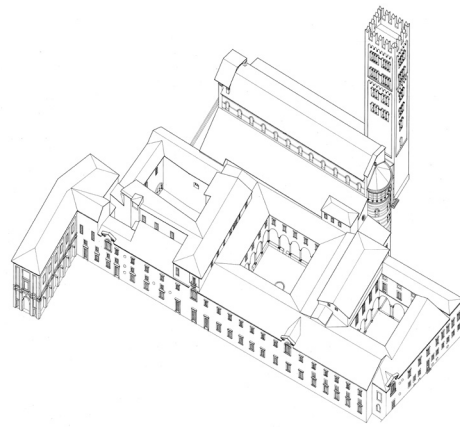


Carmassi's project for the diocesan museum in the convent of San Frediano in Lucca is a sophisticated re-functionalisation intervention implemented through a limited number of interventions, which in their synthesis are capable of bringing to light the sense of the spaces of ancient architecture and translate it into the actuality of our time.



Carmassi Studio di Architettura

Restauro del convento di San Frediano a Lucca
Restoration of the Convent of San Frediano in Lucca

Chiara De Felice

Tutto il lavoro dello Studio Carmassi sembra trovare la sua poetica nell'idea del riportare alla luce'; ogni occasione riporta inevitabilmente al tema della 'scopertura': una pratica fondata sull'esplorazione della storia di un luogo e sulla manipolazione dei materiali in questo depositati; un processo da cui affiorano elementi scoperti e riscoperti che esita in un'esperienza costruttiva empirica. Ma il 'riscoprire' di Carmassi, non indugia sul valore evocativo della rovina ed è evidente come il mero richiamo del frammento sia sentito come fine a se stesso; diversamente, l'urgenza appare quella di restituire un'identità a ciascuna delle parti che compongono l'intero; questo complesso processo di rilievo e identificazione approda ad una ricomposizione quasi anastatica del passato che tuttavia si riconnette al presente per mezzo dell'inserimento sistematico di nuove parti che fungono da congiunzione, rammendi invisibili realizzati con l'eleganza di un ricamo eseguito secondo un disegno che non nasconde la propria attualità. L'attitudine alla 'scopertura' è corroborata dalla sperimentata pratica del restauro; il progetto in questo modo moltiplica i suoi profili e più che una restituzione di un passato cristallizzato, si manifesta come un procedimento complesso il cui fine è la ricostruzione di una cronaca, i cui momenti si spiegano attraverso la progressiva rivelazione delle sovrapposizioni incorse nel tempo, delle trasformazioni degli usi e dei modi di appropriarsi dello spazio, che infine si chiariscono in una ricomposizione che supera la preta esposizione delle parti. Così tutte le opere guidate dal maestro toscano, stabiliscono con la preesistenza lo stesso rapporto che guidava i nuovi interventi nella città antica, ovvero la consapevolezza di interve-

All of Studio Carmassi's work seems to find its poetic expression in the idea of "bringing to light"; indeed, every intervention inevitably returns to the theme of "uncovering": a practice based on the exploration of the history of a place and on the treatment of the materials which have been deposited there; a process from which both discovered and rediscovered elements emerge, ultimately resulting in an empirical building experience. Carmassi's "rediscovery" does not linger on the evocative value of the ruin, and it is clear that the mere reference to the fragment is considered as an end in itself. Quite to the contrary, the main priority of the intervention consists in restoring an identity to each of the parts that make up the whole. This complex process of detection and identification leads to an almost anastatic recombination of the past which, however, is linked to the present through the systematic insertion of new components that serve as connectors, seamless stitches crafted with the elegance of an embroidery whose design does not conceal its modernity.

This inclination towards "uncovering" is reinforced by an established experience in restoration. In this way, the project broadens its scope and, rather than restoring a crystallised past, presents itself as a complex process whose objective is the reconstruction of a chronicle. Its various aspects are revealed through the progressive discovery of the accumulation of layers over time, of the transformations in the use and appropriation of space, and are ultimately elucidated in a recombination that transcends the mere display of its parts. In this way, all the projects executed by the Tuscan architect aim to re-establish with the pre-existing context the same relationships



nire non in uno stato paralizzato dell’oggetto architettonico, ma in un processo continuo di necessaria trasformazione, fatto di perdite e di nuove aggiunte. Su questi presupposti, gli interventi necessari al recupero dell’architettura riorganizzano l’organismo esistente con inserti ponderati ed essenziali, capaci di rivelare la complessità della macchina architettonica e di restituirle il senso perduto alla luce degli usi più attuali.

«I miei interventi aspirano ad integrare un atteggiamento rigoroso, basato sulla conoscenza analitica dei manufatti con modificazioni realizzate in maniera raffinata e attuale favorendo l’uso degli edifici senza violarne le qualità materiali e formali»².

Il recupero della qualità dello spazio avviene attraverso un’indagine quasi ossessiva condotta sul territorio o, meglio, nel territorio, tutto a partire dal rilievo degli episodi della città antica, dalla conoscenza della tipologia storica e delle tradizioni costruttive che si impongono come temi chiave dell’opera carmassiana.

La fase conoscitiva costituisce per il progetto la maglia generativa che detta gli assi lungo cui muoversi, con un bilanciamento quasi matematico tra due momenti: quello del recupero e quello del nuovo a sua volta trattato variamente: celato (come in grande parte dell’intervento sul Teatro Verdi) oppure più chiaramente mostrato, come intarsio o come giustapposizione.

La ricerca delle strutture tipo-morfologiche diventa l’imbastitura del progetto sulla quale gli elementi nuovi ridefiniscono i contorni della scatola architettonica. La strategia del restauro, così intesa, ancora alla linea del tempo il progetto che scaturisce dall’interazione tra archeologia dei manufatti, tessuti della memoria e struttura figurativa. Il risultato di questo taglio ‘scientifico’, per usare le parole dello stesso Carmassi, è che «L’edificio restaurato corrisponde all’insieme delle molte stratificazioni che si sono sovrapposte nel corso del tempo, alle quali si aggiunge l’ultimo leggero strato contemporaneo progettato per assonanza e non per contrasto»³.

Questa profondità di lettura fa sì che le opere dei Carmassi, anche quando concentrate in un interno, tengano la scala della città, della comunità, trasformando anche un piccolo intervento in un vero e proprio ‘fatto urbano’.

Così, similmente a quanto già suggeriva De Carlo, il progetto più che un fatto concluso in sé stesso, diventa un vero e proprio processo di partecipazione⁴ dove entrano in gioco le tensioni della città e le esigenze della sua comunità. La prospettiva carmassiana di ricomposizione cerca sponda nei nuovi elementi del progetto e assegna ai segni architettonici del muro e del percorso un valore fondativo quali principi strutturali che partecipano alla leggibilità dello spazio recuperato, utili a chiarire l’immagine rinnovata della città e dell’architettura.

Muri e percorsi portano nelle composizioni dei Carmassi la dimensione della longitudinalità, variamente declinata, sviluppando i temi del ‘percorso’ e del ‘margine’ con lo stesso peso che gli si vede attribuito nei trattati di Lynch⁵ dove si classificano come segni indispensabili per la percezione, per la figurabilità della città. Superato il ruolo di quinta scenica opposta a un sistema di preesistenze, questi tracciati diventano vere e proprie direttrici capaci di riorganizzare tali sistemi.

L’intervento dei Carmassi per il restauro e l’allestimento del Museo diocesano nel Convento di San Frediano a Lucca riassume questo complesso processo di partecipazione alla vita del fatto urbano che procede da fuori a dentro l’architettura.

Quelli che saranno gli esiti del progetto, infatti, si verificano già nella scala più ampia del tessuto della città in questo caso generato dal rapporto tra i tre grandi spazi dei chiostri e gli assi longitudinali che li incardinano sul lato nord a loro volta rappresentati, esternamente – su scala urbana – dal terrapieno delle

that governed interventions in the ancient city, in other words the awareness of acting not on a static architectural object, but on a continuous process of transformation, characterised by both losses and new additions. On the basis of these assumptions, the interventions necessary for the renovation of the architecture rearrange the existing building through measured and simple additions which are capable of revealing the complexity of the architectural structure and restoring its lost meaning, adapting it to the most contemporary uses. “My interventions seek to combine a rigorous approach, based on an analytical knowledge of the constructions, with refined and state-of-the-art modifications that favour the use of the buildings without, however, encroaching on their material and formal qualities”². The recovery of the quality of space takes place through an almost obsessive investigation of the territory, or rather, *in* the territory, starting from the study of the distinctive features of the ancient city, and the knowledge of historical types and building traditions, which are central themes in Carmassi’s work. The cognitive phase of the project represents the framework that determines the axes along which it will develop, with an almost mathematical equilibrium between two stages: that of recovery and that of the new, which in turn are treated in various ways, either concealed (as in much of the intervention on the Teatro Verdi), or more explicitly revealed, as inlay or mere juxtaposition. The search for the typological and morphological structures constitutes the basis on which the project develops, allowing the new elements to determine the contours of the renewed architectural form. The restoration strategy thus binds the project that results from the interaction between the archaeology of the artefacts, the memory of the place, and the figurative structure, to the temporal dimension. The result of this “scientific” approach, to use Carmassi’s own words, is that “The restored building reflects the many layers that have accumulated over time, to which is added a last, subtle, contemporary layer, designed in harmony rather than contrast”³. This interpretative depth ensures that Carmassi’s works, even when primarily concerned with interior spaces, always maintain a connection with the urban and social dimension, transforming each small intervention into an authentic “urban event”.

Thus, as suggested by De Carlo, the project, rather than being a self-contained fact, evolves into a genuine process of participation⁴, where the dynamics of the city and the needs of the community come into play. Carmassi’s view on recomposition seeks support in the new elements of the project, ascribing a central role to architectural components such as walls and paths. These become structural signs that enhance the legibility of the reclaimed space, helping to define the renewed image of both the architecture and the city. Walls and paths introduce the dimension of longitudinality into Carmassi’s compositions, which he explores in a variety of ways, developing the themes, among others, of the “path” and the “margin”. These acquire the same value that Lynch⁵ attributes to them in his treatises, where he defines them as essential signs for the perception of the image and figurative qualities of the city. By overcoming the role of a stage backdrop in opposition to a system of pre-existing structures, these paths become true guiding lines capable of reorganising the said systems.

Carmassi’s intervention for the restoration and layout of the Diocesan Museum in the Convent of San Frediano in Lucca sums up this articulated process of participation in the life of the city, which develops from the outside towards the interior of the architecture. The outcomes of the project are reflected, first of all, on the larger scale of the urban fabric, in this case generated by the relationship between the three large cloisters and the longitudinal axes connecting them to the north side. These axes are, in turn, represented on the exterior – at the urban scale –

mura, e internamente – a scala architettonica – dalla galleria distributiva che li ricollega. Infatti, oltre agli interventi di consolidamento operati sulle coperture e sulle volte, oltre le operazioni di pulizia e ripristino degli archi dei cortili, il progetto si attua proprio nell’interazione con il sistema delle direttrici dello spazio, attraverso l’inserzione di nuovi percorsi.

Chiamato a inserire una scala aggiuntiva nel braccio ovest dell’ultimo chiostro, al fine di garantire la sicurezza e il collegamento con il primo piano dell’area espositiva, Carmassi disegna un sistema di filigrane che si spiegano lungo gli spazi come un filo che orienta e accompagna. La nuova scala di botticino si svolge su tre rampe, tenendo un lato solidamente incastrato nella muratura esistente e liberando l’altro per mezzo dello sbalzo della struttura a mensola. In questo modo, i gradini di pietra, sagomati con una larghezza decrescente che conferma la geometria triangolare dello spazio a doppio volume, sormontano il muro che leggermente arretra sotto di essi, curvando in una piega che accompagna verso l’ingresso del museo. La scala, così concepita, si assottiglia in una modanatura leggera che enfatizza l’andamento aereo del percorso, quasi rievocazione dell’esile scala che si arrampica lungo la controfacciata della vicina Chiesa di San Michele. La scala, trattata in sezione, resta come sospesa nello spazio verticale e il margine di taglio si smaterializza nei riflessi dei profili di ottone che compongono il corrimano. Ancorata al corpo architettonico e in accordo con i suoi materiali, ma allo stesso tempo autonoma, la nuova scala si incorpora nella parete come le bozze di pietra chiara negli involucri esterni della basilica, prima con frammenti più radi e poi più fitti nella zona absidale. Il soffitto a voltine del corridoio risolve la malagrazia dei precedenti interventi di consolidamento anticipando il sistema delle grandi volte dei saloni museali.

Nella verticalità del doppio volume, la scala raggiunge la linea orizzontale del ballatoio che collega il primo piano: un diaframma metallico e luminoso costituito dal raffinato incrocio dei profili della ringhiera con quelli posti all’intradosso del solaio sospeso. L’insieme è un riuscito intreccio tra la solidità del muro preesistente e la leggerezza degli innesti. I sofisticati dettagli in ottone vibrano nella luce degli spazi recuperati, ringhiere, infissi, e i telai che incorniciano le specchiature trasparenti delle teche espositive, sono l’occasione di un ulteriore passaggio di scala che conferma la coesione tra progetto e pratica costruttiva, in un *continuum* con l’eredità di maestri come Scarpa o Albini. Diversamente dalla chiarezza degli altri interventi, meno efficace è il lavoro sulle superfici. La suggestiva operazione di ‘strap-po’ delle sovrapposte sfoglie di intonaci variamente trattati, caratteristica di molte delle opere dei Carmassi, trova in questa occasione meno spazio tra le idee della committenza che spinge per il recupero dello strato più antico delle decorazioni con esiti un po’ sordi che attenuano in parte quel racconto testimoniale ricercato dall’architetto. Anche nel Museo diocesano di San Frediano i temi di omogeneità, neutralità e coerenza, il peso della matericità, sembrano affiorare dalla memoria della città antica⁶, e il processo compositivo è affidato alla capacità dell’architetto toscano di lavorare con il restauro come con una pratica di trasformazione e non di conservazione, con la significativa conseguenza di restituire allo spazio vitalità (e vivibilità) anziché immobilizzarlo in una versione inattuale dello stesso.

¹ Cfr. M. Carmassi, *Architettura della semplicità*, Electa, Milano 1992.

² *Ivi*, p. 12.

³ *Ivi*, p. 60.

⁴ Sul tema si veda, S. Marini (a cura di), *Giancarlo De Carlo. L’architettura della partecipazione*, Quodlibet, Macerata 2013.

⁵ Cfr. K. Lynch, *L’immagine della città*, Marsilio, Padova 1969.

⁶ S. Zanichelli, *La poesia del restauro. Dialogo con Massimo Carmassi*, in «Architettare», n. 2, 2007, pp. 32-41.

by the earthwork of the walls, and internally – at the scale of the architecture – by the distribution gallery that connects them. In fact, the project is implemented not only through the consolidation of the roofs and vaults, and the cleaning and restoration of the arches in the courtyards, but also through the interaction with the system of spatial orientations, by the addition of new paths. Asked to design an additional staircase in the west wing of the last cloister in order to ensure safety, as well as to connect to the first floor of the exhibition area, Carmassi creates a system of filigrees that unfolds along the various rooms like a thread, guiding and accompanying the itinerary. The new staircase in Botticino marble is divided into three flights, with one side firmly anchored to the existing masonry, while the other is set free by the cantilevered structure. In this way, the stone steps, whose decreasing width emphasises the triangular geometry of the double-volume space, overlap the wall which slightly recedes below them, curving into a fold that leads towards the museum entrance. Designed in this manner, the staircase thins out into a slender moulding that emphasises the aerial progression of the route, almost recalling the slim staircase that climbs up the counter-facade of the nearby Church of San Michele. The staircase, observed in section, seems suspended in a vertical space, with the edge dematerialising in the reflections of the brass outline of the handrail. The new staircase, while anchored to the architectural body and in harmony with its materials, also presents itself as an autonomous element. It is integrated into the wall in a similar way to the light-coloured ashlar of the basilica’s outer shell, initially more sparse and then more compact towards the apsidal area. The vaulted ceiling of the corridor rectifies the awkwardness of previous consolidation interventions, anticipating the series of imposing vaults that will characterise the museum halls. In the double-height space, the staircase extends to the horizontal line of the landing that connects with the first floor: a metallic and luminous diaphragm formed by the intricate interplay between the outlines of the railing profiles and those located beneath the suspended ceiling. The overall result is a successful combination of the solidity of the existing wall and the lightness of the additions. The refined brass details shimmer in the light of the recovered spaces: railings, fixtures and the frames enclosing the transparent surfaces of the display cases represent a further shift in scale, reinforcing the cohesion between project and building practice, in continuity with the legacy of masters such as Scarpa and Albini. Unlike the clarity of the other interventions, the work on the surfaces is less effective. The fascinating operation of “tearing off” the overlapping layers of treated plaster, typical of many of Carmassi’s projects, is limited on this occasion, since the client insisted on the recovery of the oldest layer of decoration. This approach led to more subdued results, which somewhat diminish the testimonial narrative that the architect had sought to emphasise. In the Diocesan Museum of San Frediano, as in other of his works, the themes of homogeneity, neutrality and coherence, together with the weight of materiality, seem to emerge from the memory of the ancient city⁶. The design process is based on Carmassi’s ability to treat restoration as a practice of transformation, rather than mere preservation, with the consequent, and significant, restitution of vitality (and liveability) to the space, thus also preventing it from being immobilised in an outdated version of itself.

Translation by Luis Gatt

¹ Cf. M. Carmassi, *Architettura della semplicità*, Electa, Milan 1992.

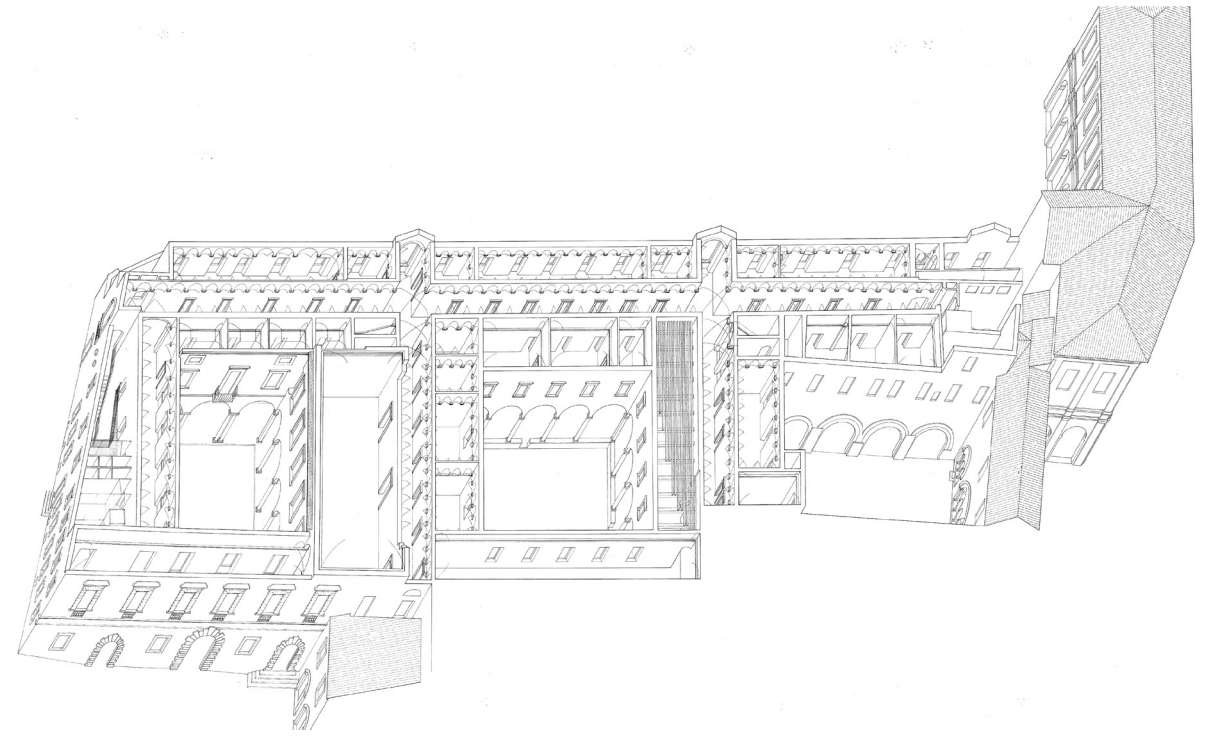
² *Ibid.*, p. 12.

³ *Ibid.*, p. 60.

⁴ On this subject, see S. Marini (ed.), *Giancarlo De Carlo. L’architettura della partecipazione*, Quodlibet, Macerata, 2013.

⁵ Cf. K. Lynch, *L’immagine della città*, Marsilio, Padua, 1969.

⁶ S. Zanichelli, *Dialogo con Massimo Carmassi*, in “Architettare”, n. 2, 2007, pp. 32-41.







Progetto: Carmassi Studio di Architettura (Massimo e Lorenzo Carmassi)
Cronologia: 1998-2002

pp. 78-79
Vista della facciata di San Frediano dal fianco del chiostro orientale.
pp. 82-83
Veduta di insieme della sequenza dei sistemi di collegamento verticale.
Assonometria degli interventi.
Fotografia dello stato di fatto prima del restauro.
La scala a mensola conferma la geometria triangolare dello spazio.
p. 84-85
L'effetto vibrante della ringhiera a doppio filare.
Gli infissi senza telaio enfatizzano la permeabilità evanescente del nuovo inserto.
pp. 86-87
La linea della scala rincorre quella dl ballatoio aereo.
Veduta del percorso dal piano superiore.
Fotografia del salone prima degli interventi.
pp. 88-89
Allestimento. La sequenza di teche si scompone in un sistema rarefatto di cornici.
Recupero dell'apparato decorativo.
Lo stato delle coperture prima gli interventi.

