaria»<sup>98</sup> (Fig. 28). Le murature, in grave stato di degrado, vengono consolidate con ampi interventi di “scuci-cuci”, mentre le creste murarie vengono regolarizzate e integrate con un cordolo perimetrale in calcestruzzo armato<sup>99</sup>. Su di esso si imposta una nuova copertura metallica, che sostituisce quella lignea preesistente, quasi completamente perduta. Una successione di capriate in acciaio dipinte di bianco, appositamente disegnate per questo edificio, allude alla volumetria della copertura originaria, senza replicarne le forme. Le sezioni esecutive descrivono un impianto altamente tecnologico, provvisto di un sistema automatico di sollevamento di porzioni della falda per regolare l'illuminazione naturale, che viene realizzato ma che non sarebbe mai stato azionato (Figg. 29-30). La copertura si protrae oltre la nuova chiusura vetrata per sottolineare la prosecuzione ideale della manica interrotta, oltre che per proteggere la facciata.

98 Cfr. L. Vagacelo, *Il restauro della Manica Lunga del castello di Rivoli*, cit., p. 14.

99 luav, AP, fondo AB, *Castello di Rivoli, Manica Lunga, progetto esecutivo della nuova copertura, dettagli costruttivi del noto tra copertura e murature*, dicembre 1986.



---

luav, AP, fondo AB

28. *Castello di Rivoli, Manica Lunga*, fotografia, cantiere di restauro, s.d. Lo scatto immortalava la fase precedente al posizionamento delle capriate metalliche della nuova copertura. Si notino le creste murarie regolarizzate attraverso il getto di cordoli in calcestruzzo, che sarebbero divenuti il punto di ancoraggio degli elementi metallici, nonché l'interfaccia con le murature preesistenti.





---

luav, AP, fondo AB

30. *Castello di Rivoli, Manica Lunga*, cantiere di realizzazione della nuova copertura, s.d. Lo scatto immortalava la fase di collocazione degli elementi metallici e del loro fissaggio.

Questa scelta sembra trovare eco anche nell'intervento di Carlo Scarpa a Castelvechio: nel luogo di incontro con le mura scaligere, la copertura della caserma napoleonica si protrae oltre l'edificio, trasformandosi da manto in coppi a manto in lastre di rame che protegge la statua del Cangrande e sottolinea il distacco tra ambiti temporali diversi<sup>100</sup>.

Il riconoscimento ottenuto da Bruno per il suo intervento sulla Manica Lunga del Castello di Rivoli sarebbe culminato con la vincita del premio Europa Nostra nel 1993<sup>101</sup>, prevalendo su centocinquanta candidature provenienti da vari contesti europei. L'opera viene giudicata dalla giuria «esemplare per la grande chiarezza con cui Andrea Bruno ha evidenziato il tema [dell'incompiuto, N.d.A.], rifuggendo quindi l'ambiguità di completamenti o mascheramenti in favore dell'originalità dell'architettura, tanto antica quanto attuale»<sup>102</sup>. Anche grazie alla fama acquisita con questa esperienza progettuale, l'architetto sarebbe stato coinvolto dal Ministero della Cultura della Georgia nel 2011<sup>103</sup> per risolvere una questione da tempo lasciata in sospeso: il completamento del cantiere di restauro della Cattedrale di Bagrati, anch'esso caratterizzato da una vicenda di brusche interruzioni.

La cattedrale è considerata un capolavoro dell'architettura medievale georgiana del XI secolo<sup>104</sup>. Tuttavia, il manufatto subì diverse fasi di distruzione e ricostruzione nel corso dei secoli, fino all'invasione ottomana della fine del XVI secolo, che ridusse l'edificio in rovina (Fig. 31). Negli anni Cinquanta del Novecento il governo georgiano promosse diverse indagini archeologiche sull'edificio da secoli in abbandono e, nel 1952, finanziò il progetto di ricostruzione

100 Cfr. S. Di Resta, *Le «forme» della conservazione... cit.*, p. 59.

101 G. Messina, *Il Castello di Rivoli tra i Premi Europa Nostra*, «L'industria delle costruzioni», 260, giugno 1993, pp. 58-59.

102 Ivi, p. 58.

103 Iuav, AP, fondo AB, *Cattedrale di Bagrati*, Note preliminari del 5-7 gennaio 2011.

104 Per una descrizione più dettagliata delle vicende costruttive della Cattedrale di Bagrati si veda: M. Petzet, *Georgia: Bagrati cathedral reconstructed*, «Heritage at risk», 2014, pp. 63-66.



---

luav, AP, fondo AB

31. *Cattedrale di Bagrati*, edificio in rovina prima degli interventi di ricostruzione avviati nel 1952 dal governo georgiano e poi interrotti.

congetturale della cattedrale tramite un processo di anastilosi<sup>105</sup>. Il cantiere procedette con il completamento delle murature perimetrali, le volte delle absidi e parte del braccio ovest, attraverso il riposizionamento dei conci reperiti sul sito, la realizzazione di nuovi conci e ampie integrazioni in calcestruzzo armato destinate a essere rivestite di pietra. L'intervento si interruppe bruscamente al finire dei fondi, lasciando il cantiere incompiuto, senza alcuna copertura. A seguito dell'abbandono, le colonne interne, previste in calcestruzzo rivestito di pietra, apparivano complete solo nei basamenti, mentre la realizzazione dei fusti venne interrotta a varie altezze, rimanendo incompleti seppur già provvisti di ferri per la prosecuzione dei getti di calcestruzzo mai eseguiti<sup>106</sup> (Fig. 32). Nel 1994 la cattedrale, in condizioni di completo abbandono, viene inserita nell'elenco dei siti patrimonio mondiale dell'umanità dell'UNESCO<sup>107</sup>. Tuttavia, nel 2008, ICOMOS<sup>108</sup> esprime preoccupazioni in merito al carattere di autenticità non garantito dagli interventi ricostruttivi avviati negli anni precedenti, e intima il governo di non procedere con tali interventi mimetici<sup>109</sup>. Per gli stessi motivi, UNESCO nel 2010 inserisce il manufatto nella lista dei siti del patrimonio mondiale in pericolo e avvia un dialogo con Andrea Bruno come consulente italiano per mediare i rapporti con l'equipe di ingegneri georgiani guidati da Ivane Gremelashvili, incaricato di procedere con il cantiere interrotto decenni prima<sup>110</sup>.

Andrea Bruno affronta il progetto cercando una mediazione consapevole tra le diverse stratificazioni del passato, riconoscendo

105 World Heritage Committee inscribes Bagrati Cathedral and Gelati Monastery (Georgia) on List of World Heritage in Danger, disponibile online (<https://whc.unesco.org/en/news/637>), consultato il 01/03/2025.

106 luav, AP, fondo AB, *Cattedrale di Bagrati, fotografie dello stato di fatto nel 2011, all'avvio del progetto di Andrea Bruno*.

107 luav, AP, fondo AB, *Cattedrale di Bagrati, Prime considerazioni sullo stato del cantiere della Cattedrale di Bagrati*, 5 gennaio 2011, appunti di A. Bruno.

108 ICOMOS (International Council on Monuments and Sites).

109 Cfr. T. Meladze, Y. Uekita, *Reconstructing the Sacred: The Controversial Process of Bagrati Cathedral's Full-scale Restoration and Its World Heritage Delisting*, «International Journal of Cultural Property», 27, 3, agosto 2020, pp. 375-396.

110 Cfr. A. Bruno, *Cattedrale di Bagrati a Kutaisi in Georgia*, «Paesaggio Urbano», 2, marzo-aprile 2013, p. 85.

un valore anche alle ricostruzioni all'*identique* degli anni Cinquanta. Come lui stesso sottolinea: «All'epoca, molti potevano essere gli esempi a cui riferirsi di ricostruzioni congetturali, praticati dai più noti architetti restauratori in ogni parte d'Europa. La teoria di Viollet-le-Duc rappresentava una linea dottrinale a cui riferirsi prima del dibattito sulla liceità di cancellare l'autenticità superstite dell'edificio, contraffatta da interventi che volevano spacciare per originali forme derivate da congetture poco attendibili»<sup>111</sup>. Consapevole che la rimozione di tali integrazioni, saldamente ancorate alle strutture superstiti tramite consistenti getti in calcestruzzo armato, avrebbe comportato rischi maggiori rispetto alla loro conservazione, Bruno decide di mantenerle, interpretandole come una fase autentica della lunga storia trasformativa della cattedrale, testimone di un dato momento storico e di una precisa idea di restauro, seppur superata nel contesto contemporaneo. Un approccio che richiama la decisione adottata da Giovanni Carbonara nel cantiere del Tempio-Duomo di Pozzuoli, dove, durante i noti restauri, optò per conservare le colonne in calcestruzzo armato impostate da Ezio De Felice negli anni Settanta: elementi rimasti incompiuti dopo l'interruzione dei lavori, preservati come traccia tangibile di quella fase progettuale<sup>112</sup>. Ampliando lo sguardo, questo gesto trova eco anche nelle riflessioni di Marc Augé sul tema della copia: «L'originalità di ogni pezzo è relativa; essi si copiano un po' tutti l'uno con l'altro. Le copie antiche avrebbero forse maggior pregio di quelle più recenti?»<sup>113</sup>.

Le immagini della chiesa nel primo decennio del Duemila – divenuta una doppia rovina, antica di pietra e moderna di calcestruzzo – vengono accuratamente raccolte da Bruno nel suo archivio, a testimonianza dell'interesse per la condizione di non finito e come base per impostare il progetto di integrazione senza rinunciare a tale valore.

111 luav, AP, fondo AB, *Cattedrale di Bagrati, Prime considerazioni sullo stato del cantiere della Cattedrale di Bagrati*, 5 gennaio 2011, appunti di A. Bruno.

112 M.A. Pergoli Campanelli, *Il restauro del Tempio-Duomo di Pozzuoli*, «L'Architetto italiano», VI, 35-36, gennaio-aprile 2010, pp. 8-13.

113 M. Augé, *Rovine e macerie. Il senso del tempo*, Bollati Boringhieri, Torino 2004, p. 25.

Quando Marc Augé riflette sul concetto di rovina, osserva: «Coloro che la contemplanò oggi, quale che sia la loro erudizione, non avranno mai lo sguardo di chi la vide per la prima volta. È questa mancanza, questo vuoto, questo scarto fra la percezione scomparsa e la percezione attuale che l'opera originale esprime oggi [...]. La percezione di questo scarto fra due incertezze, fra due incompiutezze, è la ragione essenziale del nostro piacere»<sup>114</sup>. Una condizione che Bruno non intende cancellare: pur restituendo al sito una funzione e delle volumetrie chiuse, sceglie di non privare il luogo di quella condizione sospesa che era ormai parte integrante del suo *genius loci*. Questa volontà è evidente nella visione complessiva della chiesa nel paesaggio, dove la scelta di segnalare il non finito si concretizza nell'inserimento del nuovo blocco scala: un volume in acciaio e vetro collocato all'interno del perimetro di una delle torri, la cui muratura in blocchi di pietra incompleta continua a raccontare, in filigrana, la storia martoriata dell'edificio e la sua incompiutezza (Fig. 33).

Le opere di ricostruzione, bruscamente interrotte nei decenni precedenti, vengono riprese adottando tecniche contemporanee chiaramente distinguibili, con l'obiettivo di restituire alla comunità la volumetria originaria della chiesa e la sua funzione sacra. Come osserva Claudio Varagnoli<sup>115</sup>, le esigenze quasi didattiche imposte dalle organizzazioni internazionali hanno così portato a un prodotto che restituisce la leggibilità della cattedrale. Il materiale predominante scelto per i nuovi rivestimenti è lo zinco titanio, riconoscibile all'interno delle stratificazioni dell'edificio per la sua cromia molto scura, in contrasto con la pietra calcarea chiara<sup>116</sup>. Una scelta di distinguibilità particolarmente accentuata, che

114 Ivi, pp. 25-26.

115 C. Varagnoli, *Uso e consumo del patrimonio architettonico in Italia, prospettive per il secolo XXI*, in A. Hernández Martínez (a cura di), *Preserving the past, projecting the future. Tendences in 21st century monumental restoration*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza 2016, p. 274.

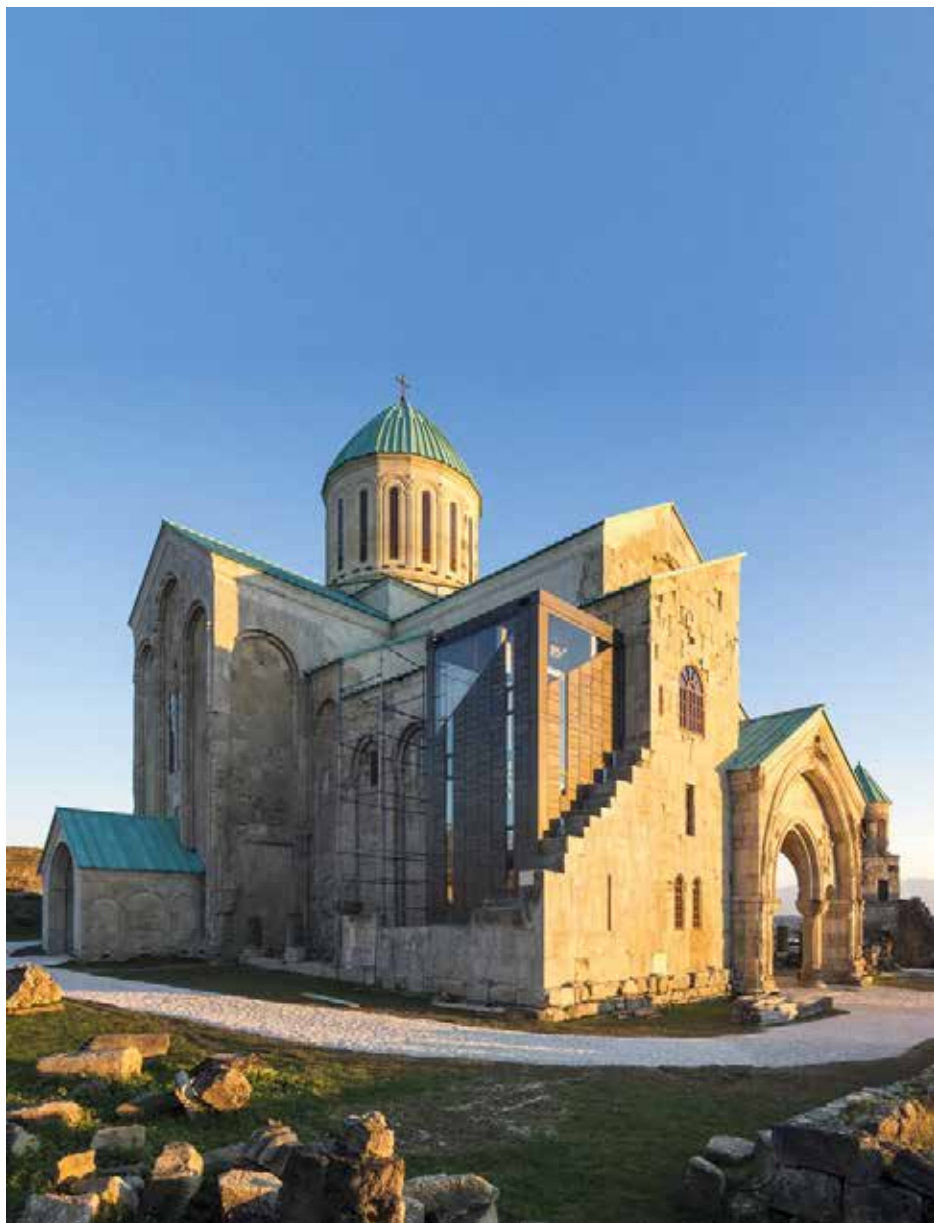
116 Tutte le stampe degli elaborati di progetto sono conservate in luav, AP, fondo AB, *Progetti per la Cattedrale di Bagrati*, 2011-2013.



---

Iuav, AP, fondo AB

32. *Cattedrale di Bagrati*, stato di fatto nel 2011, poco prima dell'avvio dei lavori. Si notino i ferri di armatura che avrebbero consentito i getti in calcestruzzo di integrazione delle colonne previsti dal progetto del 1952, il cui cantiere si interruppe prima del completamento.



---

luav, AP, fondo AB

33. *Cattedrale di Bagrati*. La chiesa dopo i lavori, 2013. Ph. Pino Dell'Aquila.

Marcello Balzani e Riccardo Dalla Negra definiscono «troppo insistita»<sup>117</sup>, ma che, pur sollevando perplessità, viene ritenuta espressione di un intervento «più onesto»<sup>118</sup> rispetto alle premesse progettuali del cantiere di metà secolo, e che consente all'opera di ricevere il premio Domus-Restauro nell'edizione 2012<sup>119</sup>. Le parti mancanti sono integrate attraverso strutture in acciaio, che ricuciono gli elementi distrutti, comprese le volte a botte della copertura, accostandosi a quelle già parzialmente ricostruite negli anni Cinquanta con calcestruzzo armato e pietra. All'interno, una nuova struttura metallica, composta da pilastri e travi, permette di reintrodurre il piano intermedio corrispondente al matroneo, destinato ad accogliere il museo della cattedrale.

La scelta di integrare le parti mancanti utilizzando materiali nuovi e riconoscibili si colloca all'interno di un percorso culturale consolidato<sup>120</sup>, che – solo per citare alcuni esempi emblematici – spazia dagli interventi di Peter Zumthor per il Kolumba Museum (2007), dove l'obiettivo non è ricucire una lacuna ma conferire nuove volumetrie, ai significativi interventi di integrazione di Inger e Johannes Exner per il Castello di Kolding in Danimarca (1972), alla ricostruzione della testata del Cassero di Prato operata da Riccardo Dalla Negra e Pietro Ruschi (2000), alle raffinate integrazioni in legno delle volte progettate da Pier Luigi Cervellati per l'Oratorio di San Filippo Neri a Bologna (1999) e da Emanuele Fidone per la Basilica

117 M. Balzani, R. Dalla Negra (a cura di), *Architettura e preesistenze. Premio Internazionale Domus Restauro e Conservazione Fassa Bortolo*, Skira, Milano 2017, p. 45.

118 *Ibidem*.

119 Si veda: <https://www.premiorestauro.it/it/opere-realizzate>, consultato il 01/03/2025.

120 Sul tema dell'integrazione della lacuna architettonica si vedano, in particolare: C. Vargnoli, *Edifici da edifici: la ricezione del passato nell'architettura italiana 1990-2000*, «L'industria delle costruzioni», 368, Roma 2002, pp. 4-15; A. Ferlenga, E. Vassallo, F. Schellino (a cura di), *Antico e nuovo. Architetture e architettura. Atti del convegno* (Venezia 31 marzo-3 aprile 2004), Il Poligrafo, Padova 2007, voll. II; A. Alvisi, E. Gentilini, F. Maietti, *Dal rudere alla reintegrazione dell'immagine attraverso il trattamento della lacuna*, «Kermes - La rivista del restauro», XXI, 70, aprile-giugno 2008, pp. 55-65.

## Il progetto del limite



luav, AP, fondo AB

34. *Cattedrale di Bagrati*. La chiesa dopo i lavori. Le parti afferenti al progetto del 2011-13 sono riconoscibili grazie al colore dell'acciaio brunito, in contrasto con le murature e le colonne in pietra afferenti al progetto di ricostruzione preesistente. Ph. Pino Dell'Aquila.

paleocristiana di San Pietro a Siracusa (2009)<sup>121</sup>. L'uso di elementi metallici per le integrazioni trova invece ampia diffusione nei primi quindici anni del Duemila, sia in Italia – in particolare nei progetti per i castelli dell'area trentina – sia in Europa, in particolare nel contesto della Penisola iberica<sup>122</sup>.

Seppur con soluzioni differenti, anche per la Cattedrale di Bagrati, come nel caso di Rivoli, l'interruzione del cantiere viene cristallizzata e riconsegnata come testimonianza alle generazioni future. In un taccuino redatto durante i primi sopralluoghi in Georgia, Bruno cita l'intervento ottocentesco di Rafael Stern per l'Anfiteatro Flavio come operazione colta dell'atto di «congelare il tempo» mediante un supporto fisico, la cosiddetta «stampella» di ruskiniana memoria<sup>123</sup>. Mentre Stern fissa i conci del Colosseo in fase di caduta, lasciando intenzionalmente visibili le fessurazioni, Bruno enfatizza la dicotomia tra i grandi pilastri in calcestruzzo e pietra e il nuovo inserimento, segnando con il cambio di materiale il punto esatto di interruzione della ricostruzione avviata dal suo predecessore (Fig. 34). A supporto di questa scelta progettuale, l'architetto punta nel taccuino, accanto allo schizzo dedicato al progetto di Stern del 1803, il seguente quesito provocatorio: «Come si sarebbe potuto fare senza aggiungere nuovi materiali?» (Fig. 35).

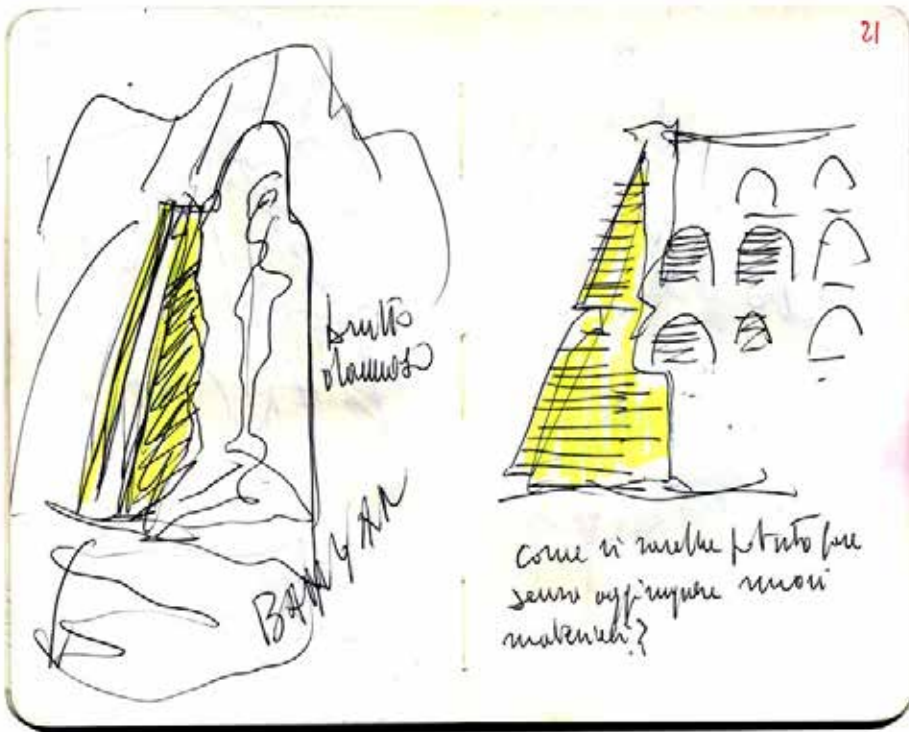
L'introduzione di materiali innovativi e l'impiego di tecnologie contemporanee costituiscono, negli interventi di Andrea Bruno, strumenti fondamentali attraverso cui riannodare le maglie di sistemi complessi, come evidenziato sia nella Cattedrale di Bagrati che nel cantiere del Castello di Rivoli<sup>124</sup>. In entrambi i casi, la progettuale

121 Su questi temi, si veda in particolare: S. Di Resta, *Le «forme» della conservazione ...*, cit.

122 Si veda, in particolare: M.G. Ercolino, *La materia e il tempo: i possibili utilizzi dell'acciaio corten: conoscenza, limiti, conservazione*, GBE, Roma 2020.

123 Si veda, tra gli altri: A.L. Maramotti Politi, *Ruskin fra architettura e restauro*, in S. Casiello (a cura di), *La cultura del restauro. Teorie e fondatori*, cit., pp. 117-140.

124 «La tecnologia, con i suoi materiali e i suoi sistemi costruttivi, è un mezzo, non un fine auto rappresentativo; è un intermediario tra la cosa pensata e la cosa fatta, tra il pensiero astratto e la materia». A. Bruno, *Tecnologie e sistemi*, «L'Arca», 120, novembre



Iuav, AP, fondo AB

35. Schizzo dedicato all'intervento di consolidamento realizzato da Rafael Stern nel 1806 al Colosseo, Andrea Bruno, 2011 ca. Nell'appunto l'architetto si interroga provocatoriamente: «Come si sarebbe potuto fare senza aggiungere nuovi materiali?»

lità si articola intorno a una consapevole interpretazione del fattore tempo, che diventa matrice operativa. Come osserva Francesco La Regina a proposito di Rivoli, l'architetto «si avvale dei segni-documenti di trasformazioni, aggiunte, sottrazioni, incontri tra vecchio e nuovo, tra passato e presente»<sup>125</sup>, senza mai trascurare l'esigenza di restituire all'architettura una funzione rivolta al futuro.

Questa riflessione sul tempo, ben radicata nell'ambito della cultura del restauro, si estende nelle sue opere sino a lambire talvolta le soglie dell'arte contemporanea. Bruno Pedretti sottolinea come, in architettura, la decisione di mantenere traccia dell'incompiuto «diventa un genere trans-artistico moderno»<sup>126</sup> capace di produrre un forte impatto formale e semantico. L'incompiuto, inteso come apertura e non come mancanza, si configura come un invito permanente al dialogo critico, poiché «un'arte perennemente incompiuta è un'arte perennemente affamata»<sup>127</sup>. Tuttavia, il significato profondo delle operazioni di Bruno rimane saldo nella dimensione progettuale, dove il confronto tra antico e nuovo si realizza attraverso un atto consapevole e dichiarato. È proprio in questa capacità di tessere un dialogo aperto tra le epoche, evitando atteggiamenti mimetici o restauri falsificanti, che risiede secondo l'architetto la garanzia di una trasmissione autentica della memoria storica e del valore testimoniale dei monumenti.

1997, pp. 2-3.

125 F. La Regina, *La regola, la materia, la forma. Il cantiere del costruito storico e la questione del metodo*, Altralinea, Firenze 2006, p. 557.

126 B. Pedretti, *La forma dell'incompiuto*, cit., p. 6.

127 Ivi, p. 66.

---

**Lo spazio-limite:  
interventi per la preesistenza**

In questa sezione della ricerca, il concetto di limite è indagato come luogo fisico di interazione tra l'architettura del passato e il progetto del nuovo. L'analisi del percorso professionale di Andrea Bruno evidenzia come le esperienze legate alle architetture preesistenti rappresentino il fulcro della sua carriera, la parte più solida e stimolante della sua produzione<sup>1</sup>. Per Bruno, si tratta di «progettare l'esistente»<sup>2</sup>, come lui stesso definisce il suo approccio, e di «decidere responsabilmente le possibilità di trasformazioni formali»<sup>3</sup>. Il tema del limite, nel contesto dell'architettura e in particolare del restauro, diventa cruciale: rappresenta il luogo in cui si articola il dialogo tra tempi diversi e in cui il progettista può esprimere la propria sensibilità rispetto a quel «senso del confine che porta a separare contributi diversi sull'opera»<sup>4</sup>. Come afferma Amedeo Bellini, «ogni intervento di restauro esplicita un rapporto tra un'opera del passato e una concezione attuale dell'architettura»<sup>5</sup>, rapporto che spesso si concretizza proprio nel limite reciproco tra le parti. In questa prospettiva, quella relazione si configura come un'interfaccia, uno spazio liminare «dove hanno luogo le interazioni»<sup>6</sup>, inevitabili ed essenziali nel progetto di restauro. In senso più ampio, come evidenzia Gianugo Polesello, «tutta l'esperienza architettonica si configura in qualche modo come un'elaborazione dell'idea originaria di limite»<sup>7</sup>.

A partire da questi fondamenti, l'indagine proposta valuta l'impatto e la coerenza delle scelte progettuali di Bruno nei diversi contesti in cui opera. Dall'analisi emergono tre declinazioni del concetto di

- 1 Il Fondo Andrea Bruno conservato presso luav Archivio Progetti individua tra i materiali oltre centosessanta progetti d'architettura redatti da parte dell'architetto tra il 1960 e il 2010 e non sempre realizzati. Di questi, oltre cento riguardano studi per architetture preesistenti, a diversi livelli di progettazione, che talvolta si limitano allo schizzo preliminare, in altri casi raggiungono il livello esecutivo.
- 2 S. Gizzi, *Editoriale. Intervista a Andrea Bruno*, cit., p. 12.
- 3 *Ibidem*.
- 4 S. Di Resta, *Le «forme» della conservazione...*, cit., p. 104.
- 5 A. Bellini, *Il dibattito Antico-Nuovo*, in AA.VV., *La difesa del patrimonio artistico*, Mondadori, Milano 1978, p. 164.
- 6 M. Ferrara, *Interazione, Interfaccia*, in C. Dezzi Bardeschi (a cura di), *Abbecedario minimo 'Ananke. Cento voci per il restauro*, cit.
- 7 S. Bisogni, G. Polesello, *L'architettura del limite*, CLEAN, Napoli 1993, p. 7.

limite: “distanza”, “soglia” e “cucitura”. Questi temi non solo guidano l’indagine, ma fungono anche da chiavi interpretative per comprendere più a fondo le sue opere. La “distanza” diventa strumento per preservare l’identità storica della preesistenza, mantenendo un distacco critico che consenta di leggere le stratificazioni del tempo. La “soglia” si configura come un punto di passaggio, un contatto tra epoche diverse che invita alla scoperta e alla riflessione. La “cucitura” interpreta il limite come connessione, rendendolo luogo di unione tra antico e nuovo, in un dialogo allegorico, prima ancora che fisico. Attraverso queste tre prospettive, la ricerca mostra come Andrea Bruno interpreti il limite non come un vincolo, ma come un’opportunità progettuale per realizzare architetture che rispettino e valorizzino il passato, mantenendo al contempo una forte identità contemporanea.

Queste tre lenti di osservazione si intrecciano e si contaminano reciprocamente, dimostrando un’interazione dinamica tra le diverse declinazioni del medesimo concetto. A ciascuno dei temi sono associate tre opere significative su cui l’architetto è intervenuto tra gli anni Settanta e i primi anni Duemila, scelte per la loro rappresentatività. Le analisi procedono parallelamente, senza pretendere di offrire una narrazione esaustiva della carriera dell’architetto o una cronologia completa delle sue opere. Tuttavia, ciascuna indagine tematica culmina con un intervento più recente, consentendo una riflessione sull’evoluzione del pensiero e della pratica progettuale dell’architetto nel corso degli anni.

### Rispettare la distanza

Il termine “distanza” affonda le sue radici nell’etimologia latina *distántia*<sup>8</sup>. La parola deriva dal verbo *distare*, che significa “stare lontano” o “essere separato”. Già in questa radice si rivela un’ambivalenza significativa: la distanza implica al contempo una separazione fisica e una relazione implicita tra due punti, una tensione tra il qui

8 Cfr. Voce *Distántia*, in M. de Vaan, *Etymological Dictionary of Latin and the Other Italic Languages*, Brill, Boston 2008. De Vaan spiega che *distántia* significa “essere separato” o “stare lontano”, con accentuazione di separazione fisica o concettuale.

e l'altrove, tra l'oggetto e l'osservatore, ma anche tra il passato e il presente. Nella cultura architettonica contemporanea, la distanza non si limita ad esprimere un valore geometrico o spaziale, ma assume una dimensione culturale, diventando un possibile criterio per definire il rapporto tra l'opera e il suo contesto, tra l'intervento progettuale e la preesistenza storica. È interessante osservare che, nell'etimologia greca διάστασις (*diástasis*)<sup>9</sup>, il termine è associabile anche ai concetti di "dimensione" e "misura". Nel restauro architettonico, in particolare, la «misura della distanza»<sup>10</sup> emerge come un principio metodologico e operativo: stabilire un distacco ponderato tra le parti significa riconoscere e rispettare l'identità del monumento, mantenendo una tensione dialettica tra conservazione e addizione. La distanza, quindi, non è solo fisica, ma diventa un linguaggio progettuale, che si pone al centro del dibattito contemporaneo sull'identità dell'architettura e sul valore della memoria storica come strumento essenziale per stabilire gli equilibri tra il nuovo e la preesistenza.

La prima opera di Andrea Bruno che consente una riflessione su questo tema risale alla fine degli anni Settanta, quando il progettista interviene su Palazzo Carignano, uno dei più noti palazzi di Torino. La residenza, eretta in pieno centro storico tra il 1679 e il 1683 da Guarino Guarini, venne utilizzata come dimora per i principi di Carignano fino al 1848, quando diventò sede del Parlamento Subalpino<sup>11</sup>. La modifica d'uso e i successivi ampliamenti progettati da Gaetano Ferri e Giuseppe Bollati nella seconda metà dell'Ottocento<sup>12</sup>

- 9 Cfr. F. Montanari, *The Brill Dictionary of Ancient Greek*, Brill, Boston 2015. Il termine greco διάστασις si riferisce a un'azione di distanziamento o separazione, spesso utilizzata in contesti spaziali e temporali, anche con l'accezione di "dimensione" e "misura".
- 10 Sul tema si veda, in particolare: S. Di Resta, *Le «forme» della conservazione...*, cit., pp. 99-104.
- 11 Il Parlamento Subalpino era l'assemblea legislativa del Regno di Sardegna, che comprendeva la regione subalpina del Piemonte. Durante il Risorgimento italiano, Torino era il centro politico e amministrativo del Regno di Sardegna, e l'aula del Parlamento Subalpino era il luogo dove venivano discusse e approvate le leggi per il governo del regno. Cfr. C. Palmas, *Dal salone guariniano all'aula del Parlamento Subalpino*, in A. Griseri (a cura di), *Il Parlamento Subalpino in Palazzo Carignano. Strutture e Restauro*, UTET, Torino 1988, pp. 27-50.
- 12 Sulla storia costruttiva e trasformativa del palazzo si segna, in particolare: M.G.

avrebbero radicalmente alterato la struttura originaria del palazzo, trasformandolo in un edificio a pianta quadrata con un vasto cortile interno. Tuttavia, si sarebbe conservato fino ai giorni nostri il maestoso salone seicentesco, coperto da una cupola ellittica finestrata attribuita al Guarini e trasformato in quegli anni in aula parlamentare.

Nel 1979, quando la Regione Piemonte incarica Bruno di intervenire su Palazzo Carignano, l'edificio versava già da anni in avanzato stato di degrado e parziale abbandono. Questo declino aveva avuto inizio con il trasferimento della capitale da Torino a Firenze<sup>13</sup>, evento che aveva segnato l'avvio di un lungo processo di modificazioni durato per l'intero XX secolo, caratterizzato da frazionamenti e continui cambi d'uso dell'edificio. Il principale problema da affrontare riguardava i danni strutturali dovuti perlopiù alla marcescenza diffusa delle componenti lignee, causata da estese infiltrazioni d'acqua nella copertura, che l'architetto testimonia attraverso un'accurata campagna di rilievi<sup>14</sup>. Il progetto prevede la sostituzione dell'intera copertura con una struttura in legno lamellare. Le travi lignee dei corpi principali dell'edificio, considerate eccessivamente ammalorate<sup>15</sup>, vengono rimosse e sostituite riproponendo l'orditura preesistente attraverso i nuovi elementi. L'intera struttura viene poi rivestita con il manto di coppi recuperati dallo smantellamento della copertura precedente. In quest'opera di sostanziale ricostruzione, l'unica eccezione è rappresentata dal complesso telaio ligneo che protegge la cupola del parlamento subalpino, attribuita al Guarini e per questo considerata da Bruno una testimonianza di maggiore valore, rispetto

Cerri, *Palazzo Carignano: tre secoli di idee, progetti e realizzazioni*, Allemandi, Torino 1990.

- 13 Torino è capitale d'Italia dal 1861 al 1865, durante il regno di Vittorio Emanuele II. La capitale viene trasferita a Firenze nel 1865, prima del passaggio definitivo a Roma nel 1871.
- 14 luav, AP, fondo AB, *Rilievi delle coperture di Palazzo Carignano*, luglio 1984.
- 15 «Lo stato di degrado dal quale sono risultate aggredite sia le travi che l'apparecchiatura di mattoni si è rivelato tale da consigliare l'immediata cauta e totale rimozione. [...] L'inaffidabilità generale della copertura ne ha imposto la cauta rimozione» luav, AP, fondo AB, Palazzo Carignano, *Relazione tecnica dell'ing. M. De Cristofaro*, 12 luglio 1982.

alle coperture ottocentesche. Questo elemento viene attentamente rilevato e restituito con disegni in scala 1:50, che rivelano una particolare cura nella rappresentazione dettagliata degli elementi lignei e delle loro deformazioni, delle catene metalliche e, addirittura, dei cumuli di pietrisco e cocci accumulati sul perimetro del tamburo (Fig. 36). A questa preziosa testimonianza seicentesca viene dedicato un progetto di conservazione mirato<sup>16</sup>: si effettuano puliture, trattamenti del legno con impregnanti, la verifica delle staffe metalliche e si impiegano «tecniche sofisticate di risanamento di parti di legno utilizzando resine e barre in fibra di vetro»<sup>17</sup>, al tempo considerate tra i migliori ritrovati della tecnica nel campo del consolidamento ligneo, come testimoniano anche i testi specialistici coevi<sup>18</sup>.

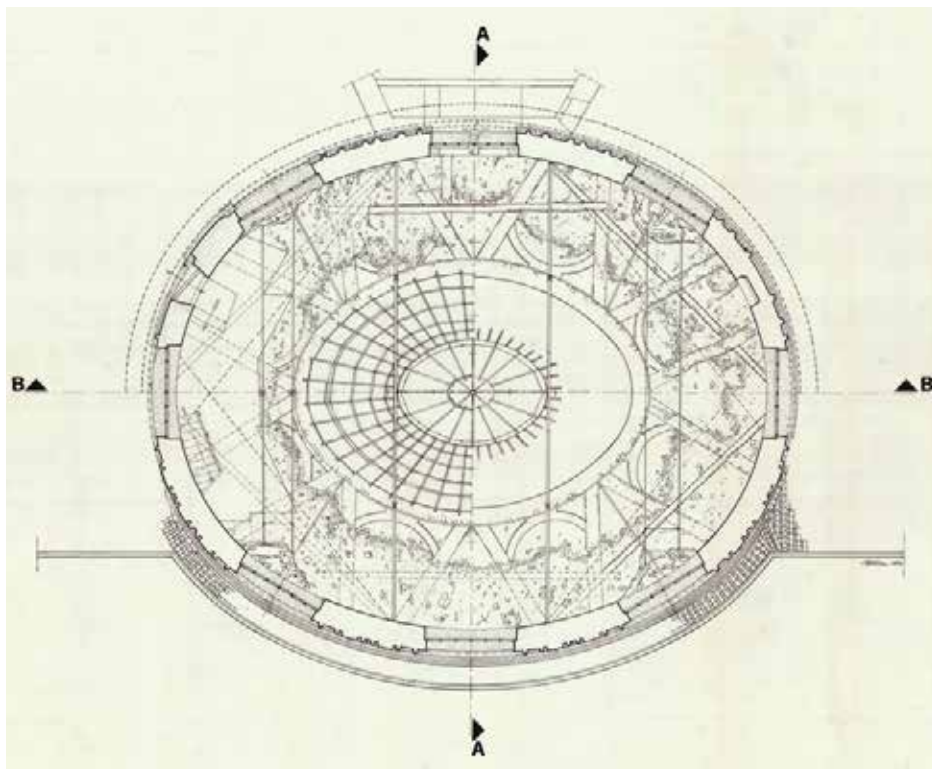
Tra gli interventi progettati da Andrea Bruno per le coperture del palazzo, il gesto più significativo consiste nella scelta di liberare il corpo ellittico del tamburo centrale dalle falde di copertura che vi si erano addossate lateralmente nel corso dell'Ottocento. Questa operazione è possibile grazie alla realizzazione delle nuove falde in legno lamellare sopra descritte che, nei soli punti di tangenza con il tamburo, vengono arretrate e ripensate rispetto alla conformazione preesistente. Le nuove coperture si arrestano prima di incontrare la struttura ellittica, creando un taglio curvo che abbraccia la forma guariniana, e se ne distacca quel tanto che basta da formare una terrazza praticabile lungo il perimetro (Figg. 37-38). L'intento di Bruno è quello di «creare uno spazio di distacco tra il manufatto del nuovo coperto, che è disegnato in modo tale da raccordarsi con la fronte

16 Luav, AP, fondo AB, *Progetto di restauro per le coperture di Palazzo Carignano*, ottobre 1986.

17 A. Magnaghi, *Palazzo Carignano. Restauro, consolidamento e recupero funzionale*, in *Patrimonio edilizio esistente: un passato e un futuro. Atti del convegno (Torino-Collegno, 2-3 maggio 1980)*, Designer Riuniti Editori, Torino 1981, p. 157.

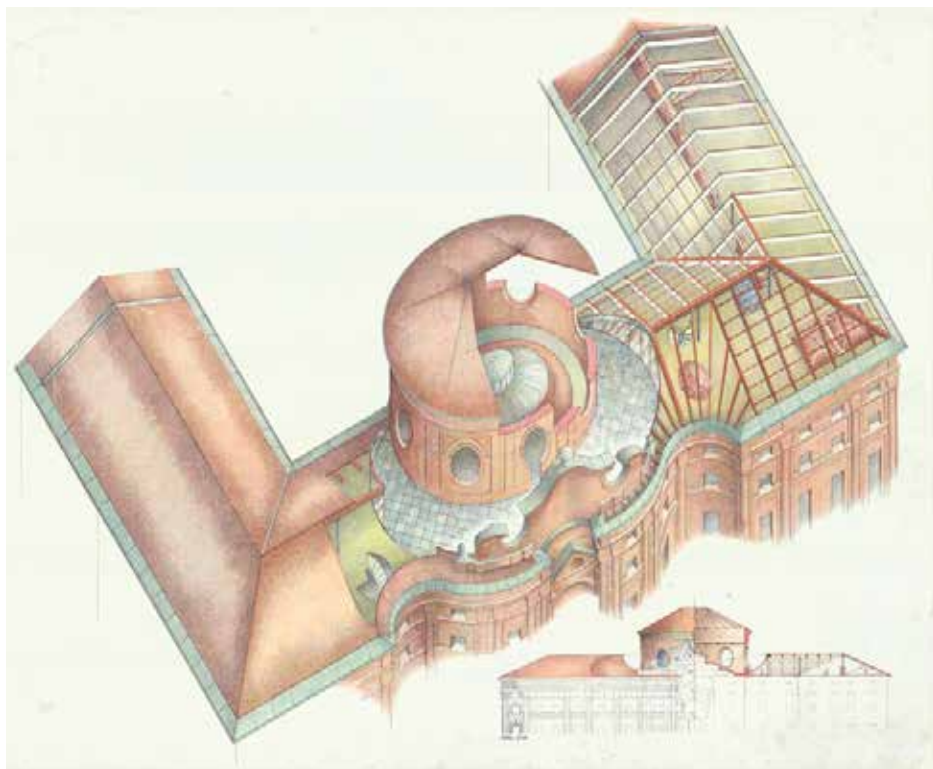
18 Cfr. G. Tampone (a cura di), *Il restauro del legno*, voll. I-II, Nardini, Firenze 1989-90. Si veda in particolare il contributo di G. Tampone, *Problematiche del restauro delle strutture lignee e odierni criteri di intervento*, pp. 105-109: «Le tecniche operative non potranno comunque prescindere dall'impiego di altri materiali, differenti dal legno, quali colle, metalli, ecc [...]. Quindi ritengo che siano da esplorare con attenzione le possibilità offerte dai composti oggi prodotti dall'industria [...]».

## Il progetto del limite



luav, AP, fondo AB

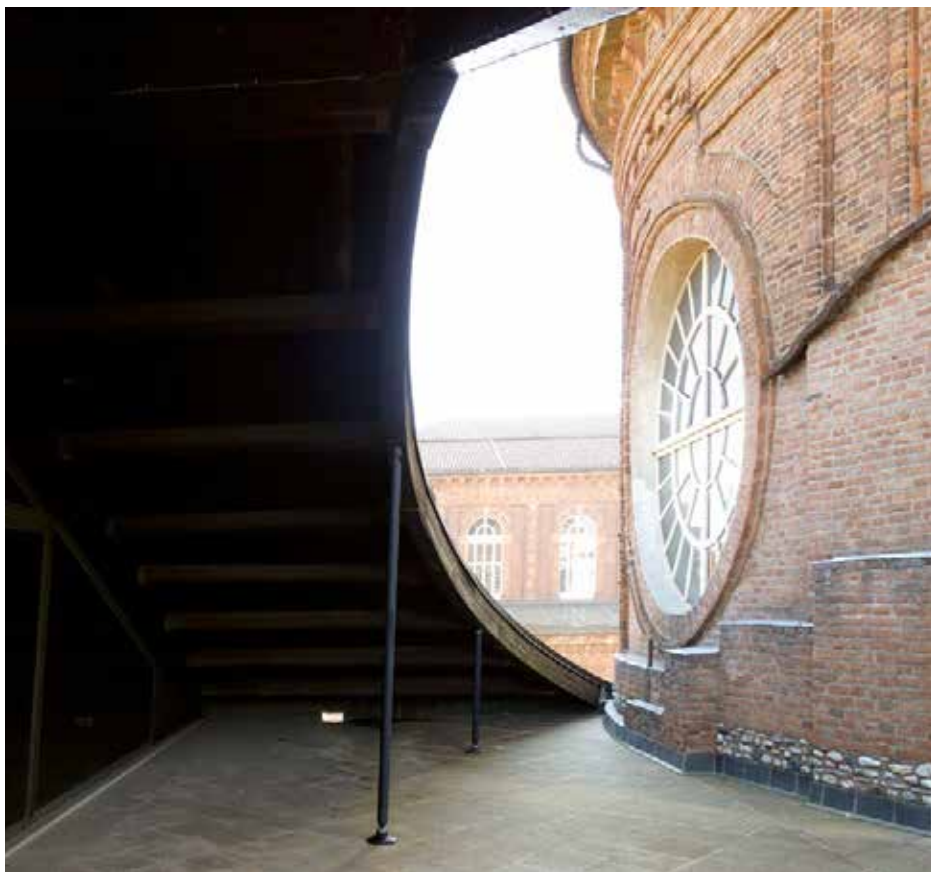
36. *Palazzo Carignano*, Torino, rilievo della cupola del Parlamento Subalpino, Andrea Bruno, luglio 1984.



---

Iuav, AP, fondo AB

37. *Palazzo Carignano*, Torino, assonometria per il progetto nelle nuove falde di copertura in legno lamellare, costruite attorno al tamburo guariniano, Andrea Bruno, marzo 1985.



39. Terrazza attorno al tamburo guariniano. Il progetto rimuove le falde ottocentesche fortemente degradate per ricreare nuove falde aperte in legno lamellare che abbracciano il tamburo, consentendone la completa visione. Ph. Giorgio Danesi, 2023.

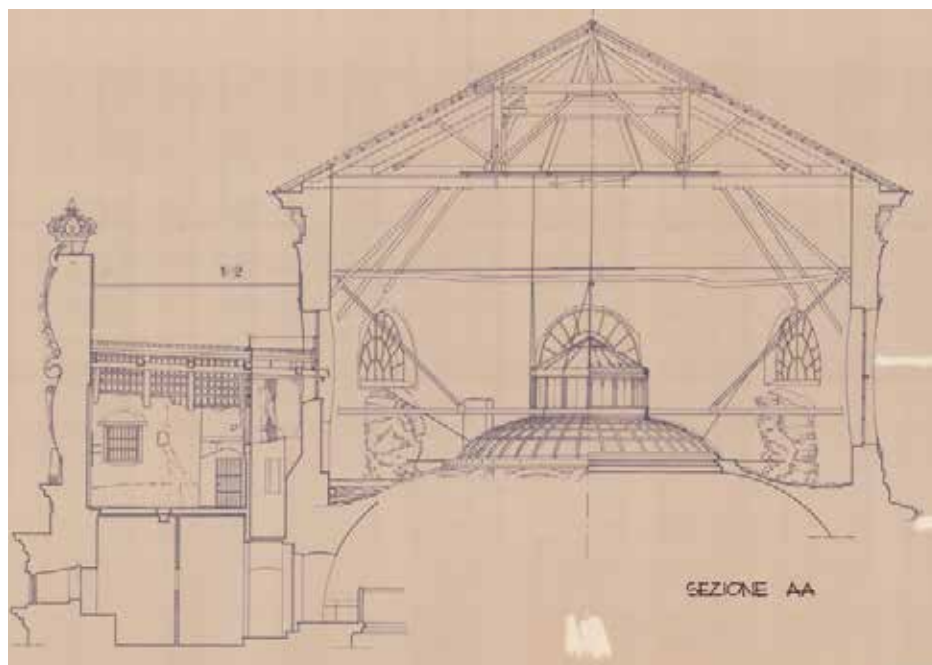
sinuosa del palazzo, e l'estradosso del tamburo finestrato»<sup>19</sup>. Questo intervento consente la riapertura di alcune delle ampie finestre ovali, parzialmente oscurate dalle aggiunte ottocentesche. Non si configura come un completo ripristino della struttura originaria del XVII secolo, bensì come la creazione di una fascia di rispetto che concilia la permanenza di parte dei volumi ottocenteschi con la liberazione della struttura seicentesca. Tale operazione, giudicata da alcuni studiosi come eccessivamente invasiva per la perdita consistente di materia<sup>20</sup>, mira principalmente a recuperare l'adeguato apporto di luce nel salone sottostante, compromesso dalle falde introdotte nel XIX secolo. Questo aspetto era ritenuto dagli storici essenziale per la corretta lettura dell'edificio, come avrebbe sottolineato la soprintendente Maria Grazia Cerri in quegli anni: «I suoi disegni [di Guarini, N.d.A.] ci confermano la irrinunciabile connessione tra struttura e luce, il cui rapporto dialettico, sempre presente nelle architetture religiose, rimane costante in Guarini, che lo ripropone anche in questi importanti edifici civili»<sup>21</sup>. Le nuove falde in legno lamellare seguono le curve del tamburo, avvolgendolo su tutti i lati e distanziandosi da esso fino a sei metri nel punto di massima lontananza, permettendo così di apprezzare le decorazioni delle murature, su cui Bruno decide di mantenere anche le tracce delle falde rimosse, come testimonianza della fase ottocentesca da lui stesso consapevolmente obliterata in favore di una migliore lettura dell'architettura guariniana (Figg. 39-40). È importante sottolineare che, sebbene questo approccio al tema della distanza abbia comportato una significativa perdita di materia ottocentesca e parziali trasformazioni della *facies* del palazzo, l'operazione mantiene saldo l'intento di favorire una comprensione

19 luav, AP, fondo AB, *Relazione di Andrea Bruno per Palazzo Carignano*, luglio 1982.

20 «Per il restauro di Palazzo Carignano sono stato attaccato in quanto avrei modificato il tetto. Al contrario, in passato nelle coperture erano state inserite strutture d'acciaio che non avevano nulla in comune con disegno originario del Guarini». A. Bruno, *Restauro degli edifici storici. Le ragioni degli architetti*, «Italia Nostra», 254, dicembre 1987, p. 6.

21 M.G. Cerri, *Architetture tra storia e progetto: interventi di recupero in Piemonte, 1972-1985*, cit., p. 124.

## Il progetto del limite



luav, AP, fondo AB

39. *Palazzo Carignano*, Torino, sezione in corrispondenza delle falde ottocentesche che sarebbero state rimosse con il progetto di liberazione del tamburo, Andrea Bruno, ottobre 1986.



---

luav, AP, fondo AB

40. *Palazzo Carignano*, Torino, il cantiere durante la rimozione delle falde. Si notino i segni della falda che sarebbero stati lasciati visibili anche a cantiere concluso, Andrea Bruno, s.d.

più profonda delle stratificazioni storiche impresse sull'edificio nel corso del tempo.

Nel 1984, a cinque anni dagli interventi sulle coperture e grazie all'erogazione di nuovi fondi<sup>22</sup>, viene avviata una seconda fase di progettazione, che Bruno presenta come una diretta conseguenza della scelta di destinare l'edificio a sede del nuovo Museo Nazionale del Risorgimento. Come osserva l'architetto: «La carenza di un grande spazio necessario per svolgere le funzioni culturali e scientifiche proprie di un moderno museo attraverso conferenze, dibattiti ed esposizioni tematiche ha condotto alla riconsiderazione dello spazio superstite dell'antico giardino rappresentato dal cortile racchiuso tra i due corpi del palazzo»<sup>23</sup> (Fig. 41). Nello stesso anno in cui l'architetto cinese Ieoh Ming Pei progetta la celebre piramide del Louvre a Parigi, con il suo complesso sistema di sotterranei ricavati nel cortile del palazzo<sup>24</sup>, Andrea Bruno, a una scala molto più contenuta, decide di intervenire a Palazzo Carignano proprio svuotando la superficie del cortile centrale. A seguito di uno scavo di oltre undici metri di profondità, vengono eretti nel nuovo piano interrato quattro imponenti pilastri in calcestruzzo armato, realizzati in forme troncoconiche irregolari e concepiti per sostenere la copertura di una nuova sala sotterranea (Fig. 42).

Il solaio è realizzato con un sistema misto, composto da quattro grandi travi in acciaio a vista, tra le quali vengono gettate le solette cementizie. Lo spazio centrale, dalla forma ellittica, è coperto da un sistema di travi in calcestruzzo armato, disposte radialmente e lasciate intenzionalmente a vista (Fig. 43), creando un ambiente raccolto che evoca l'atmosfera sacra dello spazio ipogeo progettato da Franco

22 I cartigli delle tavole della seconda fase di intervento segnalano il finanziamento Fondo Investimenti FIO 1984 (Fondo per gli Investimenti e l'Occupazione). Cfr. Iuav, AP, fondo AB, *Progetti per Palazzo Carignano*, 1984.

23 A. Bruno, *Il Palazzo Carignano e il museo nazionale del Risorgimento*, in C. Verinizzi (a cura di), *Movimenti risorgimentali nell'Ottocento europeo*, Ala 15, Museo Nazionale del Risorgimento, Torino, 1993, p. 23.

24 Cfr. P. Jodidio (a cura di), *I. M. Pei. Complete works*, Rizzoli, New York 2008, in particolare la sezione *Grand Louvre*, pp. 219-251.

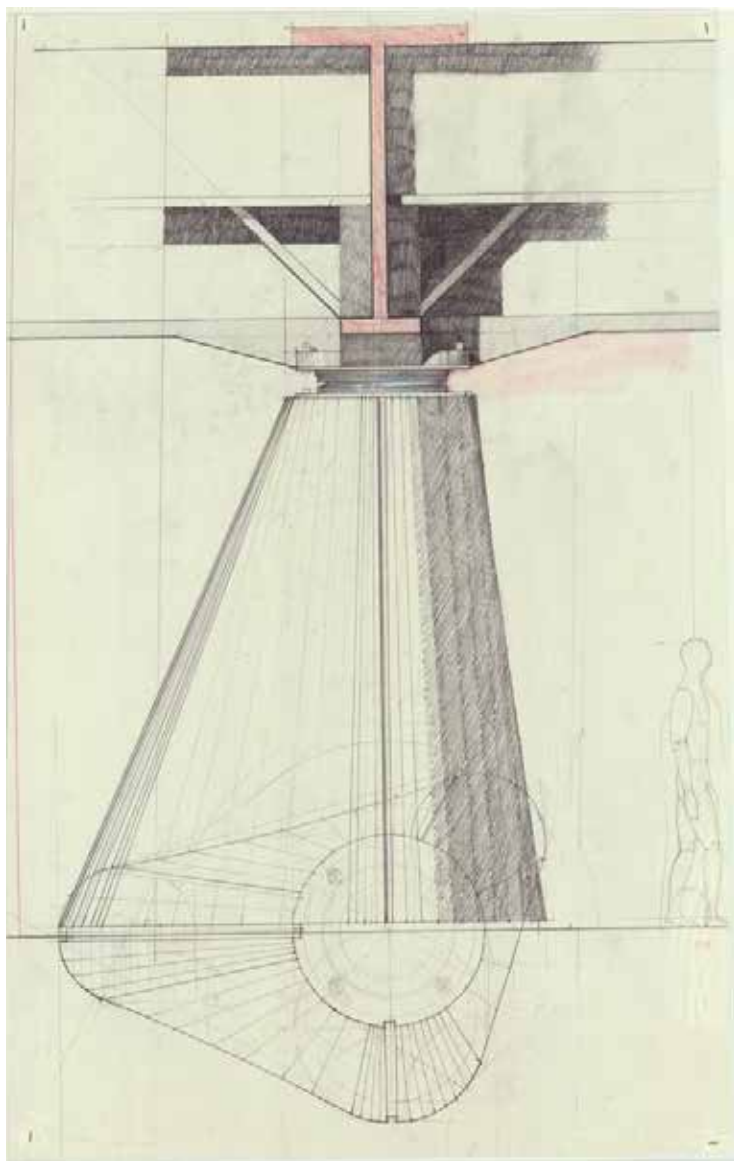


---

luav, AP, fondo AB

41. *Palazzo Carignano*, Torino, sezione della sala ipogea, progetto preliminare, Andrea Bruno, s.d.

## Il progetto del limite



luav, AP, fondo AB

42. *Palazzo Carignano*, Torino, disegni di studio per i pilastri in calcestruzzo armato nella sala ipogea, Andrea Bruno, s.d.

Albini per il Museo del Tesoro della Cattedrale di San Lorenzo, con il suo sistema di travi radiali in calcestruzzo<sup>25</sup>. Per gli stessi motivi, la copertura radiale richiama anche il meno noto ambiente suggestivo dell'ex cappella – oggi biblioteca – del Collegio Pio Latino Americano a Roma, progettata da Julio Lafuente nel 1964<sup>26</sup>.

Nella sala ipogea di Palazzo Carignano, la luce naturale penetra attraverso quattro lucernari zenitali in acciaio e vetro, allineati con i pilastri e posti a filo con la pavimentazione del cortile soprastante. Questa soluzione è resa possibile da un ingegnoso sistema di distribuzione dei carichi, che prevede l'uso di grandi sfere metalliche come elementi di connessione tra le travi in acciaio e i pilastri. Come evidenziato dallo stesso architetto, questa scelta consente di conciliare esigenze strutturali e qualità formali, poiché: «il punto di massima concentrazione degli sforzi coincide con il punto di penetrazione della luce»<sup>27</sup> (Fig. 44). A differenza del coevo intervento di Ieoh Ming Pei al Louvre, dove la presenza ipogea è dichiarata in superficie attraverso la monumentale piramide in acciaio e vetro, Bruno opta per una manifestazione più discreta ma comunque esplicita, progettando all'interno dei quattro lucernari a filo della pavimentazione alcune lame in acciaio disposte a forma di stella, ben visibili dal cortile (Fig. 45). Questo elemento costituisce un raffinato richiamo al palinsesto stratificato dell'edificio: la stella è infatti il principale motivo iconografico delle decorazioni disegnate da Guarini, riproposte anche da Gaetano Ferri e Giuseppe Bollati sulle murature dei volumi aggiunti nel XIX secolo. Bruno interviene, dunque, utilizzando un linguaggio dichiaratamente contemporaneo, ma mantenendo un saldo legame con il suo passato attraverso la reiterazione del simbolo guariniano

- 25 Cfr. M. Mulazzani, *Un'architettura scavata, tutta di dentro. Il Museo del Tesoro di San Lorenzo*, in F. Bucci, A. Rossari (a cura di), *I musei e gli allestimenti di Franco Albini*, Electa, Milano 2005, pp. 63-75.
- 26 Cfr. L. Quaroni, H. Pinon, *Architetture di Julio Lafuente*, Officina Edizioni, Roma 1982, pp. 29-32.
- 27 luav, AP, fondo AB, Andrea Bruno, *Il Salone Ipogeo di Palazzo Carignano, per il Ministero dei lavori pubblici e provveditorato regionale alle opere pubbliche per il Piemonte e la Valle d'Aosta*, Presentazione in formato digitale con appunti di testo e immagini, s.d.



---

luav, AP, fondo AB

43. *Palazzo Carignano*, Torino, sala ipogea a cantiere quasi ultimato, Andrea Bruno, s.d. Si notino sul perimetro le fondazioni degli edifici preesistenti che circondano la corte, lasciate a vista.

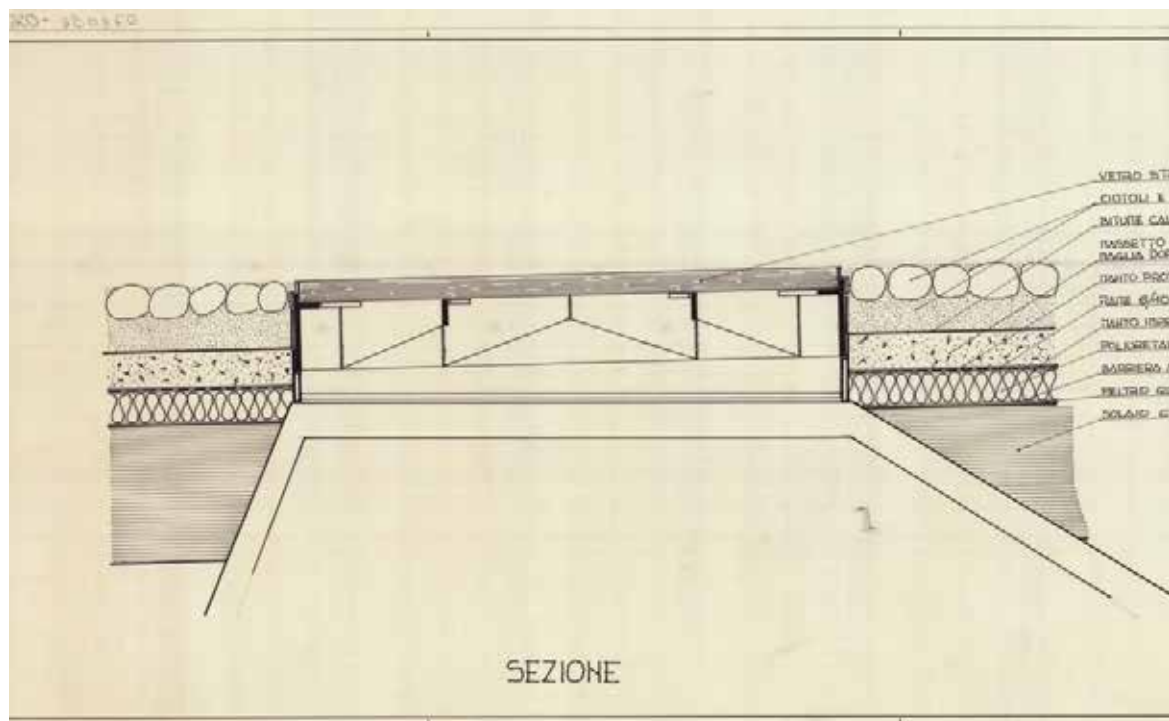


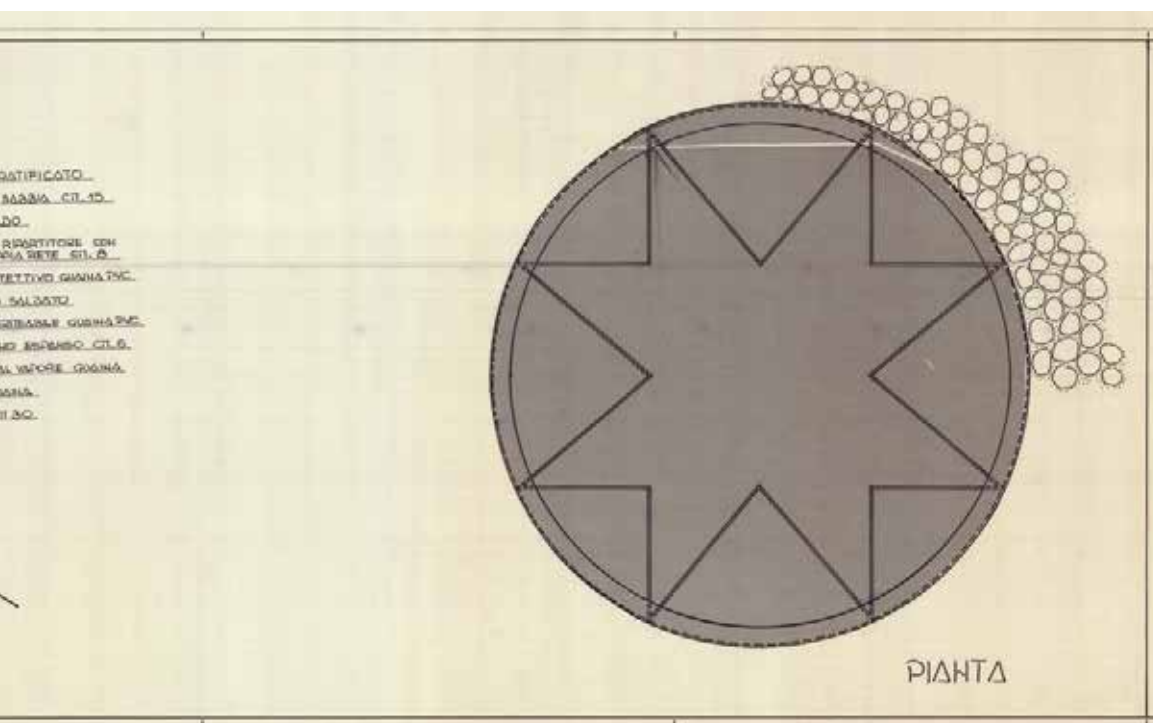
---

luav, AP, fondo AB

44. *Palazzo Carignano*, Torino, pilastri in calcestruzzo armato nella sala ipogea a cantiere quasi ultimato, Andrea Bruno, s.d.

## Il progetto del limite





Iuav, AP, fondo AB

45. *Palazzo Carignano*, Torino, disegni per la struttura dei lucernari della sala ipogea, Andrea Bruno, dicembre 1987. Si noti il disegno della stella che riprende la decorazione guariniana delle murature del palazzo.

della stella. La scelta rivela una profonda comprensione della storia trasformativa del manufatto e l'intenzione di instaurare una continuità simbolica con essa. È interessante notare come, quasi vent'anni dopo, Paolo Marconi riprenda questa stessa suggestione: durante i restauri del 2009 dell'antistante Teatro Carignano, egli utilizza infatti il medesimo motivo della stella per decorare le scale di sicurezza di nuova realizzazione, stabilendo così un collegamento simbolico tra i due manufatti<sup>28</sup>.

Come già emerge dal progetto per le coperture, anche nella realizzazione della sala ipogea il progettista dimostra un'attenzione particolare nei confronti della "misura della distanza" tra nuovo e antico: Bruno decide di circondare la stanza sotterranea con un'intercapedine percorribile che rivela le fondamenta originarie del palazzo, mettendo in evidenza sia il disegno degli avancorpi guariniani che le aggiunte ottocentesche: «Un'occasione specialissima per riconfermare la continuità ininterrotta della storia»<sup>29</sup>. Un'opportunità che, tuttavia, non avrebbe mai raggiunto la sua piena realizzazione: la grande sala polifunzionale, capace di ospitare trecento persone sedute e più del doppio in piedi, non è mai stata inaugurata. Dopo l'improvvisa sospensione dei lavori nel 1994, il palazzo rimane chiuso fino al 2011, anno in cui viene riaperto come Museo del Risorgimento. A causa del mancato raggiungimento di tutti i più aggiornati standard di sicurezza, la nuova gestione non avrebbe concesso l'accesso alla sala ipogea, ancora oggi inaccessibile, rendendola «un pezzo modernissimo di archeologia sommersa»<sup>30</sup>. La vicenda non è mai stata chiarita né dalle amministrazioni né dall'architetto<sup>31</sup>, che ha scelto di limitarsi a sottolineare l'importante

28 P. Marconi, G. Battista, *Il teatro Carignano: un restauro epocale*, in G. Davico Bonino, M. Martone (a cura di), *Carignano: gli attori*, Fondazione Teatro Stabile, Torino 2009, pp. 26-31.

29 E. Bertaina, *L'aula segreta di Palazzo Carignano. Intervista ad Andrea Bruno*, «Torino Storia», Anno 2, 18, maggio 2017, p. 35.

30 P.F. Quaglieni, *Palazzo Carignano, il mistero del padiglione sotterraneo dimenticato*, «Il Torinese», 18 maggio 2017. Il giornalista riporta le parole di Andrea Bruno.

31 Non sono note le motivazioni di questo abbandono forzato, per molti un insieme di ragioni economiche e volontà politiche. Si veda: P.F. Quaglieni, *Palazzo Carignano...*, cit.

occasione mancata: «Constatate che un progetto così lungimirante non abbia potuto raggiungere l'obiettivo pensato e fortemente voluto, ma addirittura sia caduto nell'oblio, non può che suscitare una profonda amarezza»<sup>32</sup>.

Un progetto di Andrea Bruno che avrebbe invece riscosso un grande successo e che rilegge il concetto di limite attraverso la progettazione di una distanza fisica tra il nuovo e la preesistenza è la realizzazione del Museo della Corsica, a Corte. La cittadella di Corte è una fortificazione eretta su un'altura nel centro della regione a partire dal 1419 per volontà del feudatario corso Vincentello d'Istria<sup>33</sup>. L'obiettivo primario della costruzione era la difesa dell'isola, all'epoca oggetto di contesa tra varie fazioni, inclusi i Genovesi, che ne riconoscevano l'importanza strategica nel contesto del commercio mediterraneo. Nel luglio 1991, Bruno vince il concorso bandito dalla *Collectivité Territoriale de la Corse*<sup>34</sup> per la realizzazione di un museo dedicato alla storia dell'isola all'interno del complesso medievale, da alcuni anni in abbandono, dopo secoli di uso militare<sup>35</sup>. Nella fase iniziale dell'incarico, l'architetto elabora una serie di schizzi interpretativi delle peculiarità della roccaforte<sup>36</sup>. Questi disegni sono volti a mettere in evidenza la complessa stratificazione dell'area, caratterizzata da architetture di diverse epoche collegate da percorsi esterni, terrazzamenti e tratti di mura, che dialogano con il paesaggio naturale circostante (Fig. 46). Al nucleo centrale della cittadella, eretto nel XV secolo, si integrano due grandi edifici a stecca rigidamente incastonati nei terrazzamenti. Questi manufatti, noti come caserme Padoue e Serrurier, vengono eretti tra la fine del XVIII e il XIX secolo in seguito alla conquista francese, alterando radicalmente la conformazione del sito.

32 E. Bertaina, *L'aula segreta di Palazzo Carignano...*, cit., p. 35.

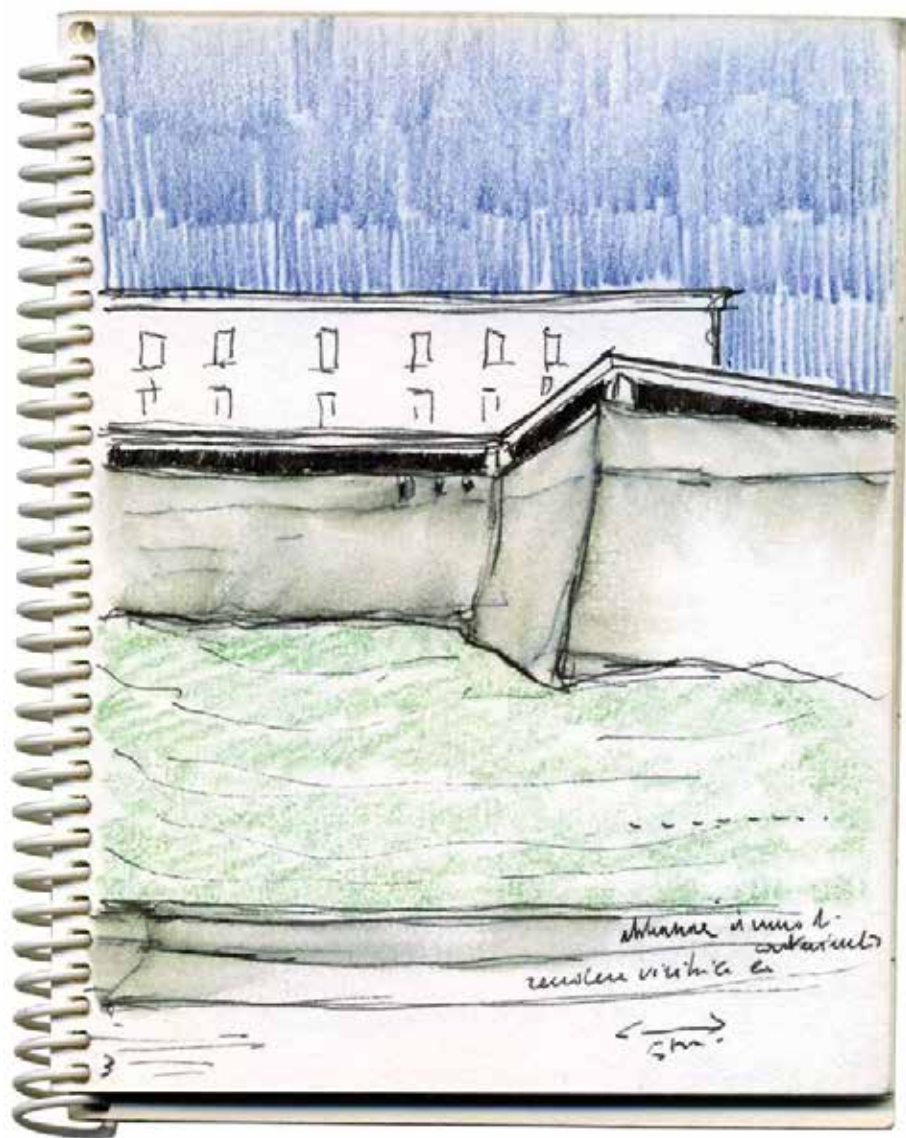
33 Si veda: R. Musso (voce a cura di), *Vincentello d'Istria*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Volume 62, Treccani, 2004.

34 La *Collectivité Territoriale de la Corse* è l'ente regionale francese che amministra la regione Corsica.

35 M. Mastropietro, *Oltre il restauro...*, cit., p. 74.

36 luav, AP, fondo AB, taccuini di schizzi, *Corte*, luglio 1991.





Iuav, AP, fondo AB

47. Cittadella di Corte, Corsica, schizzi elaborati durante i primi sopralluoghi al sito nel 1991. Si noti il taglio d'ombra dato dalla nuova copertura, presente sin dai primi disegni concettuali, Andrea Bruno.

Il fulcro del progetto di Bruno è rappresentato dalla Caserma Serrurier, destinata ad accogliere i principali ambienti espositivi del museo. Tuttavia, per garantire l'accesso all'edificio dal livello stradale, si rende necessaria la progettazione di un blocco di servizi e di risalita che occupi l'area di terreno libera racchiusa dalle antiche mura medievali. Nei primi schizzi, tracciati con pochi ma significativi segni, l'architetto esprime l'intento di conservare intatto il perimetro dei bastioni che circondano il complesso: «Il profilo è da conservare com'è»<sup>37</sup>, annota Bruno tra i suoi disegni, stabilendo un principio fondamentale che avrebbe guidato l'intero progetto fino alla sua realizzazione. L'elemento di raccordo tra il piano stradale e la caserma è un edificio dal linguaggio contemporaneo, realizzato in calcestruzzo, acciaio e vetro, ricavato tra gli snodi del bastione. Bruno concepisce il volume in modo tale che la copertura, emergendo dal profilo delle murature medievali, svolga anche una funzione protettiva, pur mantenendosi visivamente distaccata. Dalla strada si percepisce un taglio, espressione della distanza che intercorre tra il profilo del bastione e la copertura in lamiera di acciaio brunito che lo protegge: una lama netta e sottile che si staglia al di sopra di una «linea d'ombra»<sup>38</sup>, destinata a mediare tra le aggiunte moderne e le strutture antiche (Fig. 47). L'uso di questo materiale scuro e opaco accostato alle fortificazioni storiche anticipa una tendenza che, tra la fine degli anni Novanta e i primi anni Duemila, avrebbe caratterizzato la progettazione di interventi su strutture fortificate, in particolare attraverso un generoso impiego dell'acciaio corten<sup>39</sup>. L'accesso agli ambienti interni avviene attraverso un grande taglio realizzato nella muratura, creato appositamente per poter accedere al volume in acciaio e vetro, al cui interno sono collocati gli ambienti per l'accoglienza, il bookshop, una sala per esposizioni temporanee e i sistemi di risalita verso il piano della caserma. Ciascuno spazio si affaccia sulle

37 *Ibidem*.

38 M. Bonfigli, *La riqualificazione della memoria. Ethnographic Museum in Corsica*, «L'Arca», 142, 1999, p. 22.

39 Si veda, in particolare: M.G. Ercolino, *La materia e il tempo...*, cit.

superfici interne dei bastioni attraverso grandi vetrate, che fungono da filtro tra l'ambiente moderno del museo e il perimetro fortificato medievale (Fig. 48).

Se l'obiettivo di preservare il profilo del bastione emerge sin dagli appunti dei primi sopralluoghi, le considerazioni riguardanti le caserme assumono invece una prospettiva nettamente diversa: inizialmente, l'architetto sembra orientato verso la loro demolizione. I due edifici militari, rigidi nella loro volumetria, vengono descritti nei taccuini di schizzi come «un'immagine volumetricamente disturbante, [...] quando un'immagine disturba bisogna rimuoverla, non essendo motivo per conservare delle memorie cupe»<sup>40</sup>. Questa prima ipotesi viene presto superata in favore di una soluzione intermedia, che rappresenta una mediazione tra la scelta di conservare gli edifici come testimonianza di una specifica fase storica e la volontà di aggiornare architetture al tempo considerate dissonanti<sup>41</sup> nel contesto armonico della cittadella medievale. Nonostante l'approccio iniziale, il progetto definitivo per la caserma Serrurier conserva il volume dell'edificio e la sua impostazione planimetrica modulare, articolata in una sequenza di sette ambienti voltati a botte, destinati a sale espositive, collegati tra loro da una serie di nuove aperture allineate lungo l'asse principale<sup>42</sup> (Fig. 49).

La trasformazione più incisiva viene realizzata sul fronte principale, dove Bruno sceglie di demolire i sette tamponamenti murari degli ambienti voltati prospicienti la strada, definendo un nuovo limite interamente vetrato: «Ho creato una trasparenza fra interno ed esterno che mostra, come in una chiara radiografia, la nuova più attraente funzione che si è voluto dare alla vecchia severa caserma»<sup>43</sup>. Le murature rimosse, parte integrante della struttura originaria, sono sacrificate in un gesto consapevole che non intende richiamare una condizione preesistente, ma piuttosto adeguare

40 luav, AP, fondo AB, taccuini di schizzi, *Corte*, luglio 1991.

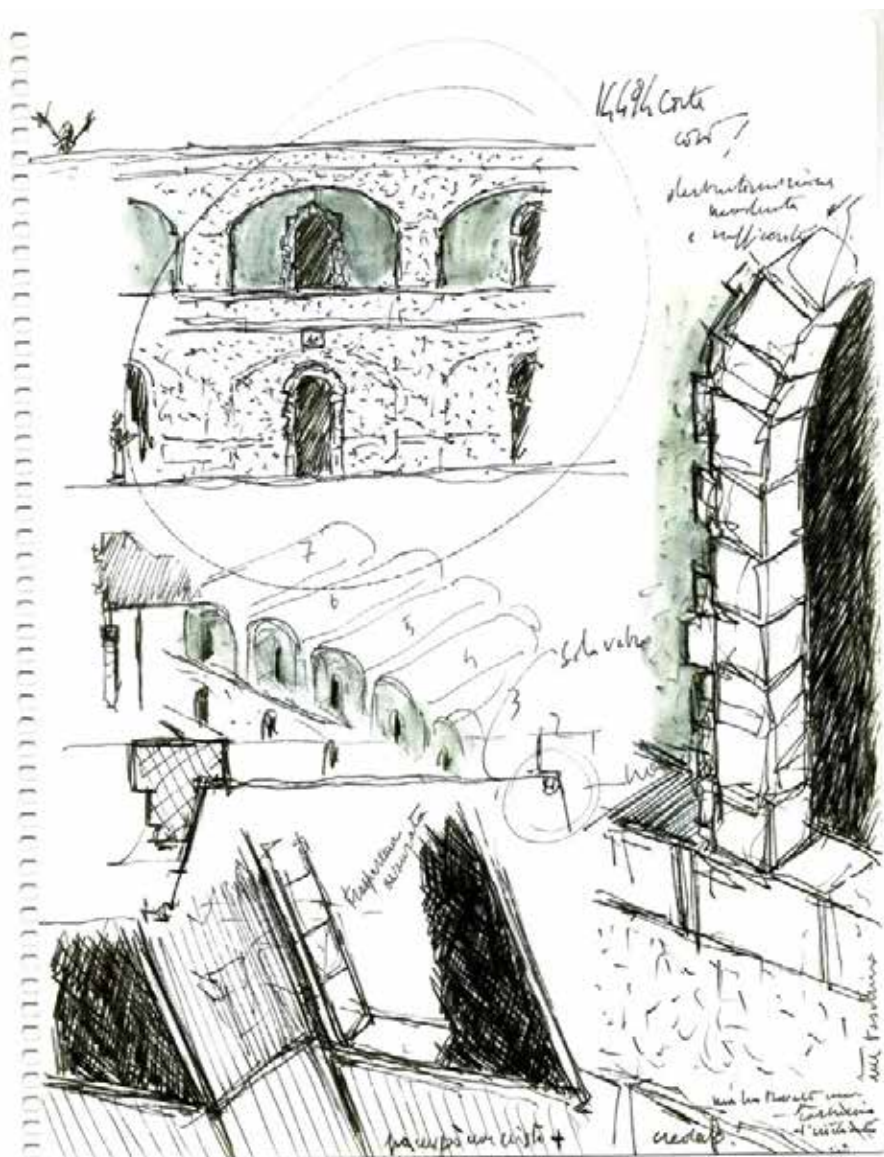
41 M. Mastropietro, *Oltre il restauro...*, cit., p. 76.

42 luav, AP, fondo AB, Museo della Corsica, *Corte*, *Tavole del progetto esecutivo, pianta del piano caserma*, 1993.

43 M. Mastropietro, *Oltre il restauro...*, cit., p. 78.



48. *Cittadella di Corte*, Corsica, ingresso ricavato da un taglio nella muratura del perimetro bastionato. Dietro alla muratura medievale si erge il nuovo volume in acciaio e vetro, la cui lama di copertura si estende a coprire le creste murarie preesistenti. Ph. Giorgio Danesi, 2023.



Iuav, AP, fondo AB

49. *Cittadella di Corte*, Corsica, schizzi preliminari per la realizzazione dei nuovi sistemi vetrati. L'architetto definirà l'operazione con il termine "destrutturazione", 1991 circa, Andrea Bruno.



50. *Cittadella di Corte*, Corsica, una delle nuove pareti vetrate realizzate da Bruno rimuovendo le tamponature delle sale voltate e ricollocando i conci delle cornici come parte del nuovo serramento. Ph. Giorgio Danesi, 2023.

l'architettura del passato a nuove esigenze contemporanee. Per lasciare traccia di un passato consapevolmente obliterato, l'architetto sceglie di rimontare in opera i soli profili in pietra delle sette finestre ad arco preesistenti nelle murature demolite. I conci in pietra vengono ricollocati all'interno dei nuovi serramenti metallici, come testimonianze della stratificazione storica deliberatamente sacrificata (Fig. 50).

È importante ricordare che, con questa operazione, Andrea Bruno si allontana radicalmente dall'ambito della conservazione. Vent'anni dopo, in un'intervista, egli sarebbe stato ricordato come l'architetto che «vive al confine tra costruire e demolire»<sup>44</sup>, una definizione particolarmente pertinente alla complessa vicenda di Corte: «Il passaggio concettuale dalla distruzione all'intervento sul costruito implica dei pensieri di destrutturazione dettati da precise scelte di natura architettonica e funzionale»<sup>45</sup>. In questo contesto, il progettista compie un atto critico, selezionando quali elementi della cittadella siano – secondo lui – identitari e quali, pur costituendo memoria del passato, possano essere sottoposti a un maggiore grado di trasformazione: «Rispetto alla più consueta e abusata operazione di svuotare l'edificio mantenendone la facciata, sulla caserma Serrurier si è intervenuti sulla facciata per valorizzare gli spazi interni»<sup>46</sup>. Bruno, consapevole di aver agito distante dall'ambito del restauro, definisce questo intervento con il termine specifico di “destrutturazione”<sup>47</sup>, adottando una terminologia che appartiene più al linguaggio della progettazione del nuovo<sup>48</sup> che alla cultura contemporanea del restauro.

44 A. Martini, *L'architetto vive al confine...*, cit., p. 16.

45 A. Bruno, *Museo etnografico della Corsica*, «Parametro», 246-247, luglio-ottobre 2003, p. 126.

46 *Ibidem*.

47 N. Bosco, *Andrea Bruno. Tecniche esecutive e dettagli progettuali*, cit., p. 107.

48 Il termine usato da Andrea Bruno – “destrutturazione” – presenta infatti un'esplicita assonanza con la corrente del “decostruttivismo”, nata negli anni Ottanta, che vede tra i principali esponenti Peter Eisenman, Frank Gehry, Zaha Hadid, Rem Koolhaas, Daniel Libeskind. Si veda, tra gli altri: C. Roseti, *La Decostruzione e il Decostruttivismo. Pensiero e forma dell'architettura*, Gangemi, Roma 1997.

Con il passare degli anni, il tema della definizione di una distanza misurata tra antico e nuovo avrebbe assunto un ruolo sempre più centrale nelle sue opere. Un esempio emblematico di questa sensibilità è rappresentato dall'intervento realizzato per la Cappella delle Brigittines a Bruxelles, in Belgio, completato nel 2007, durante la fase più matura della sua carriera. L'edificio oggetto dell'intervento è una piccola chiesa in stile barocco, progettata dall'architetto fiammingo Leo van Heil nel 1637, originariamente destinata al culto dell'omonimo ordine femminile. Nel corso dei secoli, la cappella ha subito numerose trasformazioni d'uso: da deposito di libri religiosi a farmacia militare, rifugio per i poveri, scuola, magazzino alimentare e altro ancora<sup>49</sup>. Dagli anni Settanta del Novecento, la chiesa ha assunto una funzione culturale, diventando sede di eventi artistici con particolare attenzione al canto e alla danza; trasformazione formalizzata nel 1990 con l'istituzione del Centro di Arte Contemporanea delle Brigittines.

Situato all'ingresso del quartiere Marolles, nel cuore della capitale belga, il manufatto si trova inserito in un contesto urbano eterogeneo, risultato delle ingenti trasformazioni avvenute nel XX secolo: qui coesistono la vicina ferrovia, edifici industriali, centri direzionali e commerciali in grandi edifici in acciaio e vetro, alternati ad alcune superstiti architetture barocche e palazzi Art Déco<sup>50</sup>. Nel 2000, il comune ha indetto un concorso per il restauro della cappella e la progettazione di un nuovo spazio per il centro culturale e l'incarico viene affidato ad Andrea Bruno, in collaborazione con lo studio belga Sum Project<sup>51</sup>.

La sfida posta dal concorso consisteva nell'estendere la visione progettuale al contesto urbano circostante, cercando di stabilire un

49 Cfr. S. Devoldere, I. Strauven, et al., *Les Brigittines. Métamorphose d'un lieu, d'un quartier*, Allemandi, Torino 2007, pp. 17-20.

50 A. Bruno, *Raddoppio dell'edificio Les Brigittines a Bruxelles, Belgio*, «L'industria delle costruzioni», 403, settembre-ottobre 2008, p. 76.

51 SumProject è uno studio di architettura con sede in Belgio, fondato nel 2004, che si occupa di interventi che spaziano dalla progettazione a scala urbana – come la redazione del masterplan per il centro storico di Bruges in collaborazione con l'UNESCO – a numerosi progetti di architetture contemporanee nella città di Bruxelles e in altre aree del Belgio.

equilibrio tra la cappella barocca e le nuove costruzioni accumulatesi nei secoli successivi. Bruno fa suo questo approccio, reinterpretandolo e rendendolo il principio cardine dell'intera operazione: l'architetto identifica il manufatto come parte integrante di un tessuto urbano plasmato da secoli di trasformazioni e sceglie di intervenire su di esso per addizione, considerandolo come un luogo di sedimentazione di tempi e stili architettonici eterogenei. Quando Aldo Rossi elabora la sua teoria della «città come manufatto»<sup>52</sup>, propone l'uso di forme architettoniche archetipiche come una possibile strategia di dialogo con le permanenze del passato, che «possono divenire, rispetto allo stato delle città, dei fatti isolati e aberranti [...]. Da un lato, gli elementi permanenti possono essere considerati alla stregua di elementi patologici, dall'altro come elementi propulsori»<sup>53</sup>. È questo il caso della Cappella delle Brigittines, che diventa elemento propulsore, consentendo a Bruno di compiere un atto di «riappropriazione di un brano di città»<sup>54</sup>, concetto radicato nel suo vocabolario sin dagli anni Novanta<sup>55</sup>.

La proposta consiste nel raddoppiare il volume della chiesa<sup>56</sup>, affiancandole una nuova struttura dalle linee contemporanee: «Ho deciso di sdoppiare l'edificio, di posizionare accanto ad esso un secondo elemento che svolgerà il ruolo di guardiano, di garanzia di sopravvivenza»<sup>57</sup>. Con questa metafora, Bruno introduce il tema del “doppio”, che avrebbe guidato l'intera operazione: «Le Brigittine erano già doppie in senso ortografico, ora lo sono diventate anche nella realtà»<sup>58</sup>, afferma il progettista, giocando sulla pluralità

52 A. Rossi, *L'architettura della città*, il Saggiatore, Milano 2018 [1966], p. 59.

53 Ivi, p. 60.

54 F. Maietti, *Sulle tracce del passato. Centro d'arte contemporanea Les Brigittines, Bruxelles*, «Paesaggio Urbano», 3, maggio-giugno 2010, p. 10.

55 «I miei interventi si possono definire “Riappropriazioni”», A. Bruno, *Intervista*, in N. Bosco, *Andrea Bruno. Tecniche esecutive e dettagli progettuali*, cit., p. 136.

56 luav, AP, fondo AB, *Tavole di progetto per la Cappella delle Brigittines, Bruxelles*, 2007.

57 luav, AP, fondo AB, Andrea Bruno, *Relazione di progetto intitolata Chapelle des Brigittines. Centre d'art contemporain du mouvement et de la voix de la ville de Bruxelles*, 2007.

58 A. Bruno, *Un intervento nel tessuto storico della città di Bruxelles: la chiesa delle Brigittines*, in C. Giannattasio (a cura di), *Antiche ferite e nuovi significati. Permanenze e trasformazioni nella città storica*, Gangemi, Roma 2009, p. 269.

tà insita nel nome dell'ordine religioso al quale la chiesa era appartenuta (Figg. 51-52).

L'involucro esterno del nuovo volume rappresenta una rilettura contemporanea delle regole compositive e decorative della cappella barocca. La facciata decorata della chiesa viene reinterpretata nel nuovo edificio attraverso una griglia modulare che, sin dai primi schizzi progettuali, segue le direttrici dettate dalla preesistenza (Figg. 53-54). Le linee della facciata scandiscono in altezza le componenti essenziali della chiesa: cornici, capitelli e fasce marcapiano vengono riprese in un rigoroso studio geometrico delle proporzioni barocche espresse dal volume adiacente. Attraverso questa reinterpretazione delle forme, il progettista cerca di stabilire un rapporto tra passato e presente, «la concretizzazione di un dialogo tra l'attuale e la sua memoria»<sup>59</sup>. Marco Dezzi Bardeschi, in una sua analisi dell'intervento, avrebbe riconosciuto in esso una soluzione di qualità, capace di rispettare la materialità della preesistenza pur adottando un linguaggio esplicitamente contemporaneo, che affronta con intelligenza l'eterogeneità di stili e la preponderante presenza di «un contesto urbano violentemente sconvolto dall'indifferenza di incomunicanti nuovi grandi volumi commerciali»<sup>60</sup>.

La cappella conserva la sua integrità materiale, mentre il suo “doppio” assume tutte quelle funzioni accessorie che l'edificio preesistente non avrebbe potuto accogliere senza significative modifiche delle spazialità. La chiesa ospita una grande sala per rappresentazioni teatrali, che permette di apprezzare l'ambiente originario nella sua interezza<sup>61</sup>; mentre il nuovo volume, strutturalmente indipendente, ospita i locali di servizio al piano interrato, un ampio foyer, un piccolo teatro ai piani superiori e una sala polifunzionale nel sottotetto<sup>62</sup>.

59 F. Maietti, *Sulle tracce...*, cit., p. 10.

60 M. Dezzi Bardeschi, *Il monumento e il suo doppio: Andrea Bruno a Bruxelles*, «Ananke», 56, gennaio 2009, p. 84.

61 «La nuova struttura è stata concepita come organismo indipendente rispetto all'involucro costituito dalle pareti della chiesa», luav, AP, fondo AB, Andrea Bruno, *Relazione di progetto intitolata Chapelle des Brigittines. Centre d'art contemporain du mouvement et de la voix de la ville de Bruxelles*, 2007.

62 luav, AP, fondo AB, *Serie completa delle tavole di progetto esecutivo per la Cappella delle Brigittines, Bruxelles*, 2007.

L'uso di materiali come l'acciaio corten e il vetro accentua il contrasto con la muratura in pietra e laterizi della cappella barocca, ma non rappresenta l'unico espediente per sottolineare la distanza temporale e concettuale tra i due edifici. Questa distanza è resa fisicamente tangibile attraverso l'inserimento di uno spazio di separazione di cinque metri, corrispondenti all'ampiezza del modulo centrale della cappella. Tale spazio diviene l'occasione per ospitare i nuovi elementi di risalita: la connessione fisica tra la preesistenza e la nuova architettura è infatti garantita da un volume vetrato che accoglie la scala e l'ascensore e che, nel prospetto principale, risulta arretrato rispetto ai profili di entrambi gli edifici.

L'intervento per la Cappella delle Brigittines rappresenta un'opera dal forte impatto visivo, che, pur rinunciando al principio del minimo intervento, assicura la conservazione della preesistenza e la realizzazione di tutti gli ambienti necessari a un uso aggiornato alla contemporaneità. Nonostante la sua materialità, che assume un evidente carattere di contrasto con la cappella barocca, l'inserimento in un tessuto urbano già eterogeneo ha agevolato l'ottenimento di un riscontro critico positivo da parte della comunità belga<sup>63</sup>, come testimoniato dal numero significativo di iniziative culturali organizzate dal centro d'arte che ha sede nell'edificio<sup>64</sup>. Come osserva Marco Dezzi Bardeschi nel descrivere l'intervento del collega: «Andrea Bruno ci ha abituati ad una rassicurante chiarezza, [...] una *inventio* razionale che nulla concede alle digressioni e che si affianca, integra e mai sovrasta (anche quando il linguaggio si fa necessariamente più forte), l'antico con cui ama confrontarsi in modi sempre autonomi ed originali»<sup>65</sup>.

63 Cfr. S. Devoldere, I. Strauven, *Dédoublement*, «A+», 207, 2007, pp. 90-95.

64 *Les Brigittines - Centre d'Art contemporain du Mouvement de la Ville de Bruxelles* è un ente molto attivo nella programmazione culturale della capitale, che propone intensi calendari annuali di attività artistiche, attraendo numerosi cittadini e visitatori.

65 M. Dezzi Bardeschi, *Il monumento e il suo doppio...*, cit., p. 84.

## Il progetto del limite



51. *Cappella delle Brigittines*, Bruxelles.  
L'elemento vetrato di connessione tra la cappella barocca e il nuovo edificio in acciaio e vetro definisce una distanza tra l'antico e il nuovo, accogliendo anche al proprio interno i sistemi di risalita. Ph. Giorgio Danesi, 2024.



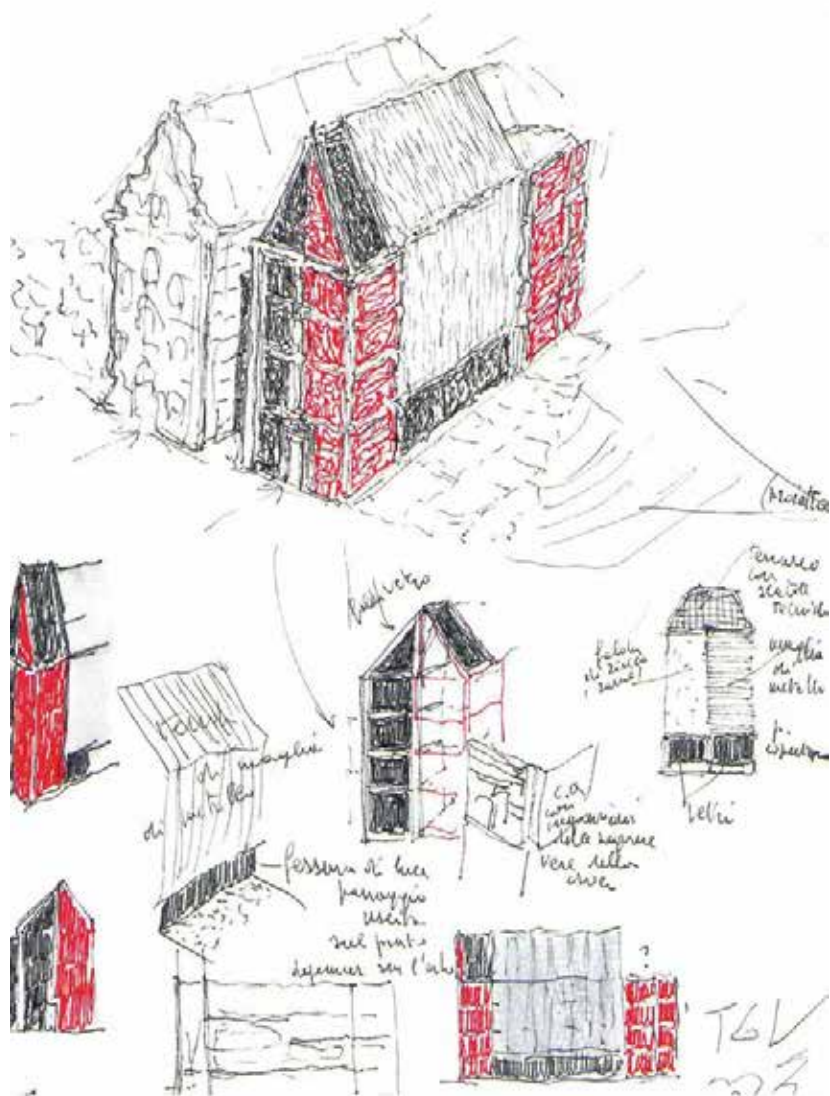
52. *Cappella delle Brigittines*, Bruxelles. Il fianco della chiesa barocca si riflette nei vetri dell'addizione contemporanea, materializzando il tema del "doppio" che, come sottolinea l'architetto, era già insito nel nome della cappella. Ph. Giorgio Danesi, 2024.

## Il progetto del limite



luav, AP, fondo AB

53. *Cappella delle Brigittines*, Bruxelles, disegni di studio preliminari, Andrea Bruno, 2003. Lo schizzo manifesta una volontà di affiancare alla cappella barocca un nuovo edificio che si inserisca in una griglia modulare suggerita dalla preesistenza.



Iuav, AP, fondo AB

54. Cappella delle Brigittines, Bruxelles. Studi preliminari, Andrea Bruno, 2003.

## Definire la soglia

Il termine “soglia” deriva dal latino *solea*<sup>66</sup>, che originariamente indicava il pavimento o la base di un’architettura – da cui derivano parole come “suola” e “sandalo” – ma che nel tempo ha assunto il significato di varco, di luogo di transizione<sup>67</sup>. In greco, il concetto di soglia può essere associato a *σολία* (*solía*), una pedana o piattaforma rialzata che separa due spazi consecutivi, oppure a *ουδός* (*oudós*), che si riferisce più specificamente a un ingresso o a un passaggio<sup>68</sup>, anche nella sua accezione dinamica di spostamento da un punto all’altro. La soglia rappresenta, in senso letterale e figurato, il punto di incontro tra due spazi, un passaggio che separa ma, al contempo, connette. È il confine che divide e mette in comunicazione, una dimensione che trascende la semplice fisicità per caricarsi di significati simbolici e culturali. In architettura, la soglia diventa un elemento cardine, «figura liminare, spazio della transizione, luogo di discriminare»<sup>69</sup>. Non è soltanto uno spazio di attraversamento, ma anche un luogo di trasformazione: nell’atto di varcare una soglia, si passa spesso da un contesto a un altro, compiendo un gesto che è sia fisico sia metaforico. Questo aspetto assume un’importanza cruciale nella progettazione architettonica, dove si manifesta in una varietà di forme e funzioni<sup>70</sup>: dalle porte ai porticati, dai cortili agli atrii, fino a comprendere interi spazi urbani che si configurano come luoghi di incontro e scambio. In questo senso, la soglia non è mai un confine definitivo, ma piuttosto un elemento dinamico, che invita al movimento e all’interazione. Nel contesto del restauro architettonico, il concetto di soglia acquista ulteriore complessità e rilevanza. Il restauro, nella sua accezione contemporanea, si muove lungo una linea sottile tra la conservazione dell’antico e l’introduzione del nuovo; la soglia diventa così il simbolo

66 Voce *Soglia*, in G. Devoto, *Avviamento alla Etimologia Italiana. Dizionario etimologico*, Le Monnier, 1967.

67 Voce *Soglia*, in M. Cortellazzo, P. Zolli, *Dizionario etimologico della lingua italiana*, Zanichelli, 1979.

68 Cfr. F. Montanari, *The Brill Dictionary of Ancient Greek*, cit.

69 S. Crotti, *Figure architettoniche: soglia*, Unicopli, Milano 2000, p. 7.

70 Cfr. C. Magnani, M. Marzo (a cura di), *I limiti dell’architettura, ai limiti dell’architettura*, Il Poligrafo, Padova 2016, pp. 7-18.

per eccellenza del dialogo tra ciò che è stato e ciò che è in divenire, un punto di transizione tra memoria storica e contemporaneità.

Andrea Bruno ha l'occasione di approfondire il concetto di limite nell'accezione di "soglia" in particolar modo in Spagna. L'opportunità si presenta nel 1987, quando la Generalitat de Catalunya<sup>71</sup> affida all'architetto italiano il compito di recuperare un intero settore della città di Tarragona, per trasformarlo in un grande parco archeologico integrato nel tessuto urbano<sup>72</sup>. Le radici romane della città costituiscono un elemento fondamentale nella sua morfologia, sia per la presenza tangibile dei resti archeologici che per l'influenza che ha esercitato sul suo sviluppo urbanistico nel corso dei secoli<sup>73</sup>. Nonostante le molteplici stratificazioni di costruzioni, le distruzioni e i periodi di abbandono, l'impronta della Tarraco romana permane nell'impianto urbano contemporaneo. L'operazione avviata da Bruno si inserisce all'interno di un piano di lavoro più ampio condotto dal gruppo di studiosi e archeologi della Taller Escola d'Arqueologia (TED'A)<sup>74</sup> che, tra il 1987 e il 1989, effettuano numerose campagne di scavo, liberazione e sistemazione di alcune aree archeologiche nel centro storico, in particolar modo per quanto riguarda i resti dell'anfiteatro romano e del circo<sup>75</sup>.

In una prima fase, il progetto proposto da Bruno si estende sull'area che va dall'anfiteatro affacciato sul mare fino al circo, situato all'ingresso della città alta e inglobato per la quasi totalità nel palinsesto stratificato di Tarragona. La prima proposta dell'architetto,

71 La Generalitat de Catalunya è l'istituzione governativa responsabile dell'amministrazione e del governo della regione autonoma della Catalogna.

72 Luav, AP, fondo AB, *Progetti per Tarragona*.

73 Si veda: J. Ruiz de Arbulo, *El patrimonio arqueológico en la ciudad contemporánea*, «Anales de Arqueología Cordobesa», 15, 2004, pp. 31-43.

74 La Taller Escola d'Arqueologia (TED'A) era un laboratorio-scuola finalizzato all'attività archeologica sul campo, fondato dell'Ajuntament de Tarragona nel 1986, e diretto dall'archeologo e storico Xavier Dupré.

75 Cfr. TED'A, *L'Amfiteatre romà de Tarragona, la basilica visigòtica i l'església romànica*, Ajuntament de Tarragona, Tarragona 1990. Si veda anche: L. Cappelli, *Archeologia e restauro in Spagna. L'anfiteatro romano di Tarragona*, «Arte'm», 2023, pp. 171-202.

mai realizzata nel suo complesso, era dedicata alla restituzione delle importanti testimonianze romane della città alla fruizione dei cittadini, integrandole nel contesto urbano e creando un grande parco delle antichità. L'idea di Bruno, rappresentata con dettagliate planimetrie e sezioni urbane<sup>76</sup> (Figg. 55-56), prevede una serie di percorsi pedonali tra i due poli monumentali, offrendo una nuova accessibilità ai due siti archeologici. In particolare, il progetto avrebbe fornito la soluzione a un'importante cesura urbana, fino ad allora mai realmente risolta nella storia della città: il nucleo abitato e il suo lungomare sono infatti nettamente divisi dalla linea ferroviaria costruita nel XIX secolo, un limite fisico che rende difficoltose le relazioni tra il centro urbano e la sua marina. Nei disegni, Bruno propone una struttura moderna, a scala urbana, costituita da una grande piastra in calcestruzzo armato in grado di superare la ferrovia con un sovrappasso pedonale<sup>77</sup>. Il complesso sistema di piani interconnessi avrebbe abbracciato l'anfiteatro, prolungandosi verso la spiaggia e rendendola direttamente raggiungibile dal sito archeologico attraverso una teoria di rampe e scale. Questo grande «balcone sul Mediterraneo»<sup>78</sup> avrebbe inoltre contribuito ad attenuare i problemi di insonorizzazione dovuti alla vicinanza della ferrovia, consentendo la riattivazione di parte della cavea per spettacoli e manifestazioni pubbliche<sup>79</sup>. In questo contesto, è interessante considerare la posizione di Giovanni Carbonara su tali temi: lo studioso critica fermamente quegli interventi su aree archeologiche in cui «si manifesta una completa indifferenza urbanistica ove

76 luav, AP, fondo AB, *Prima versione di progetto per l'anfiteatro e il circo di Tarragona*, sezione, dicembre 1987.

77 luav, AP, fondo AB, *Prima versione di progetto per l'anfiteatro e il circo di Tarragona*, planimetria, dicembre 1987.

78 G. Messina, *Tarragona, un balcone sul Mediterraneo*, «L'Industria delle costruzioni», 237-238, luglio-agosto, p. 40.

79 Il livello preliminare del progetto, mai portato ad uno stadio di progettazione successivo, non consente di conoscere i dettagli di esecuzione di questa idea rimasta su carta. È tuttavia possibile dedurre dai disegni che il progetto prevedesse di sfruttare per gli eventi le porzioni di anfiteatro già ampiamente ricostruite e integrate nel XX secolo, mantenendo invece le porzioni di cavea originarie risalenti al periodo romano come percorso archeologico di sola visita. Si veda: luav, AP, fondo AB, *Progetti per l'anfiteatro di Tarragona*.

il manufatto archeologico è, forse, materialmente conservato e tutelato ma lasciandolo privo di ogni relazione vitale con l'intorno»<sup>80</sup>, con il rischio di ridurre il rudere «a mero spartitraffico»<sup>81</sup>. In linea con questo pensiero, l'obiettivo del progetto di Bruno a Tarragona diventa l'armonica integrazione dei frammenti archeologici nella vita quotidiana della città, in contrapposizione alla concezione del sito archeologico come luogo chiuso e isolato di visita<sup>82</sup>.

Nel 1989, a causa di alcuni cambiamenti negli organi politici e amministrativi locali, vengono revisionate le priorità di pianificazione pubblica della città, impedendo di fatto la completa realizzazione del maestoso progetto urbano di Bruno, che non avrebbe mai trovato compimento<sup>83</sup>. Di questo ambizioso progetto viene realizzata solo una piccola parte, ma di grande impatto formale: l'accesso all'area museale del circo romano posto sul fianco sud-ovest della Muralla<sup>84</sup>, in corrispondenza della Torre angolare di Carlo V (Figg. 57-58). Le costruzioni di età medievale avevano portato a obliterare progressivamente il circo, inglobato nelle abitazioni di un intero quartiere della città. Nel settore interessato dall'intervento di Bruno, in particolare, le strutture romane risultavano in quegli anni nascoste all'interno di un grande muro costruito nel XIV secolo<sup>85</sup>, a pochi metri di distanza dalle sostruzioni del circo stesso, e a esse parallelo. Alla richiesta dell'Ajuntament de Tarragona di rendere maggiormente leggibili le

80 G. Carbonara, *Archeologia, architettura e restauro: problemi di conservazione e presentazione*, «Aedon», 2015, p. 4.

81 Ivi, p. 5.

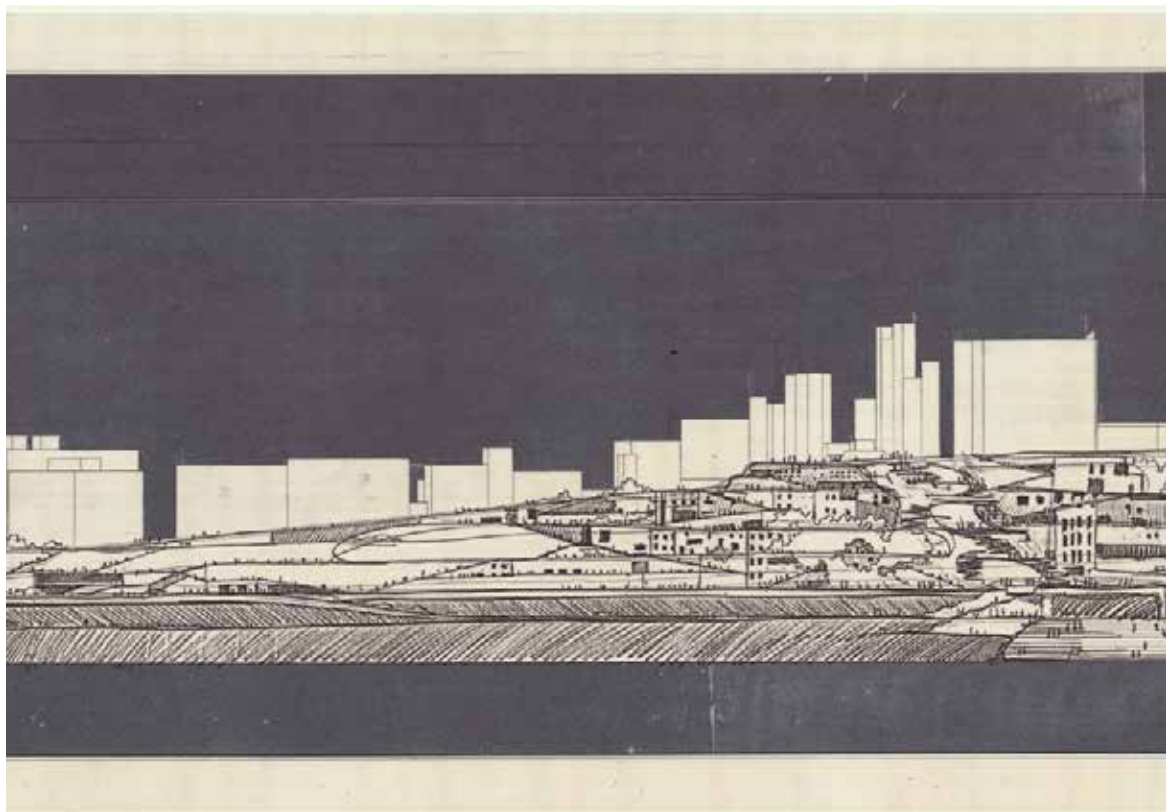
82 Sul tema dell'indifferenza urbanistica ai ruderi archeologici si veda anche: A. Ricci, *Attorno alla nuda pietra. Archeologia e città tra identità e progetto*, Donzelli, Roma 2006.

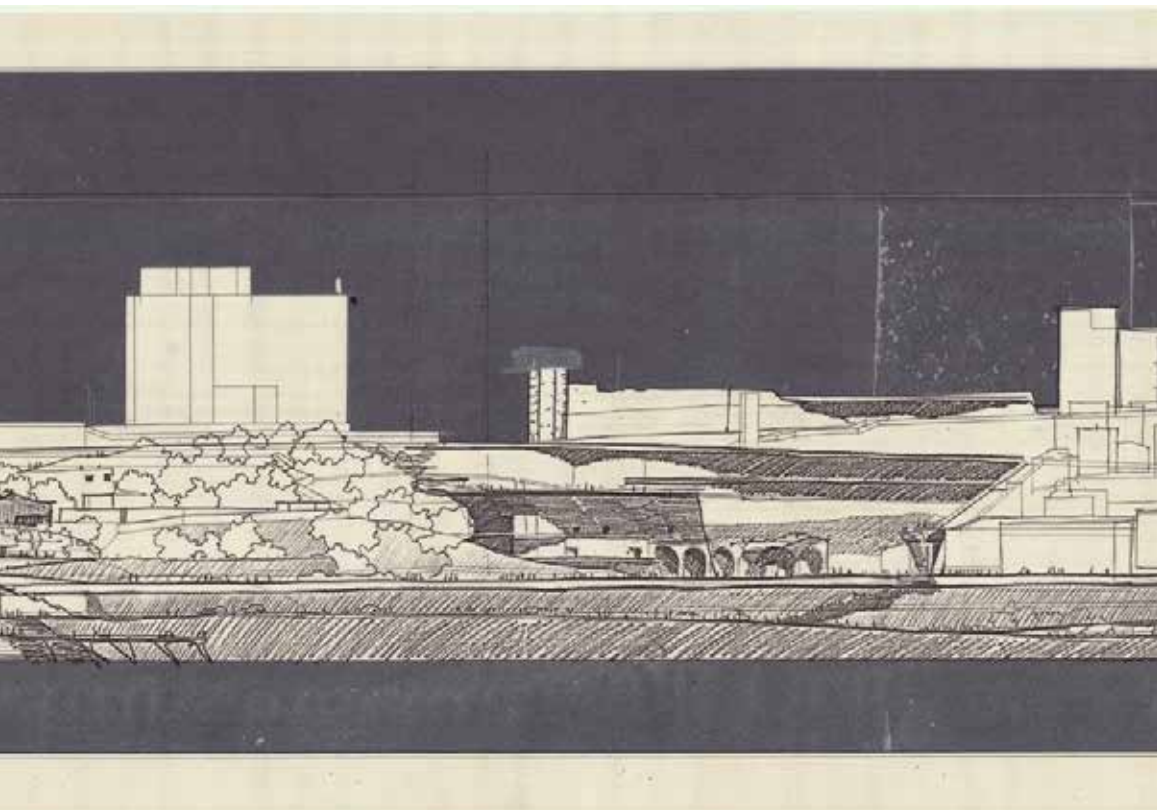
83 Cfr. L. Cappelli, *La fruizione inclusiva nel progetto di restauro: il caso degli anfiteatri romani. Percorsi di conoscenza e indirizzi metodologici*, Firenze University Press, Firenze 2023, p. 58.

84 "Muralla" è il termine spagnolo con cui viene definito il perimetro di mura di protezione della città di Tarragona.

85 Per le vicende di sedimentazione del circo di Tarragona, si veda: J. Ruiz de Arbulo, F. Gris, *La gloria del circo. Continuidad de vida en el circo romano de Tarragona (Tarraco)*, in M.C. Somma (a cura di), *Ancient Modern Towns. I centri urbani a continuità di vita: archeologia e valorizzazione*, Quasar, Roma 2021, pp. 200-202.

## Il progetto del limite



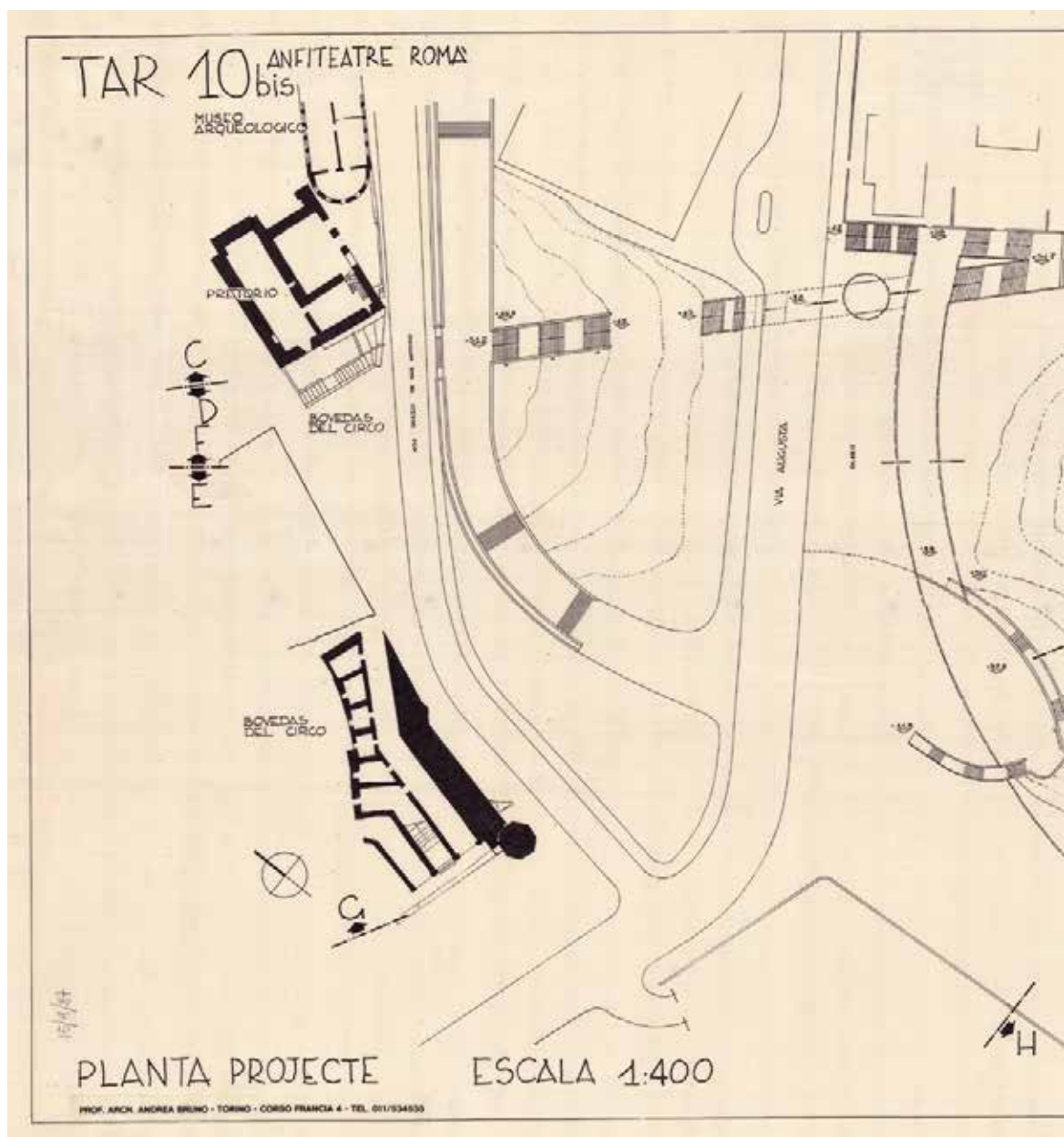


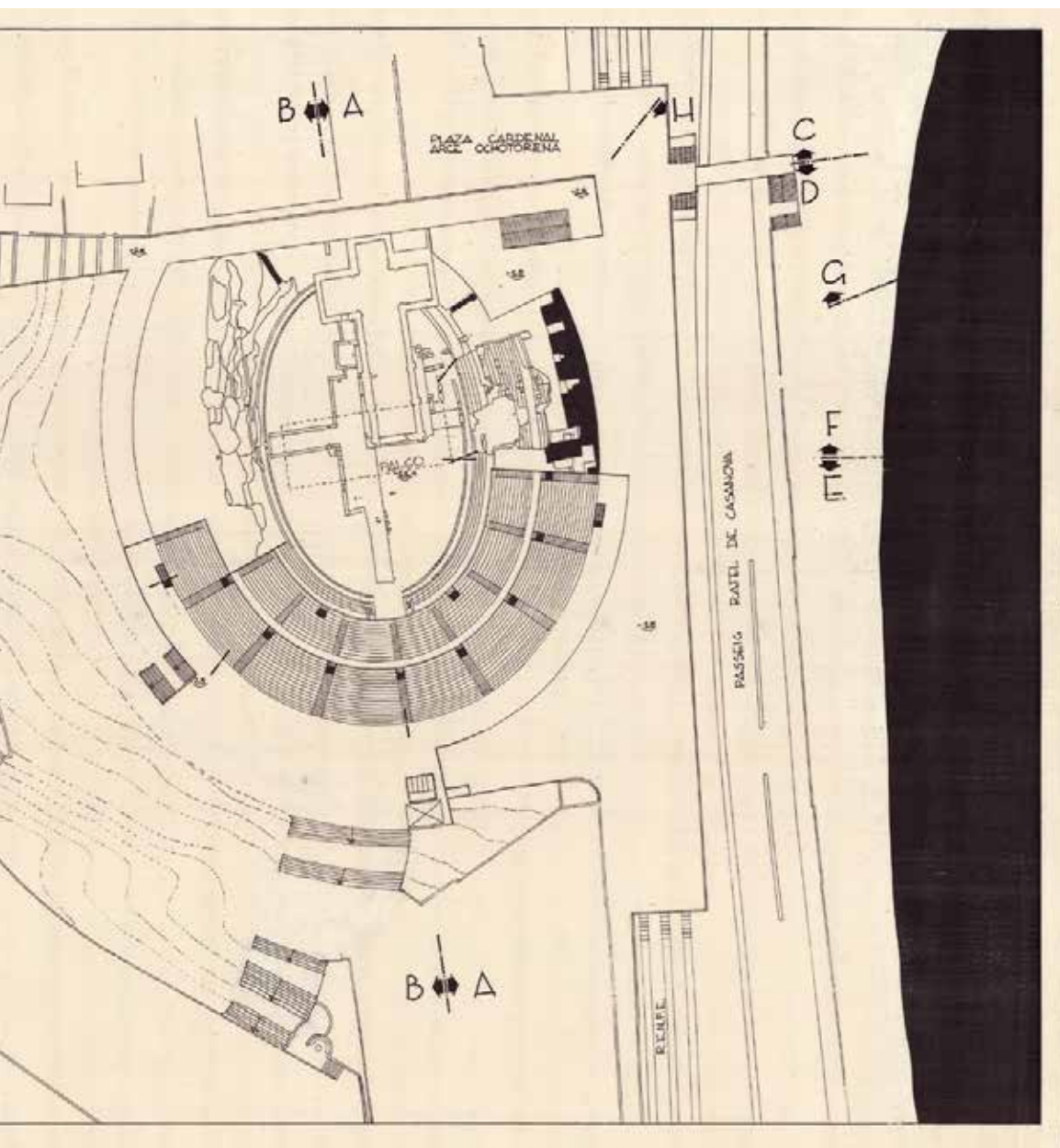
---

Iuav, AP, fondo AB

55. Disegni di studio sulla città di Tarragona, Andrea Bruno, dicembre 1987. Si noti, in alto a destra nel disegno, la torre ottagonale del complesso del Circo romano e, subito sotto, l'anfiteatro romano che si affaccia sul mare.

Il progetto del limite





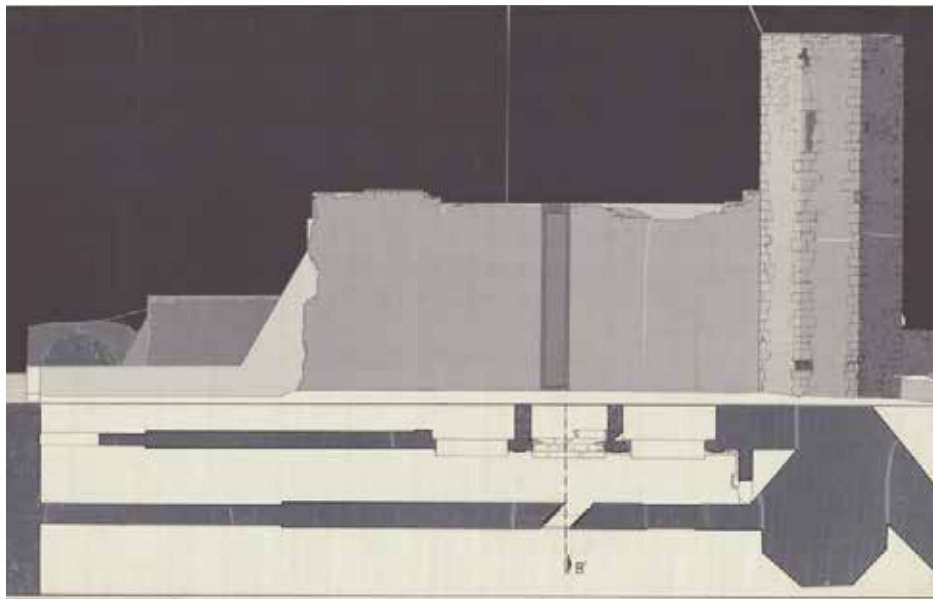
Iuav, AP, fondo AB

56. Progetto per il collegamento urbano tra il circo romano, le rovine dell'anfiteatro e la spiaggia, sezione, Andrea Bruno, s.d., non realizzato.

## Il progetto del limite



57. *Circo romano di Tarragona*, Spagna, ingresso allo spazio museale realizzato attraverso un taglio nella muratura medievale. Ph. Giorgio Danesi, 2023.



---

luav, AP, fondo AB

58. *Circo romano di Tarragona*, Spagna, disegni di progetto per il taglio nella muratura medievale e per la realizzazione del nuovo ingresso allo spazio museale, Andrea Bruno, febbraio 1990.

forme del circo, completamente obliterato, Bruno avrebbe risposto proponendo di «mantenere il muro medievale, la cui autenticità non è in contrapposizione con quella dei resti romani, ma semplicemente di un tempo più vicino a noi, sacrificando una parte della sua materia»<sup>86</sup>. Da questo assunto nasce l'idea di creare un taglio netto, verticale, nello spessore del muro, definendo un varco di accesso diretto all'area del circo, prima inaccessibile (Fig. 59). Un «taglio di spada»<sup>87</sup>, una soglia fisica e simbolica, che consente al visitatore di attraversare il tempo a ritroso, superare il muro medievale e focalizzare l'attenzione sulle arcate romane, attraverso una prospettiva ravvicinata: «la scoperta oltre la porta»<sup>88</sup>, appunta Bruno di fianco a uno dei numerosi schizzi di studio (Fig. 60). Il taglio, al quale si accede tramite una lunga rampa disposta nel giardino pubblico antistante la Muralla, viene regolarizzato nei bordi da un getto in calcestruzzo pigmentato con i colori caldi delle pietre locali. L'architetto sceglie di utilizzare materiali contemporanei, ma lo fa con l'intento di garantire una continuità e una mitigazione con l'architettura del passato, che non risulta visivamente sopraffatta dal confronto. Le pietre medievali rimangono permanentemente incastonate nel getto in calcestruzzo richiamando, tra gli altri, la poetica di Francesco Venezia nel Museo di Gibellina dove l'architetto, solo qualche anno prima, aveva inglobato i frammenti del passato nel getto cementizio, in una composizione armoniosa che ne riprendeva i toni cromatici<sup>89</sup>.

Una volta effettuato il taglio e realizzato il getto di regolarizzazione in calcestruzzo pigmentato per la cornice, Bruno inserisce un sottile battente alto dodici metri, costituito da una struttura in acciaio

86 M. Mastropietro, *Oltre il restauro...*, cit., p.130. L'autore cita le parole di Andrea Bruno derivate da un loro dialogo.

87 A. Espada, *La Memoria de Las Piedras. Tarragona reconstruye su historia de esclavos, gladiadores y edificios*, «El País», 6 maggio 2003, disponibile online ([http://elpais.com/diario/2003/05/06/catalunya/1052183249\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2003/05/06/catalunya/1052183249_850215.html)), consultato il 01/03/2025.

88 luav, AP, fondo AB, *taccuino di schizzi "Tarragona"*, s.d.

89 Cfr. A. Margagliotta, G.F. Tuzzolino, *La poetica del frammento: architettura in Sicilia*, «And», 32, 2017, pp. 76-81; B. Messina (a cura di), *Francesco Venezia architetture in Sicilia 1980-1993*, CLEAN, Napoli 1993.

rivestita in bronzo brunito<sup>90</sup>. Grazie ad apposite cerniere, questo elemento, quando aperto, si ripiega incassandosi nel muro, creando un varco attraversabile senza alcuna discontinuità (Fig. 61). La soglia diviene una metafora dell'attraversamento del tempo e della storia: un passaggio simbolico dal Medioevo a ritroso fino al periodo romano. Tale varco conduce al punto di partenza di un percorso pedonale ricavato nella zona di filtro tra il muro medievale e la costruzione romana. Il percorso è coperto da un sistema di lastre vetrate che assolvono una duplice funzione di protezione per i visitatori e per i due setti murari, riprendendo soluzioni al tempo già ampiamente sperimentate nell'ambito del restauro archeologico<sup>91</sup>.

Da questo snodo si accede al parco archeologico al livello inferiore, dove è possibile attraversare fisicamente le sostruzioni romane percorrendo le gallerie voltate. Tutto attorno emergono le integrazioni di paramenti murari volute da Bruno, distintamente riconoscibili grazie all'utilizzo di mattoni moderni, accuratamente selezionati per la loro colorazione ocra chiaro, affine alle pietre del circo (Fig. 62). In questo contesto, appare inevitabile il confronto con un altro noto cantiere coevo in Spagna: il Teatro di Sagunto (1985-93), nel quale Giorgio Grassi integra le strutture murarie esistenti utilizzando murature dall'evidente aspetto contemporaneo, che però rispettano le tonalità e le texture delle rovine, mantenendo un equilibrio visivo tra il nuovo e l'antico<sup>92</sup>. Come ricorda Claudio Varagnoli: «Grassi sostiene che i monumenti antichi devono essere considerati parti integranti della composizione e come tali integrati nella composizione e come tali completati o ricostruiti, certamente non imbalsamati o

90 luav, AP, fondo AB, *Progetto di taglio e copertura, Circo di Tarragona. Dettagli esecutivi dell'Ingegnere Giovanni Vercelli*, aprile 1992.

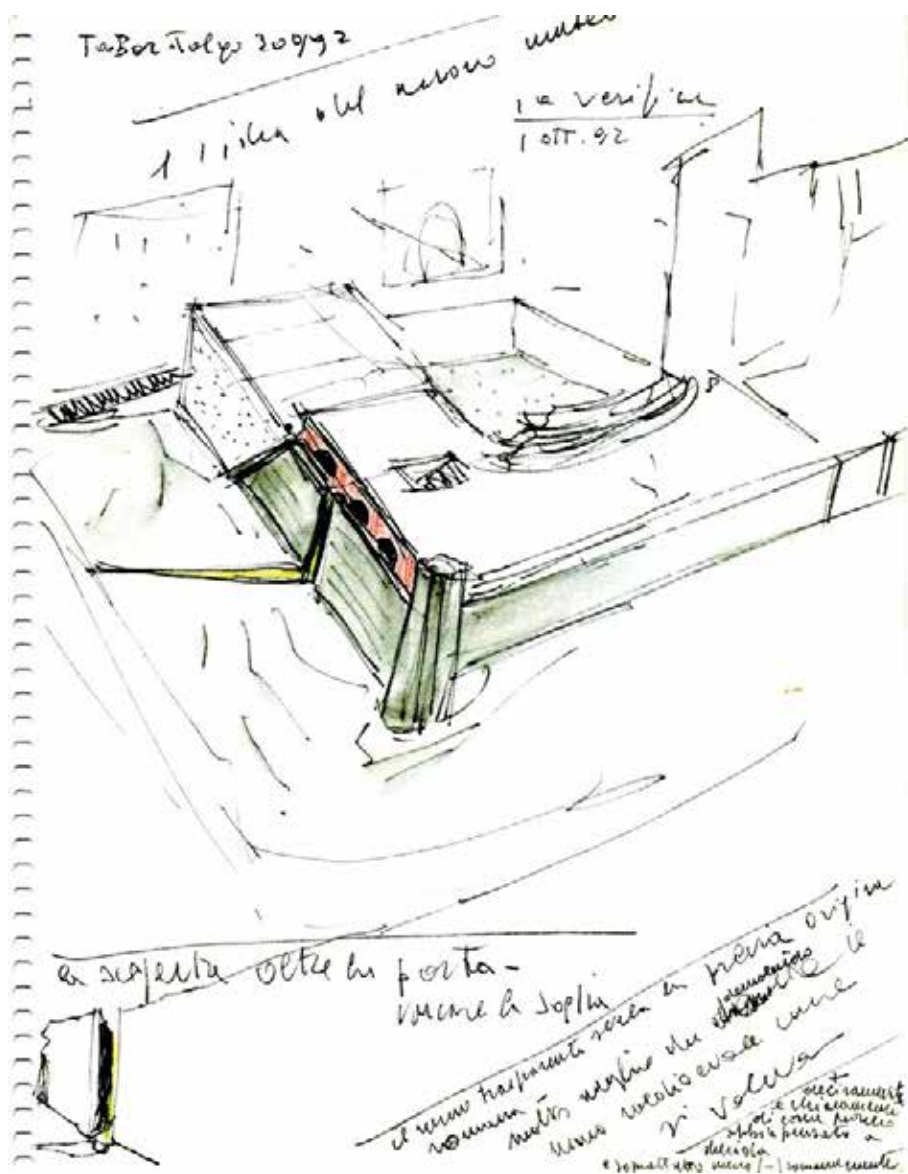
91 L'uso di materiali trasparenti nell'ambito delle coperture archeologiche era al tempo tema già ampiamente sperimentato, a partire da Franco Minissi a Piazza Armerina. Si vedano, in particolare: M.C. Ruggieri Tricoli, *Musei sulle rovine. Architettura nel contesto archeologico*, Lybra, Milano 2007; L. Vlad Borrelli, *Restauro archeologico: storia e materiali*, Viella, Roma 2003.

92 G. Grassi, M. Portaceli, *Ristrutturazione del Teatro Romano di Sagunto*, «Domus», 756, gennaio 1994, pp. 7-18.

## Il progetto del limite



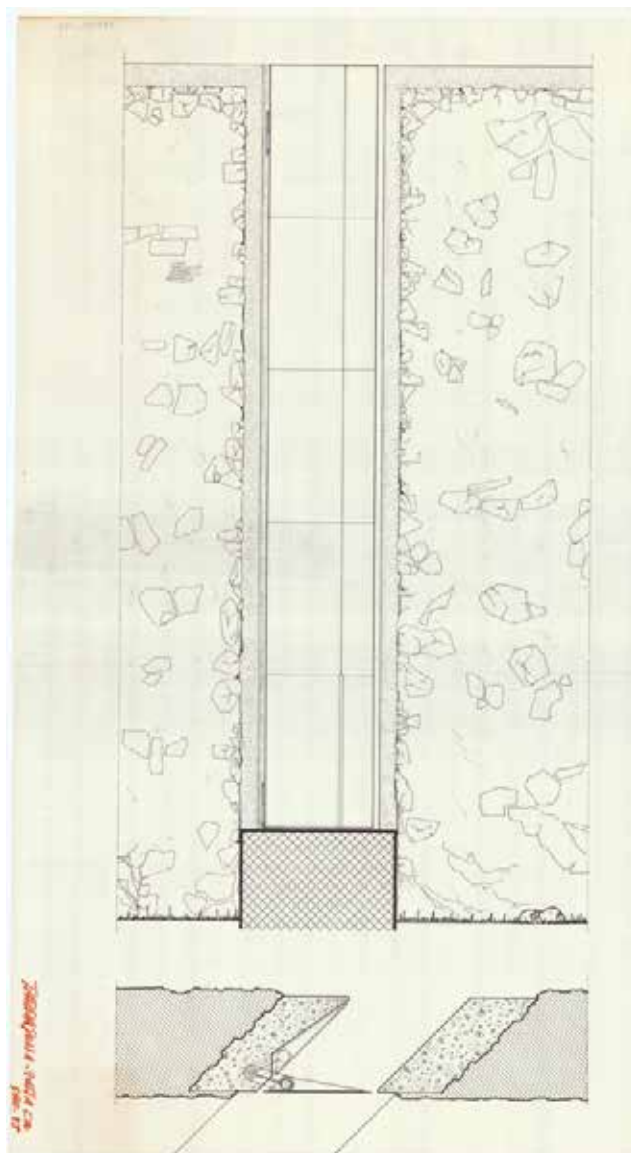
59. *Circo romano di Tarragona*, Spagna, il taglio nella muratura medievale e il nuovo ingresso al sito. Si noti la cornice in calcestruzzo per regolarizzare il taglio della muratura, realizzata con inerti di pietra locale. Ph. Giorgio Danesi, 2023.



Iuav, AP, fondo AB

60. Schizzi di studio per il nuovo ingresso al circo romano di Tarragona. Si notino in giallo la rampa e il taglio nella muratura medievale e in rosso le murature romane del circo, Andrea Bruno, s.d.

## Il progetto del limite



Iuav, AP, fondo AB

61. Circo romano di Tarragona, Spagna,  
progetto esecutivo del taglio per il nuovo  
ingresso allo spazio museale, Andrea Bruno,  
aprile 1992.



62. *Circo romano di Tarragona*, Spagna, la galleria di sostegno delle gradonate, oggi attraversata dal percorso museale. Si notino le integrazioni di muratura distinguibili e sottosquadro, realizzate con mattoni che riprendono la colorazione della pietra locale. Ph. Giorgio Danesi, 2023.

lasciati all'intervento specialistico»<sup>93</sup>. Al circo di Tarragona, oltre al percorso al piano terreno, è possibile salire verso i resti delle tribune utilizzando una scala, parte dei ritrovamenti romani. I primi tre gradini conservano le lastre originarie, mentre dal quarto in poi, dove queste risultavano assenti, vengono integrate con lastre lapidee contemporanee in marmo bianco locale, distinguibili e distanziate dalle murature romane di circa cinque centimetri<sup>94</sup>.

Nel contesto più ampio della valorizzazione della frazione romana della città, la decisione di conservare il muro medievale, pur sacrificandone una parte, evidenzia una particolare attenzione per l'idea di palinsesto urbano, in cui ciascun elemento costituisce una testimonianza di un diverso momento della storia da preservare. È importante contestualizzare l'intervento di Bruno rispetto alla prassi locale dell'epoca, che era generalmente distante da intenti conservativi. Negli anni Ottanta, infatti, la tendenza prevalente in Spagna era orientata verso la completa liberazione dei ritrovamenti romani, con scarso riguardo per le stratificazioni successive<sup>95</sup>. Questa precisazione rafforza la validità della proposta di Bruno. La scelta di preservare parte del tessuto medievale, pur demolendo una sottile porzione necessaria per il taglio, appare quindi «visionaria e rivoluzionaria»<sup>96</sup> agli occhi degli studiosi locali. Il carattere di novità risiede nella ricerca di un dialogo tra epoche diverse, con l'obiettivo di chiarire e valorizzare la storia urbana senza rinunciare all'idea di una sovrapposizione temporale. L'intervento ha ottenuto nel tempo una buona fortuna

93 C. Varagnoli, *Il culto dei monumenti*, in T. Gregory (a cura di), *XXI secolo. Appendice alla Enciclopedia Italiana di Scienze, Lettere ed Arti*, Istituto della Enciclopedia italiana, Roma 2010, p. 406.

94 Luav, AP, fondo AB, *Dettagli costruttivi per la scala di risalita nel circo di Tarragona*, dicembre 1989.

95 E. Pujol, *Intervista a Xavier Dupré*, «La Vanguardia», 1° agosto 1987: «Noi documenteremo tutto [...] per fornire agli architetti restauratori, che seguiranno la giusta base di conoscenza per riconfigurare il monumento com'era».

96 Tratto da un dialogo con l'archeologo Joaquín Ruiz de Arbulo, con il quale è stato possibile stabilire diversi confronti nell'autunno del 2023. L'archeologo, oggi direttore del Dipartimento di Història i Història de l'Art dell'Universitat Rovira i Virgili, era al tempo parte del gruppo di studiosi spagnoli che si trovarono a dialogare con Andrea Bruno in qualità di consulente italiano per le opere di restauro.

critica anche in Italia, sostenuta dal parere di Giovanni Carbonara, che avrebbe elogiato la «genialità progettuale di Andrea Bruno, [...] che ha fatto ricorso a nuove, valide inserzioni architettoniche»<sup>97</sup> raggiungendo «risultati esemplari»<sup>98</sup>.

Seppure in un contesto architettonico e geografico differente, la riflessione sul tema della soglia e considerazioni affini al caso spagnolo emergono anche in un altro intervento significativo di Bruno, avviato a Torino nel 1979: il progetto di riuso dell'ex Ospedale di San Giovanni come Museo Regionale di Scienze Naturali. L'Ospedale Maggiore di San Giovanni Battista è un'imponente architettura costruita da Amedeo di Castellamonte alla fine del XVII secolo<sup>99</sup>. Il complesso svolse la sua funzione per oltre due secoli senza apportare cambiamenti significativi nella sua destinazione d'uso e, per questo motivo, è considerato un esempio di eccellenza nell'architettura ospedaliera storica<sup>100</sup>. Tuttavia, nel corso del Novecento, l'edificio subì progressive modificazioni a causa di un inefficace tentativo di adeguarlo alle moderne esigenze ospedaliere<sup>101</sup>. Questo processo fu caratterizzato dalla realizzazione di numerose aggiunte funzionali addossate alla preesistenza, prive di coerenza compositiva e strutturale, che intaccarono la leggibilità dell'architettura originaria seicentesca. Nel corso di pochi decenni, l'aspetto del complesso venne oscurato da numerose piccole addizioni di scarsa qualità, compromettendo il suo valore storico e architettonico, sia negli interni che nei grandi cortili<sup>102</sup>.

97 G. Carbonara, *Archeologia, architettura e restauro...*, cit., p. 9.

98 *Ibidem*.

99 Amedeo di Castellamonte (1613-1683) è stato un architetto e ingegnere civile e militare italiano, originario di Torino. Cfr. L. Tamburini, *Amedeo di Castellamonte*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Volume 21, Treccani, 1978.

100 Sulla storia costruttiva dell'ospedale si veda: M.G. Cerri, *Architetture tra storia e progetto: interventi di recupero in Piemonte, 1972-1985*, cit., pp. 93-103.

101 Cfr. M. Momo, D. Ronchetta Bussolati, et al., *L'ospedale maggiore di San Giovanni Battista e della città di Torino*, Scuola Grafica Salesiana, Torino 1980, pp. 132-134.

102 Le addizioni e le condizioni delle facciate prima dell'intervento di Bruno sono ben descritte, anche attraverso fotografie d'epoca, nella pubblicazione: M. Momo, D. Ronchetta Bussolati, et al., *L'ospedale maggiore...*, cit. Si vedano, per esempio, le immagini a pp. 54, 56, 73.

Di fronte al progredire del degrado dell'edificio e alla sua sempre minore efficacia come struttura ospedaliera, nel 1978 la Regione Piemonte decise di cessarne definitivamente l'uso sanitario, destinandolo a ospitare il nuovo Museo Regionale di Scienze Naturali. L'incarico venne affidato a un gruppo di docenti del Politecnico di Torino, tra cui Andrea Bruno, in qualità di esperto di restauro monumentale<sup>103</sup>. L'edificio, con la sua pianta quadrata e i quattro cortili interni uguali, suddivisi da quattro bracci a croce<sup>104</sup>, presentava un impianto tipologico chiaro e adatto alla nuova funzione museale<sup>105</sup>. L'intervento di Bruno prende avvio con una fase di rimozione di quelle che la sovrintendente Maria Grazia Cerri definiva in quegli anni «superfetazioni»<sup>106</sup>, allineandosi alla terminologia già usata da Gustavo Giovannoni negli anni Trenta, ovvero le addizioni più recenti che compromettevano la leggibilità della struttura preesistente. In linea con la sovrintendente, l'architetto riteneva che tali aggiunte, costituite principalmente da piccole baracche in muratura e lamiera, fossero «oltre che inutili, anche deturpanti»<sup>107</sup>. In questo contesto, l'operazione di “liberazione” non si configura per Bruno come un atto di mancato rispetto delle stratificazioni storiche; al contrario,

103 La Regione Piemonte commissionò uno studio di fattibilità a un comitato di esperti, ai quali sarebbe stata successivamente affidata anche la direzione dei lavori, composto da cinque docenti universitari della facoltà di Architettura di Torino: Andrea Bruno, Mario Federico Roggero, Giacomo Donato, Giuseppe Varaldo e Flavio Vaudetti. Cfr. M. Mastropietro, *Oltre il restauro...*, cit., p. 200.

104 luav, AP, fondo AB, *ex Ospedale di San Giovanni, Torino, Progetto pianta del piano terra*, ottobre 1989.

105 La scelta viene supportata dalla sovrintendente Maria Grazia Cerri, nella convinzione che l'impostazione generale dell'ex ospedale ben si prestasse alle funzioni museali, mentre tutte le funzioni di supporto «si presentano al contempo come le meno traumatiche per l'edificio e le più idonee per il funzionamento corretto della nuova attività», M.G. Cerri, *Architetture tra storia e progetto...*, cit., p. 99.

106 «Le demolizioni previste riguardano le superfetazioni di questo secolo, costruite al solo scopo di fornire nuovi spazi di servizio indispensabili alla gestione dal buon funzionamento dell'ospedale, e che col riuso diventano, oltre che inutili, anche deturpanti [...]. All'interno vengono eliminati tramezzi, tamponamenti e sovrastrutture aggiunte nel corso degli anni per mutate esigenze ospedaliere», M.G. Cerri, *Architetture tra storia e progetto...*, cit., p. 102.

107 *Ibidem*.

egli sembra aderire alle teorie di Cesare Brandi, il quale, come ricorda Giovanni Carbonara, «mentre affronta il problema cruciale della conservazione o rimozione delle aggiunte, mostra sempre di voler risolvere attraverso il ricorso a un giudizio di valore»<sup>108</sup>.

Tra gli interventi condotti da Bruno in questa occasione, assume particolare rilevanza il restauro dei loggiati presenti sul fronte nord di due dei quattro cortili: grandi pareti di filtro tra gli ambienti interni e gli esterni del manufatto, caratterizzate da una sovrapposizione di tre ordini di colonne binate in marmo bianco di Chianocco<sup>109</sup> e paraste in muratura, con ampie aperture ad arco a tutto sesto. La natura di questi elementi era stata fortemente compromessa dalle modifiche novecentesche: le bucatore erano state frettolosamente tamponate per consentire nuovi usi negli spazi del loggiato e quasi tutte le colonne lapidee erano state inglobate nelle murature dei locali tecnici accumulatisi nei cortili. A seguito della demolizione delle addizioni, il gruppo di lavoro progetta un nuovo sistema di chiusura vetrato che coinvolge tutti e tre i piani del loggiato. La particolare struttura, definita «vetrata-centina»<sup>110</sup>, assume una doppia valenza di filtro trasparente e di consolidamento per le facciate. Infatti, una volta liberate dai tamponamenti, esse erano tornate a gravare sulle sole colonne, risultate insufficienti a sostenere i carichi nelle verifiche strutturali effettuate al tempo dagli ingegneri incaricati<sup>111</sup>. Per questo motivo, si studia e si mette in ope-

108 G. Carbonara, *Cesare Brandi*, in S. Casiello (a cura di), *La cultura del restauro. Teorie e fondatori*, cit., p. 342.

109 Cfr. A. Gilbert Volterrani, *Notizie storiche sui materiali lapidei*, in M. Momo, D. Ronchetti Bussolati, et al., *L'ospedale maggiore...*, cit., p. 152.

110 Iuav, AP, fondo AB, *ex Ospedale di San Giovanni, Torino, Loggiato cortile interno, centina-infisso*, s.d.

111 «Lo schema statico dell'insieme di reticolo di facciata, atto a portare i carichi attraverso organi spingenti, quali archi e volte, ha prodotto momenti di notevole insicurezza statica, in particolar modo per il generarsi di un sistema labile che poteva condurre a slineamenti verticali, con crisi locali e diffuse, generatesi al vincolo di base delle colonne, come nelle zone di capitello ed architrave sovrastanti la colonna stessa. Detta preoccupazione è dichiarata negli intasamenti prodotti con murature di mattoni pieni, intorno a numerosi nuclei binati di colonne, quasi a ricercarne un elemento controventante di facciata». G. Donato, *Analisi della tecnica e della*

ra un apposito reticolo strutturale di elementi in acciaio profilati a T<sup>112</sup>, posti sul lato interno della parete, che sostengono le arcate e le imposte, attraversano le strutture preesistenti per tutta l'altezza del fabbricato, e si ancorano alla base con un cordolo in calcestruzzo armato che corre lungo l'attacco a terra<sup>113</sup>.

I profili in acciaio vengono completati da lastre vetrate scandite sulla base del modulo dettato dalle colonne binate; alcune fisse, altre apribili per consentire l'attraversamento del loggiato, al quale viene riaffidato il ruolo originario di filtro tra esterno e interno (Fig. 63).

La pratica di conferire ai dispositivi di consolidamento anche una funzione architettonica è abbastanza diffusa nel restauro contemporaneo, come dimostrano numerosi esempi. Tra questi, si può citare l'inserimento di nuove travi in acciaio nelle sale voltate del complesso museale di Santa Maria della Scala (1991), pensate da Guido Canali sia come catene strutturali, sia come sostegni per appendere alcune teche espositive<sup>114</sup>. In altri casi, le strutture verticali di consolidamento di murature storiche diventano supporto per le nuove scale di accesso al sito, come nel progetto di restauro del Castello dei Doria a Dolceacqua (Imperia), realizzato dallo studio LD+SR nel 2015<sup>115</sup>. Un ulteriore esempio è rappresentato dal nuovo telaio in acciaio nelle Foresterie Vecchie di Villa Contarini Simes a Piazzola sul Brenta (1999-2003), dove la nuova struttura di distribuzione interna, progettata da Eugenio Vassallo e Pierluigi Grandinetti, assolve anche al

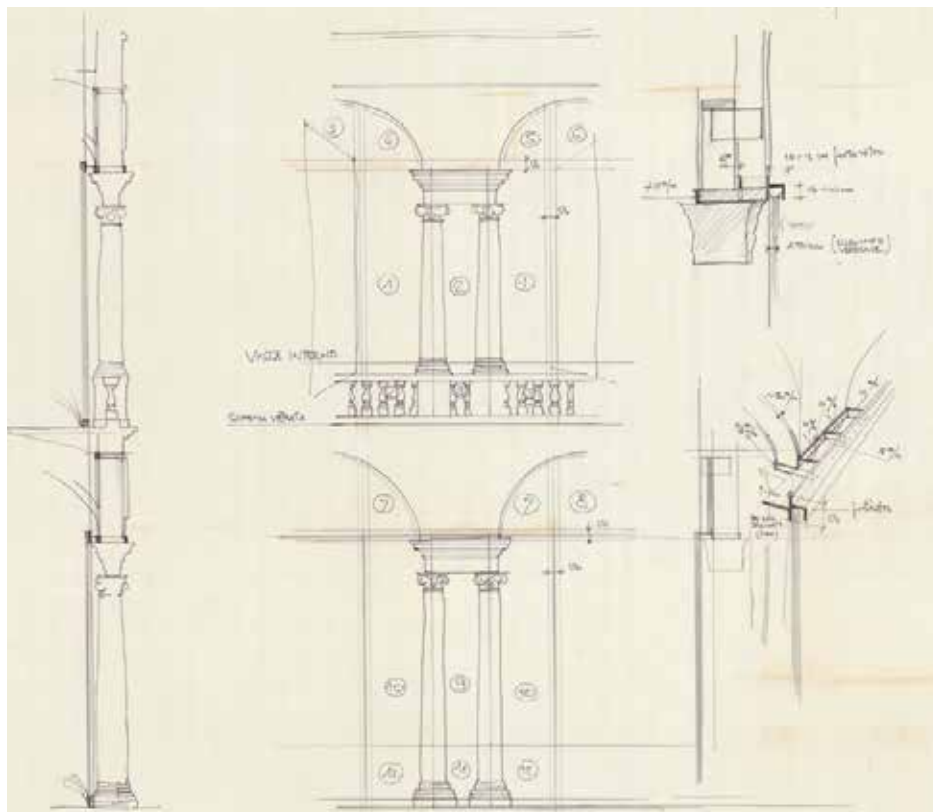
*tecnologia nella costruzione dell'Ospedale San Giovanni Battista e della Città di Torino*, «Atti e rassegna tecnica della Società degli ingegneri e degli architetti in Torino», anno XLIV, 4-5, aprile-maggio 1990, p. 165.

112 luav, AP, fondo AB, ex Ospedale di San Giovanni, Torino, dettagli centina vetrata, s.d.

113 luav, AP, fondo AB, ex Ospedale di San Giovanni, Torino, Risanamento loggiato verso cortili, consolidamenti, luglio 1981.

114 Cfr. F. Irace, *Anticipazione di un museo Santa Maria della Scala: Guido Canali a Siena*, «Abitare», 345, 1995, pp. 176-183.

115 «Ogni necessità di consolidamento strutturale o di miglioramento statico è però stata tramutata in un progetto di architettura, anche delle parti in ferro che, a seconda dell'esigenza, sono diventate percorsi, passaggi». Cfr. LDA+SR, *Restauro castello dei Doria a Dolceacqua (IM)*, «The Plan», disponibile online (<https://www.theplan.it/eng/award-2016-Renovation/restauro-castello-dei-doria-a-dolceacqua-im-1>), consultato il 01/03/2025.



Iuav, AP, fondo AB

63. *Ex Ospedale di San Giovanni, Torino*, loggiato cortile interno, disegni di progetto per la "vetrata-centina" con la doppia funzione di chiusura e di consolidamento della loggia, Andrea Bruno, s.d.

## Il progetto del limite



64. *Ex Ospedale di San Giovanni, Torino, la "vetrata-centina" vista dal cortile. Ph. Giorgio Danesi, 2023.*

compito di contenere il significativo fuori piombo delle murature storiche circostanti tramite sistemi di tiranti e tenditori<sup>116</sup>.

Nel caso delle “vetrate-centine” dell’Ospedale di San Giovanni, sono gli infissi stessi che diventano parte integrante del sistema di consolidamento. Come ben visibile sin dai primi schizzi progettuali, dal punto di vista formale, la scansione dei nuovi elementi riprende il ritmo delle colonne antistanti, creando una continuità visiva sulla facciata (Fig. 64). Bruno adotta una scelta formale completamente opposta rispetto, per esempio, a quella di Carlo Scarpa nel restauro di Castelvecchio, con il quale condivide solo la decisione di arretrare il nuovo serramento. Scarpa, infatti, progetta il diaframma in acciaio e vetro per le arcate al piano terreno scandendolo con frazionamenti slegati dal ritmo delle cornici della struttura preesistente<sup>117</sup>. Se per Scarpa l’autonomia formale si traduce anche in un’autonomia strutturale, nel caso di Bruno le due scelte divergono: il serramento, infatti, si connette volutamente alla materia preesistente, integrandosi fisicamente con essa con il fine di contribuire al suo rinforzo. L’intervento di Bruno si colloca a metà strada tra il mimetismo – il consolidamento, di fatto, non è immediatamente visibile – e l’esplicitazione, poiché il serramento stesso diventa il dispositivo di consolidamento, rendendosi così palese e individuabile. Questa scelta sembra anticipare alcuni aspetti del ramo di progettazione strutturale sviluppato da progettisti come Lorenzo Jurina, che avrebbe impostato molte delle sue opere sulla chiara manifestazione delle componenti metalliche negli interventi di consolidamento<sup>118</sup>.

La soluzione realizzata da Bruno viene apprezzata dalle amministrazioni, che la definiscono una «espressione discreta e sommess»<sup>119</sup>,

116 Cfr. P. Grandinetti, M. Piana, E. Vassallo, *Restauro delle Foresterie Vecchie di villa Contarini Simes*, «d’Architettura», 20, 2003, pp. 104-113.

117 Cfr. S. Di Resta, *Le «forme» della conservazione...*, cit., pp. 138-139.

118 Sul tema di veda: L. Jurina, *Vivere il monumento: conservazione e novità*, Spirali, Milano 2006.

119 «Basti citare come esempio la scelta lungamente sofferta delle chiusure a vetri dei loggiati interni verso i cortili, con tutti i problemi di ordine strutturale, tecnologico, storico ed estetico che ha comportato in un contesto monumentale, il quale ne esigeva l’espressione più discreta e sommess». M.F. Roggero, *Dal progetto*

adeguata al contesto monumentale. Un altro aspetto particolarmente significativo del progetto dedicato all'ex Ospedale San Giovanni riguarda il trattamento dei cortili. Seguendo la linea degli interventi condotti negli stessi anni a Palazzo Carignano, Bruno propone di collocare nel sottosuolo tutte le funzioni accessorie del museo e alcuni spazi espositivi aperti al pubblico<sup>120</sup>, creando uno spazio ipogeo che metta in comunicazione i due cortili principali e che si ricollegli al piano fondazionale dell'architettura seicentesca<sup>121</sup>: «La soluzione dello sfruttamento del sottosuolo, qualora sia ovviamente accertata la non interferenza con eventuali ritrovamenti archeologici, si rivela infatti come la più indolore»<sup>122</sup>. Lo scavo, della profondità di oltre dodici metri, consente anche di realizzare importanti opere di consolidamento delle fondazioni, tramite l'uso massiccio di «anelli prefabbricati in cemento armato»<sup>123</sup>, posizionati a contatto con le fondazioni storiche preesistenti e legati a esse con getti in calcestruzzo armato. L'obiettivo di questo impegnativo intervento di sostanziale «ri-fondazione» è, secondo l'architetto, restituire compattezza a strutture ritenute di «scarsa stabilità»<sup>124</sup> dagli ingegneri coinvolti nel progetto.

Il nuovo piano di calpestio dei cortili è realizzato con grandi piastre in calcestruzzo armato, sostenute da un sistema di pilastri

*all'intervento. Dall'immagine alla realtà. Il nuovo museo Regionale di Scienze Naturali in Torino*, «Atti e rassegna tecnica della Società degli ingegneri e degli architetti in Torino», anno XLIV, 4-5, aprile-maggio 1990, p. 152.

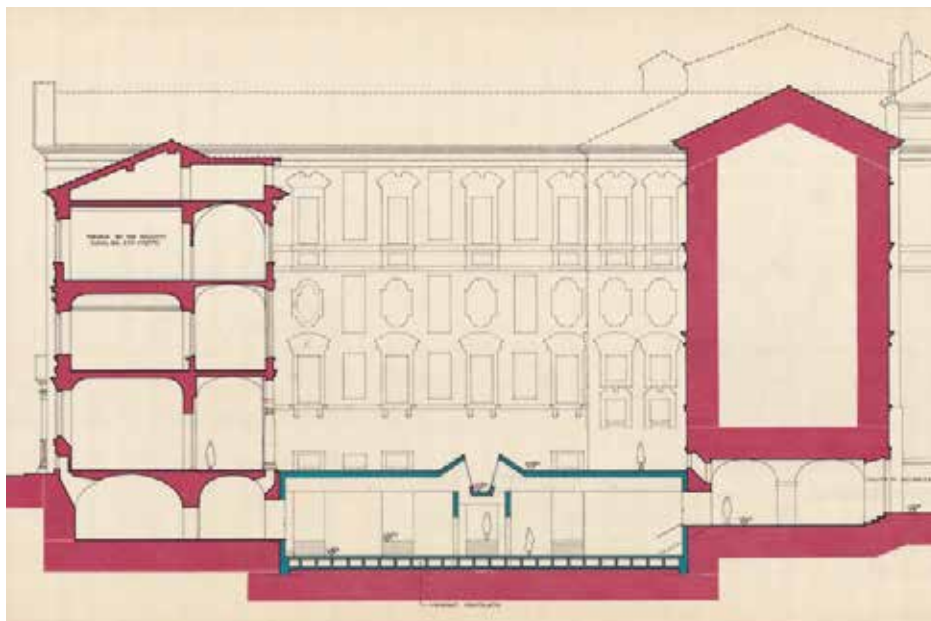
- 120 Il progetto dei nuovi spazi ipogei di collegamento dei due cortili comprende, oltre ai depositi museali e agli spazi di servizio, anche nuovi ambienti per ospitare conferenze, mostre temporanee e altri eventi pubblici.
- 121 luav, AP, fondo AB, *ex Ospedale di San Giovanni, Torino, Progetto dei locali polivalenti nei cortili*, piante, febbraio 1981.
- 122 A. Bruno, *L'ospedale diventa museo. Considerazioni sul progetto di recupero dell'ex-Ospedale Maggiore di S. Giovanni Battista a Torino*, «Atti e rassegna tecnica della Società degli ingegneri e degli architetti in Torino», anno XLIV, 4-5, aprile-maggio 1990, pp. 155-156.
- 123 «Era necessario rifondare completamente l'edificio, scendendo con il nuovo piano fondale di circa cinque metri, rispetto a quello preesistente. Per fare ciò, si operava la creazione di pozzi profondi, con anelli prefabbricati in cemento armato, a scendere a circa dodici metri dal piano delle preesistenti fondazioni», G. Donato, *Analisi della tecnica...*, cit., p. 165.
- 124 lvi, p. 164.

del medesimo materiale. In corrispondenza dell'asse centrale dello spazio aperto, le solette presentano in superficie un lungo taglio longitudinale, i cui lembi si sollevano per dare spazio a due lucernari continui, che garantiscono l'illuminazione naturale degli ambienti ipogei (Fig. 65). Questa scelta, oltre a permettere l'ingresso della luce negli spazi interrati, favorisce un collegamento visivo diretto con le facciate dei loggiati, riscoperte grazie all'intervento di liberazione. La poetica di Bruno, in questo caso, si concentra sulla valorizzazione delle visuali: il progetto architettonico diventa un'opportunità per riscoprire la storia del manufatto, con le nuove strutture che fungono da strumenti per indirizzare lo sguardo del visitatore verso ciò che l'architetto considera il carattere di maggiore valore dell'edificio: le facciate dei cortili. I disegni lo evidenziano chiaramente: nelle sezioni esecutive, popolate da figure umane, emerge la connessione tra l'ambiente ipogeo e il cortile soprastante, resa possibile dall'uso di lastre vetrate attentamente posizionate sui lucernari inclinati per permettere la visione dall'interrato verso ciò che si trova al di sopra del livello del suolo. I tagli nel terreno rompono dunque il confine tra lo spazio sotterraneo e il cielo aperto, definendo una nuova soglia fisica e concettuale (Fig. 66).

La percorribilità tra interno ed esterno è invece garantita dal collegamento diretto con gli ambienti interrati delle maniche, precedentemente inaccessibili, che diventano parte di un percorso unico e continuo nel sottosuolo. In ciascun cortile viene inoltre realizzato un blocco scala circolare in calcestruzzo armato a vista, allineato con il taglio centrale del solaio, che emerge dal piano di calpestio<sup>125</sup>. Questi elementi, che manifestano esplicitamente la propria modernità sia attraverso le forme sia attraverso il materiale lasciato a vista, stabiliscono un rapporto di autonomia fisica e formale rispetto ai prospetti dei cortili seicenteschi e, al contempo, rappresentano una chiara testimonianza in superficie dell'intervento contemporaneo realizzato in profondità (Fig. 67).

<sup>125</sup> luav, AP, fondo AB, ex Ospedale di San Giovanni, Torino, Progetto dei locali polivalenti nei cortili, particolari della scala e dei lucernari, s.d.

## Il progetto del limite



luav, AP, fondo AB

65. *Ex Ospedale di San Giovanni*, Torino, sezione di progetto per i locali polivalenti ipogei nei cortili, Andrea Bruno, febbraio 1981. In colore azzurro l'inserimento, in rosso la preesistenza.





67. *Ex Ospedale di San Giovanni*, Torino, cortile nord. Si notino sul fondo l'infisso-centine, nella porzione bassa dell'immagine, una delle scale circolari in calcestruzzo armato a vista per la discesa nelle sale ipogee. Ph. Giorgio Danesi, 2023.

Nel 2024, dopo alcuni anni di chiusura, il museo riapre a seguito di un aggiornamento dell'esposizione permanente<sup>126</sup>. Le grandi vetrate-centine progettate negli anni Ottanta, considerate in buone condizioni conservative, non sono state coinvolte nel cantiere, che si è concentrato principalmente sul riallestimento museale. Gli ambienti ipogei, invece, sono stati temporaneamente adattati a depositi, in attesa delle condizioni necessarie per l'adeguamento di questi spazi alle nuove esigenze di comfort e sicurezza<sup>127</sup>. Di conseguenza, questo significativo intervento di Andrea Bruno è stato relegato a un parziale oblio, escluso dagli attuali percorsi di visita del museo, condividendo così un destino simile a quello di Palazzo Carignano.

Maggiore fortuna avrebbe avuto, invece, un altro intervento torinese dell'architetto, anch'esso dedicato al riuso di un palazzo storico per scopi museali, ma di dimensioni più contenute rispetto al precedente: l'intervento di restauro e musealizzazione di Palazzo Mazzonis, inaugurato nel 2008<sup>128</sup> come nuovo Museo d'Arte Orientale della città. Questo progetto, realizzato nella fase più matura della carriera di Bruno, costituisce un esempio emblematico per esplorare il tema del limite inteso come luogo fisico di attraversamento e, tra le opere dell'architetto, rappresenta certamente un'estremizzazione del concetto di "soglia".

Palazzo Mazzonis è una residenza nobiliare tardo barocca situata nel centro storico, attribuita a un progetto del 1730 dell'architetto Benedetto Alfieri<sup>129</sup>. La sua configurazione all'avvio del cantiere negli

126 G. Gennaro, *Riaperto il Museo regionale di Scienze naturali*, «Piemonteinforma», 13 gennaio 2024, disponibile online (<https://www.regione.piemonte.it/web/pinforma/notizie/riaperto-museo-regionale-scienze-naturali>), consultato il 01/03/2025.

127 Nel corso del 2023 è stato possibile accedere al cantiere dell'edificio, nonostante la chiusura al pubblico, grazie al permesso concesso dal dott. Marco Fino, attuale direttore del Museo Regionale di Scienze Naturali, con il quale è stato possibile anche stabilire un dialogo. Dal confronto è emersa la scelta di non riaprire al pubblico gli ambienti interrati per questioni di sicurezza e per l'attuale mancanza dei fondi necessari per un adeguato aggiornamento impiantistico.

128 *Aprire a Torino il Mao, Museo d'Arte Orientale*, «Teknoring», 7 dicembre 2008, disponibile online (<https://www.teknoring.com/news/restauro/apre-a-torino-il-mao-museo-darte-orientale/>), consultato il 01/03/2025.

129 Cfr. Comune di Torino, *Catalogo delle opere d'arte immobili, Relazione storica allegata al decreto di vincolo*, 3 marzo 1973, compilata dal funzionario Daniela Biancolini.

anni Duemila risaliva all'Ottocento<sup>130</sup> ed era il risultato delle modifiche apportate dall'industriale tessile Paolo Mazzonis, che la scelse come sede degli uffici della Manifattura Mazzonis, un'azienda attiva fino agli anni Settanta del Novecento<sup>131</sup>. Successivamente, il Comune di Torino, dopo diversi decenni di abbandono, decise di acquistare l'edificio e adibirlo a sede per il Museo d'Arte Orientale, affidando nel 2002 l'incarico ad Andrea Bruno. Un'operazione che, come sottolinea il progettista, «ha salvato Palazzo Mazzonis dal rischio di venire destinato a uso residenziale o terziario privato, escludendolo definitivamente dalla fruizione pubblica, secondo la tendenza in atto»<sup>132</sup>. L'architetto fa riferimento all'incremento dei flussi turistici a Torino e nelle città italiane in generale, una tendenza in crescita già agli inizi degli anni Duemila. Questo fenomeno ha favorito la trasformazione dei palazzi storici abitativi del centro in strutture destinate all'accoglienza turistica, privilegiando questa destinazione d'uso rispetto ad altre<sup>133</sup>.

La conversione di una residenza privata in museo comporta una serie di decisioni riguardanti la riconfigurazione degli spazi, finalizzate non solo a soddisfare le esigenze espositive, ma anche a garantire la sicurezza e l'accessibilità al pubblico. In questo caso, molte delle scelte relative al grado di trasformazione dei singoli ambienti sono state influenzate dalle condizioni critiche in cui questi si trovavano all'inizio dei lavori, a causa delle modifiche apportate agli inizi del

130 Nel 1910 l'edificio viene notificato come «monumento pregevole di arte e storia», come previsto dalla Legge n. 185 del 12 giugno 1909. Cfr. Ministero della Pubblica Istruzione, *Notifica del 7 dicembre 1910 ai sensi dell'art. 5 della Legge n. 264/1909 per Palazzo Solaro della Chiesa sito in via San Domenico 11, Torino*.

131 Per un approfondimento sulla storia trasformativa del palazzo nel corso dei secoli, si veda: F. Ricca, *Un palazzo storico per una collezione unica. La genesi del Museo d'Arte Orientale*, in *MAO il Museo d'Arte Orientale*, Allemandi, Torino 2008, pp. 3-12.

132 A. Bruno, *Da palazzo di rappresentanza a museo*, in *MAO il Museo d'Arte Orientale...*, cit., p. 22.

133 Cfr. Camera di commercio industria artigianato e agricoltura di Torino, *I fabbisogni di ricettività turistica a Torino e in provincia: situazione, tendenze, prospettive*, ottobre 2002, p. 33: «Per quanto riguarda gli andamenti di più lungo periodo (ultimo decennio), si può osservare una certa crescita del movimento turistico complessivo: tra il 1992 e il 2000, infatti, si registrano tra Torino e area metropolitana un 15% di arrivi e un 8% di presenze turistiche in più».

Novecento durante l'adattamento dell'edificio a uso di uffici dell'industria tessile, quando molti spazi erano stati fortemente alterati e privati di qualsiasi decorazione<sup>134</sup>. L'intervento è stato suddiviso in due fasi distinte e autonome. Nella prima fase, senza il coinvolgimento di Andrea Bruno, gli uffici tecnici del Comune hanno realizzato una serie di interventi di restauro sulle poche decorazioni interne ancora esistenti. Per queste limitate superfici di pregio – alcuni stucchi, soffitti lignei e affreschi murali – è stato elaborato un progetto in collaborazione con i funzionari della Soprintendenza, volto al ripristino filologico dell'apparato decorativo, tramite consolidamenti puntuali e piccole integrazioni, al fine di restituire un'unità visiva ai pochi ambienti decorati superstiti<sup>135</sup>.

Successivamente, nella seconda fase, è stato coinvolto l'architetto, a cui viene chiesto di intervenire accettando come definitivo il restauro degli apparati decorativi appena completato<sup>136</sup>. Bruno, attraverso una campagna di rilievo, verifica le ampie trasformazioni del palazzo innescate dall'uso prolungato come ufficio, vicenda che aveva privato la maggior parte degli spazi di ogni connotazione decorativa. L'architetto coglie questa condizione come un'opportunità per la progettazione del nuovo. In presenza di ambienti asettici, privi di stratificazioni ritenute recuperabili, introduce nuove contropareti distanziate dalle membrature originarie, controsoffitti e pavimentazioni. A ciascuno di questi elementi viene attribuita una nuova colorazione specifica, che rappresenta le cinque sezioni

134 «Nel 1912 l'ing. Chevalley opera alcuni restauri e successivamente, per adattamento ad uffici della Filatura Mazzonis la stessa parte subì ulteriori modifiche». Cfr. Comune di Torino, *Catalogo delle opere d'arte immobili, Relazione storica allegata al decreto di vincolo*, 3 marzo 1973, compilata dal funzionario Daniela Biancolini.

135 Gli interventi sono seguiti dalla Soprintendenza locale: «Completato, con l'oculato controllo delle Soprintendenze, il restauro degli stucchi e delle decorazioni residue, si è avviato il processo di ristrutturazione edilizia, affidato agli uffici tecnici del Comune con la collaborazione dell'architetto Andrea Bruno, a cui è stato successivamente affidato anche l'allestimento museografico», Cfr. F. Ricca, *Un palazzo storico...*, cit., p. 15.

136 Per questo intervento, meno documentato di altri, si sono rivelati fondamentali i colloqui con l'architetto Andrea Bruno, svolti nella sua abitazione a Torino nell'aprile del 2023, dai quali sono emersi alcuni dati qui riportati.

tematiche del museo: India, Cina, Giappone, Tibet e Islam. Questa scelta cromatica non ha il fine di richiamare le cromie – sconosciute – della preesistenza ma ha l'obiettivo di evocare le *palette* associate alle produzioni artistiche dei diversi paesi, creando un dialogo dinamico tra gli spazi espositivi e i contenuti presentati.

In quasi tutti gli ambienti, Bruno si trova costretto a interpretare le sale come contenitori vuoti da riallestire, con il risultato che alcuni spazi appaiono completamente slegati dall'architettura storica del palazzo nel suo insieme. Questa perdita di connessione con gli ambienti originari – già compromessi da tempo – slega l'intervento sugli interni dall'ambito del restauro e lo avvicina invece ai temi dell'allestimento museale *tout court*. Nonostante ciò, l'architetto cerca comunque di stabilire un dialogo con il *genius loci* del palazzo: nella sua interpretazione, il rispetto per questa architettura devastata da usi incongrui si traduce nel mantenimento della disposizione originaria degli ambienti. Le sequenze di spazi e le loro volumetrie rimangono l'unica traccia percepibile del passato del manufatto<sup>137</sup>. Di conseguenza, Bruno sviluppa l'esposizione all'interno delle sale esistenti, con l'intento di conservare le sequenze degli ambienti nella loro configurazione planimetrica, evitando variazioni significative nei percorsi: «Quest'operazione di recupero si può considerare un esempio di come si possa, con addizioni funzionali compatibili con la preesistenza, trasformare in “museo di sé stesso” un edificio apparentemente poco adatto ad accogliere un vasto pubblico e importanti opere d'arte»<sup>138</sup>.

I supporti e le teche espositive progettati da Bruno riflettono l'influenza della cultura museografica della seconda metà del Novecento, riconducendosi in particolare alle soluzioni tecniche e formali ampiamente sperimentate da Franco Albini e Carlo Scarpa. Bruno cerca di reinterpretare a suo modo quella che è stata definita l'«esperienza del

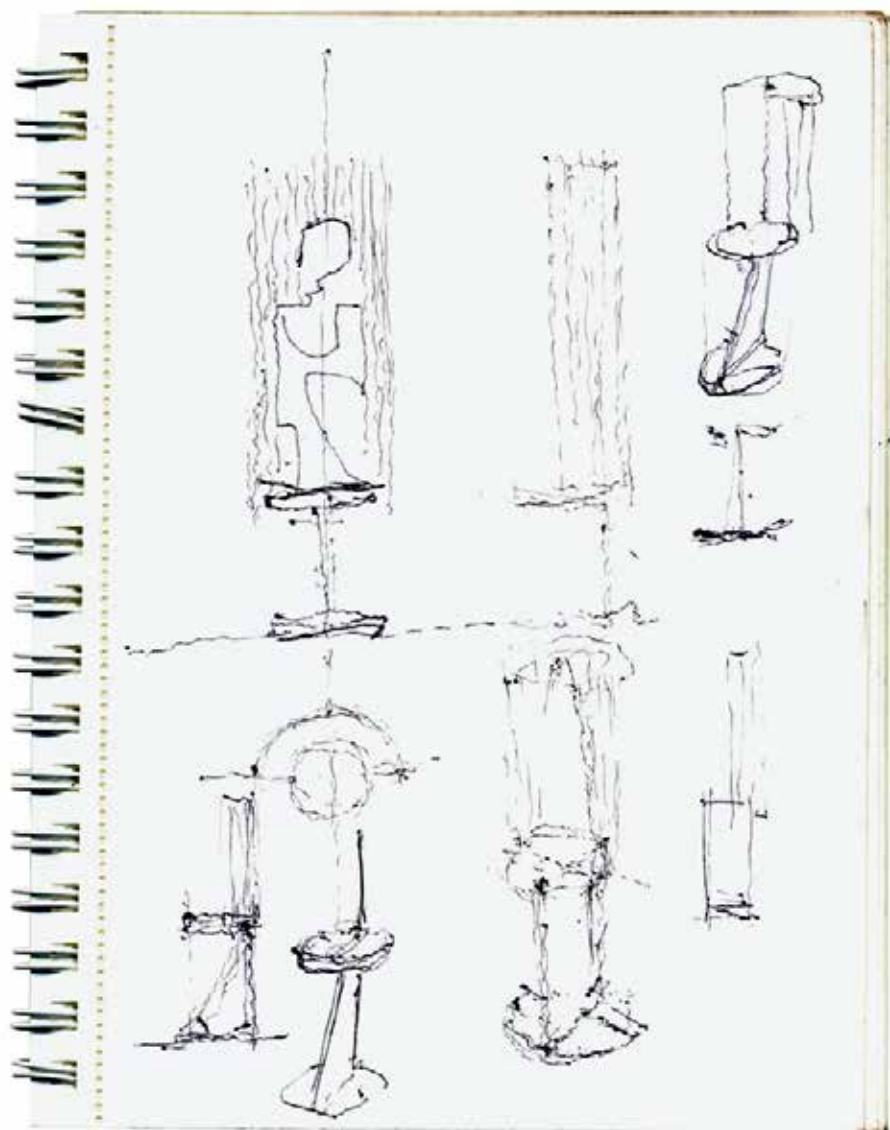
137 luav, AP, fondo AB, MAO Palazzo Mazzonis, schizzi di progetto in pianta, s.d.

138 A. Bruno, *Da palazzo di rappresentanza a museo*, in MAO *il Museo d'Arte Orientale...*, cit., p. 22.

porgere»<sup>139</sup>, che nelle opere dei due maestri si distingue per l'uso di materiali come l'acciaio e il vetro, per l'attenzione al dettaglio costruttivo e artigianale, e per la creazione di elementi modulari ma calibrati sulle specifiche esigenze delle opere esposte. Partendo da questi principi, Bruno li aggiorna alla più vicina contemporaneità, reinterpretandoli attraverso l'impiego dell'acciaio corten (Figg. 68-69). Questo approccio si inserisce in una corrente condivisa da altri progetti coevi di riallestimento museale. Tra i tanti, un esempio particolarmente affine è l'intervento di Giorgio Gualdrini per il Museo Diocesano di Faenza, realizzato negli stessi anni (2009-2012)<sup>140</sup>. In entrambi i progetti, gli architetti impiegano teche in vetro e Corten, sostegni verticali puntuali, piastre metalliche saldate e profili fissati con connettori metallici per costruire sistemi espositivi attentamente studiati in base alle caratteristiche e alla natura di ciascun oggetto esposto.

Di particolare interesse appaiono le scelte adottate per la corte interna, spazio aperto attorno al quale si articola l'intero palazzo. Questo ambiente riveste un ruolo centrale nel percorso museale poiché, per una precisa decisione progettuale, i visitatori vengono indirizzati ad attraversarlo per poter accedere alle sale espositive, subito dopo aver superato la biglietteria nell'atrio storico d'ingresso. La corte, da spazio aperto di servizio, diventa un luogo di transito: Bruno inserisce nel suo perimetro un volume chiuso, completamente reversibile, adagiato sul pavimento esterno, concepito come una soglia da superare necessariamente per raggiungere l'esposizione. Fin dai primi schizzi, il ruolo centrale di questo spazio è evidente: viene rappresentato con un tratto azzurro per simboleggiare la volontà di renderlo trasparente; una linea che ripercorre il perimetro della corte mantenendosi

- 139 Cfr. O. Lanzarini, M. Mulazzani, *L'esperienza del porgere: i musei di Franco Albini e Carlo Scarpa*, in F. Bucci, F. Irace, *Zero gravity: Franco Albini costruire la modernità*, Electa, Milano 2006, pp. 149-191. Sul tema si vedano anche, in particolare: W. Tegethoff, V. Zanchettin, *Carlo Scarpa. Struttura e forme*, Marsilio, Venezia 2007, pp. 11-34; S. Polano, *Carlo Scarpa: Palazzo Abatellis*, Electa, Milano 1989, pp. 9-10; F. Bucci, *Franco Albini*, Electa, Milano 2009, pp. 8-9.
- 140 Cfr. G. Gualdrini, *Fra restauro e museografia religiosa. Note in margine al nuovo Museo Diocesano nel Palazzo Episcopale di Faenza*, «Arte Cristiana», CIII, 886, gennaio-febbraio 2015, pp. 19-31.





Iuav, AP, fondo AB

68-69. Museo d'Arte Orientale, Palazzo  
Mazzonis, Torino, schizzi preparatori per gli  
espositori, Andrea Bruno, s.d.

distanziata di oltre un metro dalle pareti della preesistenza (Fig. 70). Il volume, che collega l'ala nord e l'ala sud dell'edificio, è uno spazio chiuso, alto tre metri e mezzo, caratterizzato da una struttura in acciaio a vista e da pareti vetrate su tutto il perimetro, inclusa la copertura (Fig. 71). Dal punto di vista tecnologico e formale, il linguaggio adottato da Bruno in questo intervento richiama alcune opere tarde di Guido Canali, come gli spazi progettati tra il 2005 e il 2017 per la sede industriale di Prada a Valvigna<sup>141</sup>, dove l'acciaio e il vetro sono utilizzati per creare serre percorribili senza rinunciare alla luce che proviene dall'esterno, in maniera analoga a quanto realizzato da Bruno per Palazzo Mazzonis negli stessi anni.

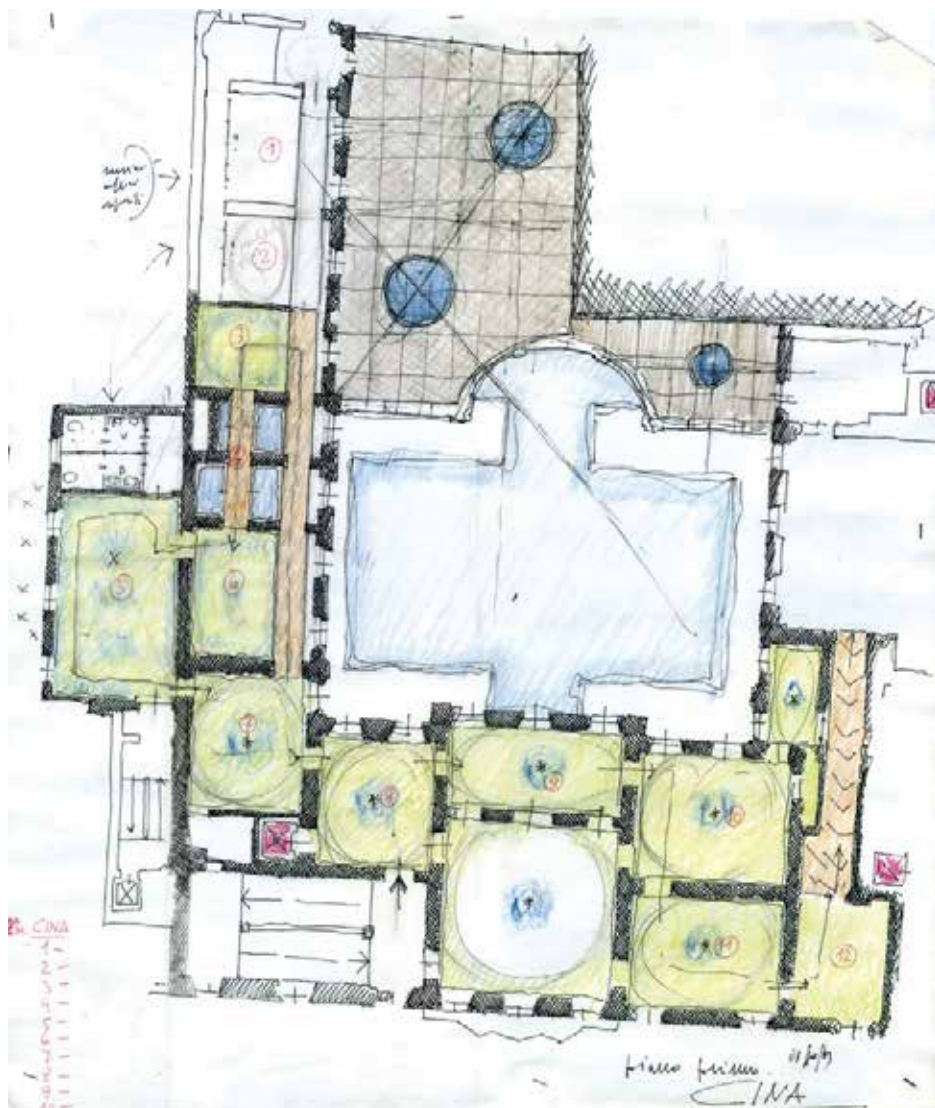
Nell'intento del progettista, questo importante spazio di filtro e soglia «diventa elemento di transizione e di passaggio tra il mondo occidentale che ci si è appena lasciato alle spalle e quello orientale di cui si è appena entrati a far parte»<sup>142</sup>. A tal fine, il percorso centrale del volume è fiancheggiato da giardini orientali di sabbia, muschio e vegetazione, che ne arricchiscono il significato simbolico. Inoltre, attraverso i vetri parzialmente serigrafati, è possibile intravedere le facciate barocche della corte interna, prima inaccessibili al pubblico (Figg. 72-73). L'intento è anche quello di valorizzare queste facciate, seppur caratterizzate da decorazioni sobrie rispetto al tradizionale decorativismo seicentesco: marcapiani e lesene lisce, aperture prive di cornici, tre piccole balaustre in pietra e una cornice modanata in sommità. I prospetti vengono ridipinti con due toni tenui di grigio caldo, senza intenti filologici, per evidenziare lesene e cornici – prima indistinte cromaticamente – permettendo alla corte di recuperare «un'immagine degna dell'originaria apparenza, svelandone le caratteristiche architettoniche più significative [...] prima riservate ai soli utilizzatori dell'edificio»<sup>143</sup> (Figg. 74-75).

A Palazzo Mazzonis alcuni aspetti centrali del progetto di Andrea Bruno sono stati messi in discussione nel 2015, solo pochi anni dopo

141 Cfr. I. Lupi (a cura di), *Guido Canali: architetture per Prada*, Prada, Milano 2018, pp. 110 sgg.

142 A. Bruno, *Da palazzo di rappresentanza a museo*, in *MAO il Museo d'Arte Orientale...*, cit., p. 22.

143 *Ibidem*.



luav, AP, fondo AB

70. Museo d'Arte Orientale, Palazzo Mazzonis, Torino, schizzo preliminare in pianta per la definizione del percorso espositivo e per il collocamento del volume vetrato nel cortile, Andrea Bruno, 2002.

## Il progetto del limite



71. Museo d'Arte Orientale, *Palazzo Mazzonis*, Torino, il volume in acciaio e vetro nel cortile. Si notino, ai lati, le riproduzioni di due giardini orientali, pensati dall'architetto come uno spazio di attraversamento per mediare il mondo occidentale dell'ingresso e quello orientale dell'esposizione. Ph. Giorgio Danesi, 2023.

l'inaugurazione, quando, per decisione dell'amministrazione, l'allestimento del piano terreno è stato smantellato per far spazio a una sala dedicata a mostre temporanee, «trasformata in una successione di anonimi ambienti bianchi»<sup>144</sup>. I reperti che erano precedentemente esposti in questo spazio sono stati trasferiti al primo piano, accorpendo diverse sezioni delle collezioni e degli espositori. Questa riorganizzazione ha suscitato una reazione netta da parte di Bruno: «Il restauro di Palazzo Mazzonis e l'allestimento museale erano stati pensati come un *unicum*. Il progetto museografico si articolava in cinque aree culturali ben definite [...]. Queste cinque sezioni trovavano una naturale corrispondenza nella struttura architettonica di Palazzo Mazzonis, che senza forzature o trasformazioni radicali, permetteva di creare cinque spazi espositivi adatti ad ospitarle, spazi comunicanti ma strutturalmente distinti. Le opere erano perfettamente integrate nell'ambiente che le accoglieva»<sup>145</sup>.

Questa trasformazione contraddice i principi di continuità spaziale su cui si fondava gran parte del progetto originario, il quale mirava a rispettare le peculiarità intrinseche del palazzo, adattando la sequenza espositiva agli spazi preesistenti. Un approccio che oggi associamo al tema del “riuso adattivo”<sup>146</sup>, secondo cui è l'edificio stesso, attraverso le sue qualità e caratteristiche, a suggerire come la nuova funzione possa essere inserita senza compromettere la sua integrità. Secondo l'interpretazione di Bruno, questo significa «dare una nuova destinazione d'uso senza offendere quello che prima era stato fatto»<sup>147</sup>. Permangono invece gli allestimenti ai piani superiori, così come il grande volume vetrato nella corte, che conserva il suo ruolo di soglia fisica e simbolica, come luogo di transizione tra Occidente e

144 *Che succede al Mao?*, in «Il Giornale dell'Arte», disponibile online (<https://www.ilgiornaledellarte.com/articoli/che-succede-al-mao-/91125.html>), consultato il 01/03/2025.

145 *Ibidem*.

146 Sul tema si vedano in particolare: B.G. Marino, *Conservation and adaptive reuse*, «Ananke», 78, maggio 2016, pp. 140-141; D. Fiorani, L. Kealy, S. F. Musso, *Conservation-Adaptation: keeping alive the spirit of the place. Adaptive reuse of heritage with symbolic value*, EAAE, Hasselt, Belgium 2017.

147 A. Bruno, *Da palazzo di rappresentanza...*, cit., p. 22.

## Il progetto del limite



72-73. Museo d'Arte Orientale, *Palazzo Mazzonis*, Torino, il volume in acciaio e vetro inserito nel cortile, che definisce una distanza di rispetto dalle pareti interne del palazzo e si collega all'atrio di ingresso per mezzo di elementi in acciaio e vetro. Ph. Giorgio Danesi, 2023.

Oriente. Nonostante la parziale alterazione avvenuta contro il pensiero del progettista e presumibilmente motivata da esigenze gestionali, l'intervento condotto da Bruno nel primo decennio del Duemila mantiene intatta la sua rilevanza. Rimane infatti valido nel tempo l'obiettivo principale dell'operazione: restituire Palazzo Mazzonis alla sfera pubblica, sottraendolo dalla paventata destinazione ricettiva e rendendolo fruibile a tutti i cittadini e ai visitatori di Torino.

### Progettare la cucitura

Il termine “cucitura” deriva dal verbo latino *consuere* che significa “legare insieme” e il termine “sutura” deriva da *suere*, che significa “unire con filo”<sup>148</sup>. In greco, il verbo corrispondente è *ῥάπτω* (*rhapto*), che è all'origine di parole come “rapsodia”, ovvero una raccolta di poemi “cuciti” insieme<sup>149</sup>. In questa radice etimologica si cela un'azione che non è solo tecnica, ma anche simbolica: la cucitura ricongiunge ciò che è separato, ristabilisce una continuità, crea una connessione tra parti che altrimenti resterebbero divise. Nel campo dell'architettura, e ancor più nel restauro architettonico, il concetto di “cucitura” si arricchisce di molteplici significati, diventando una metafora potente per descrivere gli interventi progettuali volti a riconnettere frammenti, tessuti urbani o parti di un edificio, ricostituendo una relazione che era stata interrotta o dimenticata. La “cucitura” in architettura non è mai un gesto neutro: essa implica una scelta precisa su come integrare il nuovo con il preesistente, come ristabilire una connessione che sia al contempo rispettosa dell'identità storica e aperta alle esigenze contemporanee. La “cucitura” diventa così un atto di cura, un gesto progettuale che ricomponе la continuità temporale e spaziale, restituendo un senso di coerenza narrativa al testo architettonico. Non riguarda solo l'aspetto tecnico del ripristino di un'unità fisica, ma investe una dimensione più profonda: quella della ricostruzione di un significato, di una narrazione interrotta.

148 Cfr. voce *Cucire*, in L. Castiglioni, S. Mariotti, *Vocabolario della lingua latina*, Loescher, Torino 2006.

149 Cfr. F. Montanari, *The Brill Dictionary of Ancient Greek*, cit.

## Il progetto del limite



---

Iuav, AP, fondo AB

74. Museo d'Arte Orientale, *Palazzo Mazzonis*, Torino, la corte nella seconda metà del Novecento, prima dell'intervento di inserimento del volume in acciaio e vetro da parte di Andrea Bruno, s.d.



75. Museo d'Arte Orientale, *Palazzo Mazzonis*, Torino, la corte oggi, vista dalla terrazza del secondo piano. Si noti la copertura vetrata del volume in acciaio e vetro. Ph. Giorgio Danesi, 2023.

Nel corso della sua carriera, Andrea Bruno ha affrontato in diverse occasioni il concetto di “cucitura”, applicandolo a vari contesti e livelli di complessità progettuale. I casi emblematici del Castello di Rivoli e della Cattedrale di Bagrati, discussi nel capitolo precedente, costituiscono esempi significativi di come l'architetto si sia confrontato con queste architetture del passato, esito di cantieri interrotti, creando relazioni mirate tra la preesistenza e le nuove addizioni. Questi progetti, tuttavia, non esauriscono l'approccio di Bruno nei confronti di questa tematica. Un caso particolarmente rilevante e meno noto è rappresentato dalla vicenda correlata all'ex Istituto di Riposo per la Vecchiaia di Torino, che ha impegnato l'architetto per oltre quindici anni, dal 1977 al 1991, attraverso più fasi operative.

L'architettura oggetto dell'intervento è un complesso monumentale che si estende su una superficie di oltre ottantamila metri quadrati, situato nella periferia sud della città, in quello che oggi prende il nome di Borgo Filadelfia. Costruito tra il 1881 e il 1887 su progetto dell'architetto Crescentino Caselli<sup>150</sup>, questo enorme edificio costituisce la più imponente architettura ottocentesca della città e rappresenta un fondamentale passaggio della storia del costruire che, secondo Maria Grazia Cerri<sup>151</sup>, anticipa alcune tematiche del razionalismo: sebbene interamente realizzato in muratura laterizia, l'edificio si basa su una maglia modulare di pilastri e volte, ripetuta con geometrica precisione, ottenendo così il «massimo di vuoto con il minimo di pieno»<sup>152</sup>. Bruno, nei suoi studi, individua in questa struttura una sorta di «inizio di “laterizio armato”, con le catene

150 Crescentino Caselli (1849-1932) è ingegnere architetto piemontese che, oltre alla progettazione dell'Istituto di Riposo per la Vecchiaia negli anni Ottanta dell'Ottocento, contribuisce anche alla realizzazione di importanti interventi torinesi quali le ultime fasi di costruzione della Mole Antonelliana e alcuni interventi di restauro a Palazzo Madama. Cfr. G. Miano, *Crescentino Caselli*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Volume 21, Treccani, 1978.

151 M.G. Cerri, *Architetture tra storia e progetto...*, cit., p. 81.

152 F. Rosso, *L'ingegnere Crescentino Caselli e l'Ospizio di Carità di Torino*, «Atti e Rassegna tecnica della Società degli ingegneri e degli architetti in Torino», 4-5, 1979, p. 82.

che cinturano e tengono in tensione i pilastri»<sup>153</sup>. Questa tecnica ha permesso la costruzione di una manica lunga oltre trecentosessanta metri, alla quale si connettono cinque grandi padiglioni disposti a pettine, larghi circa trentacinque metri e intervallati da ampi cortili. Le vaste superfici del complesso erano originariamente destinate ad accogliere un organismo d'avanguardia, a metà tra un ospizio e un ospedale, in grado di ospitare fino a duemila persone, tra anziani e indigenti<sup>154</sup>.

Nel 1977, dopo un periodo di abbandono, la Regione Piemonte, in consorzio con l'Università di Torino e il Politecnico di Torino, decide di suddividere la struttura funzionalmente in vari ambiti, corrispondenti a più lotti di intervento coordinati da Andrea Bruno nei quindici anni successivi<sup>155</sup>. Dopo una serie di proposte, il complesso architettonico viene suddiviso tra: il centro di calcolo del consorzio Regione-Università-Politecnico, il centro per l'elaborazione dati del Comune di Torino, le facoltà umanistiche dell'Università di Torino, la facoltà di Architettura del Politecnico di Torino e la facoltà di Economia e Commercio, quest'ultima unica tra le istituzioni accademiche a rimanere tuttora all'interno dell'edificio.

Dopo aver realizzato un dettagliato rilievo<sup>156</sup>, Bruno osserva che «la composizione modulare, dovuta alla struttura disegnata con un partito reticolare di grande respiro, bene si presta alle più libere suddivisioni degli spazi interni»<sup>157</sup>. Nella configurazione strutturale ideata da Caselli, l'architetto individua il principale elemento identitario da preservare. Conseguentemente, l'obiettivo prioritario dell'intervento diviene il ripristino dell'edificio al suo «stato strutturale

153 M. Mastropietro, *Oltre il restauro...*, cit., p. 188.

154 Ivi, p. 186.

155 luav, AP, fondo AB, *ex Istituto di Riposo per la Vecchiaia, progetto di ristrutturazione restauro e recupero funzionale, planimetria con assegnazione indicazione delle proprietà e delle funzioni*, febbraio 1981.

156 luav, AP, fondo AB, *ex Istituto di Riposo per la Vecchiaia, pianta strutturale e sezione longitudinale del complesso*, gennaio 1985.

157 A. Bruno, *Il centro di calcolo del Consorzio Regione Università Politecnico a Torino*, in A. Abriani (a cura di), *Patrimonio edilizio esistente: un passato e un futuro*, Designer Riuniti Editori, Torino 1980, p. 593.

originario»<sup>158</sup>. Questo processo implica la rimozione di tutte le partizioni e le aggiunte successive, ritenute di scarso valore architettonico e accumulate nel corso dei decenni, per riportare gli interni alla loro «essenzialità strutturale»<sup>159</sup>. La prima fase si configura dunque come un “restauro di liberazione”<sup>160</sup>, utilizzando la terminologia del restauro scientifico di Gustavo Giovannoni, ripresa nelle *Carte di Atene* del 1931 e nella *Carta di Venezia* del 1964<sup>161</sup>. È importante sottolineare che, negli anni Settanta, all’avvio del cantiere, l’operazione progettata da Bruno era pienamente coerente anche con i principi della *Carta del Restauro* del 1972, coordinata da Cesare Brandi. Il documento, infatti, proibisce «rimozioni e demolizioni che cancellino il passaggio dell’opera attraverso il tempo»<sup>162</sup>, a meno che «non si tratti di limitare alterazioni deturpanti o incongrue rispetto ai valori dell’opera»<sup>163</sup>. Un passaggio di ampia interpretazione che, nel caso specifico, trova giustificazione nell’argomentazione sostenuta da Bruno in merito alla grande qualità riconosciuta alle caratteristiche dell’impianto strutturale.

Il nuovo progetto si adegua alla logica modulare ideata dal Caselli, predisponendo partizioni che permettono di percepire le spazialità

158 *Ibidem*.

159 «La progettazione ha avuto come primo obiettivo l’operazione di eliminazione progressiva delle varie aggiunte subite dall’edificio nel corso degli anni, al fine di riportare gli interni alla loro essenzialità strutturale. L’eliminazione di tramezzi, soffittature, impianti e quanto altro modificava gli spazi originari, ha consentito una lettura completa dei valori formali più caratteristici dell’architettura di Caselli», A. Bruno, *Il centro di calcolo del Consorzio Regione Università Politecnico a Torino*, in A. Abriani (a cura di), *Patrimonio edilizio...*, cit., p. 623.

160 Gustavo Giovannoni, nella teorizzazione del restauro scientifico, ipotizza cinque tipologie di intervento: “Consolidamento”, “Ricomposizione”, “Liberazione”, “Completamento”, “Innovazione”. Cfr. A. Curuni, *Gustavo Giovannoni. Pensiero e principio di restauro architettonico*, in S. Casiello, *La cultura...*, cit., pp. 267 sgg.

161 «Quando in un edificio si presentano parecchie strutture sovrapposte, la liberazione di una struttura di epoca anteriore non si giustifica che eccezionalmente e, a condizione che gli elementi rimossi siano di scarso interesse, che la composizione architettonica rimessa in luce costituisca una testimonianza di grande valore storico», *Carta di Venezia*, 1964, art. 11.

162 *Carta del Restauro del 1972*, art. 5.2.

163 *Ibidem*.

originarie, preservando il carattere aperto degli spazi. Come illustrato nelle prospettive (Fig. 76), il principio di autonomia degli ambienti, necessario per le nuove funzioni eterogenee dell'edificio, è garantito nonostante le soluzioni adottate consentano un certo grado di permeabilità: per questo motivo, tra gli ambienti voltati modulari vengono installate pareti mobili montate a secco, di altezze contenute che non raggiungono i soffitti voltati. Nel fondo archivistico sono conservati i numerosi schizzi di studio<sup>164</sup> in cui Bruno riflette sull'inserimento di soppalchi in acciaio (Fig. 77). L'architetto decide di cingere i pilastri preesistenti mantenendo la nuova struttura «completamente indipendente dalle strutture verticali in muratura originarie»<sup>165</sup>. Il soppalco tipo si rapporta alla preesistenza con un modulo ripetibile, costituito da quattro sottili elementi in acciaio, ciascuno affiancato a uno dei quattro lati del pilastro esistente, che viene cinto senza gravare su di esso. È significativo notare che, pur garantendo il principio di autonomia tra le parti – gli elementi non sono fisicamente ancorati alla muratura – questa scelta richiede una necessaria interazione tra le fondazioni dei pilastri esistenti e i nuovi elementi verticali, distanziati di troppo pochi centimetri per non incontrarsi a livello fondazionale. Per quanto riguarda il perimetro interno dell'edificio, i soppalchi sono mantenuti «a distanza di almeno una campata dalla parete finestrata»<sup>166</sup> e chiusi sui lati da pareti vetrate interne che affacciano sugli spazi comuni. Questi elementi, che separano ma al contempo mantengono una continuità visiva degli spazi, costituiscono il filo conduttore dell'intero intervento<sup>167</sup>. Pur non adottando il criterio della “scatola nella scatola” – dato che non vi è una completa autonomia degli inserimenti rispetto alla preesistenza – ogni elemento inserito, caratterizzato da linee moderne, rispetta i criteri di distinguibilità e reversibilità, favoriti dall'intrinseco

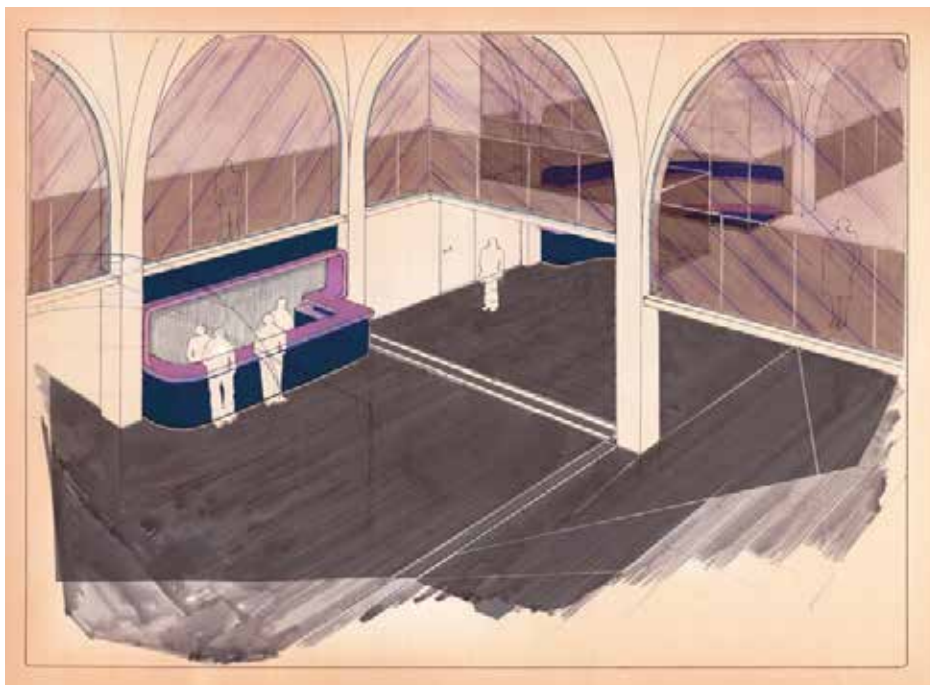
164 luav, AP, fondo AB, ex *Istituto di Riposo per la Vecchiaia*, schizzi di studio del sistema di soppalchi indipendenti dalla struttura preesistente, s.d.

165 G. Nannerini, *Centro di Calcolo del Consorzio Regione-Università-Politecnico a Torino*, «L'industria delle costruzioni», 101, 1980, p. 8.

166 *Ibidem*.

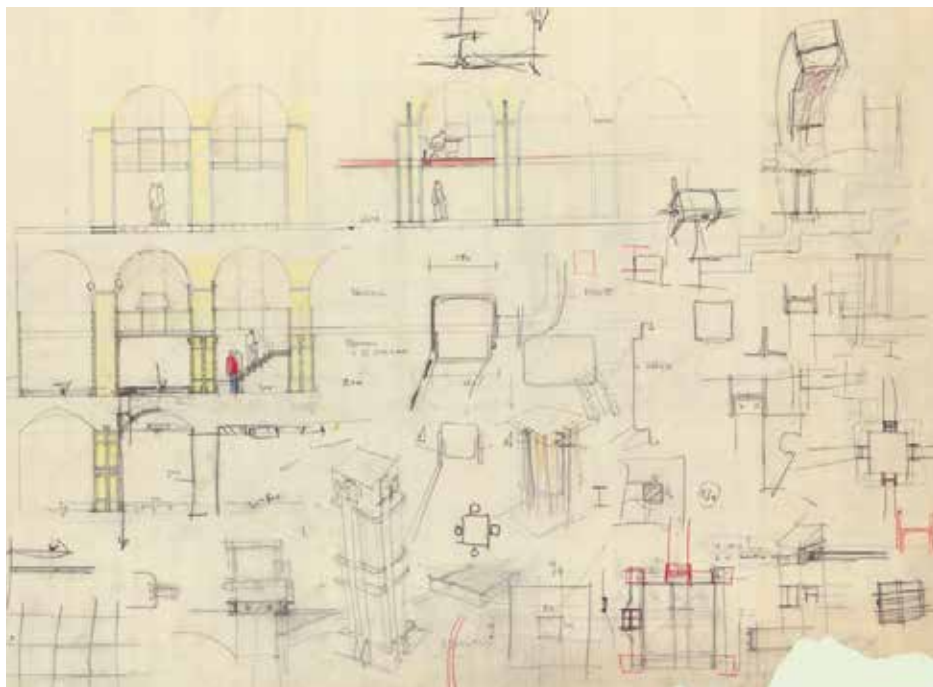
167 luav, AP, fondo AB, ex *Istituto di Riposo per la Vecchiaia*, prospettiva per lo studio delle addizioni e delle pareti vetrate, s.d.

## Il progetto del limite



Iuav, AP, fondo AB

76. *Ex Istituto di Riposo per la Vecchiaia*,  
prospettiva per lo studio dei soppalchi con le  
pareti vetrate e degli arredi fissi per  
l'accoglienza degli studenti (in blu e viola),  
Andrea Bruno, s.d.



---

luav, AP, fondo AB

77. *Ex Istituto di Riposo per la Vecchiaia*, schizzi preliminari per la realizzazione delle partizioni interne e dei soppalchi, Andrea Bruno, s.d. Si notino i disegni di studio delle soluzioni per realizzare i sostegni verticali dei soppalchi in acciaio, accostati ai quattro lati dei pilastri esistenti in muratura.

carattere flessibile del manufatto: «non tutti gli edifici possono vantare caratteristiche di trasformabilità a questo livello»<sup>168</sup>.

Un ulteriore aspetto significativo riguarda la creazione di collegamenti tra i cortili esterni. Data la considerevole distanza tra i padiglioni, sin dalle prime fasi progettuali emerge la necessità di ottimizzare l'efficienza degli spostamenti<sup>169</sup>. A tal fine, Bruno progetta una serie di tunnel sospesi in acciaio e vetro che si estendono dal primo piano dell'edificio ottocentesco, attraversando alcune delle grandi finestre ad arco che lo caratterizzano, e convergono verso il centro dei cortili (Fig. 78). Qui, come evidenziato nei dettagliati spaccati prospettici<sup>170</sup>, sono previsti ascensori all'interno di strutture circolari, che collegano il piano terra con un livello interrato<sup>171</sup> (Fig. 79).

Tuttavia, mentre la riorganizzazione degli spazi interni progettata da Bruno viene effettivamente realizzata, la riconfigurazione degli esterni, così come immaginata negli elaborati grafici, non viene portata alla fase esecutiva. Nessuna delle connessioni sospese tra i cortili è stata effettivamente costruita. È invece realizzata una grande addizione addossata alla testata di uno dei cinque padiglioni, soluzione inizialmente prevista per tutti e cinque. Il nuovo volume, ancora oggi in uso come sede di alcune aule della facoltà di Economia, è concepito come un blocco architettonico indipendente, dotato di una struttura portante in acciaio. La sua pianta trapezoidale rispetta gli allineamenti della struttura preesistente, rastremandosi progressivamente man mano che si avvicina al punto di connessione fisica con quest'ultima<sup>172</sup> (Fig. 80).

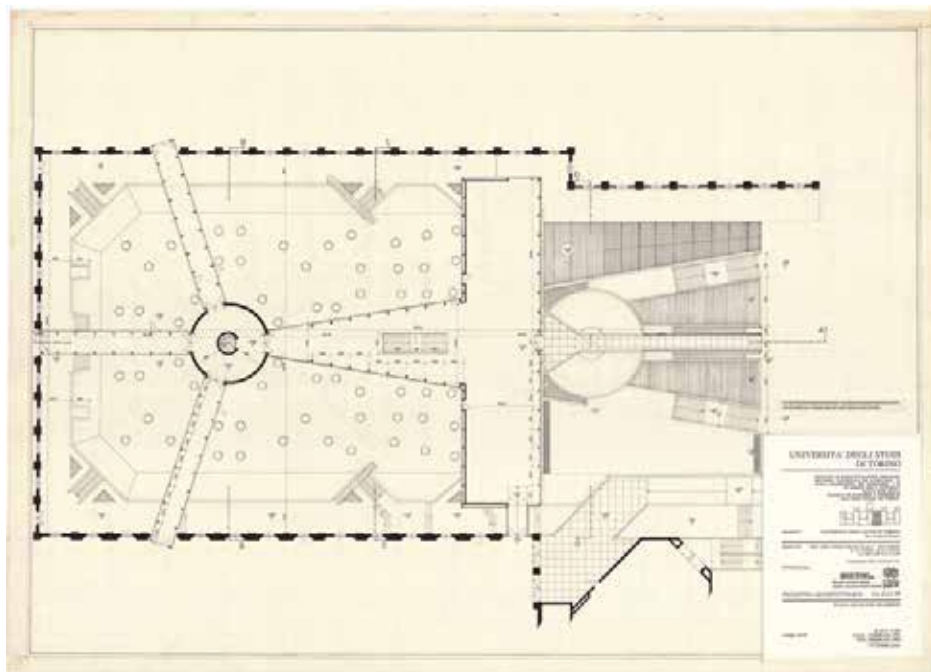
168 A Bruno, *Il centro di calcolo del Consorzio...*, cit., p. 624.

169 Nella documentazione archivistica è possibile trovare già nelle prime fasi di progettazione (anno 1977) disegni rappresentanti prospettive degli esterni nelle quali è evidenziata la necessità di relazionare i padiglioni attraverso nuovi elementi esterni di giunzione.

170 luav, AP, fondo AB, *ex Istituto di Riposo per la Vecchiaia, prospettiva e spaccato prospettico delle addizioni*, febbraio 1981.

171 luav, AP, fondo AB, *ex Istituto di Riposo per la Vecchiaia, collegamenti aerei nelle aree scoperte tra i padiglioni*, febbraio 1992.

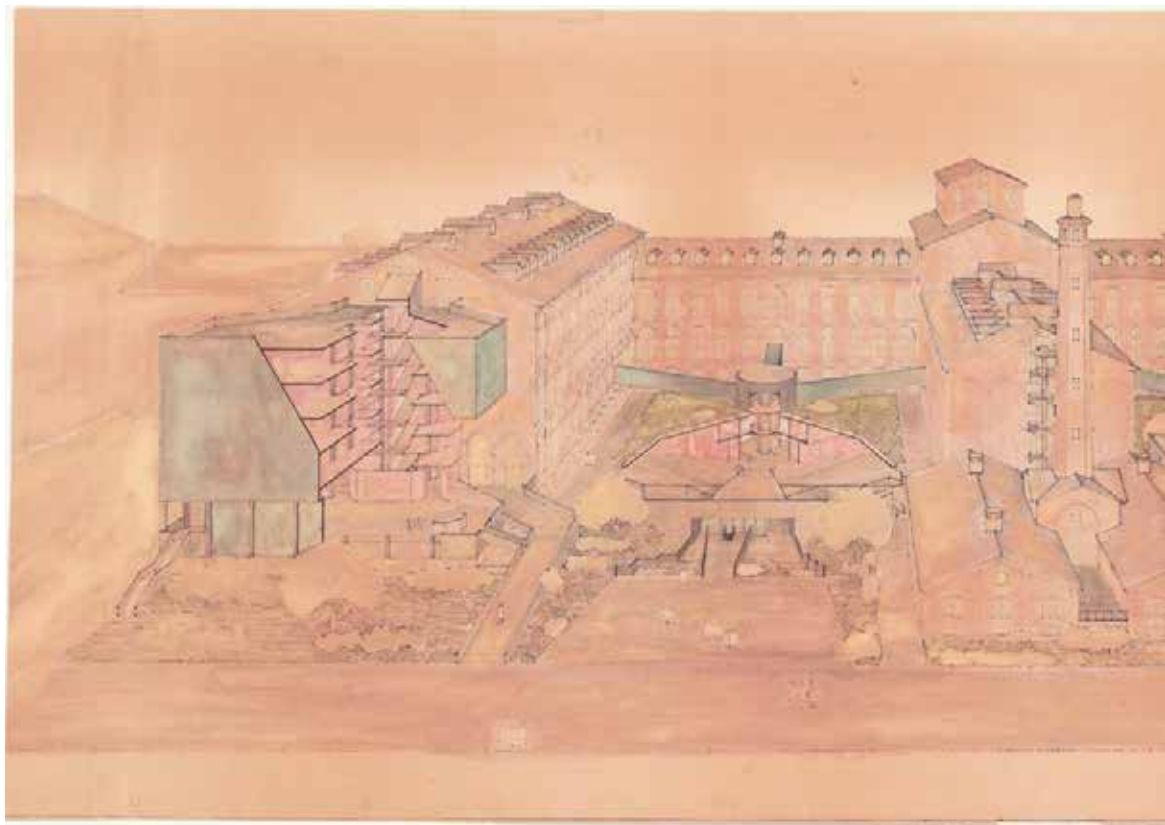
172 luav, AP, fondo AB, *ex Istituto di Riposo per la Vecchiaia, ampliamento, pianta delle nuove partizioni e dell'addizione*, maggio 1988.

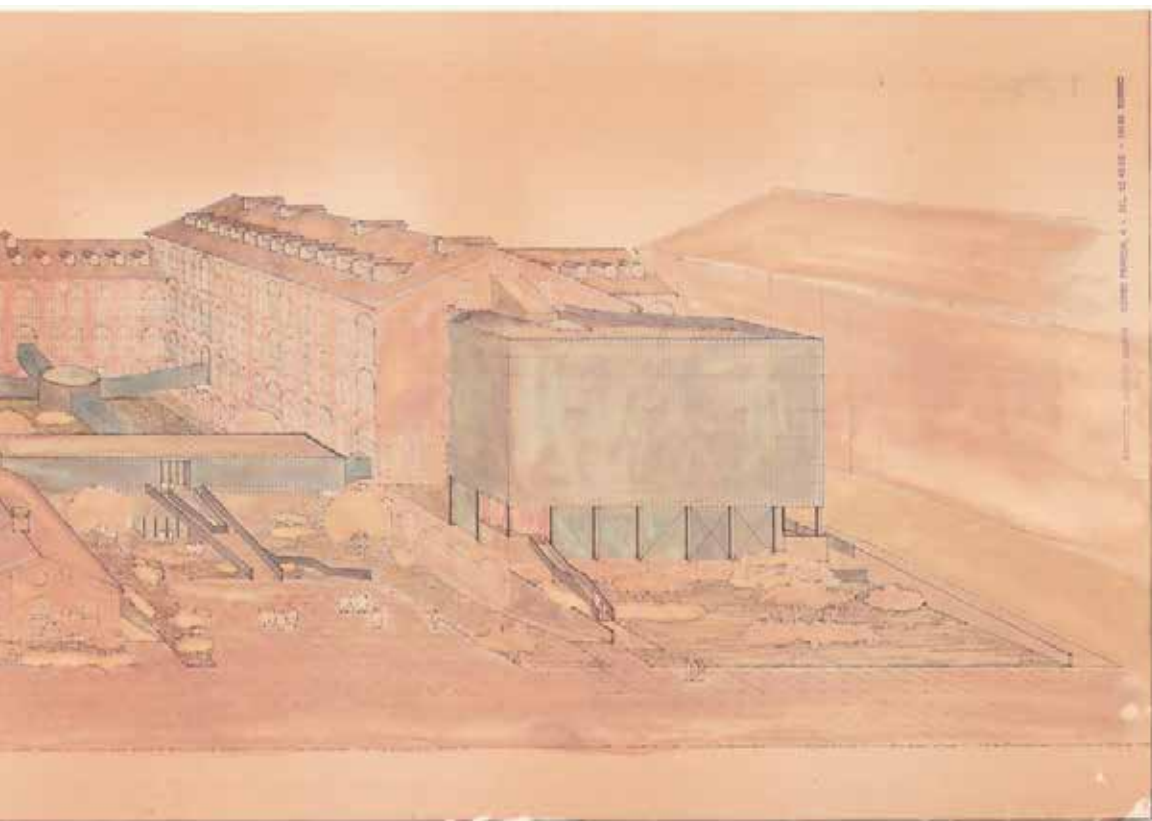


Iuav, AP, fondo AB

78. *Ex Istituto di Riposo per la Vecchiaia*, progetto per i collegamenti aerei nelle aree scoperte dei cortili tra i padiglioni, Andrea Bruno, febbraio 1992. Progetto non realizzato.

## Il progetto del limite

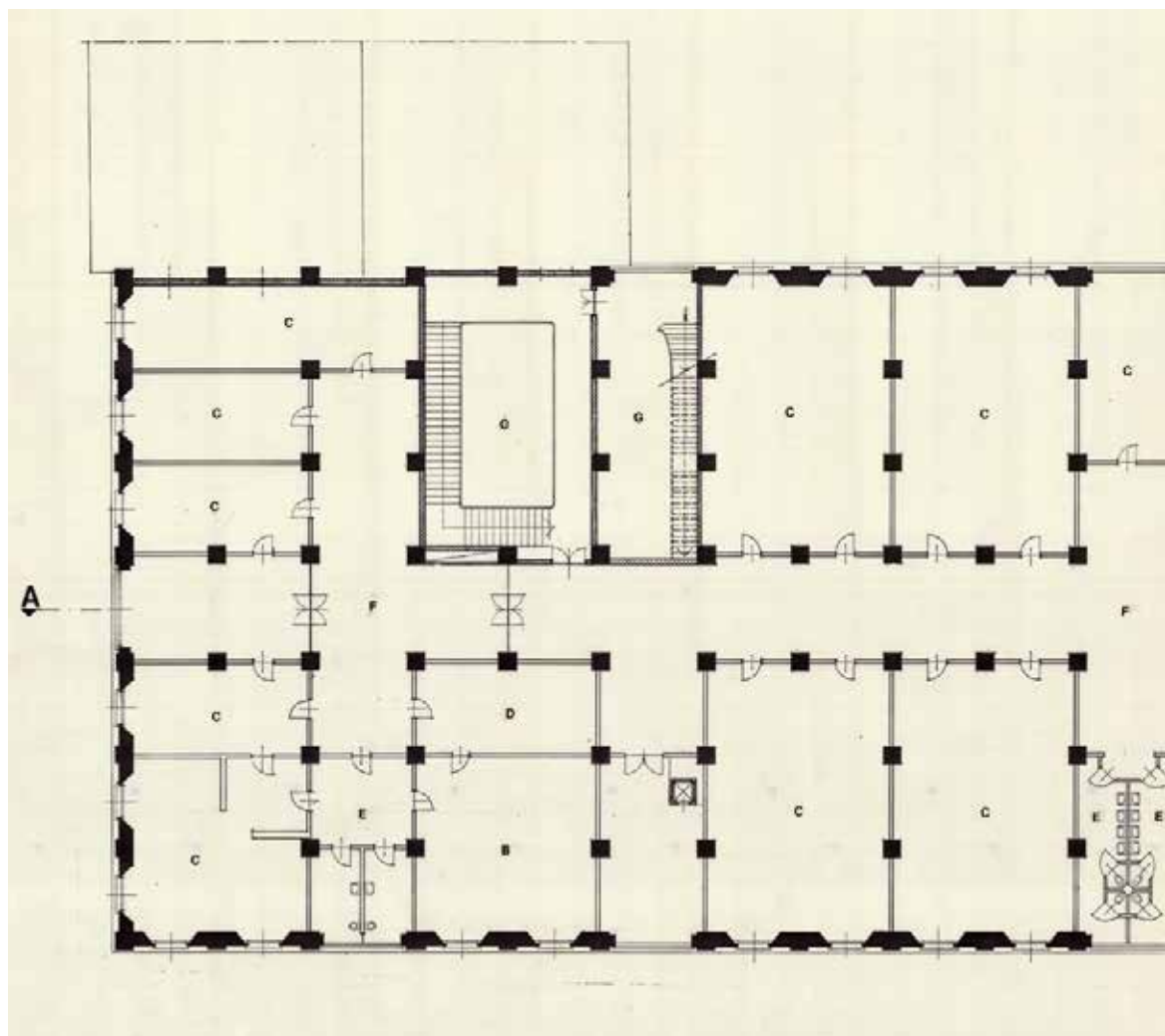


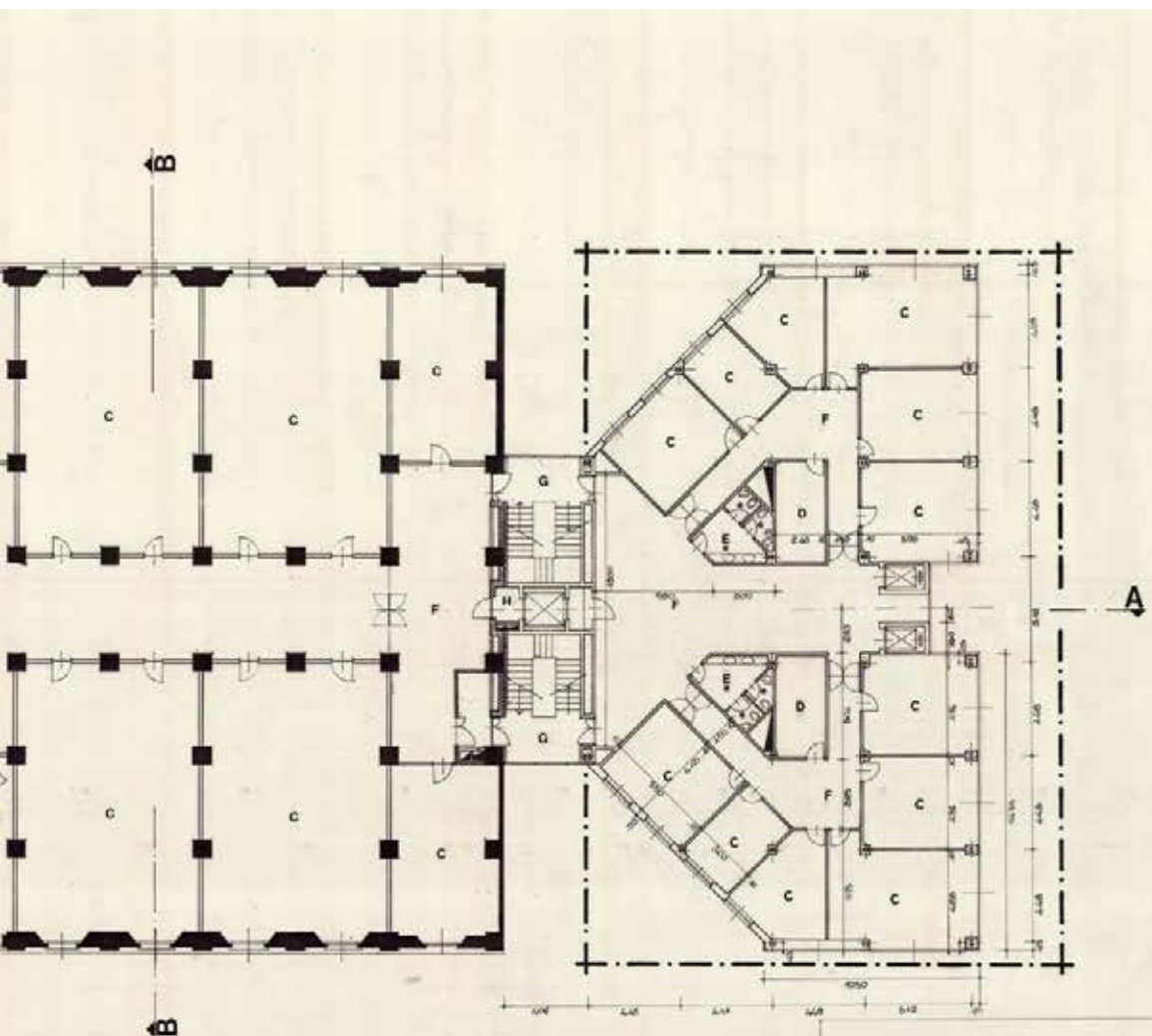


Iuav, AP, fondo AB

79. *Ex Istituto di Riposo per la Vecchiaia*, progetto per le nuove sedi dei dipartimenti umanistici dell'Università di Torino, prospettiva e spaccato prospettico delle addizioni, Andrea Bruno, febbraio 1981. Si noti il progetto non realizzato dei collegamenti sospesi nei cortili.

## Il progetto del limite





Iuav, AP, fondo AB

80. *Ex Istituto di Riposo per la Vecchiaia*, progetto di ampliamento delle aule, pianta delle nuove partizioni e dell'addizione, Andrea Bruno, maggio 1988. Si notino la ricerca di allineamenti e la ripresa della modularità della preesistenza.

Il rispetto degli allineamenti si estende anche in alzato<sup>173</sup>: il prospetto del nuovo volume richiama idealmente la scansione geometrica della facciata progettata dal Caselli, reinterpretandone i caratteri attraverso una sequenza di archi serigrafati sulle vetrate isolanti<sup>174</sup> (Fig. 81). La ripetizione della figura dell'arco rimanda anche a molte opere di Giovanni Muzio<sup>175</sup>, conosciuto da Bruno durante il percorso universitario. Questa architettura, concepita tra gli anni Settanta e gli anni Ottanta, con la sua facciata definita «fortemente tecnologica»<sup>176</sup>, riflette inoltre un'attenzione particolare alle sperimentazioni del movimento High-Tech<sup>177</sup>: i grandi condotti impiantistici in acciaio, addossati al prospetto, non sono affatto nascosti; al contrario, vengono enfatizzati come elementi integranti del disegno della facciata (Fig. 82). Il ruolo centrale degli impianti nella progettazione dei prospetti riporta inevitabilmente al Centre Georges Pompidou di Parigi<sup>178</sup>, tra i maggiori esempi di questo movimento architettonico, terminato da Renzo Piano e Richard Rogers solo pochi anni prima che Bruno progettasse l'addizione per l'ex Istituto di Riposo per la Vecchiaia di Torino. Il raccordo tra il nuovo volume trapezoidale e la preesistenza ottocentesca è realizzato attraverso un parallelepipedo in acciaio e vetro, arretrato rispetto al filo della facciata, all'interno del

173 Iuav, AP, fondo AB, *ex Istituto di Riposo per la Vecchiaia, progetto esecutivo per l'addizione del padiglione VII, prospetto*, marzo 1986.

174 «Il rapporto tra la nuova architettura e le facciate ottocentesche è mediato dalla ricorrenza del disegno archiviato realizzato sulle superfici vetrate». G. Nannerini, *La facoltà di Economia e Commercio in un ospizio ottocentesco a Torino*, «L'industria delle Costruzioni», 232, febbraio 1991, p. 10.

175 Per esempio, la reiterazione della figura dell'arco rimanda formalmente al Palazzo dell'Arte realizzato a Milano da Giovanni Muzio tra il 1931 e il 1933.

176 G. Simonelli, *Nel segno della diversità*, «Modulo», 181, maggio 1992 p. 416.

177 Il movimento High-Tech nasce sul finire degli anni Settanta del Novecento, a cavallo tra modernismo e postmodernismo e annovera tra i principali esponenti Renzo Piano, Richard Rogers, Norman Foster. Sul tema si vedano, in particolare: C. Davies, *High-Tech Architecture*, Thames and Hudson London 1988; J. Kron e S. Slesin, *High-Tech: The Industrial Style and Source Book for The Home*, C.N. Potter, New York 1978.

178 Si veda, in particolare, il volume più aggiornato sul tema, che ripercorre le vicende progettuali e costruttive del noto edificio: B. Hamzeian, *Live centre of information: da Pompidou a Beaubourg: 1968-1971*, Actar, New York 2022.

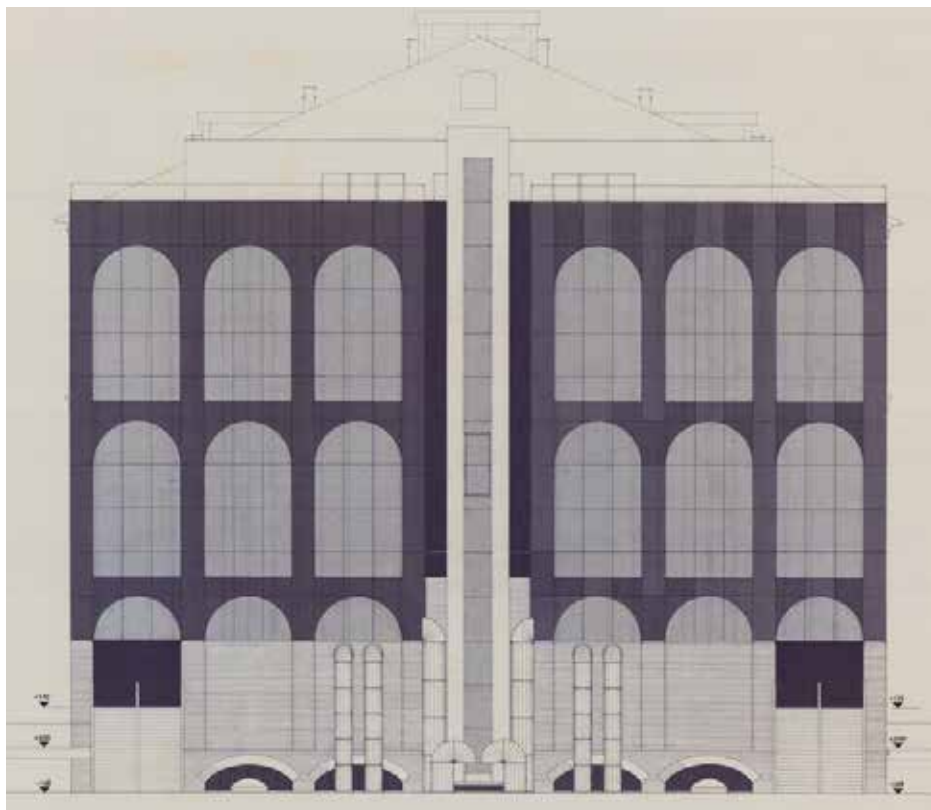


---

luav, AP, fondo AB

81. *Ex Istituto di Riposo per la Vecchiaia*,  
l'addizione fotografata poco dopo  
l'inaugurazione dei nuovi spazi, 1985.

## Il progetto del limite



---

luav, AP, fondo AB

82. *Ex Istituto di Riposo per la Vecchiaia*,  
progetto esecutivo per l'aggiunta del  
padiglione VII, prospetto, Andrea Bruno,  
marzo 1986.



83. *Ex Istituto di Riposo per la Vecchiaia*, dettaglio del collegamento tra il nuovo volume e la preesistenza, realizzato con un volume contenente le rampe di scale e rivestito di vetri scuri con superficie parzialmente riflettente. Ph. Giorgio Danesi, 2023.

quale sono collocate le rampe di scale che riconnettono tutti i piani dell'edificio. Questo elemento, rivestito con lastre riflettenti, segna un punto di giunzione tra il manufatto in mattoni e il fianco della nuova struttura, che in quel punto presenta un rivestimento in lastre metalliche verniciate di rosso bordeaux (Fig. 83).

Tra il 2007 e il 2009, l'idea iniziale di Andrea Bruno di sfruttare i cortili per collegare diverse aree dei padiglioni attraverso moderni tunnel vetrati ha ispirato un nuovo progetto condotto dallo studio di architetti torinesi Carlo e Gianfranco Vinardi<sup>179</sup>. Pur basandosi sul concept proposto da Bruno trent'anni prima, il nuovo progetto modifica il disegno iniziale, realizzando nuove aule interrato collegate al piano terra attraverso ampie rampe coperte da strutture in acciaio e vetro. L'approccio, dal disegno più rigido rispetto a quello del predecessore, non cerca di stabilire dialogo formale con l'architettura preesistente, ma sceglie di contrapporsi nettamente ad essa, riducendo al minimo l'interazione visiva tra i nuovi spazi e il manufatto ottocentesco. In questo nuovo progetto, infatti, a differenza di quanto ipotizzato da Bruno, l'impatto volumetrico degli elementi di collegamento rispetto al vuoto dei cortili è ampiamente superiore. Inoltre, il nuovo progetto concentra nel sottosuolo la maggior parte dei percorsi di attraversamento, riducendo di molto le aree di cortile percorribili all'aria aperta, immaginate invece decenni prima come grandi tetti giardino nei quali sostare circondati dalle facciate dei padiglioni del Caselli.

Nel 1992, pochi anni dopo aver completato l'ultima fase dei lavori per l'ex Istituto di Riposo per la Vecchiaia, Andrea Bruno affronta un nuovo progetto di riuso, mirato nuovamente a trasformare un imponente complesso abbandonato in sede universitaria. Questa volta il sito è in Francia e riguarda la roccaforte di Fort Vauban a Nîmes. Sebbene si tratti di un'architettura molto diversa da quella incontrata con il progetto precedente, la coincidenza di finalità d'uso e l'approccio metodologico adottato dall'architetto consentono

179 P. Cornaglia, A. Presicce et al., *I luoghi della conoscenza. L'università in movimento*, Università degli Studi di Torino 2012, pp. 42-48.

di approfondire ulteriormente il tema della “cucitura” nel contesto delle relazioni tra antico e nuovo, che in questo caso assume anche una rilevanza urbana.

Fort Vauban è una grande struttura fortificata, circondata da imponenti bastioni e un ampio fossato, situata su una collina nella parte settentrionale della città. Progettato e costruito a partire dal 1687 dall'ingegnere militare Sébastien Le Prestre de Vauban<sup>180</sup>, il forte è stato progressivamente inglobato nel tessuto urbano durante il XIX secolo, ma è rimasto inaccessibile ai cittadini fino agli interventi di restauro intrapresi negli anni Novanta. Nonostante le diverse trasformazioni subite nel corso dei secoli, Fort Vauban ha mantenuto la sua natura di sistema chiuso e separato rispetto alla vita cittadina di Nîmes. Nel tempo, il complesso ha assunto funzioni differenti, dimostrando una notevole capacità di adattamento a condizioni diverse, pur conservando un carattere introspettivo: da cittadella fortificata fino alla fine del Settecento, è divenuto casa di correzione<sup>181</sup> durante la Rivoluzione francese, ospizio per i poveri sotto il dominio di Napoleone e infine carcere dal 1820 fino a pochi anni prima dell'avvio dei lavori condotti da Andrea Bruno<sup>182</sup>.

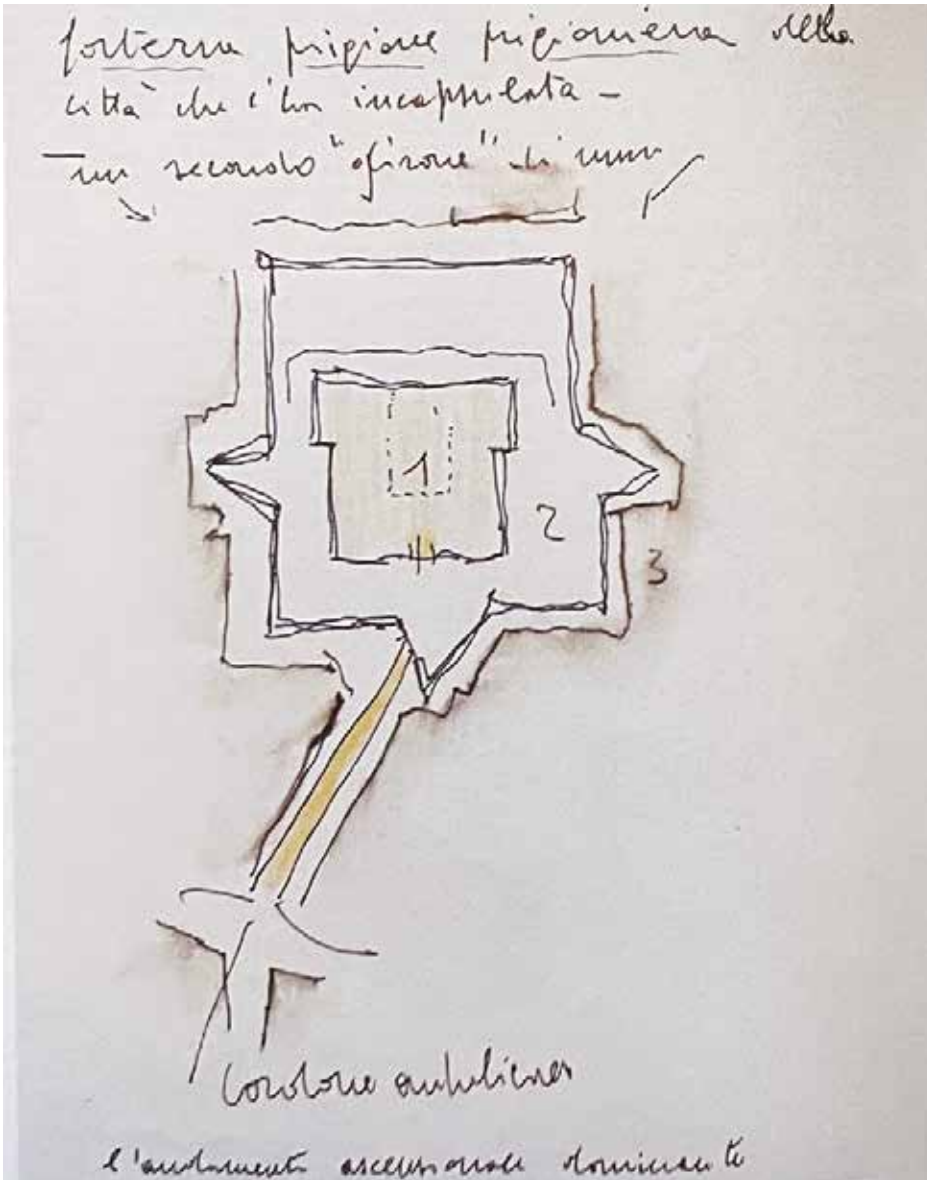
Nel 1991, durante i primi sopralluoghi nell'area, l'architetto annota nei suoi taccuini di viaggio numerosi schizzi e osservazioni, soffermandosi sul carattere isolato della struttura, nonostante il suo essere interamente incorporata nel tessuto urbano circostante: una «fortezza-prigione, prigioniera della città»<sup>183</sup> (Fig. 84). A partire da queste riflessioni, Bruno sviluppa il progetto di riuso del forte come

180 Sébastien Le Prestre de Vauban (1633-1707) era un ingegnere militare ed economista francese che nell'arco della carriera assunse numerose nomine nell'ambito della progettazione di fortificazioni. In particolare, fu commissario generale delle fortificazioni francesi e ingegnere del re Luigi XIV. Cfr. voce *Vauban, Sébastien Le Prestre marchese di*, in *Dizionario di Storia*, Treccani, 2011.

181 Le “case di correzione” rappresentano storicamente luoghi destinati alla reclusione delle masse più povere e improduttive della popolazione, con l'obiettivo di liberare gli spazi cittadini dalla loro presenza.

182 Cfr. A. Bruno, *Le fort Vauban à Nîmes, une nouvelle architecture*, «Musée des arts et métiers-La revue», 13, dicembre 1995, pp. 32-33.

183 luav, AP, fondo AB, *taccuini Nîmes*.



Iuav, AP, fondo AB

84. Fort Vauban, Nîmes (Francia), schizzo,  
Andrea Bruno, 1991. Si noti l'appunto:  
«Fortezza prigioniera prigioniera della città [...]».

campus universitario, con l'obiettivo principale di integrare la struttura nella vita della città di Nîmes, sia fisicamente che simbolicamente, connettendola a nuovi percorsi e funzioni urbane.

In una successiva intervista, alcuni anni dopo, l'architetto avrebbe descritto il caso di Fort Vauban come emblematico del suo approccio al costruito: «Il mio è un atteggiamento un po' "medievale" [...]. Ho operato su Fort Vauban con uno spirito di riappropriazione: prendendo dal forte ciò che ritenevo autentico nel senso più completo del termine, verificando che sul forte c'erano state sovrapposizioni storiche deprimenti e deturpanti: facevano anche queste parte della storia, però erano delle memorie che ho preferito togliere, piuttosto che conservare; dopo averle studiate e verificate, le ho rimosse»<sup>184</sup>. La metafora dell'«approccio medievale»<sup>185</sup> richiama le antiche pratiche di riuso e appropriazione degli anfiteatri romani per nuove funzioni, dopo la caduta dell'Impero Romano. Bruno evidenzia come l'atto di interpretare le eredità del passato contenga sempre una componente soggettiva, a suo parere valida nel presente come nel Medioevo. Nella sua visione, ciò che distanzia l'architetto contemporaneo dagli antichi costruttori è l'approfondita analisi del monumento che precede ogni decisione, insieme a una maggiore sensibilità verso le stratificazioni storiche. Queste premesse risultano fondamentali nel processo di identificazione delle memorie da conservare e di quelle da rimuovere, che Bruno compie attraverso un atto critico e consapevole dopo aver rilevato tutto il complesso e averlo restituito attraverso disegni e montaggi fotografici, sui quali indica le rimozioni ritenute necessarie<sup>186</sup>. Il progetto per Fort Vauban si fonda sull'idea che alcuni luoghi assumano un alto grado di trasformabilità come condizione storicizzata: secondo l'architetto, il fatto che questo sito abbia risposto positivamente, nel tempo, alle molteplici trasformazioni imposte, continuando a esistere, lo pone nella condizione di

184 A. Bruno, *Intervista*, in N. Bosco, *Andrea Bruno. Tecniche esecutive e dettagli progettuali*, cit., p. 136.

185 M. Mastropietro, *Oltre il restauro...*, cit., p. 60.

186 luav, AP, fondo AB, *Fort Vauban, Nîmes, Rilievi e Ortofoto*, 1992.

## Il progetto del limite



---

luav, AP, fondo AB

85. *Fort Vauban*, Nîmes, schizzo di progetto realizzato da Andrea Bruno, s.d. Si notino: in verde l'area adibita a bosco urbano; in blu i bastioni; in violetto le architetture preesistenti recuperate; in marroncino, in corrispondenza dei bastioni, i due grandi anfiteatri a ponte che sovrastano il fossato, lasciando la possibilità di percorrerlo per intero.

accogliere ulteriori interventi, purché apportino un miglioramento delle condizioni del bene, valorizzando quelle parti ritenute meritevoli di essere preservate. Una parziale e consapevole trasformazione diventa condizione indispensabile perché il luogo continui a essere «monumento vivo»<sup>187</sup>, nell'accezione storicamente fornita da Gustavo Giovannoni, e prima ancora da Charles Buls<sup>188</sup>.

L'intervento prevede di destinare l'intera fortezza seicentesca agli ambienti universitari, mentre l'area nord del sito, occupata dalle più recenti costruzioni in muratura per i carcerati, viene liberata da tutti i volumi costruiti e trasformata in un bosco urbano<sup>189</sup> (Fig. 85). Questa scelta, non prevista dal bando di concorso indetto nel 1991 dalla Regione Linguadoca-Rossiglione<sup>190</sup>, si pone in netto contrasto con le proposte degli altri partecipanti, che prevedevano la costruzione di tutti i nuovi edifici in quest'area accanto al forte, invece che al suo interno: «Costruire a lato del costruito avrebbe voluto dire un eccesso di rispetto e quindi un falso rispetto: occorre intervenire nel senso di una riappropriazione dei luoghi al nostro tempo e non in quello di un'archeologia di un sito abbandonato»<sup>191</sup>.

Un ulteriore aspetto chiave del progetto risiede nell'idea di liberare il fossato dai terrapieni accumulatisi nel corso dei secoli, rendendolo nuovamente percorribile alla quota originariamente occupata dall'acqua<sup>192</sup>. Negli elaborati grafici, Bruno rappresenta il complesso

187 G. Giovannoni, *Restauro di monumenti: Conferenza di Gustavo Giovannoni*, «Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione», VII, fasc. 1-2 (31 gennaio-28 febbraio 1913), p. 12. Gustavo Giovannoni distingue i monumenti in queste due categorie: i «monumenti vivi» sono quelli che continuano a svolgere una funzione nella società contemporanea, e richiedono interventi di restauro compatibili con il loro uso attuale. I «monumenti morti», invece, hanno perso la loro funzione e sono conservati esclusivamente per il loro valore storico o artistico, e necessitano di un approccio più conservativo per preservarne l'autenticità.

188 Cfr. C. Buls, *Il restauro dei monumenti antichi, Bruxelles, 1903*, in M. Naretto, *Charles Buls e il restauro. Antologia critica*, FrancoAngeli, Milano 2016, p. 130.

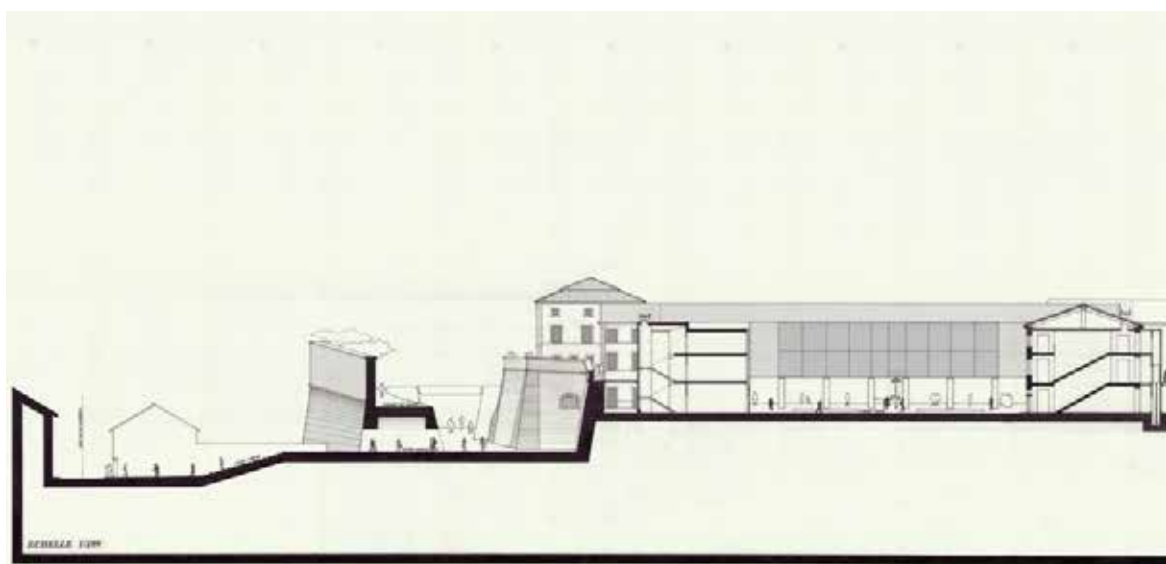
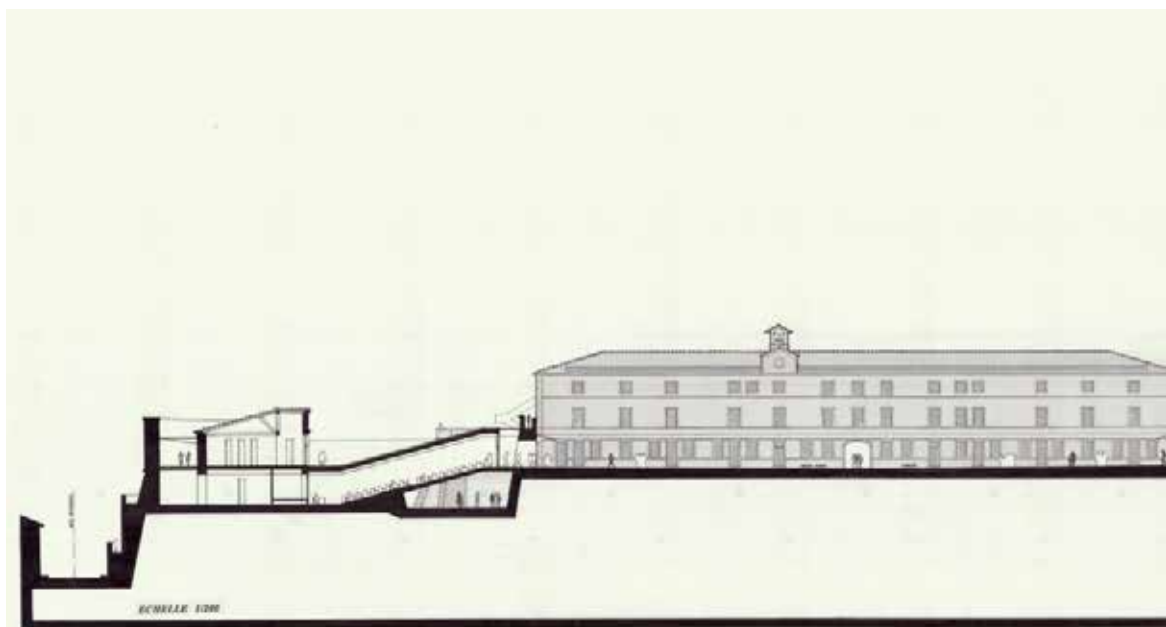
189 luav, AP, fondo AB, *Fort Vauban, Nîmes, Planimetria di progetto*, dicembre 1993.

190 Cfr. M. Marques, *Nîmes l'Université assiégée Vauban*, «d'A», 61, dicembre 1995, p. 52.

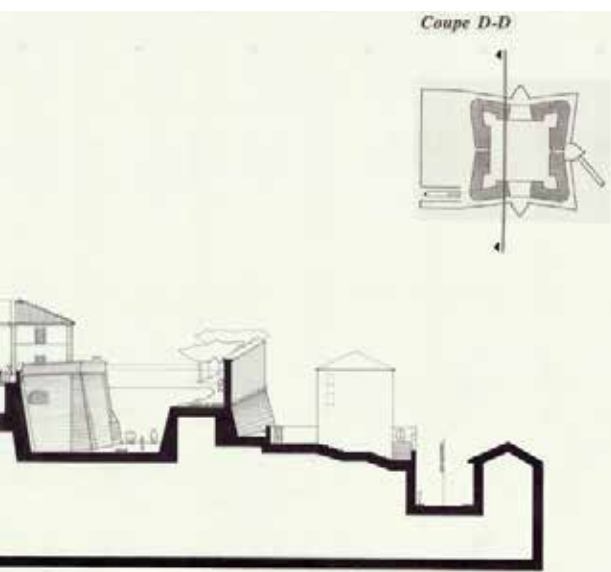
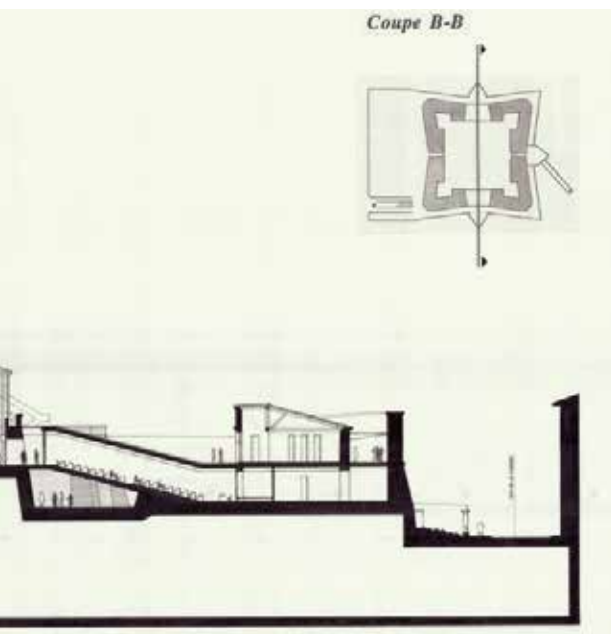
191 J. Della Fontana, *Nîmes, città esemplare. Vauban University Campus*, «L'Arca», 119, ottobre 1997, p. 34.

192 luav, AP, fondo AB, *Fort Vauban, Nîmes, Sezioni di progetto*, giugno 1993.

## Il progetto del limite



Lo spazio-limite: interventi per la preesistenza



Iuav, AP, fondo AB

86-87. *Fort Vauban*, Nîmes, sezioni di progetto, Andrea Bruno, giugno 1993. L'architetto popola le sezioni di figure umane, per sottolineare la riappropriazione di un luogo storicamente inaccessibile ai cittadini.

con grandi sezioni a scala urbana, popolate da figure umane che attraversano la fortezza, restituendo vita a un luogo chiuso da secoli alla popolazione (Figg. 86-87). Il progettista sceglie inoltre di ristabilire le connessioni con la rete stradale urbana, sfruttando il punto che meglio riconnette il complesso alla città: l'ingresso originario al forte militare, con la sua grande porta monumentale in pietra<sup>193</sup>. Anche in questo luogo Bruno decide di rimuovere le strutture in muratura a essa addossate, costruite durante il periodo in cui la fortezza era adibita a carcere, ritenendole deturpanti e prive di valore architettonico, per riportare alla luce l'apparato lapideo nascosto. L'intervento restituisce all'ingresso il ruolo di cucire il legame tra la città e la cittadella, anche grazie alla realizzazione di un nuovo ponte moderno in acciaio, rastremato verso l'entrata, che invita visivamente i passanti ad accedere al campus universitario, come un cono ottico puntato verso il portale storico (Figg. 88-90).

Il cuore pulsante della fortezza è costituito dalla piazzaforte, che viene resa accessibile ai cittadini, sulla quale si affacciano su tre lati gli edifici preesistenti recuperati come aule e spazi per gli studenti. Sul quarto lato Bruno progetta un'addizione schiettamente contemporanea: un edificio in calcestruzzo armato, fondato su un'area precedentemente libera da edifici, con facciate in acciaio e vetro fornite di *bries-soleil*, adibito a biblioteca pubblica<sup>194</sup>. Questo nuovo blocco, sostenuto da *pilotis*, si innesta tra i volumi storici completando il perimetro della piazza<sup>195</sup>. Tuttavia, l'idea di mantenere il piano terreno libero grazie all'utilizzo dei *pilotis*, lo rende permeabile, liberando la visuale verso nord, in direzione del grande bosco urbano. La piazza, un tempo introspettiva, si trasforma in un luogo di scambio e incontro tra la città e l'università<sup>196</sup>. Contribuiscono a questo scopo

193 luav, AP, fondo AB, *Fort Vauban, Nîmes, Ortofoto dei prospetti della cinta muraria, con opere indicazione delle opere di liberazione*, novembre 1992.

194 luav, AP, fondo AB, *Fort Vauban, Nîmes, progetto, dettagli costruttivi della facciata in scala 1:20*, s.d.

195 luav, AP, fondo AB, *Fort Vauban, Nîmes, progetto, pianta piano terra*, settembre 1993.

196 Cfr. A. Bruno, *Quand un fort devient une université*, in *Le Fort de Nîmes, De la citadelle à l'Université*, Société d'histoire moderne et Contemporaine de Nîmes, Nîmes 1997, p. 151.

due ulteriori addizioni, speculari, situate in corrispondenza dei bastioni est e ovest ed entrambe adibite ad auditorium per gli eventi cittadini<sup>197</sup>: imponenti strutture in acciaio, nettamente distinguibili dalla preesistenza per forme e materiali, rivestite da pannelli prefabbricati in calcestruzzo e incise da lunghe finestre a nastro. La mitigazione visiva delle nuove strutture è affidata al *mix design* dei pannelli, che riprendono i toni caldi della cinta muraria lapidea sulla quale si innestano. Le due strutture, che fungono sia da edifici sia da ponti, superano il fossato, imperniandosi sui due lati dei bastioni attraverso grandi travi in acciaio inserite in scasso nella muratura storica<sup>198</sup>. Gli auditorium rafforzano il collegamento tra il sito e il suo contesto urbano anche attraverso la definizione delle coperture, che fungono da ampie scalinate all'aperto tra il nucleo fortificato e l'esterno (Figg. 91-92).

In questo intervento, la scelta di adottare perlopiù tecnologie moderne a secco e materiali chiaramente distinguibili rappresenta una premessa per associare il concetto di distinguibilità al principio di reversibilità. Tuttavia, Bruno, profondo conoscitore delle dinamiche operative del cantiere di restauro<sup>199</sup>, è pienamente consapevole che la completa reversibilità di alcune componenti del suo progetto sia una sfida impraticabile. Si pensi, ad esempio, alle ampie fondazioni in calcestruzzo armato necessarie per le nuove aggiunte nella piazzaforte o alle consistenti demolizioni degli edifici penitenziari, aspetti che risultano difficilmente compatibili con il concetto di reversibilità in senso stretto. Sebbene le integrazioni contemporanee possano teoricamente essere rimosse, nessuna operazione sarà in grado di ripristinare i volumi risultanti da rimozioni attuate consapevolmente. Pertanto, l'architetto preferisce riferirsi a una «reversibilità

197 Cfr. D. Mandolesi, *Università Fort Vauban a Nîmes, Francia*, «L'Industria delle costruzioni», 289, novembre-dicembre 1990, p. 61.

198 luav, AP, fondo AB, *Fort Vauban, Nîmes, Pianta piano terra in corrispondenza dell'auditorium ovest*, settembre 1993.

199 Ne sono prova i dettagliati progetti esecutivi elaborati nel corso della carriera. Sul tema della conoscenza degli aspetti operativi del cantiere e della grande abilità sul tema del dettaglio costruttivo da parte di Andrea Bruno, si veda, in particolare: N. Bosco, *Andrea Bruno. Tecniche esecutive e dettagli progettuali*, cit.

Il progetto del limite



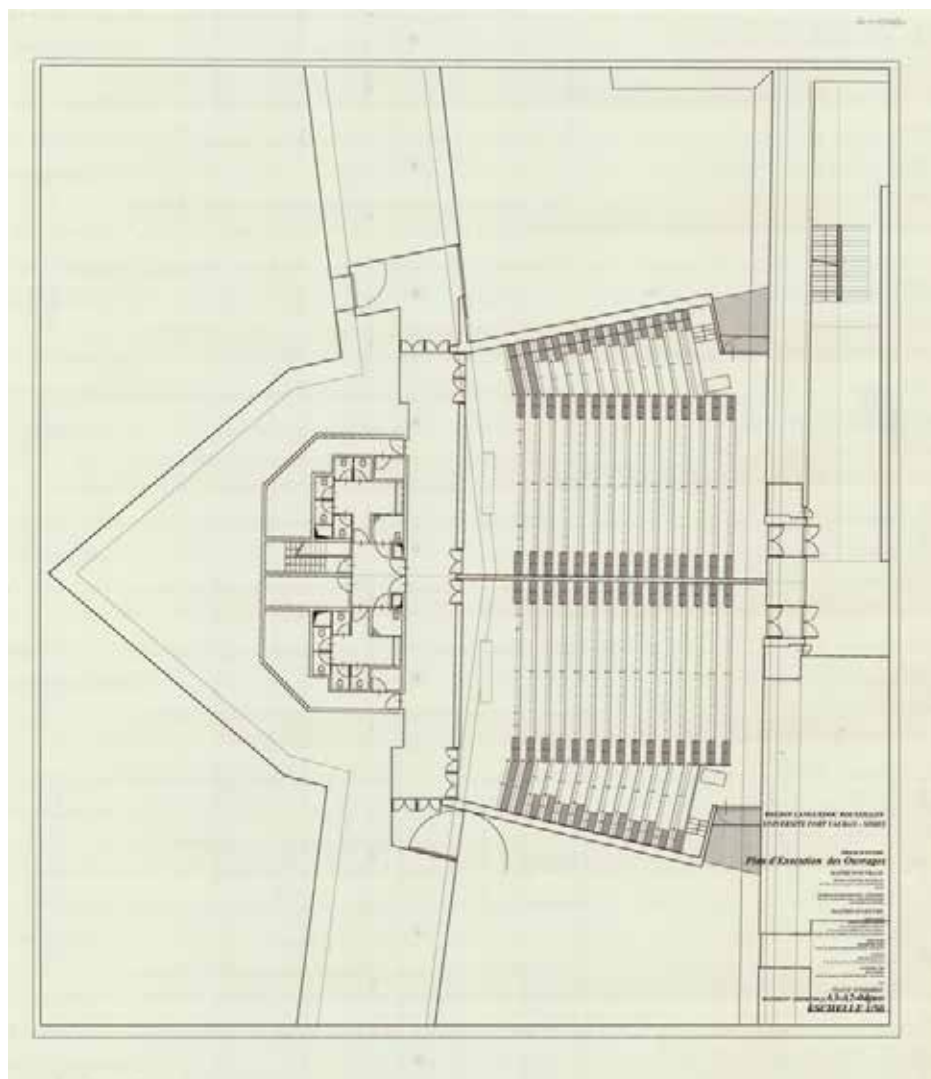


---

luav, AP, fondo AB

88-90. *Fort Vauban*, Nîmes, ingresso principale. Dall'alto verso il basso: fotografia prima degli interventi di liberazione; ortofoto del prospetto a seguito degli interventi di liberazione; fotografia dell'ingresso a intervento concluso. Si noti il nuovo ponte con i parapetti in acciaio rastremati verso l'ingresso.

## Il progetto del limite



luav, AP, fondo AB

91. *Fort Vauban*, Nîmes, pianta di progetto in corrispondenza dell'auditorium ovest, piano terra, Andrea Bruno, settembre 1993.



92. *Fort Vauban*, Nîmes, l'aggiunta dell'edificio-ponte adibito ad auditorium, che si inserisce nella cinta muraria attraverso travi in acciaio a scasso nella muratura. Si notino i pannelli in calcestruzzo prefabbricato realizzati con inerti di pietra locale per avvicinarne la colorazione agli elementi lapidei preesistenti. Ph. Ugo Bruno.

ideale»<sup>200</sup>, riconoscendo che essa sia solo parzialmente attuabile, limitata a quanto di moderno è stato introdotto e, soprattutto, mai auspicabile: «Il nuovo edificato è reversibile, ovvero, pur appoggiandosi in parte all'esistente, potrà un domani essere rimosso lasciando nuovamente a vista ciò che prima c'era. Anche se speriamo di non conoscere mai colui che si proverà di farlo»<sup>201</sup>.

Il progetto per il recupero di Fort Vauban si inserisce in un più ampio contesto di riqualificazione urbana della città di Nîmes, che, negli stessi anni, ha visto la realizzazione simultanea di interventi significativi da parte di architetti di fama internazionale come Jean Nouvel<sup>202</sup>, Vittorio Gregotti<sup>203</sup>, Norman Foster<sup>204</sup>. Ciascuno di questi progetti rappresenta una chiara volontà da parte dell'amministrazione cittadina di introdurre le più aggiornate forme di architettura contemporanea nel tessuto urbano, con edifici caratterizzati da grandi strutture in acciaio e vetro, espressioni delle tecnologie costruttive più avanzate e delle forme più audaci della contemporaneità. Tuttavia, mentre questi interventi si configurano come “megastrutture” che dialogano poco con l'ambiente circostante, l'approccio di Bruno si distingue per la scelta di integrazione del nuovo *dentro* l'antico, utilizzando un linguaggio contemporaneo che ricerca un dialogo con la preesistenza attraverso mitigazioni cromatiche, accostamenti armonici di forme e connessioni puntuali e attentamente calibrate.

200 Andrea Bruno viene più volte associato al concetto di “reversibilità ideale”, a partire proprio dalle sue dichiarazioni, anche in merito ad altri interventi, come il Castello di Rivoli. Cfr. L. Vagacelo, *Il restauro della Manica Lunga del Castello di Rivoli*, cit., p. 19.

201 Le parole di Andrea Bruno sono riportate in J. Della Fontana, *Nîmes, città esemplare...*, cit., p. 34.

202 Complesso residenziale di Nemausus a Nîmes, realizzato da Jean Nouvel nel 1987. Cfr. J. Nouvel, J. Ibos, *Nemausus: 114 appartements sociaux a Nîmes*, Les editions du demi-cercle, Paris 1989, pp. 4-24.

203 Nuovo stadio Des Costières di Nîmes, realizzato da Vittorio Gregotti nel 1989. Cfr. G. Morpurgo, *Gregotti&Associati. L'architettura del disegno urbano*, Rizzoli, Milano 2008, pp. 110-114; V. Gregotti, *Cinque dialoghi necessari*, Electa, Milano 1990, pp. 59-82.

204 Carré d'Art, museo e mediateca realizzato da Norman Foster a Nîmes nel 1993. Cfr. N. Foster, C. Abel, *Carré d'Art Nîmes: Foster + Partners*, Prestel, München 2011.

A ogni modo, il tratto distintivo del progetto rimane il suo ruolo di connettore, sia fisico che simbolico, tra il tessuto urbano della città e un luogo storicamente inaccessibile. Grazie all'intervento di Bruno, completato nel 1996, il sito, da fortezza inespugnabile, si trasforma in un campus permeabile per oltre 2.500 studenti delle facoltà di Economia e Commercio, Giurisprudenza e Lingue dell'Università di Nîmes. Questa sede universitaria è divenuta un punto di riferimento per le attività culturali locali, accessibile non solo agli studenti, ma all'intera comunità, a testimoniare il ruolo culturale e il successo dell'operazione a distanza di diversi anni. Tuttavia, un cambiamento significativo si è verificato nell'ultimo periodo: dal 2021, il grande bosco urbano realizzato nell'area nord, concepito come elemento naturale di connessione tra la città e il campus, è stato destinato ad area edificabile per la costruzione di nuove strutture per la ristorazione<sup>205</sup>. Questa trasformazione compromette uno dei pilastri del progetto originario, ovvero il mantenimento dello spazio verde, un aspetto che aveva contribuito in modo determinante al successo della proposta in fase di concorso.

Se il progetto per Fort Vauban rappresenta in modo chiaro l'approccio di Bruno alla "cucitura" di un tessuto urbano frammentato, è altrettanto vero che l'architetto sviluppa questa tematica anche su scala architettonica e di dettaglio. Un esempio significativo di questa concezione del "progetto del limite" come strumento per creare nuove connessioni con l'architettura del passato si riscontra, in particolar modo, nell'intervento condotto su Palazzo Chigi a Formello, nella provincia nord di Roma.

Al centro dell'incarico c'è un palazzo nobiliare in completo stato di abbandono, esito di una complessa vicenda di stratificazioni architettoniche ed artistiche avviata tra l'XI e il XII secolo con la costruzione di una fortificazione a difesa del territorio dell'Agro Veientano<sup>206</sup>.

205 *Extension du campus du site Vauban*, Università di Nîmes, disponibile online (<https://www.unimes.fr/fr/universite/projets-d-etablissement/projets-immobiliers/extension-du-campus-du-site-vauban.html>), consultato il 01/03/2025.

206 Cfr. M. Damiani, *Strutture e materiali nell'agro veientano tra VIII e XIII secolo d. C.*, in I. van Kampen (a cura di), *Il nuovo Museo dell'Agro Veientano a Palazzo Chigi di Formello*, Quasar, Roma 2012, pp. 161-164.

Nel corso dei secoli, il castelletto subì importanti modifiche per la progressiva trasformazione in dimora nobiliare: dapprima a opera del Casato degli Orsini tra il XIV e il XV secolo e successivamente, nel XVII secolo, con l'insediamento definitivo della famiglia Chigi<sup>207</sup>. Un aspetto particolarmente rilevante, che si sarebbe rivelato centrale nel progetto di Andrea Bruno, riguarda la presenza dei resti di una torre inglobata nel complesso, risalente alla prima fase difensiva, e parzialmente distrutta prima del XVIII secolo<sup>208</sup>.

Nel 1999, l'amministrazione comunale affida all'architetto questo incarico, che si sarebbe concluso nel 2007<sup>209</sup>, con l'obiettivo di trasformare l'antica residenza in una sede museale dedicata alla valorizzazione del territorio dell'Agro Veientano. Il progetto mira innanzitutto a rendere il palazzo un luogo pubblico di conoscenza e divulgazione del patrimonio archeologico e naturalistico locale. Bruno conserva la struttura generale del manufatto senza modificare la distribuzione degli spazi, rispettando l'assetto esito delle diverse stratificazioni che lo hanno trasformato da fortezza a residenza (Fig. 93). L'architetto individua un possibile percorso museografico sviluppando un itinerario tematico attraverso le sale esistenti<sup>210</sup> a partire dal cortile centrale, attorno a cui si distribuiscono gli ambienti e dove si concentrano alcune significative scelte progettuali. Grazie alle indagini stratigrafiche effettuate sugli intonaci, ormai quasi completamente dilavati, è stato possibile identificare le colorazioni originarie delle dipinture. Il degrado delle superfici si è rivelato così

207 Per una ricostruzione della storia di Palazzo Chigi e della successione di proprietà si veda: I. van Kampen, *Guida di Palazzo Chigi e il Museo dell'Agro Veientano*, Lithograf, Formello 2022, pp. 16-25.

208 Gli studi sulla torre coincidono con il periodo d'intervento di Andrea Bruno, che segnala in un suo saggio la teoria secondo cui essa sia stata distrutta dopo il 1668, individuando in alcuni quadri secenteschi di Michelangelo Pace e di Carlo Fontana la documentazione storica a supporto della teoria. Cfr. A. Bruno, *Il Museo dell'Agro Veientano a Palazzo Chigi: il progetto museografico*, in I. van Kampen (a cura di), *Il nuovo Museo...*, cit., pp. 25-26.

209 luav, AP, fondo AB, *Tavole di Progetto per il recupero e riutilizzo di Palazzo Chigi come museo dell'Agro Veientano*.

210 luav, AP, fondo AB, *Progetto definitivo per il recupero e il riutilizzo di Palazzo Chigi come Museo dell'Agro Veientano. Relazione tecnico illustrativa generale*, 2000, pp. 1-8.



93. *Palazzo Chigi*, Formello, stato di fatto precedente all'intervento, ante 1999. Per gentile concessione dell'Archivio del Museo dell'Agro Veientano.



94. *Palazzo Chigi*, Formello, il cortile oggi. Ph. Giorgio Danesi, 2023.

avanzato da non consentire la conservazione delle pitture esistenti, di cui rimanevano solo tracce esigue<sup>211</sup>; pertanto, la scelta progettuale si è orientata verso la riproposizione delle cromie attraverso l'uso di tinte a calce (Fig. 94). Come osservato anche in altri interventi precedenti, nell'opera di Bruno coesistono spesso obiettivi di restauro critico e operazioni di ripristino, specialmente degli apparati decorativi. In questo caso, la riproposizione delle colorazioni ha innanzitutto una valenza didattica, poiché rende leggibile cromaticamente l'addizione volumetrica del terzo piano eretta dalla famiglia Chigi nel XVII secolo. Inoltre, in corrispondenza della torre, dove i rilievi avevano restituito la presenza di intonaci particolarmente deteriorati, senza alcuna traccia di decorazioni, il progetto prevede la rimozione dell'intonaco e l'esposizione delle murature, mettendole in evidenza rispetto alle superfici intonacate circostanti. Qui la muratura viene integrata, ove necessario, con una malta a base di calce colorata in pasta, per garantire una compatibilità cromatica con i laterizi della torre, e applicata con un leggero sottosquadro (Fig. 95).

Bruno cerca di stabilire un dialogo con il palinsesto dell'edificio reinterpretando un sistema di consolidamento che trova in opera nel cortile e che era stato probabilmente introdotto durante interventi risalenti al XIX secolo: tre degli archi al piano terra risultano infatti foderati all'intradosso con conci di tufo, di cui non esiste documentazione che ne descriva l'esecuzione. L'architetto decide di conservarli, considerando questa tecnica di consolidamento una probabile risposta empirica di qualche tecnico del passato a segnali di cedimento

211 Il fondo Andrea Bruno di luav Archivio Progetti non conserva immagini fotografiche di questo intervento. Tuttavia, molti materiali grafici e fotografici sono conservati presso l'archivio del museo. Si è rivelato prezioso l'aiuto dell'attuale direttrice del museo, dott. ssa Iefke van Kampen, già presente sul posto nel 2000 durante il cantiere di Andrea Bruno. Nel corso del 2023, gli incontri tra l'autore e la direttrice hanno consentito di ricostruire la vicenda integrando i documenti studiati presso luav Archivio Progetti con altra documentazione conservata presso l'archivio del museo e con la testimonianza di chi era presente durante l'esecuzione delle diverse fasi di intervento. Si coglie l'occasione per ringraziare sentitamente la direttrice per l'estrema disponibilità e la proficua collaborazione.

## Il progetto del limite



95. *Palazzo Chigi*, Formello, la muratura del basamento della torre. Si notino le integrazioni di malta con polvere di cocciopesto che riprendono la colorazione tenue dei laterizi preesistenti. Ph. Giorgio Danesi, 2023.

degli archi<sup>212</sup>. Bruno non si limita a preservare questa testimonianza tecnologica, ma sceglie di consolidare gli archi rimanenti con nuovi elementi in acciaio, inseriti all'intradosso e caratterizzati da lame disposte radialmente, che richiamano idealmente la scansione dei conci di tufo utilizzati negli archi adiacenti<sup>213</sup> (Fig. 96).

La scelta progettuale che caratterizza maggiormente l'intervento risiede nella ricostruzione volumetrica della torre medievale perduta<sup>214</sup>, realizzata attraverso l'inserimento di un nuovo volume «potenzialmente reversibile e dichiaratamente contemporaneo»<sup>215</sup>. Questa soluzione, che ha un forte impatto visivo sull'intero complesso, assume anche un significato culturale e didattico: essa permette ai visitatori di accedere a una quota un tempo occupata da un osservatorio difensivo, dal quale oggi è invece possibile «individuare le località in cui sono stati scavati i più noti reperti archeologici dell'Agro Veientano, costituenti buona parte delle importanti collezioni esposte nel museo»<sup>216</sup>.

La riproposizione delle «masse fabbricative originarie» – come le definiva De Angelis d'Ossat<sup>217</sup> – attraverso strutture dal linguaggio apertamente contemporaneo è un tema ampiamente sviluppato da molti progettisti nel primo decennio del Duemila, periodo durante il quale si colloca l'intervento a Palazzo Chigi di Formello<sup>218</sup>. In questo contesto, il confronto con il coevo restauro del Castello di Saliceto a Cuneo, completato nel 2008 dagli architetti Armellino & Poggio, risulta particolarmente rilevante. In quel progetto, si propone «una intelligente e raffinata soluzione architettonica»<sup>219</sup> – per usare le parole di Riccardo Dalla

212 Non si è conservata, purtroppo, alcuna documentazione archivistica che attesti questa precisa scelta; l'informazione è tratta da un dialogo dell'autore con Andrea Bruno nella sua casa a Torino, 28 aprile 2023.

213 luav, AP, fondo AB, *Progetto esecutivo Palazzo Chigi di Formello, particolari costruttivi*, luglio 2002.

214 luav, AP, fondo AB, *Palazzo Chigi, Formello, sezioni di progetto*, luglio 2002.

215 Cfr. A. Bruno, *Il Museo dell'Agro Veientano...*, cit., p. 26.

216 *Ibidem*.

217 G. De Angelis d'Ossat, *Restauro: architettura sulle preesistenze, diversamente valutate nel tempo*, «Palladio», XVII, 2, 1978, pp. 51-68.

218 Tra questi si distingue, per esempio, l'intervento di Werner Tscholl a Castel Firmiano (2003-06). Cfr. M. Mulazzani, *Werner Tscholl: architetture*, Electa, Milano 2013.

219 R. Dalla Negra, *Il restauro consapevole: la traduzione dei principi conservativi e il*



96. *Palazzo Chigi*, Formello, corte interna. Si notino sulla sinistra le strutture di consolidamento in acciaio progettate da Andrea Bruno e sulla destra la rifodera in blocchi di tufo risalente all'Ottocento. Ph. Giorgio Danesi, 2023.

Negra – per ricostituire il volume della quarta torre mancante attraverso «un'efficace allusione»<sup>220</sup> alle presunte volumetrie originarie mediante una struttura in acciaio rivestita di pannelli di legno moderno, che cela un nuovo vano scala. Diverso è, invece, il caso dell'intervento di Riccardo d'Acquino e Luigi Franciosini per la torre di Gallesse a Viterbo, del 2004, dove una scala autoportante in acciaio viene inserita all'interno della torre preesistente, mantenendo un leggero distacco dalle murature storiche e sporgendo in altezza appena quanto necessario affinché le falde della nuova copertura proteggano le stesse murature<sup>221</sup>.

L'approccio adottato da Bruno sembra collocarsi a metà strada tra le due soluzioni citate: se, nel primo caso, l'intera torre viene ricostruita con linguaggio contemporaneo e, nel secondo, è solo la copertura a emergere come elemento moderno nel contesto paesaggistico, nel caso di Formello la torre risulta ricostruita a partire da metà della sua volumetria originaria e mantiene nella prima porzione di tronco la struttura medievale preesistente. Bruno realizza una vera e propria addizione, che si appoggia sulle murature della torre crollata, leggermente arretrata rispetto al filo esterno (Fig. 97). La nuova struttura, interamente in acciaio, si ancora alle creste della torre tramite un cordolo di regolarizzazione in calcestruzzo armato e si erge rivestita da una serie di pannelli in acciaio corten disposti verticalmente, intervallati da lunghe e strette aperture che evocano simbolicamente le feritoie di una torre medievale<sup>222</sup> (Fig. 98). Come nel caso della Cappella delle Brigittines a Bruxelles, anche questo intervento si inserisce in un contesto diffuso di utilizzo del corten come materiale distintivo rispetto all'architettura storica, una pratica ampiamente adottata, in particolare nei primi quindici anni del Duemila<sup>223</sup>. Durante la

*difficile rapporto con le preesistenze*, in M. Balzani (a cura di), *Il progetto contemporaneo...*, cit., pp. 14-19.

220 *Ibidem*.

221 Si veda: B. Vivio, *Restauro come progettazione dell'esistente*, in A. Ferlenga, E. Vassallo, F. Schellino (a cura di), *Antico e Nuovo...*, cit., p. 573.

222 luav, AP, fondo AB, *Progetto esecutivo Palazzo Chigi di Formello, particolari del rivestimento per la torre*, luglio 2002.

223 Cfr. M.G. Ercolino, *La materia e il tempo...*, cit.





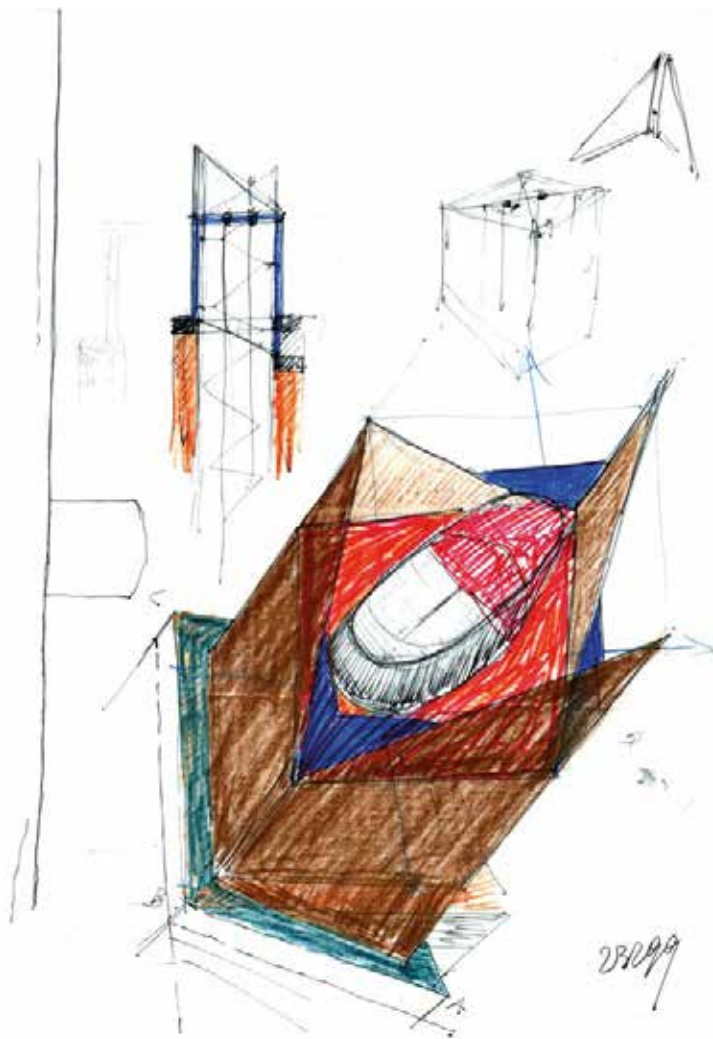
98. *Palazzo Chigi*, Formello, vista della torre dalla corte interna. Ph. Giorgio Danesi, 2023.

fase di progettazione preliminare, Bruno realizza numerosi schizzi per definire la parte terminale della torre, dove è situata la terrazza panoramica. In assenza di documentazione tecnica o iconografica che ne attestasse il tipo di chiusura, Bruno sceglie di non proporre una copertura a falde. Al contrario, opta per una reinterpretazione contemporanea con una forma geometrica aperta, caratterizzata da terminazioni a punte ruotate, evitando di richiamare qualsiasi copertura tradizionale, per non ingannare l'osservatore con una presunta aderenza alla preesistenza (Fig. 99).

Una grande scala in acciaio verniciato di rosso scuro, con gradini trasparenti in vetro, si sviluppa come elemento autonomo all'interno della torre, ruotata di quarantacinque gradi rispetto alla pianta della preesistenza. Le prime rampe emergono dalla sezione tronca della torre, ancorandosi solo puntualmente alle pareti perimetrali, per poi proseguire all'interno del nuovo volume fino a raggiungere la terrazza panoramica<sup>224</sup>. Salendo, è possibile anche osservare alcuni reperti collocati lungo il percorso per integrare l'esperienza didattica del visitatore. La scala diviene quindi fulcro del progetto ed elemento di mediazione tra l'architettura storica, i reperti esposti e il paesaggio da cui questi provengono. Tuttavia, è importante sottolineare che la scelta di Bruno comporta anche una rinuncia significativa: per collegare il primo piano con il piano terra della torre, il progettista decide di demolire una volta preesistente, permettendo così un collegamento continuo tra i vari livelli attraverso un unico elemento di raccordo<sup>225</sup>. Questo dettaglio non è rappresentato negli elaborati grafici del progetto conservati in archivio, nei quali la scala ha avvio dal primo piano, e ciò testimonia presumibilmente una variante definita nella fase di cantiere. La scala, con la sua natura espressamente contemporanea (Fig. 100), affiancata alle superfici stratificate dell'edificio che la circonda, evoca analogie anche con la nota scala progettata da

224 luav, AP, fondo AB, *Progetto esecutivo Palazzo Chigi di Formello, sezione della scala*, luglio 2002.

225 Anche per questa informazione si ringrazia la direttrice del museo, dott.ssa Iefke van Kampen, testimone di molte scelte prese in cantiere e non rappresentate dalla documentazione d'archivio conservata.



Iuav, AP, fondo AB

99. *Palazzo Chigi*, Formello, disegni preliminari per il progetto di integrazione della torre, Andrea Bruno, s.d.



100. *Palazzo Chigi*, Formello, la scala in acciaio e vetro dentro la torre. Si notino gli elementi in acciaio di collegamento con le murature perimetrali. Ph. Giorgio Danesi, 2023.

Marco Dezzi Bardeschi per il Palazzo della Ragione a Milano<sup>226</sup>. Elementi come i pianerottoli semisferici, i gradini in vetro satinato e il corrimano in tubolari d'acciaio, riscontrabili anche in quest'ultimo progetto, sottolineano il contesto di riferimenti culturali e relazionali entro cui si inserisce l'opera di Bruno.

In definitiva, i tre interventi sull'ex Istituto per la Vecchiaia di Torino, su Fort Vauban a Nîmes e su Palazzo Chigi a Formello rappresentano una chiara testimonianza della capacità progettuale di Andrea Bruno in contesti e scale molto differenti. In questi progetti, l'architetto mostra una sensibilità particolare nell'interpretare il "limite" come luogo di connessione e integrazione tra il nuovo e l'antico, dalla scala urbana a quella architettonica di dettaglio, offrendo nuove prospettive sull'interazione tra la conservazione della memoria e la sua trasmissione al futuro attraverso azioni di consapevole trasformazione dell'esistente.

<sup>226</sup> Cfr. F. Bucci, *Due interventi sul costruito. Architetto Marco Dezzi Bardeschi*, «L'architettura. Cronache e storia», 577, 2003, pp. 836-843; A. Grimoldi, *Conservazione e sistemazione del Palazzo della Ragione a Milano*, «Abacus», 2, 5, 1986, pp. 60-67.

---

## **Conclusioni**

Nel 2005, con la pubblicazione *Che cos'è il restauro? Nove studiosi a confronto*, Paolo Torsello invita altri otto tra i più autorevoli esperti della materia a definire il concetto di restauro in modo chiaro e conciso; un'operazione inedita, motivata dalla consapevolezza dell'«eterogeneità degli approcci al tema»<sup>1</sup> che caratterizza la nostra epoca. Coerentemente con il suo percorso, spesso tangenziale rispetto al dibattito tra i colleghi accademici, Andrea Bruno non è parte di questa ristretta cerchia di studiosi<sup>2</sup>, impegnata a dare dei contorni a quella che per lui sarebbe sempre rimasta una «disciplina dai margini incerti»<sup>3</sup>. Tuttavia, come emerge dalla ricerca qui presentata, tutta la sua carriera si sviluppa attorno a temi cruciali che interessano questo ramo della progettazione e la maggior parte delle sue opere si confrontano inevitabilmente con quella che molti definiscono «la materia del restauro»<sup>4</sup>.

Andrea Bruno, attraverso le sue opere, si distingue nel panorama dell'architettura contemporanea per la sua capacità di interpretare e ridefinire il concetto di “limite” nell'ambito del progetto per la preesistenza, affrontando con originalità le molteplici sfide del dialogo tra antico e nuovo. L'analisi della sua lunga carriera rivela un approccio eclettico e pragmatico, capace di adattarsi a contesti culturali e geografici molto diversi. In questo percorso significativo, l'architetto torinese ha saputo coniugare la pratica professionale con l'attività accademica, affidando al progetto di architettura e al cantiere un ruolo centrale, interpretandoli come opportunità operative di indagine e sperimentazione sul campo, ma anche di divulgazione. La rivista «Industria delle costruzioni», tra le principali a

- 1 B.P. Torsello, *Che cos'è il restauro? Nove studiosi a confronto*, cit., p. 14.
- 2 Gli studiosi contattati da Paolo Torsello in quell'occasione ricoprivano il ruolo di professori ordinari delle maggiori università italiane dell'epoca. Andrea Bruno in quegli anni era professore associato al Politecnico di Milano.
- 3 A. Bruno, *Comprensione, conservazione e manutenzione*, in M. Mastropietro (a cura di), *Oltre il restauro...*, cit., p. 12.
- 4 «La materia del restauro» è un'espressione storicamente utilizzata da molti studiosi. Tra questi, in particolare, si vedano: A.L. Maramotti Politi, *La materia del restauro*, Franco Angeli, Milano 1989; B.P. Torsello, *La materia del restauro. Tecniche e teorie analitiche*, Marsilio, Venezia 1992; *La materia del restauro*, numero speciale di «Materiali e strutture», 4, 8, 2015.

pubblicare le sue opere nel corso degli anni, descrive il suo modo di operare come un reiterato tentativo di «contrapporre all'accademismo teorico la presenza vera ed efficace del progetto realizzato come testimonianza inequivocabile del suo modo di pensare il restauro»<sup>5</sup>. Per Bruno, la teoria non può essere mai separata dalla sua applicazione operativa. Questa convinzione ha plasmato profondamente la sua visione dell'intervento sull'esistente, inteso non solo come esercizio intellettuale ma come azione concreta di trasformazione che incide sulla materia e sulla memoria dei luoghi.

L'approccio di Bruno al restauro è caratterizzato da un'estrema eterogeneità, in cui confluiscono principi del restauro critico – autenticità, reversibilità, distinguibilità – insieme a scelte operative più dibattute, come l'eliminazione di parti ritenute non significative per restituire leggibilità all'architettura da valorizzare. Nella sua visione, questa eterogeneità non rappresenta una contraddizione, ma piuttosto una capacità di adattamento alle specificità di ciascun contesto, calibrando ogni intervento sulle peculiarità del luogo e dell'opera. La sua è una progettazione dai tratti sartoriali, che rifiuta soluzioni standardizzate e risponde puntualmente alle esigenze culturali e funzionali di ciascun sito. Bruno pone al centro del suo pensiero sull'esistente la vitalità del monumento, che deve essere reintegrato nella vita quotidiana dei cittadini, evitando l'abbandono e l'oblio. Come osserva Amedeo Bellini, «preferiremo sempre l'uso del monumento, il suo inserimento vitale nella vita di tutti e il suo apprezzamento nella realtà quotidiana»<sup>6</sup>, rispetto alla pura conservazione materica fine a sé stessa.

Nel corso degli anni, il tema del limite diventa un filo conduttore che attraversa molte delle sue opere, assumendo diverse sfumature di significato: come “distanza”, il limite si manifesta nel rispetto dello spazio fisico tra nuovo ed esistente; come “soglia”, diventa luogo di transizione e di dialogo tra diverse epoche e linguaggi; come

5 L. Vagacelo, *Il restauro della Manica Lunga del castello di Rivoli*, cit., p. 14.

6 A. Bellini, *Il restauro storico*, in Id. (a cura di), *La difesa del patrimonio artistico*, cit., p. 134.

“cucitura”, rappresenta una connessione fisica e concettuale tra frammenti, necessaria per la riattivazione di architetture o tessuti urbani. In questi contesti, l'architetto adotta sempre un linguaggio contemporaneo. Come osserva Marco Dezzi Bardeschi, «le sue opere sono fedeli ad una lezione di modernità diretta, essenziale, pulita, senza altri aggettivi, senza divaganti orpelli narrativi e senza particolari trappole simboliche»<sup>7</sup>. La riflessione di Bruno sul tema del limite va oltre la dimensione tecnica e formale; rappresenta una posizione culturale, una visione personale del rapporto tra l'architettura e il tempo, tra l'uomo e lo spazio in cui vive. Il progettista concepisce il limite non come una semplice linea di confine, ma come un luogo di incontro e confronto, dove il nuovo deve dialogare con il contesto storico, arricchendolo senza cancellare quelle tracce del passato ritenute portatrici di un carico valoriale da trasmettere al futuro. La capacità di integrare antico e nuovo, mantenendo un equilibrio tra conservazione e innovazione, rappresenta uno dei suoi contributi più significativi alla storia dell'architettura contemporanea. Le sue opere non si limitano a preservare la memoria, ma ne reinterpretano alcuni aspetti, facendola dialogare con le esigenze del presente. Questa attitudine si riflette tanto nei suoi progetti più noti, come il restauro del Castello di Rivoli, quanto in quelli meno conosciuti, dai quali emergono sempre una grande attenzione per il dettaglio e la ricerca di una «sintassi tra passato e futuro, il filo conduttore tra l'essere e il divenire»<sup>8</sup>, come afferma il presidente della Fondazione Wilmotte.

Il percorso di Andrea Bruno offre una significativa e varia panoramica sul tema della valorizzazione del patrimonio architettonico tra la seconda metà del Novecento e i primi quindici anni del Duemila, dalla quale emerge una posizione culturale non sempre in linea con i canoni del restauro modernamente inteso. L'architetto conosce bene le dinamiche a lui contemporanee nell'ambito di riferimento,

7 M. Dezzi Bardeschi, *Il monumento...*, cit., p. 84.

8 J. M. Wilmotte, *introduzione*, in B. Moray (a cura di), *Fare disfare rifare architettura. Da Rivoli a Bagrati. Andrea Bruno*, cit., p. 5.

ma sceglie consapevolmente di andare «oltre il restauro»<sup>9</sup>. Egli ne propone una personale interpretazione, attraverso la quale invita a considerare gli interventi sull'esistente non come operazioni statiche e puramente conservative, ma come atti creativi e dinamici, capaci di generare nuove architetture in stretto dialogo con quelle preesistenti. L'approccio di Andrea Bruno invita a considerare l'intervento sull'architettura esistente come un atto di rispetto verso il patrimonio che richiede una profonda comprensione della storia e delle sue dinamiche, ma anche come una sfida intellettuale che richiede coraggio, sensibilità e lungimiranza. In un'epoca in cui il rapporto tra antico e nuovo è sempre più al centro del dibattito architettonico, la sua opera rappresenta una scelta colta e consapevole tra le strade possibili da percorrere per ricercare un equilibrio tra memoria e innovazione, tra continuità e cambiamento. Adoperando ancora una volta le parole dell'amico e collega Marco Dezzi Bardeschi che nel 2009 lo omaggia sulle pagine di «Ananke»: «Ed eccolo, già pronto, dopo aver superato brillantemente l'ostacolo, per una nuova arguta ulteriore sfida sottile dell'ingegno»<sup>10</sup>.

9 Come il titolo del già citato volume dedicato alla sua opera completa fino al 1995: Cfr. M. Mastropietro, *Oltre il restauro...*, cit.

10 M. Dezzi Bardeschi, *Il monumento e il suo doppio: Andrea Bruno a Bruxelles*, «Ananke», 56, gennaio 2009, p. 84.



Iuav, AP, fondo AB

Andrea Bruno, *autoritratto*, anni Cinquanta.



## Bibliografia

La bibliografia raccoglie i testi dedicati alle opere di Andrea Bruno che affrontano il tema del “limite” e affrontati in questo volume. L'ordine dei progetti è alfabetico. Per ciascuna opera, la bibliografia di riferimento è suddivisa in “scritti di Andrea Bruno” e “scritti su Andrea Bruno”.

### **Afghanistan, missioni e progetti (1960-1968, 1976-1980, 1999-2002, 2011-2016)**

#### **Scritti di Andrea Bruno:**

- Bruno A., *The planned and executed restoration of some monuments of archaeological and artistic interest in Afghanistan*, «East and West», 2-3, giugno-settembre 1962, pp. 99-185.
- Bruno A., *Notes on the Discovery of Hebrew Inscriptions in the Vicinity of the Minaret of Jam*, «East and West», 3-4, settembre-dicembre 1963, pp. 206-208.
- Bruno A., *Case-forti in Afghanistan*, «Castellum», 12, 1970, pp. 69-90.
- Bruno A., *Programmi per la valorizzazione ed il restauro dei monumenti in Afghanistan*, in *Il monumento per l'uomo. Atti del II Congresso Internazionale del Restauro, Venezia 25-31 maggio 1964*, Marsilio, Padova 1972, pp. 418-429.
- Bruno A., G. Perbellini, *La fortezza di Herat in Afghanistan*, in *Architettura Fortificata*, atti del Congresso Internazionale (Piacenza-Bologna, 18-21 marzo 1976), Istituto italiano dei Castelli, Bologna 1976, pp. 403-415.
- Bruno A., *The citadel and the minarets of Herat*, Sirea, Torino 1979.
- Bruno A., *Il restauro del minareto di Jam*, «Costruire, rivista di architettura e tecnica», 111-112, marzo-giugno 1979, pp. 1-8.
- Bruno A., *The minaret of Jam, a Unesco Project to restore an historic Afghan monument*, «The Unesco Courier», ottobre 1979, pp. 32-34.
- Bruno A., *Techniques et matériaux. Le minaret de Jam, Afghanistan*, «Monumentum», 3, settembre 1983, pp. 189-200.
- Bruno A., *Compréhension, conservation et maintenance*, «La pierre d'angle», 21-22, ottobre 1997, pp. 102-104.
- Bruno A., *La destrucción de los Budas de Bamiyan*, «Patrimonio Mundial», 20, 1997, pp. 4-13.
- Bruno A., *The Minaret of Jam*, «World Heritage Review», 29, febbraio 2003, pp. 4-15.
- Bruno A., *Afghanistan, il Minareto di Jam.*

*Quarant'anni di salvaguardia*, «Urbanistica pvs», 39-40, agosto 2005, pp. 11-20.

- Bruno A., *Il nuovo progetto per i Buddha*, «Ananke», 63, maggio 2011, pp. 4-12.
- Bruno A., *Quando l'immagine scompare. Il futuro prossimo del Grande Buddha di Bamiyan*, «Paesaggio Urbano», 6, 2011, pp. 8-29.
- Bruno A., C. Margottini, *Past experience in conservation an exploitation*, in Margottini C. (a cura di), *After the Destruction of Giant Buddha Statues in Bamiyan (Afghanistan) in 2001. A Unesco's Emergency Activity for the Recovery and Rehabilitation of Cliff and Niches*, Springer, Verlag Berlin Heidelberg 2014, pp. 181-193.

#### **Scritti su Andrea Bruno:**

- Balzani M., *Contro il progetto dell'amnesia*, «Paesaggio Urbano», 6, 2011, pp. 6-7.
- Bouchenaki M., *Bamiyan: l'azione dell'UNESCO per la salvaguardia dei Buddha*, «Ananke», 63, maggio 2011, pp. 13-16.
- Bruckmann Amirian G., *Buddha colossali e il complesso monastico di Bamiyan*, «Psicon», 6, gennaio-marzo 1976, pp. 20-31.
- Crivelli R., *Un architetto italiano cura da vent'anni il restauro dei monumenti afgani*, «Bolaffi Arte», 101, ottobre 1980, pp. 17-23.
- Dezzi Bardeschi M., *Bamiyan, Afghanistan: quei piedi rifatti del piccolo Buddha*, «Ananke», 71, gennaio 2014, pp. 8-9.
- Di Giuda G.M., Dulio R., Marino F., *Andrea Bruno: opere e progetti (1956-2016)*, Electa, Milano 2023, pp. 84-97, pp. 124-125, pp. 208-209.
- Dossier Afghanistan*, «Ananke», 32, dicembre 2001, pp. 14-56.
- Emergency consolidation of the Minaret of Jam*, «World Heritage Review», 45, marzo 2007, pp. 72-73.
- Garnero A., *Andrea Bruno, architetture nel tempo*, «L'architettura. Cronache e storia», 482, maggio 1995, p. 794.
- La torre il progetto di Andrea Bruno per il restauro*

- del minareto di Jam, «Gran Bazar», 3, marzo 1984, pp. 102-107.
- Linstrum D., *An interview with Andrea Bruno*, «Monumentum», 27, 3, 1984, pp. 176-177.
- Mastropietro M. (a cura di), *Oltre il restauro. Architetture tra conservazione e riuso. Progetti e realizzazioni di Andrea Bruno (1960-1995)*, Lybra, Milano 1996, pp. 16-40.
- Minarete Jam una difícil restauracion, «Obras, revista de construcción», 137, 1980, pp. 22-25.
- Moray B. (a cura di), *Fare disfare rifare architettura. Da Rivoli a Bagrati. Andrea Bruno*, catalogo della mostra (Venezia, Fondazione Wilmotte, 18 settembre 2014-30 gennaio 2015), Fondazione Wilmotte, Venezia 2014, pp. 10-11.
- Nannerini G., *Afghanistan Minareto di Jam. Un progetto UNESCO per l'Afghanistan*, «L'industria delle costruzioni», 89, marzo 1979, pp. 61-72.
- Zander G., *L'Ismeo e i restauri dei monumenti*, «Il Veltro», 5-6, ottobre-dicembre 1972, pp. 563-578.
- Zevi L. (a cura di), *Il manuale del restauro architettonico*, Mancosu, Roma 2001, pp. 117-120.
- Cappella delle Brigittines, Bruxelles (2001-2007)**  
**Scritti di Andrea Bruno:**  
Bruno A., *Raddoppio dell'edificio Les Brigittines a Bruxelles, Belgio*, «L'industria delle costruzioni», 403, settembre-ottobre 2008, pp. 76-83.
- Bruno A., *Un intervento nel tessuto storico della città di Bruxelles: la chiesa delle Brigittines*, in C. Giannattasio, *Antiche ferite e nuovi significati. Permanenze e trasformazioni nella città storica*, Gangemi, Roma 2009, pp. 269-280.
- Bruno A., *Il raddoppio del monastero delle Brigittine*, «Ananke», 56, gennaio 2009, pp. 85-94.
- Bruno A., *Oltre il restauro: architetture tra conservazione e riuso*, in Malighetti L.E. (a cura di), *Recupero edilizio. Strategie per il riuso e tecnologie costruttive*, Il Sole 24 Ore, Milano 2011, pp. 3-15.
- Scritti su Andrea Bruno:**  
Dezzi Bardeschi M., *Il monumento e il suo doppio: Andrea Bruno a Bruxelles*, «Ananke», 56, gennaio 2009, p. 84.
- Devoldere S., Strauven I., *Dédoublement*, «A+», 207, settembre 2007, pp. 90-95.
- Di Giuda G.M., Dulio R., Marino F., *Andrea Bruno: opere e progetti (1956-2016)*, Electa, Milano 2023, pp. 199-201.
- Tison P., Devoldere et al., *Les Brigittines, Métamorphose d'un lieu, d'un quartier*, Allemandi, Torino 2007.
- Maietti F., *L'antico e il suo doppio. Centro d'arte contemporanea Le Brigittine, Bruxelles*, «Paesaggio Urbano», 3, maggio-giugno 2010, pp. 10-21.
- Moray B. (a cura di), *Fare disfare rifare architettura: da Rivoli a Bagrati*, Fondazione Wilmotte, Paris 2014, pp. 38-39.
- Castello di Grinzane Cavour (1961-1964)**  
**Scritti di Andrea Bruno:**  
Bruno A., *Dal castello di Grinzane Cavour al forte Nîmes*, in Viglino Davico M. (a cura di), *Cultura Castellana*, Istituto Italiano dei castelli, 1995, pp. 189-200.
- Bruno A., *Gli interventi di restauro del 1960, in Il castello di Grinzane Cavour, un'architettura fortificata tra le vigne di langa*, Ordine dei cavalieri del tartufo e dei vini d'Alba, Grinzane Cavour, 2000, pp. 83-112.
- Scritti su Andrea Bruno:**  
Di Giuda G.M., Dulio R., Marino F., *Andrea Bruno: opere e progetti (1956-2016)*, Electa, Milano 2023, pp. 98-99.
- Sannazzaro G.B., *Le pitture nel castello di Grinzane*, Ordine dei cavalieri del tartufo e dei vini d'Alba, Torino 1978.
- Castello di Rivoli e Manica Lunga (1978-1984, 1984-2000)**  
**Scritti di Andrea Bruno:**  
Bruno A., *Il Castello di Rivoli. Restauro e trasformazione a museo*, in A. Abriani (a cura di), *Patrimonio edilizio esistente: un passato e un*

## Bibliografia

- futuro*, atti del convegno (Torino-Collegno, 2-3 maggio 1980), Designer Riuniti Editori, Torino 1981, pp. 175-179.
- Bruno A., *Il Castello di Rivoli 1734-1984. Storia di un recupero*, Allemandi, Torino 1984, pp. 212-225.
- Bruno A., *Rivoli (Torino) Castello*, in Carbonara G. (a cura di), *Restauro e cemento in architettura*, vol. II, Aitec, Roma 1984, pp. 212-225.
- Bruno A., *Il modello di Juvavra per il Castello di Rivoli*, in *Studi Juvavriani*, atti del convegno (Torino, Accademia delle Scienze, 1979), Edizioni dell'Elefante, Roma 1985, pp. 239-250.
- Bruno A., *Du Château de Rivoli à la Colonne de Marco Aurelio*, «50 rue de Varenne», 20, dicembre 1986, pp. 157-160.
- Bruno A., *Rivoli, un château pour l'art contemporain, Le passé au présent et le présent au futur*, «Museum», 149, 1986, pp. 4-8.
- Bruno A., *Rivoli, un château suspendu*, «Monuments Historiques», 149, gennaio-febbraio, 1987, pp. 71-77.
- Bruno A., *Nel Parco, l'arte moderna*, «Piemonte Parchi», 2, marzo-aprile 1987, pp. 16-17.
- Bruno A., *La rappresentazione e il progetto architettonico*, in Bartolozzi C., Cerri M.G., *Il restauro architettonico per le grandi fabbriche*, Celid, Torino 1989, pp. 207-216.
- Bruno A., *Il Castello di Rivoli. Restauro e riqualificazione funzionale della residenza sabauda*, «Presenza Tecnica», 2, marzo-aprile 1990, pp. 57-69.
- Bruno A., *Museo d'arte contemporanea, Torino 1985*, in P. Robert, *Ristrutturazioni. Nuovi usi per vecchi edifici*, Tecniche Nuove, Milano 1990, pp. 88-93.
- Bruno A., *Arte e Museo*, in I. Gianelli (a cura di), *Arte e Arte*, catalogo della mostra (Rivoli, Castello di Rivoli, 15 febbraio-31 maggio 1991), Fabbri-Bompiani-Sonzogno, Milano 1991, pp. 176-195.
- Bruno A., *Problemi di restauro: l'esempio del Castello di Rivoli adattato a Museo d'arte contemporanea*, in *Histoire de la Restauration en Europe, actes du congrès international (Interlaken, 1989)*, Wernersche Verlagsgesellschaft, Worms 1991, pp. 112-121.
- Bruno A., *Il recupero della Manica Lunga*, «Vetro spazio», 24, marzo 1992, pp. 29-35.
- Bruno A., *Constructeur de mémoire. La démarche d'Andrea Bruno*, «Techniques&Architecture», 449, agosto-settembre 2000, pp. 51-58.
- Bruno A., *Rivoli, un château suspendu (Piémont), Le musées en mutation, actes du colloque*, Fondation Singer-Polignac, Paris 2001, pp. 44-50.
- Bruno A., *Musée d'art contemporain du château de Rivoli, Italie*, in Desmoulin C., *25 Musées*, Editions du Moniteur, Paris 2005, pp. 82-85.
- Bruno A., *La vraie pertinence est souvent impertinente. Le cas du château de Rivoli*, in *La réutilisation du patrimoine architectural. Pertinence et impertinence, actes du colloque* (Amay, Abbaye de la Paix-Dieu, 9-10 settembre 2004), Institute du Patrimoine Wallon, Namur 2006, pp. 125-131.
- Bruno A., *Del Castello di Rivoli*, in *Le grandi residenze sabaude: Il Castello di Rivoli*, Allemandi, Torino 2007, pp. 5-24.
- Bruno A., *Pensieri retrospettivi*, in *La residenza sabauda, la collezione*, Skira, Milano 2008, pp. 13-16.

### Scritti su Andrea Bruno:

- Ambrosini G., Catino C., *Baustelle Rivoli. Anmerkungen zum Umbau der Manica Lunga*, «Bauwelt», 11, marzo 2000, pp. 34-37.
- Benente M., *La conoscenza per la valorizzazione del Castello di Rivoli (Torino) e del suo giardino*, in Caperna M., Pallottino E. (a cura di), *Restauro: Conoscenza, Progetto, Cantiere, Gestione. Sezione 1. 3 Conoscenza previa (preventiva) e puntuale (mirata). Casi studio: grande scala*, Società Italiana per il Restauro dell'Architettura (SIRA), Quasar, Roma 2020, pp. 249-254.
- Bosco N., *Acciaio e progetto di restauro: Andrea Bruno - 1979-1995. Progetto di restauro e recupero del Castello di Rivoli*, «Costruzioni Metalliche», 4, luglio-agosto 1998, pp. 13-44.
- Bosco N., *Andrea Bruno: tecniche esecutive e dettagli progettuali*, CLUP, Milano 2000, pp. 15-44.
- Boscolo G., Ferri C., *La rinascita delle Residenze*

## Il progetto del limite

- sabaude, «Notizie della Regione Piemonte», 12, dicembre 1986, pp. 6-12.
- Butor M., *Le Chateau de Rivoli*, «Techniques&Architecture», 368, ottobre-novembre 1986, pp. 56-63.
- Cabutti L., *A Rivoli il futuro*, «Arte», 154, luglio-agosto 1985, pp. 50-57.
- Cantacuzino S., *Castello di Rivoli*, in Id., *Ristrutturazioni. Vecchi edifici, nuovi usi*, Rizzoli, Milano 1989, pp. 60-63.
- Carbonara G., *Orientamenti del restauro in Italia. Alcuni esempi*, «L'architetto italiano», 8, 2005, pp. 55-59.
- Cassatella C., Lecchi R., *Manica Lunga del Castello, Rivoli*, Andrea Bruno, «Area», 45, luglio-agosto 1999, pp. 106-115.
- Castello di Rivoli, museo di Arte contemporanea*, «Space Design», 3, 1991, pp. 40-43.
- Castello di Rivoli: dissonanze tra antico e contemporaneo. Incontro con Ida Gianelli*, «Ananke», 17-18, marzo-giugno 1997, pp. 178-193.
- Cavalleri F., *Castello di Rivoli, Torino: museo d'Arte Contemporanea. Manica Lunga: galleria per esposizioni temporanee*, in M. Boriani (a cura di), *Progettare per il costruito, Dibattito teorico e progetti in Italia nella seconda metà del XX secolo*, Città Studi, Torino 2008, pp. 245-254.
- Cerri M.G., *Architetture tra storia e progetto. Interventi di recupero in Piemonte 1972-1985*, Allemandi, Torino 1985, pp. 203-219.
- Di Giuda G.M., Dulio R., Marino F., *Andrea Bruno: opere e progetti (1956-2016)*, Electa, Milano 2023, pp. 152-163.
- Di Resta S., *Le «forme» della conservazione. Intenzioni e prassi dell'architettura contemporanea per il restauro*, Gangemi, Roma 2016, pp. 106-108, pp. 169-176, 190-192.
- Donzel C., *New Museum*, Telleri, Paris 1998, pp. 24-31.
- Fassino G., Spinelli C. (a cura di), *Torino contemporanea. Guida alle architetture*, Urban Center Metropolitan, Torino 2011, pp. 206-207.
- Garnero A., *Andrea Bruno, architetture nel tempo*, «L'architettura. Cronache e storia», 482, maggio 1995, pp. 796-797.
- Giorgi A., *Castello di Rivoli Torino*, in A. Piva (a cura di), *Lo spazio del museo. Proposte per l'arte contemporanea in Europa*, Marsilio, Venezia 1993, pp. 121-127.
- Griseri A., *Oltre le mura del castello*, «Piemonte Parchi», 2, marzo-aprile 1987, pp. 14-15.
- Gritella G., *Rivoli. Genesi di una residenza sabauda*, Edizioni Panini, Modena 1986.
- Guarneri A., *La Manica Lunga*, «Abitare», 387, settembre 1999, pp. 128-135.
- Jester K., Schneider E., *Weiterbauen*, Bauwerk, Berlin 2002, pp. 165-168.
- Vagacelo L., *Il restauro della Manica Lunga del castello di Rivoli*, «L'industria delle costruzioni», 337/8, novembre-dicembre 1999, pp. 14-21.
- Jodidio P., *Rivoli une histoire inachevée*, «Connaissance des Arts», 398, aprile 1985, pp. 56-59.
- La Regina F., *La regola, la materia, la forma. Il cantiere del costruito storico e la questione del metodo*, Altralinea, Firenze 2006, pp. 555-565.
- Le grandi residenze sabaude: il Castello di Rivoli*, Allemandi, Torino 2007.
- Lempereur H., *Retour à Rivoli*, «AMC», settembre 2010, pp. 98-104.
- Locatelli M., Invernizzi E., *Esporre l'arte contemporanea: il Castello di Rivoli. Conversazione con l'architetto Andrea Bruno*, «A+L», 5, 2004, pp. 2-6.
- Malighetti L.E., *Quattro strategie di recupero per ripensare il costruito*, «Materia», 71, settembre 2011, pp. 16-30.
- Marocco A.M., *Il Castello di Rivoli. Un incompiuto juvarriano*, Fondazione Marocco, Torino 2004.
- Mastropietro L., *Dal restauro al museo*, «Exporren», 19, marzo 1994, pp. 1-3.
- Mastropietro M. (a cura di), *Oltre il restauro. Architetture tra conservazione e riuso. Progetti e realizzazioni di Andrea Bruno (1960-1995)*, Lybra, Milano 1996, pp. 156-171.
- Messina G., *Il Castello di Rivoli tra i Premi Europa Nostra*, «L'industria delle costruzioni», 260, giugno 1993, pp. 58-59.
- Mistrangelo A., *Ten years after*, «Opere. Beni Culturali e Ambientali in Piemonte», 5, dicembre 1994, pp. 12-17.
- Moray B. (a cura di), *Fare disfare rifare*

## Bibliografia

- architettura: da Rivoli a Bagrati*, Fondazione Wilmotte, Paris 2014, pp. 12-14.
- Nannerini G., *Il restauro del Castello di Rivoli, Torino*, «L'industria delle costruzioni», 174, aprile 1986, pp. 6-31.
- Neirotti M., *Il patrimonio monumentale sulla collina di Rivoli*, «Rivoli», 1, gennaio-febbraio 1976, pp. 29-31.
- Papuzzi A., *Un castello per l'arte*, «Ulisse 2000», 126, settembre 1994, pp. 6-15.
- Pia L., *La Manica Lunga del Castello di Rivoli*, in *L'acciaio nel recupero edilizio e nel restauro*, Crea, Massa 1991, pp. 99-102.
- Premi In/Arch 1989. Restauro e adattamento a museo del Castello di Rivoli*, «L'architettura. Cronache e storia», 409, novembre 1989, pp. 802-803.
- Rivetti M., *Al castello dell'arte nuova*, «Torino», 1, aprile 1989, pp. 52-59.
- Speciale Rivoli*, «Il Giornale dell'Arte», supplemento 18, dicembre 1984.
- Touring club italiano, *Italia restituita. 1981-2001: i grandi restauri, la riscoperta del patrimonio archeologico, i riallestimenti museali e i nuovi spazi per l'arte*, TCI, Milano 2001, pp. 130-133.
- Vagacelo L., *Il restauro della Manica Lunga del castello di Rivoli*, «L'industria delle costruzioni», 337/8, novembre-dicembre 1999, pp. 14-21.
- Zevi L. (a cura di), *Il manuale del restauro architettonico*, Mancosu, Roma 2001, p. 117, pp. 135-140.
- Cattedrale di Bagrati, Georgia (2011-2013)**  
**Scritti di Andrea Bruno:**  
Bruno A., *Cattedrale di Bagrati a Kutaisi in Georgia*, «Paesaggio Urbano», 2, marzo-aprile 2013, pp. 82-93.
- Scritti su Andrea Bruno:**  
Bagauri I., *Bagrati Cathedral: Copy or Original?*, «Tabula Magazine», giugno 2012.  
Balzani M., Dalla Negra R. (a cura di), *Architettura e precisitenze. Premio Internazionale Domus Restauro e Conservazione Fassa Bortolo*, Skira, Milano 2017, pp. 140-143.
- Di Giuda G.M., Dulio R., Marino F., *Andrea Bruno: opere e progetti (1956-2016)*, Electa, Milano 2023, pp. 206-207.
- Meladze T., Uekita Y., *Reconstructing the Sacred: The Controversial Process of Bagrati Cathedral's Full-scale Restoration and Its World Heritage Delisting*, «International Journal of Cultural Property», 27, 3, agosto 2020, pp. 375-396.
- Moray B. (a cura di), *Fare disfare rifare architettura: da Rivoli a Bagrati*, Fondazione Wilmotte, Paris 2014, pp. 40-43.
- Petzet M., *Georgia: Bagrati cathedral reconstructed*, «Heritage at risk», 2014, pp. 63-66.
- Varagnoli C., *Uso e consumo del patrimonio architettonico in Italia, prospettive per il secolo XXI*, in A. Hernández Martínez (a cura di), *Preserving the past, projecting the future. Tendences in 21st century monumental restoration*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza 2016, p. 274.
- Circo e Anfiteatro romano, Tarragona (1987-1994)**  
**Scritti di Andrea Bruno:**  
Bruno A., *Urbanismo y arqueología, restauración del circo y el anfiteatro romano de Tarragona*, «Monografías de Arquitectura y Vivienda», 16, 1988, pp. 36-40.  
Bruno A., R. Alloguin, *Anfiteatro y circo romano de Tarragona*, in *Monumentoso Proyecto*, Ministerio de Cultura, Madrid 1990, pp. 110-121.  
Bruno A., *L'esprit des lieux*, «La pierre d'angle», 23, maggio-giugno 1998, pp. 25-29.  
Bruno A., *Progetto e autenticità*, in Francovich R., Zifferero A. (a cura di), *Musei e parchi archeologici*, All'insegna del Giglio, Firenze, 1999, pp. 145-160.  
Bruno A., *Oltre il restauro*, in Albinì M., Baldrighi L. (a cura di), *Architettura e Restauro. Esperienze e progetti nei contesti storici*, Triennale di Milano, Milano 1999, pp. 54-67.  
Bruno A., *Constructeur de mémoire. La démarche d'Andrea Bruno*, «Techniques&Architecture», 449, agosto-settembre 2000, pp. 51-58.  
Bruno A., *La riappropriazione del monumento attraverso il restauro e la progettazione di nuove*

- funzioni*, in Balzani M. (a cura di), *Il progetto contemporaneo nel contesto storico*, Skira, Milano 2011, pp. 198-206.
- Bruno A., *Oltre il restauro: architetture tra conservazione e riuso*, in Malighetti L.E. (a cura di), *Recupero edilizio. Strategie per il riuso e tecnologie costruttive*, Il Sole 24 Ore, Milano 2011, pp. 3-15.
- Scritti su Andrea Bruno:**
- Bosco N., *Andrea Bruno: tecniche esecutive e dettagli progettuali*, CLUP, Milano 2000, pp. 103-106.
- Brancaccio F., Detry N., *Andrea Bruno, l'observatoire de l'architecture*, «Ay», 165, ottobre-settembre 2000, pp. 86-89.
- Carbonara G., *Orientamenti del restauro in Italia. Alcuni esempi*, «L'architetto italiano», 8, 2005, pp. 55-59.
- Cappelli L., *La fruizione inclusiva nel progetto di restauro: il caso degli anfiteatri romani. Percorsi di conoscenza e indirizzi metodologici*, Firenze University Press, Firenze 2023, pp. 58-59.
- Cappelli L., *Archeologia e restauro in Spagna. L'anfiteatro romano di Tarragona*, Arte'm, Napoli 2023, pp. 178-184.
- Di Giuda G.M., Dulio R., Marino F., *Andrea Bruno: opere e progetti (1956-2016)*, Electa, Milano 2023, pp. 167-169.
- Garnero A., *Andrea Bruno, architetture nel tempo*, «L'architettura. Cronache e storia», 482, maggio 1995, pp. 784-785.
- Mastropietro M., *Il restauro del Circo e dell'Anfiteatro romano di Tarragona in Spagna*, «L'industria delle costruzioni», 288, ottobre 1995, pp. 40-47.
- Mastropietro M. (a cura di), *Oltre il restauro. Architetture tra conservazione e riuso. Progetti e realizzazioni di Andrea Bruno (1960-1995)*, Lybra, Milano 1996, pp. 124-133.
- Messina G., *Tarragona: recupero del Circo e dell'Anfiteatro romano*, «L'industria delle costruzioni», 230, dicembre 1990, pp. 62-63.
- Messina G., *Tarragona: un balcone sul Mediterraneo*, «L'industria delle costruzioni», 237-238, luglio-agosto 1991, pp. 40-41.
- Moray B. (a cura di), *Fare disfare rifare architettura: da Rivoli a Bagrati*, Fondazione Wilmotte, Paris 2014, pp. 26-27.
- Restauració de la capçalera del circ romà a Tarragona*, «Debats d'Arquitectura i Urbanisme», 8, 1999, pp. 40-43.
- Zevi L. (a cura di), *Il manuale del restauro architettonico*, Mancosu, Roma 2001, pp. 144-146.
- Basso Peressut L., *73 Musei: d'arte, archeologici, etnografici, naturalistici, scientifici e tecnologici, religiosi, tematici, aziendali, ecomusei*, Lybra, Milano 2007, p. 41.
- Fort Vauban, Nîmes (1991-1996)**
- Scritti di Andrea Bruno:**
- Bruno A., *Site Universitaire Vauban, une architecture*, in *Vauban, l'université au cœur de Nîmes*, opuscolo, Université Vauban, Nîmes 1995, pp. 12-17.
- Bruno A., *Le fort Vauban à Nîmes, une nouvelle architecture*, «Musée des arts et métiers-La revue», 13, dicembre 1995, pp. 32-35.
- Bruno A., *Dal Castello di Grinzane Cavour al Forte di Nîmes*, in M. Viglino Davico (a cura di), *Cultura Castellana*, Istituto italiano dei castelli, Sezione Piemonte e Valle d'Aosta, Torino 1995, pp. 189-200.
- Bruno A., *Architetture Fortificate: progetti di restauro*, «Rassegna economica della provincia di Alessandria», 7, 1997, pp. 56-61.
- Bruno A., *Quand un fort devient une université*, in *Le Fort de Nîmes, De la citadelle à l'Université*, Société d'histoire moderne et contemporaine de Nîmes, Nîmes 1997, pp. 151-161.
- Bruno A., *Progetto e autenticità*, in Francovich R., Zifferero A. (a cura di), *Musei e parchi archeologici*, All'insegna del Giglio, Firenze 1999, pp. 145-160.
- Bruno A., *Oltre il restauro*, in M. Albin, L. Baldrighi (a cura di), *Architettura e Restauro. Esperienze e progetti nei contesti storici*, Triennale di Milano, Milano, 1999 c, pp. 54-67.
- Bruno A., *Constructeur de mémoire. La démarche d'Andrea Bruno*, «Techniques&Architecture», 449, agosto-settembre 2000, pp. 51-58.
- Bruno A., *La riappropriazione del monumento attraverso il restauro e la progettazione di nuove*

## Bibliografia

- funzioni, in Balzani M. (a cura di), *Il progetto contemporaneo nel contesto storico*, Skira, Milano 2011, pp. 198-206.
- Bruno A., *Oltre il restauro: architetture tra conservazione e riuso*, in Malighetti L.E. (a cura di), *Recupero edilizio. Strategie per il riuso e tecnologie costruttive*, Il Sole 24 Ore, Milano 2011, pp. 3-15.
- Scritti su Andrea Bruno:**
- Bosco N., *Andrea Bruno: tecniche esecutive e dettagli progettuali*, CLUP, Milano 2000, pp. 125-128.
- Coppola Pignatelli P., Mandolesi D. (a cura di), *L'architettura delle università*, Cdp, Roma 1997, pp. 60-63.
- Della Fontana J., *Nîmes, città esemplare. Vauban University Campus*, «L'Arca», 119, ottobre 1997, pp. 34-41.
- Di Giuda G.M., Dulio R., Marino F., *Andrea Bruno: opere e progetti (1956-2016)*, Electa, Milano 2023, pp. 182-183.
- Garnero A., *Andrea Bruno, architetture nel tempo*, «L'architettura. Cronache e storia», 482, maggio 1995, pp. 789-791.
- La rénovation comme une étique, Andrea Bruno à propos de la reconversion du fort Vauban en université, à Nîmes*, «Archicrécé», 259, giugno 1994, pp. 94-97.
- Mandolesi D., *Università Fort Vauban à Nîmes, Francia*, «L'industria delle costruzioni», 289-290, novembre-dicembre 1995, pp. 60-63.
- Marques M., *Nîmes l'Université assiège Vauban*, «d'A», 61, dicembre 1995, pp. 52-53.
- Mastropietro M. (a cura di), *Oltre il restauro. Architetture tra conservazione e riuso. Progetti e realizzazioni di Andrea Bruno (1960-1995)*, Lybra, Milano 1996, pp. 58-71.
- Moray B. (a cura di), *Fare disfare rifare architettura: da Rivoli a Bagrati*, Fondazione Wilmotte, Paris 2014, pp. 36-37.
- Université Fort Vauban, Nîmes*, «Architecture méditerranéenne», 40, aprile 1993, p. 101.
- Universités, Nîmes*, «AMC», febbraio 1996, pp. 38-39.
- Zevi L. (a cura di), *Il manuale del restauro architettonico*, Mancosu, Roma 2001, pp. 147-149.
- Ex Istituto di Riposo per la Vecchiaia (1977-1988)**
- Scritti di Andrea Bruno:**
- Bruno A., *Il centro di Calcolo del Consorzio Regione Università Politecnico a Torino*, «Atti e rassegna tecnica», 12, 1979, pp. 592-598.
- Bruno A., *Il centro di Calcolo del Consorzio Regione Università Politecnico a Torino*, in Abriani A. (a cura di), *Patrimonio edilizio esistente: un passato e un futuro*, Designer Riuniti Editori, Torino 1980, pp. 623-628.
- Bruno A., *Costruire nel costruito*, in Ferrario L. (a cura di), *Costruire nel costruito*, Kappa, Roma 1983, pp. 49-56.
- Scritti su Andrea Bruno:**
- Bosco N., *Andrea Bruno: tecniche esecutive e dettagli progettuali*, CLUP, Milano 2000, pp. 55-62.
- Cerri M.G., *Architetture tra storia e progetto. Interventi di recupero in Piemonte 1972-1985*, Allemandi, Torino 1985, pp. 81-91.
- CED Comune di Torino, *CSi Piemonte*, «Ufficio stile», 1, gennaio 1986, pp. 30-36.
- De Lalla L., *Strutture metalliche per l'ampliamento e recupero generale dell'ospizio di carità a Torino*, «Acciaio», settembre 1990, pp. 377-382.
- Di Giuda G.M., Dulio R., Marino F., *Andrea Bruno: opere e progetti (1956-2016)*, Electa, Milano 2023, pp. 128-131.
- Fassino G., Spinelli C. (a cura di), *Torino contemporanea. Guida alle architetture*, Urban Center Metropolitano, Torino 2011, pp. 142-143.
- Garnero A., *Andrea Bruno, architetture nel tempo*, «L'architettura. Cronache e storia», 482, maggio 1995, p. 788.
- Mastropietro M. (a cura di), *Oltre il restauro. Architetture tra conservazione e riuso. Progetti e realizzazioni di Andrea Bruno (1960-1995)*, Lybra, Milano 1996, pp. 186-193.
- Moray B. (a cura di), *Fare disfare rifare architettura: da Rivoli a Bagrati*, Fondazione Wilmotte, Paris 2014, pp. 22-23.
- Nannerini G., *Centro di Calcolo del Consorzio Regione-Università-Politecnico a Torino*, «L'industria delle costruzioni», 101, 1980, pp. 4-19.

## Il progetto del limite

- Nannerini G., *La Facoltà di Economia e Commercio in un ospizio ottocentesco a Torino*, «L'industria delle costruzioni», 232, febbraio 1991, pp. 4-15.
- Padiglioni ottocenteschi per nuovi spazi universitari, «Presenza Tecnica», 4, luglio-agosto 1991pp. 73-82.
- Simonelli G., *Nel segno della diversità*, «Modulo», 181, maggio 1992, pp. 416-423.
- Un vecchio ospizio torinese nuova sede della Facoltà di Economia e Commercio*, «AxA», 3, marzo 1992, pp. 14-19.
- Zevi L. (a cura di), *Il manuale del restauro architettonico*, Mancosu, Roma 2001, pp. 125-128.
- Museo della Corsica, Corte (1991-1998)**
- Scritti di Andrea Bruno:**
- Bruno A., *L'esprit des lieux*, «La pierre d'angle», 23, maggio-giugno 1998, pp. 25-29.
- Bruno A., *Esprit du lieu et authenticité*, «Projet urbain», 13, agosto 1999, pp. 54-67.
- Scritti su Andrea Bruno:**
- Basso Peressut L., *73 Musei: d'arte, archeologici, etnografici, naturalistici, scientifici e tecnologici, religiosi, tematici, aziendali, ecomusei*, Lybra, Milano 2007, p. 75.
- Bonfigli M., *La riqualificazione della memoria. Ethnographic Museum in Corsica*, «L'Arca», 142, novembre 1999, pp. 22-29.
- Bosco N., *Andrea Bruno: tecniche esecutive e dettagli progettuali*, CLUP, Milano 2000, pp. 107-116.
- Di Giuda G.M., Dulio R., Marino F., *Andrea Bruno: opere e progetti (1956-2016)*, Electa, Milano 2023, pp. 176-177.
- Mastropietro M. (a cura di), *Oltre il restauro. Architetture tra conservazione e riuso. Progetti e realizzazioni di Andrea Bruno (1960-1995)*, Lybra, Milano 1996, pp. 72-81.
- Moray B. (a cura di), *Fare disfare rifare architettura: da Rivoli a Bagrati*, Fondazione Wilmotte, Paris 2014, pp. 30-31.
- Musée de la Corse*, «AMC», ottobre 1999, pp. 56-59.
- Museo etnografico della Corsica*, «Parametro», 246-247, luglio-ottobre 2003, pp. 126-127.
- Zevi L. (a cura di), *Il manuale del restauro architettonico*, Mancosu, Roma 2001, pp. 129-131.
- Ex Ospedale San Giovanni, Torino (1979-2000)**
- Scritti di Andrea Bruno:**
- Bruno A., *L'Ospedale diventa Museo. Considerazioni sul progetto di recupero dell'ex-Ospedale Maggiore di S. Giovanni Battista a Torino*, «Atti e rassegna tecnica della Società degli ingegneri e degli architetti in Torino», 4-5, aprile-maggio 1990, pp. 155-158.
- Scritti su Andrea Bruno:**
- Bosco N., *Andrea Bruno: tecniche esecutive e dettagli progettuali*, CLUP, Milano 2000, pp. 63-68.
- Cerri M.G., *Architetture tra storia e progetto. Interventi di recupero in Piemonte 1972-1985*, Allemandi, Torino 1985, pp. 93-103.
- Di Giuda G.M., Dulio R., Marino F., *Andrea Bruno: opere e progetti (1956-2016)*, Electa, Milano 2023, pp. 144-145.
- Donato G., *Analisi della tecnica e della tecnologia nella costruzione dell'Ospedale San Giovanni Battista e della Città di Torino*, «Atti e rassegna tecnica della Società degli ingegneri e degli architetti in Torino», anno XLIV, 4-5, aprile-maggio 1990, pp. 152-165.
- Fiorini F., Ricca F., *Il Museo Regionale di Scienze Naturali*, in A. Abriani (a cura di), *Patrimonio edilizio esistente: un passato e un futuro*, atti del convegno (Torino-Collegno, 2-3 maggio 1980), Designer Riuniti Editori, Torino 1981, pp. 164-169.
- Il Museo di Zoologia a Torino*, «Expore», 45, aprile 2002, pp. 1-3.
- Mastropietro M. (a cura di), *Oltre il restauro. Architetture tra conservazione e riuso. Progetti e realizzazioni di Andrea Bruno (1960-1995)*, Lybra, Milano 1996, pp. 198-205.
- Roggero M.F., *Il nuovo Museo di Scienze Naturali di Torino*, «Progetto e Cronache», 10, luglio 1992, pp. 3-5.
- Basso Peressut L., *73 Musei: d'arte, archeologici, etnografici, naturalistici, scientifici e tecnologici, religiosi, tematici, aziendali, ecomusei*, Lybra, Milano 2007, p. 55.

**Palazzo Carignano, Torino (1979-1994)**

**Scritti di Andrea Bruno:**

Bruno A., *Palazzo Carignano*, «Monuments Historiques», 149, gennaio-febbraio 1987, pp. 24-25.

Bruno A., *Il Museo del Risorgimento a Palazzo Carignano*, in Antonetto B. (a cura di), *La sala dedicata al 1849 e il nuovo accesso al parlamento subalpino*, Museo Nazionale del Risorgimento, Torino 1992, pp. 3-5.

Bruno A., *Il Palazzo Carignano e il Museo Nazionale del Risorgimento*, in Verinizzi C. (a cura di), *Movimenti risorgimentali nell'Ottocento europeo, Sala 15*, Museo Nazionale del Risorgimento, Torino 1993, pp. 21-24.

**Scritti su Andrea Bruno:**

Balzani M., *Disvelare la storia negata*, «Paesaggio Urbano», 1, 2011, pp. 12-19.

Bertaina E., *L'aula segreta di Palazzo Carignano*, «Torino Storia», 18, maggio 2017, pp. 30-35.

Bosco N., *Andrea Bruno, Restauro di Palazzo Carignano, Torino*, «Costruire in laterizio», 59, settembre-ottobre 1997, pp. 324-331.

Bosco N., *Andrea Bruno: tecniche esecutive e dettagli progettuali*, CLUP, Milano 2000, pp. 69-86.

Cerri M.G., *Architetture tra storia e progetto. Interventi di recupero in Piemonte 1972-1985*, Allemandi, Torino 1985, pp. 115-133.

Cerri M.G., *Palazzo Carignano. Tre secoli di idee, progetti e realizzazioni*, Allemandi, Torino 1990.

Cerri M.G., *Palazzo Carignano a Torino. Un monumento ritrovato*, «Art e Dossiers», 54, febbraio 1991, pp. 26-32.

Croset P.A. (a cura di), *Architettura degli anni '80 in Piemonte*, catalogo della mostra (Torino, Palazzina della Società Promotrice delle Belle Arti al Valentino, 7 luglio-4 agosto 1990), Electa, Milano 1990, p. 163.

Di Giuda G.M., Dulio R., Marino F., *Andrea Bruno: opere e progetti (1956-2016)*, Electa, Milano 2023, pp. 136-139.

Fassino G., Spinelli C. (a cura di), *Torino contemporanea. Guida alle architetture*, Urban Center Metropolitano, Torino 2011, pp. 54-55.

Garnero A., *Andrea Bruno, architetture nel tempo*, «L'architettura. Cronache e storia», 482, maggio 1995, pp. 774-799.

Griseri A. (a cura di), *Il Parlamento Subalpino in Palazzo Carignano. Strutture e Restauro*, UTET, Torino 1988.

Levis Bonino N., *Palazzo Carignano*, «Piemonte tuttovacanza», 20, dicembre 1983, pp. 12-21.

Magnaghi A., *Palazzo Carignano. Restauro, consolidamento e recupero funzionale*, in A. Abriani (a cura di), *Patrimonio edilizio esistente un passato e un futuro*, atti del convegno (Torino-Collegno, 2-3 maggio 1980), Designer Riuniti Editori, Torino 1981, pp. 157-160.

Mastropietro M. (a cura di), *Oltre il restauro. Architetture tra conservazione e riuso. Progetti e realizzazioni di Andrea Bruno (1960-1995)*, Lybra, Milano 1996, pp. 220-231.

Moray B. (a cura di), *Fare disfare rifare architettura: da Rivoli a Bagnati*, Fondazione Wilmotte, Paris 2014, pp. 24-25.

Pellbsier A., *Les Palais retrouvés, Palazzo Carignano, Turin, Italie*, «Techniques&Architecture», 381, dicembre 1988-gennaio 1989, pp. 95-99.

Martini A., Nannerini G., *Città e città. Esperienze e riflessioni sulla trasformazione urbana*, EdilStampa, Roma 1988, pp. 86-93.

Quaglieni P.F., *Palazzo Carignano, il mistero del padiglione sotterraneo dimenticato*, «Il Torinese», 18 maggio 2017.

Rutigliano R., *Palazzo Carignano: un gioiello conteso. La storia infinita*, «Opere. Beni Culturali e Ambientali in Piemonte», 4, settembre 1992, pp. 24-26.

Rutigliano R., *Palazzo Carignano: un gioiello conteso. La storia infinita 2*, «Opere. Beni Culturali e Ambientali in Piemonte», 5, novembre 1992, pp. 14-17.

Zevi L. (a cura di), *Il manuale del restauro architettonico*, Mancosu, Roma 2001, pp. 141-144.

**Palazzo Chigi, Formello, Roma (1998-2007)**

**Scritti di Andrea Bruno:**

Bruno A., in Sisto Canali C. (a cura di), *Formello, il valore di un territorio*, Comune di Formello,

Formello 2012, pp. 92-93.

Bruno A., *Il Museo dell'Agro Veientano a Palazzo Chigi: il progetto museografico*, in I. van Kampen (a cura di), *Il nuovo Museo dell'Agro Veientano a Palazzo Chigi di Formello*, Quasar, Roma 2012, pp. 25-26.

**Scritti su Andrea Bruno:**

Di Giuda G.M., Dulio R., Marino F., *Andrea Bruno: opere e progetti (1956-2016)*, Electa, Milano 2023, pp. 196-197.

Mancosu C., *La torre di Palazzo Chigi*, «L'architetto italiano», 47, gennaio-febbraio 2012, pp. 76-77.

Purini F., *Contraddizioni laziali*, «Ottagono», 255, novembre 2012, pp. 110-115.

van Kampen I., *Guida di Palazzo Chigi e il Museo dell'Agro Veientano*, Lithograf, Formello 2022, pp. 69-71.

**Palazzo Mazzonis, Torino (2002-2008)**

**Scritti di Andrea Bruno:**

Bruno A., *Da palazzo di rappresentanza a museo*, in *Il Mao, Museo d'Arte Orientale*, Allemandi, Torino 2008, pp. 21-24.

**Scritti su Andrea Bruno:**

Allestimento del Museo di Arte Orientale nel recuperato Palazzo Mazzonis, «Ottagono», 238, marzo 2011, pp. 144-145.

Fassino G., Spinelli C. (a cura di), *Torino contemporanea. Guida alle architetture*, Urban Center Metropolitano, Torino 2011, p. 38.

*MAO il Museo d'Arte Orientale*, Allemandi, Torino 2008.

Montorfano F., *Torino: Museo d'arte orientale*, «Bell'Italia», 275, marzo 2009, pp. 82-88.





## Bibliografia generale

- Abriani A. (a cura di), *Patrimonio edilizio esistente: un passato e un futuro*, Designer Riuniti Editori, Torino 1980.
- Alvisi A., Gentilini E., Maietti F., *Dal rudere alla reintegrazione dell'immagine attraverso il trattamento della lacuna*, «Kermes – La rivista del restauro», anno XXI, 70, aprile-giugno 2008, pp. 55-65.
- Augé M., *Futuro*, Bollati Boringhieri, Torino 2012.
- Id., *Rovine e macerie. Il senso del tempo*, Bollati Boringhieri, Torino 2004.
- Balzani M. (a cura di), *Restauro, Recupero, Riqualificazione. Il progetto contemporaneo nel centro storico*, Skira, Milano 2011.
- Bellini A., *Boito tra Viollet-le-Duc e Ruskin?*, in A. Grimoldi (a cura di), *Omaggio a Camillo Boito*, Franco Angeli, Milano 1991, pp. 159-167.
- Id., *Il dibattito Antico-Nuovo*, in AA.VV., *La difesa del patrimonio artistico*, Mondadori, Milano 1978, pp. 164-170.
- Id., *Il restauro storico*, in AA.VV., *La difesa del patrimonio artistico*, Mondadori, Milano 1978, pp. 132-136.
- Benevolo L., *Storia dell'architettura moderna*, Laterza, Bari 1971.
- Bisogni S., Polesello G., *L'architettura del limite*, CLEAN, Napoli 1993.
- Bonelli R., *Restauro anni '80: tra restauro critico e conservazione integrale*, «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'architettura», 10, Multigrafica, Roma 1987, pp. 511-516.
- Id., *Architettura e restauro*, Neri Pozza, Venezia 1954.
- Bosco N., *Andrea Bruno. Tecniche esecutive e dettagli progettuali*, CLUP, Milano 2000.
- Brandi C., *Teoria del restauro*, Einaudi, Torino 2000 [1963].
- Briccarello C., *Umberto Chierici 1911-1980: il rapporto con la storia dalle carte del suo archivio*, tesi di laurea magistrale in Architettura, Politecnico di Torino, 2015.
- Bucci F., Irace F., *Zero gravity: Franco Albini costruire le modernità*, Electa, Milano 2006.
- Id., *Franco Albini*, Electa, Milano 2009.
- Id., Rossari A. (a cura di), *I musei e gli allestimenti di Franco Albini*, Electa, Milano 2005.
- Id., *Due interventi sul costruito. Architetto Marco Dezzi Bardeschi*, «L'architettura. Cronache e storia», 577, 2003, pp. 836-843.
- Buls C., *Il restauro dei monumenti antichi, Bruxelles, 1903*, in Naretto M., *Charles Buls e il restauro. Antologia critica*, FrancoAngeli, Milano 2016, pp. 109-149.
- Buzzi Ceriani F., *L'insegnamento dell'architettura: problemi e responsabilità della scuola di Milano*, «Casabella-Continuità», 214, 1957, pp. 37-38.
- Cabutto L., Parusso G., *Il Castello di Grinzane Cavour: un'architettura fortificata tra le vigne di Langa*, Ordine dei cavalieri del tartufo e dei vini di Alba, Alba 2000.
- Cantini R., *Giovanni Muzio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Volume 77, Treccani, 2012.
- Carbonara G., *Architettura d'oggi e restauro. Un confronto antico-nuovo*, UTET, Torino 2011.
- Id., *Gli orientamenti attuali del restauro architettonico*, in Casiello S., *Restauro dalla teoria alla prassi*, Electa, Napoli 2000, pp. 9-26.
- Id., *Avvicinamento al restauro: teoria, storia, monumenti*, Liguori, Napoli 1997.
- Carta del restauro*, 1883.
- Carta del restauro*, 1972.
- Carta di Atene*, 1931.
- Carta di Cracovia*, 2000.
- Carta internazionale per la conservazione e il restauro di monumenti e siti (Carta di Venezia)*, 1964.
- Casiello S. (a cura di), *La cultura del restauro. Teorie e fondatori*, Marsilio, Venezia 1996.
- Castiglioni L., Mariotti S., *Vocabolario della lingua latina*, Loescher, Torino 2006.
- Cerri M.G., Dal Bianco M.P. (a cura di), *Un cantiere didattico alla Certosa di Casotto*, Celid, Torino 1993.
- Cerri M.G., *Palazzo Carignano: tre secoli di idee, progetti e realizzazioni*, Allemandi, Torino 1990.
- Id., *Architetture tra storia e progetto: interventi di recupero in Piemonte, 1972-1985*, Umberto Allemandi, Torino 1985.
- Chierici U., *I monumenti del Piemonte*, Teca, Torino 1970.
- Id., *I danni della guerra al patrimonio artistico degli Abruzzi e del Molise*, Aquila,

- Soprintendenza ai monumenti e alle gallerie dell'Abruzzo e Molise, 1945.
- Id., *Relazione sull'attività dell'ufficio del quadriennio 1942-1945*, *Aquila*, Soprintendenza ai monumenti e alle gallerie dell'Abruzzo e Molise, 1945.
- Comba M. (a cura di), *Carlo Mollino, Architetture di parole, scritti 1933-1965*, Bollati Boringhieri, Torino 2007.
- Convenzione per la salvaguardia del patrimonio culturale immateriale*, 2003.
- Cornaglia P., Presicce A. et al., *I luoghi della conoscenza. L'università in movimento*, Università degli Studi di Torino 2012.
- Cortellazzo M., Zolli P., *Dizionario etimologico della lingua italiana*, Zanichelli, 1979.
- Crotti S., *Figure architettoniche: soglia*, Unicopli, Milano 2000.
- Danesi G., Di Resta S., *Andrea Bruno e l'Afghanistan: memoria, restauro e paesaggi culturali tra XX e XXI secolo*, «Restauro Archeologico», 2025, in corso di pubblicazione.
- Davies C., *High-Tech Architecture*, Thames and Hudson, London 1988.
- De Angelis d'Ossat G., *Restauro: architettura sulle preesistenze, diversamente valutate nel tempo*, «Palladio», XVII, fasc. 2, 1978, pp. 51-68.
- De Bernardi A., *Forma, spazio, percezione: conoscenza e rappresentazione*, Giardini editori e stampatori, Pisa 1979.
- Id., *Attualità d'un monumento storico: la Sacra di San Michele in Valle di Susa*, Facoltà di Architettura, Torino 1973.
- De Seta C., *L'architettura del Novecento*, UTET, Torino 1981.
- De Stefani L. (a cura di), *Guerra monumenti ricostruzione: architetture e centri storici italiani nel secondo conflitto mondiale*, Marsilio, Venezia 2011.
- de Vaan M., *Etymological Dictionary of Latin and the Other Italic Languages*, Brill, Boston 2008.
- Devoto G., *Avviamento alla Etimologia Italiana. Dizionario etimologico*, Le Monnier, 1967.
- Dezzi Bardeschi C. (a cura di), *Abbecedario minimo. Ananke: cento voci per il restauro*, Altralinea, Firenze 2017.
- Dezzi Bardeschi M., *Conservare, non riprodurre il moderno*, «Domus», 1984, 649.
- Dichiarazione di Amsterdam*, 1975.
- Di Giuda G.M., Dulio R., Marino F., *Andrea Bruno: opere e progetti (1956-2016)*, Electa, Milano 2023.
- Di Resta S., *Intenzioni e prassi dell'architettura per il restauro: 'limes' (o senso del confine) come tema di linguaggio*, in Giusti M.A. (a cura di), *RICerca REStauero. Questioni teoriche: tematiche specifiche*, SIRA Società Italiana per il Restauro dell'Architettura, Quasar, Roma 2017, pp. 196-197.
- Id., *Le «forme» della conservazione. Intenzioni e prassi dell'architettura contemporanea per il restauro*, Gangemi, Roma 2016.
- Documento di Nara sull'Autenticità*, 1994.
- Etlin R.A., *Modernism in Italian Architecture, 1890-1940*, Cambridge-Massachusetts, The MIT Press, London 1991.
- Ercolino M.G., *La materia e il tempo: i possibili utilizzi dell'acciaio corten: conoscenza, limiti, conservazione*, GBE, Roma 2020.
- Ferlenga A., Vassallo E., Schellino F. (a cura di), *Antico e Nuovo. Architetture e architettura. Atti del convegno*, Il Poligrafo, Padova 2007.
- Ferrari F., Ferrari N. (a cura di), *Carlo Mollino: a occhio nudo. L'opera fotografica 1934-1973*, Fratelli Alinari, Firenze 2009.
- Fiorani D., Kealy L., Musso S.F., *Conservation-Adaptation: keeping alive the spirit of the place. Adaptive reuse of heritage with symbolic value*, EAAE, Hasselt, Belgium 2017.
- Foster N., Abel C., *Carre d'Art Nîmes: Foster + Partners*, Prestel, München 2011.
- Gianelli I. (a cura di), *Castello di Rivoli 20 anni d'arte contemporanea*, Skira, Milano 2005.
- Giovannoni G., *Restauri di monumenti. Conferenza di Gustavo Giovannoni*, «Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione», VII, fasc. 1/2 (31 gennaio-28 febbraio 1913), pp. 1-42.
- Giusti M.A. (a cura di), *RICerca REStauero. Questioni teoriche: tematiche specifiche*, SIRA Società Italiana per il Restauro dell'Architettura, Quasar, Roma 2017.
- Gizzi S., *Editoriale. Intervista a Andrea Bruno*, «Confronti», Quaderni di Restauro

## Bibliografia generale

- architettonico, anno V, n 8-10, gennaio 2016-giugno 2017, pp. 11-18.
- Grandinetti P., Piana M., Vassallo E., *Restauro delle Foresterie Vecchie di villa Contarini Simes*, «d'Architettura», 20, 2003, pp. 104-113.
- Grassi G., Portaceli M., *Ristrutturazione del Teatro Romano di Sagunto*, «Domus», 756, gennaio 1994, pp. 7-18.
- Id., *Storia e cultura dei monumenti*, Società editrice libraria, Milano 1960.
- Gregotti V., *Cinque dialoghi necessari*, Electa, Milano 1990.
- Grimoldi A., *Conservazione e sistemazione del Palazzo della Ragione a Milano*, «Abacus», vol. 2, 5, 1986, pp. 60-67.
- Gualdrini G., *Fra restauro e museografia religiosa. Note in margine al nuovo Museo Diocesano nel Palazzo Episcopale di Faenza*, «Arte Cristiana», anno CIII, 886, gennaio-febbraio 2015, pp. 19-31.
- Heidegger M., *Saggi e discorsi*, curatela e traduzione in italiano di G. Vattimo, Mursia, Milano 2019.
- Hamzeian B., *Live centre of information: da Pompidou a Beaubourg: 1968-1971*, Actar, New York 2022.
- Irace F., *Anticipazione di un museo Santa Maria della Scala: Guido Canali a Siena*, «Abitare», 345, 1995, pp. 176-183.
- Id., *Giovanni Muzio, 1893-1982: opere*, Electa, Milano 1994.
- Id., *La conservazione del moderno*, «Domus», 649, 1984.
- La materia del restauro*, numero speciale di «Materiali e strutture», nuova serie, anno 4, 8, 2015.
- Lupi I. (a cura di), *Guido Canali: architetture per Prada*, Prada, Milano 2018.
- Janulardo E., *Andrea Bruno: segni e disegni inediti*, L'Erma di Bretschneider, Roma 2020.
- Jodidio P. (a cura di), *I. M. Pei. Complete works*, Rizzoli, New York 2008.
- Jurina L., *Vivere il monumento: conservazione e novità*, Spirali, Milano 2006.
- Kron J., Slesin S., *High-Tech: The Industrial Style and Source Book for The Home*, C. N. Potter, New York 1978.
- Kubler G., *La forma del tempo*, Einaudi, Torino 2002 [1972].
- La Regina F., *La regola, la materia, la forma. Il cantiere del costruito storico e la questione del metodo*, Altralinea, Firenze 2006.
- Longo P., Caballo E. et al., *Teonesto Deabate tra pittura e architettura*, catalogo della mostra, Quaderni di cultura e documentazione, dell'Assessorato alla Cultura della Provincia di Torino, 2, Torino 1984.
- Marconi P., Battista G., *Il teatro Carignano: un restauro epocale*, in Davico Bonino G., Martone M. (a cura di), *Carignano: gli attori*, Fondazione Teatro Stabile, Torino 2009, pp. 26-31.
- Margagliotta A., Tuzzolino G.F., *La poetica del frammento: architettura in Sicilia*, «And», 32, 2017, pp. 76-81.
- Magnani C., Marzo M. (a cura di), *I limiti dell'architettura, ai limiti dell'architettura*, Il Poligrafo, Padova 2016.
- Maramotti Politi A.L., *La materia del restauro*, Franco Angeli, Milano 1989.
- Marino B.G., *Conservation and adaptive reuse*, «Ananke», 78, maggio 2016, pp. 140-141.
- Martini A., *L'architetto vive al confine tra costruire e demolire*, Intervista ad Andrea Bruno, «Il Giornale dell'arte», settembre 2014, pp. 16-18.
- Mastropietro M., *Oltre il restauro. Architetture tra conservazione e riuso. Progetti e realizzazioni di Andrea Bruno (1960-1995)*, Lybra, Milano 1996.
- Messina B. (a cura di), *Francesco Venezia architettura in Sicilia 1980-1993*, CLEAN, Napoli 1993.
- Mezzanotte P., Piacentini M., *Edilizia milanese*, «Architettura e arti decorative», 1922-23, 2, pp. 84-93.
- Miano G., *Crescentino Caselli*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Volume 21, Treccani, 1978.
- Mighetto P., *Paolo Verzone (1902-1986). La storia come scavo della realtà architettonica*, in Dameri A., Poletto S. (a cura di), *Progettare la conoscenza. Un dottorato per i Beni Culturali*, Celid, Torino 1998, pp. 93-96.

- Mollino C., *Fotografia. Storia ed Estetica*, Ed. Chiantore, 1949.
- Momo M., Ronchetta Bussolati D. et al., *L'ospedale maggiore di San Giovanni Battista e della città di Torino*, Scuola Grafica Salesiana, Torino 1980.
- Moneo R., *Costruire nel costruito*, Allemandi, Torino 2007.
- Id., *La solitudine degli edifici e altri scritti*, Allemandi&C., Torino 2004.
- Montanari F., *The Brill Dictionary of Ancient Greek*, Brill, Boston 2015.
- Moray B. (a cura di), *Fare disfare rifare architettura. Da Rivoli a Bagrati. Andrea Bruno, catalogo della mostra* (Venezia, Fondazione Wilmotte, 18 settembre 2014-30 gennaio 2015), Fondazione Wilmotte, Venezia 2014.
- Morpurgo G., *Gregotti&Associati. L'architettura del disegno urbano*, Rizzoli, Milano 2008.
- Mulazzani M., *Werner Tscholl: architetture*, Electa, Milano 2013.
- Musso R. (voce a cura di), *Vincentello d'Istria*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Volume 62, Treccani, 2004.
- Naretto M., *Charles Bult e il restauro. Antologia critica*, FrancoAngeli, Milano 2016.
- Nouvel J., Ibos J., *Nemausus: 114 appartements sociaux a Nîmes*, Les éditions du demi-cercle, Paris 1989.
- Pace S. (a cura di), *Carlo Mollino architetto 1905-1973. Costruire le modernità*, Electa, Milano 2006.
- Pane A., *Andrea Bruno Architetto-restauratore senza confini*, «Recupero e Conservazione», 188, 2025, pp. 22-27.
- Pane R., *Città antiche edilizia nuova*, Edizioni scientifiche italiane, Napoli 1959.
- Pane R., Rogers E.N., *Dibattito sugli inserimenti nelle preesistenze ambientali*, «Casabella-Continuità», 1957, 214, pp. 2-4.
- Pedretti B., *La forma dell'incompiuto*, UTET, Novara 2007.
- Pelham H. F., *The Roman frontier system*, University of Oxford, 1895.
- Pergoli Campanelli M.A., *Il restauro del Tempio-Duomo di Pozzuoli*, «L'Architetto italiano», VI, 35-36, gennaio-aprile 2010, pp. 8-13.
- Pernice F., Spantigati C.E., Macera M., Cornaglia P. (a cura di), *La Reggia di Venaria*, Allemandi, Torino 2007.
- Perogalli C., *Monumenti e metodi di valorizzazione*, Libreria editrice politecnica Tamburini, Milano 1954.
- Pianigiani O., *Vocabolario etimologico della lingua italiana*, prima edizione, Società editrice Dante Alighieri, Roma, 1907.
- Paggi M.L., *Il porto di Savona-Vado tra il 1943 e il 1945*, «Quaderni Savonesi», I, 2007, pp. 8-14.
- Polano S., *Carlo Scarpa: Palazzo Abatellis*, Electa, Milano 1989.
- Ponti G., *Amate l'architettura. L'architettura è un cristallo*, Rizzoli 2018 [1957].
- Pontiggia E., *Il Novecento italiano*, Abscondita, Milano 2016.
- Pujol E., *Intervista a Xavier Dupré*, «La Vanguardia», 1° agosto 1987.
- Quaroni L., Pinon H., *Architetture di Julio Lafuente*, Officina Edizioni, Roma 1982.
- Ricci A., *Attorno alla nuda pietra. Archeologia e città tra identità e progetto*, Donzelli, Roma 2006.
- Rogers E.N., *Esperienza dell'architettura*, Skira, Ginevra-Milano 1997 [1958].
- Id., *Esperienza dell'architettura*, Einaudi, Torino 1958, pp. 203-210.
- Ronchetta D. (a cura di), *Paolo Verzone 1902-1986 tra storia dell'architettura restauro archeologia*, Celid, Torino 2005.
- Roseti C., *La Decostruzione e il Decostruttivismo. Pensiero e forma dell'architettura*, Gangemi, Roma 1997.
- Rossi A., *L'architettura della città*, il Saggiatore, Milano 2018 [1966].
- Rosso F., *L'ingegnere Crescentino Caselli e l'Ospizio di Carità di Torino*, «Atti e rassegna tecnica della Società degli ingegneri e degli architetti in Torino», 4-5, 1979, p. 82.
- Ruggieri Tricoli M.C., *Musei sulle rovine. Architettura nel contesto archeologico*, Lybra, Milano 2007.
- Ruiz de Arbulo J., *El patrimonio arqueológico en la ciudad contemporánea*, «Anales de Arqueología Cordobesa», 15, 2004, pp. 31-43.

## Bibliografia generale

- Samonà G., *Il significato storico del presente e sui suoi problemi nell'unità del linguaggio architettonico*, in Samonà G., *L'unità architettura urbanistica. Scritti e progetti 1929-1973*, FrancoAngeli, Milano 1978.
- Somma M.C. (a cura di), *Ancient Modern Towns. I centri urbani a continuità di vita: archeologia e valorizzazione*, Quasar, Roma 2021.
- Tafuri M., *Il frammento la 'figura', il gioco. Carlo Scarpa e la cultura architettonica italiana*, in Scarpa C., *Opera completa*, Electa, Milano 1984.
- Tamburini L., *Amedeo di Castellamonte*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Volume 21, Treccani, 1978.
- Tampone G. (a cura di), *Il restauro del legno*, voll. I-II, Nardini, Firenze 1989-90.
- TED'A, *L'Amfiteatre romà de Tarragona, la basilica visigòtica i l'església romànica*, Ajuntament de Tarragona, Tarragona 1990.
- Tegethoff W., Zanchettin V., *Carlo Scarpa. Struttura e forme*, Marsilio, Venezia 2007.
- Torsello B.P., *Che cos'è il restauro? Nove studiosi a confronto*, Marsilio, Venezia 2005.
- Id., *La materia del restauro. Tecniche e teorie analitiche*, Marsilio, Venezia 1992.
- Ulisse A., *Le dimensioni del tempo*, LetteraVentidue, Siracusa 2022.
- Varagnoli C., *Il culto dei monumenti*, in: Gregory T. (a cura di), *XXI secolo. Appendice alla Enciclopedia Italiana di Scienze, Lettere ed Arti*, Istituto della Enciclopedia italiana, Roma 2010, pp. 403-413.
- Id., *Edifici da edifici: la ricezione del passato nell'architettura Italiana 1990-2000*, «L'industria delle costruzioni», EdilStampa, Roma 2002, 368, pp. 4-15.
- Vassallo E., Cecchi R., Di Biase C., Sette M.P. (a cura di), *Restauro: la ricerca progettuale*, Edizioni Libreria Progetto, Padova 1989.
- Vauban, Sébastien Le Prestre marchese di, in: *Dizionario di Storia*, Treccani, 2011.
- Verzone P., *Il Real Castello del Valentino*, «Torino. Rassegna Mensile a cura del Comune», anno XXII, n° 7, 1942, pp. 3-16.
- Id., *L'architettura dell'XI secolo nell'Esarcato*, «Palladio. Rivista di Storia dell'Architettura», anno IV (s.), 1940, pp. 97-112.
- Id., *L'origine della volta lombarda a nervature*, in *Atti del IV Convegno Nazionale di Storia dell'Architettura*, 1939, pp. 1-12.
- Id., *Il restauro della Casa Alciati in Vercelli*, Gallardi, Vercelli 1936.
- Vlad Borrelli L., *Restauro archeologico: storia e materiali*, Viella, Roma 2003.
- Zanot F. (a cura di), *Carlo Mollino: fotografie 1934-1973*, Silvana, Milano 2018.
- Zevi B., *Saper vedere l'architettura*, Einaudi, Torino 1948.
- Zevi L. (a cura di), *Il manuale del restauro architettonico*, Mancosu, Roma 2001.



# Archivi

## **Università Iuav di Venezia, Archivio Progetti, fondo Andrea Bruno (Iuav, AP, fondo AB)**

Nel corso della ricerca è stato elaborato un documento di primo ordinamento della documentazione afferente al fondo Andrea Bruno, attualmente consultabile presso l'Archivio Progetti in attesa dei successivi interventi di completamento del riordino e della digitalizzazione del materiale. La maggior parte della documentazione archivistica utilizzata per il presente studio proviene da questo fondo, che costituisce una risorsa essenziale e primaria per la conoscenza dell'attività progettuale dell'architetto.

## **Altri archivi consultati**

Archivio del Museo dell'Agro Veientano;

Archivio della Camera di commercio industria artigianato e agricoltura di Torino;

Archivio del Comune di Torino;

Archivio del Ministero della Pubblica Istruzione;

Archivio Carlo Mollino;

Politecnico di Torino, Biblioteche di ateneo, Deposito digitale.



# Biografia

## Giorgio Danesi

Giorgio Danesi è architetto e dottore di ricerca in Restauro architettonico. A partire dal 2019 ottiene contratti di docenza, borse e assegni di ricerca post-doc presso l'Università Iuav di Venezia, l'Università degli Studi di Udine e l'Università Politecnica delle Marche. È socio SIRA (Società Italiana per il Restauro dell'Architettura), AISU International (Associazione Italiana di Storia Urbana), e Docomomo International (DOcumentation and COnservation of buildings, sites and neighbourhoods of the MOdernMOVement). È membro del Consiglio Direttivo di Docomomo Italia per il triennio 2024-2027. I suoi principali interessi di ricerca si concentrano sullo studio delle architetture e dei protagonisti del Novecento e sulla conservazione dell'architettura moderna e contemporanea. Ha curato insieme a Sara Di Resta e Ugo Bruno la mostra *Andrea Bruno. Afghanistan 1960-2016* (Venezia, 2025), nell'ambito dell'ordinamento e dello studio del fondo archivistico Andrea Bruno (Archivio Progetti, Università Iuav di Venezia).

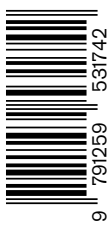
## Quaderni Iuav. Ricerche AP

Giorgio Danesi, *Il progetto del limite. Tempo, materia e monumento nell'opera di Andrea Bruno.*





24,00 euro



Spazio di relazione tra antico e nuovo, luogo di tensione tra conservazione e trasformazione, il limite (*limes*) è al centro del percorso ermeneutico alla base della ricerca dedicata all'opera di Andrea Bruno. Attraverso documenti d'archivio, sopralluoghi e confronti diretti, il volume approfondisce alcuni tra gli interventi più significativi che l'architetto restauratore dedica al costruito storico, in un percorso lungo oltre cinquant'anni tra Europa e Medio Oriente.