QuAD
QUADERNI di ARCHITETTURA e DESIGN

7|2024

Knowledge and design for heritage

a cura di Francesco Defilippis e Darío Álvarez Álvarez

Paola Abbiati · Maria Cristina Addis · Vincenzo Paolo Bagnato · Alberto Attilio Bassi · Francesco Bergamo · Francisco Cotallo Blanco · Alessandra Bosco · Alessandro Brunelli · Fiorella Bulegato · Lucilla Calogero · Annapaola Carrano · Cristina Casadei · Luca Cei · Santi Centineo · Miguel Angel Chaves · Mario Ciaramitaro · Giulia Ciliberto · Sandra Coppola · Pietro Costa · Elena Dellapiana · Serena Del Puglia · Adriano Dessì · Stefania D'Eri · Loredana Ficarelli · Luigi Franciosini · Claudio Gambardella · Giacomo Girocchi · Lara Redondo Gonzàles · Laura María Làzaro San Joé ·Antonio Labalestra · Andrea Lancia · Angeles Layuno · Monica Livadiotti · Valeria Longo · Ana Muňoz López · Marco Mannino · Nicola Marzot · Jesú de los Ojos Moral · Antonio Nitti · Marina Parente · Daniele Ragno · Daniele Romagnoli · Mirco Romano · Valentina Santoro · Andrea Scalas · Marco Scotti · Giulia Anna Squeo · Mariangela Turchiarulo · Valentina Vacca · Valeria Valeriano

Edizioni Quasar

7|2024 Sommario

v Editoriale
Francesco Defilippis

Knowledge and design for heritage
Curatori: Francesco Defilippis, Darío Álvarez Álvarez
con Nicola Scardigno, Giuseppe Tupputi

Architettura

5 Restauro e valorizzazione del Complesso delle Sette Sale a Colle Oppio
Luigi Franciosini

27 Anche gli antichi erano moderni. Progetto per la *Neapolis* di Siracusa
Marco Mannino

43 Per un'idea di 'forma composita': prolegomeni ad un progetto di conservazione e valorizzazione per l'area del Pretorio a Gortyna di Creta
Monica Livadiotti, Antonio Nitti, Valentina Santoro

79 Dell'assemblare. Trasposizioni della tettonica nuragica nel progetto contemporaneo
Andrea Scalas

97 Paesaggi archeologici rinnovati.
Approcci e tecniche per una riconfigurazione critica
Giulia Anna Squeo

115 La propaganda culturale. Dal luogo reale al luogo strumento della memoria nostalgica
Cristina Casadei

127 Progetto e materialità nel paesaggio archeologico. Esperienze di intervento nelle ville romane di Castilla y León
Laura María Làzaro San Joé, Lara Redondo Gonzàles, Ana Muñoz López

145 Un patrimonio fertile. Abitare e produrre. L'architettura della produzione nei monasteri e nelle masserie
Francisco Cotallo Blanco, Jesú de los Ojos Moral

163 Post-industrial cities and landscape: three model of interventions in Segovia (Spain)
Angeles Layuno, Miguel Angel Chaves

185 Risignificare una rovina contemporanea.
La trasformazione del mercato di Braga di E.S.M.
Alessandro Brunelli

199 La bellezza di scrivere sopra. Il recupero del *moinho do papel* a Leiria di Álvaro Siza
Adriano Dessì

215 Il patrimonio militare oltre la dismissione. Il progetto per la ex Caserma Magrone di Bari
Loredana Ficarelli, Mariangela Turchiarulo, Valentina Vacca

231 Il patrimonio transitorio della "città che si rinnova". Lo spazio espositivo per il commercio tra le due guerre come indice di modernità
Antonio Labalestra, Valeria Valeriano

261 FIAT: Programma Cultura e Industria
Elena Dellapiana, Giacomo Girocchi

279 Da involucro edilizio a ordine architettonico come espressione del rapporto tra spazio e struttura. Un restauro di Peter Märkli su un edificio modernista zurighese
Daniele Ragno

299 Reinterpretare il patrimonio rurale. L'opera di Danilo Guerri tra integrazione e ricostruzione
Valeria Longo

315 L'abbandono del patrimonio edilizio. La mappatura del fenomeno come critica del concetto e premessa alla sua rigenerazione
Nicola Marzot

333 "Com'era, dov'era"... cos'era (e cos'è)? I progetti di concorso per la ricostruzione de La Fenice di Venezia
Santi Centineo

353 Ricomposizioni: dal digitale al reale. Modelli reality-based per il progetto di Restauro
Luca Cei, Daniele Romagnoli

Design

369 Memoria e identità: l'esperienza al centro dei processi di valorizzazione
Alessandra Bosco, Lucilla Calogero, Mario Ciaramitaro

389 I patrimoni della moda. Le strategie di valorizzazione de Le 19M
Sandra Coppola

399 Patrimoni culturali invisibili. Il design per l'archivio musicale digitale di Fondazione Levi
Paola Abbiati, Francesco Bergamo, Fiorella Bulegato, Pietro Costa, Stefania D'Eri, Andrea Lancia

417 Territori minori e comunità progettanti. Il design per la rigenerazione di patrimoni e valori laocali
Marina Parente

437 Il progetto di design per i paesaggi dell'estrazione. Riflessione sui criteri e le strategie di intervento di fruizione per i comprensori di cave attive
Vincenzo Paolo Bagnato

457 *Italian atmorpheres*. Punti di vista digitali per la conoscenza dei paesaggi italiani
Annapaola Carrano, Claudio Gambardella, Mirco Romano

475 Musei contemporanei e comunità. Design per la narrazione dei patrimoni. Esporre oggetti del quotidiano
Serena Del Puglia

491 Il capitale intangibile d'impresa. Patrimonio e Made in Italy, archivi-musei, ruolo del design
Alberto Attilio Bassi, Maria Cristina Addis, Giulia Ciliberto, Marco Scotti

QuAD

Quaderni di Architettura e Design

Dipartimento di Architettura, Costruzione e Design – Politecnico di Bari

www.quad-ad.eu

Direttore
Gian Paolo Consoli

Responsabile scientifico della Sezione Design
Rossana Carullo

Caporedattore
Valentina Castagnolo

Comitato scientifico
Giorgio Rocco (Presidente), Antonio Armesto, Salvatore Barba, Michele Beccu, Vincenzo Cristallo, Daniela Esposito, Riccardo Florio, Angela Garcia Codoner, Maria Pilar Garcia Cuetos, Roberto Gargiani, Imma Jansana, Loredana Ficarelli, Fabio Mangone, Nicola Martinelli, Giovanna Massari, Dieter Mertens, Carlo Moccia, Elisabetta Pallottino, Mario Piccioni, Christian Rapp, Raimonda Riccini, Augusto Roca De Amicis, Michelangelo Russo, Uwe Schröder, Cesare Sposito, Fani Mallochou-Tufano, Claudio Varagnoli

Comitato Editoriale
Roberta Belli Pasqua, Francesco Benelli, Guglielmo Bilancioni, Fiorella Bulegato, Luigi Maria Caliò, Rossella de Cadilhac, Luisa Chimenz, Fabrizio Di Marco, Elena Della Piana, Fernando Errico, Federica Gotta, Francesco Guida, Gianluca Grigatti, Luciana Gunetti, Matteo Ieva, Antonio Labalestra, Massimo Leserri, Monica Livadiotti, Marco Maretto, Anna Bruna Menghini, Giulia Annalinda Neglia, Valeria Pagnini, Marco Pietrosante, Vittorio Pizzigoni, Beniamino Polimeni, Gabriele Rossi, Dario Russo, Rita Sassu, Francesca Scalisi, Lucia Serafini

Redazione
Mariella Annese, Marco Chiricallo, Roberta Di Bari, Nicoletta Faccitondo, Antonello Fino, Giuseppe Fraddosio, Tania Leone, Marco Muafò, Domenico Pastore, Vito Quadrato, Valentina Santoro, Nicola Scardigno, Giuseppe Tupputi, Valeria Valeriano

Anno di fondazione 2017

Santi Centineo

"Com'era, dov'era"... cos'era (e cos'è)? I progetti di concorso per la ricostruzione de La Fenice di Venezia

Il contenuto risponde alle norme della legislazione italiana in materia di proprietà intellettuale ed è di proprietà esclusiva dell'Editore ed è soggetta a copyright. Le opere che figurano nel sito possono essere consultate e riprodotte su supporto cartaceo o elettronico con la riserva che l'uso sia strettamente personale, sia scientifico che didattico, escludendo qualsiasi uso di tipo commerciale. La riproduzione e la citazione dovranno obbligatoriamente menzionare l'editore, il nome della rivista, l'autore e il riferimento al documento. Qualsiasi altro tipo di riproduzione è vietato, salvo accordi preliminari con l'Editore.

Edizioni Quasar di Severino Tognon s.r.l., via Ajaccio 41-43, 00198 Roma (Italia)
http://www.edizioniquasar.it/

ISSN 2611-4437 - eISBN 978-88-5491-444-5

Tutti i diritti riservati

Santi Centineo, *"Com'era, dov'era"... cos'era (e cos'è)? I progetti di concorso per la ricostruzione de La Fenice di Venezia,* QuAD, 7, 2024, pp. 333-351.

Gli articoli pubblicati nella Rivista sono sottoposti a referee nel sistema a doppio cieco.

“Com’era, dov’era”... cos’era (e cos’è)?

I progetti di concorso per la ricostruzione de La Fenice di Venezia

Santi Centineo

Politecnico di Bari | ArCoD - *santi.centineo@poliba.it*

With regard to contemporary architecture, of which it is also a host of important events, Venice has always had a controversial relationship, being not only the city of the great missed projects (Le Corbusier, Wright, Kahn, Miralles), but also of important achievements (Scarpa, Valle, Gardella, Gregotti, Koolhaas, Aulenti, Ando and Calatrava) that dialogue with the pre-existence, or in any case with parts of the lagoon city. Even the abominable episode of the fire of the Teatro la Fenice, with a firm and rapid operation, managed to turn into a design opportunity, although regulated by a very rigid competition notice and ideologically wrapped in the now famous motto “as it was, where it was”. The arising debate was particularly animated: certainly, the definition of “restoration” that the project states, takes up the necessary distances from certain contemporary design trends, positioning itself closer to the guidelines of the reconstruction of the bell tower of San Marco, at most finding some compromises of likelihood. Through the concise analysis of the competition announcement and the wide critical literature of those years, the paper wants to carry out a rereading of the six projects in competition (Valle, Rossi, Aulenti, Rocchi/Aymonino, Arroyo & Hurtado, Gardella), trying to understand its value, compared to the debate between ancient and contemporary by which architecture is animated.

Nei confronti dell’architettura contemporanea, della quale è anche ospite di importanti eventi, Venezia ha sempre avuto un rapporto controverso, essendo non solo la città dei grandi progetti mancati (Le Corbusier, Wright, Kahn, Miralles), ma, al contrario, anche di importanti realizzazioni (Scarpa, Valle, Gardella, Gregotti, Koolhaas, Aulenti, Ando e Calatrava) che dialogano con la preesistenza, o comunque con parti della città lagunare. Anche il deprecabile episodio dell’incendio del Teatro la Fenice, con una ferma e rapida operazione, è riuscito a trasformarsi in un’occasione progettuale, sebbene normata da un bando operativo molto rigido e ideologicamente avvinto nell’ormai celebre motto “com’era, dov’era”. Il dibattito che ne è nato è stato particolarmente animato: certamente la definizione di “restauro” che il progetto afferma, riprende le debite distanze da certi indirizzi progettuali contemporanei, posizionandosi più vicino agli orientamenti del rifacimento del campanile di San Marco, al più trovando alcuni compromessi di verosimiglianza con l’antico. Attraverso la sintetica analisi del bando di concorso e sulla base del confronto tra ampia letteratura critica versata negli anni di quel dibattito, il paper vuole effettuare una rilettura dei sei progetti in gara (Valle, Rossi, Aulenti, Rocchi/Aymonino, Arroyo & Hurtado, Gardella), provando a comprenderne il valore rispetto al dibattito tra antico e contemporaneo che anima l’architettura.

Key words: *Venice La Fenice, stylistic restoration, theatre*
Parole chiave: *La Fenice di Venezia, restauro stilistico, teatro*

È la nostra memoria che riproduce, ma tale riprodurre non è mai un imitare statico, è un riprodurre immaginifico, trasformante; non vi è una pietas *rivolta ad un oggetto dato, che possa in quanto tale trasportarlo da un luogo ad un altro, da un tempo ad un altro.*

(Massimo Cacciari, *Le metamorfosi dell'autenticità*)

▪ *Introduzione: dall'incendio al bando*

Era il 29 gennaio 1996, quando il Teatro La Fenice di Venezia fu incendiato dolosamente. Il rogo che durò tutta la notte risparmiò ben poco (*fig. 1*). Oltre ai partiti architettonici erano andati in cenere decori, tappezzerie, arredi, l'archivio musicale e l'archivio scenico. Il teatro si trovava in restauro per alcuni rapidi adeguamenti e in quei giorni le maestranze erano in *tournée* in Oriente, mentre i canali tutt'intorno erano chiusi per il periodico dragaggio, cosa che renderà più difficile l'intervento dei vigili del fuoco.

A bruciare non era solo il teatro delle prime di Verdi (*Ernani*, *Attila*, *Rigoletto*, *La traviata*, *Simon Boccanegra*), di Donizetti (*Belisario*, *Maria de Rudenz*, *Pia de' Tolomei*), di Bellini (*Capuleti e Montecchi*, *Beatrice di Tenda*), dei più moderni Prokof'ev (*L'angelo di fuoco*), Stravinskij (*La carriera di un libertino*), o Nono (*Intolleranza*). Andava via un simbolo, famoso in tutto il mondo, a sua volta parte integrante di una città simbolo, quale Venezia, epicentro di un immaginario artistico e musicale senza pari. Patrimonio, appunto, strappato da un destino che beffardamente sembra accomunare le sorti del teatro veneziano ad altri che, se non bombardati durante le guerre (come Rimini, il Regio di Torino, la Scala di Milano), sono anch'essi andati a fuoco, accidentalmente, come nel caso del Gran Teatro del Liceu di Barcellona[1], o dolosamente, peraltro con un movente analogo, come nel caso del Petruzzelli di Bari[2] (*fig. 2*).

Da subito viene dichiarata la volontà di ricostruire il teatro, "com'era, dov'era", ripercorrendo le vicende del Campanile di San Marco, crollato nel 1902 e restituito nel 1912. Parte un'operazione condotta con inusitata rapidità, specie se rapportata ai proverbiali tempi della burocrazia italiana. Pochi giorni dopo l'incendio, con decreto d'urgenza, vengono stanziate le prime risorse finanziarie e istituita la figura del Commissario Delegato per la ricostruzione. Pochi mesi dopo, le macerie sono già sgomberate e il 7 settembre dello stesso anno viene promulgato il bando di concorso. A vincerlo, a seguito di ricorso, è la Ditta A.T.I. Holzmann, esecutrice del progetto di Aldo Rossi, che frattanto muore nel 1998. Estromessa per inadempienze, la A.T.I. Holzmann verrà poi sostituita da una cordata di imprese, mandataria la A.T.I. Sacaim. Tra vicende legali e polemiche i lavori vengono organizzati in cinque cantieri paralleli nei quali sono impegnati quotidianamente 300 operai, restauratori e decoratori. L'8 dicembre 2003 la Sacaim consegna il teatro al Comune e alla Fondazione La Fenice, onde preparare i festeggiamenti per la settimana inaugurale.

Fig. 1. Il rogo del Teatro La Fenice, la notte del 29 gennaio 1996 (<https://sistemielettriciedelettronici.it/incendio-teatro-la-fenice-venezia-k.html> [3/06/2024]).

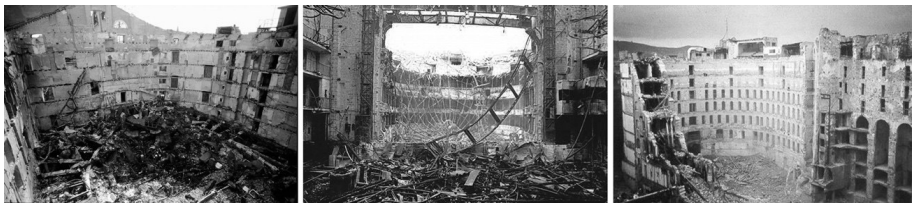

Fig. 2. Le rovine dei teatri La Fenice di Venezia, Petruzzelli di Bari e Liceu di Barcellona (<https://www.repubblica.it/speciali/spettacoli/la-fenice/edizione2014/2016/01/28/foto/dall_incendio_alla_ricostruzione_20_anni_fa_bruciava_il_teatro_la_fenice-132207492/1/>; <https://paginadellafondazione.wordpress.com/2016/10/27/incendio-petruzzelli/>; <https://cityjoan.wordpress.com/2009/02/01/15-anos-del-incendio-del-liceo/>).

Il 21 dicembre seguente, alla presenza del Presidente della Repubblica Carlo Azeglio Ciampi, ha luogo il concerto inaugurale (*fig. 3*). Poco dopo, la Ditta riprende possesso del cantiere, per ultimare i lavori che verranno definitivamente consegnati l'8 maggio 2004. A novembre si inaugura la prima stagione lirica nel teatro restaurato, con *La traviata*, la stessa opera che nel 1853 aveva debuttato proprio alla Fenice. Da quella notte di fuoco sono passati poco più di otto anni, di cui sei in balìa delle procedure burocratiche.

Come sempre è doveroso, specie parlando di argomenti connessi alla centralità del tema del patrimonio, la storia della Fenice è fondamentale per una migliore comprensione delle scelte operative e per un dibattito su un tema che è ancora vivo: si tratta di uno dei più recenti episodi di ricostruzione stilistica, sia pur con limiti imposti dalla carenza documentale e dalle necessità di aggiornamento tecnologico-impiantistico[3]. Il primo argomento, la ricostruzione stilistica, rappresenta la resa del "vero storico" di fronte al "verosimile" e costituisce da un punto di vista argomentativo un nodo focale per il discorso condotto. Il secondo argomento, i limiti imposti, si misura con una prassi alquanto normale,

Fig. 3. Il concerto inaugurale della Fenice restaurata (<https://www.teatrolafenice.it/fondazione-teatro-la-fenice/storia/>).

attuabile a fronte della necessità di rifacimento della parte scenica, in genere la prima a bruciare totalmente per il cosiddetto "effetto camino", generato dall'altezza della torre scenica, e che anche nel caso della Fenice ha alimentato a dismisura l'incendio. Soprattutto in questa parte del teatro, l'inevitabile presenza di materiale infiammabile costituisce il più ovvio combustibile: tele scenografiche, vernici, tessuti sartoriali, solventi, resine, il legno del piano di calpestio del palcoscenico e della graticcia, quinte, sipari. Nei teatri storici, oltretutto, parlando dei partiti architettonici, molti elementi divisori, o concorrenti alla definizione spaziale e ambientale, sono realizzati in legno o materiali effimeri e infiammabili: dai tramezzi e parapetti dei palchi, al controsoffitto affrescato della sala e agli apparati decorativi in cartapesta. Tutto concorrente, insomma, a che, in caso di incendio, non rimanga che un mucchio di cenere.

Quella stessa cenere da cui risorge la creatura mitologica che dà il nome al teatro veneziano.

Nomen omen, verrebbe dunque da dire, nel momento in cui questo epiteto segna le vicende del teatro sin da subito, almeno in origine non legato alla palingenesi dell'edificio, ma al ridestarsi della Nobile Società di palchettisti, esiliata dalla precedente sede, che concorre economicamente alla sua costruzione. Successivamente, e tristemente, in più di una circostanza il nome sarebbe stato invece legato a vicende più complesse e devastanti.

▪ *Dalla nascita alle rinascite*

L'1 settembre 1789 viene pubblicato il bando che prevede in Venezia la costruzione di un nuovo teatro, che comprenda cinque ordini di palchetti, con non meno di 35 «piccole logge, secondo il costume d'Italia» per piano. Il bando dichiara da subito la volontà esplicita di «un decoroso teatro che finalmente corrisponda ad una capitale ove Palladio, Sansovino, Sammicheli, Scamozzi ed altri valentuomeni del Bel Secolo hanno lasciati così insigni monumenti». Dei nove progettisti, la vittoria fu di Giannantonio Selva, architetto di transizione, dal tardobarocco al neopalladianesimo e poi al neoclassicismo di matrice napoleonica. Proprio in quest'ultima fase progetterà numerose scenografie e allestimenti, fatto non irrilevante, come si vedrà a conclusione di queste note.

Una seconda fase della vita del teatro, tra il 1808 e 1825, è costituita dalla trasformazione napoleonica.

La sala viene ridipinta in azzurro e argento e viene ricavato il palco centrale, di appena un anno posteriore a un'analoga operazione nel teatro scaligero. Vincitore del bando (in commissione lo stesso Selva) fu Giuseppe Borsato con una squadra di valenti decoratori.

Del 1825-28 è la terza stagione di vita del teatro, a firma dello stesso Borsato: il nerofumo delle lumiere a olio aveva imbrunito oltremodo la sala. Oltre al rinnovato decoro, tra le maggiori introduzioni del Borsato, la sala figurava adesso illuminata da un grande lampadario.

L'incendio del 1836, dovuto a una stufa, vede risorgere il teatro dalle proprie ceneri assai rapidamente, nel giro di un anno. Progettisti furono i fratelli ingegneri Tommaso e Giovan Battista Meduna. Con l'eccezione delle Sale Apollinee, scampate al disastro, il restauro fu una grande occasione di rinnovo dei decori, di aggiunte di specchi, stuccature, dorature e pitture. A decorare il palco reale viene richiamato il Borsato.

I moti del 1848 intimano la rimozione del palco reale, e il ripristino dei sei palchetti, come nel primo progetto del Selva. Ma appena un anno dopo, il ritorno del Regio Governo Austriaco impone la ricostruzione del palco, affidato per la terza volta a Borsato, ormai molto anziano.

Altri lavori qui trascurabili avvengono nel corso degli anni, fino alla ristrutturazione del 1937, a guida dell'ingegnere Miozzi, ossia l'impianto della scena girevole e l'innalzamento della torre scenica, testimoniando una grande attenzione alle rinnovate esigenze sceniche sul principio del Novecento.

Infine, nel 1946, con l'avvento repubblicano, lo stemma monarchico sul palco reale viene sostituito dal leone di San Marco[4].

Le ultime vicende riguardano il secondo incendio, quello del 1996 e gli avvenimenti a seguire, già sopra anticipati.

▪ *Il bando di gara e i progetti in concorso*

Nell'agosto del 1996, la Prefettura di Venezia promulga la Relazione di Progetto Preliminare, coordinata dall'ingegnere Roberto Scibilia con il gruppo di supporto, a sua volta coordinato dall'architetto Elisabetta Fabbri[5].

Il progetto demarca la suddivisione dell'intero lotto in cinque aree: l'ingresso, il *foyer* e Sale Apollinee; il corpo della sala (platea e palchi); il corpo scenico; le due ali laterali di servizi annessi (lato strada e lato rio).

Alla Relazione è annesso il riassunto della storia del teatro, le vicende di altri celebri teatri, in una sorta di confronto progettuale, alcune indicazioni sulle principali esigenze di cui tener conto (soprattutto in termini di acustica, visuale, sicurezza dei lavoratori, requisiti tecnologici e ambientali), appello alle normative vigenti (soprattutto quelle antincendio), organigramma dell'Ente (fondamentale per il reperimento degli spazi amministrativi), ma soprattutto un minuzioso e dettagliatissimo elenco di tutte le parti del teatro, specialmente quelle pubbliche, con il capitolato di tutte le categorie di intervento previste per ciascuna di esse. Infine, nodo focale, la stessa relazione precisa:

> Abbondantemente ricostruita, rimpiazzata nelle parti distrutte, modificata parzialmente nelle funzioni, migliorata negli impianti e nella tecnologia, la nuova Fenice potrà essere, in ogni caso, solo un'evocazione dell'antica.

Sulla scorta di un bando estremamente vincolante e definito in maniera quasi capillare, si giunge alla presentazione di sei progetti. Interessante è che, per la natura stessa del bando, non viene richiesto un progetto di idee, ma un piano attuativo, capeggiato da un'impresa, a traino della quale figurano i progettisti con la propria squadra di progettazione, nei fatti sempre numerosissima, onde rendere gestibile la mole di lavoro, oltre ai gruppi di consulenze tecniche, storiche e artistiche. Nella descrizione dei progetti, si segue lo stesso ordine di numerazione dei gruppi, così come da presentazione[6].

▪ *Il progetto di "Carena s.p.a".*

Il gruppo si avvaleva della coordinazione generale della progettazione a cura di Mario Valle Engineering s.p.a.; l'ideazione dell'immagine della sala era a cura di Gino Valle e dello scenografo Ezio Frigerio, e il team di progetto era composto da Gino Valle (capogruppo), Mario Valle, Michele Pisano, Giuseppe Bigatello, Stefano Ghini, Massimo Gazzo, Hassan Khazali, Angela Malaponti, Eugenio Vugi, Studio Valle Associati e Studio Macola.

Da raffinato progettista, Gino Valle nella relazione suddivide i due ordini di problemi: il primo tecnico il secondo concettuale. Il primo si risolve con un'abile operazione di mestiere (nel senso più nobile del termine), quale, in par-

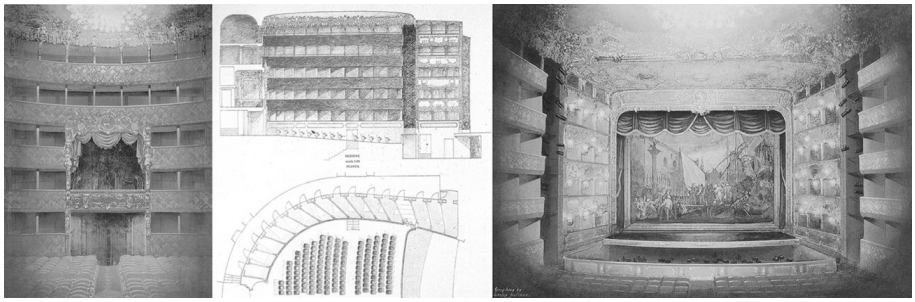

Fig. 4. La decorazione della sala, secondo il progetto di Gino Valle ed Ezio Frigerio (AA. VV. 1997, p. 107).

ticolare, l'aumento dei posti per gli spettatori e il reperimento del 5% di spazi in più nel sottotetto. Da un punto di vista teorico-concettuale, Valle enuclea i punti fondamentali: La Fenice non è un documento unico e univoco, ma una somma di esperienze stratificate, la cui riproposizione "com'era" significa offrire l'immagine evocativa di un luogo poetico. Di fronte alle due possibilità poi (o un teatro completamente diverso, o uno relativamente diverso, ma ugualmente rappresentativo), Valle opta per la seconda ipotesi, consapevole che riproporre il teatro "com'era" comporta l'enorme rischio di costruirlo "come non era". Il contributo scenografico di Ezio Frigerio è prezioso: viene rispettata la sequenza della triplice colonna di palchi di proscenio, decorata come una grande cornice architettonica della bocca di scena. A seguire, una soluzione di continuità con il resto della sala, che è omogenea nella decorazione, ma non nel cromatismo prevalente, tendente alla porpora della migliore tradizione teatrale italiana (*fig. 4*).

▪ *Il progetto di "Consorzio Cooperative Costruzioni"*

Il gruppo si avvaleva delle consulenze di Romeo Ballardini, Carlo Aymonino, Renzo Siviero (strutture), Alessandro Cocchi (acustica), Guido Biscontin (materiali), Giuseppe Matteotti (geologia). Progettisti erano Paolo Rocchi, Claudio Ceccoli, Pierluigi Dal Col e Franco Malgrande (per il progetto scenotecnico), mentre Maurizio Scaparro figurava come consulente culturale.

Il progetto parte da un presupposto operativo, le cui prime tre fasi sono costituite dal ripristino strutturale, dal ripristino del partito architettonico e dalla ricerca di indizi decorativi. La quarta fase, strettamente inerente alla definizione progettuale, è una fase di raccordo e di dialogo con le precedenti, quella in cui i progettisti ricercano i "limiti attivi", presenti e incalzanti, in grado di liberare la creatività del progetto. Soprattutto al piano terra si concentra un grande sforzo progettuale: rendere questo livello della fabbrica uno spazio integrato al tessuto urbano, che scorra dal campo al rio. Ne consegue il riallineamento dell'asse di simmetria distributivo delle Sale Apollinee. Nello spazio soprasala infine (*fig. 5*), l'inedita e razionale distribuzione delle sale prove.

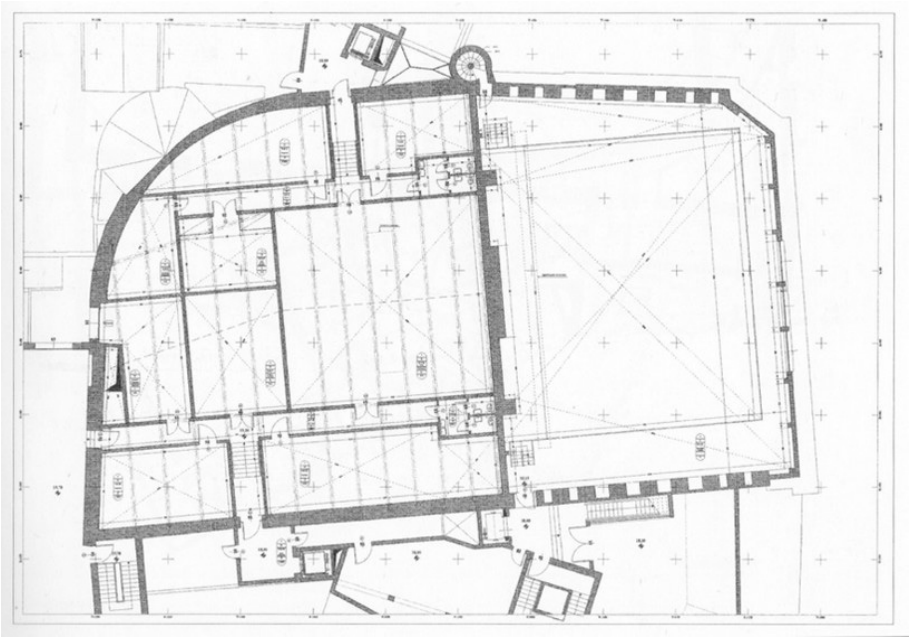

Fig. 5. La pianta del livello soprasala nel progetto di Carlo Aymonino (AA. VV. 1997, p. 127)

▪ *Il progetto di "Ferrovial"*

Il gruppo si avvaleva della progettazione a cura dello Studio Salvador Pérez Arroyo & Eva Hurtado, Leena Jaskanen, Kir Lewis, Julia von Rohr, Tomás Amat Guarinos, Nicoletta Sartorato, Caterina Moggian, oltre a svariati consulenti per la macchina scenica e per la restituzione fotogrammetrica.

Arroyo e Hurtado, due raffinatissimi progettisti, fortunatamente sfuggiti negli anni Novanta al rischio di entrare nel novero delle *archistar*, partono dal restauro del Miozzi che, con l'uso del cemento armato, esattamente come era avvenuto nel restauro del Campanile di San Marco[7], ribadisce la frattura che si crea a inizio di secolo con l'introduzione di nuove tecnologie. Per i progettisti il teatro, e La Fenice in particolare, è un luogo di convivenza di varie istanze: la macchina e l'uomo, ma anche il vecchio e il nuovo. Ecco quindi che andando deliberatamente contro il bando, i progettisti dichiarano di non voler ricostruire ciecamente, testardamente, uno scenario, quello del teatro, della sala e dei suoi spazi di ingresso, in un fittizio "com'era, dov'era", così da risultare in futuro tutti i complici di un falso consenso, ponendo in scena la rappresentazione di un teatro. Convivono dunque in questo interessante progetto due istanze, quella del rifacimento (*fig. 6*), e quella delle ferite della storia. Come una lama dall'alto, una luce zenitale e radente separa i due anditi e mette in rilievo i dettagli della rovina (*fig. 7*), in un esercizio di severa, spietata e impassibile crudeltà, che denota l'inutilità di ogni *pietas*, come evocato dal Cacciari citato in epigrafe.

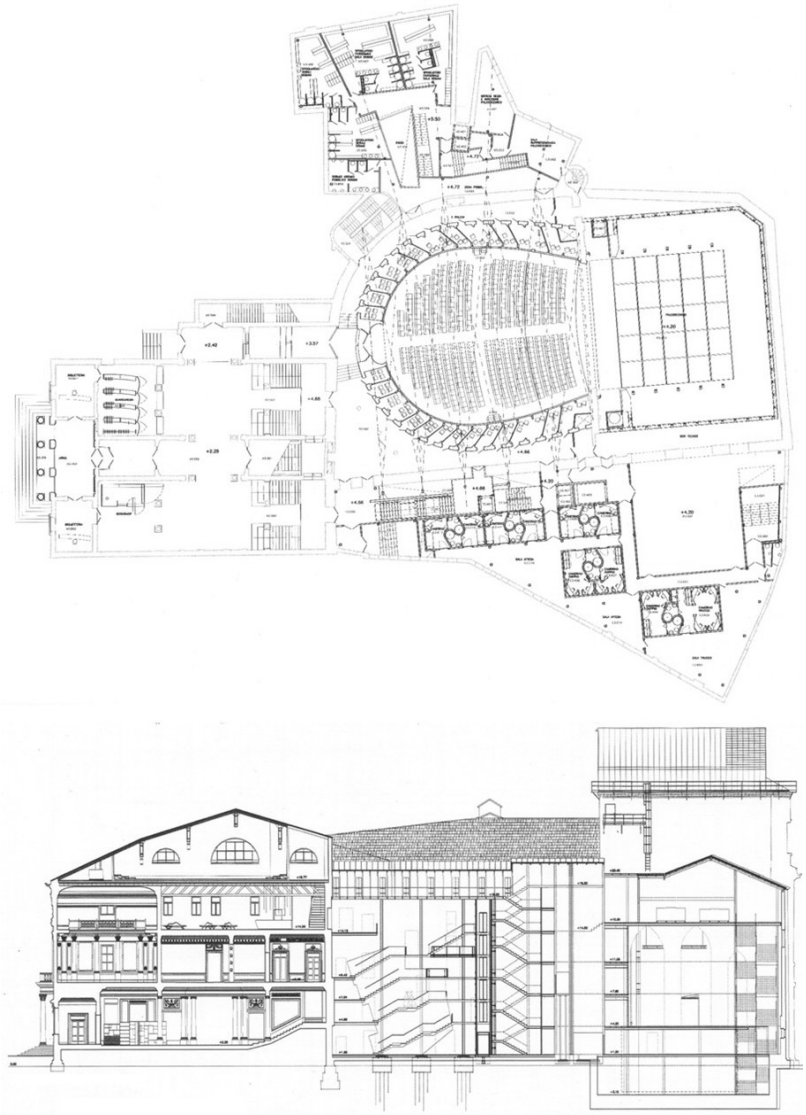

Fig. 6. Pianta e sezione del progetto di Arroyo & Hurtado (AA. VV. 1997, pp. 146-147).

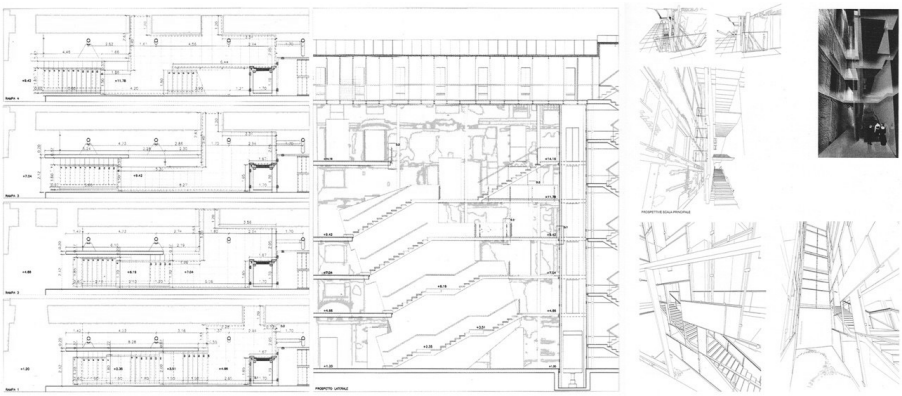

Fig. 7. La parte delle rovine, lasciata alla vista nel progetto di Arroyo & Hurtado (AA. VV. 1997, pp. 151-152).

▪ *Il progetto di "Impregilo s.p.a."*

Il gruppo si avvaleva del progetto di Gae Aulenti, Margherita Petranzan, Antonio Foscari, Marco Buffoni, Francesca Fenaroli, Vittoria Massa, con il contributo del Consorzio Artigiano "La Nuova Fenice", Francesco Amendolagine, Giuseppe Boccanegra, Renzo Mongiardino (per gli arredi), Eliana Gerotto (per lo studio dei colori), Piero Castiglioni (per l'illuminotecnica). In maniera elegante, Gae Aulenti nella relazione di progetto, analizza il concetto di copia, non in un'accezione negativa e proprio per questo motivo, benché lo accetti in pieno, a tratti sembra addirittura bacchettare il bando: una sequenza di pochi frammenti di muro e le poche sparute tracce delle Sale Apollinee non possono essere chiamate "l'esistente", né tanto meno si può porre al centro della progettazione l'esasperata ricerca di una relazione con esso "esistente". Dice Aulenti:

> L'apparente contraddizione, lo scarto che esiste fra la realtà fatta di pochi resti incombusti di un edificio ridotto a una scatola vuota e i dati del progetto preliminare fa organizzare una riflessione sul significato vero di questa operazione progettuale, che è quello di dare una risposta coerente a ciò che l'immaginario collettivo reclama: la costruzione di una "copia conforme".

Parole severe, mentre per il resto il progetto di Aulenti indugia sulla "diagonale del Selva", il congiungimento del Campo San Fantin con il rio, attraverso un camminamento interno, affidandosi successivamente ai disegni e alla documentazione del Meduna, più copiosa e affidabile (*fig. 8*).

Il progetto di Aulenti, pur animato dalle migliori intenzioni, si affida e si ancora con estrema fiducia ad alcuni punti non così forti e determinanti, quasi dettagli senza un appoggio costitutivo, come ad esempio la grande porta vetrata che vuol lasciar trasparire l'accesso alle Sale Apollinee. Per il resto, anche la sala riceve dalla sua progettista un apparato formale alquanto di maniera (*fig. 9*). Se una critica si può indirizzare a questo progetto è di non aver rispettato con coerenza ideologica le premesse progettuali con altrettanta forza.

▪ *Il progetto di "Mabetex Project Engineering s.a."*

Sono Ignazio e Jacopo Gardella con Alfio Balsamo, Esmeralda Capelli, Lamberto Dehò e Giuseppe Cristinelli i referenti progettuali di un elenco lunghissimo di collaboratori, consulenti, persino artigiani, elencati uno a uno nella relazione di accompagnamento, quasi a testimonianza della volontà di avvalersi delle maestranze locali. La relazione di progetto indugia per pochissime scarne righe sul concetto generale: fondamentalmente il "com'era, dov'era" viene accolto incondizionatamente e la relazione, molto tecnica, altro non è se non la descrizione degli elaborati e del progetto, sotto un profilo esplicativo e dimen-

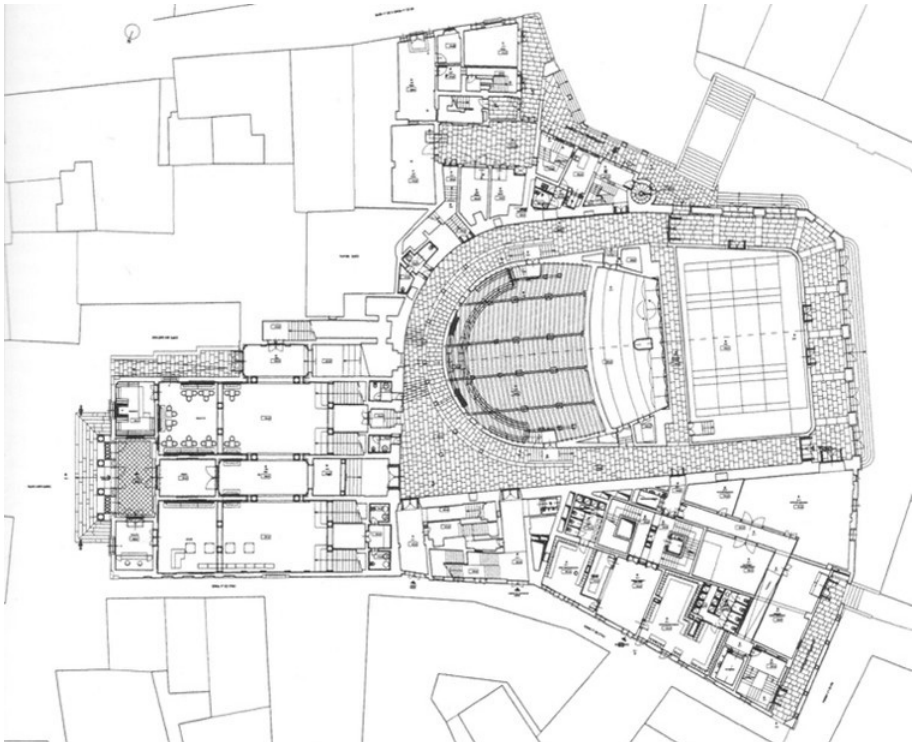

Fig. 8. La "diagonale del Selva" nel progetto di Gae Aulenti (AA. VV. 1997, p. 172).

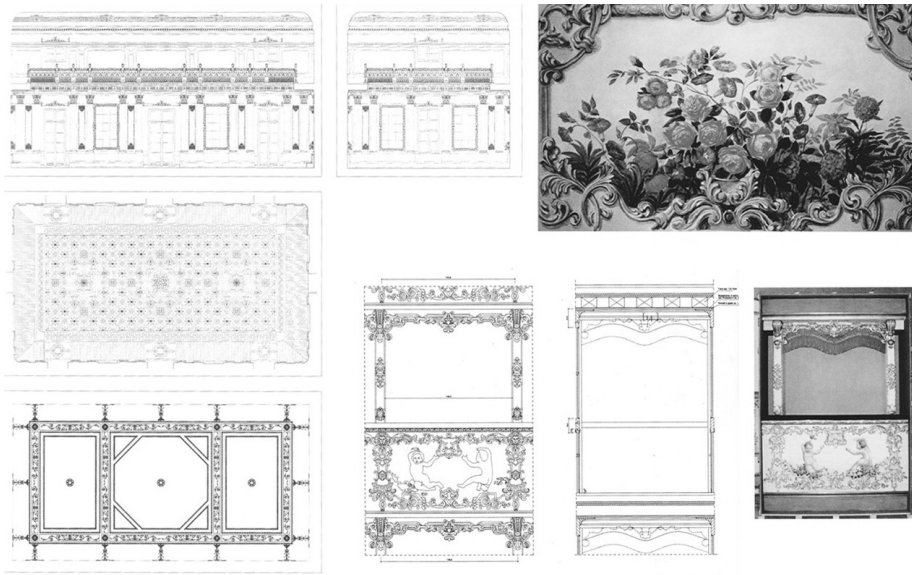

Fig. 9. Studio di apparati decorativi per il progetto di Gae Aulenti (AA. VV. 1997, pp. 175, 178 e 179)

sionale. Inoltre, non manca di evidenziare tutte quelle migliorie che il pretesto del rifacimento ha consentito di attuare, dalla pendenza della sala, alla razionalizzazione di alcuni percorsi, per compiacersi infine degli aspetti decorativi, supportati dal fare delle maestranze artigianali (*fig. 10*).

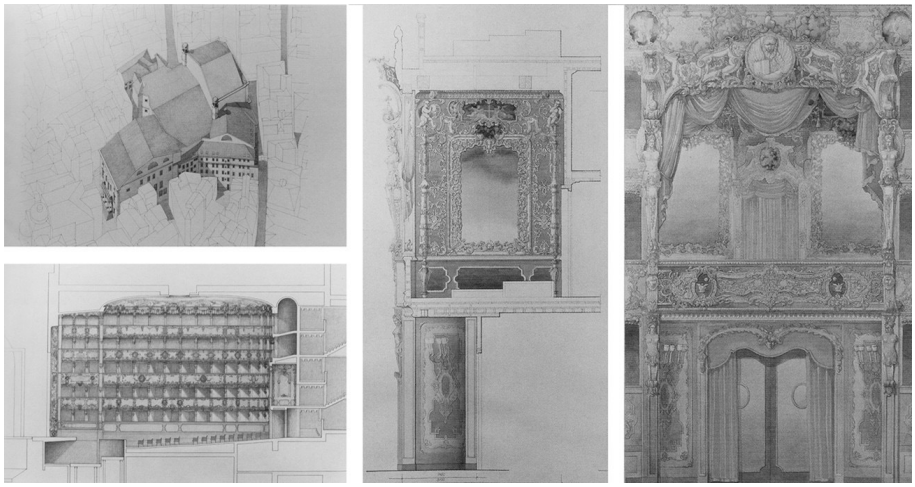

Fig. 10. Ignazio Gardella: Assonometria del teatro nel contesto urbano e studi per gli apparati decorativi della sala (AA. VV. 1997, pp. 207-208).

▪ *Il progetto di "Philipp Holzmann Bau AG Süd – Romagnoli s.p.a."*

È il progetto vincitore, che reca la firma di Aldo Rossi, come progettista unico, avvalsosi degli assistenti Francesco da Mosto, Giovanni da Pozzo e Massimo Scheurer, oltre a Franco Laner (progetto strutture lignee), Roberto Di Marco (strutture) e svariati collaboratori per gli arredi, l'acustica, la macchina scenica, fondazioni e impianti meccanici, nonché della collaborazione dello scenografo Mauro Carosi per la parte decorativa (*fig. 11*).

Sin dalle prime note che accompagnano la relazione, Aldo Rossi (che parla sempre in prima persona, citando sempre il contributo della squadra) abbraccia il motto dell'operazione, specificando come quella additata dal bando risulta essere una delle poche strade percorribili. Rispetto a queste modalità, Rossi non manca di ribadire come non si tratterà di una copia pedissequa e acritica della vecchia Fenice (*fig. 12*) e infatti la sua firma emerge chiaramente nella sala prove (che oggi porta il suo nome), in cui lo sfondo è la riproposizione di un frammento della facciata della Basilica palladiana (*fig. 13*).

Che sia una citazione colta è evidente, occorre anche ribadire si tratti anche di una citazione pertinente, visto che Palladio è anche autore del primo teatro moderno nel pieno senso della parola, in cui propugna una continua inversione semantica tra esterno e interno, tra architettura e scenografia. La facciata della Basilica, riprodotta in legno, e, grazie alla sua tridimensionalità, ideale per forma e per materia ai fini dell'acustica, fungendo da sfondo per le prove del coro o dell'orchestra, altro non è, infatti, se non una immensa scenografia (*fig. 14*).

La stessa celebre maniera adottata da Rossi, per illustrare la natura della scelta progettuale, una sorta di sezioni svolte, è eloquente di questa maniera di concepire gli spazi, come in una rapida sequenza di scenografie (*fig. 15*).

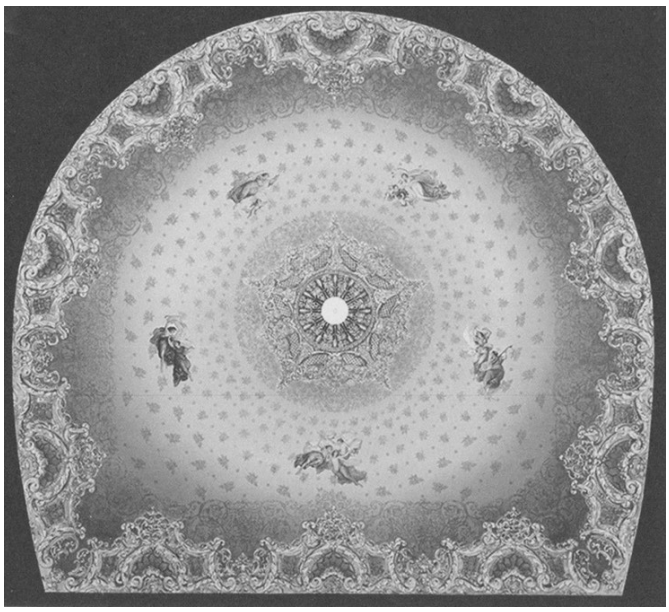

Fig. 11. Bozzetto di Mauro Carosi per il plafone della sala della Fenice nel progetto di Aldo Rossi (Pratali Maffei 2015, p. 147).

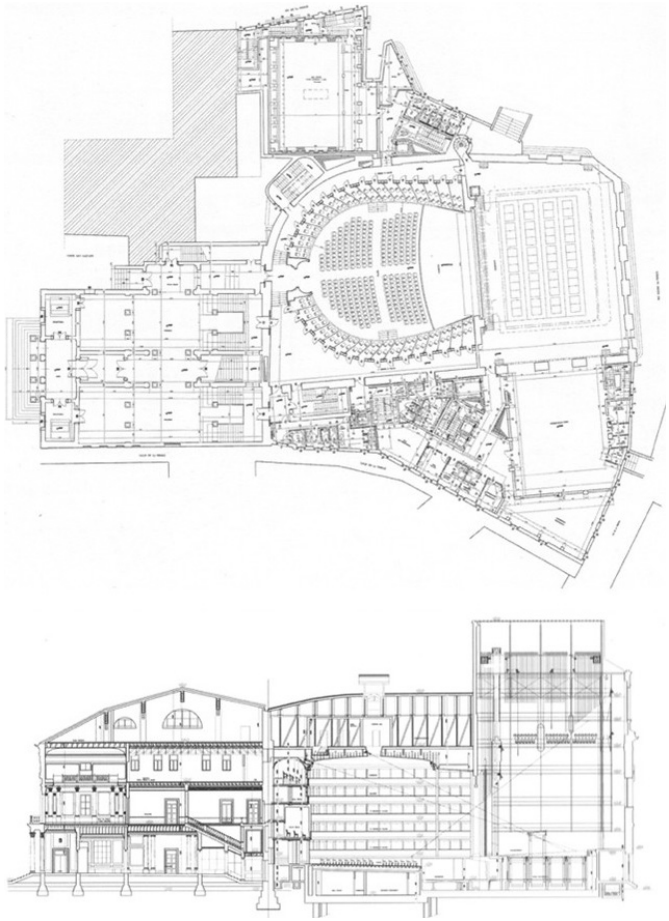

Fig. 12. Pianta del livello terreno e sezione del progetto di Aldo Rossi (AA. VV. 1997, pp. 263-264).

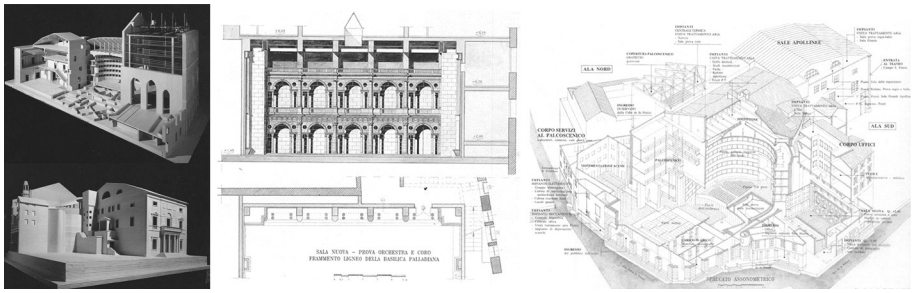

Fig. 13. Aldo Rossi: Modello ligneo, spaccato assonometrico e dettaglio di progetto per la facciata palladiana (AA. VV. 1997, pp. 266-267) pp. 207-208).

Fig. 14. La riproposizione del frammento della basilica palladiana nella sala prove della Fenice, oggi Sala Rossi (<https://www.domusweb.it/it/architettura/2004/10/07/venezia-inaugura-la-sala-rossi-della-fenice.html>).

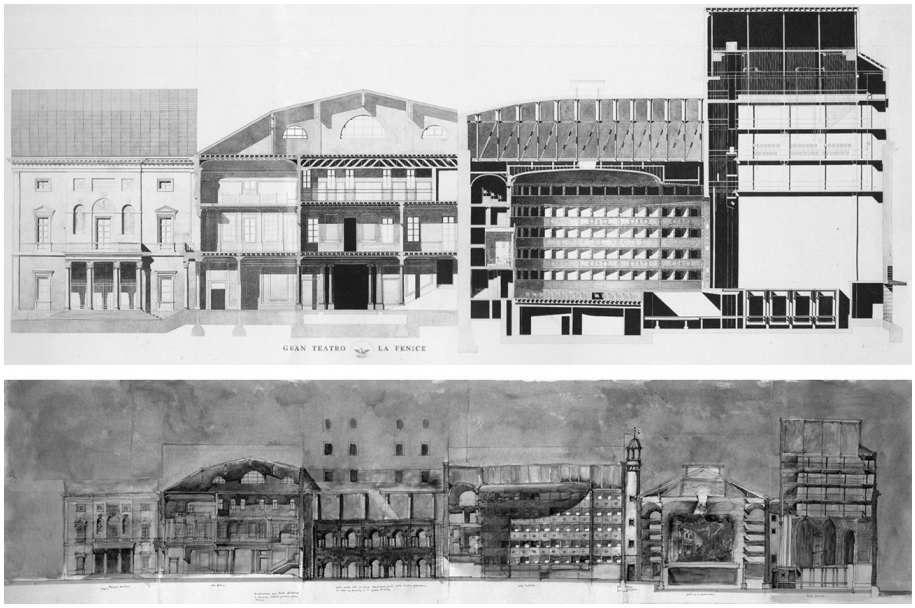

Fig. 15. Due disegni a nastro con sequenze di sezioni "svolte" di Aldo Rossi (AA. VV. 1997, p. 268).

▪ *Alcune considerazioni*

Questo ultimo tema, condotto con maggiore forza in due progetti, quello di Valle e quello di Rossi, è un'intuizione comunque presente in diversa misura in tutti i progetti, un po' meno in quello di Gardella e di Aulenti, che interpretano questo tema nella convinzione della verosimiglianza. D'altro canto, il teatro, in particolare la sala, è sempre stato il luogo della "rappresentanza", parola che in un attimo cede il posto a "rappresentazione", con cui condivide anche l'etimo[8].

Per sua natura poi l'edificio teatrale è complesso: è incarnazione matericamente bifronte del suo programma funzionale biunivoco e questi due fronti, mondo dello spettatore e mondo del rappresentante, si incontrano in quella impalpabile e osmotica linea di confine che è la rappresentazione, cosa intuita da Palladio, che le dà corpo con l'invenzione dell'arco scenico.

È la natura del teatro, di una macchina che interagisce dal contesto alla macroscala, con quello più intimo della rappresentazione scenica. D'altro canto, se non fosse stata Venezia, ossia un contesto particolare, frangibile come i vetri di Murano, la scelta progettuale sarebbe stata così quasi automaticamente quella del "com'era, dov'era"? Per questo ha ragione Alberto Ferlenga quando dice, citando Henry James, che se «di Venezia non c'è più niente da dire», allora non può esserci ipotesi di progetto[9]. Forse questo progetto voleva dire di Venezia proprio questo: che l'unicità e la particolarità di questa città, incluso il suo essere decadentemente *kitsch*, dicono molto di più di quanto noi non possiamo dire di lei.

Tra i requisiti moderni del restauro, poi, la compatibilità, la riconoscibilità e la reversibilità, affermano un principio che è quello dell'intervento discreto, quasi in punta di piedi. Di questi requisiti sembra evidente che solo il primo è rispettato. Da un punto di vista tecnologico, possiamo tranquillamente affermare che tutti i ricorsi materici sono stati condotti in maniera ineccepibile. Sugli altri due punti è doveroso invece soffermarsi un attimo.

Da orientamento culturale, infatti, sembrerebbe che la reversibilità possa essere un requisito atto a scaricare ogni responsabilità da qualsiasi forma di intervento eterogeneo rispetto all'originale in questione. In sostanza, la cautela brandiana nell'ammettere la fallibilità o la superabilità di un orientamento culturale e quindi la necessità di poter tornare indietro, a volte può essere intesa come "paracadute" in caso di gravi errori concettuali. Per quel che attiene invece al problema dello stile del restauro, è sempre Brandi a dettare le linee di orientamento ancor oggi ritenute più valide, con l'auspicio sicuro dello "stile del tempo", ma più generalmente di un buon senso gestibile caso per caso.

Pur non essendo tendenzialmente né riconoscibile (ideologicamente parlando), né reversibile (almeno nel suo volersi porre come scelta definitiva), il caso del restauro stilistico della Fenice condivide con i precedenti punti brandiani un concetto di vicinanza ideologica: così come la reversibilità sembra ammettere preventivamente l'ipotesi del ripensamento di fronte al possibile errore

interpretativo, nel caso della Fenice si è perseguita la strada della "scelta per non fare scelte". In altre parole, non si è scelto "di non scegliere", ma si è scelta la strada più rassicurante, una strada di continuità con il passato e con vicende storiche, infatti riportate anche in bando, che puntualizzano la natura estremamente scenografica della macchina teatrale[10].

In questa scelta le variabili da considerare sono molteplici: la necessità del riuso, peraltro anche in tempi accessibili; il contesto veneziano, da sempre estremamente fragile e delicato, rispetto al quale l'architettura contemporanea ha sempre avuto un rapporto dialettico estremamente difficile e conflittuale, eppure foriero di episodi di rara misurata bellezza (dal Carlo Scarpa del negozio Olivetti, al Gino Valle delle case alla Giudecca); il vuoto interpretativo delle macchine teatrali nel Novecento[11], di fronte al quale è negata ogni possibilità di adesione formale a una tipologia innovativa, auspicabilmente propria del Novecento.

Parlando dunque di Fenice come "occasione mancata"[12], occorre riequilibrare i termini della discussione: mentre i precedenti restauri (Selva, i vari interventi di Borsato e dei Meduna, Miozzi) agivano e imprimevano il proprio assetto formale su un tipo architettonico vivo e identitario del proprio presente, il restauro richiesto dal bando agisce su un modello identitario del nostro passato, per di più nell'auspicio di ripristino della sua funzione originaria. Del resto, se non si è riusciti per tutto il corso del Novecento a reperire una concezione di teatro propria dei tempi attuali, non sarà certo quella di Venezia l'occasione giusta. Anzi, diciamo in un certo senso che, vista la particolare delicatezza del contesto veneziano, esso al più avrebbe dovuto costituire un terreno di attuazione di un approccio progettuale già teorizzato altrove, non certamente ancora da sperimentare.

▪ *Conclusioni*

La storia della Fenice parla chiaro: successive, lente, ma progressive trasformazioni ne hanno rispettato la fisionomia, pur mutando la forma. L'intervento odierno sembra interrompere questa sequenza, invocando il soccorso di un assunto, quello del "dov'era, com'era", un principio che assolve dall'assunzione di responsabilità rispetto a un'ipotesi di ammodernamento. Non riusciamo a lasciare traccia del nostro tempo su quella fabbrica, come invece hanno fatto i Selva e i Meduna, perché per continuare la suddetta sequenza e mutare ancora una volta la forma, occorre avere chiaro cosa imprimere e a quale repertorio stilistico attingere. Nel nostro tempo, però, la nozione di "teatro contemporaneo", nella triplice accezione di "edificio", di "testo drammaturgico" e di "modalità della messa in scena", è estremamente sfuggente[13], mentre la nozione di stile è, forse definitivamente, abbandonata: se avessimo infatti voluto imprimere in quel rifacimento lo stile del nostro tempo, quale sarebbe stato lo stile del 1998? Questa impossibilità di reperimento, alla fine non fa altro che complicare il dissidio brandiano sulla scelta dello stile del restauro.

Una cosa è certa: tutte le possibili occasioni di dibattito sollecitate da un'occasione quale quella della Fenice, per fortuna eccezionale, sono state spazzate via in un sol colpo dalla scelta d'urgenza[14]. E proprio la mancanza di questo dibattito preventivo ha deprivato nella fattispecie le discipline del restauro dal ruolo di credibile interlocutore "politico"[15]. Questa assenza è stata piuttosto rimpiazzata da una "prassi teorica" emersa giorno per giorno in cantiere, anzi, diciamola meglio, nei cinque cantieri che, lavorando in contemporanea sulle altrettante parti del teatro, hanno consentito la restituzione in 300+300 giorni (a cavallo della sopra citata data del dicembre 2003).

La teoria dell'urgenza, dunque, ma anche la teoria del caso specifico, scritta istante per istante sulla base delle decisioni prese in cantiere, o meglio, in quei cantieri identificabili come sintagmi di una

> dissipazione geografica di gesti simultanei (dagli intagliatori sardi ai tecnici tedeschi della macchina scenica, dagli scenografi romani agli artigiani veneti) [in cui] sta forse la vera differenza tra lo spirito del cantiere del terzo millennio e quello delle precedenti costruzioni, ri-costruzioni, o anche solo degli 'ammodernamenti' della Fenice[16].

Tutti i progetti presentati mal celano una loro insicurezza di fondo, invocando successivamente il grande ruolo mediatore della patina del tempo (quella stessa patina che a tratti sembra un nemico, a tratti corre in soccorso). L'unico che è più convinto di questo agire è proprio Aldo Rossi, che in un altro celebre caso di restauro, il Teatro Carlo Felice di Genova, ha abbracciato una differente teoria del restauro (anzi, proprio opposta). Mentre invece

> la nuova Fenice ci consente di osservare e commentare un'opera che non avverte l'ansia del tempo, che mescola saggiamente ricordo e rinnovamento, progettata da un autore che non fu certo noto in vita per il suo minimalismo o la sua neutralità. La Fenice richiedeva questo e il suo architetto, che proprio a Venezia, in un Piccolo Teatro galleggiante aveva dato, quasi 25 anni fa, la sua prova più bella e discreta, ha risposto adeguatamente[17].

Se il "dov'era" è inevitabilmente certo, se il "com'era", su cui si è discusso e argomentato, è impossibile da ottenere (e speriamo che altre argomentazioni e orientamenti si possano aggiungere), un concetto è sicuramente fissabile, abbastanza fondamentale nel caso del Patrimonio: la storia è lineare, ma la storiografia è in effetti falsificabile, secondo l'accezione di Karl Popper, trattandosi di una scienza.

Rimane da dire che le vicende posteriori all'incendio (dal dibattito, non sempre vivo, al bando di concorso, sia pur con tutti i suoi limiti e forzature), ma soprattutto i progetti presentati, hanno offerto alcune visioni atte a consentire di comprendere meglio "cosa è" il Teatro La Fenice di Venezia.

▪ Note

[1] Il mattino del 31 gennaio 1994, le scintille del flessibile utilizzato da un operaio per riparare il sipario tagliafuoco colpirono il velluto dell'arlecchino fisso sopra al sipario del teatro. Nel giro di poco il fuoco si estese al sipario e al soffitto, uscendo fuori controllo. Anche in questo caso, le istituzioni decisero unanimemente di ricostruire il teatro "dov'era e com'era", pur apportandovi tutte le migliorie necessarie. Per la ricostruzione, fu creata la Fondazione del Gran Teatre del Liceu e la Società del Gran Teatre del Liceu cedette la proprietà all'amministrazione pubblica. La Fondazione lanciò una campagna di finanziamento a cui parteciparono molte aziende e istituzioni private che contribuirono per quasi la metà della cifra necessaria per i lavori. Il progetto della ricostruzione fu assegnato agli architetti Ignasi de Solà-Morales, Xavier Fabré e Lluís Dilmé. I lavori partirono nel 1994 e si conclusero nel 1999. Il 7 ottobre 1999 con la *Turandot* di Puccini, che era lo spettacolo che stava per essere messo in scena al momento dell›incendio, il teatro viene riaperto al pubblico.

[2] Berlucchi 2006, Mangone 2015. Il Teatro Petruzzelli brucia nella notte tra il 26 e 27 ottobre 1991. Anche per la sua ricostruzione si sceglie il criterio del "com'era, dov'era", sia pur riservandosi la possibilità di miglioramenti e adeguamenti soprattutto per la parte tecnologica.

[3] Il 25 settembre 2023 all'Ambasciata di Buenos Aires si tiene una conferenza con mostra che riguarda il Teatro Petruzzelli e il suo rifacimento. La conferenza è condotta dall'architetto Elisabetta Fabbri, coordinatrice del gruppo di supporto per la promulgazione della Relazione di Progetto Preliminare voluta dalla Prefettura di Venezia.

[4] Nella ricostruzione del Campanile si approfittò per rifare i leoni che era stati abrasi durante la dominazione austriaca, ricorrenza questa, presente anch'essa nelle vicende del teatro.

[5] La Relazione è pubblicata per intero in AA. VV. 1997, che rimane il riferimento in queste pagine anche per le descrizioni dei sei progetti.

[6] Il più referenziale documento al riguardo è AA. VV. 1997 (cit., cfr. nota precedente), in cui, oltre alla Relazione si trovano le descrizioni sintetiche dei sei progetti. Trattasi, a suo modo, anche di una sorta di catalogo di una mostra documentale, onde illustrare i progetti alla Cittadinanza, in cui ciascun gruppo sceglieva, per motivi di spazio editoriale, le tavole da pubblicare.

[7] Giusto per chiudere il parallelo con le vicende del Campanile di San Marco nel corso della sua ricostruzione si ricorse al calcestruzzo armato, in particolare al sistema Hennebique, applicato dai progettisti Luca Beltrami, non nuovo a restauri stilistici, e Gaetano Moretti, realizzato dall'impresa dell'ingegnere Giovanni Antonio Porcheddu. Anche nel restauro del 1937 de La Fenice si ricorse al calcestruzzo armato.

[8] Rispetto al tema della sala e delle decorazioni della Fenice restaurata, cfr. Fabbri 2004 e Fabbri, Cherido 2006.

[9] Ferlenga 2004, p. 4.

[10] Dall'esperienza diretta di chi scrive, nel febbraio del 2006 (giorni di Carnevale), durante una rappresentazione de *I quatro rusteghi* di Ermanno Wolf-Ferrari al Gran Teatro La Fenice (dunque quella già ricostruita), il pubblico intervenuto alla recita era in maschera. La cosa si rivelò essere una tradizione particolarmente sentita, che però rafforza la tesi della sala teatrale come grande ambiente scenografico.

[11] Centineo 2020.

[12] Pratali Maffei 2015.

[13] Sul concetto di "triade semantica" della parola "teatro", cfr. Centineo 2020. La ricerca fa riferimento all'impossibilità di reperire elementi stilistici e tipologici che possano porre in corrispondenza un tipo architettonico dominante con un genere specifico nel corso del Novecento. Inoltre la parola "teatro" esprime in un sol tratto l'edificio ("il teatro La Fenice"), un genere drammaturgico-letterario ("il teatro di Shakespeare"), o un'interpretazione performativa ("il teatro di Ronconi").

[14] Al di là dei dibattiti sui quotidiani, tra le poche riflessioni critiche preventive di quegli anni, si riportano Dalla Costa 1996 e Ferro 1999.

[15] Pratali Maffei 2015. Per una ricapitolazione delle vicende politiche, cfr. invece Costa 2003.

[16] Pratali Maffei 2015, p. 144.

[17] Ferlenga 2004, p. 5.

▪ Bibliografia

AA. VV. 1997
AA. VV., *I progetti per la ricostruzione del teatro La Fenice*, Venezia 1997

Berlucchi 2006
Berlucchi N., *Teatro La Fenice, Teatro Petruzzelli, Cappella della Sacra Sindone; considerazioni sullo stato di conservazione e sugli interventi di restauro di monumenti danneggiati dalle fiamme*, in Jean, G. (a cura di), *Salvati dalle fiamme. Gli interventi su edifici e oggetti d'arte danneggiati dal fuoco*, Atti della giornata di studio (Lugano, 6 ottobre 2006), SUPSI, Lugano-Canobbio 2006, pp. 33-44

Centineo 2020
Centineo S., *Representamen. Musica, architettura degli interni, società*, Palermo 2020

Costa 2003
Costa P., *La Fenice ritrovata. Musica e Lavori Pubblici*, Milano 2003

Dalla Costa 1996
Dalla Costa M., *Il Teatro La Fenice. Emozioni e soluzioni*, in «Quasar» XV-XVI, 1996, pp. 45-47

Fabbri 2004
Fabbri E. (a cura di), *La Fenice. Splendidezza di ornamenti e dorature*, Roma 2004

Fabbri, Cherido 2006
Fabbri E., Cherido M. M., *Il restauro dell'apparato decorativo interno e delle facciate del Gran Teatro La Fenice di Venezia*, in Jean, G. (a cura di), *Salvati dalle fiamme. Gli interventi su edifici e oggetti d'arte danneggiati dal fuoco*, Atti della giornata di studio (Lugano, 6 ottobre 2006), SUPSI, Lugano-Canobbio 2006, pp. 45-52

Ferlenga 2004
Ferlenga A., *La Fenice ricostruita: non è vero che "di Venezia non c'è più nulla da dire"*, in «Casabella», 719, 2004, pp. 4-5

Ferro 1999
Ferro C., *Semper eadem...: idee e progetti per la ricostruzione del Teatro la Fenice (1837) tra ripristini e invenzioni*, in «ΑΝΑΓΚΗ», 23, 1999, pp. 24-61

Mangone 2015
Mangone F., *Il restauro del teatro Petruzzelli a Bari*, in «Confronti», "Il restauro delle architetture per lo spettacolo", 6-7, 2015, pp. 133-142

Pratali Maffei 2015
Pratali Maffei S., *L'occasione perduta: la ricostruzione del Teatro La Fenice di Venezia*, in «Confronti», 6-7, 2015, pp. 143-149