

Il contributo culturale del Novecento.

La 'Teoria' di Cesare Brandi

La fonte: C. Brandi, 1963

Il commento: M. Cordaro, 1994

Il riferimento *: Carta del restauro, 1972

* V. bibliografia del Laboratorio

C. Brandi, voce "Restauro", *Enciclopedia Universale dell'Arte*, vol. XI, Venezia-Roma 1963, in C.Brandi, *Il restauro, teoria e pratica*, a cura di M. Cordaro, Roma 1994, pp. 15-34

(...)

Concetto del restauro

S'intende generalmente per restauro qualsiasi intervento volto a rimettere in efficienza un prodotto dell'attività umana. Si avrà dunque un restauro relativo a manufatti industriali e un restauro relativo all'opera d'arte: ma se il primo finirà per porsi come sinonimo di risarcimento o di restituzione in pristino, il secondo ne differirà qualitativamente, in quanto che il primo consisterà nel ristabilimento della funzionalità del prodotto, mentre per il secondo, seppure tale ristabilimento rientrerà in certi casi, come per le architetture, negli scopi secondari o concomitanti al restauro, il restauro primario è quello che riguarda l'opera d'arte in quanto tale.

Ma lo speciale prodotto dell'attività umana a cui si dà il nome di opera d'arte, lo è per il fatto di un singolare riconoscimento che avviene nella coscienza, e solo dopo tale riconoscimento si eccettua in modo definitivo dalla comunanza degli altri prodotti. Questa è la caratteristica peculiare dell'opera d'arte in quanto non si indaghi nella sua essenza, ma in quanto entra a far parte del mondo della vita, e cioè nel raggio di esperienza individuale.

Da tale premessa discende un corollario basilare: qualsiasi comportamento verso l'opera d'arte, ivi compreso l'intervento di restauro, dipende dall'avvenuto riconoscimento o no della opera d'arte come opera d'arte. Perciò anche la qualità e la modalità dell'intervento di restauro, sarà strettamente legata all'avvenuto riconoscimento, e pur la fase di restauro, che eventualmente l'opera d'arte può avere in comune con altri prodotti dell'attività umana, non rappresenta che una fase supplementare rispetto alla qualificazione che l'intervento riceve dal fatto di dover essere attuato su un'opera d'arte. Di qui l'opportunità di eccettuare il restauro, come restauro dell'opera d'arte, dall'accezione comune del restauro, e di articolarne il concetto non già in base ai procedimenti pratici con cui si attua, ma in relazione all'opera d'arte in quanto tale da cui riceve qualificazione.

Tuttavia l'opera d'arte, pur eccettuandosi da tutti gli altri prodotti dell'attività umana, conserva sempre la caratteristica, rispetto alle cose di natura, di essere un prodotto dell'attività umana. E come opera d'arte e come prodotto pone allora una duplice istanza: l'istanza estetica, che corrisponde al fatto basilare dell'artisticità per cui l'opera è opera d'arte; l'istanza storica che rispecchia la sua emergenza come prodotto umano in un certo tempo e in un certo luogo. Inoltre il fatto di presentarsi al riconoscimento di una coscienza in un certo tempo e in un certo luogo, conferisce all'opera d'arte una seconda storicità che via via si trasferisce nel tempo.

A questo punto si può dare la definizione del restauro, in quanto restauro dell'opera d'arte, nei termini seguenti: il restauro costituisce il momento metodologico del riconoscimento dell'opera d'arte nella sua consistenza fisica e nella duplice polarità estetico-storica, in vista della sua trasmissione al futuro.

Da tale definizione emerge che l'imperativo del restauro, come quello più generale della conservazione (che tuttavia si presenta come un restauro preventivo), si rivolge in primo luogo alla consistenza materiale in cui si manifesta l'immagine. Si pone quindi il primo e fondamentale assioma: si restaura solo la materia dell'opera d'arte.

(...)

Il contemperamento fra le due istanze rappresenta la dialetticità del restauro proprio in quanto momento metodologico del riconoscimento dell'opera d'arte come tale. Donde il secondo principio di restauro: il restauro deve mirare al ristabilimento dell'unità potenziale dell'opera d'arte, purché sia possibile raggiungere ciò senza commettere un falso artistico o un falso storico, e senza cancellare ogni traccia del passaggio dell'opera d'arte nel tempo.

(*)
La materia dell'opera d'arte

Se soggettivamente si restaura solo la materia dell'opera d'arte, com'è postulato nel primo assioma, la materia, in quanto rappresenta contemporaneamente il tempo ed il luogo dell'intervento di restauro, richiederà una definizione che non potrà essere mutuata alle scienze naturali, ma ricavata per via fenomenologica. Sotto questo aspetto la materia si intende come «quanto serve all'epifania dell'immagine». Riportata e circoscritta all'epifania dell'immagine, esplicita lo sdoppiamento fra struttura e aspetto.

Si faccia l'esempio di un dipinto su tavola, in cui la tavola sia talmente tarlata da non offrire più un supporto conveniente: la pittura sarà allora la materia come aspetto, la tavola la materia come struttura, ancorché la divisione possa risultare assai meno netta, in quanto che, per il fatto di essere dipinta su tavola, la pittura acquisisce particolari caratteristiche che potrebbero scomparire, una volta trasferita su un altro supporto. E dunque la distinzione fra aspetto e struttura si rivela assai più sottile di quello che può parere di primo acchito, né ai fini pratici sarà sempre possibile mantenere una rigida separazione. Si faccia un altro esempio: un edificio gettato a terra da un terremoto, e che, nella grande quantità degli elementi superstiti e nelle testimonianze autentiche, si presti tuttavia ad una ricostruzione od anastilosi. In questo caso l'aspetto non può essere considerato solo la superficie esterna dei conci, ma questi dovranno rimanere conci, non solo in superficie. Tuttavia la struttura muraria interna potrà cambiare per garantirsi da futuri eventi sismici, e perfino la struttura interna delle colonne, se ve ne siano, o delle travature. È il caso della ricostruzione della chiesa di S. Pietro ad Alba Fucense. Invece il caso è inverso per la ricostruzione del tempio E di Selinunte, i cui rocchi delle colonne giacevano a terra da molto più di un millennio, con una consunzione del tutto diversa da quella che avrebbero subito se fossero rimasti in opera, ciò ha determinato proprio l'impossibilità di ricondurre all'aspetto originario le parti superstiti del monumento. Infatti i rocchi, corrosi e di colore diverso dalla parte su cui giacevano rispetto a quella esposta all'aria e al sole, non arrivano a ricostruire l'unità monolitica che postula la colonna, anche se la struttura apparentemente sia restata quella antica^[6].

In realtà anche la struttura ha dovuto essere violentemente alterata col cemento armato, e con ciò non si è soddisfatta né l'istanza estetica, né l'istanza storica, per la quale, in tal caso, il monumento andava ormai conservato nelle reliquie e nello stato nel quale era stato trasmesso dal tempo.

Molti errori funesti e distruttivi sono proprio discesi dal fatto che non si era indagata la materia dell'opera d'arte nella sua bipolarità di aspetto e di struttura. Così una radicata illusione, che, ai fini dell'arte, potrebbe dirsi illusione d'immanenza, ha fatto considerare come identici, ad esempio, il marmo ancora non resecato di una data cava e

quello che, della stessa cava, è divenuto statua: mentre il marmo non resecato possiede solo una composizione chimica identica, il marmo della statua ha subito la trasformazione radicale d'essere veicolo d'un'immagine, si è storicizzato per dato e fatto dell'opera dell'uomo, e fra il sussistere come marmo e il suo essere immagine, si è aperta un'incolmiabile discontinuità. Che dunque la materia possa essere la stessa, non è sufficiente per autorizzarci a completare un monumento incompiuto o manomesso, poiché la storicizzazione che acquisterebbe la materia per la nuova utilizzazione non deve risultare retrodatata, o si fa un falso storico oltreché estetico. È evidente che, in base a tale chiarificazione, l'aver ricostruito la stoà di Attalo ad Atene con lo stesso marmo con cui era stato edificato quello originario, aggrava l'errore, mentre la ricostruzione ottocentesca di alcune campate del Colosseo in mattoni, solo per garantire la statica delle parti originali superstiti, testimonia un probò intervento, assolutamente ligio all'istanza storica, ancorché, esteticamente, la diversità di colore sia troppo forte. Perfetta invece deve ritenersi la soluzione del Valadier per le parti mancanti dell'arco di Tito, cromaticamente accordato alle parti superstiti e variato nella materia impiegata (travertino, invece che marmo)⁷¹.

(...)
L'opera d'arte come unità

Il secondo principio postulato per il restauro contempla il ristabilimento dell'unità potenziale dell'opera d'arte. (...)

... l'opera d'arte non dovesse concepirsi come un intero, dovrebbe considerarsi come un totale, e in conseguenza risultare composta di parti: ...

(...) Ma l'opera d'arte può effettivamente presentarsi come composta da parti, fin al punto che, come per un polittico, queste parti possono materialmente staccarsi l'una dall'altra, in quanto originariamente concepite come separate. Tuttavia, anche in questo caso, è giocoforza concludere che le parti non sono veramente autonome, ma che la partizione ha valore di ritmo, e nel contesto se ne perde il valore individuo per essere fuso e riassorbito in un'opera sola. Altrimenti, se le parti restano ognuna per suo conto, e solo materialmente accostate, l'opera che ne risulta è una silloge, e quella riunione avrà solo una ragione storica, ma non una validità estetica. (...) Si prenda il caso limite, cioè, delle tessere del mosaico, e dei conci di un'architettura. Senza esplicitarne ora il valore di ritmo, che sarebbe un riportarsi all'essenza, rimane, dal punto di stazione assunto che è quello della ricezione dell'opera d'arte, che tanto le tessere musive quanto i conci, una volta sciolti dalla concatenazione formale in cui l'autore li dispose, rimangono inerti e non trattengono nessuna traccia, o appena una traccia scarsa, dell'unità in cui erano stati cementati dall'artista. È dunque il mosaico e la costruzione fatta di conci, il caso che piú eloquentemente dimostra l'impossibilità per l'opera d'arte di essere concepita come un totale, quando invece deve realizzare un intero. (...)

... nell'opera d'arte mutilata e ridotta in frammenti ...

... l'intervento di restauro volto a rintracciare l'unità originaria, sviluppando l'unità potenziale, immanente nei frammenti, deve essere contenuto a svolgere solo i suggerimenti impliciti nei frammenti stessi o suffragati in testimonianze autentiche dello stato originario dell'opera. Ma tale intervento integrativo cade naturalmente sotto l'istanza estetica e sotto quella storica, che, nel reciproco temperamento, dovranno determinare il momento in cui si dovrà arrestare l'intervento e il modo di temperarlo per evitare sia un'offesa estetica che un falso storico.

Sulla necessità di questo temperamento si basano tre principi fondamentali. Col primo di questi si esige che l'integrazione debba essere sempre e facilmente riconoscibile. Quindi l'integrazione dovrà restare invisibile alla distanza a cui l'opera d'arte deve essere guardata, ma immediatamente riconoscibile, e senza bisogno di speciali sussidi, non appena si venga ad una visione appena ravvicinata. Il secondo principio si ricollega a quanto è stato detto della materia dell'opera d'arte, e cioè che questa è insostituibile solo in quanto collabori direttamente alla figuratività dell'immagine, in quanto è aspetto e non per tutto quanto è struttura. Infine, nel terzo principio, si prescrive che ogni intervento di restauro non deve rendere impossibili, anzi deve poter facilitare gli eventuali interventi futuri. (•••)

*In quale dei tempi dell'opera d'arte debba cadere
l'intervento del restauro*

••• tre sono i tempi da tenere in considerazione affinché l'intervento di restauro possa inserirsi legittimamente sull'opera d'arte.

Il primo tempo consiste nella durata dell'estrinsecazione dell'opera d'arte mentre viene formulata dall'artista. Il secondo tempo abbraccia l'intervallo che intercede fra la fine del processo creativo (senza pregiudizio del punto, di finito o non finito, a cui l'opera sia stata lasciata dal suo autore) e il momento in cui la nostra coscienza attua la ricezione dell'opera d'arte. Il terzo tempo consiste infine nella ricezione medesima della coscienza.

(•••) ••• in nessun modo può l'intervento di restauro reinserirsi nel momento della formulazione dell'opera, retrodatarsi e cangiarsi da restauro in creazione. È tale il restauro di fantasia. Problemi sottili propone invece il secondo momento della temporalità dell'opera d'arte, quando cioè si consideri l'intervallo che si frappone fra il termine del processo creativo e la ricezione dell'opera. Sembrerebbe infatti che questo lasso di tempo non possa rientrare nella considerazione dell'opera d'arte come oggetto estetico, perché questa è ormai divenuta immutabile e invariabile, ma, così argomentando, si trascurerebbe il fatto basilare della fisicità dell'opera d'arte: tale fisicità può essere minima ma non può mai mancare. Riguardo all'intervento di restauro, è proprio questa fisicità che potrà avere subito particolari alterazioni. Ma oltre a questo caso, c'è il fatto delle alterazioni, modificazioni che l'opera può avere subito a varie riprese lungo la trasmissione nel tempo.

Tanto le prime alterazioni che le seconde dovranno essere considerate alla luce delle due istanze, storica ed estetica, ma non potranno mai dar luogo alla pretesa di inserire l'intervento di restauro in questo secondo tempo, sempre anteriore alla ricezione attuale. Naturalmente, così chiarito, si risolverebbe in una pretesa assurda, dato che il tempo è irreversibile, e tuttavia è la pretesa che sta alla base del ripristino ottocentesco.

Escluso dunque il primo e il secondo tempo per l'intervento di restauro, l'unico momento legittimo per l'azione di restauro è quello del presente stesso della coscienza ricevente. Il restauro, per rappresentare un'operazione legittima, non dovrà presumere né il tempo

come reversibile né l'abolizione della storia. L'azione di restauro inoltre, e per la medesima esigenza che impone il rispetto della complessa storicità che compete all'opera d'arte, non dovrà porsi come segreta e quasi fuori del tempo, ma dare modo di essere puntualizzata come evento storico quale essa è, per il fatto di essere azione umana e di inserirsi nel processo di trasmissione dell'opera d'arte al futuro. Nell'attuazione pratica questa esigenza storica dovrà tradursi non solo nella differenza delle zone integrate, ma nel rispetto della patina e nella conservazione di campioni dello stato precedente al restauro.

Problemi del restauro secondo l'istanza storica

(...)

Dal punto di vista dell'istanza storica sarà necessario allora iniziare la considerazione dal limite estremo e cioè da quando il sigillo formale impresso alla materia possa risultare pressoché scomparso, e il monumento stesso quasi ridotto ad un mero residuo della materia con cui fu composto.

Il primo grado, dunque, da considerare nell'opera d'arte ai fini dell'istanza storica, è dato dal rudere. Tuttavia sarebbe un errore credere che dalla effettuale realtà del rudere possano trarsi le norme stesse della conservazione del rudere, poiché col rudere non si definisce una vera realtà empirica, ma si enuncia una qualifica che compete a cosa pensata simultaneamente sotto l'angolo della storia e della conservazione, e cioè non solo e limitatamente alla sua consistenza attuale, ma nel suo passato, da cui trae l'unico valore quella presenza attuale in sé priva o scarsissima di valore, e nel futuro, a cui deve essere assicurata: in quanto vestigia o testimonianza d'opera umana e punto di partenza dell'azione di conservazione. Rudere sarà dunque tutto ciò che testimonia della storia umana, ma in un aspetto assai diverso e quasi irriconoscibile rispetto a quello originario.

È questo l'unico caso in cui, per la degradazione dell'opera d'arte nel rudere, può essere assimilato al rudere di opera d'arte anche il rudere che opera d'arte mai non fu, e neppure opera dell'uomo, ma che, sebbene elemento naturale, rientra in una testimonianza storica: come il tronco secco della quercia del Tasso a S. Onofrio a Roma da assicurare al futuro come fosse il rudere di una scultura in legno.

È evidente che il restauro, in quanto rivolto al rudere, non può consistere che nel consolidamento e nella conservazione della materia di cui il rudere consta.(...)

Ma il problema cruciale, secondo l'istanza storica, consiste nella conservazione o nella rimozione delle aggiunte, e, in secondo luogo, nella conservazione o nella rimozione dei rifacimenti. Naturalmente, mentre a proposito del rudere, pressoché unica sarà, il più delle volte, l'istanza storica, in questo caso delle aggiunte e dei rifacimenti, il problema non è solo storico ma anche estetico. E tuttavia il problema va esaminato in sede storica, in prima istanza.

Dal punto di vista storico, l'aggiunta e l'interpolazione subita da un'opera d'arte non è che una nuova testimonianza del fare umano e del transito dell'opera d'arte nel tempo: in tal senso l'aggiunta non differisce, per essenza, da quello che è il ceppo originario ed ha gli stessi diritti ad essere conservata. Invece la rimozione, seppure risulti ugualmente da un atto compiuto ad un determinato momento e s'in-

serisca egualmente nella storia, in realtà distrugge un documento e non documenta a vista se stessa, donde potrebbe portare alla distruzione e quindi all'obliterazione di un trapasso storico in futuro importante, e comunque alla falsificazione di un dato.

Perciò, dalle considerazioni precedenti, discende che la conservazione dell'aggiunta deve ritenersi regolare, eccezionale la rimozione.

(...)

La patina secondo l'istanza storica

Vi è tuttavia un caso in cui l'aggiunta reperibile sull'opera d'arte non si presenta necessariamente come il prodotto d'un fare, e cioè quell'alterazione o soprammissione che ha ricevuto il nome di patina.

(...) ... dal punto di vista storico si deve riconoscere che è un modo di falsificare la storia nelle sue testimonianze (come lo sono anche le opere d'arte), se queste vengono depurate della loro antichità, se cioè si costringe la materia ad acquistare una freschezza, un taglio netto, un'irruenza che contraddica all'antichità che l'opera attesta. (...)

Dal punto di vista storico, pertanto, la conservazione della patina, come conservazione di quel particolare offuscamento che la novità della materia riceve attraverso il tempo ed è quindi testimonianza del tempo trascorso, non solo è auspicabile, ma tassativamente richiesta.

Problemi del restauro secondo l'istanza estetica

Sottoponendo gli stessi problemi, che sono stati esaminati alla luce dell'istanza storica, all'istanza estetica, risulterà evidente che il rudere non possa essere trattato che come rudere, e l'intervento di restauro svolgersi dunque in direzione unicamente conservativa e non integrativa. A questo primo grado, quindi, dell'azione di restauro non può esservi materia di contenzioso fra istanza storica e istanza estetica.

La situazione cambia quando si passa al problema della conservazione o della rimozione delle aggiunte e dei rifacimenti, poiché questi ben di rado saranno superfetati su dei ruderi, ma il più delle volte su opere perfettamente vitali, per le quali la tentazione di un ripristino può agire in modo fortissimo.

Come affermazione generale, per quanto riguarda l'istanza estetica, l'aggiunta dovrebbe essere rimossa. Si capovolge quindi il problema rispetto a quanto veniva riconosciuto in base all'istanza storica. Ma la contraddizione, il più delle volte, sarà più apparente che reale. Infatti l'imperativo della rimozione dell'aggiunta non può essere tassativo che nel caso di una aggiunta che sia stata perpetrata senza una rielaborazione dell'intero testo o pittorico o scultoreo o architettonico, ma come un'intrusione irrilevante al monumento, unicamente dovuta a grossolana utilitarieria o velleitaria moda.

Dovunque l'aggiunta o la modificazione sia stata fatta invece in modo tale da rifondere il testo precedente in una nuova unità formale, oppure rappresenti un innesto formalmente elaborato in modo da conciliare due figuratività teoricamente discordanti, l'imperativo della conservazione sarà per l'istanza estetica altrettanto perentorio che per l'istanza storica. (...)

Se poi si sposta il problema delle aggiunte ai rifacimenti, ancorché non sempre si possa mantenere netta la distinzione, non c'è dubbio che il rifacimento per la dose o larga o piccola di arbitrarieria e di fantasia che contiene, dovrebbe poter essere eliminato, sempre che, tuttavia la sua eliminazione possa dar luogo ad una restituzione nello stato «quo ante». Ma disgraziatamente questa restituzione non sarà

quasi mai possibile, sia che si tratti di architettura o di scultura, in quanto che il rifacimento avrà alterato i punti del contesto antico a cui si collegava, sicché la rimozione del rifacimento lascerebbe l'opera con una mutilazione nuova, spesso più nociva, alla vista, del rifacimento stesso. Ciò si dica in special modo per l'uso invalso fino all'Ottocento, di completare le statue antiche mutilate con pezzi aggiunti ed elaborati ex-novo. Per applicare questi pezzi nuovi la vecchia frattura doveva infatti essere resecata o pareggiata o addirittura adattata ad incastro, sicché rimuovendo ora il pezzo aggiunto, quel taglio meccanico che viene in luce costituirà sicuramente come una mutilazione nuova, mentre era agevole espungere il rifacimento o l'aggiunta mentalmente.

Così è accaduto per l'Apollo del Belvedere in Vaticano, e così accadrebbe se dalle statue dei frontoni di Egina (Monaco, Antikensammlungen), venissero rimossi i pezzi aggiunti dal Thorvaldsen. Ed errore è stato ricomporre, al di fuori che con i calchi, il Laocoonte secondo una versione congetturalmente più aderente alla concezione originaria, in quanto che il gruppo, prima dell'ultimo intervento, era quello inteso nel Cinquecento da Michelangelo al Montorsoli, e aveva acquistato la sua cittadinanza nella storia dell'arte.

La patina secondo l'istanza estetica

Sembrerebbe che, per l'istanza estetica, in un sol caso dovesse risultare legittima la conservazione della patina, quando cioè l'assestamento dell'eccessiva vivacità dei colori, sotto il velo del tempo fosse stato previsto esplicitamente dall'autore. Ma sarebbe un grave errore di limitare la conservazione della patina a questi casi fin troppo rari ad accertarsi per poter essere qualcosa di più di un'eccezione. In realtà il problema della conservazione della patina, dal punto di vista estetico, va risolto sulla base stessa della fenomenologia dell'opera d'arte.

La chiave per la soluzione sarà offerta dalla materia di cui consta l'opera d'arte. Posto che la trasmissione dell'immagine avviene per dato e fatto della materia, e che il ruolo della materia è d'essere trasmittente, permettendo all'immagine di giungere allo spettatore, la materia in sé e per sé non dovrà mai fare aggio sull'immagine, ma restare ad essa subordinata. Pertanto la patina, dal punto di vista estetico, è quella impercettibile impalpabile sordina posta dal tempo alla materia, che si vede costretta a tenere il suo rango più modesto in seno all'immagine. Con ciò viene legittimata, anche dal punto di vista estetico, la conservazione della patina. Solo allora, in seconda istanza, si può scendere dal nudo enunciato teorico a indicare quella classe di casi nei quali la patina non costituisce soltanto l'attutimento della materia nell'epifania dell'immagine, ma addirittura un potenziamento cromatico, così nelle architetture. Sono più di quattro secoli ormai che è stato riconosciuto questo apporto di bellezza del tempo ai monumenti, riconosciuto da poeti e da pittori, che hanno fatto tesoro del flusso cromatico della patina, e che ad esempio, e non sono molti anni, la costosa e irrispettosa lavatura del Colosseo volle distruggere. (***)

Il restauro preventivo

Restauro preventivo è direzione inconsueta che potrebbe anche indurre nell'errore di credere che possa esservi una specie di profilassi che, attuata come una vaccinazione, possa immunizzare l'opera d'arte nel corso del tempo. Viceversa, per restauro preventivo deve

intendersi tutto ciò che mira a prevenire la necessità di un intervento di restauro sicché il restauro preventivo si pone non meno importante del restauro effettivo. E al restauro preventivo dovrebbero indirizzarsi le autorità preposte alla conservazione delle opere d'arte.

L'importanza del restauro preventivo, come prevenzione e salvaguardia, si trova naturalmente affermata nella definizione del restauro, identificato nel momento metodologico del riconoscimento dell'opera d'arte e non già in base ai procedimenti tecnici ai quali è demandato l'intervento di restauro.

Come prevenzione e salvaguardia dell'opera d'arte, il restauro preventivo si dirama nelle direzioni più varie, e la definizione di queste direzioni dovrà essere dedotta dalla natura dell'opera d'arte. In quanto l'opera d'arte si definisce in primo luogo nella sua duplice polarità storica ed estetica, la prima direttiva d'indagine sarà quella relativa a determinare le condizioni necessarie per il godimento dell'opera e come opera d'arte e come monumento storico.

In secondo luogo l'opera d'arte si definisce nella materia o nelle materie di cui consta: e qui l'indagine dovrà essere portata sullo stato di consistenza della materia, e successivamente sulle condizioni ambientali, in quanto ne permettano, ne rendano precaria, o direttamente ne minaccino la conservazione.

È chiaro, a questo punto, che non meno che nel restauro effettivo, dovranno confluire nel restauro preventivo i risultati, le scoperte, le invenzioni scientifiche che abbiano riferimento ai campi che interessano la sussistenza dell'opera d'arte: dalle ricerche sulla luce e su-

gli effetti della luce alla scelta delle sorgenti luminose, e così per il calore, l'umidità, le vibrazioni, i sistemi di condizionamento, di imballaggio, di sospensione, di disinfestazione.

In tal senso l'elenco non potrà mai risultare definitivo, ma richiederà aggiornamenti continui.

M.Cordaro, Introduzione a C.Brandi, *Il restauro...cit.*,
pp. XI – XXXVI.

Non ri-
percorreremo punto per punto l'itinerario brandiano dell'elabora-
zione teorica. Ci basti individuare alcuni snodi più problematici.
L'opera d'arte, come prodotto dell'attività umana, impone una du-
plice valutazione. Da un lato essa è un atto che rimanda ad un certo
tempo e luogo, quelli della sua materiale realizzazione, e si rivela al-
tresi alla coscienza situandosi in un luogo e in uno spazio determina-
ti. È quella che Brandi chiama l'istanza storica. Nel contempo però
assume una valenza specifica corrispondente al fatto basilare dell'arti-
sticità per cui l'opera è opera d'arte. Ed è questa l'istanza estetica.
Non è determinante in sé la funzione pratica che essa può avere e
mantenere, come accade ad esempio per l'architettura: essa andrà va-
lutata in rapporto allo stato della consistenza fisica in cui ci è perve-
nuta e alle due istanze fondamentali con cui l'opera d'arte si propone
all'atto della recezione che ne fa la coscienza. Da qui deriva la prima
definizione del restauro inteso come «...il momento metodologico
del riconoscimento dell'opera d'arte, nella sua consistenza fisica e
nella sua duplice polarità estetica e storica, in vista della sua trasmis-
sione al futuro» (*Teoria*, p. 34). Si osservi bene. Siamo ben lontani da
ogni precettistica e da ogni definizione minutamente normativa o
tendente a rivelare una essenza. È unicamente descritto un processo e
un percorso di *metodo*, con le condizioni che sono determinanti per
il suo esito. Non si pretende di subordinare ad una particolare con-
cettualizzazione del fenomeno artistico la qualificazione metodologi-
ca del restauro. Si vuole eccettuare l'opera d'arte, con la sua specificità
che l'indagine storica e critica rivela, rispetto alla innumerevole se-
rie dei manufatti che rinviano alla creatività dell'uomo. È il restauro
dell'opera d'arte critica *in atto*, che si rivolge ai suoi materiali costitu-
tivi, nel modo come essi si sono mantenuti, ed è solo questo il campo
legittimo della sua attività. L'assioma famoso «si restaura solo la ma-
teria dell'opera d'arte» (*Teoria*, p. 35) implica l'indispensabile coin-
volgimento della conoscenza scientifica e tecnica intorno ai materiali
costitutivi delle opere d'arte, al loro comportamento nel tempo e alla
selezione e alla determinazione dei procedimenti tecnici e dei mate-
riali di restauro da utilizzare. È inoltre fondamentale perché sancisce
il principio che il restauro non può interferire minimamente sui

significati dell'opera, che sono molteplici e indefinibili una volta per tutte; bensì può e deve unicamente interessarsi dei suoi componenti materiali, intendendo per tali i materiali costitutivi dell'opera d'arte, come pure quanto di materiale, anche esterno all'opera, concorre alla sua percezione e rivelazione, nell'organizzazione che essi ricevono come struttura significativa. È questa una conquista davvero importante che restituisce al restauro l'unico ambito che gli può competere.

La giusta considerazione e rivalutazione della realtà materica dell'opera d'arte non può per Brandi farla diventare protagonista assoluta della valutazione, indipendentemente dall'elaborazione formale che ha ricevuto. In altri termini nega la possibilità di una identificazione immediata tra immagine e materia che la sostanzia, costituendone comunque il tramite essenziale della sua recezione nella coscienza. Non sono dunque la preziosità e la raffinatezza della materia, oppure la complessità e la perfezione di un processo esecutivo a costituire da soli il pregio e il significato di un prodotto determinato dal punto di vista artistico e culturale, bensì la qualificazione dipende dalla possibilità di lettura che offre l'interazione tra scelte materiali e tecniche, organizzazione semantico-funzionale, struttura formale realizzata. L'apprezzamento e la valutazione storico-estetica del ciclo cimabuesco di Assisi o del Cenacolo di Leonardo prescinde dagli errori tecnici della loro esecuzione e si rivelano nonostante lo stato di conservazione in cui ci sono pervenuti. Ugualmente l'utilizzazione da parte del Sansovino di materiali poveri, quale è la cartapesta, per alcune delle sue sculture, non pregiudica il giudizio di valore sulla qualificazione estetica, anche quando la cartapesta pretende di *simulare* il ben più nobile marmo. È sotto questo punto di vista che occorre intendere la differenziazione che Brandi propone tra *aspetto* e *struttura* della materia. Non è ad esempio l'identità di un materiale che può giustificare nel restauro la legittimità di un rifacimento. In casi estremi inoltre la conservazione dell'opera d'arte può comportare anche la modifica o il sacrificio di sue parti o caratteristiche strutturali quando queste non interferiscano in alcun modo con la qualificazione dell'aspetto dell'opera. Respingendo questa differenziazione, uno degli apporti più discussi della *Teoria* brandiana, si nega alla radi-

ce ogni possibilità pratica di intervento conservativo e di restauro a solo vantaggio del rovinismo o dell'imbalsamazione¹⁶.

L'approfondimento teorico della metodologia del restauro comporta ancora la necessità di una attenta considerazione della temporalità in rapporto all'opera d'arte nel momento della sua recezione nella coscienza. Si coglie la complessa interrelazione che si manifesta nel tempo inteso come durata del processo creativo, del tempo inteso come situazione storica all'atto della realizzazione dell'opera, del tempo infine che separa il momento conclusivo della realizzazione e il momento in cui si valuta e si definisce l'intervento. Il restauro non può portare alla luce fasi o aspetti, ad esempio pentimenti, che precedono il sigillo ultimo che l'opera riceve nell'atto della sua ultima formulazione; né inserirsi nell'alveo stesso del processo creativo con integrazioni e rifacimenti di fantasia; né può modificare la qualificazione complessiva che la realtà storica e culturale di una determinata epoca storica ha contribuito a definire; né può cancellare le modificazioni, naturali o dovute all'azione dell'uomo, che l'opera può aver subito nel corso della sua esistenza. È questa la più radicale critica che sia stata portata alla concezione del restauro inteso come ripristino di un presumibile stato originario ed è un potenziamento del concetto di storicità dell'opera d'arte come presupposto cardine della teoria del restauro.

Può apparire fin qui la posizione di Brandi come una coerente riproposta delle esigenze più decisamente orientate alla conservazione dell'opera come ci è storicamente pervenuta, limitando agli interventi puramente meccanici e tecnologici la legittimità del restauro. Individua però Brandi una particolare qualità dell'opera d'arte, in grado di proporsi unitariamente come «intero» anche se lacunosa in qualche sua parte, contrapponendo a questa la concettualizzazione dell'unità intesa come «totale» o aggregazione funzionale di parti¹⁷. L'opera d'arte continua «a sussistere *potenzialmente* come un tutto in ciascuno dei suoi frammenti e questa *potenzialità* sarà esigibile in una proporzione direttamente connessa alla traccia formale superstite» (*Teoria*, p. 44). Una verifica della correttezza di tale assunto la si ha solo osservando come anche da un frammento o da un particolare di una pittura o di una scultura o di una architettura si possa risalire, nel campo dell'attribuzione, alla definizione di un periodo storico, di

una particolare scuola, a volte anche dello stesso autore. Accanto all'istanza prettamente storica, come guida essenziale per il restauro, si definisce così anche l'istanza più propriamente estetica che legittima anche quegli interventi che direttamente interferiscono con l'immagine, quali la pulitura e la reintegrazione. A condizione che siano però tecnicamente sicuri e criticamente fondati; la pulitura rispetti integralmente i materiali originali e il loro aspetto quale si è venuto modificando col tempo, mantenendo intatta la patina dell'opera; e la reintegrazione non sia interpretativa o analogica e tanto meno di fantasia; si fondi sui dati certi suggeriti dalla figuratività superstite, possa essere facilmente riconoscibile ad una distanza ravvicinata, sia del tutto reversibile. Altrimenti il mantenimento della lacuna sarà doveroso, anche se potrà subire dei trattamenti che annullino o diminuiscano il disturbo visivo che arrecano all'immagine. Il rudere è il caso limite della perdita dell'unità potenziale d'immagine, per il quale l'unico imperativo è unicamente la corretta ed efficace conservazione delle sue vestigia materiali. È a questo punto che si può enunciare, con le parole stesse di Brandi, il secondo principio di restauro: «Il restauro deve mirare al ristabilimento della unità potenziale dell'opera d'arte, purché ciò sia possibile senza commettere un falso artistico o un falso storico, e senza cancellare ogni traccia del passaggio dell'opera d'arte nel tempo» (*Teoria*, p. 36). La divaricazione tra restauro inteso come rifacimento e restauro inteso come semplice conservazione dello *statu quo* è davvero superata con una nuova individuazione di metodo che determina un nuovo equilibrio. Certo un equilibrio difficile, non predeterminato e rigido, che suppone sempre una verifica e un adattamento alle singole situazioni e ai singoli casi, con la certezza però di una capacità di analisi e di articolazione della strumentazione progettuale del restauro quale mai prima della teoria brandiana si era avuta.

Altri problemi sono affrontati da Brandi nella sua *Teoria* alla luce del quadro metodologico sopra delineato. Ad esempio il problema della legittimità delle rimozioni di aggiunte o rifacimenti. Distingue nettamente il significato e il valore dei due termini: «L'aggiunta può *completare*, o può *svolgere*, soprattutto in architettura, funzioni diverse da quelle iniziali; nell'aggiunta non si ricalca, si sviluppa, piuttosto, o s'innesta. Il rifacimento invece tende a riplasmare l'opera, in-

riali costitutivi dell'opera, con le conseguenti modificazioni che essi assumono, ma è anche, dal punto di vista estetico, «...quella impercettibile sordina posta alla materia, che si vede costretta a tenere il suo rango più modesto in seno all'immagine. Ed è questo ruolo, che allora darà la misura pratica del *punto* a cui dovrà portarsi la *patina*, dell'equilibrio a cui *dovrà* riportarsi» (*Teoria*, p. 73). Legata al mantenimento della patina è per Brandi la necessità di salvaguardare, nella pulitura, tutti i materiali costitutivi, comprese le vernici originali, fossero esse colorate o no, e le ultime finiture a velatura. Ed è su questa base che si innesta una durissima polemica con i laboratori della londinese National Gallery, che vede contrapposte due concezioni inconciliabili. Più che una contrapposizione tecnico-scientifica e di consapevole controllo dei mezzi utilizzati, come vorrebbero ridurla i restauratori inglesi, si tratta di una diversa visione e di un diverso apprezzamento della storicità dei materiali antichi e della loro conservazione. Le ragioni prudenziali di Brandi e le sue cautele, ad esempio nel condurre puliture di dipinti difficili, quali la Pala Pesaro del Bellini, il polittico del Gozzoli di Perugia, il Coppo di Marcovaldo di Siena, prima ancora che dalle limitate conoscenze a quel tempo correnti sui principi della solubilità, derivano da una impostazione teorica che considera la storicità seconda dell'opera d'arte come essenziale per la sua caratterizzazione. Ed era proprio questo aspetto che i restauratori della National Gallery si rifiutavano di capire¹⁹. La polemica sul mantenimento della patina, occasione peraltro di un approfondimento della ricerca sulle fonti tecniche intorno agli strati di finitura degli strati pittorici, dimostra con evidenza il tipo di qualificazione delle superfici che Brandi esigeva, senza però negare la possibilità di una revisione delle puliture da lui stesso guidate, come dimostra l'apprezzamento per nuovi interventi, successivi a quelli da lui condotti, ad esempio per il nuovo restauro della Flagellazione di Piero nel palazzo Ducale di Urbino o del Seppellimento della Santa Lucia del Caravaggio di Siracusa²⁰.

La determinazione più corretta e sicura della metodologia di intervento non impedisce infine una considerazione particolare dei problemi di quello che Brandi chiama «restauro preventivo», tutta la serie cioè di provvidenze e attenzioni di salvaguardia ambientale e fi-

tervenire nel processo creativo originario, rifondere il vecchio e il nuovo così da non distinguersene e da abolire o ridurre al minimo l'intervallo di tempo che distacca i due momenti» (*Teoria*, p. 64). A meno che il rifacimento non raggiunga una nuova soglia di autonomia estetica. È in questo caso che, con più evidenza, si pone il problema del punto di vista, estetico o storico, secondo cui si considera l'opera. Storicamente «...la conservazione dell'aggiunta deve considerarsi regolare: eccezionale la rimozione» (*Teoria*, p. 63). Il rifacimento, per il fatto che tende generalmente a retrodatarsi e costituire fondamentalmente un «falso storico», non ha legittimità alcuna nell'operazione di restauro, a meno che la sua eliminazione non comporti un danno per l'originale o lo restituisca in condizioni fortemente frammentarie o di rudere. Per l'istanza che nasce dall'artisticità, l'aggiunta può esigere la sua rimozione, soprattutto considerando la possibilità di ritrovare l'unità originaria e non soltanto quella potenziale. Il contrasto che così nasce tra istanza storica e estetica «... può essere solo schematizzato in sede teorica, essendo questo un contenzioso il più individuale e per così dire irripetibile che possa darsi. Ma la soluzione non può essere giustificata come *d'autorità*, deve essere l'istanza che ha maggior peso a suggerirla» (*Teoria*, p. 71). La soluzione del caso per caso parrebbe rendere simili le soluzioni di Brandi alle indicazioni dei critici e teorici del restauro che lo hanno preceduto, almeno da Boito in poi. In realtà la messe di analisi, distinzioni, argomentazioni che guidano la sua teoria hanno una duttilità e uno spessore ben diversi, tali da costituire una indicazione precisa anche nei casi più complessi. Lo dimostrano anche in questo caso le concrete scelte operative che Brandi affrontò come responsabile di interventi di restauro, ad esempio per la Madonna senese di Coppo di Marcovaldo e la Santa Chiara con storie della sua vita, nella omonima chiesa assisiata: due problematiche analoghe, risolte però, con differenti argomentazioni e valutazioni, in modo del tutto diverso¹⁸.

Anche la determinazione e i limiti della pulitura delle superfici di un manufatto di rilevanza artistica, e il mantenimento della patina, sono affrontati alla luce della stessa dialettica. Sia per l'istanza estetica che per quella storica la pulitura trova il suo limite invalicabile nel rispetto della patina, che è il segno del passaggio del tempo sui mate-

sica delle opere di interesse artistico e storico al fine di evitare, per quanto è possibile, l'intervento di restauro vero e proprio, comunque da considerarsi soluzione ultima e non priva di possibili conseguenze traumatiche. Questa esigenza, intesa con la stessa forza di un imperativo morale, impone un'indagine preventiva sullo stato di conservazione dei materiali costitutivi e sulle condizioni ambientali che possono interagire su di essi, rendendone precaria o minacciandone direttamente la consistenza e la conservazione. Dall'esito di tali indagini deriva la determinazione delle misure cautelative o proibitive necessarie al mantenimento dell'opera sia nella sua propria materialità che nella salvaguardia e nel rispetto della spazialità che è ad essa pertinente. Esempio è a quest'ultimo riguardo l'analisi delle conseguenze dell'apertura del corso Rinascimento a Roma, in epoca fascista, dinanzi alla chiesa di S. Andrea della Valle. La facciata, caratterizzata dalle colonne cilindriche incassate nello spessore della muratura, con un effetto volumetrico e plastico che il Rainaldi desunse dall'atrio michelangiolesco della Laurenziana, è divenuta ora fondale prospettico del lungo corridoio che le si apre davanti, appiattendone il risalto chiaroscurale e riducendo l'emergenza delle colonne a un profilo disegnato. È del tutto perduta, o deve essere recuperata sulla base di una conoscenza filologicamente attrezzata, la visione ravvicinata e di sguincio che prima consentiva il piccolo slargo antistante la facciata. È un caso esemplare, per Brandi, del fatto che si possa diminuire o annullare il valore e il significato di un'architettura insigne senza neppure materialmente toccarla.

Indirizzi recenti in Italia: la “pura conservazione”

Le fonti: M. Dezzi Bardeschi, 1981 e 1982-1984
A. Bellini, 1983

M. Dezzi Bardeschi, *Presentazione*, in *La conservazione del costruito. I materiali e le tecniche*, a cura di M. Dezzi Bardeschi e C. Sorlini, Milano 1981, p. 5-11

Ancor oggi - malgrado tante oneste dichiarazioni di buone intenzioni - la figura del restauratore è più facilmente assimilabile, nei segreti recessi del cantiere transennato e sottratto alla vista di occhi indiscreti, a quella di un Infedele che, inseguendo una propria idea interna d'affezione, sogna antistorici ripristini e realizza - con la complicità dell'attuale rigido meccanismo imprenditoriale - tranquille sostituzioni di parti e di materiali degradati, piuttosto che non a quella del conservatore attento ad arrestare il degrado al suo primo manifestarsi, dell'analista paziente in camice bianco che in tempestiva collaborazione interdisciplinare con altri tecnici della conservazione (chimici, fisici, biologi), si impegna in una battaglia scientifica volta ad assicurare la trasmissibilità alle future generazioni di quel patrimonio architettonico diffuso in cui si identificano le radici stesse della nostra stratificata cultura materiale.

Oggi ancor più che ai tempi di Boito e del suo dialogo immaginario fra un intellettuale romantico e un preteso filologo, la parola d'ordine deve essere "conservare, non restaurare".

Il nodo è dunque quello di assicurare che non sia alterato per mano dell'uomo quel contesto materico che costituisce l'autenticità stessa della fabbrica.

Ricordiamo la non sospetta riflessione di Walter Benjamin, cioè di un intellettuale esterno al "campo " e sicuramente non compromesso con la disciplina del "restauro": "Anche nel caso di una riproduzione altamente perfezionata, manca un elemento: l'hic et nunc dell'opera d'arte - la sua esistenza unica è irripetibile nel luogo in cui si trova. Ma proprio su questa esistenza, e in null'altro, si è attuata la storia a cui essa è

stata sottoposta nel corso del suo durare. In quest'ambito rientrano sia le modificazioni che essa ha subito nella sua struttura fisica nel corso del tempo, sia i mutevoli apporti di proprietà in cui può essersi venuta a trovare. La traccia delle prime può essere reperita soltanto attraverso analisi chimiche e fisiche che non possono venire eseguite sulla riproduzione; quella dei secondi è oggetto di una tradizione la cui ricostruzione deve procedere dalla sede dell'originale.

L'hic et nunc dell'originale costituisce il concetto della sua autenticità ...

L'intero ambito dell'autenticità si sottrae alla riproducibilità tecnica"

E ancora:

"L'autenticità di una cosa è la quintessenza di tutto ciò che, fin dalla origine di essa, può venir tramandato, dalla sua durata materiale alla sua virtù di testimonianza storica. Poiché quest'ultima è fondata sulla prima, nella riproduzione, in cui la prima è sottratta all'uomo, vacilla anche la seconda, la virtù di testimonianza della cosa. Certo, soltanto questa; ma ciò che così prende a vacillare è precisamente l'autorità della cosa".

E' senza dubbio significativo il fatto che, mentre Benjamin scriveva queste parole (nel lontano 1938), il restauro di Stato celebrava i propri più perversi fasti. Malgrado l'affinarsi del dibattito specifico che tentava di fissare i criteri e la 'normativa' per un intervento corretto (la carta di Atene è del '31 e le istruzioni alle Soprintendenze sono appunto del '38), sotto le mani dei restauratori gli edifici uscivano stravolti, anzi si assisteva (e purtroppo, in certe 'aree' arretrate si continua ad assistere)

ad una manomissione sistematica che risultava tanto più massiccia e prevaricatrice quanto più noto e rappresentativo era il monumento toccato. Sopraintendeva in effetti agli interventi una pellicolare e frivola estetica voyeristica, in base alla quale si pensava che l'immagine accreditata sui Sacri testi di storia dell'arte (in genere la facciata come 'facies' o specchio del monumento) riassume in se stessa - indipendentemente dal contesto fisico che la esprimeva - il significato "culturale" (ma dovremmo piuttosto dire: cultuale) dell'oggetto. Nessuna attenzione, salvo rari e sporadici casi da "manuale", era riservata, malgrado tutto, ai problemi reali della conservazione della cultura materiale.

Nasceva sì l'Istituto Centrale del Restauro, ma in modo tutto finalizzato a un'ideologia di tipo idealistico: dell'opera andava "salvata" soprattutto l'aura originaria, primigenia possibilmente da ritrovare libera da imbarazzanti successivi "inquinamenti" (si pensi alla fortuna - tutta strumentale - di un termine come "superfetazione"): era insomma il trionfo dell'apparire sull'essere, dell'icona come presunta invariante atemporale sulla sofferente e peribile fisicità dell'opera, dell'immagine adamantina, non offuscata sulla materia bruta ritenuta ancora - si consulti la "teoria" del restauro di Brandi - un supporto volgare, trascurabile, accidentale e dunque tranquillamente sostituibile e rinnovabile.

Il ritorno d'attenzione al contesto materico, della cui facile "vulnerabilità" si era già mostrato tanto consapevolmente preoccupato proprio Benjamin, è in definitiva recente ed è soprattutto legato alla ricorrente riflessione sui massicci

esiti distruttivi della disciplina, sulla considerazione cioè che la storia del restauro risulta (come un imponente cimitero d'autori) cosparso di inimmaginabili "cadaveri eccellenti". In effetti tutto sembra ancor oggi cospiccare contro la conservazione della consistenza materica in sé considerata. Se il primo colpevole è - ovviamente - l'abbandono, dunque la perdita progressiva d'uso e di significato, che provoca l'accelerata irreversibile ruderizzazione di un manufatto, anche l'eccessivo ritorno d'interesse può risultare altrettanto prevaricatore. Dopo che si sia giunti infatti alla perdita di identità di un'opera o di un brano edilizio degradato, l'improvvisa riscoperta "passionnée" di un insieme architettonico ormai fortemente pregiudicato dall'abbandono fa sì che quella stessa consistenza materica precaria, ridotta a fantasma che ha accesso gli animi degli uomini di cultura, finisca per essere definitivamente travolta da un intervento inevitabilmente massiccio, sovvertitore.

E' insomma ancora la stessa riflessione che faceva Ruskin: "quando la guida Murray vi dice che è stato magnificamente restaurato potete tranquillamente passarvi davanti senza degnarlo d'attenzione, perchè non una sola pietra sarà rimasta al suo posto".

Oggi l'esperienza purtroppo insegna che tra tutti i nemici dell'opera costruita il più prevedibile ed onesto - come nei vecchi proverbi - è proprio ancora il Tempo: ogni operazione di "restauro", quando sia condotta tardivamente su un organismo edilizio notevolmente degradato scarica una inammissibile violenza sul contesto fisico che si vorrebbe salvaguardare, si traduce cioè in un intervento traumatico il cui risultato perverso è

proprio quello - paradossalmente - di sottrarre materia all'opera che invece si vorrebbe preservare dall'autodistruzione. Nel migliore dei casi così l'intervento riesce solo ad assicurare una pallida, sbiadita ri-produzione (ricorrendo a disinvolute tecniche costruttive impiegate di solito in un cantiere di produzione e non alle specifiche tecniche di conservazione, come richiederebbe la materia: nuovi componenti sostituiscono disinvoltamente gli elementi più degradati); nel peggiore si risolve in arbitrarie avventure morfologiche, in improbabili reinvenzioni e in assurde proiezioni e rivisitazioni nelle morte stagioni della storia degli Stili (magari con la complicità di approssimativi pseudo-manuali "tipologici").

Oggi il cerchio delle consolatorie quanto gratuite aggettivazioni che via via si è data la teoria della disciplina in almeno un secolo e mezzo di tormentata ricerca di identità (dal restauro "stilistico" a quello "storico", "critico", "tipologico") sembra alla fine che si sia chiuso mentre i nodi, con sempre maggior imbarazzo, vengono al pettine dei nuovi operatori.

Si reclama ormai a gran voce e con crescente insistenza (ora che il restauro è diventato un rilevante problema sociale) che il ciabattino stia alla scarpa, ossia che il restauratore si limiti solo a fare correttamente il proprio mestiere: che cioè operi all'unico fine di assicurare la conservazione dell'autenticità dell'opera, che è costituita da tutti gli apporti materici che le si sono stratificati addosso e che appunto rappresentano - come scriveva Benjamin - quell'insostituibile e irripetibile hic et nunc che caratterizza e distingue in modo specifico quella e non altra fabbrica: perduto e compromesso

il quale è perduto e compromesso tutto il resto, il valore di testimonianza e la stessa credibilità dell'oggetto (l'"autorità della cosa", appunto).

Il fatto è - ce lo ricorda un Ruskin lapidario - che "un edificio qualsiasi non appartiene a quei vandali che gli recano violenza. Perché sono vandali, e tali saranno sempre; non importa se nell'ira o per deliberata follia; se innumerevoli o assisi in comitati: quelli che distruggono qualcosa senza motivo sono considerati vandali; e l'architettura viene sempre distrutta senza motivo".

Il problema di fondo del restauro (architettonico e non) è oggi dunque di garantire la effettiva conservazione del peculiare "status" in cui l'opera è pervenuta fino a noi e con ciò la trasmissibilità integrale della fabbrica che l'intervento non può neppur parzialmente impoverire: occorre semmai aggiungere, non sottrarre, materia al contesto, anche per minimizzare, parallelamente, i costi e la conservazione ha il compito di affinare le tecniche specifiche che portano a tale obiettivo. La scienza della conservazione si occupa dunque di analizzare il degrado dei componenti, di prevenirlo, individuandone il ciclo di evoluzione, di arrestarlo infine con la messa a punto delle più corrette e idonee strategie d'intervento.

M. DEZZI BARDESCHI, *Restauro: punto e da capo*, a cura di V. Locatelli, Milano 1991, pp. 59 – 64.

III. "IL MONDO IN AZIONE":
FABBRICHE DI TERRA, FABBRICHE D'ARIA
(1982-1984)

(...) la storia della Classense è per buona parte la storia stessa della città di Ravenna con la quale continuamente si confronta e si interseca. Come per una singolare fatalità poi la grandiosa fabbrica camaldolese conosce sia il suo atto di nascita che il proprio certificato di morte per mano francese. Rientrati infatti da Classe dopo il devastante sacco del 1512 e presa dimora stabile nel luogo attuale, i monaci di S. Romualdo vi realizzano un insieme di grande impegno architettonico che suggellano appunto a metà Settecento con la costruzione della prestigiosa libreria, voluta dall'abate Canneti come struttura ad esplicito servizio della città.

Se i Camaldolesi di Classe vedevano troncato il loro cantiere, ancora in crescita, nel 1798, con l'occupazione e le campagne di sconsacrazione napoleoniche, è stata tuttavia proprio la presenza della sua libreria a salvare la Classense da un destino di rapina simile a quello toccato alla fabbrica sorella (il monastero di S. Vitale), spogliata di ogni suo patrimonio d'arredo e ridotta a luogo di bivacco di truppe e, infine, in anni a noi purtroppo assai più vicini, per singolare circostanza, condannata senza diritto d'appello nelle sue già violate muraglie ad opera di una sciagurata campagna di "restauri" distruttivi della Soprintendenza.

A Classe invece lo spazio ipnotizzante della libreria ha funzionato da salutare deterrente che ha finora intimidito e fermato in tempo la mano dei dissacratori, agevolandone un ri-uso compatibile che, richiamandovi la presenza di istituzioni di tipo scolastico, consentiva che, attorno al nucleo originario della libreria, potesse realizzarsi la riorganizzazione dell'archivio del sapere, grazie alla presenza della Biblioteca e dello stesso Archivio storico comunale. Sono state proprio le particolari attenzioni dedicate alla Classense da una tradizione di bibliotecari che ha i suoi iniziatori in Canneti e Fiacchi e i suoi protagonisti recenti in Sante Muratori e in Manara Valgimigli a portare la Classense all'attuale livello di struttura culturale e ad assicurarne, al tempo stesso, pur tra mille traversie, una apprezzabile autoconservazione dei suoi pur differenziati e stratificati diversi apporti.

Oggi tuttavia la fabbrica di Classe sta vivendo un momento particolarmente critico per due distinti ordini di problemi che rischiano di comprometterla: da un lato per i gravi fenomeni di degrado delle sue strutture e della sua stessa consistenza materica, dopo anni di scarsa attenzione a quella cultura materiale che costituisce in definitiva l'effettiva autenticità di quella fabbrica; dall'altro perché la lievitazione delle acquisizioni ha portato ad un punto limite di rottura la Biblio-

teca, che non pare più razionalmente contenibile nei ristretti spazi che le sono stati assegnati più di cento anni fa.

È chiaro dunque che i due problemi qui segnalati non possono essere affrontati che contestualmente varando un organico programma di lavoro che, dalla messa al sicuro della fabbrica dall'incombente pericolo di una irreversibile perdita di identità (attraverso l'elaborazione di un progetto di conservazione che si ponga l'obiettivo prioritario di arrestarne il progrediente degrado fisiologico) giunga a mettere a punto un piano di sviluppo della Biblioteca e un progetto del nuovo, che risulti naturalmente compatibile e non conflittuale con le risorse architettoniche in giuoco. Per conservare occorre usare e usare correttamente. Ma per giungere a questo occorre conoscere.

Il cantiere (1984)

Sono convinto che un intervento corretto sul costruito debba procedere secondo un doppio registro: quello della conservazione (senza privilegi, né selezioni di parti) di ciò che già esiste e costituisce il risultato dell'accumulazione materica che la storia ci consegna in eredità; e quello dell'innovazione ossia del nuovo apporto, autonomo, che a nostra volta lasciamo impresso sulla fabbrica a testimonianza del nostro uso e del nostro passaggio. Questo doppio processo di integrale rispetto del documento e al tempo stesso di arricchimento di ciò che c'è, dà luogo ad una sorta di "partita doppia" attraverso la quale è possibile in ogni momento tracciare il bilancio delle risorse in giuoco esaminando il consuntivo in evoluzione nel "dare" e dell'"avere", di ciò che riceviamo dal passato e di ciò che, a nostra volta, siamo in grado di consegnare in uso al futuro. Certamente una società (e dunque una cultura) è ricca e riconoscibile, in termini di risorse architettoniche, quando gestisce con saggezza il proprio conto nella banca della storia dimostrando piena consapevolezza del patrimonio ricevuto in uso, ma al tempo stesso accrescendolo via via attraverso l'apporto di nuovi contributi motivati dalle nuove esigenze d'uso ed ispirati ad un autentico senso di gioiosa creatività.

Se l'architetto oggi non si fa seriamente carico dell'intera stratificazione dell'edificato sul quale si avvia a mettere le mani, se non la osserva, la ritrae, l'analizza penetrandone gli apporti, le mani, le sequenze, le interconnessioni, se non si sforza di ri-conoscere quella singolare enciclopedia che la fabbrica stessa gli squaderna davanti, di segnali scritti in fronte, stampati sulle facce e nelle pieghe stesse delle murature, se insomma non mostra di rivolgere un'attenzione tutta speciale, direi un autentico e partecipato atto d'amore a ciò che tocca irreversibilmente, non credo che possa riuscire con successo a calare fra le maglie di quel contesto, la sua offerta di idee e di materiali in modo che anche quest'ultima possa costituire un sicuro viatico al futuro della fabbrica.

Qui alla Biblioteca Classense, l'esperienza condotta lungo un arco di un settennio (dai primi rilievi del degrado alla consegna di questo primo stralcio relativo alla Manica Lunga) si è tutta svolta affinando a livello operativo i modi ed i limiti dell'arresto o del contenimento del degrado.

Ne è venuto fuori, di conseguenza, un assai rigoroso cantiere di conservazione (non di "restauro") impostato, com'era evidente, in modo decisamente alternativo alla ancor tanto diffusa pratica d'intervento che - si sa - finisce fatalmente per comportare la più disinvolta rimozione (e la conseguente sostituzione) dei materiali col pretesto del degrado. Tale programma era del resto chiaramente implicito nell'assunzione dell'incarico.

A questa esperienza si è arrivati proprio reagendo con stupore ed istintivo sdegno a quella allegra pratica di "manutenzione", la quale tende a trasformarsi in un perverso gioco al massacro nei riguardi della consistenza fisica della fabbrica prescelta come cavia. Il risultato tristemente fin troppo noto è la sistematica sostituzione delle coperture, l'inserimento di esuberanti nuove strutture in calcestruzzo armato (travi, pilastri, cordoli, solai in laterocemento, ecc.), la realizzazione degli impianti sotto la traccia e la completa spicconatura con il conseguente maldestro rifacimento dei paramenti e degli intonaci, per non parlare dei modi con cui si fanno le cosiddette "rifiniture".

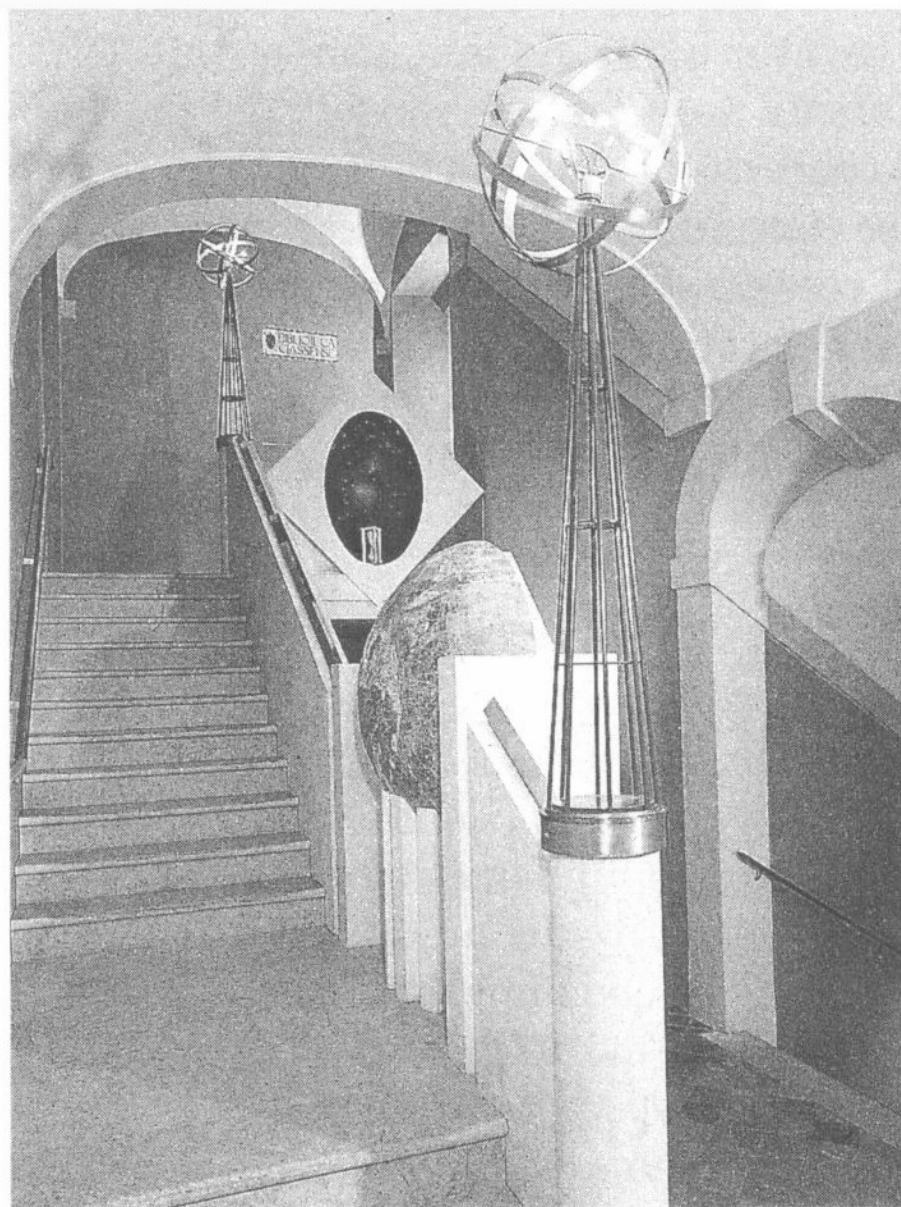
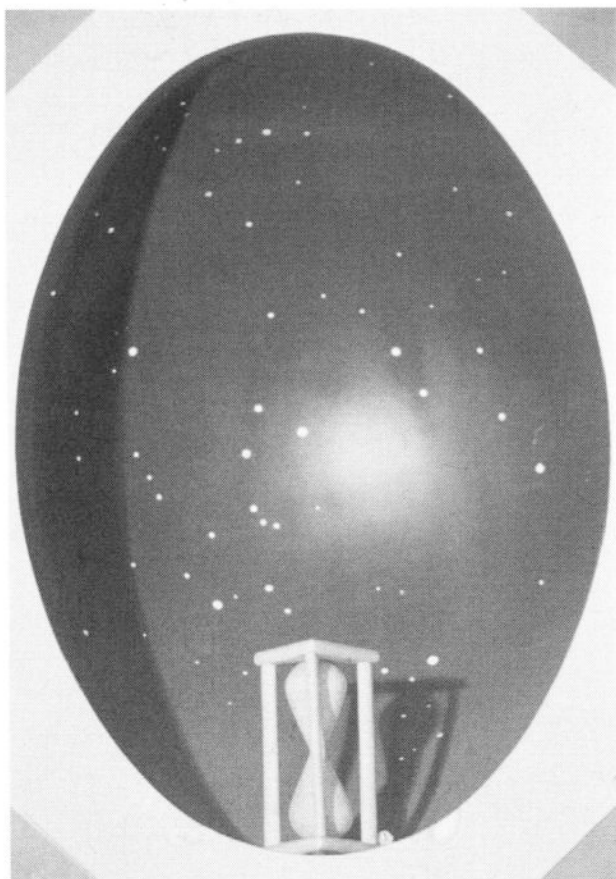
Al contrario, in questi cantieri della Manica Lunga, non è avvenuta nessuna sostituzione di componenti anche se molto degradati. L'intervento si è piuttosto risolto nella puntuale riqualificazione delle strutture (dopo un'approfondita campagna diagnostica) e nel trattamento preventivo (pulitura, trattamento, protezione) dei materiali a ciclo biologico di degrado più accelerato (cotti, legni, malte, intonaci, ecc.) allo scopo di prolungarne le prestazioni nel tempo. I due cantieri sono stati dunque condotti all'insegna dell'"aggiungere", mai del "sottrarre".

Rimane perciò da render conto dei fondamentali criteri che, ad intervento di conservazione concluso, hanno guidato l'inserimento del nuovo.

Sono le modifiche d'uso che riaprono problemi antichi e ne accendono di nuovi. Così, per recuperare all'utilizzo collettivo della città la sala degli otto pilastri al piano terreno della Manica Lunga (nota come Magazzino di Classe e rimasta per secoli con il piano di calpestio in terra battuta), occorre un nuovo pavimento oltre ancora ovviamente gli impianti e le attrezzature essenziali.

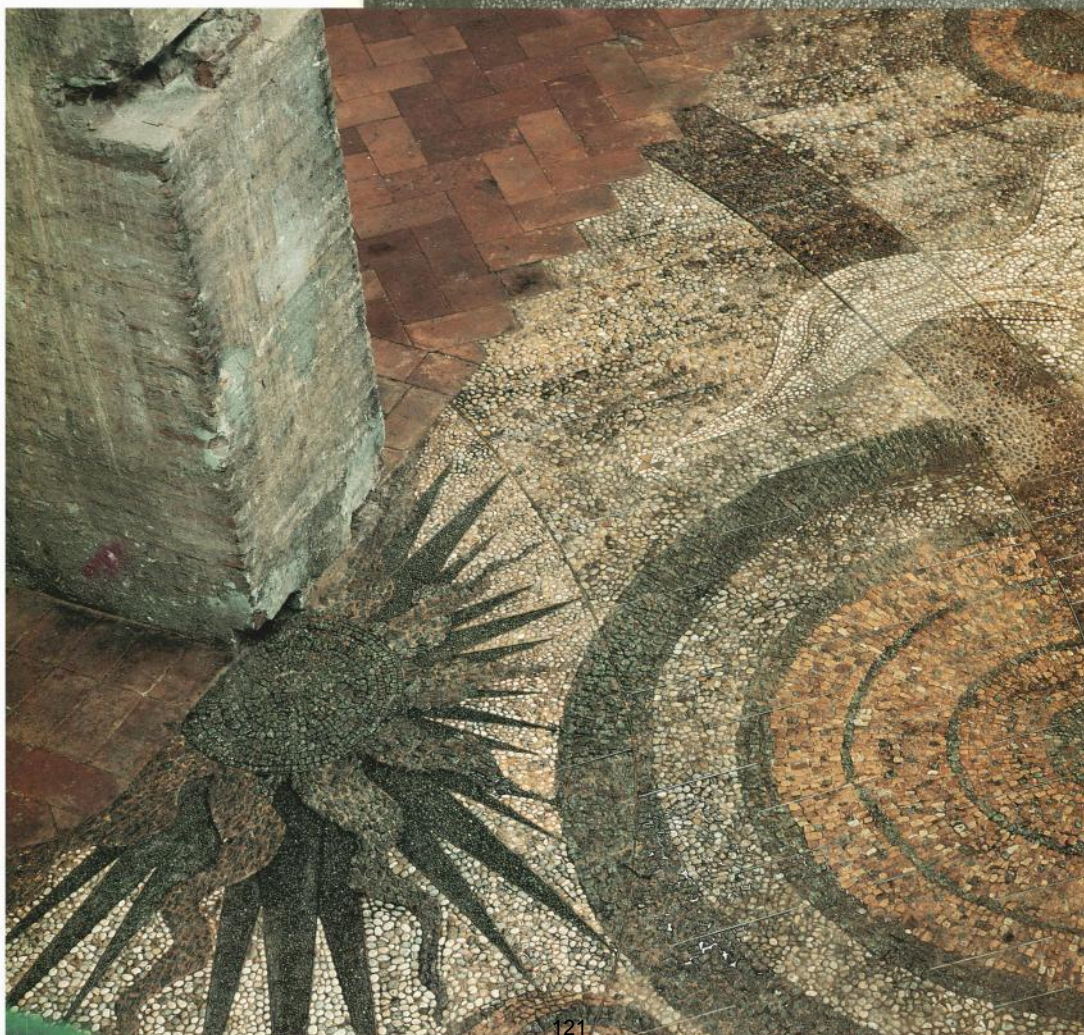
Affrontando il problema dopo il completamento delle opere di contenimento del degrado si è certamente ridotto al minimo la conflittualità d'impatto al contesto architettonico. Ma minimizzare il conflitto, la violenza fisica, lo scontro materico fra esistente e nuovo non vuol certo dire ridurre la leggibilità e riconoscibilità, la precisa identità, l'evidenza concettuale di quest'ultimo. Al contrario. Personalmente credo in un segno forte, eloquente, mai rinunciatario, che si materializza in presenze concentrate, calcolate, fortemente motivate. Ecco perché si è puntato su delle soluzioni di alta narratività, definendo delle architetture di percorso concettuali e fantastiche, legate all'incanto perduto che sono in grado di scatenare i materiali naturali accostati ai nuovissimi. «Non è il compasso né la regola che dà l'espressione, è la natura: è il mondo in azione che riscalda il cuore».

(...)



Ravenna, restauro e nuovi inserimenti alla Biblioteca Classense (1981-1988), veduta d'insieme del vestibolo. In alto, particolari della scala d'accesso e della nuova sala consultazione.

Milano, restauro e nuovi inserimenti a Palazzo della Ragione (1978-1986), veduta del salone superiore. Particolare dell'originario piano di calpestio in cotto con l'integrazione a mosaico della pavimentazione mancante.



A. BELLINI, *Istanze storiche e selezione nel restauro architettonico*, in <<Restauro>>, n.68-69, a. 1983, pp. 147-158.

Molte critiche alla Carta [di Venezia] sono nate dalla sua identificazione come documento che ripropone tesi di vecchia matrice positivistica e filologica, che sembrano contraddire quella realtà di valori spirituali che sono propri dell'arte. Nei fatti, ed ancora Ruskin è richiamo immediato, la conservazione delle testimonianze storiche nella loro integrità fisica non è tesi che debba necessariamente essere legata ad una concezione puramente materiale dell'opera. Ruskin vi giunse attraverso una considerazione dei valori dell'arte che trascende l'esperienza empirica, ma che si realizzano tuttavia nella materia, nelle sue vicende, nel passaggio nel tempo.

Lo storicismo classificatorio di matrice positivista, negli stessi anni, malamente inteso e spesso coniugato con superficiali apprezzamenti sentimentali dei valori dell'arte, non giunse a comprendere il valore del documento e le sue esigenze di autenticità. Il filologismo più avveduto, nel nostro secolo, arriva a questa attenzione soprattutto attraverso la valutazione delle molteplicità del carattere testimoniale dell'architettura, e come risultato quindi del suo migliore sbocco: quello che voleva vedere nell'arte la più compiuta testimonianza di ogni aspetto della civiltà.

Tuttavia il restauro filologico, anche nelle sue migliori espressioni, non ha evitato radicali interventi di trasformazione, il cui obiettivo diveniva la documentazione delle trasformazioni dell'opera, secondo un'ipotesi che teneva nel contempo presenti la successione temporale e valutazioni di relativa importanza.

Il superamento delle ipotesi filologiche è stato proposto in maniera esauriente esclusivamente da una posizione sul restauro che

si è affacciata nel dopoguerra e che pone l'operazione nella prospettiva di un restauro come <<...dialettica fra storia e progetto, fra critica e creatività...>> (R. Bonelli).

Questa complessa asserzione vuole in definitiva dichiarare che alla base di ogni restauro sta un momento primario, perché preliminare e perché fondamentale, che elabora un giudizio, storico e critico, il quale permette di individuare i criteri da adottare per la conservazione o meno di un'opera, di una fabbrica o di sue parti. Il giudizio critico è anche matrice dell'intervento, guida di un progetto, di un atto creativo teso a recuperare l'immagine figurata, veicolo di tutti i valori espressi dall'opera. Il restauro, è stato detto con sintetica espressività, diviene il braccio secolare della storia. E' evidente il riferimento ad una concezione neo-idealistica e storicistica della realtà anche se non mancano allineamenti a sostegno di questa via a partire da considerazioni di tipo fenomenologico. Questa tesi, definitasi di restauro critico, ha avuto approfondimenti molto complessi in rapporto alle opere d'arte oggetto dell'intervento di restauro, e ha guardato con minore interesse alle opere che non sono considerate <<arte>>, oggetti privi di esteticità, considerate frutto di attività pratiche, in cui l'espressività non ha superato e fuso in una unità di forma e contenuto, i dati empirici.

Le architetture, o gli oggetti edilizi, che si trovano in questa condizione, la cui eventuale importanza risieda nel loro essere documenti storici, possono essere restaurati, all'interno di questa tesi, secondo principi filologici, criteri di valutazione comparativa dei diversi valori e aspetti testimoniali.

Queste posizioni, espresse dapprima in forma prima molto radicale e poi largamente attenuate nelle conseguenze pratiche, destano alcune perplessità, nonostante il rigore con cui sono state esposte sia in rapporto alle premesse, sia in relazione alle conseguenze che ne sono state tratte.

Se l'opera d'arte è in qualche modo un assoluto, se essa si distingue in quanto tale dagli oggetti che tali non sono (conclusioni alle quali si è pervenuti anche al di fuori dell'estetica neo-idealista e della coincidenza tra estetico ed artistico) non è assoluto il suo rapporto contestuale, il modo del suo apprezzamento, scontata la compresenza nell'opera, in quanto partecipe del mondo storico, di valori relativi.

Non sembra dunque possibile definire un sistema o una gerarchia di valori a partire dall'indagine storiografica che, a parte ogni dubbio sui criteri gerarchici tra i valori, sovvertibili anche se consolidati nella coscienza, il diverso tipo di indagine storiografica muterebbe. Non esiste una istanza storica, esistono istanze storiche, e, nella continuità, esistono istanze storiche poste dal futuro e non soltanto dal passato. L'indagine storica, cioè la conoscenza acquisita come riflessione di dati della storiografia, può quindi essere al limite definita irrilevante ai fini dell'intervento diretto sull'edificio, oggetto di conservazione, se non in quanto fornisca notizia da cui dedurre provvedimenti tecnici, rimanendo tuttavia fondamentale per la provvisoria valutazione dell'edificio e per la sua collocazione nel <<progetto>> che si attua nella funzione, nella collocazione in un nuovo contesto fisico in senso

lato, nella realizzazione delle migliori condizioni esterne per la fruizione estetica.

L'affermazione di una supremazia dell'immagine figurata come esaustiva nella sua realtà dell'espressione dei dati di contenuto è proposizione che, anche se accettata sul piano critico, non può comportare di per sé l'alterazione dell'immagine storicamente pervenutaci, quella stessa su cui si è formato il giudizio. Ciò non soltanto perché in linea generale non si può ammettere l'alterazione del documento, ma anche perché quella superiorità, quella esaustività, sono relative alla formazione del giudizio estetico e sono tra l'altro per esso sufficienti se esso è stato dato. Una teorica possibilità di perfezionamento, dell'apprezzamento tramite l'immagine, non consente una censura alla storia, un impoverimento dei dati, una sottrazione alla conoscenza se non eccezionalmente. Non è quindi accettabile la possibilità, per il recupero dell'immagine, del sacrificio di parti anche rilevanti dell'opera. Affermare che l'istanza storica, o le istanze storiche, considerate come elementi disomogenei rispetto all'artisticità assoluta, come testimonianza della nascita di un'opera in un certo tempo e luogo, possono essere contrapposte alla singolarità dell'opera d'arte che non dipende dalla sua storicità, non ci sembra legittimo, perché ciò significherebbe istituire categorie privilegiate tra eventi storici, e l'opera d'arte è tale, simile a quelle categorie (come decadenza, progresso, etc.) che il pluralismo storico rifiuta. L'opera d'arte può essere un «assoluto» come sintesi di forma e contenuto, ma è anche struttura materiale che si modifica nel tempo, nella materia, nell'immagine, nell'apprezzamento

della coscienza, nelle relazioni con il contesto, la cui conoscenza richiede comunque uno sforzo riflesso che si fonda sulla sua storicità, che non può essere alterata, delusa, ripristinata ove perduta, limitata al dato figurativo.

E' vero che il suo significato è inscindibile dall'immagine, ma anche dalla storicità, dall'autenticità storica dell'immagine garantita soltanto dall'autenticità della materia. L'una e l'altra subiscono modificazioni che comportano l'esigenza di una ricostruzione critica, che, se ammettessimo irrealizzabile di fronte ad una parziale perdita o ad un parziale cambiamento, dovremmo ritenere sempre inconoscibile.

In sostanza un approccio all'opera d'arte in senso spiritualistico, storicista, per una valutazione critica, non necessita di norma dell'integrità dell'immagine o della sua sopravvalutazione rispetto alle altre componenti presenti nell'opera.

Tutti quegli oggetti ... che sono documenti essenziali della storia nella sua molteplicità di aspetti, documenti di cultura materiale, di dati quantitativi, di quella storia tesa a ricostruire la realtà dell'uomo nel mondo nella sua concretezza quotidiana e materiale, non rappresentano soltanto documenti storici insopprimibili, ma anche momenti di conoscenza, attraverso la forma e la consistenza materica, di una storia che è storia della spiritualità in tutte le sue manifestazioni, dello sforzo intellettuale e materiale del dominio sulla natura, della lotta per la vita, del continuo superamento delle condizioni materiali. Oggetti la cui esperienza è fonte di emozioni, di stati d'animo, di conoscenza e logica ed intuitiva, anche attraverso il richiamo a quelle stratificazioni di

memoria connaturate con l'uomo ed espresse, concretizzate, nei modi di esecuzione degli oggetti.

Il documento ha in realtà in quanto tale significato molto più ampio di quello che gli era assegnato dal filologo o da una valutazione puramente positivista; trascende i valori puramente testimoniali di fatti materiali, coinvolge la spiritualità dell'uomo nella totalità dei suoi aspetti. La conservazione del documento è conservazione dell'autenticità, della possibilità di molteplici apprezzamenti estetici, conservazione di contenuti per nuove realtà che non possono fondarsi sulla falsificazione. Tanto più un documento è <<minore>>, tanto più la sua autenticità deve essere garantita; tanto meno gli sono inerenti ed intrinseci valori estetici ed espressivi, tanto più la sostituzione di parti, l'alterazione della sua fisicità lo distruggono.

La ricostruzione dell'immagine parzialmente o totalmente perduta, se ristabilita attraverso la falsificazione (o il modello al vero ...), come è avvenuto in larga misura, per esempio, dopo le distruzioni belliche, può ristabilire l'esteticità nella sua componente fondamentale (non certo nella sua totalità) ma comporta la perdita di valori che non consentono l'operazione come atto volontario.

Porre il problema del restauro in termini complessivi di conservazione non significa affatto avere una posizione di immobilismo. Anzi, da un lato essa implica sul piano culturale la più profonda attenzione verso le possibilità che alla cultura offrono le sopravvenienze del passato; sul piano politico, secondo l'ideale posizione ruskiniana, il rifiuto del consumo fine a se stesso, del dissidio fra passato e futuro, la volontà di non perdere alcuno dei valori della

storia; sul piano pratico: atteggiamenti di profonda riforma nella ricerca storica per il restauro; una appropriata ricerca scientifica, che, per essere finalizzata deve avere un mercato proprio, e richiede quindi determinazioni economiche; necessità di un cambiamento radicale nella prassi del cantiere di restauro, che ancora oggi si basa inutilmente sulla distruzione e ricostruzione di ciò che dell'architettura è arbitrariamente definito secondario. (...)

La riflessione sul restauro negli orientamenti
più attuali

La fonte: G. Carbonara, 1996

I riferimenti *: Documento di Nara, 1994
Carta Cracovia, 2000

* V. bibliografia del Laboratorio

G. Carbonara, *I più attuali orientamenti di metodo*, in *Trattato di restauro architettonico*, diretto da G. Carbonara, vol. I, Torino ristampa 1997, pp. 39-73

I PIÙ ATTUALI ORIENTAMENTI DI METODO

1 UN DECENNIO DI MATURAZIONE

Dieci anni or sono Liliana Grassi (1980) in un breve, lucidissimo saggio, descriveva il panorama del restauro, soffermandosi sulle linee di ricerca più solide e tradizionali, ma senza trascurare i nuovi orientamenti. Dopo un rapido excursus storico (il XIX secolo, gli inizi del XX e il "restauro scientifico", la revisione susseguente agli anni della seconda guerra mondiale) passava a considerare le Carte del 1964 e del 1972, la "integrazione dell'immagine", la "conservazione integrata" e i collegati sviluppi in campo urbanistico.

Individuava infine, come discutibili deviazioni, la cosiddetta "appropriazione dei beni culturali", utile soprattutto ad esigenze di "lotta di classe"; il "riuso" e il "riutilizzo", espressioni d'una concezione strumentale, consumistica e politica del restauro; i portati della "linguistica", che non hanno saputo fornire "ragioni esaurienti"; il "restauro tipologico", rispondente al "principio della falsificazione". Concludeva riaffermando l'esigenza della "sintesi dialettica di progresso e continuità" in piena sintonia, possiamo dire, con i fondamenti del "restauro critico".

Delle posizioni profeticamente biasimate dall'illustre studiosa oggi non resta più traccia. Anche il restauro tipologico, che ha tenuto il campo più a lungo, per la sua buona rispondenza a una visione burocratica e semplificata del restauro, non è più veramente attuale; dal "riuso", infine, si è passati al "recupero", il quale, a rigor di termini, non dovrebbe interessare i beni culturali.

Sono emerse posizioni nuove e più solidamente costruite, che si affiancano, una da sinistra e una da destra si potrebbe dire, a quelle del restauro critico, assolutizzandone gli aspetti conservativi in un caso, quelli reintegrativi nell'altro. Di queste più attuali e importanti linee di ricerca, definibili della "pura conservazione" e della "manutenzione-ripristino", si tratterà nelle pagine seguenti, considerandole anche alla luce delle persistenti asserzioni del "restauro critico", che rappresenta, ancora oggi, forse la posizione più equilibrata. Maggiore attenzione sarà riservata alla linea del ripristino, per i più complessi e rischiosi esiti applicativi che comporta.

2 TEMPO, RESTAURO E ANTICHE SUPERFICI

Con grande sensibilità, in diverse occasioni, Marguerite Yourcenar (1985) si è soffermata a riflettere sulle modificazioni irreversibili, ma non necessariamente negative, che il tempo impone ai "duri" materiali modellati dalla mano dell'uomo.

Questi sono “mutati come il tempo ci muta (...) le condizioni in cui hanno trascorso sotto terra i secoli di abbandono sino alla scoperta che ce li ha restituiti, i restauri sapienti o insensati di cui si avvantaggiarono o soffersero, le incrostazioni o la patina autentica o falsa, tutto, fino all’atmosfera dei musei ove nei nostri tempi sono rinchiusi, ne segna per sempre il corpo di metallo o di pietra. Talune di queste modificazioni sono sublimi. Alla bellezza come l’ha voluta un cervello umano, un’epoca, una particolare forma di società, aggiungono una bellezza involontaria, associata ai casi della Storia, dovuta agli effetti delle cause naturali e del tempo”.

FIGURA 1

Una scrittura così fortemente poetica ed evocativa conforta nelle sue convinzioni, spesso osteggiate, chi, come il vero conservatore, è portato ad apprezzare i valori che, anche sulle più modeste e malandate vecchie superfici, è possibile riconoscere, solo che si abbiano la capacità e la sensibilità per farlo; ribadisce come, proprio sulle “superfici” esposte alla vista e non all’interno della materia antica o nella sua realtà strutturale, possa ravvisarsi un singolare accumulo di valori figurativi e di significati dell’opera, originali e acquisiti. Qualcosa di molto diverso dall’arida e positiva considerazione delle medesime superfici come “pelle” o mero “luogo” sul quale si concentrano gli scambi con l’ambiente esterno e i fattori di deterioramento.

FIGURA 2

FIGURA 3

Queste sono e restano senza dubbio anche “luoghi di degrado”, anzi del degrado più virulento e impetuoso (quando solo si pensi ai fenomeni d’inquinamento atmosferico) ma non è giusto però dimenticare, come spesso avviene, che si tratta anche di “luoghi di testimonianza storica” (per i secolari segni del tempo e dell’agire umano) e di luoghi, se non più artistici — a causa della gravità dei danni subiti — pur sempre “estetici”, per quei valori pittoreschi e figurativi che vengono riassunti sotto il nome di “patina”. Entro tale pluralità di riferimenti, soltanto, potrà compiutamente affrontarsi la questione del restauro e della conservazione delle superfici, riconducendola a quella più generale del restauro delle opere nella loro interezza, senza indebite parzializzazioni e senza riduzionismi o appiattimenti sui soli problemi di “pelle” quando, a ben guardare, sempre di “organismi” si tratta (si veda, in proposito Zander, 1993).

Sul medesimo tema, con altro tono ma con grande efficacia, ha scritto Hans Peter Autenrieth (1987, pp. 264-68, 277-78): in Europa “non sono pochi gli edifici storici che si presentano oggi con una ricchezza di colori ricostruita o ‘in base a come è stata trovata’ oppure ‘a come avrebbe potuto essere stata’ o, in altri casi, addirittura secondo una specie di allegra pop-art del centro storico di libera invenzione”. Anche in Italia, nazione per certi versi esente fino a qualche anno fa dal fenomeno, si nota il diffondersi di “un ‘movimento del colore’ in piena regola” la cui “spinta non è partita dagli studiosi di storia dell’arte, bensì dal crescente interesse in tutti i Paesi d’Europa per il risanamento dei vecchi centri storici, unitamente ad una intensa ricerca tecnologica, risultata in certo modo autotrascinante”.

Confrontando tali affermazioni con quelle della Yourcenar, risulta evidente il drammatico divario e lo scadimento culturale che segna il passaggio dal dibattito sulle antiche sculture e, più in generale, sulle “opere d’arte”, a quello sui monumenti e sui centri antichi, cui non sembra riconosciuta l’importanza che l’architettura meriterebbe. Ciò per le più diverse ragioni, non ultime quelle economiche e affaristiche, quelle tecnologiche “autotrascinanti” citate da Autenrieth e quelle delineate dall’inquietante apparire sullo sfondo d’un distorto problema del risanamento o, meglio, del recupero dei centri antichi.

Si notava in precedenza come al dovuto rispetto per le antiche testimonianze sia sembrato lecito sostituire una considerazione di permanente minorità culturale, rafforzata dal sussistere, dopo decenni di riflessione in merito, d’un duplice apprezza-



FIGURA 1 • Nike di Samotracia (fine III secolo a.C.; Parigi, Museo del Louvre). Di questa statua scrive M. Yourcenar: "A volte, l'erosione prodotta dagli elementi" e quella dovuta alla "brutalità degli uomini si uniscono per creare una parvenza unica fuori oramai da ogni scuola o tempo: acefala, senza braccia, separata dalla sua mano che è recupero recente, consunta da tutte le raffiche delle Sporadi, la Vittoria di Samotracia è divenuta meno donna e più vento di mare". Altre considerazioni, più in generale, riguardano il carattere "sublime" di questa "bellezza involontaria, associata ai casi della Storia, dovuta agli effetti delle cause naturali e del tempo".

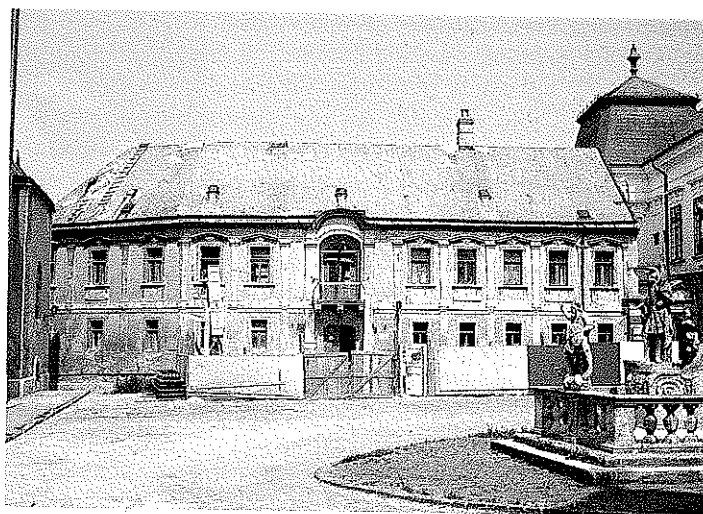


FIGURA 2 • Veszprém (Ungheria), palazzo in restauro fra il duomo e il palazzo Episcopale.



FIGURA 3 • Veszprém (Ungheria), palazzo Episcopale (arch. J. Fellner, 1765-76). Il confronto tra la vecchia facciata della figura precedente e quella ritinteggiata dell'episcopio mostra la pesantezza dell'intervento operato su quest'ultima e la decisa volontà innovativa che, sotto un'apparenza di conservazione, finisce col perdere ogni segno del tempo trascorso. La tecnica esecutiva potrebbe essere anche raffinata, ma il giudizio resterebbe uguale, trattandosi pur sempre d'un atto di sostituzione e di riproposizione al vero, non certo del trattamento che un edificio con due secoli di vita richiederebbe.

mento che ancora vuol distinguere, nei centri storici, fra architettura minore e maggiore (o monumentale), con susseguenti diverse procedure d'intervento (precisamente, il recupero contrapposto al restauro). Il fatto è che tutti i beni culturali meritano la stessa attenzione e lo stesso impegno scientifico, pur implicando nel concreto problemi diversi, per consistenza e difficoltà, più che per loro natura; che non esiste il recupero come forma semplificata o come "pratica di massa" del restauro; che tali beni devono sempre essere visti sotto la duplice polarità storico-estetica, previo quel riconoscimento e quell'attenzione alla "materia" richiamati da molti autori. Ogni riduzione o semplificazione, come anche ogni pretesa di trattare l'architettura a sé, secondo un presunto autonomo "statuto", è portatrice di negative conseguenze. Ciò riguarda soprattutto la sorte del patrimonio diffuso, sottoposto a interventi meno controllati, proprio sotto forma di "manutenzione".

FIGURA 4

Wolfgang Wolters (1987, p. 42) ricorda la prassi delle soprintendenze tedesche di "chiedere al committente dei lavori di seguire nella scelta dei colori una fase della storia dell'edificio, spesso la prima. Nel caso di un gruppo di edifici da restaurare, di un 'Ensemble', una fase valida per tutti gli edifici". Così "la ricostruzione 'esatta' si sostituisce all'originale (danneggiato ma sempre prezioso) (...) il documento storico irripetibile, mai studiato abbastanza, viene sostituito da un manufatto moderno, una specie di facsimile. I pochi colori originali rimasti in superficie sembrano — se messi a confronto con questi 'originali' moderni, così brillanti, così 'gustosi' — ancora più miseri". In tal modo, conclude l'autore, "il falso ha guadagnato molto terreno".

FIGURA 5

Si tratta, purtroppo, soltanto d'una delle rare voci che, fra gli studiosi stranieri, non s'è aggiunta al coro crescente dei ripristinatori. Da noi recentemente Paolo Fancelli (1988a, pp. 42, 46, 48) ha espresso chiare riserve in merito, rammentando che "l'intento di annullare il tempo intercorso tra una fase qualunque e l'oggi rappresenta una mera illusione (...) un irreversibile stravolgimento del 'testo'; che "in un contesto urbano e paesistico, l'assunzione isolata di un monumento, per addivenire al suo restauro, è palesemente riduttiva" poiché "non solo i singoli edifici, ma città intere possiedono dei colori di base che mutano con il tempo, facendo assumere al contesto una sua logica cromatica diacronica", frutto d'una lenta, inimitabile sedimentazione e d'un continuo assestamento "con il tempo-natura". Anche interventi attuati "volendo impiegare ad ogni costo i prodotti tradizionali-naturali" non garantirebbero "certo l'autenticità dell'opera, ma forse il simulacro di questa"; né tanto meno lo potrebbe, per la sua natura schematica e semplificatrice, un "irreggimentato e, nella sostanza, rozzo piano del colore", riconoscendosi la possibilità di operare correttamente solo in un'attenta valutazione "caso per caso", mirante "a una musealizzazione vera e propria, nell'accezione moderna e positiva del vocabolo", della quale siamo debitori, in primo luogo, a Franco Minissi.

FIGURA 6

Trattandosi, in tema di cromie, d'un autentico problema di restauro e, nello specifico, di reintegrazione delle lacune, va subito affermato che ogni "nuovo" colore non ha necessità di ripetere quello originale, o uno fra gli altri che lo hanno seguito, dato che esso non si colloca in sostituzione dell'una o dell'altra tinta; il suo inserimento non è infatti rivolto a riempire, per pure velleità estetiche o per mere ragioni pratiche, il vuoto cromatico registrato sull'intonaco, ma a costituire una ben precisa "aggiunta critica", in altri termini, l'unico apporto che l'odierna cultura storico-artistica può legittimamente recare alla soluzione del problema. Si tratta, perciò, d'un intervento che non è fondato sopra una scelta solo di gusto o "filologica", ma che invece discende da un'analisi e da un giudizio storico-critico (nel quale rientrano anche le considerazioni estetiche e tecnico-conservative), proprio perché il restauro è sempre interpretazione e ipotesi critica in atto, mai restituzione meccanicamente sovrapposta all'opera architettonica.

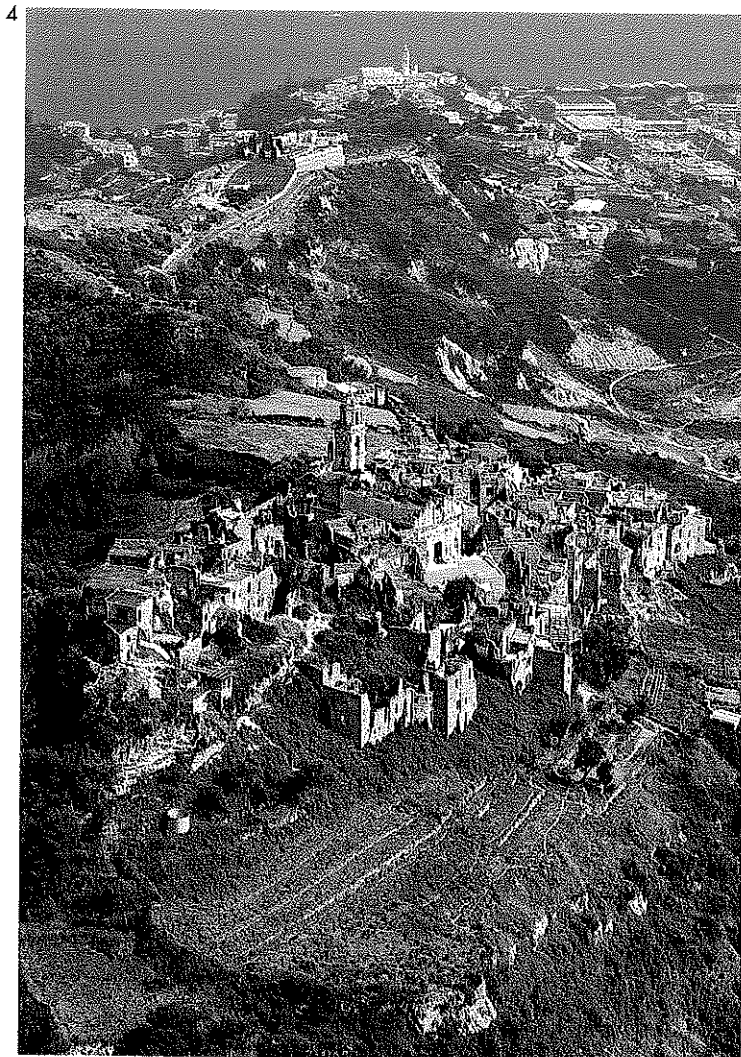
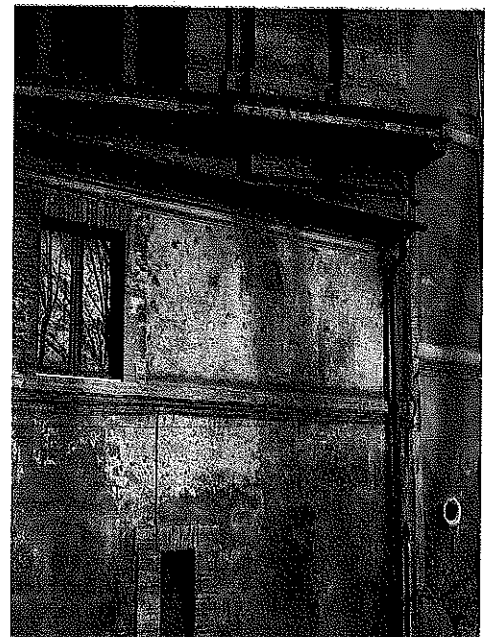


FIGURA 4 • Bussana (comune di Sanremo), vista d'insieme della "città morta", distrutta dal terremoto del 23 febbraio 1887 e subito abbandonata. A parte poche tracce di vita, per altro moderne, costituite dal rifacimento di qualche copertura o tratto di pavimentazione, la città è ferma a cento anni fa e dimostra una suggestiva unità cromatica che deriva dalla naturale combinazione delle tinte originali con i colori indotti dal degrado delle superfici.

FIGURA 5 • Modica (Ragusa), panorama. Intorno alla chiesa madre di San Giorgio, in questa città "viva" come nella precedente "città morta", si riconosce un'omogeneità cromatica di base che è il frutto d'una sedimentazione, naturale e culturale, protrattasi per secoli. Sulle superfici sono depositate pagine di storia che non è lecito, neanche forzando le ragioni conservative, cancellare.

FIGURA 6 • Roma, Sant'Eligio degli Orefici, "casa del cantone" (XVII secolo), restauro delle superfici esterne (arch. R. Pentrella, 1977-78). Si tratta d'un intervento condotto con rigorosa coscienza critica e con grande scrupolo conservativo, operando gli indispensabili rappezzi con un "originale procedimento di applicazione 'a fresco' della pozzolana sulla stabilitura" e restaurando la tinta degradata "con interventi di ripresa pittorica tratta dalle tecniche del restauro degli affreschi e degli intonaci decorati" (R. Luciani). È un ottimo esempio di restauro che, tuttavia, non ha avuto il seguito che meritava, essendosi nel frattempo diffusa la più agevole prassi della manutenzione-ripristino; la bontà dei suoi risultati conferma l'opportunità di mantenere, in architettura, i più stretti legami col restauro delle opere d'arte.



Tuttavia la pratica corrente è molto lontana da qualsiasi serio riferimento di metodo, vagando in un confuso empirismo retto soprattutto dalle ragioni di un'economia il più delle volte di bassa lega; espansione quantitativa e decadimento qualitativo del restauro procedono quindi di pari passo e la circostanza è puntualmente confermata dalle solite, fortunate eccezioni.

Le cause di tale situazione sono state recentemente individuate da Renato Bonelli (1988, pp. 12-13) nella "ridotta capacità dei restauratori ad intendere le radici concettuali e le motivazioni estetico-critiche del restauro, per la mancanza di una solida preparazione umanistica, per difetto di formazione storica ed anche, a volte, per scarsa sensibilità ai valori figurativi"; il tutto nell'impossibilità di "riuscire a disciplinare questo gigantesco fenomeno del restauro di massa (...) poiché non si tratta di una manifestazione che nasce da radici culturali, ma di un processo di collusione politico-economica, che alimenta un mercato a disposizione dell'affarismo edilizio". Con questo siamo tornati alle considerazioni precedenti sull'ambiguo rapporto restauro-recupero e soprattutto, in linea con le suggestioni di M. Yourcenar, a riferire il nodo dei problemi non al campo tecnico, nonostante tutto ben indagato e coltivato, ma a quello più generalmente culturale, figurativo e storico o, se vogliamo, umanistico e artistico.

3 LA LEZIONE DEL PASSATO: QUALCHE PUNTO FERMO

Trattando di patine e d'apprezzamento dei segni dell'invecchiamento o dell'antichità, è stata richiamata la lezione contemporanea, dimenticando però che già in passato, e non solo nel romantico Ottocento, sono testimoniati analoghi atteggiamenti. Non certo né subito in merito alle povere superfici intonacate, che solo di recente abbiamo imparato ad apprezzare in tutta la loro pregnanza storica, ma ai veri e propri dipinti, in primo luogo agli affreschi, sovente esposti per loro natura ai danni del tempo e degli agenti atmosferici.

Fra Cinque e Seicento sono numerose le testimonianze contrarie alla consuetudine del restauro di ritocco o di rimessa a nuovo del dipinto, spesso sacrificando l'autenticità "storica" e "artistica" all'intento devozionale di preservare il "vero" spirituale o, in ambiente laico, di riportare a nuovo ciò che il tempo ha offuscato. Per quanto riguarda l'attenzione ai *monumenta religionis* e in specie all'architettura sacra, sono note le figure di committenti quali san Carlo Borromeo e Cesare Baronio, ricercatore di antichità come il Bosio, il Ciacconio e altri autori fino al XVIII secolo inoltrato, alle soglie del moderno restauro.

Alle affermazioni interventiste di Giovanni Molano sulla necessità della ridipintura e del rifacimento dei quadri danneggiati, nella convinzione che ripetendo forma e materia antiche non si distrugga il "vero" del dipinto ("*Nam per eandem formam et materiam in qua depingitur, non destruitur verum*") già si oppongono quelle proto-conservazioniste di Gaspare Celio (in San Giacomo degli Spagnoli, a Roma, "Le pitture furono guaste con pretesto di rinovarle. Il che è errore grandissimo"; in Sant'Onofrio "Sono state guaste, con pretesto di rinfrescarle, cosa perniziosissima") e del Baldinucci che, nel suo *Vocabolario toscano dell'Arte del Disegno*, riporta: "*Restaurare*. Rifare a una cosa le parti guaste, e quelle che mancano per vecchiezza, o per altro accidente simile; il che diremmo anche, ma in modo basso, rabberciare, rinnovare"; "*Rifiorire* (...) Termine volgarissimo, con che usa la minuta gente esprimere quella sua insopportabile sciocchezza di far talvolta ricoprir di

nuovo colore, anche per mano di Maestro imperito, qualche antica pittura, che in processo di tempo fia alquanto annerita, con che toglie non solo il bello della Pittura, ma eziandio l'apprezzamento dell'antichità".

Già quasi trent'anni or sono F. Abate, presentando l'antologia da cui s'è citato (Abate, 1965, pp. 38-51, in particolare 44, 46-48 e poi 38, 40-41), scriveva che "le concezioni di assoluto rispetto delle opere d'arte come documenti poetici e storici, che credevamo universalmente accettate" sono attualmente tradite e nel restauro, "specie per quanto riguarda l'architettura", è invalso l'uso "di falsificare monumenti antichi, credendo così di restaurarli"; proprio come voleva il Molano che "si dilunga sulla necessità di venerare le antiche immagini e di conservarle con lo stesso amore con cui si conservano i sacri testi; un amore (...) che si esplicava mantenendole sempre lucide, nette, senza un graffio, come 'un pavimento che si possa ridar pulito e bello ogni giorno', e quindi restaurandole e 'rinnovandole' continuamente".

Se il "tradimento" architettonico qui lamentato poteva allora imputarsi a perduranti velleità di restauro stilistico, oggi la questione è molto più complessa, perché il rifacimento e il rinnovo sono teorizzati come autorevoli novità di metodo. Significativo è quindi il raffronto con le vecchie voci dei letterati, degli eruditi e degli antiquari che avevano già raggiunto, nei secoli passati, posizioni di rispetto dell'antico molto più avanzate di quelle dei contemporanei artisti militanti.

Basti paragonare il giudizio sull'intervento a San Giovanni in Laterano, personalmente espresso dal Borromini all'amico e confidente fra Juan di San Bonaventura ("Non ha mostrato la Valentía del suo ingenio, perché costretto de n.ro Sig. a osservare la forma antica della chiesa (...) non ha dato soddisfazione a sé medesimo") con le raccomandazioni del Ciaconio sullo stesso tema, affinché si operi per "conservare insieme l'antichità e per aggiungere la necessaria bellezza" ("*Simul, et vetustas servaretur, et venustas adderetur*") e si garantisca convintamente, secondo quanto riporta Fioravante Martinelli, la "permanenza dei 'sacri cementi', ossia una continuità di *materia*" pur sotto la modificata veste formale (Roca De Amicis, 1990, pp. 62, 303-04). Tutela della materia che costituisce la vera novità rispetto alla tradizionale e rinascimentale attenzione verso le antichità, solo in quanto "forma" e "modello".

Atteggiamento già evidente in Cesare Baronio (che sistemò, recuperando pezzi romani e medievali, la basilica dei SS. Nereo e Achilleo, 1596-97, e San Cesareo sull'Appia, 1597-1600, in Roma) forse nei limiti della sola cura per le antiche "sacre pietre"; ancor più maturo nel Settecento, se si considera la polemica di Giovanni Gaetano Bottari con Marcantonio Boldetti e Giovanni Marangoni, accusati di non difendere le antichità come dovevano. Il dissenso è soprattutto sui "metodi impiegati. Un esempio per tutti: le iscrizioni sulle lapidi, che ai fini della storia della Chiesa per Boldetti bastava semplicemente trascrivere, per Bottari sono, al contrario, dei documenti da conservare integralmente". Ciò anche secondo la lezione di L.A. Muratori, per il quale "le lapidi sono inscindibilmente costituite dal testo, dai caratteri (...) e dal tipo di supporto impiegati" (Pasquali, 1990, pp. 37-38).

Il discrimine, dunque, si manifesta intorno alla difesa della "materia antica", indicativa d'una moderna concezione della tutela che si credeva ormai acquisita ma che, nuovamente, oggi chiede d'essere ribadita. Eppure già al Settecento dobbiamo la determinazione di alcuni principi guida del restauro che sarà poi detto "scientifico".

Nella prima delle due lettere a Francesco Algarotti (1756) troviamo delineata dal canonico Crespi l'idea di conservazione contrapposta a quella di restauro ("Non si possa fare altro che attendere a conservare, al meglio che si può") con l'invito, di contenuto già critico, a limitare i "ritocchi" solo a piccoli interventi su zone figurativamente secondarie, avendo cura invece di rimuovere le "cause" del danno ("Ogni altro riparo sarà vano, sarà ridicolo, sarà biasimevole, imperciocché o il danno cagionato (...) proviene dall'estrinseco, cioè dal tempo, dalla situazione, ec., e queste col solo ritoccarle non si difendono; o proviene dall'intrinseco, cioè da' muri, dalla calce, ec., e col solo ritoccarle non si riparano, dovendo provvedere alla cagione del disordine, chi brama del disordine impedire l'avanzamento; altrimenti, e per l'una e per l'altra cagione, e l'antico e il moderno se

n'andranno insieme alla malora"); poi quello di "reversibilità" ("Trattasi d'un'aggiunta che per niente tocca l'antico, cui si aggiunge; per niente il difforma, e può ad ogni ora levarsi a piacimento senza lesione del vecchio") e di "patina" ("Il dipinto vecchio (...) ha preso la sua patina dalla calce, dall'aria, dalla polvere e dall'umido: la qual patina è difficilissimo, per non dire impossibile, da imitarsi") nella coscienza della diversità concettuale e pratica sussistente fra restauro delle opere d'arte figurative e no. Per queste ultime, scrive Crespi citando il caso d'un intervento su alcune arie, "in un dramma del celebre Metastasio", l'esercizio ri-creativo, reintegrativo o correttivo si produce sulla "copia" senza che "l'originale (...) sia guasto e mutato", cosa impossibile in campo figurativo, dove si lavora sempre e soltanto sugli originali (Sciolla, 1984, pp. 250, 258, 260, 253, 259). Il concetto di "minimo intervento" è già in Baldassarre Orsini. Quelli di buona "manutenzione" e "prevenzione" sono ricorrenti in Bottari ("La trascuratezza di coloro, che (...) lasciano" le pitture "in preda di tutte l'ingiurie sì de' tempi, e sì degli uomini, senza mai o ripulirle o spolverarle, o racconciarle, o difenderle con alcun bisognevole riparo", 1730), in Crespi ("Debban rispettarsi, né aver l'ardimento di mettervi mano (...) Questa, e non altra, è la conseguenza che si dovrebbe cavare, ed il pensiero ed il riparo che dobbiam prenderci per la conservazione di loro, non quello di ritoccarle", 1756) e ancor più chiaramente in Andrea Pasta ("Che di frequente si spolverino, e si ripuliscono i Quadri, e ripuliti si coprano con tele; e si difendano, benché coperti, dai raggi solari, e spezialmente dagli estivi") insieme con l'idea di "patina" artificiale ("Sovente alcune mezze tinte, alcuni leggieri velamenti, e certi ultimi e gentili ritocchi, da cui deriva la grazia e la delicatezza dell'Opera interamente periscono", 1774).

A proposito di "patina" naturale l'Orsini cita l'Algarotti ("Quella patina tanto preziosa, che lega insensibilmente le tinte, le rende più soavi e più morbide, e che solamente può dare alle pitture quel venerabile vecchio del Tempo, che vi lavora su co' pennelli finissimi, e con una incredibile lentezza"; Sciolla, 1984, pp. 279-81, 243, 257, 271-72, 281).

Ancora prima l'antiquario Francesco Bartoli, nelle sue *Riflessioni ... sopra il modo di riattare la Rotonda* (Finocchi Ghersi, 1990, p. 121), con grande rigore teorico e pari perizia tecnica aveva delineato il programma degli interventi "conservativi" necessari e sufficienti per gli antichi marmi del Pantheon. Pagine che potremmo ancora oggi integralmente sottoscrivere, tanto sono chiari i concetti del minimo intervento, della non invasività, finanche della "compatibilità", della reversibilità e del rispetto per l'autenticità dell'opera ("Vorrei che non si facesse tassello alcuno (...) si potrebbero chiudere tutti li buchi con misture, ò stucchi (...) Gl'intagli poi vorrei che si rifacesero di stucco, con accompagnare diligentem.te l'antico, senza punto distruggerlo (...) gli farei le sue armature dentro di filo di ferro (...) però con piccioli buchi fatti con trapani, e di diametro circa un minuto (...) Inoltre sempre disapproverei, che il polim.to si facesse con acqua ò liquori corrosivi" e che si lasciasse "la Cura a Genti imperite, ò vero a puri Manuali, li quali non riguardassero che al puro interesse").

Dalle raccomandazioni del Bartoli (1705) e dalle critiche dell'Algarotti (1756) ("Distrutto quell'attico su cui volta la cupola (...) vi han posto in luogo di quello delle moderne gentilezze") alle invettive, sempre concernenti i restauri al Pantheon, del Milizia (1787, 1798) contro gli "architetti romaneschi" afflitti da "smania di dar di naso all'antichità", a quelle di Carlo Fea, già nel primo Ottocento, in clima d'incipiente moderno restauro, il passo è breve (si veda Pasquali, 1990, pp. 100-03).

Nella seconda metà del secolo XVIII, dunque, si può ravvisare la svolta concettuale e di metodo che segna la vera nascita del restauro, distinto dalle consuetudini di "rinnovo", di "riuso" o comunque di "mantenimento" a fini pratici o di maggiore apprezzamento economico, diffuse in precedenza. S'identifica l'atto di restauro con qualcosa che è suscitato da un giudizio d'ordine eminentemente culturale ed è condotto, con cautela scientifica, da mani esperte e specializzate.

Né si tratta del contributo d'idee di un singolo, ma del giungere a maturazione, nel giro d'un cinquantennio, di molti fattori che denotano un profondo, irreversibile cambiamento rispetto ai decenni precedenti: il flagrante contatto con l'antico, anche nelle sue testimonianze "minori" e quotidiane, favorito dall'archeologia cristiana e ancor più dagli scavi di Ercolano e Pompei; gli sviluppi dell'estetica, da Baumgarten a

Kant (con la fondamentale affermazione dell'autonomia del giudizio estetico); il pensiero illuminista, con la sua volontà d'introdurre metodo e scienza nella ricerca storica; il rimpianto del passato in un mondo sottoposto a rapida trasformazione sociale, politica ed economica, anche per l'incipiente industrializzazione; una diffusa aridità creativa, è stato anche detto, conseguente all'esaurirsi della poetica barocca; i canoni stessi del neoclassicismo.

L'insistito richiamo a voci remote, come quelle del Ciaconio, del Celio o del Baldinucci, va inteso quale invito a riconoscervi un interesse, in origine soltanto embrionale, per lo specifico tema della tutela delle superfici propriamente architettoniche, cioè non decorate da pitture; interesse che in quei tempi era ancora ben lontano dal manifestarsi appieno, essendo le riflessioni generalmente pertinenti a problemi di conservazione di "opere d'arte", d'autore e qualità riconosciuti. Ma si tratta pur sempre d'anticipazioni fondamentali, attente ormai alla perpetuazione della materia originale, anche se caricata di valori estrinseci e simbolici.

Una volta accettato, in seguito, il moderno, ampliato concetto di storicità — proprio dell'Ottocento e dei primi del nostro secolo — e quindi una più estesa accezione di testimonianza materiale e di documento, l'applicazione degli stessi criteri a "tutto il costruito antico" risulterà facile, essendosi già acquisiti quali strumenti del restauro tutti i concetti basilari: la patina, il minimo intervento, la reversibilità, la manutenzione continua, la prevenzione e, per diversi aspetti, anche la distinguibilità e compatibilità.

4 RESTAURO RETROSPETTIVO: IL PARERE DI DUE ARCHITETTI

Nonostante le mutate condizioni, è ancora oggi ricorrente la denuncia dei rischi di falso connaturati a una prassi manutentiva e di ripristino troppo spinta, alle volte assimilata e confusa con l'idea ottocentesca e "stilistica" di restauro.

Giovanni Michelucci esprimeva in una delle sue ultime interviste un totale rifiuto per il "restauro", identificato sia con le pratiche falsificatorie che con gli eccessi di certo archeologismo "scientifico", proprio di alcune soprintendenze ("Quindi consolidare ma non intervenire per rifare (...) Quando si fa un restauro, come si fanno oggi, non c'è più nulla di originale, non c'è più l'opera antica e non c'è l'opera moderna (...) sono errori gravissimi che si scontano col vedere poi questi falsi architettonici, questi falsi antichi (...) di una mediocrità totale"), lasciando intendere con chiarezza che il suo vero interesse era soltanto per "l'opera moderna" e per le sue qualità espressive unite alla capacità di soddisfare pienamente i bisogni della "vita" presente. Considerato comunque il restauro come una "fatalità" o come qualcosa che si può assimilare "economicamente" a "un errore", da subire per le cogenti ragioni della vita e della storia, raccomandava che tale errore fosse almeno mitigato da una corretta idea di conservazione, rispettosa della storicità e dell'autenticità delle opere (Centini e Costa, 1989, p. 904).

Con osservazioni pertinenti, anche se denotanti una conoscenza solo parziale del dibattito attuale in materia, è tornato sull'argomento Vittorio Gregotti (1990, pp. 2-3). Il problema del "falso" non è mai chiamato direttamente in causa, ma sono efficacemente delineati gli sviluppi culturali che hanno consentito in questi ultimi anni — sulla scia dell'innegabile successo di certa architettura *post-modern* — di rimetterlo autorevolmente in gioco, superando quel netto rifiuto teoretico e pratico che, durante la prima metà del secolo, ne aveva fatto lo scandalo del restauro e della stessa produzione architettonica. Prova ne sono una certa "nostalgia della regola", un "atteggiamento difensivo" e il "precario equilibrio tra reazione e rifondazione, come normalizzazione o come pura

conservazione”, la “resistenza al cambiamento” tanto che, alla fine dei conti, “ricostruzione stilistica ed anastilosi o la loro mimesi sono presentate non come strumenti di didattica collettiva ma come veri e propri modi di progetto (...) Nello specifico, poi, della strumentazione compositiva e dei riferimenti figurativi vi è un evidente ritorno ad una concezione dello spazio finito, talvolta prospettico e comunque colmo di differenze interne, di detriti (...) Falsificazione e non coincidenza sembrano ritrovare non solo una loro legittimità ma una propria capacità di riappropriazione di materiali inediti. Si rifugge dall’indicare una cosa per quello che essa è, ma piuttosto [la si indica] per ciò che suggerisce in modo impropriamente letterario, come espressione sostitutiva; il marmo appare molto più prezioso se è finto marmo, perché indica l’abilità rara dell’artigiano che l’esegue, l’uso che ne è stato fatto nel passato, un autentico lusso non direttamente acquisibile sul mercato; è poi anche espressione della sofisticazione del progettista e simbolico dell’acquisizione di una cultura espressiva sofisticata di gruppo”.

Non è chi non veda in queste affermazioni, rivolte soprattutto alla moderna architettura, significati estensibili a tutta una concezione retrospettiva del restauro, fondata sulla raffinata pratica del ripristino, della mimesi e di un conseguente artigianato di lusso. Concezione ricorrente nel tempo ma restituita a nuova vita, oggi, per motivazioni in origine conservative: elaborata per risolvere il problema delle superfici esterne, viste come luogo “naturalmente” destinato al continuo rinnovo, essa ha finito con l’assumere caratteri metodologici così autonomi e netti da proporsi quale più generale “filosofia” di restauro. Dell’originale intento conservativo è rimasto ben poco, essendosi questo inopinatamente trasformato in una sempre più accurata riproposizione di forme e tecniche antiche, o finto-antiche, tali da soddisfare piuttosto la volontà d’una rassicurante aura di tradizione e quella d’una ricercata, esclusiva modernità.

5 PROGETTO E MATERIALI (ANTICHI E MODERNI) A CONFRONTO

Forse prima in campo archeologico che in altri s’è andata sviluppando una critica, in gran parte giustificata, all’impiego dei materiali moderni nel restauro. Questa ha però finito con l’assumere toni ideologici e preconcetti che l’hanno allontanata dalla possibilità di cogliere il centro del problema; non ha infatti molto senso condannare e proscrivere i materiali in sé, tradizionali o moderni che siano, dipendendo il risultato non certo da loro ma dall’operatore, architetto o archeologo, che si è assunto la responsabilità di tradurli in un più o meno valido progetto. Questo dovrà poi affrontare altre esigenze, fra le quali, alle volte, quella di contribuire alla migliore leggibilità del manufatto, con la dialettica che ciò comporta rispetto al puro e semplice impegno di conservazione dell’antica materia.

A questo riguardo una riflessione sulle proposte, ancora attualissime, avanzate più di trent’anni or sono da Brandi (1956, pp. 95, 98) per la sistemazione degli scavi di Piazza Armerina in Sicilia si rivela quanto mai opportuna. Fatta una premessa sulle rovine in genere, come le “terme di Caracalla, che nessuno si è mai sognato di ricostruire” lo studioso — vagliate diverse soluzioni, anche di tipo “tradizionale” — esprime apprezzamento proprio per quella che, con l’ausilio d’un “materiale leggero e trasparente”, si dimostra “integralmente moderna e integralmente modesta”; idea concretizzata poi dalla genialità di F. Minissi. Ha parole mirabili per l’“arcadica bellezza del sito (...) di cui sembra che solo l’Italia del Sud abbia il segreto e l’indescrivibile proprietà”; esso “va salvato nel suo incanto agreste” e tutelato come le “meraviglie artistiche”, la villa e i famosi mosaici, che racchiude.

Sempre sulla corrente diatriba tra i fautori dei materiali moderni e i sostenitori di quelli antichi, anche tramite l'adesione a un concetto di manutenzione o restauro fondato sul recupero delle antiche tecniche, senza troppo allargare in questa sede il ragionamento, si può affermare che la rivalutazione della manutenzione e delle conseguenti tradizionali pratiche di ripristino, è fenomeno relativamente recente; frutto soprattutto dell'unione di volontà conservativa, ricerca d'archivio e indagine di laboratorio — volta, quest'ultima, soprattutto al riconoscimento scientifico delle cause di degrado — con la riflessione determinante di studiosi di fisica tecnica come Marcello Paribeni e, specie in architettura, con una peculiare attenzione al risultato estetico dell'intervento.

Ricercando il motivo per cui nei decenni passati, per più di metà del nostro secolo, l'impiego delle antiche tecniche sembrava quasi scomparso dal campo del restauro, potremmo trovare risposte legate a ragioni più o meno di comodo, di rinnovo della pratica edilizia, prettamente economiche, di scadimento della qualità della manodopera e via dicendo. Si tratta di riscontri anche validi, ma tutti esterni alla realtà propria del restauro che, nella sua più qualificata riflessione, almeno dai tempi di Boito e con anticipazioni già in Viollet-le-Duc e Anatole de Baudot, s'era prefissa l'intento di superare — proprio con l'apporto delle tecniche più attuali, traendole dal campo del nuovo e magari applicandole, dapprima, in maniera sperimentale e inconsapevolmente brutale — i limiti invalicabili che quelle tradizionali imponevano.

Si considerava quindi più o meno scontato l'impiego delle tecniche e dei materiali di sempre, ma nel contempo ci s'impegnava a progredire, per fare di più e meglio ricorrendo (con la stessa fiducia con la quale oggi ci si affida alla ricerca di laboratorio) all'apporto delle ultime tecnologie edilizie e costruttive, in primo luogo contro la sostituzione di parti ammalorate o contro l'impiego del cuoi e scuci, a difesa dell'autenticità materiale ed estetica dell'oggetto. Paul Léon (1933, pp. 51-59) vi vedeva l'alternativa tanto attesa alla dannosissima pratica dello smontaggio e rimontaggio delle murature pericolanti, la famigerata *dépose* dei francesi. A tutto ciò non erano certamente estranei una certa sensibilità tardoromantica da un lato e un rigore positivista, autenticamente "filologico", legato al valore diacritico dei nuovi inserimenti, dall'altro.

Che poi l'impiego dei moderni materiali si sia involgarito sempre più (anche con l'abuso del cemento, quando esso non era necessario o si rivelava dannoso, o con forzature statiche nel consolidamento) quanto più si diffondeva presso tecnici poco scrupolosi e poco coscienti della delicatezza del problema, è un altro discorso. Si tratta d'una deviazione grave, ma non più di certi pretenziosi esiti di ripristino favoriti, in operatori scarsamente preparati, dal mal compreso recupero delle tecniche tradizionali. La questione, volendo generalizzare, è sempre d'equilibrio fra tradizione e innovazione, in altri termini fra conservazione e sviluppo della ricerca, tanto nel nostro specifico campo, quanto in quello, assai prossimo, dell'ecologia e della tutela delle risorse naturali.

L'interesse a conservare la materia originale (soprattutto come veicolo dell'immagine) è stato enunciato da Brandi con la stessa decisione riservata da Giovanni Urbani e dai suoi prosecutori alla difesa della materia come struttura; si tratta quasi dello stesso atteggiamento ma con segno capovolto, dove il punto d'inversione del giudizio è nella "superficie del manufatto", che è la più direttamente investita e segnata dalle

FIGURA 7

aggressioni ambientali ma anche il luogo, s'è detto, nel quale si coagula la maggior parte dei valori estetici, dei dati e delle informazioni.

6 LA TEORIA DI BRANDI E ALCUNE CRITICHE

L'asse del restauro passa, com'è stato affermato, anche per un altro riferimento: il "riuso", da alcuni non confinato a espressione d'un concetto ancora immaturo della conservazione, ma identificato come uno degli aspetti intrinseci del restauro in sé, quale comun denominatore di tutta la storia dell'intervento sulle preesistenze (G. De Angelis d'Ossat) che, in questa prospettiva, esisterebbe da quando si ha civiltà, produzione e manutenzione di oggetti che, per qualche pregio loro riconosciuto, vengono conservati e tramandati alle generazioni successive. Pratica che risale all'antichità quindi e non a pochi secoli addietro, secondo l'altra concezione che vede il restauro come un prodotto della riflessione estetica, artistica e storica del tardo Settecento e dei primi dell'Ottocento. Al restauro come disciplina "moderna" si contrappone quindi una visione di esso quale costante dell'umanità.

Ricorrente ormai in diversi autori è anche la critica alla *Teoria* brandiana che limiterebbe la sua validità alle sole opere d'arte e presenterebbe l'intollerabile difetto di distinguere nettamente fra materia e immagine; non terrebbe conto inoltre degli odierni gravi problemi d'inquinamento, delle ormai chiare esigenze di continua manutenzione e delle conseguenti implicazioni di riuso.

Infatti per Brandi la funzione o utensilità non costituisce un aspetto preminente, ma qualcosa che ricade naturalmente nell'istanza storica o estetica, non potendo aspirare, in questo campo, alla dignità d'una propria istanza. Inoltre, il dissidio fra materia e immagine rappresenterebbe la parte più caduca della *Teoria*; Brandi distingue tra materia come "supporto" e materia come "aspetto", sancendo un "duplice statuto" per il quale sarebbe lecito alterare la struttura interna delle opere purché non se ne tocchi la superficie.

Lasciar cadere, per questa via, su Brandi e sul suo "idealismo" estetico l'immane accusa di cementizzazione e di altre brutture, vuol dire fargli torto e, con lui, alla maggior parte della speculazione estetica che, dal Settecento fino a Edmund Husserl, su questo presunto "dissidio" o, fenomenologicamente, su questa "riduzione", ha lavorato; vuol dire anche non cogliere il lungo travaglio, fra tardo Ottocento e Novecento, della ricerca di nuove soluzioni tecniche che consentissero di non offendere i monumenti con aggiunte in vista, di non menomarne l'autenticità, questa sì materiale, con rifacimenti vari, ripristini *à l'identique* e cucì e scuci, oggi riscoperti e presentati come novità. Per i nostri predecessori della prima metà del secolo, riuscire a sostenere una struttura cadente (dalla loggia dei Papi, a Viterbo, al muro esterno dell'Arena di Verona, consolidato da R. Morandi nel 1958 con la tecnica della precompressione, al campanile di San Martino a Burano, fortemente inclinato e consolidato nel 1964-65) invece che abbatterla e rifarla, com'era alle volte inevitabile, rappresentò un sicuro progresso da perseguire a tutti i costi, anche a quello, scientemente accettato, di alterare al suo interno la materia antica o lo schema statico originale.

Quanto al presunto pieno idealismo brandiano, ci sarebbe da dubitarne, quando solo si

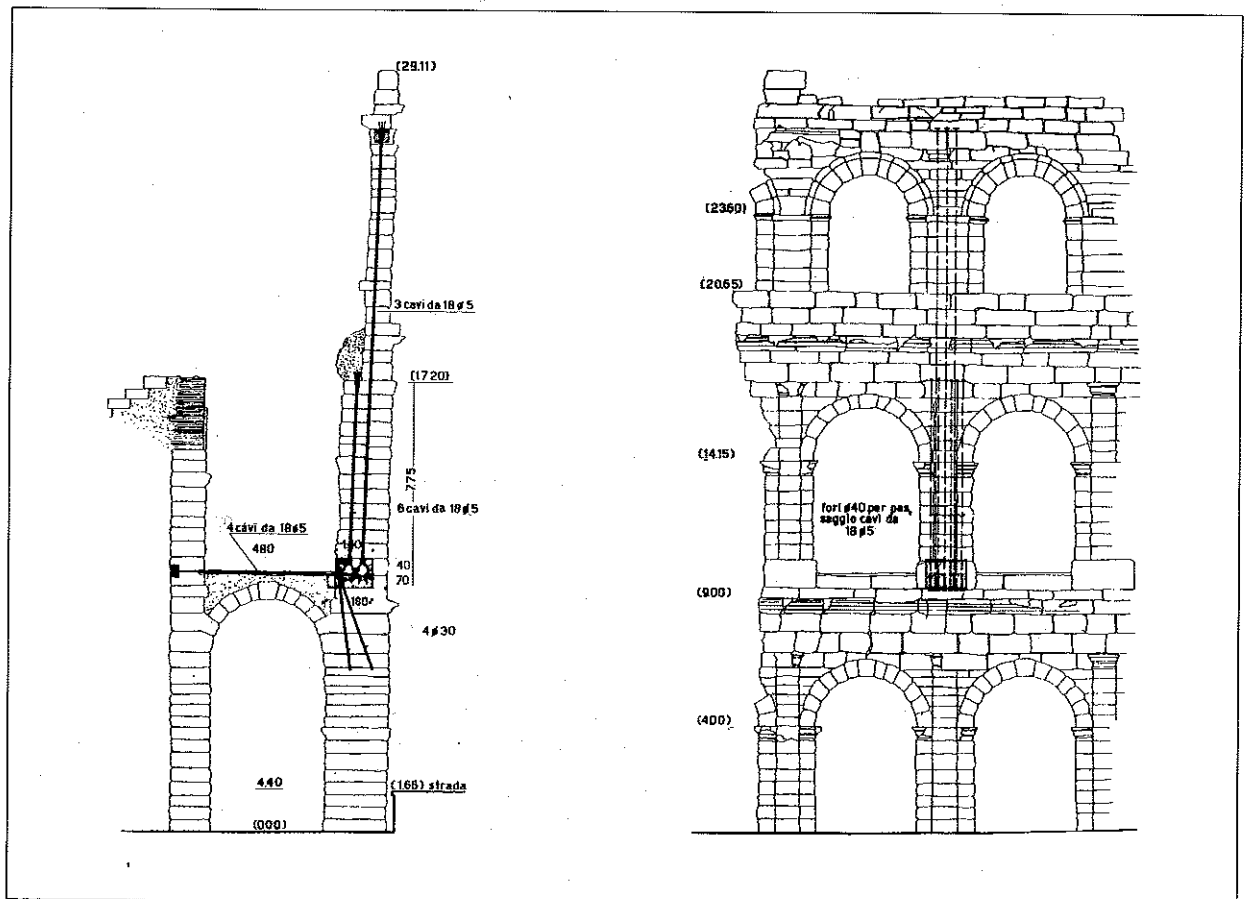
FIGURA 8

FIGURA 7 • Efeso (Turchia), fontana di Pollio (I secolo d.C.), restauro di un arco. Per ricomporre, secondo un'inconsueta prassi di anastilosi "indiretta", i frammenti marmorei superstiti dell'arco si è operata un'intollerabile forzatura in termini statici ed estetici, usando in maniera assai grossolana il cemento armato. Altrove, sempre ad Efeso, gli interventi risultano molto più calibrati e corretti, a riprova dell'importanza della buona progettazione che sola è in grado di sfruttare al meglio le potenzialità dei materiali, moderni o tradizionali che siano.



7

FIGURA 8 • Verona, anfiteatro romano detto l'Arena (fine I secolo d.C.), consolidamento del muro dell'anello esterno (ing. R. Morandi, 1958). Si è trasferita sul materiale lapideo una tecnica usata nella precompressione del calcestruzzo al fine di evitare il totale smontaggio dell'antica struttura, troppo alta e snella, o in alternativa l'introduzione di contrafforti e l'occlusione delle arcate (da Carbonara, 1984).



8

considerino nella sua *Teoria del restauro* (1977; prima edizione 1963) gli apporti della fenomenologia, della psicologia della forma e dello strutturalismo, evidenti anche in altri suoi lavori come *Le due vie* (1966), *Struttura e architettura* (1967) o la *Teoria generale della critica* (1974). La distinzione fra oggetto d'arte (o quadro naturale) e immagine "bella" che ognuno produce nella propria coscienza, di fronte allo stimolo materiale e sensoriale costituito da quell'oggetto o da quel quadro, è presente in tutta la riflessione estetica moderna, a partire appunto da Baumgarten e Kant (che raccoglie e sistematizza anche molti suggerimenti comuni al pensiero del tempo); né questi, come ha dimostrato Nicola Abbagnano, si può definire idealista più di quanto sia riconoscibile come empirista, illuminista o anticipatore finanche del più tardo positivismo. Cosciente del problema, lo stesso Brandi aveva fatto esplicito riferimento al pensiero pragmatista, considerato il polo opposto a quello idealista, ma che pure distingue fra mera *sussistenza* della materia ed *esistenza* dell'opera d'arte, quando essa "vive in qualche esperienza individualizzata" oppure è "ricreata ogni volta che viene sperimentata esteticamente" (Dewey, 1951, p. 130).

7 RESTAURO E PURA CONSERVAZIONE

Potrebbe sembrare che finora si sia voluta privilegiare una concezione puramente conservativa del restauro, identificato col solo mantenimento dell'esistente, al di là di qualsiasi forma di giudizio o di valutazione delle qualità, figurative e no, di quanto si trasmette al futuro. Le proposizioni avanzate nelle pagine precedenti, anche sul tema del colore, insistendo sul concetto d'interpretazione e sul richiamo ai principi del "restauro critico", obbligano a chiarire ulteriormente, questa volta sul fronte della pura conservazione, le posizioni di fondo in cui riconoscersi; posizioni miranti a una ricerca di centralità e d'equilibrio critico, contro gli opposti dialettici sia del "ripristino" che della sola "conservazione".

Questa fa assegnamento sull'opinione che non sia compito della storiografia un'azione "selettiva" a scapito dell'esistente, sull'improponibilità quindi del "giudizio di valore", che costituirebbe soltanto arbitrarie gerarchie riguardo a ciò che si deve o meno tutelare, sull'inefficacia operativa, in ogni caso, della storia quale guida dell'atto di restauro. Nessun giudizio storico-critico potrà mai giustificare la condanna irreversibile d'una qualsiasi testimonianza e dunque la sua rimozione; o la sua correzione o il rifacimento, tanto meno in ragione di soggettive predilezioni estetiche.

In sostanza, la dialettica brandiana di esteticità e storicità è negata alla radice, riducendosi le due "istanze" a una sola, la storica, mentre del concetto stesso di storia si assume una versione molto concreta, legata ai fatti, poco valutativa e interpretativa, con forti venature neopositivistiche. Tale scelta sarebbe giustificata dagli sviluppi della moderna riflessione storiografica quale si è andata configurando, a partire dal secondo quarto del nostro secolo, grazie soprattutto alla scuola delle *Annales*, che ha guidato il superamento di attardate concezioni ottocentesche.

I giudizi storiografici sono di ordine relativo e dipendono dal materiale documentario, dagli orientamenti, dalla formazione stessa del ricercatore, dallo scopo dell'indagine, dalla temperie culturale nella quale essa si svolge. La relatività e provvisorietà di ogni giudizio storico, secondo tale concezione, nega alla radice qualunque graduazione di

valori fra le testimonianze, più o meno recenti, del passato. Il documento materiale, quale che sia, artistico o no, assume il preminente valore di fonte d'informazione autentica, che non ha limiti nella sua potenzialità documentaria, a seconda di come lo s'interroghi; il restauratore, di conseguenza, se non vuole che tale potenzialità corra il rischio d'essere annullata, deve trasformarsi in puro conservatore. Il restauro a sua volta deve porsi come momento conoscitivo, non quale atto risolutivo e conclusivo della storia dell'oggetto; esso è da intendere come un processo che assicura e pone elementi futuri di conoscenza.

Si tratta d'affermazioni certo ben argomentate e, come ognuno può vedere, radicalmente contrarie tanto ad ogni visione "critica" quanto, forse ancor più, ripristinatoria o troppo ampiamente manutentiva del restauro (si veda Bellini, 1986, pp. 9-56). Si può aderire o meno ad esse, ma innegabili ne sono l'efficacia e soprattutto l'opportunità educativa e didascalica, a favore d'un atteggiamento verso le preesistenze veramente rispettoso, specie oggi che la tentazione, per diversi motivi, è di andare proprio nella direzione opposta.

Su tale versante occorre però fare i conti con le ragioni teoretiche della "selettività" nel restauro e quindi con il concetto di storia e con l'esercizio del "giudizio" che esso, secondo altre linee di pensiero, implica; occorre chiarire ancora una volta che il restauro critico non è incontrollata esaltazione del dato estetico contro quello storico (contrapposizione che non è affatto detto sussista in termini di contraddittorietà) o del soggettivismo del restauratore di fronte alla concretezza e alle presunte garanzie "oggettive" della storia, ma è possibile "contemperamento" delle due istanze brandiane, ambedue degne d'attenzione e rispondenti tanto a criteri di soggettività quanto d'oggettività.

A parte l'imprevedibile conforto che ci proviene, inoltre, da un rigoroso conservatore come Alessandro Conti (1985, pp. 3, 8) quando asserisce la "inevitabile selettività" del restauro, il quale non può esimersi dall'effettuare "scelte" che sicuramente influiranno sulla conservazione e sulla sorte futura dell'oggetto, o quando rifiuta il restauro come "mummificazione di colori e materiali sottratti al loro comportamento naturale", non possiamo non richiamarci, nuovamente, a quanto affermato da Renato Bonelli nel criticare la "conservazione integrale", per il suo programmatico rifiuto di "procedere a valutazioni e scelte di alcun genere". È opportuno invece tornare ancora una volta al pensiero, tuttora pienamente valido, di Cesare Brandi, fondato sopra una concezione estetica, ancor prima che di restauro, d'assoluta efficacia. Per essa, come per il restauro critico, "la storicità di una forma artistica ed architettonica si identifica nella sua artisticità", il suo valore "nella forma visibile, e cioè nella sua immagine figurata". Ne risulta chiarito il senso del "contemperamento" delle due istanze (riducibili, a ben vedere, a una sola) e anche si sgombra autorevolmente il campo da molte attuali pseudoteorie intente a svalutare i dati d'immagine rispetto a quelli strutturali, legati al supporto o alla statica dell'opera, tanto pittorica quanto architettonica; concezioni che mirano da alcuni anni insistentemente a proporsi — specie da parte di tecnici da poco convertitisi al restauro — come l'ultimo grido della conservazione.

Oggi "sembra impossibile — conclude Bonelli — che critica e restauro, in quanto tali, possano sopravvivere rinunciando alle loro strutture costituenti, come la coscienza individuale, l'autonomia e la creatività del soggetto, l'identificazione dell'arte nell'immagine figurata"; la necessità di "guardare all'arte attraverso il costante richiamo ad un sistema generale di valori, quale pensiero unificante dell'intera cultura storica"; una conseguente, non empirica né frammentaria, teoria e prassi del restauro.

Né pare giusto reputare che i fondamenti del restauro critico, per certi aspetti fermi, come ammette lo stesso Bonelli, "sulle posizioni degli anni cinquanta e sessanta" abbiano per questo perduto d'attualità. Oltre ai molti falliti tentativi di superamento, si consideri anche l'ininterrotto lavoro di

aggiornamento, secondo una linea che abbiamo già definito "critico-conservativa" per concludere che tali posizioni "mantengono per intero la loro validità" (Bonelli, 1988, pp. 8, 11, 14). Nei loro principi non sono affatto contraddette dai recenti sviluppi storico-epistemologici, non tutti certo riconducibili all'ambiente delle *Annales* e ai connessi criteri storiografici.

In linea con alcune famose affermazioni di J. Dewey sulla storia come "selezione" nella continuità dei fatti, "necessariamente scritta dal punto di vista del presente" (singolare avvicinamento alla storia come "giudizio" e come "storia presente" nel pensiero di Croce) lo stesso M. Weber e più diffusamente E. Carr ci rammentano che i "fatti" storici che noi conserviamo (tramandati per iscritto o per via materiale non linguistica) non s'identificano, come alcuni vorrebbero, con "tutto" l'esistente, con la totalità di quanto ci proviene dal passato (cioè da un presente che continuamente, momento dopo momento, recede verso lo stato di "passato"), ma soltanto con ciò che è "riconosciuto" o "interpretato" come tale avendo suscitato un interesse storiografico (Masat Lucchetta, 1981, pp. 126-28, 91-94, 163-65). Come non ricordare qui le pagine iniziali della *Teoria* di Brandi (1977, p. 6) e la sua prima definizione richiamante il "riconoscimento" come premessa all'esistenza stessa del restauro?

Che cosa dunque sembra giustificare le tesi pan-conservazioniste sostenute da diversi autori? Forse il fatto che la storia avrebbe, come s'è già detto, un suo sicuro e solido carattere di oggettività scientifica e induttiva, rispetto alle oscillazioni soggettive della critica, la quale può facilmente travalicare nell'arbitrio personale d'un giudizio censorio o di condanna ben lontano dalle ragioni della conservazione? Non sembra che sia così, perché anche la storia, a ben vedere, è frutto di scelte soggettive e personali. Come intrise di soggettività sono, per molti pensatori, le stesse scienze umane o "dello spirito" e finanche quelle della natura, quando non si voglia confondere "scientifico" con "deterministico" (Masat Lucchetta, 1981, pp. 34, 53).

Certamente noi abbiamo, grazie anche agli studi storico-sociali e agli apporti dell'antropologia culturale, una concezione più larga, comprensiva e interdisciplinare della storia, ormai aperta alle testimonianze più povere, ordinarie e quotidiane di vita. È quindi un innegabile dovere assumere più numerosi "fatti" come storici. Da qui la giusta esigenza di più conservazione, ma non per giungere a negare l'esistenza del giudizio storico e di quella "selezione" (intesa nel senso più proprio e pregnante) di cui s'è detto; non fino a negare, parlando più direttamente di restauro, la liceità stessa della questione che Brandi ha chiamato "rimozione delle aggiunte".

Ragione del restauro, d'opere d'arte o di semplice "prosa" offuscate per cause diverse, è consentirne di nuovo, nei limiti del possibile, la fruizione o, meglio, l'esperienza del godimento estetico (*Genuss*) nel senso illustrato da H.R. Jauss. Tale esperienza, in Jauss come in molti altri autori contemporanei, anche diversamente orientati, è fonte di libertà e d'arricchimento per l'uomo; esperienza di "verità" e manifestazione dell'essere in M. Heidegger e H.G. Gadamer; più prettamente "conoscenza", identificazione "catartica", "piacere" sempre in Jauss (Gadamer, 1986, pp. 19, 179; Gentili, 1985, pp. XV, XXXIV, XXXV, XXXIX).

Ricordando quanto scrive Brandi sul fatto che, trattando di restauro, non a un'estetica particolare bisogna aderire ma semplicemente riconoscere l'importanza dell'arte "nell'economia della coscienza umana" (Brandi, 1950, p. 12), potremmo affermare che:

1) non è affatto vero che si sia ormai giunti alla morte dell'estetica (e ancor meno a

quella dell'arte, in quanto prodotto e in quanto agente sulla coscienza umana). Lo si è creduto, con una certa convinzione, più d'un quarto di secolo fa e, in Italia, più agevolmente in tempi di temporanea eclissi del pensiero di Croce, dopo la scomparsa del grande filosofo. Oggi gran parte della speculazione filosofica, basti citare Heidegger e Gadamer, riconosce all'arte e alla riflessione estetica un ruolo fondamentale, per certi versi antitetico a quello riservato alle "scienze" dal pensiero neopositivista;

2) non è detto che l'apprezzamento estetico e la valutazione dell'arte siano un puro atto soggettivo (se con questo si vuol intendere arbitrario) contrapposto alla solida oggettività della ricerca storica, per la quale spesso s'invoca un vero e proprio statuto "scientifico". Ambedue le attività devono articolarsi come sapiente combinazione di soggettività e oggettività, pena il loro scadimento a pure esibizioni personalistiche e sensualistiche da una parte, a mere affermazioni ideologiche e metafisiche dall'altra (Antiseri, 1981, pp. 17-20).

Riassumendo e concludendo, dunque, noi ricerchiamo la "verità" (Gadamer) tanto nell'arte quanto nella storia e nella scienza. Questa ricerca ci impegna a conservare i documenti e i materiali dell'una e dell'altra. Il nostro concetto di storia s'è molto allargato negli ultimi decenni, ragion per cui oggi, giustamente, l'istanza storica impone e postula la difesa di molte più "cose" che in passato (testimonianze cosiddette minori, documentazioni antropologiche ecc.). Da qui la giusta espansione quantitativa della conservazione in quanto tale. Ricordiamo però che storia equivale sempre a selezione e quindi:

a) non tutto l'esistente è storico, ma solo ciò che viene riconosciuto come tale (un'impronta fresca di scarpe sul terreno d'un giardino non lo è, ma lo potrebbe diventare — si pensi ad alcune rare impronte fossili — per antichità, per rarità e per altro riconoscimento di valore). Non tutto si conserva (ma molto, moltissimo, comunque si deve conservare); si perpetua scientemente solo quanto è riconosciuto come "storico" da ogni epoca, con criteri di giudizio a loro volta storicamente determinati e mai assoluti;

b) fra i doveri di "verità" esiste anche quello di garantire il godimento delle opere d'arte, che sono per alcuni espressione di bellezza pura, per altri modello d'una conoscenza intuitiva e forse più sostanziale di altre, per altri ancora "esperienza che modifica realmente chi la fa" (Gadamer). E quando queste opere fossero sfigurate, alterate, offuscate da aggiunte incongrue? Potremmo concludere che, in linea con le affermazioni di Brandi e Bonelli sulla prevalenza dell'istanza estetica, la possibilità della "rimozione delle aggiunte" (il problema chiave è questo, non la "reintegrazione delle lacune" che gode pur sempre della doppia valvola di sfogo della "riconoscibilità" e sua documentazione "a vista", da una parte, della "reversibilità" dell'intervento dall'altra) debba venire teoreticamente ammessa. Non si vuol affermare che essa debba imporsi a piacimento, ma soltanto ricordare che merita pieno diritto, almeno in linea concettuale, di sussistenza e che quindi il restauro non può ridursi a esclusiva conservazione.

Dalla valutazione dell'arte e dell'estetica, e da un'attenta riconsiderazione della storia e del suo farsi, escono rafforzate le tesi del restauro come atto critico e, nei giusti limiti concettuali, creativo; ciò contro i rischi di assolutizzazione d'una visione del restauro

come ripristino falsificante ma anche come sola conservazione. Quest'ultima, oltretutto, negandosi ogni possibilità di controllato mutamento dell'oggetto (su rigorosi binari storico-critici e con l'apporto di un'attenta progettualità) non può neanche rispondere, se non eteronomamente (ricorrendo a categorie valutative esterne, quali quelle economiche, tecnicistiche o d'uso) al problema della necessaria manipolazione e selezione, non certo per diletto o per incoscienza, ma già per attuare quell'essenziale manutenzione o quel poco d'adattamento funzionale indispensabili a garantire la conservazione dell'oggetto.

Sui rischi d'"eccesso di memoria" e sugli aspetti positivi dell'"oblio" è interessante riportare alcune recenti osservazioni di Alberto Oliverio e il parallelo che egli pone con "quell'eccesso di storicismo che ha portato l'uomo moderno a essere schiavo di un 'deposito soverchiante di cultura' e che lo rende incapace di creare (...) di fare la vera storia". Riflessioni già espresse dal giovane Nietzsche nella *II Considerazione inattuale* e riprese da storici e filosofi come N. Loraux, G. Vattimo e Y. Yerushalmi. Per quest'ultimo, in realtà, "lo storico moderno non è più legato alla vita organica del suo popolo e con la sua oggettività diviene sempre più distaccato dalla vita del gruppo e del proprio oggetto di studio. C'è quindi il rischio che venga meno quella comunità di valori che rende capace lo storico di trasformare la storia in memoria"; "spesso, oggi (...) è lo stesso turbinio di 'memorie', di immagini, di notizie, di 'documenti' storici, che rischia di trasformare la memoria in oblio, la conoscenza in confusione (...) Ecco quindi che (...) lo storico è chiamato a farci scoprire e a tenere in vita quei frammenti congrui del nostro passato che altrimenti gradualmente scomparirebbero". Considerazioni di grande interesse per noi, se ricondotte con equilibrio ai temi fondativi del restauro (storiografia, giudizio, selezione) ed alla dialettica ineludibile di conservazione e sviluppo (A. Oliverio, in "Il Messaggero", 30 luglio 1990, p. 13).

In che modo, dopo la rimozione (il minimo possibile, sempre, di rimozione) si potrà lavorare in termini di reintegrazione o di restituzione dell'immagine — sottolineando volutamente la dizione "immagine" per definire con più efficacia un'azione che meno tocca la materia meglio fa, e che potrebbe anche manifestarsi, se non nei termini ideali del "restauro mentale" suggerito da Roberto Longhi (1940, pp. 121-28), come pura correzione visiva o d'intorno, quasi con tecniche esclusivamente museali — per restituire unità e fruibilità all'opera in restauro? Brandi (1977, p. 74) ha parlato di "legittima secrezione dell'immagine", Bonelli (1963, col. 347) di prefigurazione del risultato e di "fantasia (...) rievocatrice", Roberto Pane (1948, p. 12) di creatività. Noi potremmo rammentare, a mo' di paragone, la tecnica, illustrata da Paul Cézanne, di ricondurre a unità formale i frammenti e gli stimoli assunti come "dati" del dipinto in gestazione; nella sua pittura, dalla visione della natura, nel restauro dalla natura propria dei frammenti esaminati nelle corrette, reciproche relazioni. Il tutto in modo da ottenere un'opera che sia in sé moderna e antica al tempo stesso, in qualche modo nuova ma anche totalmente e autenticamente originale, che lavori sul doppio registro del poetico e del diacritico; proprio come la menzionata "edizione scientifica" d'un testo antico, che può essere goduta sia come "originale", sia come accorta "combinazione" esplicativa d'antico e nuovo (si pensi, pur nelle molte differenze, ai citati restauri di testi musicali o di opere cinematografiche) sia esclusivamente come "nuova", a seconda della domanda che l'osservatore pone.

È il caso di alcuni rari buoni esempi di restauro, realmente critici e realmente creativi, come la sistemazione delle sculture del tempio di Apollo Sosiano a Roma o l'integrazione del bronzo equestre di Domiziano-Nerva da Capo Miseno, ora nel Museo nazionale di Napoli; risultati ammirevoli del lavoro congiunto di archeologi e d'un

FIGURA 9 • Statua equestre di Domiziano/Nerva (I secolo d.C.), Napoli, Museo archeologico nazionale, restauro. L'intervento conservativo sui frammenti bronzei rinvenuti nel 1968 a Miseno, condotto col rigore che oggi contraddistingue numerosi casi analoghi (Roma, Marco Aurelio; bronzi da Cartoceto ecc.), assume un nuovo e più ampio significato grazie all'invenzione, propriamente di restauro, del supporto espositivo (arch. P. Martellotti). Vi si nota il convergere delle raccomandazioni della Carta del 1972, affinché si faciliti, senza falsificazioni, la "lettura" dell'opera, con una concezione realmente critica e creativa del restauro (da Pozzi, 1987).



FIGURA 10 • Saint-Denis (Valle d'Aosta), castello di Cly, lato meridionale, restauro (Soprintendenza ai beni culturali della Valle d'Aosta, arch. R. Perinetti). L'intervento sulle superfici si distingue per la qualità del lavoro, condotto in ogni punto con sapiente manualità, rispetto storico e sensibilità architettonica. Le necessarie stuccature sono eseguite con malte accuratamente studiate anche nella loro resa cromatica, senza in alcun modo sacrificare il valore cromatico del monumento e quello documentario delle murature. Il fondamentale criterio del "minimo intervento" è rispettato scrupolosamente e tutta l'operazione dimostra, da parte del progettista e direttore dei lavori, accanto alle indispensabili competenze tecniche, una chiara coscienza teorica, critica e conservativa.



architetto di qualità come Paolo Martellotti, sensibile ai problemi del restauro e aperto al dialogo interdisciplinare (La Rocca, 1985; Pozzi et al., 1987).

8 CRITICHE ALLA CARTA 1972 E ALCUNI ESEMPI DI RESTAURO

Come già il pensiero di Brandi, anche molte proposizioni della Carta del restauro, 1972 (in specie degli allegati *a* sulle antichità e *b* sui beni architettonici; si veda il testo della Carta al capitolo U1) sono considerate vecchie e superate perché impregnate di quell'idealismo che pericolosamente distingueva tra materia e immagine. Sono criticate alcune norme, ritenute erranee e, già di fatto, disattese: l'integrazione dei paramenti murari in sottosquadro, la scalpellatura delle cortine laterizie di restauro o la loro perimetrazione con un leggero solco, le reintegrazioni dei marmi consentite anche in travertino, calcare o tufo, lo scrupoloso mantenimento della frastagliata linea sommitale dei muri archeologici, l'attenzione a che perni in ferro non macchino con la loro ruggine i vecchi muri. Tali oneste prescrizioni oggi sono da alcuni giudicate negativamente poiché, da un lato, andrebbero contro le ragioni della buona conservazione (le prime quattro), dall'altro perpetuerebbero come un feticcio d'autenticità ciò che forse è solo frutto del caso o dello zelo purista di qualche precedente restauratore (la quinta), oppure terrebbero in eccessivo conto gli aspetti visibili del restauro a paragone di quelli conservativi d'ordine materiale (l'ultima, che si preoccupa delle macchie di ruggine).

FIGURA 10

Di nuovo non possiamo trovarci d'accordo con tali critiche e con la demolizione, esercizio diffuso ma finora vano, degli assunti della Carta 1972. Questa, lungi dall'essere frutto di cascami tardoidealisti, risente direttamente dell'apporto di uomini come lo stesso Brandi (che non a caso l'ha voluta introdurre nella seconda edizione della sua *Teoria*) e G. De Angelis d'Ossat, ben lontano da predilezioni filosofiche di questo tipo; ha costituito per anni un fermo punto di riferimento e una barriera contro molti abusi, e non è stata ancora sostituita da un documento di pari livello.

La critica vi è condotta forzando alcune considerazioni conservative: se in effetti il sottosquadro introduce una discontinuità geometrica, non per questo è veramente fonte di danni, come anche il raccomandato solco di contorno.

Qualitativamente, l'elemento è di potenziale disturbo, ma quantitativamente è innocuo, essendo il muro sottoposto a ben più sostanziose forme d'aggressione, le quali fanno sì che il piccolo accorgimento di etica "filologica" resti senza alcuna reale conseguenza negativa. Ciò che invece più chiaramente emerge da tali critiche è un radicato disinteresse verso la perpetuazione inalterata dell'immagine attuale del monumento, così come il "tempo pittore" ce l'ha consegnata, e verso il rispetto della sua "integrale" autenticità (non a caso richiamato a chiare note proprio dalla Carta 1972: art. 10, "Modifiche (...) indispensabili (...) fatte in modo da evitare qualsiasi dubbio sull'epoca in cui sono state eseguite"; *Allegato b*, "Evitando (...) interventi innovativi e di ripristino"; "Salvaguardare l'autenticità"). Il tutto nella certezza che la strada della vera conservazione sia sostanzialmente un'altra, quella che passa per il rifacimento o la manutenzione estensivamente concepita, lungo la quale, a nostro avviso, conservando conservando si finirà con l'alterare in modo irreversibile e profondo l'intero patrimonio storico-artistico. Non a caso dopo tali osservazioni

11

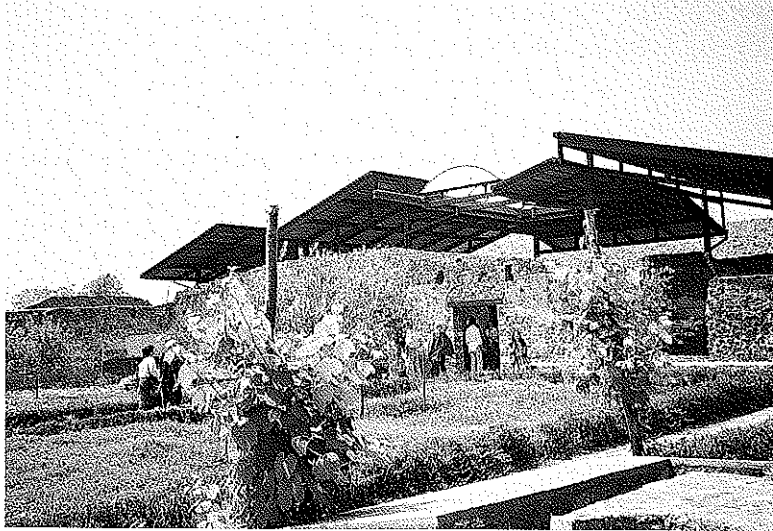
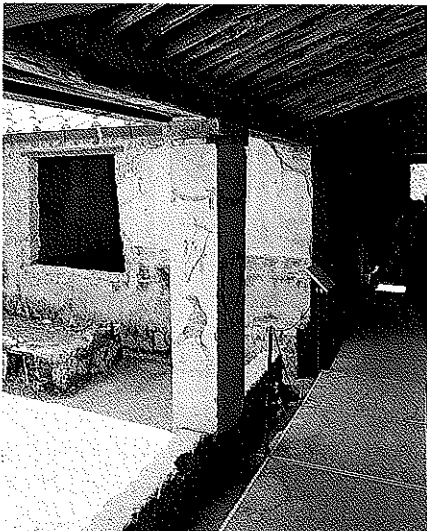


FIGURA 11 • Pompei, zona dei nuovi scavi, copertura moderna di una *domus* con giardino. Lo scavo, risalente a qualche decennio fa, richiedeva un intervento deciso di protezione; si è optato per una copertura in materiali attuali che richiama, pur se molto indirettamente, gli originali volumi architettonici. Ma la soluzione non convince pienamente, né sul piano critico e della resa estetica delle nuove aggiunte architettoniche, né su quello tecnico per la presenza, all'interno, di pilastri metallici che avrebbero richiesto una più meditata e meno invadente collocazione.

FIGURE 12-13 • Pompei, zona dei nuovi scavi, ricostruzione parziale di una *domus* a fini conservativi. Non lontano dall'edificio documentato nella figura precedente s'è attuato un intervento, con intenti analoghi di protezione dagli agenti meteorici, che privilegia invece la linea della restituzione alla maniera antica. La sensazione è quella d'una più naturale difesa delle parti originali (affreschi, pavimenti ecc.) ma anche d'una certa "falsificazione" e "competizione" con l'antico che lascia, ancora una volta, sconcertati.

FIGURA 14 • Pompei, *domus* in via dell'Abbondanza, scavo in corso. Sterrata la strada e messa in luce, parecchi decenni fa, la facciata della *domus*, oggi si sta procedendo allo scavo scientifico del suo interno. La situazione che si può osservare, sotto la grande copertura in ferri tubolari, è di grande suggestione; la quantità d'informazioni che offre la visita di questa casa è infinitamente superiore a quella di altre (tracce di vita animale fermate dal cataclisma, crollo delle coperture, controsoffitti e finiture in materiale deperibile, ceneri ancora *in situ* nei diversi ambienti, strumenti di lavoro, decorazioni, affreschi ecc.). La copertura provvisoria, semplice ed essenziale, funge anche da sostegno per un comodo percorso di lavoro o di visita dall'alto, e suggerisce un criterio d'intervento da seguire in casi analoghi, non a fini d'esibizione tecnologica ma di reale servizio alla comprensione storica del monumento.

13



14

emerge nuovamente il motivo delle “superfici di sacrificio”, quasi fosse la panacea, priva di controindicazioni, dei problemi di restauro, mentre è solo un’acuta espressione del mutato interesse di fondo (meno immagine e più struttura), non per questo più giusto o più convincente.

Già nei primi anni settanta G. Urbani (1975, p. 5) con grande chiarezza affermava che le teorie e le tecniche di cui disponiamo, “per la loro dipendenza dal criterio del rispetto dell’autenticità (...) hanno avuto assegnato un raggio d’azione che oggi risulta troppo ristretto rispetto ai problemi posti dal progressivo deterioramento dell’ambiente”; in sostanza asseriva la necessità d’allargare tale raggio allentando il criterio di rispetto dell’autenticità stessa. Affermazione molto esplicita ma tutt’altro che priva di pesanti implicazioni, costituendo l’autenticità il cuore tanto della storicità quanto dell’esteticità delle opere che ci si propone di tutelare; in altre parole forse, il fine ultimo della conservazione. La traduzione pratica di tali principi ha però subito rivelato modi d’interpretazione che avrebbero meritato una più cauta e meditata sperimentazione, specie in campo architettonico.

- FIGURA 11 Tuttavia in uno dei laboratori più attivi dell’ultimo quindicennio, la Soprintendenza
 FIGURA 12 archeologica di Roma, il nesso fra ricerca storico-archeologica, sperimentazione
 FIGURA 13 scientifica e verifica teorica è stato perseguito con rigore anche se con risultati, nei
 FIGURA 14 vari cantieri, molto differenti: dai restauri di ripristino “massimalista”, dove le
 FIGURA 15 restituite superfici di sacrificio sono a volte rappresentate da centinaia di metri quadrati di paramenti di grande spessore, totalmente nuovi, che hanno inglobato le antiche strutture murarie, reinterprestandole in maniera filologicamente incerta o con sconcertanti proiezioni di gusto postmoderno, a quelli, assai diversi, condotti con ottimi risultati sull’acquedotto Claudio-Neroniano o sulle “colonnacce” del foro di Nerva. Qui hanno operato in perfetta sintonia le moderne esigenze scientifico-conservative e la massima attenzione e sensibilità per l’immagine “autentica”, lentamente costituitasi nel tempo, e per il suo mantenimento. I risultati sono assolutamente convincenti, a conferma d’una paziente ricerca, di vivo senso critico, di serrati scambi interdisciplinari e d’una inventiva (o, se vogliamo, “creatività”) posta al servizio della scienza e non a compensare, come spesso avviene, le proprie velleità o frustrazioni architettoniche a scapito dell’antico. Si tratta di restauri esemplari, progettati e seguiti attentamente punto per punto, scientificamente ineccepibili ma pieni di sollecitudine, anche, per il risultato estetico finale. Un paradigma della “sintesi dialettica di progresso e continuità” raccomandata da L. Grassi (1980) e realizzata anche dallo splendido restauro condotto, pochi anni fa, da G. Zander sulla facciata della basilica di San Pietro in Roma.
- FIGURA 16
- FIGURA 17
- FIGURA 18
- FIGURA 19
- FIGURA 20

Il problema implica, tra l’altro, la questione della formazione disciplinare più idonea al compito, sia che si tratti d’ingegneri strutturisti o d’architetti. La risposta a riguardo è, come già detto, una sola: la formazione specialistica in restauro, con studi post lauream a compimento d’una solida base universitaria che abbia garantito le necessarie competenze storico-critiche, di scienza delle costruzioni e di tecnologia edilizia assieme alle capacità formative proprie dell’architetto. Ragion per cui, da parte di molti (anche se con scarso successo rispetto alle lusinghe demagogiche e campanilistiche rappresentate dall’istituzione di nuovi corsi di laurea), ci si è finora sempre opposti ad ogni pericolosa scorciatoia come la formazione di conservatori-architetti nelle facoltà o nei corsi di laurea in beni culturali.

15

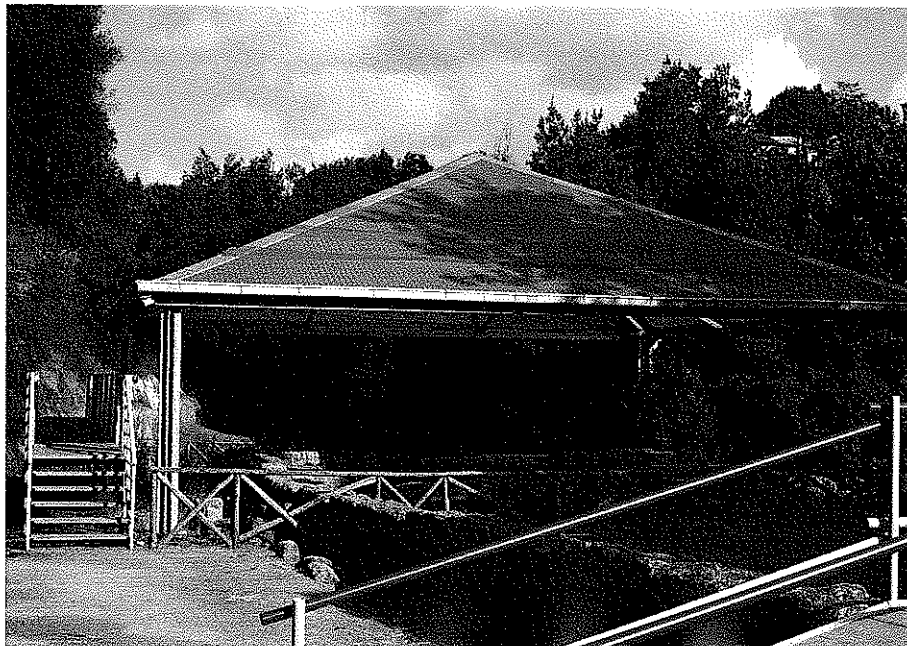
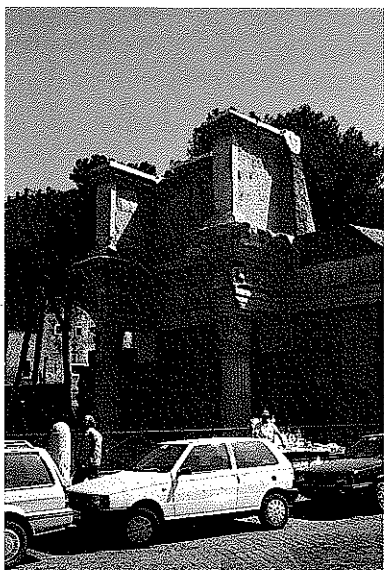


FIGURA 15 • Veio (Roma), santuario etrusco, struttura di protezione (Soprintendenza archeologica per l'Etruria meridionale, arch. F. Ceschi). In questo caso la soluzione architettonica si dimostra accurata nella scelta dei materiali, nella leggerezza del disegno, nella essenzialità geometrica del nuovo posto ad integrazione visiva - anche in termini cromatici - dei segni propri del paesaggio naturale e ruderale.

FIGURA 16 • Roma, foro di Nerva, le cosiddette "colonnacce" (I secolo d.C.) dopo il recente restauro (Soprintendenza archeologica di Roma, arch. G. Martines, rest. C. Conti). Le accurate analisi preliminari, l'accorta progettazione e la quotidiana direzione del lavoro di restauro, sostenute da una chiara coscienza teorica (attenta agli aspetti conservativi della materia e, con essa, dell'immagine), da competenze tecniche integrate, dalla ricerca dei materiali più opportuni (tradizionali, come il piombo, e moderni, come il titanio usato per i tiranti metallici), ha condotto a risultati di alta qualità e pienamente soddisfacenti.

FIGURA 17 • Roma, arco di Costantino (IV secolo d.C.), dopo il recente restauro (Soprintendenza archeologica di Roma, direttore dei lavori arch. M.L. Conforto). Un altro esempio di ottimo intervento, scientificamente ineccepibile e, al tempo stesso, pieno di sollecitudine per il risultato estetico finale, come dimostra la efficace ma garbata pulitura della pietra segnata dall'azione del tempo. L'analisi diretta del manufatto ha consentito, insieme, di riconoscere le cause di degrado, di mettere a punto le relative tecniche di conservazione e di effettuare originali considerazioni di natura storico-archeologica, che hanno messo in dubbio la tradizionale datazione dell'arco, facendola risalire sino al II secolo d.C.

16



17

I conservatori laureati dovrebbero prima essere veri architetti o veri storici dell'arte, critici e archeologi, poi diventare specialisti, seguendo un ulteriore curriculum di studi, oggi biennale (presso le Università di Roma, Genova, Napoli e il Politecnico di Milano) ma auspicabilmente triennale.

9 RESTAURO, MANUTENZIONE E RIPRISTINO

D'una concezione del restauro come manutenzione-ripristino e della pretesa autonomia, in campo restaurativo, dell'architettura dalle altre arti, s'è già detto in precedenza. Sembra tuttavia che, per tali questioni, ci si trovi di fronte ad un equivoco di termini e d'idee. Paolo Fancelli (1988b, pp. 9-18, in specie 9-11) ha dimostrato esaurientemente le capacità eversive e distruttive della semplice "manutenzione" in quanto tale, da molti considerata la più innocua e rispettosa forma di avvicinamento all'opera.

Ripercorrendo storicamente i recenti sviluppi della sua versione ripristinatoria, si può notare come questa sia figlia, certamente spuria ma pur sempre figlia, del richiamo alla "conservazione", attuato agli inizi degli anni settanta da alcuni autorevoli critici e storici dell'arte (M. Calvesi, M. Gregori, A.M. Romanini). Richiamo subito accolto ma poi sviluppato secondo due linee antitetiche, quella della "pura conservazione" e quella, appunto, che abbiamo definito della "manutenzione-ripristino". Gli intenti, almeno nelle affermazioni di principio, sembrano concordare, ma proprio sul senso, sui limiti e sui metodi dell'atto manutentivo e sulla conseguente "mutazione" che esso induce nell'oggetto, divergono radicalmente e la teoria e la pratica.

Nella seconda linea l'istanza conservativa si è incontrata e saldata, come accennavamo, con l'ampliarsi dell'attenzione dell'ICR (Istituto centrale del restauro, Roma) ai problemi della difesa delle opere d'arte all'aperto (per noi, in primo luogo, l'architettura) esposte a un crescente logorio materiale; con l'apporto della ricerca scientifica (con felici trasposizioni dalla termodinamica e dalla fisica tecnica), tuttavia senza un'adeguata mediazione critica e teoretica; col recupero delle tecniche antiche, che lasciava intravedere lusinghieri risultati.

Tutta questa serie di stimoli, tradotta con semplificazioni pratiche e concettuali nel campo dei monumenti architettonici, in specie di quelli che una volta si sarebbero detti "vivi", ha portato a risultati che sono, a nostro avviso, la negazione più radicale delle premesse da cui ci si era mossi. Dal conservare integralmente si è pervenuti a proposte che puntano nella sostanza, anche se con sofisticate argomentazioni, al ripristino e al rifacimento, con tecnica tanto più sottilmente falsificatoria quanto più filologicamente e documentariamente fondata. Una sorta di morbida condanna a morte, in specie, delle più o meno antiche superfici architettoniche (in pietra ma soprattutto intonacate e tinteggiate) immediatamente seguita dalla copia al vero di ciò che si è perduto.

Fenomeno non solo italiano, ma ancor più europeo, come lasciavano intendere le parole di W. Wolters prima ricordate e come dimostra la concreta esperienza di gran parte dell'Europa centrosettentrionale, per non parlare di paesi d'ancor più diversa cultura, dove la stessa concezione del distacco storico fra passato e presente fatica tuttora a manifestarsi. "Si tratta della questione del tempo" scrive P. Fancelli (1992,

18



FIGURA 18 • Roma, basilica di San Pietro in Vaticano, facciata (C. Maderno, 1607-12) dopo il restauro (Rev. Fabbrica di San Pietro, arch. G. Zander, 1985-86). Si tratta forse del più importante intervento di pulitura d'una facciata lapidea e certamente di quello condotto coi migliori risultati. Questi sono merito soprattutto della preparazione teorica e storico-critica, oltre che della sensibilità, del diretto responsabile, il quale non ha voluto in alcun modo sacrificare l'immagine tradizionale del monumento, che deve molto alla patina assunta nel tempo dal travertino. Dopo il restauro la facciata si mostra risanata ma uguale a se stessa, cromaticamente unita alla retrostante cupola (non sottoposta a pulitura), sempre familiare ai numerosi visitatori che la rivedono anche a distanza di anni, né presenta quegli effetti di straniamento di cui tante facciate lapidee, a Roma come a Venezia o come, ancor più, in molte città europee, soffrono per interventi di troppo spinta manutenzione.

19



20

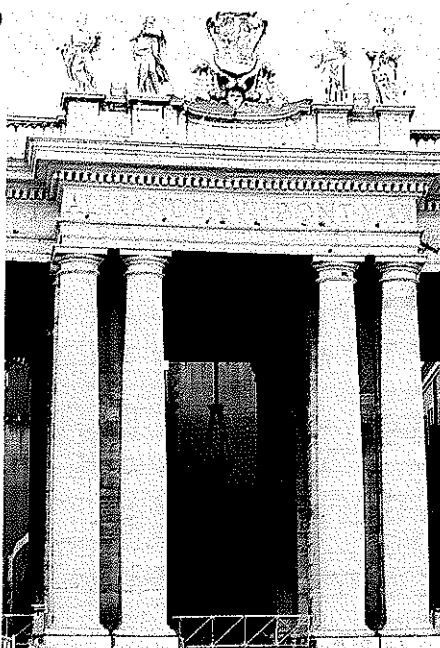


FIGURE 19-20 • Roma, colonnato antistante la basilica di San Pietro in Vaticano (G.L. Bernini, 1656-67), le due testate intermedie prima e dopo la recente pulitura. Dopo la scomparsa di G. Zander (1990) risulta già compromesso il delicato equilibrio raggiunto nel trattamento della facciata, con la quale il colonnato si pone in naturale continuità.

p. 877). "L'origine giudaico-cristiana del nostro concetto di tempo storico è nota (...) del resto, in Löwith, oltre che, ad esempio, in Le Goff ed in Duby. La distinzione, per molti addirittura pacifica, fra passato, presente e futuro non risulta affatto universale (...) La visione ciclica della storia, tipica dell'antichità, nonché delle civiltà orientali, può comportare una reversibilità del tempo e, nel campo del restauro, un rifacimento continuo, senza che esistano imbarazzi sotto il profilo dell'autenticità"; è proprio il caso di molti "restauri", completamente ricostruttivi o quasi, nel mondo asiatico medio ed estremo-orientale, con speciale riferimento al Giappone.

Ricordiamo invece, per un momento, il richiamo di J. Ruskin al risultato finale del restauro, tutto giocato sull'ultimo mezzo pollice di spessore; oppure il concetto di patina sul quale si sono soffermati Brandi e Philippot ma che, come s'è visto, già nel Settecento era stato chiarito nella sua duplice accezione di patina naturale o artificiale; gli altri di autenticità, distinguibilità, reversibilità, che derivano dalla vera filologia, quella letteraria, e dall'analisi testuale rigorosamente intesa; quello sempre valido del minimo intervento e si potrà vedere che, di tutto ciò, nella prospettiva appena delineata non rimane traccia.

Se un monumento, sottoposto all'azione degli agenti atmosferici e all'inquinamento, si danneggia con crescente rapidità, l'eutanasia sotto forma di manutenzione risolve a suo modo il problema, come forse un abile trapianto, che impieghi tecniche e manualità opportune. Ma purtroppo non ne conserva la "materia" originale: la sua "pelle" esterna è sostituita da un'altra di rifacimento, proprio come usavano i nostri antenati premoderni e proprio come se non fosse scorsa, in questi ultimi due secoli, acqua sotto i ponti del restauro. S'individua "filologicamente" lo stato cromatico originale o prevalente del monumento e lo si restituisce, riesumando pratiche artigianali interrotte da decenni. Si tratta d'una formula raffinata e al tempo stesso semplice, soprattutto priva d'implicazioni critiche e con quel grado di meccanicità che la rende ben accessibile e divulgabile; risulta quindi apprezzata per ragioni diverse da progettisti, direttori dei lavori, imprese, committenti e funzionari di controllo, sponsor e promotori politici. Tanto più quanto più interessati all'evidenza visiva dei risultati del restauro e, forse, a una distorta idea di "restauro-cosmesi".

La nuova pelle di serpente conserverà all'interno la carcassa antica ma "poco m'importa", direbbe J. Ruskin, "il vecchio edificio è distrutto" (citazione italiana in Ceschi, 1970, pp. 90-91); ad esso è stato "sottratto, in maggiore o minor misura, il valore originario" e ora "può essere paragonato a un documento falsificato", aggiungerebbe M. Dvořák (1972, p. 24). Di esso ci resta una copia al vero, più o meno ben fatta ma priva, oltretutto, di qualsiasi segno del passaggio dell'opera nel tempo (a meno che non si ricorra, come è ormai costume diffuso, alla falsificazione anche di quei segni). Segni non necessariamente "originari" ma comunque "originali" e "autentici", scrive Fancelli (1992, p. 880), ove "rigore ed etica storiografici vengono a convergere proprio nel rispetto dell'autenticità di quanto tramandatoci dal passato, laddove anche il falso diviene, in qualche misura, genuino (...) Questo vale per il falso prodotto nel passato, tuttavia, non per eventuali contraffazioni odierne, da inibire comunque".

FIGURA 21

FIGURA 22

Né si può dire che sulla gravità e sui tempi d'incremento dei danni da inquinazione, evocata come la causa prima d'una visione del restauro così orientata, gli specialisti siano in pieno accordo; tanto meno sembrano esserlo sui rimedi da proporre. Diagnosi e cura, a proposito di superfici "povere", oggi sono tutt'altro che univoche, come



FIGURA 21 • Pergamo (Turchia), tempio di Traiano, restauri in corso. La serie di basi in pietra, accuratamente lavorate e pronte per la posa in opera, sta a dimostrare che, una volta imboccata la strada del ripristino, è difficile fermarsi. Ciò sia perché la stessa comprensione filologica del monumento, se non filtrata da vigili criteri di restauro, spinge verso la riproposizione al vero di quanto essa ha desunto dallo studio dei frammenti superstiti; sia perché le parti originali, venerande ma invecchiate e corrose, mal sopportano il confronto visivo con le copie finto-antiche, risultando agli occhi di molti osservatori, come scrive W. Wolters, "ancora più misere".

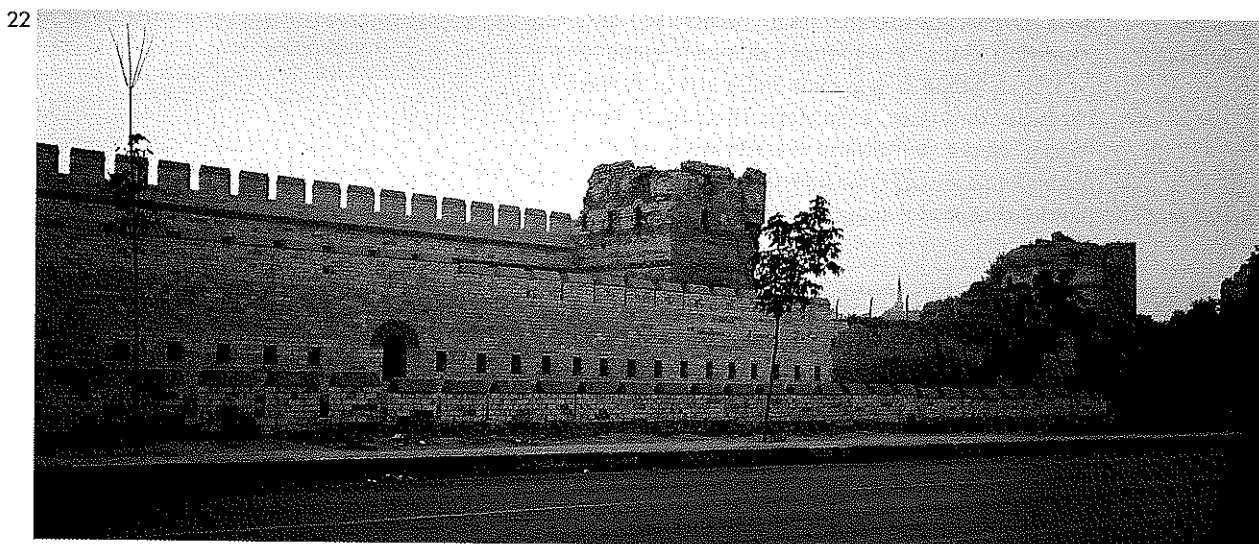


FIGURA 22 • Istanbul, mura di Costantinopoli, restauri in corso. Sulla destra della figura si riconoscono le poche parti antiche, il resto è rifacimento. Le mura di Teodosio II (413 d.C.) sono sottoposte ad un'estesa ricostruzione per motivi che oscillano fra un'attardata concezione del restauro come ripristino e ragioni d'ordine turistico oltre che, forse, di prestigio.



FIGURA 23 • Roma, chiesa della Maddalena, facciata (XVIII secolo), restauro delle superfici. Giunta sino a noi in condizioni ragionevoli d'invecchiamento, la facciata ha subito tuttavia un pesante restauro a metà degli anni settanta, con ridipintura totale sostanzialmente monocroma e "focature" o spugnature a fingere quella patina d'antico che l'intervento aveva fatto sparire. Di recente è stata nuovamente restaurata seguendo una linea di ripristino dei colori settecenteschi che suscita gravi dubbi non solo sul piano metodologico ma anche su quello filologico, il quale avrebbe dovuto costituire la base inoppugnabile del lavoro. Si tratta infatti d'un testo architettonico che pone problemi storiografici e attributivi molto complessi, tuttora in gran parte irrisolti, per cui ipostatizzare una "situazione originale" che può non essere mai esistita appare qui, ancor più che in altri casi, assurdo.

lasciano intendere alcune note affermazioni, esortanti alla massima prudenza, di studiosi come G. Biscontin, F. Guidobaldi e G. Torraca.

A quest'ultimo si deve il più recente e puntuale contributo, straordinario per la convergenza che lascia intendere fra le ragioni scientifiche e quelle autenticamente storiche del conservare che, trattando di superfici architettoniche, abbiamo fin qui cercato di propugnare. Poche frasi in grado di rimettere in discussione tutto l'argomento e di suscitare imprevedibili, positivi sviluppi. Muovendo dal "concetto che ogni finitura ha una certa importanza, almeno come portatrice di informazioni storiche e tecnologiche" ed è quindi "degnata di essere studiata prima di essere abbandonata alla distruzione (se non intenzionalmente distrutta)"; che può anche essere "dotata (...) di una certa dignità estetica", si ribadisce in ogni modo l'importanza della sua tutela, se non per motivazioni storico-estetiche, almeno per "il semplice fatto che la sua conservazione permette di evitare il problema di cosa mettere al suo posto dopo averla distrutta. Questa impostazione del problema conservativo — prosegue Torraca — viene a contraddire un concetto caro a molti architetti, quello della finitura intesa come 'strato di sacrificio' che, nella tecnologia tradizionale, periodicamente viene rinnovato. Sulla verità storica di questo rinnovo periodico si possono avanzare comunque dei dubbi (...) E se anche la leggenda dello strato di sacrificio fosse vera, non sarebbe la prima volta che l'oggetto da usare e buttare diventa il bene culturale di una generazione successiva. Con l'accoglimento dell'istanza conservativa, estesa spesso anche alle finiture murarie relativamente modeste, nasce oggi una nuova fase tecnologica; potremmo chiamarla quella del rappezzo scientifico, purché si accetti il suggerimento che l'aggettivo va inteso con una certa ironia" (Torraca, 1990, pp. 13-14).

Con il che si è detto tutto e, da parte d'un chimico del restauro fra i più autorevoli, ci si è ricollegati a quanto, per via storico-estetica, era stato invocato tanto da studiosi di formazione letteraria, da Brandi a Philippot, quanto, ci sia concesso, da architetti ugualmente solleciti delle sorti del comune patrimonio culturale. Il cenno alla "leggenda dello strato di sacrificio", si può notare, richiama subito alla mente le critiche di M. Calvesi (1972, pp. 3-4) ai "ripristinatori" che mitizzano "il passato remoto", a loro volta contrapposti agli "abbellitori" e agli "sventratori" che "vivono in chiave mitica, ovvero anti-storica" rispettivamente il presente e l'avvenire.

10 CONSOLIDAMENTO, STRUTTURA, IMMAGINE

Un fenomeno parallelo, che da un'analogia parzializzazione o "riduzione" culturale del problema (quello del rapporto tra forma visibile e struttura) prende le mosse (ad opera di alcuni ingegneri con vivi interessi storici e di tecnici dell'ICR stesso) riguarda l'esaltazione dei valori strutturali, statici, meccanici e costruttivi dell'architettura, a scapito di altri che in pari grado e forse più la caratterizzano. Se ne traggono conseguenze di restauro ancora una volta dogmatiche: raccomandazioni contrarie senza appello all'uso di rinforzi e sussidi strutturali nascosti nelle antiche murature, il rifiuto delle tecniche moderne che li consentirebbero, un'indiscussa preferenza per eventuali protesi esterne, per i rifacimenti secondo le tecniche tradizionali, per la vecchia pratica del cuci e scuci e via dicendo. Tutte cose in sé anche accettabili, se non fossero presentate come l'unica via al restauro, con una forte componente ideologica e d'intolleranza nei confronti di altri, pur validi, procedimenti.

Interessanti contributi in tal senso sono stati di recente proposti riguardo alle "tipologie strutturali" storiche, ricavabili estrapolando dai fenomeni osservati — nella fattispecie l'edilizia tradizionale in zona sismica — un "lessico" costruttivo comune.

24



FIGURA 24 • Roma, chiesa della Maddalena, facciata (XVIII secolo), restauro delle superfici. La policromia sottolinea un simmetrico distacco, tra la facciata e i corpi di fabbrica collaterali, che non ha fondamento sicuro. Essa è inoltre resa con una tecnica puntinista che sta a dimostrare il disagio per la mancanza di quella vibrazione superficiale che solo gli antichi intonaci sanno dare; indica, in qualche modo, il tentativo di riprodurre anche i segni del tempo trascorso.

25



26



FIGURE 25-26 • Milano, palazzo della Ragione, prospetto principale (XIII e XVIII secolo), restauro (arch. M. Dezzi Bardeschi e A. Grimoldi). Tutto l'intervento ma, in specie, quello condotto sull'addizione settecentesca, nella parte alta dell'edificio, costituisce un modello del restauro come "pura conservazione", ed uno dei migliori esempi di trattamento delle superfici. Rispetto al Sant'Eligio in Roma, qui si rifiuta anche il rappezzo e si mantengono libere le zone dove l'intonaco è caduto, senza nulla sacrificare alla "leggenda dello strato di sacrificio" (G. Torraca). Il monumento, dopo il restauro, caso più unico che raro, serba intatta la sua carica evocativa, storica ed estetica.

Tipologie che si sono rivelate ben rispondenti agli eventi sismici, purché eseguite secondo la “regola d’arte”: una sorta d’interno, sperimentato ed efficace “codice tecnico” non formalizzato per iscritto, almeno in origine, ma frutto d’un affinamento secolare. La proposta che ne consegue, per l’intervento antisismico in tessuti storici, è “di recuperare quel codice ed applicarlo con proprietà sia per verificare che per rinforzare”, anche in ragione del fatto che esso corrisponde, con uguale e forse maggiore rigore, al moderno calcolo numerico.

Inoltre “il difetto di un edificio che non rispetta la ‘regola d’arte’ si ripara riconducendolo ad essa”, secondo un “criterio semplice, obiettivo, compatibile, filologico, conservativo”. Infine nei “casi in cui si scopre una tipologia intrinsecamente insufficiente è chiaro che questa non può essere conservata”; essa va corretta operando scelte anche “in una logica muraria più vasta” dell’oggetto in esame e “apportando miglioramenti comunque coerenti con il linguaggio originale” (Giuffrè, 1990, pp. 132-34; ma, per ulteriori più meditati sviluppi, si veda Giuffrè, 1993). Considerazioni piene d’intelligenza e di sincera preoccupazione per la sorte dei monumenti ma gravide di rischi che occorre subito denunciare. Appare evidente l’involontaria assonanza con la famosa espressione di Viollet-le-Duc riguardo alla cattedrale di Evreux (“*Il serait puéril de reproduire une disposition éminemment vicieuse*” citato in Corboz, 1980, p. 262) bisognosa, per la natura stessa dei suoi doppi archi rampanti, d’essere emendata dall’atto correttivo e migliorativo di restauro.

Sappiamo invece che “le ‘trasgressioni’ rinvenibili nella materia e nella forma del monumento accendono interrogativi sulle ‘norme’ che dovrebbero o potrebbero governarlo” e che “le anomalie geometriche e costruttive sono segni di particolari fenomeni naturali o di atti volontari che hanno rotto oppure negato presunti equilibri”, ma che costituiscono, a tutti gli effetti, singolari documenti storici (Torsello, 1988, p. 56).

Il criterio “strutturale” e “lessicale” di cui s’è appena detto sarà forse semplice, di certo è compatibile, ma sulla sua “obiettività” si può nutrire qualche dubbio quando si consideri l’aspetto non solo tecnico ma storico-valutativo del giudizio circa la rispondenza o meno alla regola d’arte. In effetti non è filologico né conservativo; presenta invece caratteri di astrattezza propriamente tipologica, perché non considera l’antico documento quale esso è, col suo fardello d’incertezze costruttive (tanto più storicamente significative, forse, quanto meno codificabili) ma lo generalizza; esprime un’esigenza innovativa e correttiva, infine, anziché realmente conservativa.

In altre parole lascia intuire una volontà di perpetuazione non dell’oggetto in sé, *hic et nunc*, ma del suo modello, non innocentemente riprodotto, come nel Rinascimento, in disegno ma restituito, ancorché parzialmente, in muratura. La regola d’arte, così intesa, è quindi una variante, non formale ma tecnologica, dell’ottocentesca “regola dello stile”, fondata sui corrispondenti criteri analogico-classificatori e, come quella, ancora una volta rischia di spingere il restauro verso la pratica del ripristino.

A conferma del valore di quanto si può ritenere (tecnicamente ma non storicamente) “errato” potrebbe bastarci l’accenno che Plinio il Vecchio fa, rimpiangendo le qualità morali della Roma repubblicana, ai molti edifici mal costruiti ai suoi tempi; fabbriche che il tempo si è incaricato di fare rapidamente sparire costringendoci, in certo modo,

ad avere di quell'architettura una conoscenza parziale e qualitativamente selezionata, fatta quasi soltanto di "capolavori" costruttivi. Laddove la testimonianza (e quindi la conservazione) del mal costruito superstite sarebbe oggi di straordinario interesse, proprio per il suo pregio di rarità e di documentazione "materiale" d'uno squarcio di civiltà, tecnica e deontologica.

È interessante anche osservare come proprio l'attenta considerazione d'impieghi, fuori della buona "regola d'arte", degli archi rampanti in ambiente goticistico italiano (dall'abside del duomo di Orvieto al fianco di Santa Chiara in Assisi) abbia contribuito a una migliore comprensione del modo particolare in cui le influenze d'oltralpe erano recepite nell'Italia del Due-Trecento.

Potremmo concludere con un passo di Leon Battista Alberti riguardante i modi tradizionali e l'imitazione di chi ci ha preceduto: "Ciò non significa che noi dobbiamo attenerci strettamente ai loro schemi e accoglierli tali e quali nelle nostre opere, quasi fossero leggi inderogabili; bensì, avendo il loro insegnamento come punto di partenza, cercheremo di approntare soluzioni nuove e di conseguire così una gloria pari alla loro o, se possibile, anche maggiore" (Alberti, 1966 [1452], libro I, p. 68).

Riconducendoci all'oggi si può affermare, ancora una volta, che la giusta strada della conservazione passa per un sano equilibrio di tradizione e innovazione.

È necessario ricordare inoltre che la scelta se porre o meno all'esterno e in vista, col pregio innegabile della reversibilità, un'eventuale membratura di rinforzo statico, deriverà sempre, in ultima analisi, dalla valutazione critica (e non tipologica) del caso in esame e, nella maggior parte delle circostanze, dal corretto apprezzamento dell'opera in quanto immagine figurata.

A questo proposito illuminanti sono le considerazioni di G. C. Argan (1968, p. 140) sul rapporto fra struttura (o supporto) e immagine nelle arti visive e quindi in architettura. Quest'ultima "è stata spesso definita 'arte della costruzione', con l'intento di distinguere bensì il fatto tettonico dall'estetico o l'architettura] come oggetto dall'a. come immagine (...) In realtà, il proposito di ricondurre l'a. alla pura costruzione è valso soltanto come argomento polemico contro la degradazione dell'a. nella vana ripetizione stilistica (...) Che tra struttura d'immagine e struttura d'oggetto (tettonica) sussista, nell'unità dell'opera d'arte, una relazione non può certamente negarsi; ma tale relazione, variabile nel grado fino a sfiorare talvolta l'identità, non è in sostanza diversa da quella che passa, in pittura, tra supporto ed immagine dipinta".

Ciò non toglie che in certi casi, come nei preziosi ruderi di Festo a Creta, dove abbiamo antichissime applicazioni d'una malta d'argilla, o nei muri babilonesi innalzati usando come legante il bitume la conservazione del dato strutturale sia assolutamente prevalente su quel poco d'immagine che sussiste.

È nostro dovere, trattando di un dipinto, salvarne tanto la pellicola cromatica quanto il supporto; quest'ultimo per la sua coestensività all'immagine stessa, quindi alla resa pittorica e artistica dell'opera, ma anche come documento storico-tecnico in sé. Non è altrettanto vero però che l'uno valga l'altra. La sola tavola o la semplice tela d'un antico dipinto, senza che questo sussista, è cosa ben diversa dal dipinto conservato nella sua immagine, anche a costo di aver rifoderato la tela o ridotto la tavola e trasferito la pittura su un nuovo supporto.

Il rispetto della statica e l'impegno perché possa continuare a manifestarsi come in origine, va di certo a merito d'un buon restauro di consolidamento architettonico, ma la conservazione *in situ* d'un traballante antico frammento di arco, anche a prezzo di riconfigurarne "modernamente" il sistema statico, per esempio con l'ausilio d'una

leggera precompressione, è altrettanto e forse più meritevole. L'andamento delle forze s'intuisce e si restituisce tramite un atto d'intellezione, mediato da conoscenze specialistiche; il pezzo autentico salvato nella sua fragranza archeologica (sottraendolo al rischio del disfacimento e a quello della sostituzione o dell'inglobamento, come semplice "carcassa", in una nuova, ripristinata arcata, magari fatta "all'antica") si dà alla vista e parla a tutti.

La questione, in sostanza, è sempre d'equilibrio nel saper discernere, approfittando d'ogni utile elemento o risorsa tecnica, rifiutando ideologismi e atteggiamenti preconcepi (per ragioni di scuola, di parte, alle volte di mero schieramento accademico o professionale). Il che significa, di fronte a questo genere di problemi, tornare sempre a porsi la domanda del "perché" (prima ancora del "come") si conservi; domanda fondamentale, troppo spesso disattesa.

Ritornando alle questioni più strettamente inerenti alle superfici architettoniche e per ribadire la convinzione dell'opportunità d'un atteggiamento critico sì, ma pur sempre sostanzialmente conservativo, vorremmo ricordare — in chiusura — che l'apprezzamento propriamente estetico e non solo storico delle antiche superfici ammalorate, invecchiate, macchiate dal tempo e dalle piogge, ha una tradizione illustre e lontana nei secoli, che non può certo ridursi, come si vorrebbe, a sola espressione d'un compiaciuto decadentismo.

FIGURA 28

Ne costituisce un recente, suggestivo esempio la curiosa sistemazione dell'Hôtel Saint-James a Bouliac (Bordeaux) in cui l'architetto Jean Nouvel ha realizzato facciate con griglie di ferro colorite dalla ruggine e ha recuperato, inglobandolo nella costruzione, un vecchio bistrot del quale ha conservato integralmente "tutte le superfici scrostate o ammuffite", con ciò "elevando a traccia archeologica il quasi-presente" (De Giorgi, 1990, p. 31).

Può sembrare una citazione poco aulica e forse non pertinente al nostro discorso, eppure tale modo di affrontare — rifiutando ogni equivoca suggestione retrospettiva o mimetica — il rapporto estetico con le preesistenze ha i suoi quarti di nobiltà; si pensi ad alcune riflessioni di Leonardo da Vinci sul valore evocativo e di stimolo poetico delle forme "casuali" in natura, dalle muffe alle nuvole, e alle sue considerazioni sul "componimento inculto"; al rovinismo alla maniera di Poussin e Dughet, ma anche a talune singolari anticipazioni già in età classica, come l'esposizione sulla nuda terra, a mo' di rudere, sempre secondo la testimonianza di Plinio il Vecchio, della statua di Melqart, proveniente dalla distrutta Cartagine, nella *Porticus ad Nationes* in Roma; infine, per l'età contemporanea, a certe esperienze dada degli anni venti del nostro secolo, con Man Ray e Marcel Duchamp.

Ciò a conferma della complessità dei rapporti che ci legano al passato e ai valori di cui, spesso imprevedibilmente, esso è portatore, non solo in chiave storica o documentaria ma anche in quella più propriamente estetica.

Nella nostra trattazione, sgombrato in apertura il campo da una serie di tentativi falliti e di pseudo-teorie afferenti al restauro, si sono più attentamente delineate, accanto alla linea "critica" e brandiana ed ai suoi sviluppi critico-conservativi, le altre due che oggi godono di maggiore autorità; quella che abbiamo definito "manutentivo-ripristinativa" e quella "puro-conservativa". Visioni opposte, anche se mosse da un medesimo interesse iniziale, ma non per questo simmetriche ed equipollenti, come non possono esserlo gli opposti problemi della "rimozione delle aggiunte" e della

27



FIGURA 27 • Abbazia della Novalesa (Torino), cappella di Santa Maria, facciata e fianco meridionale dopo il restauro (1980). Si tratta d'uno dei migliori esempi di restauro d'intonaci, condotto con grande rigore teorico e sicure competenze tecniche. Scrive l'arch. L. Pittarello, responsabile della progettazione e direzione dei lavori, che una vera coscienza conservativa di tali testimonianze non è affatto diffusa e che, per operare correttamente, è necessario impegnarsi a fondo e progettare "il restauro degli intonaci con le stesse tecniche e attenzioni tipiche del restauro pittorico" (da "Bollettino d'Arte", suppl. 6, 1984).

28



FIGURA 28 • Bouliac-Bordeaux (Francia), Hôtel Saint-James, ampliamento (arch. J. Nouvel), una parete "restaurata" del bistrot. L'architetto ha conservato le piastrelle esistenti nel vecchio locale e le sue pareti, con le scrostature dell'intonaco e le muffe, cercando tutte le superfici. Più che di restauro si può parlare di conservazione integrale, essendosi elevato "a traccia archeologica il quasi-presente" (M. De Giorgi) e, in maniera più pertinente, d'una scelta estetica che vede nelle ricerche "dada" le sue prime moderne affermazioni, riprese mezzo secolo dopo da artisti come Virilio, Arman o Matta (da "Domus", 1990).

“reintegrazione delle lacune”. Anche se si tratta in un caso di “togliere” materiale e nell’altro di “aggiungerlo”, non si ha certo a che fare con problemi uguali e contrari, bensì con atti a differente grado di rischio; modesto nel secondo caso, che prevede operazioni di aggiunta, per loro natura reversibili, elevatissimo nel primo perché la rimozione non testimonia a vista sé stessa e, una volta attuata, quasi mai è reversibile. Se la pura conservazione può suscitare dubbi e riserve sul piano teorico, su quello pratico no, perché naturalmente rispettosa delle preesistenze; l’altra linea invece, per gli esiti operativi che lascia intravedere, suscita apprensione. Chiede quindi d’essere studiata con la massima attenzione e, all’occorrenza, confutata. In questa, accanto a una componente tecnicistica *sui generis*, che risente di alcune riflessioni — sulle opere esposte all’aperto — condotte dall’ICR dopo l’uscita di scena di Brandi, se ne riconosce una seconda che potremmo definire “sociologico-democratica”: anch’essa volta ad apprezzare la pratica del rifacimento, una certa cultura del “progetto”, la ricostruzione autoesplicativa in campo archeologico e la conseguente volontà di “urbanizzazione” delle medesime aree. Da qui la convergenza, a prima vista quasi inconcepibile, del pensiero di alcuni archeologi e restauratori con quello di architetti favorevoli a spinte ricostruzioni di monumenti antichi, per ragioni non certo conservative ma più latamente educative e popolari, se non populistiche. Ci sarebbe da domandarsi se anche il semplice rudere sia realmente muto o se invece parli, anche ai non specialisti, un altro linguaggio, egualmente chiaro anche se più sottilmente evocativo e poetico. Inoltre la preoccupazione, “scientifica” e “critica”, della distinguibilità non avrebbe senso, affermano i fautori di questa linea; esiste anzi quella contraria poiché il nuovo, per quanto imitativo, non sarà mai uguale al vecchio. Tuttavia, intrapresa la strada del ripristino e perduto quanto dell’opera emerge in superficie s’è perso, nel restauro, il più; né conta, come s’è detto, averne una copia più o meno fedele.

Oggi il compito è di sommare le nostre esperienze a quelle della generazione precedente, senza disperderne gli utili apporti e senza creare artificiose contrapposizioni. Si tratta, in sostanza, d’impegnarsi a fondo per attuare una seria volontà conservativa, e di struttura e d’immagine; inoltre, come scrive Tilmann Breuer (1987, p. 15), la stessa antitesi di “conservazione e restauro è oggi obsoleta. Non certo (...) perché la quantità di distruzioni ci costringe ad accantonarla, bensì perché adesso abbiamo semplicemente capito che anche nell’ambito materiale non è possibile avere dei risultati conservativi senza degli interventi di restauro”. Parole d’incoraggiamento a proporre la strada che abbiamo definito critico-conservativa: attenta in primo luogo ai problemi “conservativi”, per la coscienza dell’attuale esteso concetto di documento, ma “critica” per l’apertura antidogmatica all’intera gamma di problemi che il restauro suscita, ivi compresi quelli di reintegrazione delle lacune e soprattutto di rimozione delle aggiunte.

FIGURA 29

FIGURA 30

FIGURA 31

29

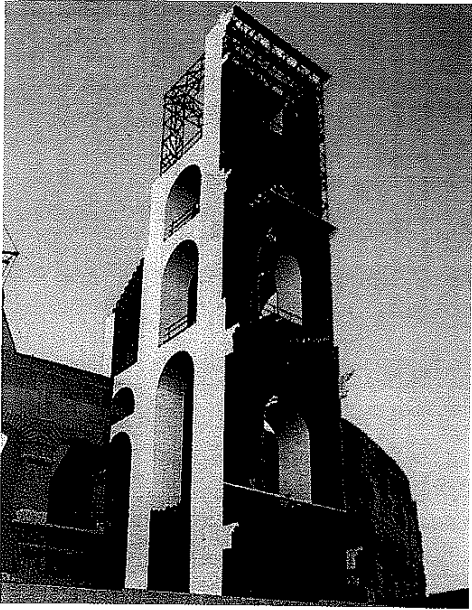
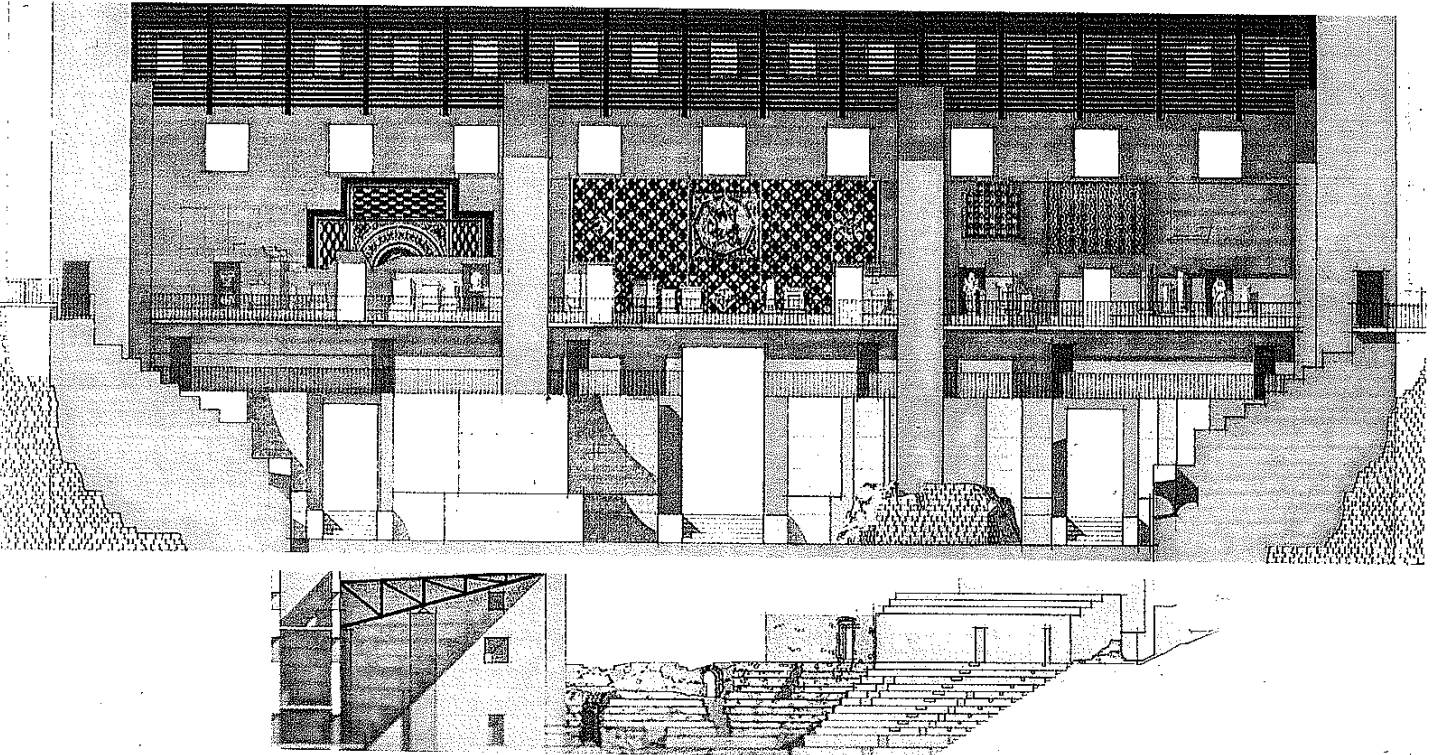


FIGURA 29 • Roma, progetto "neo-moderno" per l'anfiteatro Flavio (arch. G. Ascarelli e altri). Attuata in occasione della mostra "1919-1939. Economia italiana tra le due guerre" l'opera si pone quale effimero modello al vero, con intenzioni didascaliche oltre che pratiche. Scelta a suo modo plausibile, una volta verificato che non produca danno alle antiche strutture; è interessante però notare come gli autori affermino che essa, in fondo, è tesa "piuttosto a porsi come ipotesi di neo-intervento sostenuta da una valutazione Moderna dell'operare (...) nell'intenzione di figurare la possibilità-necessità di intervenire sul patrimonio storico-artistico (...) in quanto occorrente di manutenzioni". Sulla modernità di tale valutazione ci sarebbe da obiettare, rappresentando la proposta un salto all'indietro di vari secoli, ma è più utile osservare come il tutto sia ancora una volta motivato in termini di manutenzione (da "Storia della città", 1984).

FIGURA 30 • Valencia (Spagna), teatro romano di Sagunto, *scenae frons*, progetto di utilizzazione e restituzione (arch. G. Grassi e altri). Nella presentazione della tavola, l'autore, forse volutamente, non usa la parola restauro. In effetti si tratta di un'operazione di altro tipo; non si vuole tanto restaurare quel determinato teatro romano quanto, piuttosto, il "tipo del teatro romano", restituendone lo "spazio architettonico (...) nella sua completezza" e fruendo, inoltre, di "una lezione d'architettura che ci viene proprio dalla prassi costruttiva romana". La volontà di questo recupero d'"idea di teatro" accompagna e precede il fine pratico del progetto che prevede l'uso museale e quello per rappresentazioni estive. Per noi costituisce una particolare declinazione del restauro tipologico anche se, più esattamente, si dovrebbe parlare di un'opera di nuova progettazione *sull'antico*, così come era progetto accanto all'antico, non certo restauro, quello di E.G. Asplund per il municipio di Göteborg (da "Lotus", 1985).

30



31



FIGURA 31 • Göteborg (Svezia), ampliamento del municipio (arch. E.G. Asplund, 1913-36). Vinto il concorso nel 1913 Asplund riuscì a realizzare la costruzione solo nel 1935-36, dopo aver presentato numerose varianti. T. Hellquist descrive il processo progettuale come la "trasformazione da un *Vorbild* - cioè un tipo, un modello, un ideale, un edificio esistente oggetto di ammirazione", attraverso un atto al tempo stesso imitativo e creativo, ad "una nuova rappresentazione". Ciò tramite l'analisi di *Gestalt* e *Struktur*, ove la prima rappresenta "le parti stesse percepite come unità complete e significative", la seconda "la relazione tra le parti". Senza addentrarci nella critica al progetto di Asplund, notiamo solo come tali categorie d'analisi si possano ritrovare anche nel restauro, ove il *Vorbild* è costituito dalla preesistenza sulla quale s'interviene (da "Lotus", 1985).

La progettazione del restauro architettonico.

Le connessioni interdisciplinari

Le fonti: G. Miarelli Mariani, 1977
 S. Boscarino, 1994

G. Miarelli Mariani, *Aspetti della conservazione fra restauro e progettazione*, in *Il restauro in Italia e la Carta di Venezia*, atti del Convegno ICOMOS (Napoli-Ravello, settembre-ottobre 1977), "Restauro", 33-34, 1977, pp. 61-71

Progettare significa ideare e studiare un'azione, un'opera in rapporto alle possibilità ed ai modi di attuazione e di esecuzione. In architettura, progettazione indica i procedimenti attraverso i quali si predetermina la formazione di opere; cioè quelle attività che, per consuetudine comune, si considerano proprie della <<Composizione architettonica>>.

Operazioni che consistono, in sostanza, nel sistemare - in modo più o meno definitivo - determinati elementi all'interno di una struttura già esistente, sia essa architettonica che, più genericamente, antropica. Si tratta cioè di comporre quello che c'è con quello che si fa ricostituendo, di volta in volta, l'equilibrio, nell'ambiente o nella singola opera architettonica.

Non c'è alcun dubbio che, pur con modi molto diversificati fra loro, questa sia stata sempre l'operazione condotta dagli architetti sulle preesistenze; sia quando il rapporto con esse è stato caratterizzato da un legame di sostanziale continuità, sia dopo che - spezzatosi questo legame, a partire dalla fine del XVIII secolo - gli interventi sulle preesistenze hanno imposto il possesso di una capacità critica consapevolmente fondata sulla storia e di procedure originali; ma pur sempre incluse - come è naturale - in un processo formativo.

Si tratta quindi di azioni che, all'interno del territorio dell'architettura, sono necessariamente comuni a tutte le sue articolazioni disciplinari.

Nel secolo scorso il Restauro, modernamente inteso, ha avuto enunciazioni dottrinarie fondamentali - pur se ovviamente ormai superate; questi sviluppi, in perfetta sincronia con la

cultura del tempo, ne hanno definito i contenuti, i fini, i campi ed i procedimenti, senza peraltro mettere mai in dubbio la sua completa appartenenza all'architettura.

E la sostanziale identità fra Architettura e Restauro può essere facilmente rilevata in tutte indistintamente le formulazioni teoriche, comprese quelle più mature; quelle cioè che, a buon diritto, possono essere considerate le premesse dirette delle attuali riflessioni sulla nostra disciplina.

Questo stretto legame emerge con evidenza anche nella pratica del tempo che vede numerosi esponenti della storia del Restauro operosi sia in questa attività che nella progettazione di nuove opere con uguale impegno e coerenza tanto che sarebbe abbastanza agevole - a patto di rinunciare a rozzi, quanto sterili determinismi - individuare con chiarezza, nell'attività di ogni protagonista, non soltanto una ovvia relazione fra le sue convinzioni storiografiche e le idee sul Restauro ma altresì fra queste concezioni e le sue predilezioni estetiche e linguistiche.

Successivamente, un graduale e legittimo potenziamento, nel Restauro, delle componenti storiche, filosofiche e critiche; una progressiva divaricazione fra il movimento moderno e le tendenze tradizionali ed accademiche della architettura, nonché la prassi, sempre più generalizzata, di demandare le attività di restauro ad organismi specializzati, ma estranei al dibattito architettonico, hanno portato a ritenere - in modo non altrettanto giusto e fondato - queste operazioni sostanzialmente diverse - nella natura e nella qualità - dalla progettazione architettonica; e conseguentemente a rivendicare, alla <<disciplina Restauro>> una

propria autonomia. Questo significa, di fatto, una sostanziale separazione fra le tradizionali competenze dell'architetto che viene, implicitamente, anche ad operare importanti distinzioni concettuali nell'architettura; un campo disciplinare che viceversa - per la molteplicità dei suoi compiti - ammette articolazioni funzionali, in relazione alle diverse specializzazioni, ma non sopporta più le divisioni stabili e concettuali del passato, concernenti sia le scale d'intervento che le competenze.

La tesi di una assoluta autonomia del Restauro, sottintesa soprattutto attraverso la sua postulata separazione dalla progettazione, cioè dall'attività propria e costitutiva della architettura, appare immediatamente forzata se si pensa che il Restauro prevede attività specifiche ed originali, per i fini e per carattere, rispetto a quelle più proprie di altre articolazioni dell'architettura, ma è altrettanto vero che esso postula anche operazioni che, non di rado, devono avvalersi di azioni caratteristiche di altri settori dell'architettura.

Se si accettano queste schematiche considerazioni - che mirano ad escludere una vera e propria autonomia del Restauro e, conseguentemente, a considerarlo all'interno dell'architettura - si deve accettare fra le sue attività caratteristiche anche la progettazione.

D'altra parte chiunque abbia condotto esperienze dirette sa bene che anche gli interventi di più pura e semplice conservazione impongono scelte che si basano - o dovrebbero basarsi - sul giudizio critico ma anche - al tempo stesso, ed indivisibilmente - sull'ideazione; vale a dire sopra operazioni di vera e propria

progettazione.

E questo non può non essere vero anche per quelle azioni cui si riferisce la Carta di Venezia, cioè ai lavori di completamento i quali dovranno sempre, e giustamente, recare il segno della nostra epoca.

Il Restauro ... possiede, all'interno dell'architettura, precisi caratteri distintivi che gli derivano dai suoi scopi originali, dai metodi che gli sono propri nonché dalla peculiarità dei suoi processi caratterizzati, soprattutto, da un continuo ed oggettivo riferimento dei dati esistenti con quelli di progetto.

I fini precipui del Restauro sono quelli - com'è noto - di garantire la tutela e la conservazione integrale dei valori, identificati dell'ambiente dell'uomo, in vista della loro trasmissione al futuro. A questo proposito si può osservare - come, di fatto, è stato osservato - che, se è vero che ogni azione propria della disciplina Restauro deve avere il suo carattere distintivo nella difesa delle preesistenze, è altrettanto certo che questa esigenza può - ancorché non deve - trovare soddisfacimento pure nelle ulteriori articolazioni dell'architettura, come la Composizione e l'Urbanistica.

Passando dai fini ai metodi, mi limito ad osservare, sempre su questo punto, che il Restauro, diversamente dalle altre attività della Architettura trae la propria legittimità da un riconoscimento di valori, pertanto si definisce come l'esito operativo di una azione critica.

Questo corrisponde a dire che il Restauro non può basarsi - come tutte le altre articolazioni dell'architettura - sopra una interpretazione, cioè sopra una valutazione di quel che già esiste, legata al gusto del tempo e alla persona che la

esegue. Viceversa esso esige di fondare la propria operatività su un giudizio, cioè sopra una definizione oggettiva - demandata alla responsabilità collettiva - che colga il valore precipuo della preesistenza, vale a dire che ne operi il riconoscimento, attraverso criteri e metri interni alla opera stessa.

Affermata, sia pure molto schematicamente, l'originalità del Restauro - e - in quanto tali - di tutte le azioni che gli sono proprie, resta da considerare il carattere precipuo del suo processo formativo sulla cui natura, a mio avviso, non si è meditato abbastanza ...

Innanzitutto devo dire che la singolare scarsezza di riflessioni relative al rapporto fra progettazione e Restauro dipende - almeno a me pare - dall'esistenza del rilevantissimo problema che questo rapporto sottende: quello riguardante la legittimità, nel Restauro, degli aspetti creativi.

Devo francamente dire che su questo tema mi sembrerebbe più utile che la <<cultura del Restauro>> definisse esattamente gli ambiti dei tratti innovativi piuttosto che impegnarsi a sostenere una loro impossibile soppressione.

A questo proposito credo di potere intanto dire che l'atto creativo sotteso dalla progettazione non può essere da connettersi direttamente a quello - o a quelli - che hanno determinato la formulazione dell'opera, oggetto dell'intervento di Restauro, né svolgersi in maniera analoga.

Non si tratta quindi di sostenere una impossibile sintesi fra cose fondamentalmente diverse né di accettare, come lecito, l'atto creativo che investa opere d'altri e di altri tempi, sovrastandone e distruggendone

l'autenticità.

Al contrario e più modestamente, si tratta di ammettere la legittimità, se ed in quanto indispensabile, di azioni innovative programmate - ripeto - attraverso una responsabilità collettiva, che riguardino parti ed aspetti limitati e che - ancorché liberi - siano finalizzati agli esclusivi interessi della opera su cui si inseriscono, senza pretendere di darne interpretazioni personali e per di più definitive.

Anche sulla natura della <<progettazione architettonica>> nel restauro mi è solo possibile formulare qualche breve e schematica notazione.

Com'è naturale, la riflessione critica è presente, quale elemento indispensabile, nell'intera operosità dell'uomo che infatti si realizza attraverso il pensare ed il fare; questa presenza non ammette eccezioni, tuttavia essa mostra una ricca pluralità di aspetti.

Seguendo le elaborazioni del Pareyson, si può dire che il pensiero è presente ed attivo, come attività subordinata e costitutiva, in tutte le manifestazioni dell'operare umano mentre si specifica, come attività intenzionale e prevalente, soltanto nella riflessione critica vera e propria, ove esso è perseguito ed esercitato come <<fare>> autonomo.

Finalizzando il discorso ai nostri scopi, si può osservare che la formatività - cioè quel tal fare che è, contemporaneamente ed indivisibilmente, produzione ed invenzione - costituisce l'attività specificata, vale a dire prevalente ed intenzionale, della Composizione architettonica nella quale il pensiero critico, pur presente ed operante, resta finalizzato alle necessità formative, cioè non si concretizza in operazioni proprie e determinate. Diversamente,

nella indagine scientifica, nella speculazione filosofica e nella riflessione critica, il pensiero costituisce l'attività resa intenzionale e prevalente, alla quale perciò si subordinano tutte le altre.

Ora a me sembra assolutamente necessario che, nelle operazioni di Restauro, lo svolgimento della operatività sia costantemente stimolata e guidata non soltanto dal pensiero interno ad essa, ma altresì da un parallelo ed inscindibile processo di comprensione e di giudizio storico-critico, tale da costituire una sorta di meccanismo di continua ed oggettiva commisurazione del <<da fare>> al <<già fatto>>.

Infine, poichè nel nostro caso l'operatività non è altro che formatività, risulta evidente che il Restauro deve necessariamente avvalersi del contemporaneo e solidale apporto della formatività architettonica, cioè della progettazione architettonica e della riflessione critica cioè del Giudizio entrambi assunti come attività intenzionali e prevalenti. In altre parole il Restauro deve avvalersi - simultaneamente ed in modo rigorosamente finalizzato - delle competenze che sono proprie dell'architetto e dello storico.

Questa circostanza ci permette di mettere in evidenza non soltanto il particolare carattere dell'attività progettuale propria del Restauro, ma credo serva anche a chiarire che la contrapposizione fra storici, restauratori ed architetti non ha, in realtà, nessuna ragione di esistere ...

S. Boscarino, *La progettazione nel restauro architettonico tra analisi, invenzione e conservazione*, in <<Palladio>>, n.s., VII, 14, 1994 pp. 299 – 310.

LA PROGETTAZIONE NEL RESTAURO ARCHITETTONICO TRA ANALISI, INVENZIONE E CONSERVAZIONE

Salvatore Boscarino

1. Si deve ritenere ormai scontato, anche se di difficile e raro ottenimento, che l'obiettivo del Restauro Architettonico, inteso nella accezione di attività operativa, sia la conservazione delle architetture e degli ambienti urbani e naturali, non in senso astratto o lato ma negli aspetti relativi alle loro realtà fisiche, materiali, concrete.

Trattasi, quindi, di argomento ricorrente nel dibattito in corso, che dovrebbe lasciare poco spazio alla propensione verso le astrazioni o i gigantismi problematici, propri della nostra generazione, e che affronta, spesso, problemi di rilevanza culturale ed economica divenendo appunto per questo, oggetto di interesse di larghi settori del pensiero e dell'attività architettonica e specialmente dei settori compositivo e urbanistico, ma anche in generale di quello letterario, particolarmente di quelli degli storici dell'arte, degli archeologi etc.

L'obiettivo della conservazione della materialità è ritenuta prioritaria nel restauro architettonico e sempre dalla pubblica opinione, perché sia le preesistenze architettoniche che gli ambienti naturali e urbani, sui quali si deve intervenire, sono considerati testimonianze documento e immagine di singole capacità creative, di civiltà o anche di semplici culture nonché carte di identità di intere comunità. Esse costituiscono per la comunità, che le possiedono un patrimonio di risorse culturali che, come viene anche detto, diventano spesso anche risorse economiche non rinnovabili. Questo perché viene utilizzato, a differenza di altri patrimoni culturali, individualmente e collettivamente dagli uomini che, in essi, svolgono i temi propri della loro vita e del tempo che attraversano.

Certamente il restauro architettonico appartiene al restauro in generale e quindi, come quello pittorico, scultoreo, archeologico fa parte di quella "scienza autonoma, che ha una propria base teorica unitaria, una propria metodologia e una propria tecnica" (1).

Esso ha anche però connotazioni particolari e peculiari per la presenza ineliminabile dell'uomo dentro i manufatti di cui si interessa, architetture e ambienti, città e territorio, che altri settori dei beni culturali non hanno.

Pertanto si ritiene ormai in maniera pressoché generale che il restauro architettonico deve rispondere alla metodologia disciplinare del restauro generale ed a particolarità mutevoli, provvisorie ed in continuo divenire proprie e del suo campo d'azione, che sono le fabbriche isolate o raggruppate e gli spazi liberi urbani circostanti o quelli naturali, ma sempre antropizzati.

La presenza dell'uomo, le cui necessità sono fondamentali, è ineludibile e quindi è auspicabile che nella loro utilizzazione vi sia una continuità, anche parziale. Nel caso, sempre possibile, che l'utilizzazione sia diversa da quella originaria si deve auspicare che quella nuova sia compatibile, congruente e reversibile rispetto alla struttura della fabbrica ed a quella dell'ambiente da conservare.

Ne deriva da tutto questo che la presenza dell'uomo, che oggi non è il componente dell'antica società organica, la comunità o *Gemeinschaft* della cultura tedesca, ma è quello del nostro tempo e quindi della moderna società complessa o *Gesellschaft*, è decisiva e fondamentale.

Essa fa sì che gli interventi siano propri e peculiari della professionalità dell'architetto che, per alcune fasi, deve collaborare con l'ingegnere chimico dei materiali, il geologo, etc., che il restauro architettonico, come disciplina e come attività professionale, sia 'dentro' l'architettura. Se sull'obiettivo finale della conservazione c'è un consenso generale, minore risulta essere sulla individuazione delle strade che si devono percorrere per raggiungerla. Ed a parte la posizione di ognuno resta sempre valido l'ammonimento del De Angelis che precisa: "O si è guardato al monumento con rispetto oppure si è assunta una posizione sprezzante, autonoma perciò o l'architetto ha creduto di sottomettere la propria personalità allo spirito e alla presenza dell'antico monumento, ovvero lo ha dominato" (2).

2. Sulla parola restauro architettonico si è avuta, come del resto prevedibile, una evoluzione e diverse interpretazioni: ma ormai si può ritenere che tutti siano d'accordo nel considerarlo come la disciplina e, quindi, l'attività operativa, che individua la legittimità e le modalità degli interventi sui manufatti riconosciuti beni architettonici e ambientali nell'intento primario di assicurarne la permanenza e l'integrità nel tempo per trasmetterli al futuro così come ci sono pervenuti. Questo obiettivo, sempre dichiarato ma quasi sempre eluso, si pone come suo traguardo primario la conservazione di questi beni non intesi astrattamente ma negli aspetti fisici, materiali, occupati dall'uomo e che devono durare nel futuro con l'uomo e per l'uomo. Al raggiungimento di questa finalità il restauro architettonico deve sottomettere le complesse necessità della sicurezza e della nuova utilizzazione, che pure riconosce indispensabili, le esigenze di una economicità, che sono anch'esse ineludibili del fenomeno, e quelle di una garanzia giuridico-amministrativa, la tutela, che ci devono pure essere. Alla finalità della conservazione si devono sottomettere,



Fig. 1 - Parigi. Museo del Louvre. La piramide di Pei ed il cortile d'onore. L'intervento di I. M. Pei ha certamente affrontato e risolto in maniera egregia l'accoglienza delle folle di visitatori. La piramide nella sua spazialità geometrica e nei suoi materiali si inserisce nell'ambiente monumentale, anche se il volume, certamente notevole, crea un elemento di particolare caratterizzazione dell'intervento. Essa conferma la costante attenzione da parte della cultura francese verso i grandi temi dell'architettura contemporanea.

Fig. 2 - Vienna. Stephanplatz. In primo piano l'architettura di Hans Hollein che risolve il vuoto del tessuto urbano creatosi durante l'ultima guerra con il tema di un plurimo e complesso servizio per turisti la Haas Haus. L'architettura contemporanea si distacca con il suo peculiare linguaggio dalle architetture circostanti sulle quali si impone con l'elevato livello qualitativo.



e su questo il consenso è più limitato, anche le predilezioni estetiche e i caratteri creativi, che sono naturali della personalità umana degli operatori, ma che non possono assumere una posizione autonoma e stravolgente rispetto al bene architettonico e ambientale da conservare. Questa ultima limitazione costituisce lo spartiacque più profondo fra il progetto nel restauro architettonico e tutte le altre progettualità proprie delle discipline progettuali-compositive. Pur riconoscendo un'unità di base all'immenso patrimonio dei beni culturali, quelli architettonici e ambientali vengono ad avere, rispetto ai beni archeologici o a quelli mobili storico-artistici etc., la connotazione peculiare di esistere e vivere nello spazio fisico, al servizio dei bisogni concreti anche materiali dell'uomo. Essi interessano l'uomo non soltanto attraverso un'esperienza ed una fruizione individuale ma collettivamente; entrano nei temi della vita di ciascuno con le ineludibili aspirazioni di progresso, di sviluppo e di sicurezza.

Per questo motivo il compito fondamentale e necessario del restauro diventa quello di conservare le preesistenze architettoniche e ambientali e farle durare ad essere 'architettura' e 'ambiente', ma soprattutto e preliminarmente ad essere testimonianza e documento in quanto quest'ultimo aspetto, importante in ogni tempo, viene ritenuto indispensabile per la vita dell'uomo e della società di oggi. Per raggiungere tale doppia finalizzazione occorre 'conoscere' il bene e 'progettare' l'intervento.

La conoscenza ed il progetto sono intimamente legati fra di loro e costituiscono gli aspetti fondamentali attraverso i quali si realizza il restauro architettonico e la prima assume un'importanza fondamentale e senza la quale il secondo non ha senso, come non avviene per il progetto architettonico in generale.

1. La conoscenza della fabbrica esistente nel restauro architettonico

Con queste premesse il restauro si configura certamente come una disciplina ed un'attività operativa che fanno parte dell'architettura ma che hanno una loro autonomia e base metodologica, nelle quali la storia e le tecniche, la cultura umanistica e quella scientifica entrano contemporaneamente.

Pertanto si può affermare che quanto di scientifico e di storico-umanistico in esso si trova, è patrimonio comune di una scienza e di una tecnica, le quali ambedue ritrovano nelle discipline umanistiche non solo la conferma alle proprie analisi e deduzioni, ma la forza morale per autolimitarsi nell'intervento, senza la quale non vi può essere restauro. Esse devono adottare il metodo di analisi sul campo e per oggetti singoli, proprio del pensiero scientifico.

In altre parole il fare nel restauro è contemporaneamente giudizio storico-critico e sapere scientifico. In esso sono presenti gli ambiti storico-umanistici e quelli tecnico-operativi. Questa precisazione è indispensabile che sia formulata, poiché da essa dipende la conoscenza che si deve stabilire con l'oggetto ed il rapporto che per raggiungerla il restauro deve avere con le storie, le scienze mineralogiche, chimiche e quel-

le della costruzione, la tecnica, la tecnologia, l'esecutività, ed in particolare con la progettualità.

Da essa dipende anche se i restauratori si devono separare dagli storici dell'architettura da un lato e dagli scientifici e dai tecnici dall'altro lato per progredire nell'area del progetto d'architettura se, avendo anche loro delle conoscenze storico-umanistiche e scientifico-tecniche, devono lavorare insieme ad altri storici e letterati e ad altri tecnici e tecnologi per garantire migliori risultati ai propri interventi.

Questi ultimi, applicandosi al patrimonio architettonico-ambientale esistente non in generale ma a quello che la comunità ha assunto come concreta sua carta d'identità, risorsa collettiva, testimonianza irrinunciabile, etc., si configurano, per questo motivo, come attività culturale oltre che professionale in senso stretto.

Il tema della conoscenza delle strutture architettoniche preesistenti e la direzione dell'intervento di conservazione, così come generalmente viene posto, presupporrebbe nel restauratore l'esistenza di una personalità leonardesca, formatasi sull'esperienza del lavoro vissuto ed attraverso l'apprendimento delle due culture, umanistica e scientifica. Ciò alla fine potrebbe determinare nella sua figura la somma di due insufficienze o "dotte ignoranze", come è stato detto. Riteniamo, invece, che la consapevolezza di svolgere nell'intervento di restauro un'attività interdisciplinare, o meglio, multidisciplinare, volta a difendere la permanenza della materia e dei segni di un particolare manufatto, al quale la comunità attribuisce il valore e il significato di bene architettonico o ambientale, obbliga il restauratore e tutti quelli che vi collaborano, a dover essere, oltre che specialisti di un singolo settore, disponibili ad un dialogo tra di loro e con i rappresentanti di altre specializzazioni. Questo fa sì che si abbia non una sommatoria di esperienze disciplinari diverse, ma una convergenza di singole specializzazioni su esperienze multidisciplinari con caratteristiche unitarie.

Le specializzazioni sono un prodotto ineludibile della società moderna, per le quali ogni studioso ha familiarità soltanto con una scienza particolare o anche con una piccola sua parte, nella quale si impegna spesso ingigantendola ad oltranza, mentre nella realtà è poi costretto ad affrontare problemi interdisciplinari.

Perché ciò non si verifichi bisogna convincersi che ogni settore fa parte di un tutto, "perché il singolo non sorge e non vive se non sul tronco del tutto, ed è il modo d'essere del tutto" (3).

Il restauratore, che è un architetto specializzato o indirizzato a particolari interessi piuttosto che un professionista for-

Fig. 4, 5 - Palermo. Palazzo Abatellis. Vedute del cortile prima degli interventi degli anni Cinquanta, curati dai soprintendenti Mario Guiotto e Armando Dillon. Successivamente la poetica di Carlo Scarpa riesce a realizzare un'architettura che pure non rispettando la realtà preesistente bene ripropone lo spirito della pura forma dell'architettura siciliana della fine del Quattrocento (Archivio fotografico Soprintendenza ai Beni Storico-Artistici).

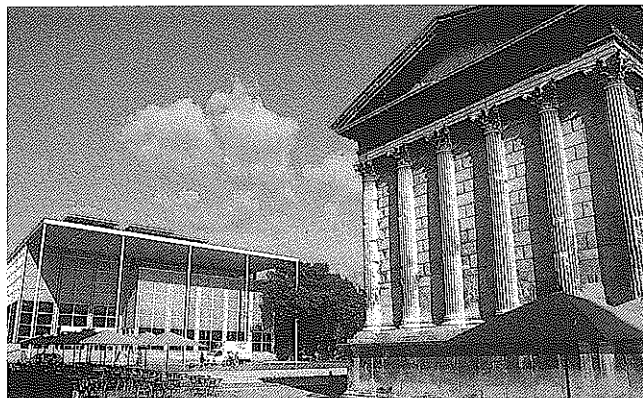
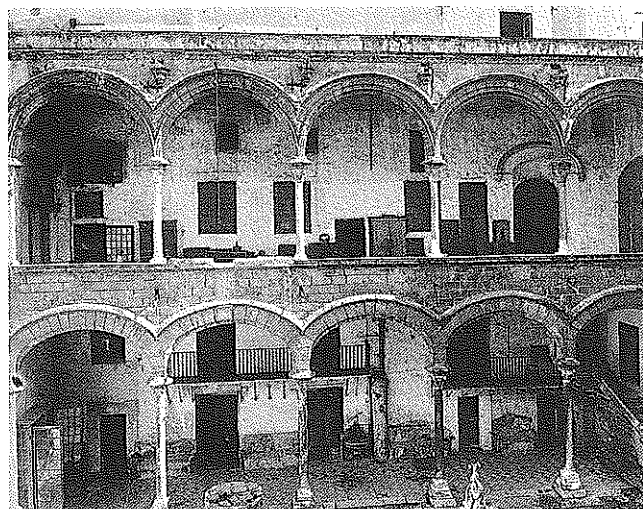


Fig. 3 - Nîmes. La Maison Carrée e la recente Carré d'art. L'architettura di Norman Foster ha risolto la necessità di avere un centro multimediale nel cuore della città. È stata trovata una soluzione significativa nell'ambito delle inserzioni contemporanee nel tessuto storico più antico. Infatti la purezza del volume e l'adozione dei materiali leggeri non creano squilibri, anzi si pone come una testimonianza rigorosa della cultura della fine del XX secolo.



matosi sin dall'inizio in facoltà apposite come si vorrebbe, non è uno specialista della chimica dei materiali o della scienza o della tecnica delle costruzioni, o della storia dell'architettura, ma di ciascuna di queste specializzazioni deve conoscere i principi e le metodiche necessari per potere comprendere la maggior parte dei problemi che incontra nell'intervento di restauro e per potere avere il dialogo sulle soluzioni proposte dagli specialisti.

Questi, operando nel caso concreto, sanno di appartenere tutti alla cerchia interdisciplinare della cultura e della scienza della conservazione, finalizzata a quella particolare del patri-

monio architettonico-ambientale. Non dunque dilatazioni e gigantismi di singole discipline specialistiche o di problematiche settoriali, quando si affrontano i casi concreti degli interventi o quando si preparano i giovani, come spesso avviene, ma misura e consapevolezza di partecipare ad una cultura e scienza pluridisciplinare nei mezzi ma unitaria nel fine della conservazione da raggiungere. Il "sapere astruso", ha commentato Ludovico Geymonat per Galileo, non era "sapere scientifico"; quest'ultimo per lui era limpido, a causa del suo stesso rigore, della sua stessa verità e pertanto le opere dovevano essere scritte in forma non accademica, in "volgare" e non in latino (4).

Fig. 6, 7 - Palermo. Palazzo Abatellis. Particolari del cortile dopo gli interventi di restauro. Essi confermano le alte qualità della realizzazione nel disimpegno dalle aggiunte e modifiche che l'attraversamento del tempo aveva lasciato. Conferma altresì la libera interpretazione dell'architettura preesistente e l'alta qualità delle proposte attuate.

Fig. 8 (nella colonna di destra) - Palermo. Chiesa del Santissimo Salvatore. Particolare dopo il restauro e l'adattamento ad auditorium. Sono leggibili gli interventi di reintegrazione muraria e dei marmi mischi. La nuova destinazione, realizzata da Franco Minissi, risulta appropriata con la correzione dell'acustica dell'aula dovuta al cambiamento dell'asse, all'inserimento dei tendaggi, alla forma stessa degli arredi. L'insieme offre una delle realizzazioni più riuscite di un adattamento interno di una chiesa barocca.

2. La lettura della realtà geometrico-dimensionale

Per conoscere la realtà geometrico-dimensionale delle strutture architettoniche e ambientali, sulle quali si vuole intervenire, occorre il disegno o meglio il rilievo architettonico che abbia una costante finalizzazione all'architettura intesa negli aspetti relativi alla sua realtà fisica costruita dall'uomo, fatta di materiali, strutture e forme, alle sue caratteristiche corporee, agli elementi costruttivi più o meno pesanti, compatti e resistenti, ai nessi statici che costituiscono il suo scheletro



portante ed a quelli logici e figurativi che rappresentano gli ineludibili problemi della funzione e della forma.

Lo sviluppo e il perfezionamento della strumentazione scientifica di rilievo e di acquisizione della conoscenza di aspetti particolari e la loro diffusione consentono di demandare ad essa la soluzione di problemi particolari, che prima non era possibile avere.

Per cui, giustamente, la conoscenza, sostenuta dai cinque sensi e dalla preparazione scientifico-umanistica, che si è riusciti ad ottenere nella Università o nelle Scuole di specializzazione, e dalla capacità di mettere per iscritto o con disegni le conclusioni, potrebbe fare sorridere soprattutto gli specialisti di singoli settori, che hanno a disposizione metodiche di indagine e procedimenti di calcolo e di elaborazione strumentale dei dati di inusitata perfezione e precisione.

Certamente è difficile oggi, che si hanno a disposizione strumentazioni, che vanno dalla topografia computerizzata alla fotogrammetria, sostenere che il rilievo architettonico, condotto sul campo attraverso le operazioni di misurazione diretta e, successivamente, attraverso quelle della sintesi logica nelle indispensabili rappresentazioni schematiche, consentano di conoscere la realtà architettonica e quindi di rivelarne la complessa problematica. Tuttavia tale tipo di approccio è necessario per ben comprendere il porsi delle singole parti ed il loro formarsi, le regole relazionali, le cause delle scelte e, se vi sono, i quozienti letterari, che faticosamente si riscontrano. Attraverso il rilievo sul campo, e soltanto attraverso questa operazione diretta non demandabile ad altri, il restauratore può avviare, contemporaneamente alla pur necessaria conoscenza della realtà dimensionale un esercizio di lettura sull'architettura, intesa come linguaggio e come struttura degli elementi che la costituiscono, da considerare come parole del predetto linguaggio.

Il rilievo diretto sul campo mira anche ad individuare e conoscere la struttura logica, che, con le sue leggi e le sue deroghe, l'autore della fabbrica, il committente e le maestranze si sono dati. Questa struttura logica sta alla base dello statuto della funzione che l'edificio aveva e che dovrà ritornare ad avere, auspicabilmente, dopo l'intervento di restauro, anche di contenuto diverso, purché compatibile, reversibile e distinguibile.

3. La lettura della realtà dei difetti: i degradi e i dissesti

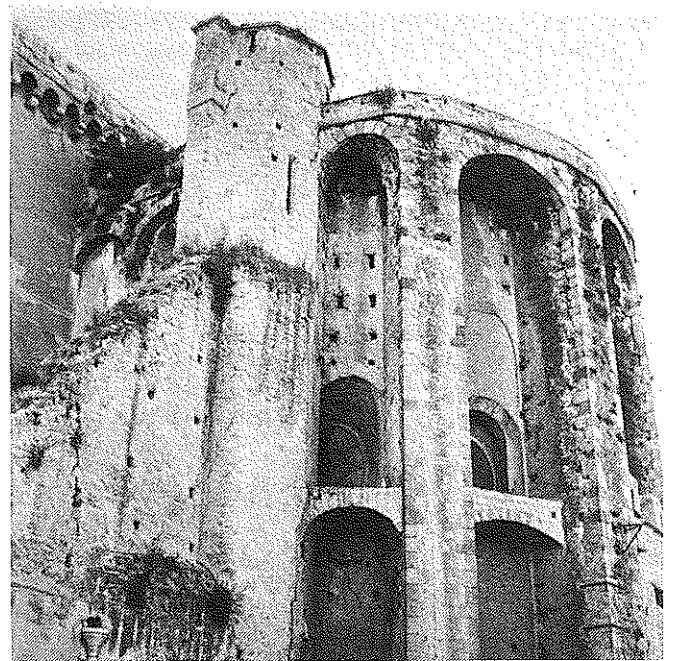
La conoscenza della preesistenza architettonica e ambientale, dovendo essere finalizzata all'intervento di restauro e quindi alla conservazione della sua struttura fisica, deve affrontare quello che viene chiamato lo stato dei difetti, la cui conoscenza è peculiare del restauratore. Questo riguarda più particolarmente le alterazioni in senso peggiorativo delle caratteristiche di tutti i materiali presenti e quelle dello stato di equilibrio delle strutture formate dai predetti materiali.

La preesistenza architettonica in generale va considerata come un 'sistema' che vive in un ambiente o 'mezzo', inten-



Figg. 9, 10 - Prato (Firenze). Pulpito di Donatello. L'intervento di restauro prevede molto correttamente la sostituzione con dei calchi delle eccezionali formelle, dovute a Donatello, che vengono così salvaguardate dal degrado.





Figg. 11, 12 - Napoli. Prospetto esterno delle absidi della cattedrale prima e dopo l'intervento. Le foto illustrano l'importanza e la complessità dei lavori di restauro eseguiti. L'immagine prima dell'intervento di R. Di Stefano.

Figg. 13, 14 (nella pagina a fronte) - Ravenna. Biblioteca Classense. Vestibolo. Piacenza, Palazzo Gotico. Interno. Interventi dovuti a Marco Dezzi Bardeschi, il quale riesce a conservare la materialità della fabbrica e nello stesso tempo ad introdurre elementi di architettura degli interni di indubbia eleganza esprimenti la sua personale creatività.

dendo, secondo le definizioni proprie della termodinamica, per sistema il corpo o la porzione di corpo che si vuole studiare e per 'mezzo' o 'ambiente' il resto dell'universo formato da aria o suolo (nella realtà soltanto la parte di questo che può effettivamente interagire con il sistema). Sulla base di queste definizioni, anche se "il degrado dei materiali che costituiscono il «monumento» è un processo naturale, progressivo ed inarrestabile, che deve necessariamente concludersi con la distruzione dei materiali stessi" (5) noi possiamo, anzi dobbiamo contrastare tale degrado riducendo gli squilibri tra manufatto e ambiente esterno, che è lo spazio sovrastante ma anche il terreno sottostante e aggredendo le cause interne ai materiali e alle strutture.

Pur sapendo che i difetti non sono mai del tutto eliminabili rinunciare alla riduzione degli squilibri vorrebbe dire venir meno alle responsabilità deontologiche dello *status* disciplinare e culturale del restauratore.

Occorre pertanto affrontare, anche nelle loro dimensioni ecologiche, le cause esterne di deterioramento che sono suddivise sempre nelle tre grandi categorie di cause fisiche, chimiche e biologiche, dell'ambiente esterno (6), e quelle delle variazioni delle capacità portanti per il terreno di appoggio.

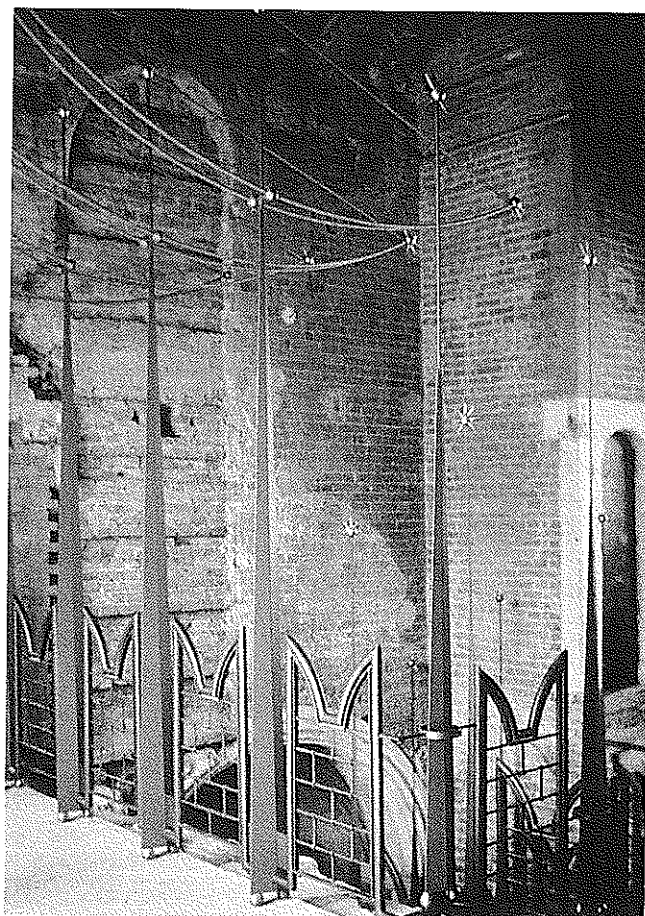
Le cause esterne devono essere seguite in relazione alla natura dei fenomeni che, di volta in volta, sembrano acqui-

stare importanza prevalente nell'avvio e nella evoluzione dell'evento di deterioramento.

È indispensabile anche la conoscenza delle proprietà interne dei singoli materiali, determinate dalla loro struttura molecolare, e quindi la porosità e la resistenza meccanica, ma anche la reattività chimica, l'attività catalitica, i moduli di elasticità, etc.

Soltanto dopo aver raggiunto queste conoscenze si possono affrontare correttamente le terapie e gli interventi; questi ultimi sempre finalizzati ad eliminare, o quanto meno a ridurre, le cause che hanno prodotto i difetti.

Gli studi, condotti sino ad ora, hanno affrontato alcuni materiali di costruzione: le pietre, il legno, i metalli, i laterizi, le malte. Ma ancora questi studi devono essere approfonditi per molti altri materiali, come le murature con malte particolari, gli stucchi, gli intonaci, nonché per le pellicole pittoriche, gli smalti, i materiali ceramici, etc. C'è ancora, almeno così mi sembra, un vastissimo campo di ricerca sui materiali per la fisica e la chimica, che attende gli studiosi con la loro riflessione. A quest'ultima bisogna riconoscere, ai fini del restauro architettonico, una grande importanza e ad essa bisogna destinare impegni economici ed organizzativi crescenti per affrontarla scientificamente e sottrarla alle iniziative del *marketing* industriale. Per la conoscenza dei dissesti,



cioè per le alterazioni dello stato di equilibrio delle strutture, che in generale sono murarie, almeno fino ad oggi, intervengono la scienza e la tecnica delle costruzioni che, per merito di alcuni studiosi, hanno raggiunto traguardi notevoli.

L'importanza di questo settore della conoscenza della fabbrica prima dell'intervento, per il legame intimo ed ineludibile che essa ha con il problema della sicurezza, e la necessità di organizzare la sua divulgazione scientifica in maniera più accattivante, se mi è concesso il termine, per le scuole di architettura, comporta l'obbligo culturale e morale di studiare tutti gli accorgimenti possibili perché la struttura continui a vivere e venga razionalizzata e protetta al massimo. Non è pensabile che la dizione, contenuta nelle norme "valgono in quanto applicabili, le disposizioni di carattere generale indicate nel titolo I della attuale normativa", possa interpretarsi come un invito a non fare, a lasciare la struttura nel disordine, a non eliminare le cause della sua autodistruzione per un veramente malinteso rispetto della ideologia della conservazione.

Come è da rifiutare, quindi, una posizione che postula di lasciare le cause delle alterazioni degli stati di equilibrio e di ridurre il restauro quasi ad un *maquillage* superficiale, così sono da respingere tutte le altre posizioni che, partendo dalla legittima aspirazione a dilatare il grado di sicurezza e quindi

a ridurre la misura del rischio, finiscono con il proporre interventi stravolgenti. Il problema in questo caso non si presenta di facile soluzione perché, trattandosi di beni architettonici, la protezione degli uomini deve prevalere rispetto a quella del bene architettonico e ciò vale non soltanto per i sismi ma anche per gli incendi. "Per ridurre il rischio per gli uomini occorre aumentare il livello di sicurezza strutturale; quindi è necessario eseguire il restauro di consolidamento più radicale possibile" (7). Ma poiché soddisfare completamente tale esigenza vuol dire quasi sempre distruggere il bene architettonico da conservare, tutto si riduce a valutare "la possibilità tecnica di assicurare, attraverso il restauro, un grado di rischio che non superi quello che normalmente dovrebbe correre l'uomo. Tale valutazione appunto, costituisce il compito più gravoso e difficile per il restauratore" (8).

Da qui la necessità della conoscenza approfondita della struttura resistente attraverso la comprensione della meccanica delle strutture finalizzata al miglioramento del sistema statico generale, per cui non occorre seguire le scorciatoie proposte da schematizzazioni semplificatrici o da indirizzi generalizzanti avallati dall'uso indiscriminato dello strumento matematico e di quello che possiamo chiamare il 'terrorismo' informatico, proprio dei nostri tempi.

4. *L'analisi storica*

Tramite l'analisi storica, da condurre secondo le tendenze delle attuali scuole storiografiche, si ha la conoscenza del bene architettonico e ambientale nella sua realtà 'culturale'. Tale conoscenza è indispensabile per la progettazione di un intervento su una preesistenza architettonica o ambientale.

Essa si attua con propri strumenti autonomi ed è estranea a qualsiasi 'contaminazione' operativa, anche se finisce con il condizionarla. Tale conoscenza 'culturale' non può essere staccata da quella fisica, nella quale si inverte; essa non serve a fornire il tipo stilistico dentro cui far rientrare e da cui far derivare il 'monumento' ai fini di riproposizioni filologiche o in stile di lacune piccole o grandi.

L'analisi storica, dando coscienza dei valori storici dell'insieme e delle singole parti, individua la 'struttura' logica della fabbrica, e quindi la problematica linguistica, che è formale, ma anche fisica, e i meccanismi statico-resistenti, i materiali, le tecniche d'impiego, che sono presenti.

Essa controlla i programmi d'intervento, le soluzioni progettuali di restauro architettonico e quelle di riutilizzazione compatibile e di valorizzazione possibile. Attraverso questa conoscenza storica il restauratore si forma la convinzione che il suo programma progettuale, oltre che un 'fare' professionale, è una operazione culturale avente caratteristiche multidisciplinari. Infatti solo la conoscenza storica consente di individuare in quali termini il 'monumento', da studiare oggi per la sua conservazione nel futuro, si poneva nelle intenzioni della comunità e del committente, che lo volevano, dell'architetto e delle maestranze, che lo realizzavano, fino a cogliere, mediante le modificazioni anche d'uso verificatesi attraverso il tempo, il ruolo e la funzione che il monumento stesso deve avere ai nostri giorni, e soprattutto la sua 'presenza' nelle nostre coscienze.

La conoscenza storica consente di ricondurre mentalmente il 'monumento' nelle condizioni del suo tempo e di ricercare non soltanto l'unità logica della sua immagine, la sua interna disciplina, i 'caratteri' della sua 'utilità', ma anche i significati puntuali delle sue strutture materiali e fisiche, ed attraverso le fonti d'archivio (documenti e immagini del passato), la genesi, la crescita e le trasformazioni, le metamorfosi che la preesistenza architettonica ha avuto nel tempo (9).

5. *L'analisi critica*

Se con l'analisi storica si assume la indispensabile conoscenza, filologico-descrittiva, con quella critica si ha la altrettanto indispensabile conoscenza valutativa (10).

Si ritiene che dopo la conoscenza obiettiva e quella storico-culturale si debba affrontare la ricerca critica. Quest'ultima, che potrebbe essere condotta secondo i metodi dell'analisi che si conoscono e si preferiscono, consente il riconoscimento della complessità di relazioni con cui l'architettura del passato,

si fonde con le necessità dell'utilità, e quindi con quelle tecnologiche, produttive e sociologiche.

Essa deve superare le ristrettezze dell'analisi percettivo-formale basata su interpretazioni essenzialmente soggettive e quelle dell'analisi tipologica, che è costretta a rifarsi al vecchio concetto dell'analogia generalizzante ed a negare la risposta personale che l'architetto, il committente e le maestranze sono riusciti a dare nel bene architettonico studiato, quando lo realizzavano.

L'estensione degli strumenti dell'analisi critica all'indagine conoscitiva di un'architettura antica non ci sembra evasiva ed arbitraria, ma strumentalmente e didatticamente molto utile e formativa per la innegabile forza che ha la sua strumentazione di scomposizione logica.

Il metodo di analisi critica scelto deve essere impiegato senza il presupposto dell'indifferenza del contenuto alle leggi del linguaggio e al modo con il quale esse si presentano; esso non deve essere impiegato per analizzare i programmi delle esigenze rappresentative e simboliche, che pure vi sono nell'architettura studiata, non per criticare il programma di configurazione spaziale interna e dei volumi esterni che vi sono nel caso dell'architettura del nuovo, ma per riconoscere i criteri logici e figurativi di definizione finale della forma e, soprattutto, per affrontare e valutare quelli relativi all'uso che l'edificio ha avuto nel tempo e che dovrà avere nel futuro. Ed è naturale che, essendo quasi sempre la vita di un edificio molto lunga, l'uso o la funzione ricercati siano molteplici e diversi da quelli del periodo cosiddetto di massimo splendore.

In questo periodo è massima la corrispondenza nella realtà architettonica tra momenti logici e momenti intuitivo-creativi ed i temi di formalizzazione relativi sono presentati dalla definizione della struttura funzionale e stereometrica e da quella figurativa delle componenti di questa. Dovendo l'operazione svolta nell'intervento di restauro essere finalizzata alla individuazione di una utilizzazione compatibile, si deve tener conto delle necessità produttive che comportano gli attuali modelli organizzativi sia a livello individuale che di gruppo.

Così pure, dovendo tutelare le strutture fisiche preesistenti, perché considerate bene culturale, occorre che lo schema distributivo della nuova utilizzazione rispetti pienamente quello corrispondente al periodo di massimo splendore, se pervenuti, nonché quelli successivi che non lo hanno nascosto o deformato irreparabilmente e rispetti la loro conseguente configurazione spaziale realizzata con elementi, con segni, con parole del linguaggio architettonico che formano la peculiare immagine dell'edificio.

Pertanto lo schema della nuova utilizzazione dovrà trovare il suo assetto configurativo dentro quello esistente attraverso segni facilmente distinguibili, compatibili e reversibili propri dell'architettura del nostro tempo, senza distruggere o 'liberare' completamente o sostituire alcun segno, pervenuti, precedente a questa.

E poiché i segni precedenti sono tutti storicizzati, costituiscono la storia scritta dagli uomini con le pietre e rappresentano, nella loro fisicità, la nostra memoria collettiva e

individuale, l'operazione linguistica da seguire non ci sembra che possa essere considerata storica o metastorica.

Essa finisce con il postulare una auspicata ricerca di giustificazioni culturali e operative, nel quadro di una ritrovata unità dialettica del tempo, che può costituire una premessa meno allarmante per il futuro del nostro patrimonio architettonico e ambientale.

L'analisi critica può essere svolta con la elaborazione di alcuni modelli o schemi che cercano di affrontare la complessa realtà architettonica secondo un particolare angolo tematico: da quello costruttivo, a quello distributivo, a quello iconico o compositivo. L'individuazione di questa triplice realtà consente anche di utilizzare il cosiddetto "giudizio di valore", che è sempre presente nel fare umano, e che non è una licenza di demolizione, o di trasformazione, ma il riconoscimento critico delle qualità peculiari che giustificano lo sforzo economico, le potenzialità tecniche, la logica trasformatrice del tempo presente.

6. Il progetto di restauro architettonico

Il programma di intervento per la conservazione di un bene architettonico e ambientale non può coincidere con l'analisi storica o con le altre analisi (dal disegno di rilievo a quelle scientifiche) che sono tutte soltanto strumenti e mezzi di conoscenza; esso invece costituisce il progetto che, nel caso del restauro architettonico, differisce da quello del nuovo per il diverso fine che persegue: la conservazione della preesistenza sulla quale è necessario, per la sua sopravvivenza, intervenire anche tramite la proposta di una nuova utilizzazione attuale ma compatibile, che è fondamentale per la sua conservazione. Esso non è evidentemente una progettazione *tout court*, cioè una invenzione totale, libera, autonoma volta a soddisfare le esigenze inderogabili della vita moderna e della società dei consumi e di soddisfare le intenzionalità creative e di mutamento del progettista, ma deve essere una progettazione particolare, un processo, che discende da una

Figg. 15, 16 - Roma. Basilica di San Pietro in Vaticano. Si evidenziano alcuni particolari della facciata dopo il trattamento di pulitura diretto da Giuseppe Zander. L'intervento può essere considerato come una concreta interpretazione critico-conservativa. Infatti nella loggia centrale delle Benedizioni si possono vedere le tracce di colore lasciate dai tendaggi durante le funzioni presiedute dai pontefici nel tempo. La stessa superficie del travertino risulta risanata ma conserva quella patina che il tempo vi ha depositato.





Fig. 17 - Roma. Palazzo Cenci Bolognetti. Un restauro della finitura condotto attraverso la conoscenza dell'architettura e risolto con un giudizio critico (Gaetano Miarrelli Mariani e Sandro Benedetti). La resa cromatica finale non è altro che il momento conclusivo del "progetto di restauro", il quale non è stato limitato come consuetudine alla sola facciata, ma comprende anche i risvolti laterali ed il cortile. La specchiatura di fondo è stata risolta con una raffinata risultanza cromatica; mentre per le membrature architettoniche il colore del basamento risulta di una tonalità leggermente più fredda rispetto alle paraste, alle cornici delle finestre, al cornicione e alla balaustra di coronamento. Lo stesso trattamento delle bugne è diversificato, alcune sono picchettate altre evidenziano delle listature.



indagine e verifica continua sul manufatto o artefatto da conservare.

Questa progettazione sull'antico costruito si modifica continuamente per adattarla alla realtà che le operazioni di restauro ogni giorno rivelano nel cantiere. Essa non raggiunge mai un valore a sé stante, come succede invece per quelle del nuovo, le quali, anche quando non si realizzano, rimangono espresse negli elaborati grafici e nei modelli, che spesso raggiungono significati e valori autonomi.

Il progetto di restauro ha, invece, valore solo nella realizzazione e la sua elaborazione deve sempre avere il riferimento alle strutture fisiche di partenza. Questo esclude, ovviamente, il ricorso a qualsiasi malintesa 'progettualità', che travisi o muti i dati concreti della fabbrica sulla quale si interviene e, quindi, della sua storia e della sua natura con la distruzione della sua immagine autentica e stratificata o di alcune sue parti; esso è sostanzialmente basato sul criterio del minimo intervento e su quello della sua assoluta necessità, che restano le uniche due idee guida dentro cui far stare l'iter progettuale dell'intervento.

Questa progettualità, da condurre sempre con la massima prudenza e nella consapevolezza che un errore, un errore qualsiasi, può perdere il bene architettonico che si vuole conservare tramite il restauro, deve avere una sua 'umiltà', se ci è concesso il termine, che non può indurre ad aggiungere all'immagine esistente una immagine addizionale propria dell'architetto restauratore, se non quella strettamente necessaria e minima, imposta dalla conservazione del preesistente.

Analogamente non compete al progetto di restauro la volontà dichiarata di perseguire una modificazione dell'esistente, che è invece propria della cultura progettuale compositiva e urbanistica di ogni tempo, anche quando propugna la conservazione tramite il ripristino. Quest'ultima resta poi la strada più seguita nella operatività per le indubbie possibilità che offre di accontentare tutti e soddisfare il settore sempre più numeroso di quelli che possiamo chiamare i 'fondamentalisti', avversari della cultura moderna in generale e di quella architettonica in particolare.

Il progetto di restauro deve essere condotto in un dialogo continuo con le strutture fisiche da restaurare. Si tratta di una progettualità, che elabora le fasi tecniche di un processo, che si inizia soltanto nella cultura storica ed in quella critica e nelle necessità scientifico-tecniche; ad esso è affidata la responsabilità di garantire la conservazione, il recupero e la trasmissione al futuro della fabbrica o dell'ambiente, intesi come 'documento'. In questa ottica è evidente che l'operatività, e quindi la progettazione del campo disciplinare, non può basarsi, come in tutte le altre articolazioni dell'architettura

Fig. 18 - Collalto Sabino (Roma). Il castello. Si presentano alcuni particolari delle murature dopo l'intervento conservativo a cura di Giovanni Carbonara e Giorgio Torraca. Il trascorrere del tempo sul monumento è leggibile; si nota come la rigenerazione della continuità strutturale e delle stesse finiture non abbia inciso sulla figurabilità del risultato. La superficie si mostra risanata ma non ripristinata.

tura sopra una interpretazione, cioè sopra una valutazione di quello che già esiste legata al gusto del tempo ed a quello della persona che la esegue, ma esige prioritariamente un giudizio — cioè una definizione oggettiva cementata dalla responsabilità collettiva, dato il carattere pubblico degli oggetti sui quali si interviene.

Così pure lo statuto della funzione, che sta alla base della progettazione del nuovo, non può essere considerato nel nostro caso come l'ineludibile 'dato' assegnato *a priori* per l'architettura del nuovo, ma come un possibile 'risultato' da ricavare tramite il progetto di restauro.

Analogamente la 'composizione' anzi la formatività, cioè "quel tal fare che è, contemporaneamente e indivisibilmente, produzione ed invenzione del nuovo nel restauro architettonico essa, che pure c'è sempre, è condizionata da un meccanismo, l'analisi storico-critica ed il riconoscimento di valore, di continua ed oggettiva commisurazione del 'da fare' al 'già fatto'" (11).

Questo porta ad individuare un intimo legame tra il Restauro Architettonico e la Composizione Architettonica, quando quest'ultima è indirizzata verso la conservazione, che costituisce il nodo problematico più delicato della disciplina e della operatività nel settore sul quale si richiama l'attenzione degli studiosi.

Fig. 19 (nella colonna di sinistra) - Heidelberg. Hauptstrasse. L'esasperazione del ripristino conduce ai falsi accattivanti o meglio a quell'antico nuovo di zecca che ha inondato tutte le contrade del continente europeo.

Fig. 20 - Firenze. Palazzo Strozzi. Il cortile. La necessità di adeguarsi alle normative vigenti ha determinato l'introduzione delle scale di sicurezza con una certa incidenza sulla figuratività del monumento.



Alla luce di quanto sopra i tre indirizzi tuttora prevalenti nella progettazione del restauro architettonico, sembrano essere: quello esclusivamente conservativo, mirante alla cosiddetta pura conservazione di tutte le presenze materiali, di ineccepibile base teorica ma di difficile applicazione nella prassi operativa nel restauro architettonico, quello filologico, propugnante interpretazioni del testo architettonico per le parti aggiunte o da sostituire, sulla base di una riproduzione analogica delle forme antiche esistenti e quello reinterpretativo-creativo, propugnante l'accostamento del nuovo all'antico da restaurare con la finalità di trasformare l'antico esistente (12). Questi due ultimi sono poco condivisibili l'uno perché conduce inegabilmente alla riproduzione falsante, l'altro perché spesso gli indispensabili elementi nuovi da introdurre risultano prevaricanti sull'esistente.

Resta al centro dell'attività progettuale nel restauro architettonico la meta di perseguire la massima possibile conservazione della preesistenza, perché essa continui a testimoniare e a documentare all'uomo il proprio passato, e, servendolo nelle compatibili sue necessità di oggi, possa aiutarlo a costruire il proprio futuro.

A questa predominante finalità devono essere sottomesse le inevitabili modifiche aggiunte, rese necessarie da esigenze



funzionali, che vanno perseguite, da necessità di sicurezza che non possono essere eluse e dai criteri di efficienza ed economia, che pure vanno perseguiti.

Ma, parallelamente a questa azione, è necessario che, se l'edificio può avere una funzione, già svolta oppure nuova, si attui una rifunzionalizzazione perché questa, intimamente collegata alle ragioni della vita, assicura la manutenzione-conservazione della fabbrica e quindi la sua trasmissione alle generazioni future.

È proprio questa presenza della funzione, e quindi quella della utilità individuale e collettiva nell'interno della fabbrica e degli ambienti antichi, che connota, in maniera particolare, il bene architettonico, sia isolatamente che nel suo complesso, dagli altri beni storico-artistici, o archeologici, e culturali in generale, ai quali pur appartiene.

Si badi bene che lo schema della nuova utilizzazione dovrà trovare il suo assetto configurativo dentro la preesistenza, attraverso segni facilmente distinguibili, propri dell'architettura del nostro tempo, senza distruggere o 'liberare', completare o sostituire alcun segno pervenutoci di quella precedente.

È condivisibile allora una creatività, attuale e moderna ma non prevaricabile e sicuramente di qualità nel senso che manifesti una 'cultura progettuale' ancorata saldamente alla meditazione storico-critica, che fa sì che il restauro sia dentro l'architettura, che sia ricerca progettuale, ma nel rispetto del *limite minimo dei lavori indispensabili a conservare l'antico* distinguendosi dalle operazioni compositive *tout court*, invasive e totalizzanti (13).

Ritorno su un argomento che ho trattato in maniera ristretta nel mio saggio *Il restauro architettonico nelle scuole di architettura oggi*, in «Quaderni di Storia dell'Architettura», 15-20, 1990-92, pp. 883-988, perché penso che possa diventare un argomento di riflessione e dibattito.

Tutte le illustrazioni sono dovute all'arch. C. Bellanca che ringrazio particolarmente per l'aiuto datomi.

(1) G. C. ARGAN, Premessa a *Scritti in onore di C. Brandi*, in «Storia dell'Arte», 38-40, 1980, p. 9.

(2) G. DE ANGELIS D'OSSAT, *Restauro Architettonico sulle preesistenze diversamente valutate nel tempo*, in «Palladio» 2, 1972, pp. 51-68.

(3) B. CROCE, *Specialismo e Dilettantismo*, in «Cultura e vita morale», Bari 1955, p. 232.

(4) F. BOLOGNA, *Comprendere in quale parte pieghi la verità e con quella concordare i sensi delle Scritture Sante*, in *L'Arte sacra del Caravaggio*, in «L'Arte - Documento», 2, 1988, p. 112.

(5) M. PARIBENI, Introduzione al *Corso sulla manutenzione di dipinti murali, mosaici, stucchi*, a cura dell'Istituto Centrale del Restauro, parte II, mod. I, Roma 1980, *I fattori di deterioramento*, Roma s.d. Occorre quindi prima dell'intervento, conoscere a fondo le cause, da quelle naturali (presenza di CO nell'atmosfera, l'acqua nei vari stati, aerosol marini, l'azione abrasiva dal vento...) a quelle prodotte dall'uomo (inquinamenti provocati dall'attività industriale, dalla carburazione dei motori veicolari, che provocano la presenza di SO, H₂S, ossidi di azoto, etc.).

Per il suolo occorre porre l'attenzione alle variazioni dei carichi sui terreni ed alla formazione di sovraccarichi non sopportabili, insieme alla natura ed alle caratteristiche degli strati costituenti il banco di appoggio ed alle variazioni delle capacità portanti. Alla conoscenza della causa per l'ambiente occorre aggiungere quella dei meccanismi di trasporto (piogge acide, veli d'acqua di condensazione, fissazione diretta sui materiali dei gas a molecola polare e metabolismo di alcune specie di batteri e quindi dei meccanismi di interazione tra gli agenti inquinanti ed i materiali (corrosione, idrolisi, idratazione, ossidazione).

(6) Si rinvia agli studi di G. TORRACA, tra i quali *Chimica, fisica e meccanica. L'intervento delle scienze naturali nel restauro*, in *Anastilosi. L'antico, il restauro, la città*, a cura di F. Perego, Roma - Bari 1987, pp. 212-218.

(7) R. DI STEFANO, *I limiti degli interventi di stabilità sui monumenti in rapporto ai problemi di tutela*, in «Restauro», 86, 1986, p. 80.

(8) *Ibidem*, p. 80 e s.

(9) S. BENEDETTI, *Letture di architettura. Saggi sul Cinquecento romano*, Roma 1987, pp. 120-134.

(10) ID., *Relazione introduttiva*, in «Palladio», N.S., 8, lug./dic. 1991, pp. 77-80.

(11) G. MIARELLI MARIANI, *Aspetti della conservazione fra restauro e progettazione*, in «Restauro», 33-34, 1977, p. 68 e ss. Ed anche il recente saggio *Qualche pensiero effimero sul restauro dei monumenti architettonici*, in «Storia Architettura», XI, 1-2, 1988, pp. 15-34.

(12) G. CARBONARA, *Restauro fra conservazione e ripristino: note sui più attuali orientamenti di metodo*, in «Palladio», N.S., 6, 1980, pp. 43-72; ID., *Questioni di principio e di metodo nel restauro dell'architettura*, in «Restauro», 36, 1978, pp. 3-51.

(13) S. BOSCARINO, *Il restauro architettonico ed il tema della rifunzionalizzazione degli edifici*, in «Storia Architettura», XI, 1-2, 1988, pp. 23-34.