

V
-
A
-
U
-
I

Francesco Doglioni

Nel restauro
Progetti per le architetture
del passato

Marsilio



In cosa consiste quella forma di progetto chiamata restauro, rivolta soprattutto – ma non solo – alla conservazione delle architetture esistenti? E come può, il restauro, essere un progetto, se il suo primo scopo è contrastare i mutamenti radicali di una architettura, e se finalizza a queste tecniche e inventiva?

Il volume propone un alveo allargato, non esaustivo, di contenuti e pensieri anche in contrasto tra loro; indica strade per scegliere tra di essi e farne il fulcro del progetto conservativo. Osserva interventi compiuti come esito di traiettorie progettate – pensate e mirate, dunque – per architetture delle quali si è cercato di comprendere il senso e il peculiare carattere. Non coltiva la superiorità di un'idea di restauro sulle altre, ma osserva le soluzioni di cui ciascuna è capace quando posta di fronte a una data architettura.

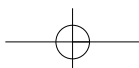
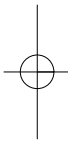
Il restauro di una casa cittadina, di una villa di Andrea Palladio o di un castello a rudere, la ricostruzione di un grande monumento distrutto dal terremoto così come il riutilizzo di un antico convento, sono narrati con scritti e immagini nel loro farsi, prima nel progetto e poi nel cantiere, per ricostruire il tessuto di motivazioni e di scelte che hanno portato a ciascuna, diversa realizzazione. Architetture del passato anonime o celebri, grandi o piccole, il cui mutamento necessario è stato governato allo scopo di riacquisirle, ancora come architetture, al nostro presente.

Il testo propone il progetto di restauro come la via dei flussi tra pensare e operare sulle costruzioni antiche. Con approfondimenti esemplificati, delinea un percorso formativo entro un quadro di insieme delle diverse capacità e letture che al restauro concorrono, utile agli studenti che frequentano i corsi dei nuovi ordinamenti di Architettura, nei quali la brevità didattica costringe sovente a scegliere tra formazione di una consapevolezza storico-teorica, sviluppo del progetto e addestramento alle tecniche di conoscenza e di intervento.

Vuole anche proporre a chi già lo pratica, e a quanti nella società civile cercano di capirne il senso, una immagine laica del restauro, di passione per la sorte delle architetture del passato sostenuta da razionalità, che non si fa scudo delle teorie, delle tecniche e degli specialismi che pure elabora e utilizza.



I
- - -
U
- - -
A
- - -
V



I
- - -
U
- - -
A
- - -
V

Francesco Doglioni

Nel restauro
Progetti per le architetture
del passato

Marsilio

Con il contributo della Facoltà di Architettura
dell'Università Iuav di Venezia

Ringrazio Paola Squassina per gli apporti
e lo scambio continuo di idee, Francesco Trovò
per l'aiuto che mi ha sempre dato e Alessandra
Quendolo per le riflessioni che abbiamo
condiviso.

A Donatella Fiorani, Alberto Grimoldi e Paolo
Marconi devo un contributo di immagini,
segnalazioni o suggerimenti.

Un ringraziamento va a quanti – soprattutto a
quelli che non ho nominato – hanno consentito
e promosso le opere di restauro qui illustrate, e
hanno preso parte alla loro concreta
realizzazione.

La mia gratitudine, infine, va a Paolo B. Torsello
per le sue preziose indicazioni e per la lettura
dello scritto, compiuta, insieme, con rigore e
affetto.

Referenze fotografiche

Quando non diversamente specificato
nelle didascalie, foto e disegni sono dell'autore
del testo.

In copertina

Luci e ombre al tramonto nell'atrio
di villa Saraceno, durante il restauro

Progetto grafico

Tapiro, Camplani+Pescolderung,
Venezia

© 2008 by Università IUAV di Venezia

© 2008 BY MARSILIO EDITORI® S.P.A.

IN VENEZIA

Prima edizione:

ottobre 2008

www.marsilioeditori.it

ISBN 88-317-9631

Senza regolare autorizzazione è vietata
la riproduzione, anche parziale o a uso interno
didattico con qualsiasi mezzo effettuata,
compresa la fotocopia.

Sommario

NEL RESTAURO PROGETTI PER LE ARCHITETTURE DEL PASSATO

9 Introduzione

TEORIE

15 Che cos'è il restauro? Scenari e risposte

31 Breve viaggio tra le idee

55 Dalle teorie al progetto?

PROGETTO

65 Caratteri e carattere di una architettura

77 La fabbrica come referente: ciò che le serve, ciò che ci serve

85 Il progetto di restauro, scelta di un possibile

ARCHITETTURE E RESTAURI

107 Temi, casi e luoghi del fare

121 *Firmitas*

157 Degrado, tempo, restauro

189 Segni stratificati

221 *Per via di levare*

239 *Per via di mettere*

263 Ruleri, rovine, relitti

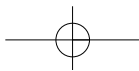
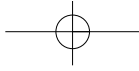
291 Un'antica dimora

313 «L'intera sua perfezione». Villa Saraceno e villa Pojana di Andrea Palladio

346 Sul luogo dell'assenza. Il Duomo di Venzone

A Renata

Nel restauro



Introduzione

Del rapporto tra restauro di architettura e cultura contemporanea colpiscono due aspetti distinti e in certa misura contraddittori.

Per un verso, nell'opinione pubblica e nei media, si coglie spesso un'idea trionfante del restauro come di una azione salvifica che riscatta e riporta a nuovi fasti una parte del nostro patrimonio culturale, sancendo la benemerenzia civile di chi si è assunto il ruolo di nuovo mecenate. Il tono da bollettino della vittoria cela spesso, in realtà, quella che per il restauro è una sconfitta: la perdita dell'autenticità o dell'aura di un edificio antico, cui si è sostituito qualcosa di simile ma *diverso*, radicalmente mutato nello spirito e nella natura.

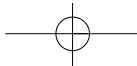
Tutto questo spesso si ammantava di scientificità, di tecniche sofisticate e di alta specializzazione: mezzi preziosi per il restauro, che tuttavia tendono a prevaricare i fini o, peggio, a divenire copertura strumentale, quasi di marketing, di operazioni che ne sovvertono i principi.

Constatiamo in ampi strati della società il prevalere di una idea confusa del restauro, semplificata in modo insopportabile, fino a far violenza alle sue ragioni più profonde, che non possiamo accettare ma con cui dobbiamo misurarci; a questa idea radicata nel senso comune, legata con formidabile inerzia al restauro come lo si intendeva e praticava più di un secolo fa, cerchiamo con fatica di contrapporre una immagine articolata e aderente al senso e ai principi che riteniamo propri, oggi, del restauro.

Pensiamo con malinconia alle pizzerie o agli agriturismi sempre simili tra loro nei centri medievali o sulle colline italiane, troppo



Le impalcature per il restauro della Torre dell'Orologio sono diventate il supporto di una scorreria semantica in piazza San Marco.



spesso caricatura grottesca del *rustico* e dell'*antico*, eppure esibiti con fierezza come esito di *restauro* da parte dei loro proprietari. Ma non possiamo nemmeno liquidare questo fatto come frutto del gusto di committenti, progettisti ed esecutori, perché rappresenta la *nostra* società, anche se non ha il volto che vorremmo.

È pur vero che finché il restauro sarà animato da quello che viene percepito come un accademico e altezzoso *odi profanum vulgus et arceo*, e non cercherà di spiegare se stesso interrogandosi con nuova umiltà, non potrà che essere ripagato con la stessa moneta da settori sempre più ampi della vita civile; dovrà cercare di proteggersi dietro lo scudo burocratico delle soprintendenze e delle norme coercitive, di cui pure continua a deprecare l'inadeguatezza, con il rischio che un populismo più spinto e sostenuto da robusti interessi, o semplicemente dalla stanchezza per la presenza ingombrante dell'antico, dia una spallata definitiva anche a questo.



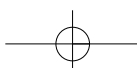
Per contro, da più versanti e non da oggi, si è formato tra le discipline dell'architettura, cui il restauro appartiene, un fronte animato dalla competizione fino all'ostilità che del restauro contesta la legittimità, pretende di confinare il campo di applicazione o si candida tout-court a prenderne il posto.

Ne contesta la legittimità l'idea di conservazione che al restauro vuole sostituirsi. Alimentano il fronte ostile settori ed esponenti della progettualità compositiva, quando imputano al restauro – non sempre a torto – la corresponsabilità di un conservatorismo opaco e diffuso, ormai di maniera e legato ad automatismi e inerzie, che esercita un potere impeditivo e inibisce spazi alla nuova architettura; ma anche quando giungono a rifiutare in via di principio speciali attenzioni progettuali o limitazioni di sorta nel trattare l'architettura esistente.

Vi partecipano settori delle scienze e tecniche strutturali, sia quando indifferenti alla natura e ai comportamenti della costruzione antica, sia quando propongono il consolidamento come parte per il tutto o come regione separata del restauro.

Altre discipline sviluppano per il costruito storico vie alternative al restauro, più pragmaticamente rivolte al risultato economico-funzionale, espresse in modo efficace da termini come *riuso* e *recupero*.

La stessa storia dell'architettura ripaga il restauro, che non può prescindere dal suo contributo, con un ostentato disinteresse, e di rado cerca di metterne a frutto le potenzialità di privilegiato momento di conoscenza diretta della fabbrica.





Introduzione

Ancora, la recente separazione di competenze non solo operative ma anche progettuali relative alle superfici decorate, a favore dei restauratori di opere d'arte e contro i restauratori di architettura, apre una scissione gravida di conseguenze.

Tra coloro che si ritengono *restauratori di architetture* perché insegnano o praticano questa *progettualità disciplinata*, si avverte un certo disorientamento se non ancora la rassegnazione alla sconfitta o a un drastico ridimensionamento di ruolo e di campo, per quello che sembra un assedio mosso da più versanti per ragioni talvolta di ordine culturale, più spesso di allargamento di spazi accademici e professionali.

L'oscillare tra chi nega al restauro legittimità e chi lo considera alla stregua di una azione taumaturgica, senza però comprenderla o addirittura travisandola, lascia inevitabilmente disorientati e può spingere a una sorta di afasia rassegnata, o a una chiusura autoreferenziale in spazi sempre più ristretti.

Così posto, può sembrare solo la noiosa crisi di identità dei rappresentanti di una disciplina ritenuta da alcuni in via di estinzione, oppure lo specchio dei problemi interni di qualche facoltà di architettura, che prelude semmai a una reazione rivendicativa e autoconservativa.

Ma la *vera questione* non riguarda tanto il restauro e i restauratori, quanto il loro oggetto – il nostro patrimonio – e i modi con cui la società comunque ne attua la cura, lo utilizza e lo trasforma.

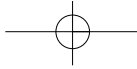
Ai restauratori si muove spesso l'obiezione di non essere capaci di *comunicare* efficacemente l'idea e l'opera di restauro, le sue motivazioni, i suoi metodi e i suoi modi. Il restauratore viene presentato o si presenta più o meno artatamente come un moderno sciamano, che risponde sì a un bisogno diffuso e indistinto di conservazione di monumenti e luoghi, ma lo fa mescolando tra loro in modo sovente incomprensibile alchimie teorico-progettuali, meccaniche e chimiche. E le immagini che testimoniano il mutamento avvenuto tra il *prima* e il *dopo* del restauro sono *trop-po* per alcuni e *trop-po poco* per altri, perché non sanno comunicare la complessità dei pensieri, delle scelte e delle azioni che si sono succedute tra una immagine e l'altra.

Il come e il perché nel restauro si passi da un *prima* a un *dopo*, i travagli e le responsabilità del *durante*, i pensieri e le scelte che ne fanno un particolare progetto e non una azione da prestigiatore o da "tecnico" della conservazione a servizio, tutto questo è difficile



Il cartello sull'impalcatura di una casa a Londra non annuncia il restauro, ma il «miglioramento dell'immagine della costruzione».





da mettere a fuoco e comunicare. Per farlo, dobbiamo aver ben chiare le idee che sostengono le scelte e ricercare un linguaggio capace di comunicare le une e le altre.

Il titolo scelto per questo libro, *Nel restauro*, manifesta la tensione a esprimere che cosa riteniamo formi il nucleo e caratterizzi l'obiettivo cui mira la *progettualità* per il patrimonio costruito alla quale attribuiamo questo nome, delineandone le peculiarità capaci di distinguerla da altre.

Quindi non *oltre il restauro*, come nel titolo di un libro sull'opera di Andrea Bruno, o *sul restauro*, con una idea di saggio esaustivo, quasi fosse un trattato.

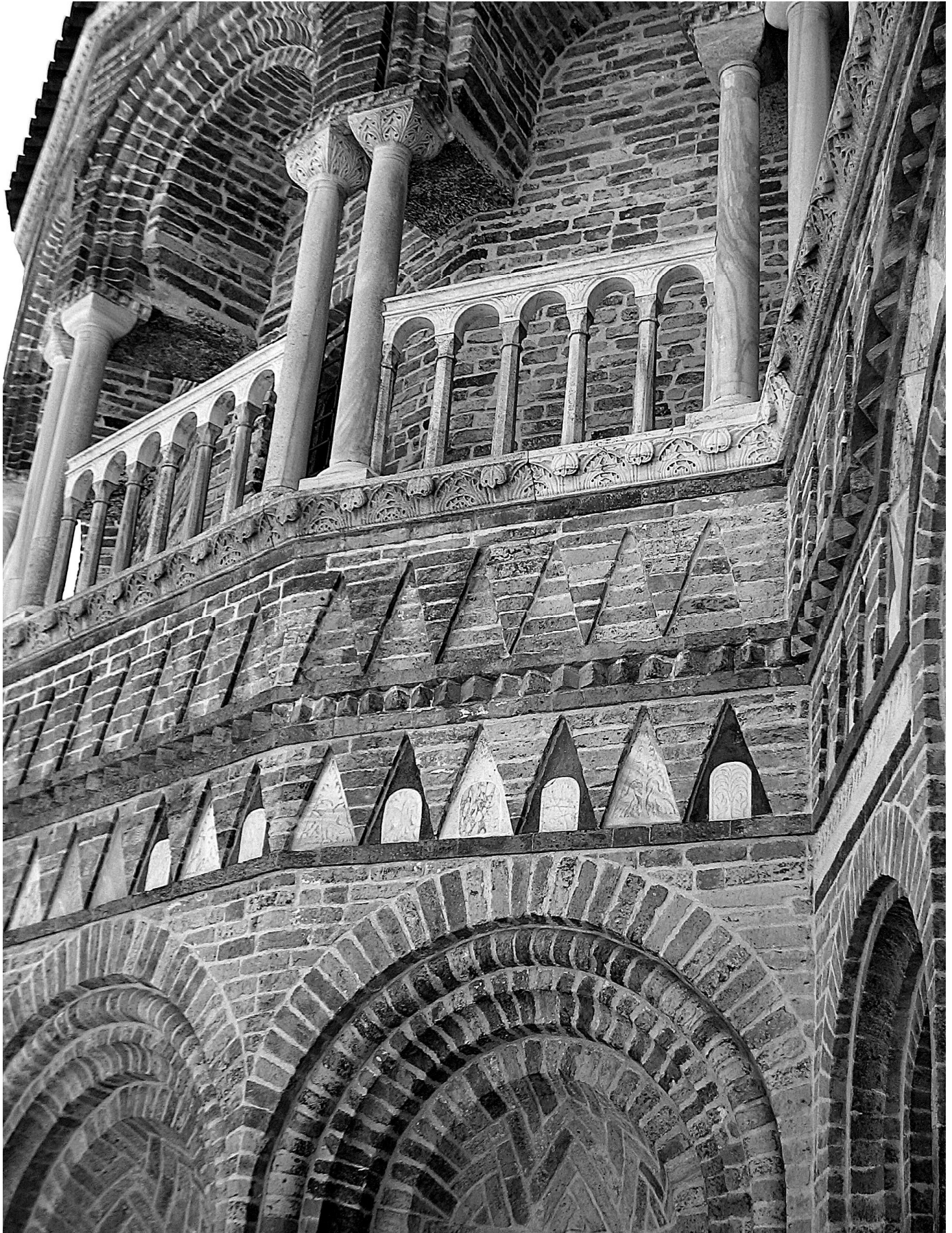
Non un contributo che affronti separatamente teoria, metodo, conoscenza, progetto e opera, ma che pur delineandoli li attraversi e renda più chiaro il nesso che li unisce, ne metta in luce le relazioni per restituire un'idea unitaria pur se articolata, mobile e adattabile alle diverse situazioni che la realtà pone. *Il restauro non può non essere una pratica impregnata di pensieri teorici, un fare sempre guidato da una tensione concettuale prima che tecnica.*

Proponiamo quindi una riflessione sui contenuti, sul *dentro*, non tanto per presidiarlo da un *fuori*, ma per indagarne e metterne in luce le peculiarità conoscitive e progettuali che spesso a torto si danno per scontate, e cercare di comunicarle.

Ma *Nel restauro* vuole anche suggerire l'idea di un vaso di Pandora, che contiene più cose diverse quando non contrastanti tra loro. Non è *una cosa*, sono *più cose* possibili; non è un porto di certezze ma un arcipelago, in cui il restauratore ricerca ogni volta l'itinerario e l'approdo.

Così possiamo cercare con altre discipline scambi nelle regioni di confine o di sovrapposizione, nelle tecniche o negli obiettivi condivisi; scambi che sono necessari per mantenere il restauro *nel nostro tempo*, arricchendolo in rapporto al mutare del pensiero e dei modi di vita cui esso stesso deve saper contribuire, per evitare di diventare una *parola* e una *cosa* fossile, obsoleta e compromessa. Perché se vale l'affermazione di Paolo Torsello che «il restauro non è materia da concludere», dobbiamo comunque saper proporre in quali cose e idee, secondo noi, consiste oggi.

Teorie



Che cos'è il restauro? Scenari e risposte

Quale definizione possiamo dare di *restauro*?

Rem tene, verba sequentur. Per essere in grado di formularne una definizione efficace, afferma la massima latina, dobbiamo ben possedere la *cosa* da definire, il restauro; per contro, l'incapacità di trovare le parole per definirla potrebbe essere il sintomo allarmante che non sappiamo davvero cos'è. La sfida di una definizione concisa non è quindi un gioco sterile o una velleità, ma un tornasole importante e per certi aspetti una prova necessaria.

Un agile libro¹ di recente ha posto a confronto il pensiero di molti dei principali studiosi italiani, ciascuno dei quali ha dato, argomentandola con un breve scritto, la propria definizione. E questo, se da un lato parrebbe agevolare il compito, dall'altro ci pone di fronte alla realtà incontestabile che la parola *restauro* non ha *una* definizione, ma ne ha *molte* anche profondamente diverse tra loro, come in un caleidoscopio in cui ogni immagine, fissa per un istante, varia al più piccolo spostamento.

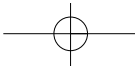
La definizione diventa quindi un *ballon d'essai*, un falso scopo per affermare i contenuti che ciascun autore ritiene prevalgano nell'idea di restauro o ne debbano essere esclusi.

D'altro canto, se consideriamo le definizioni più celebri², ci rendiamo conto che per svolgere il significato di una frase icasticamente breve servono comunque complesse interpretazioni sul significato di ciascuna parola utilizzata in quel preciso contesto storico, culturale, linguistico ecc.

Restauro, per richiamare un recente libro di Paolo Torsello³, è appunto una *parola* e in quanto tale il suo significato è destinato



Alcuni manufatti, più di altri, hanno segnato la storia del restauro e ne sono stati segnati. Particolare dell'abside e immagine del duomo di San Donato a Murano.



a variare insieme al senso attribuito a ciascun termine con cui cerchiamo di spiegarla, e in funzione della loro combinazione, presenza/assenza o gerarchia.

Ma oltre che una *parola*, se accettiamo un'altra celeberrima affermazione di Viollet-le-Duc⁴, il restauro è anche una *cosa*. Un costruttore di fortezze del Rinascimento ci richiama alla funzione utilitaria del *nome* attribuito alle *cose* per distinguerle immediatamente, quasi il *nome* fosse una *descrizione*: «Tutte le cose del mondo haver doveriano nomi, che con nomarle la cosa medesima si vedesse come con gli occhi [...] ogni dubietà che nasce nel comandare causa confusione nell'ubbidire, donde può venire ruina e danno»⁵.

Che nesso sappiamo stabilire tra la *parola*, la *cosa* e il suo *nome*? Che *cosa* ci appare davanti agli occhi quando pronunciamo il *nome* restauro?

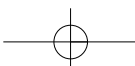
Possiamo iniziare con una definizione per negativo, ossia con che cosa non intendiamo per restauro.

Per esempio, il superlativo *restauratissimo*, molto utilizzato dalle agenzie immobiliari così come il sinonimo "restaurato a nuovo", significa in genere che l'edificio è stato portato a totale efficienza e completezza, tagliando quasi del tutto i legami con la costruzione antica. Secondo noi il restauro non ammette superlativi, dobbiamo accontentarci dei comparativi, e non può giungere a una tale discontinuità con la costruzione che preesiste al punto di sostituirla e rinnovarla integralmente.

Possiamo perciò considerare quanto meno improprio l'uso della parola *restauro* per designare un'azione che non si proponga un preciso limite di mutazione.

Tuttavia, per il senso comune *restaurare* è soprattutto *rinnovare in sostituzione dell'antico* ancora presente e degradato, non importa se rievocandolo in modo approssimativo e inadeguato per mezzo di elementi capaci di sollecitare con il loro aspetto i nostri riflessi condizionati.

Dobbiamo prendere atto che dell'edificio restaurato interessa sovente il suo *richiamare genericamente* il passato, esserne il surrogato segnico più che la fedele testimonianza presente, la sua apparenza superficiale a prescindere dal permanere della sostanza. Di rado si sente dire che un edificio appena restaurato è stato curato e conservato in ogni sua parte anche accessoria, assai più spesso si sente proclamare che è stato *riportato all'antico splendore*, il che di solito allude a una condizione visiva di completa omologazione tra le parti e di cancellazione dei segni del degrado e del tempo.



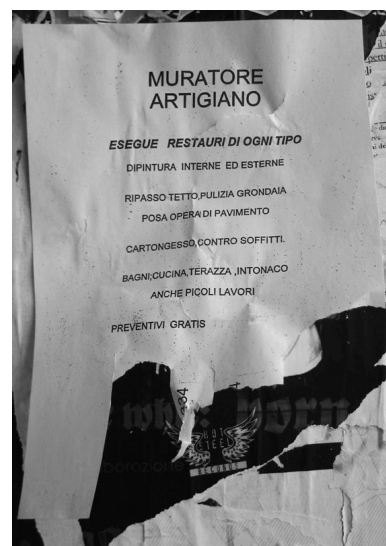


Che cos'è il restauro?

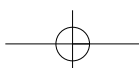
17

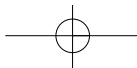
Possiamo rivolgere il nostro sarcasmo a questo diffuso modo di intendere la *parola* e la *cosa* "restauro", ma dobbiamo tenerne conto, perché è il segno di una grande distanza tra un'idea del restauro, colta finché si vuole ma ignorata dai più e praticata da pochi, e un'altra molto più diffusa, che del restauro sembra essersi impadronita come di un *logo*, di una sigla disponibile a ogni contenuto, facendo concorrenza sleale a chi ritiene di detenerne l'esclusiva. Esiste, quindi, ed è ben radicato, un "comune senso del restauro"⁶ che dovremmo saper analizzare come fenomeno di antropologia culturale in un momento, come quello che viviamo, di distacco vertiginoso dalle radici; "senso" comunque ben lontano dalle formulazioni e dai significati che al termine *restauro* si attribuiscono in ambito disciplinare. Dobbiamo cercare di comprenderne le ragioni per meglio interpretarle, perché in ogni caso il restauro nasce e si alimenta attraverso un rapporto con la società che lo richiede e anche attraverso di esso si esprime.

A ben vedere, i nove studiosi che nel libro citato pongono a confronto la propria definizione di restauro, costretti dalla brevità di una frase per quanto ricca di subordinate, riescono a svolgere per intero solo alcuni dei temi che sappiamo per essi rilevanti, e ne trascurano altri che pure affrontano nel testo con cui accompagnano la definizione. A ciascuno servirebbero più definizioni complementari, per dare conto della propria idea di restauro. Non tenteremo dunque di definire il restauro con una sola frase, che ne richiederebbe comunque molte altre per svolgere il significato di ciascuna delle parole impiegate e dei loro nessi. Anche a partire dalle definizioni dei nove studiosi, talvolta interpretandole o separandone i diversi contenuti per ricombinarli, proponiamo più *affermazioni* a suggerire l'idea di una *articolazione*, che ora accentua una componente e ora la mette in sordina. Prendiamo atto della *forma poliedrica* della *cosa*: da ciascun punto di osservazione vedremo alcune superfici nel loro pieno sviluppo, altre ridotte a linea oppure del tutto nascoste, in quanto sulla faccia opposta a quella che stiamo osservando. Procederemo quindi per affermazioni successive, come muovendo intenzionalmente il caleidoscopio ruotando intorno alla forma poliedrica, per descrivere l'idea-immagine della cosa dalle diverse visuali: cercando di far sì che ciascuna di esse proponga *una parte* di definizione senza elidere le precedenti, al mutare del punto di osservazione.



«Restauri di ogni tipo»: segno di ampia apertura mentale di chi li propone o della banalizzazione della parola?





Affermazione n. 1

Il restauro è una attività concettualmente disciplinata che cura il miglioramento delle condizioni di efficienza, sicurezza e fruibilità attuale di una architettura ora degradata alla quale attribuiamo oggi valore di civiltà, e che la conserva in quanto tale⁷.

La prima parte dell'espressione potrebbe definire un'attività edilizia di recupero, di manutenzione finalizzata al riutilizzo o al parziale rinnovo – con un termine asettico, *riabilitazione*, adottato in molti paesi europei – ponendo l'accento sulle prestazioni e sulle funzioni che si vogliono raggiungere modificando a tal fine l'oggetto costruito⁸. L'edificio può essere plasmato in rapporto alla funzionalità richiesta, e questa sembra costituire il fine principale dell'attività, mosso da una sorta di automatismo pratico.

La seconda parte dell'espressione, «e che la conserva in quanto tale», confina e finalizza la prima, ed è sufficientemente aperta – o ambigua, se si preferisce – da consentirci di attribuirle due significati complementari.

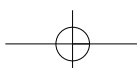
Il primo: vogliamo restaurare una data architettura *proprio perché* la cultura attuale le attribuisce il ruolo di testimonianza architettonica *avente valore di civiltà*⁹ e riconosce in essa significati e valori che ne travalicano la stretta funzionalità di bene d'uso soggetto a obsolescenza e sostituzione. Cominciamo perciò a delineare *l'oggetto del restauro* e i *motivi* per cui è scelto¹⁰.

Il secondo: vogliamo conservare una data architettura *proprio con quei caratteri* ai quali attribuiamo significati, valori e ruoli. Mettiamo a fuoco così la *finalità prima del restauro*, sostenuta da specifiche motivazioni di ordine culturale, religioso, affettivo, identitario¹¹.

Le peculiarità architettoniche e costruttive intrinseche dell'edificio costituiscono perciò il *presupposto* in base al quale la nostra cultura sceglie di sottoporlo a un'opera di restauro, piuttosto che a una generica *trasformazione* o, con termine in voga, a *rottamazione* e *riciclaggio*, e rappresentano al tempo stesso *l'obiettivo* della volontà conservativa autonomamente assunta.

Il restauro dunque consiste nel sottrarre un bene all'usuale processo di consumo e di abbandono in virtù dei significati che gli sono attribuiti.

Ne deduciamo che non vi può essere automatismo nell'attività conservativa; essa non può non fondarsi su un *riconoscimento*, oggi, delle *peculiarità dell'oggetto* e sulla *attribuzione consapevole e motivata di un interesse*: la scelta dell'oggetto da conservare, piuttosto che da trasformare o abbattere, è perciò frutto ed espressione





Che cos'è il restauro?

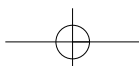
19

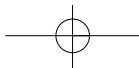
della *nostra cultura attuale*, che deve sapersi assumere la responsabilità della scelta ed essere in grado di compierla, pur consapevole della non-definitività delle interpretazioni che *oggi* la motivano. A ben vedere, anche il parlare di *miglioramento delle condizioni*¹² ha un significato rilevante. Si tratta di un *comparativo relativo*, non di un *superlativo assoluto*, e questo comporta che la condizione attuale dell'opera, e non solo l'opera in sé, sia assunta come termine di paragone rispetto al quale commisurare la natura e l'entità dei mutamenti. Ne deriva che la commisurazione del *mutamento ammissibile* in ciascun manufatto è fondamentale per il restauro, per poterlo conservare pur modificandone la condizione.

Il restauro è dunque un'attività che vuole contemperare e far interagire le due parti dell'affermazione n. 1: la componente della modifica come miglioramento a fini funzionali e d'uso, che include la restituzione dell'efficienza e di uno stato dignitoso nel panorama e nel sentire attuale, e quella della conservazione e fruizione del bene *in quanto tale*, ossia con i suoi essenziali e peculiari caratteri distintivi. La prima componente, condivisa con altre attività, non è sufficiente da sola a definire la natura specifica del restauro, che si esplica solo nel teso rapporto con la più ristretta finalizzazione della seconda componente. Il restauro è perciò il governo a polarità conservativa di un cambiamento ritenuto comunque ineluttabile e necessario.

Appare da subito evidente la condizione di potenziale conflittualità interna del restauro di architettura: i fini dell'attività che possiamo definire di *riabilitazione*, che il restauro include, possono entrare in contrasto con quelli dell'obiettivo peculiare e fondativo del restauro, il *conservare in quanto tale*. Quale dei due fini deve prevalere, e in che misura, nel caso prevedibile di conflitto? Ecco un primo motivo per cui il restauro deve assumere lo statuto di *attività concettualmente disciplinata*, in quanto deve saper conciliare esigenze pratiche e obiettivi culturali riconducendoli a un unitario quadro di valutazione e scelta.

La *conservazione* rappresenta certo la polarità prima del restauro, una sorta di asse magnetico dal quale il restauro accetta in parte di deflettere per l'influsso di altre condizioni di campo: come la necessità di perseguire obiettivi d'uso il cui raggiungimento rappresenti la condizione per mettere in atto la stessa attività conservativa. Verrebbe da dire che *il fine giustifica i mezzi*, non fosse che anche la possibilità d'uso e la fruizione che ne consegue rappresentano esse stesse *un fine* del restauro, rispetto al quale la





conservazione diventa a sua volta un mezzo. Si pone dunque nel restauro la questione della *composizione* e della *gerarchia dei fini* ove non reciprocamente funzionali: sulla base di principi generali si può, in astratto, ipotizzare in caso di conflittualità la subordinazione di un fine rispetto a un altro, ma l'effettiva possibilità di comporre la vertenza è verificata solo raggiungendo *in quel dato caso* una soluzione progettuale efficace e condivisibile, che rappresenta *il modo* con cui il restauro può concretamente attuarsi.

Il restauro di architettura è quindi una *forma progettuale* che, per realizzarsi, deve essere sostenuta da un *metodo* in cui si rispecchiano i principi e i concetti generali adottati a fondamento della scelta dei fini, della loro composizione e gerarchia, di ponderazione e valutazione dell'accettabilità delle soluzioni. Proponiamo perciò l'affermazione n. 2:

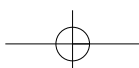
Affermazione n. 2

Il restauro dell'architettura è un metodo che guida e sostiene la realizzazione di un progetto attraverso cui comporre le precipue esigenze conservative con quelle poste da altri fini legittimi o necessari, quali l'uso in sicurezza e la presenza dignitosa nel contesto attuale.

Metodo e progetto sono quindi per il restauro strumenti così importanti da conformarlo profondamente, costituendo una componente essenziale della sua struttura interna, un suo contenuto oltre che il modo per mezzo del quale si attua: il restauro è un metodo progettuale, e rappresenta esso stesso una particolare forma di progetto.

Ne deduciamo che delineare il *metodo* significa contribuire a dare struttura e definire il restauro stesso, a ridurre le distanze tra la *parola*, la *cosa* e il *nome* che la deve rispecchiare. È quindi necessario un *impegno metodologico* – vorremmo dire un *metodo* per la *ricerca di un metodo* – che consenta di andare oltre il pur essenziale procedimento operativo, e che lo governi animandolo. Il *metodo* deve saper indirizzare la lettura interpretativa della realtà e la sua riconduzione a concetti e idee più generali, sostenere e per quanto possibile disciplinare le scelte nelle aree di conflitto, anche se siamo consapevoli di non poterlo sostituire alla responsabilità progettuale, di cui pure contribuisce a delineare i confini, né alle forme di creatività necessarie a esercitarla.

Certo, il restauro può trovarsi di fronte a situazioni prive di soluzione negoziabile quando il contrasto tra i fini si rivela insanabi-





Che cos'è il restauro?

21

le. Il confronto e la scelta in questo caso dovrebbero essere rinviate alla coscienza collettiva della società civile che ha posto al restauro obiettivi tra loro incompatibili. Anche questo può costituire il risultato di un metodo che sia garantito da un'etica in grado di sostenere le deroghe all'applicazione dei concetti e le negoziazioni nelle aree di contrasto, in rapporto ai mezzi disponibili¹³, o di spingere alla rottura delle trattative e alla rinuncia quando il contrasto diventa non sanabile.

Riprendendo l'affermazione n. 1, conservare *in quanto tale* non vuol dire conservare *tal quale*, così com'è. La logica dell'ibernazione non rappresenta l'asse principale del restauro, anche se, in determinati casi o parti, può rivelarsi la soluzione più efficace, o addirittura l'unica, per conservare *in quanto tale*. Afferma Cesare Brandi che la conservazione «imperativo, categorico come quello morale [...] si snoda su una gamma infinita che va dal semplice rispetto all'intervento più radicale, come si ha nel caso di distacchi di affreschi, trasporti di pitture su tavola o su tela»¹⁴.

Il restauro accetta dunque la sfida del mutamento, se e in quanto necessario, per prostrarre la vita e l'uso di una costruzione significativa, e si candida a governarlo.

Si apre inesorabilmente la questione di quali siano gli elementi dell'architettura che riteniamo necessari e sufficienti a trasmetterla *in quanto tale*: la sua *materia* – tutta, in parte, per niente –, il suo *disegno* o i suoi *disegni*, il suo *aspetto*, i suoi *spazi* e *percorsi*, le sue *superfici*, i *segni del tempo* trascorso.

Sono in gioco concezioni diverse dell'architettura e della sua percezione, accentuazioni o riduzioni dell'essenzialità di ciascuna delle componenti in cui tentiamo di scomporre forzosamente uno stesso, unico oggetto architettonico e il nostro sentire. Entrano in campo idee diverse della storia, di cosa la documenti, del ruolo e della capacità testimoniale che un manufatto architettonico può assumere.

A seconda del peso maggiore o minore attribuito a ciascun elemento, della loro scelta e combinazione, il restauro è spinto a reindirizzare profondamente la propria risposta, i propri modi, per poter conservare *in quanto tale* l'opera.

Ora, se questa attribuzione di pesi sta del tutto *sopra* e *prima* del restauro, rappresenta cioè il portato di una concezione estetico-filosofica o storiografica data, il progetto di restauro diviene di fatto una *attività etero-diretta*, in quanto i suoi centri di indirizzo saranno posti del tutto al di fuori della sua sfera. Tenderà a organizzarsi

come *procedura* o *metodica tecnica* per rispondere a queste domande. Se invece, sulla base di una preliminare designazione da parte della società – e della cultura che essa esprime – di quale sia l'*architettura da non perdere e/o da ri-acquisire*, al progetto di restauro si affida il ruolo di indagarne più a fondo la natura e la condizione alla ricerca del suo *essere tale*, e gli si richiede di proporre una propria valutazione di essenzialità delle componenti e dei caratteri alla luce di un confronto ravvicinato con l'opera, allora il restauro diviene un metodo che contribuisce a ri-precisare l'oggetto dei propri fini, e si propone come forma di *progettualità capace di relativa autonomia*.

Condizione precipua del restauro è dunque in ogni caso di fondarsi sulla *conoscenza diretta* dell'oggetto, autonomamente impostata pur se ricorrendo ad altre capacità e saperi, per riconoscerne e argomentarne le peculiarità allo scopo di contribuire essa stessa a motivare l'opera conservativa – che *cosa* e *perché* conservare – e di individuare gli obiettivi non rinunciabili nel caso prevedibile di contrasto tra i fini.

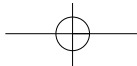
Ne consegue che il metodo stesso, gli strumenti e le forme con cui viene progettata e realizzata la conoscenza della costruzione da conservare, il riconoscimento e la descrizione delle sue peculiarità, diventano componente fondativa e in buona misura identificante del restauro¹⁵, e questo ci permette di proporre l'affermazione n. 3.

Affermazione n. 3

Il restauro è un metodo progettuale fondato sulla conoscenza delle peculiarità della costruzione, che persegue indirizzando un complesso articolato di ricerche analitiche e di forme di comprensione, delle quali accoglie criticamente i risultati per conservare e trasmettere ciò che permette di identificare come tale una data architettura.

Questa affermazione apre due versanti, il primo dei quali costituito dalle forme di conoscenza che il restauro può e deve perseguire indirizzandole attivamente, il secondo dall'attribuzione di senso all'architettura così come siamo riusciti a conoscerla attraverso i mezzi di cui oggi disponiamo.

Le ricerche che il restauro realizza non hanno né devono avere, come a volte succede, un carattere rituale, di adempimento quasi formale per ammantare di scientificità decisioni che in realtà ne prescindono, ma devono assumere un *ruolo sostanziale* nell'indirizzare e fondare le scelte. Se è vero che non può esserci alcun automatismo nel trasferire al progetto i portati e le conseguenze



Che cos'è il restauro?

23

della conoscenza raggiunta, non può nemmeno esservi indifferenza o incapacità di recepirli: il progetto di restauro *deve* costruire una propria base conoscitiva e radicarsi efficacemente in essa. Se avviamo una prima riflessione su quali forme di conoscenza diretta il restauro può mettere in atto, ci rendiamo conto di come, assai più che in un passato anche recente, molte di esse sono indirizzate a studiare la *materia costruita*, considerata la sede prima dei dati direttamente osservabili, documento della *cultura materiale* che l'ha espressa e delle trasformazioni che ha subito nel tempo. Il vedere nel particolare, in ogni dettaglio della fabbrica, il punto di osservazione e il testimone del mondo che l'ha costruita, rappresenta in primo luogo il portato di una concezione storiografica diversa, naturalmente complementare e non sostitutiva rispetto alla storia dell'architettura più tradizionalmente intesa, rivolta alla concezione di insieme, alla conoscenza documentaria di committenti e progettisti, al disegno architettonico che la sostiene e caratterizza. Più *storie*, quindi, non *una sola* storia.

Il considerare la costruzione come stratificazione nel tempo significa richiamare in campo la forma di ricerca storica denominata *archeologia*, e mettere a punto insieme a essa principi e tecniche di lettura. Significa anche cercare nuove forme di saldatura fra il tradizionale studio dei *caratteri stilistici e costruttivi dei monumenti*, per citare il titolo di un insegnamento fondativo nella tradizione del restauro, e le *archeometrie* che si sono sviluppate soprattutto in ambito archeologico¹⁶.

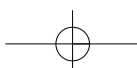
Ma anche le forme di analisi del decadimento dell'opera, dei suoi effetti e delle sue cause, hanno per oggetto la materia costruita, come sede di fenomeni e come luogo in cui il tempo ha agito sulla costruzione lasciando segni, e quindi come superficie estremamente sensibile e significativa¹⁷.

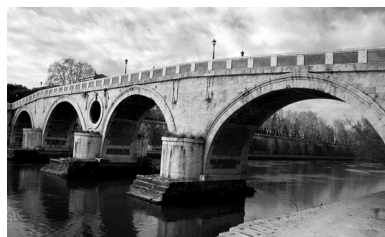
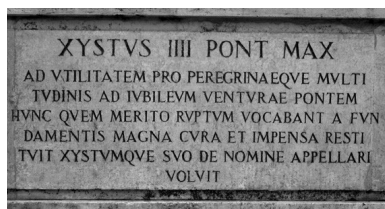
Ci troviamo di fronte, ormai, a capacità conoscitive in grado di formare un apparato poderoso, ma fragile e fine a se stesso se non governato e indirizzato da un'unica topografia – quella della *materia conformata e connotata* della fabbrica – e da un'unica regia, quella del restauro, che lo finalizzi favorendone e mettendone a frutto le intersezioni.

Senza proseguire nel merito delle tecniche e delle possibilità analitiche, prendiamo atto che la *cosa* restauro ne viene fortemente caratterizzata, e perciò avanziamo l'affermazione n. 4.

Affermazione n. 4

Il restauro utilizza un complesso di tecniche e capacità conoscitive,





Il Ponte Rotto, «restituito dalle fondamenta con grande impegno e spesa», diviene il Ponte Sisto.

Nel 1808 Pio VII fa costruire sull'Appia Antica un monumento-supporto in cui «conservare per sempre» gli antichi frammenti scoperti e donati da Antonio Canova.

anche derivate da altre discipline, che indirizza a indagare la materia della costruzione e i suoi mutamenti nel tempo, per formare un organico quadro di conoscenze storiche, costruttive e diagnostiche che rappresenta di per sé il primo risultato e un fondamento essenziale dell'azione di restauro¹⁸.

Riflettendo, pur brevemente, sulle origini e il significato della parola *restauro* nel tempo¹⁹, constatiamo che il restauro include, quasi fosse un suo insostituibile segmento cromosomico, l'idea di *ritorno a una condizione perduta*.

Dobbiamo perciò accettare che il restauro includa anche il fine di *restituzione* dell'autorevolezza che può derivare all'opera da una forma compiuta che essa ha avuto in passato, ponendo però limiti al cambiamento rispetto allo stato in cui ci è giunta. Per esempio, considerando la *restituzione* come accessoria e complementare alla *conservazione* fisica, e non sostitutiva; riducendone l'ampiezza e condizionandola a date situazioni e limiti; restringendo infine lo spettro dei modi con cui perseguirla. È insomma, quello della restituzione, un fine che deve poter entrare nella negoziazione progettuale insieme agli altri propri del restauro o da esso accettati, trovando in quella sede il necessario temperamento. A meno, con coerenza, di rifiutare il restauro stesso.

Proponiamo perciò l'affermazione n. 5.

Affermazione n. 5

Il restauro è una progettualità composita che mira a conservare le architetture del passato nelle parti giunte in condizioni di relativa integrità, e a riscoprire, reintegrare o rinnovare con attenzione critica quelle parti nascoste, mancanti o trasformate il cui risarcimento sia funzionale e necessario a rafforzarne il messaggio architettonico rendendolo comprensibile e presente²⁰.

Non vi è dubbio che questa affermazione solleva questioni complesse e delicate: cosa fare, per esempio, quando le configurazioni sono più d'una, stratificate sullo stesso manufatto, e in parte si elidono tra loro, quando ciascuna è sostenuta da una volontà unificante e da un disegno in sé organico? Cosa fare o *non fare* in una condizione di *rudere* o di *rovina*, quando il manufatto è stato profondamente ridisegnato dall'azione della natura e del tempo? Questa affermazione apre dunque il tema dell'applicabilità della *reintegrazione* e dei modi con cui attuarla, ma anche del *giudizio di valore* sulle parti, della legittimità e del fondamento di una scelta



Che cos'è il restauro?

25

critica che può giungere alla *selezione* tra le componenti di uno stesso manufatto. Sono obiettivi che nella maggior parte dei casi *vanno oltre* e – talvolta – *contro* la conservazione fisica; anche se può porsi il caso di una integrazione necessitata a fini conservativi o della rimozione di una parte aggiunta che grava danneggiandola su una costruzione più antica.

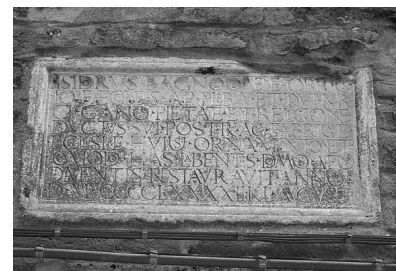
Reintegrazione, *giudizio di valore* e *selezione* sono armi il cui uso è rischioso, ripudiate in linea di principio da una parte del fronte conservativo, ma che il restauro – riteniamo – non può escludere a priori, se non vuole rinunciare a una parte del tutto peculiare ed esclusiva della propria sequenza cromosomica e al ruolo che gli è attribuito e richiesto dalla società. Certo, deve continuamente ridefinire le “regole di ingaggio” per poter governare i conflitti interni che ne derivano, e saper attentamente valutare e autodisciplinare queste azioni in sé gravide di rischi.

Se si esclude una ristretta fascia di costruzioni nate con funzione di *ricordo* e *ammonimento*²¹, concepite fin dall'inizio come *monumenti*, o che ne hanno assunto nel tempo la funzione precipua, le architetture prima di tutto *servono* alla vita degli uomini. Molte di esse segnalano la propria funzione con una forma e un linguaggio peculiare. *L'utilitas* che connota e conforma un campanile fa sì che non lo si possa confondere con una torre, e a maggior ragione con una villa, la quale a sua volta non può essere confusa con la sua barchessa.

Nell'abbandono permane per un certo tempo la memoria dell'uso, come una immagine luminosa che persiste nella retina, per cui una fabbrica abbandonata è ancora tale per un certo tempo, prima di diventare un *relitto*, un oggetto il cui significato primo, legato allo stato in cui si trova, è quello di aver perduto l'uso e di essere stato lasciato alla deriva.

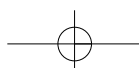
Salvo che nei monumenti conclamati, l'abbandono si accompagna al venir meno delle cure che all'uso sono associate, ragion per cui il mantenimento in uso è al tempo stesso un *fine* per evitare la perdita di senso – e un *mezzo* che pone le condizioni anche economiche per il perdurare della manutenzione.

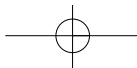
Se è compito della società porre le basi del mantenimento in uso o del riutilizzo attribuendo una nuova funzione, al restauro spetta il compito di metterla in atto ricercandone la congruenza. Anche questa, dunque, è una componente e una finalità precipua del restauro di architettura, che ne diventa del tutto esclusiva



«Expurgare, inaurare, instaurare», alla base della Colonna Antonina, 1589.

Nel 1492, a Venezia vicino ai Santi Apostoli:
«[...] ornamento et commodo has labentes domos a fundamentis restauravit».





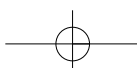
solo per quanto riguarda la ricerca della compatibilità tra edificio e funzione attribuita. È per molti aspetti un fine eterogeneo rispetto al *conservare in quanto tale*, ma su di esso incide inevitabilmente perché da un lato rappresenta la condizione per non lasciar privo di cure l'edificio, impedendogli di scivolare verso la condizione di *relitto*, dall'altro deve saper governare gli impatti e i contatti tra le materie che l'uso richiede e quelle della fabbrica: armonizzare le forme, gli spazi e i percorsi necessari alla funzione con quelli propri della architettura. È un momento delicatissimo per la costruzione, che spesso ne ha affrontati altri in passato. Se il cambiamento non verrà governato come tensione tra le due polarità, l'architettura con la propria personalità, caratteri e memoria d'uso, e l'*utilitas* che le si chiede di aggiornare nei modi o di mutare, l'edificio diventerà un *contenitore*, debole oggetto disponibile e disarmato di fronte a qualsiasi nuovo uso. Si richiede quindi al restauro una *progettualità tesa*, rivolta a negoziare nei suoi vari aspetti l'adattamento alla nuova funzione come assumendo le difese dell'opera, mantenendo elevata sia la qualità conservativa che la risposta funzionale.

Proponiamo perciò l'affermazione n. 6:

Affermazione n. 6

Il restauro include tra i suoi fini la prosecuzione dell'uso o il suo mutamento compatibile, se e in quanto contribuiscono a restituire senso e a consentire cura all'architettura permettendone la fruizione, e progetta le opere necessarie all'uso contemperandole organicamente con quelle rivolte a conservare e integrare l'architettura in quanto tale²².

Si potrebbe continuare ancora, aggiungendo altre affermazioni²³. Nel fermarci, dobbiamo prendere atto che ogni idea di restauro – dunque ogni significato della *parola* – è il risultato della ricombinazione di volta in volta diversa e orientata di altre idee che affluiscono dalla cultura contemporanea formando il *campo del restauro* e là coagulandosi in modi diversi: dunque non di una *sola idea*. La *cosa* poi, che il *nome* restauro fa apparire davanti ai nostri occhi, assume un volto sempre mutevole in rapporto all'architettura cui si applica e all'*essere tale* di questa, ossia alla concreta individualità dell'oggetto al quale si dispongono ad applicarsi, ricombinandosi come polarizzate rispetto ad esso, le diverse idee sul campo²⁴.





Che cos'è il restauro?

27

1 AA.VV., *Che cos'è il restauro? Nove studiosi a confronto*, da un'idea di Paolo B. Torsello, Venezia 2005.

2 La prima definizione è di Viollet-le-Duc: «Restaurer un édifice, c'est ne pas l'entretenir, le réparer ou le refaire, c'est le rétablir dans un état complet, qui peut n'avoir jamais existé à un moment donné». E.E. Viollet-le-Duc, voce *Restauration*, in *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du xie au xvie siècle*, Paris 1854-68, tome VIII, p. 14.

La seconda cui facciamo riferimento è di Cesare Brandi: «Il restauro costituisce 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 trasmissione al futuro». C. Brandi, *Teoria del restauro*, Torino 1977 (1 ed. 1963), p. 6.

3 P.B. Torsello, *Figure di pietra*.

L'architettura e il restauro, Venezia 2006.

4 «Le mot et la chose sont modernes», in E.E. Viollet-le-Duc, voce *Restauration*, in *Dictionnaire raisonné*, cit.

5 «Che a' giorni miei in poco spatio di tempo morte et nate siano tante voci et variati vocaboli [...] cosa è incredibile. [...] Tutte le cose del mondo haver doveriano nomi, che con nomarle la cosa medesima si vedesse come con gli occhi [...] ogni dubietà che nasce nel comandare causa confusione nell'ubbidire, donde può venire ruina e danno. Laonde, se nelle fabbriche anchora verremo pigliando quelle voci che habbiamo che proprie sono alla cosa, seguiremo in questa come nelle altre il costume romano, il quale [...] così usava di fare, in accomodarsi che la parola mostrasse la cosa che si diceva». G.J. Leopardi, *Libro delle fortificazioni dei nostri tempi*, a cura di T. Scalesse, in *Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura*, Università di Roma, xx-xxi, 1975, pp. 66-67, poi in E. Concina, *Pietre parole storia. Glossario della costruzione nelle fonti veneziane (sec. xv-xviii)*, Venezia 1988, pp. 11-13.

6 Si parla di "comune senso del restauro" a proposito della diffusa tendenza a riportare a vista il paramento laterizio nel corso del Novecento a Ferrara, in C. Di Francesco, F. Bevilacqua, *Le finiture di prospetti architettonici rinascimentali a*

Ferrara: osservazioni storico-critiche e restauro, in *Superfici dell'Architettura: le Finiture*, a cura di G. Biscontin, S. Volpin, atti del Convegno di studi Scienza e Beni Culturali, Bressanone, 26-29 giugno 1990, Padova 1990, pp. 545-559.

7 Giovanni Carbonara, nel testo – ma non nella definizione breve – parla del restauro dei monumenti come di «un'attività rigorosamente scientifica, filologicamente fondata, diretta a ritrovare, conservare e mettere in evidenza, consentendone una lettura chiara e storicamente corretta, le opere che ricadono nella sua sfera di interesse». G. Carbonara, in AA.VV., *Che cos'è il restauro?*, cit., p. 25.

8 È dunque molto prossima alla definizione preliminare, volutamente generica, che Brandi dà di restauro: «Comunemente s'intende per restauro qualsiasi intervento volto a rimettere in efficienza un prodotto dell'attività umana. [...] Questa comune concezione del restauro [...] s'identifica a quello che più esattamente deve denominarsi schema preconettuale [...]». C. Brandi, *Teoria del restauro*, cit., p. 3.

9 «Sono beni culturali le cose immobili e mobili che, ai sensi degli artt. 10 e 11, presentano interesse artistico, storico, archeologico, etnoantropologico, archivistico e bibliografico e le altre cose individuate dalla legge o in base alla legge quali testimonianze aventi valore di civiltà». D.Lgs. 22 gennaio 2004, n. 42, «Codice dei beni culturali e del paesaggio...», art. 2, punto 2.

10 Vedi AA.VV., *Che cos'è il restauro*, cit.: per Amedeo Bellini l'oggetto da conservare è «una preesistenza» (p. 24); per Giovanni Carbonara sono «le opere di interesse storico, artistico e ambientale» (p. 25); per Stella Casiello sono «le testimonianze materiali del passato [...] avendo riconosciuto tali testimonianze come portatrici di valori da trasmettere al futuro» (p. 29); per Roberto Cecchi «un bene» (p. 34); per Marco Dezzi Bardeschi «un Bene materiale ricevuto in eredità dalla storia» (p. 38); per Paolo Fancelli «ciò che in positivo o in negativo – nei suoi valori e disvalori –, si ritiene comunque significativo del passato» (p. 40); per Paolo Marconi «un'architettura o un contesto urbano [...] quando fossero degni di essere apprezzati

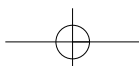
e goduti dai nostri discendenti» (p. 45); per Gianfranco Spagnesi Cimbolli è «lo spazio fisico costruito esistente» (p. 51); per Paolo B. Torsello è «l'opera in quanto fonte di cultura» (p. 55).

11 Il fine primo dell'azione di restauro talvolta è espresso da un verbo: «conservare [...] garantire la continuità temporale» per Stella Casiello; «tramandare al futuro» per Paolo Fancelli; «conservare a lungo» per consentire «la trasmissione dei significati che l'oggetto possiede» per Paolo Marconi; «consentire la valorizzazione dei suoi contenuti culturali» per Roberto Cecchi. Marco Dezzi Bardeschi si propone «l'obiettivo della permanenza nel tempo [...] della consistenza fisica del bene materiale».

Per Gianfranco Spagnesi Cimbolli il fine della «trasmissione al futuro», come per Cesare Brandi, resta sullo sfondo della descrizione di che cos'è il restauro, in che cosa consiste: «Il restauro dello spazio costruito esistente consiste nella definizione di una nuova fase del suo processo di trasformazione, conosciuto attraverso la "storia": un insieme di operazioni che sono condizionate dalla conservazione dell'autenticità documentaria di ogni singola fase riconosciuta del processo, sino a quella propria dell'attuale contemporaneità, in ragione della loro trasmissione al futuro». G. Spagnesi Cimbolli, *ibid.*, p. 51.

Per Amedeo Bellini i fini sono più di uno nella definizione stessa di restauro: «conservar(ne) la consistenza materiale, (a) ridurre i fattori intrinseci ed estrinseci di degrado, (per) consegnarla alla fruizione come strumento di soddisfazione dei bisogni [...]». A. Bellini, *ibid.*, p. 24.

12 «Per restauro si intende l'intervento diretto sul bene attraverso un complesso di operazioni finalizzate all'integrità materiale ed al recupero del bene medesimo, alla protezione ed alla trasmissione dei suoi valori culturali. Nel caso di beni immobili situati nelle zone dichiarate a rischio sismico in base alla normativa vigente, il restauro comprende l'intervento di miglioramento strutturale». D.Lgs. 22 gennaio 2004, n. 42, «Codice dei beni culturali e del paesaggio...», Sezione II, Misure di Conservazione, art. 29





Conservazione, punto 4.

Il concetto di *miglioramento* come azione relativa all'oggetto è stato introdotto nel restauro attraverso la normativa antisismica, e come diverso da *adeguamento* – questo, invece, un assoluto, slegato dal paragone con la singola opera. Vedi il D.M. 24 gennaio 1986, *Norme tecniche relative alle costruzioni in zona sismica*.

13 Vedi la posizione espressa in P. Fancelli, *Restauro ed etica*, in «Palladio», 11, 1993, pp. 93-100.

14 C. Brandi, *Teoria del restauro*, cit., p. 7.
15 L'espressione «momento metodologico del riconoscimento dell'opera d'arte» con cui Cesare Brandi designa il restauro rappresenta in merito una espressione sintetica, ancorché complessa, di inarrivabile efficacia. Lo riconosce Paolo Fancelli che proponendo la propria definizione ne adotta tre parole fondamentali – «momento metodologico del potenziale, vivido riconoscimento, *in mediam rem*» – sostituendo «dell'opera d'arte» con «dell'oggetto-contesto storico ed eventualmente estetico», con l'intento di renderla applicabile anche alla grande varietà di costruzioni lasciate dal tempo oltre che alle architetture in senso stretto.

16 Dopo aver affrontato «lo stato degli studi» condotti da diverse angolazioni disciplinari sulle murature medievali – ma la questione può essere allargata a tutte le componenti del costruire storico – Donatella Fiorani affronta «le problematiche di una ricomposizione», anche in vista della «precisa urgenza operativa» dettata dal restauro. D. Fiorani, *Murature medievali in Italia, spunti di riflessione da una ricerca*, in *Tecniche costruttive dell'edilizia storica. Conoscere per conservare*, a cura di D. Fiorani, D. Esposito, Roma 2005, pp. 31-46.

17 Vedi A. Bellini, *La superficie registra il mutamento: perciò deve essere conservata*, in *Superfici dell'Architettura: le Finiture*, cit., pp. 1-11. La tutela della possibilità del conoscere/interpretare rappresenta il fine primo del restauro su cui Paolo B. Torsello incardina la propria definizione: «Il restauro è il sistema dei saperi e delle tecniche che ha per fine la tutela delle possibilità d'interpretare l'opera in quanto fonte di

cultura, in modo che sia conservata o attualizzata come origine permanente d'interrogazione e di trasformazione dei linguaggi che da essa apprendiamo». P.B. Torsello, in AA.VV., *Che cos'è il restauro?*, cit., p. 55.

18 Amedeo Bellini afferma che «"restauro" è l'esecuzione di un progetto di architettura che si applica a una preesistenza, compie su di essa tutte le operazioni tecniche idonee a conservarne la consistenza materiale, a ridurre i fattori intrinseci e estrinseci di degrado». Pone quindi l'accento tanto sulle tecniche conservative quanto sul *progetto di architettura*, e non menziona la possibilità di interpretazioni critiche. A. Bellini, in AA.VV., *Che cos'è il restauro?*, cit., p. 25.

19 Nel greco antico "stauros" significa *palo eretto, palizzata*, ma anche *palo per il supplizio, croce*. Vedi alla voce *Stauros*, in F. Montanari, *Vocabolario della Lingua Greca*, II ed., Torino 2004. La sua radice deriva da *STEMI*, che tra i suoi numerosi significati ha *far stare o stare dritto, drizzare, erigere* e dà origine al latino *sisto*, da cui deriva, tra l'altro, la parola *resistenza*, alla quale possiamo attribuire il significato di *caratteristica che permette di continuare a stare dritto*. In latino troviamo il verbo *restaurare* con il significato di *ricostruire, rifare, ricominciare*, oltre che di *restaurare*; il sostantivo *restauratio* ha anche il significato di *rinnovamento*.

Potremmo trarre argomento – ma la cosa è dibattuta – per sostenere che *restaurare* ha come primo riferimento, poi traslato, l'azione iterata ("re") di innalzamento di un palo o di una palizzata ("stauros") caduta o perduta, ovvero la ripetizione dell'azione con cui si *instaura*, innalzando il palo la prima volta. Più diffusi nella lingua latina, e apparentemente utilizzati come sinonimi, sono il verbo *restituo* (da *re-* iterativo e *statuo*, stabilisco, pongo), e i sostantivi *restitutio*, *restitutor*. Il significato include sia l'azione fisica del *ricollocare, ristabilire, ricostruire, restaurare una cosa caduta, danneggiata o distrutta*, sia l'azione figurata *del ridare il potere, il ruolo o l'autorità perduta*. L'espressione *restitutio in pristinum* mantiene ancora oggi in ambito giuridico il significato di reintegrazione dei diritti perduti o usurpati,

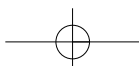
di riparazione e risarcimento di un danno subito.

Nonostante la continuità linguistica con la parola antica, vi è concordia nel ritenere esista uno iato sostanziale tra il significato a essa attribuito prima del XIX secolo e quello, pur articolato, legato al restauro nella sua accezione moderna. Sembra di capire che nell'uso latino del *restaurare* prevalesse la restituzione della funzione sostanziale e dell'autorità simbolica all'oggetto danneggiato o perduto, senza preoccuparsi di restringere l'arco dei modi con cui realizzarla. Vi è quindi una significativa affinità con quella definizione iniziale del restauro come *schema preconcezionale*, rivolto a un fine pratico non ancora caricato di speciali significati e finalità, proposta da Cesare Brandi. Ma anche in definizioni recenti ritroviamo questa genericità – o, se si preferisce, apertura – rispetto ai modi con cui restaurare, mentre vengono ristretti il fine e l'oggetto: ad esempio, per il *Vocabolario Treccani della Lingua Italiana*, restaurare significa «riportare allo stato primitivo opere d'arte o altri manufatti, rifacendoli, riparandoli o rinnovandoli». Vedi alla voce *Restaurare*, *Vocabolario della Lingua Italiana*, Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani, Roma 1991, vol. III bis, p. 1056.

Constatiamo che definizioni come questa, anche alla luce del significato iniziale e nel tempo della parola, sono assai più vicine all'odierno "comune senso del restauro" che a tutte le definizioni disciplinari, se si eccettuano quelle proprie del restauro rivolto al ripristino.

Anche se non li condividiamo nella formulazione, non possiamo rifiutare a priori i contenuti propri di una simile definizione del restauro: piaccia o meno, oltre a rispecchiare il senso che gran parte della società attuale attribuisce al termine, ha radici nel più antico significato attribuito alla parola.

20 Pur riconoscendo nel «conservare» e nel «trasmettere al futuro» l'obiettivo principale del restauro, Giovanni Carbonara afferma che esso «inoltre (si propone) come atto d'interpretazione critica non verbale ma espressa nel concreto operare. Più precisamente, come ipotesi critica e





Che cos'è il restauro?

29

proposizione sempre modificabile, senza che per essa si alteri irreversibilmente l'originale [...] Nel «conservare-rivelare» (*Carta di Venezia*, 1964) o nel «mantenere in efficienza-facilitare la lettura» (*Carta Italiana del Restauro*, 1972) si riconosce l'elemento qualificante l'operazione di restauro, che non può essere sola o "pura" conservazione da un lato, ma neanche "rivelazione" spinta al ripristino, dall'altro. Traspare, nel guidare i modi del "conservare" e "trasmettere" attraverso «l'interpretazione critica», l'importanza dei principi combinati della reversibilità («proposizione sempre modificabile») e di rispetto dell'autenticità («senza che si alteri irreversibilmente l'originale»). G. Carbonara, in AA.VV., *Che cos'è il restauro?*, cit., p. 25.

Ci saremmo aspettati che Paolo Marconi, nella sua definizione di restauro, enfatizzasse la componente del risarcimento ricostruttivo e le sue finalità. Esprime invece la sua idea in modo più sottile e temperato: «Restaurare vuol dire operare su un'architettura o un contesto urbano al fine di conservarli a lungo, quando fossero degni di essere apprezzati e goduti dai nostri discendenti. L'operatore deve far sì che l'oggetto del suo operare sia tramandato nelle migliori condizioni, anche ai fini della trasmissione dei significati che l'oggetto possiede». Nel testo ripropone più esplicitamente gli argomenti che gli conosciamo: «E allora, cosa fare quando un campanile simmetrico crollerà, o almeno si smozzicherà un suo cornicione e l'intera facciata reclamerà la sua pristina simmetria? Non si vede altra soluzione che riprodurlo dov'era, com'era». P. Marconi, *ibid.*, pp. 45-48.

21 Il verbo latino *monere*, cui *monumento* deve la propria radice, somma sia il significato di *ricordare* che di *ammonire*.
22 Amedeo Bellini finalizza il progetto di architettura e le operazioni tecniche sulla preesistenza «per consegnarla alla fruizione come strumento di soddisfazione dei bisogni, con le alterazioni strettamente indispensabili». A. Bellini, in AA.VV., *Che cos'è il restauro?*, cit., p. 24. Per Roberto Cecchi la finalità è «di consentire la valorizzazione dei suoi contenuti culturali» (*ibid.*, p. 34); per Marco Dezzi Bardeschi

«garantire la conservazione [...] in un uso attivo (meglio quest'ultimo se ancora originario o almeno comunque d'alta compatibilità e minimo consumo)» (*ibid.*, p. 38); Paolo B. Torsello non include la questione dell'uso nella definizione principale, ma ne fa l'oggetto di un "corollario metodologico": «Il restauro deve assicurare l'utilizzabilità della fabbrica in tutti casi in cui essa può assumere con proprietà forme e funzioni connesse all'abitare, a condizione che ciò non contraddica il primo e il secondo criterio» (*ibid.*, p. 55). Gli altri autori non includono esplicitamente il tema dell'uso nelle proprie definizioni.

23 Per riflettere sull'idea stessa di definizione, e per una visione di insieme delle definizioni date, invitiamo a leggere la postfazione al libro citato scritta da Roberto Masiero. Le sue conclusioni rappresentano uno stimolo e una sfida da cogliere: «Comunque, ciò che mi sembra di poter affermare è che non esiste un'essenza specifica del restauro (non solo per il disaccordo tra le definizioni). Se si cercava il territorio di competenza del restauro come disciplina, va detto che esso è labile, e comunque non può essere regolato da norme, ma che è proprio questa inconsistenza che fa del restauro uno dei temi di maggior problematicità dell'intera cultura moderna e persino postmoderna». R. Masiero, *Postfazione, Nel definire il restauro*, in AA.VV., *Che cos'è il restauro?*, cit., p. 25.

24 Dobbiamo infine chiederci se si possa far ancora affidamento su questa *parola* dai contorni, come abbiamo constatato, per lo meno sfuocati e mutevoli, ammesso e non concesso che il nucleo sia a fuoco; se valga la pena di compiere uno «sforzo per restituire» a questo vocabolo, nonostante sia «sporco e disonorato dall'uso, una specie di innocenza pulita e tranquilla».

Nonostante la doverosa diffidenza, la parola restauro è pur sempre l'unica che sappia tenere insieme intenzioni e tecniche tanto diverse tra loro, anche se la disponibilità a dare albergo a significati antitetici sembra sconfinare nel meretricio semantico.

Una parola che rappresenta perciò una

risorsa e un pericolo. Una risorsa perché, nonostante i tentativi di spodestarla, resta ancora la parola più fortemente radicata nell'uso a significare immediatamente e per tutti, con implicita inflessione positiva per i più, l'azione che sottrae al degrado e all'oblio qualcosa che vale la pena di non perdere, anzi, che è bene riacquistare. Un pericolo, perché il nome restauro ci pone davanti agli occhi cose che ne hanno sovente usurpato impropriamente l'immagine; perché con inerzia difficile da contrastare porta con sé significati radicati nel tempo di cui oggi avvertiamo la genericità e il fascino pericoloso. Tutto questo ci fa dubitare che le azioni che possono essere ospitate al suo interno sappiano tener fede al pur nobile intento dichiarato, e non facciano di questa parola, dolosamente o meno, un cavallo di Troia. Al di là di ogni definizione, sappiamo perciò di doverci misurare con l'ambiguità di tale termine e con i rischi che essa comporta. Dice Marguerite Yourcenar: «I termini scientifici di formazione recente, destinati a passar di moda insieme alle teorie che li puntellano, deteriorati da una volgarizzazione ad oltranza che sottrae loro ben presto la virtù dell'esattezza, valgono unicamente per le opere specializzate, per le quali sono nati; queste parole-etichetta sono esattamente l'opposto del punto cui tende la letteratura, ossia dell'individualità nell'espressione. L'oscurità, espediente letterario che in tutti i tempi ha avuto i suoi adepti, è una tecnica d'urto giustificabile quando si tratti di forzare un pubblico puritano o apatico a guardare in faccia ciò che non vuol vedere o che per un eccesso di abitudine non vede più. Il suo impiego può anche legittimamente corrispondere ad una specie di igiene della parola, di sforzo per restituire a certi vocaboli, in se stessi indifferenti ma sporcati e disonorati dall'uso, una specie di innocenza pulita e tranquilla». M. Yourcenar, *Alexis o il trattato della lotta vana*, Milano 1962, p. 9 (trad. it. M.L. Spaziani).



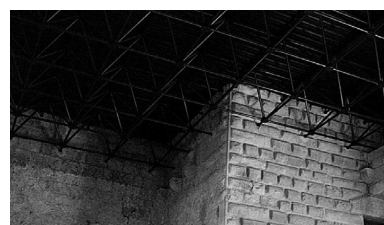
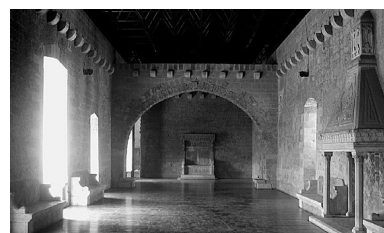


Breve viaggio tra le idee

Un aggettivo o una specificazione designano usualmente i campi di applicazione o gli orientamenti che il restauro ha assunto e continua ad assumere. Quanto al *cosa* restaurare, di per sé a volte associato a una data impostazione teorica che ne valorizza la specificità, possiamo annoverare gli aggettivi *edilizio, architettonico, monumentale, archeologico, urbano, ambientale*, e le specificazioni *restauro del moderno, restauro del restauro, dell'archeologia industriale, dei manufatti allo stato di rudere, dei parchi e giardini storici, del paesaggio, dei campi di battaglia...*

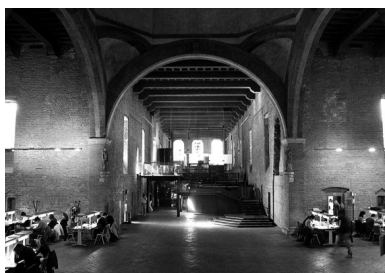
Quanto al *come* restaurare, in cui si rispecchia una data impostazione teorica, agli aggettivi con cui la storiografia ha denominato correnti, capiscuola o modi di restaurare del passato (*stilistico, romantico, storico, analogico, filologico, antiquario, scientifico...*), si sono aggiunte nel secondo dopoguerra le dizioni *critico* e *critico-creativo, conservativo, tipologico*, e in tempi più recenti *critico-conservativo* insieme alle concezioni del restauro come *manutenzione-ripristinata, come pura conservazione...* fino alla *restauración objectiva* enunciata di recente a Barcellona¹.

Elencare gli aggettivi senza addentrarsi nel loro significato rappresenta il modo più schematico e semplificante per richiamare le diverse idee o pratiche del restauro oggi e nel passato, i diversi modi di concepirlo e di progettarlo negli edifici e nei contesti storici. Alcuni rappresentano vere e proprie *icone storiografiche*, e nel loro insieme formano una panoplia di sigle utili a sintetizzare passaggi e fasi storiche del restauro, che vi affonda le proprie



A Granada, nell'Alhambra, Leopoldo Torres Balbàs, verso il 1930, fa propri, applicandoli, i principi del restauro scientifico enunciati da Gustavo Giovannoni.

Nel Castello di Federico II di Gioia del Colle, alla fase ricostruttiva del restauro storico-stilistico, condotta da Angelo Pantaleo nel 1909 e non portata a compimento, si accosta – nel pavimento e nel soffitto a traliccio metallico che regge la copertura – il restauro critico operato da Raffaele De Vita nel 1969. Due stagioni del restauro si confrontano e si integrano nello stesso edificio.



La crociera centrale dell'antico Ospedale Maggiore di Milano, opera di Filarete. La Ca' Granda è stata gravemente colpita dai bombardamenti della seconda guerra mondiale poco dopo l'avvio dei restauri da parte di Ambrogio Annoni.

La ricostruzione, condotta da Liliana Grassi e protratta per lungo tempo, ha adottato modi, inflessioni e linguaggi del restauro anche profondamente diversi tra loro, articolandoli in rapporto alla natura delle parti e alla entità delle distruzioni subite. Per questo, la Ca' Granda rappresenta oggi una vera e propria *stèle di Rosetta* del restauro di architettura del Novecento, e la sua conoscenza è fondamentale.

diverse radici. Con il loro affollamento e la loro densità, ma anche a causa del giudizio di cui talvolta sono il frutto e che perpetuano in sé, questi aggettivi ci espongono al rischio di una inerzia difficile da vincere, di una vischiosità capace di limitare ogni nuovo sguardo sul restauro e ogni nuovo modo di proporlo e comunicarlo. Le sedimentazioni interpretative che vi si nascondono, e che rischiamo inconsapevolmente di far nostre, rendono questi aggettivi un riferimento tanto rassicurante quanto insidioso. È sì necessario conoscere i significati attribuiti a ciascuno nella parabola storica del restauro², comprendere le differenze di impostazione e di soluzione che li distinguono, i punti in comune e le forme di osmosi così come le reciproche opposizioni; ma è altrettanto importante evitare, e non è facile, di assumerli come etichette al di fuori dal contesto in cui sono nati o sono stati conati a posteriori, trasferendoli all'oggi come strumenti *esclusivi* di lettura del *presente* del restauro, come fosse una vicenda già interamente vissuta nel passato. È meglio, semmai, tornare alla operatività storica del restauro e osservare attentamente e direttamente gli interventi compiuti nelle diverse stagioni: sono comunque fonte preziosa di esperienza, hanno affrontato e risolto, secondo la loro idea di restauro e le tecniche allora disponibili, problemi che anche noi ci troviamo oggi ad affrontare. Anche per cercare di sottrarci all'attrazione fatale degli aggettivi del restauro, proponiamo di iniziare con un protagonista del passato recente in cui si sono delineate le diverse idee e pratiche che oggi articolano il restauro.

L'opera di Piero Sanpaolesi nei decenni del dopoguerra, insieme al testo con cui ne espone lo spirito e i contenuti, il *Discorso sulla metodologia generale del restauro dei monumenti*³, edito nel 1973, costituisce al tempo stesso un punto di arrivo e di partenza, comunque uno snodo nella vicenda del restauro che riteniamo utile per riflettere sulla contemporaneità.

Una premessa sul *Discorso*. Si tratta di un testo che parla del restauro con lo sguardo dell'*architetto restauratore*, modellato da Sanpaolesi sulla propria articolata attività ed esperienza, proponendola come riferimento non per formare nuove categorie teoriche e regole pratiche, cui si oppone a priori, ma per indirizzare comportamenti e scelte del restauratore sulla base di un *metodo* ispirato da *principi* e sostenuto dai *riferimenti* all'esperienza dei casi affrontati.

Anche Gustavo Giovannoni dichiarava di volersi radicare nell'e-



Breve viaggio tra le idee

33

sperienza dei restauri compiuti, ma di fatto si era rivolto maggiormente alla formazione di categorie generali del restauro, più che entrare nell'intricato campo dell'esemplificazione attraverso opere criticamente analizzate.

In Sanpaolesi vi è una più esplicita componente *clinica*, fondata su percorsi interpretativi, diagnostici e terapeutico-progettuali, che prefigurano la ricerca continua di un metodo più che la sua formalizzazione e adozione univoca, con un pragmatismo capace di sottoporre a verifica idee e principi generali sulla base dei risultati ottenuti, e che rifiuta di valutare l'esito di un restauro solo in base alla rispondenza a categorie e regole pre-stabilite. Non sposa e proclama *una* idea di restauro, utilizza anche gli elementi di posizioni teoriche diverse già elaborate e le soluzioni da esse ispirate, ne propone di proprie motivandole e le ricombina di continuo nel progetto dell'opera da restaurare.

Per l'operare che propone egli rifiuta la definizione di *restauro scientifico* in quanto non accetta il ruolo di chi applica in modo meccanico e asettico norme, categorie e tecniche, e rivendica il ruolo creativo dell'*architetto restauratore* in una attività al tempo stesso clinica e critica che presuppone la capacità/necessità di scegliere e di esprimere forme, adottando linguaggi della contemporaneità nelle parti di integrazione e d'uso.

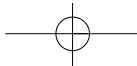
Attribuendo l'aggettivo *conservativo* al proprio modo di intendere e praticare il restauro, Sanpaolesi rimarca con forza che la *conservazione della materia della fabbrica* e della sua autenticità è l'obiettivo centrale dell'azione di restauro. Ammette subito che questo non può essere assunto in via esclusiva e totale se non in un numero limitato di manufatti per le concomitanti esigenze d'uso, ma la propone come naturale soluzione, ad esempio, per le superfici interne ed esterne: «il restauro conservativo puro e semplice, quello cioè che con opportune tecnologie vuole opporsi alla degradazione dei materiali, senza voler in alcun modo intervenire nelle forme dell'edificio, è un caso abbastanza raro quando si tratta di edifici il cui uso, qualunque sia, è ancora la norma; mentre si presenta come la naturale forma del restauro per i paramenti esterni e interni e per le decorazioni di molti edifici»⁵. La conservazione è quindi una inflessione doverosa del restauro, un fondamentale principio ispiratore che va tuttavia temperato con altri.

D'altro canto, egli sviluppa un metodo di conoscenza della fabbrica e delle sue forme di degrado strutturato attraverso accertamenti scientifici di varia natura, così come accentua l'adozione



Nel 1969 Sanpaolesi consolida con fluosilicati il coronamento della Ca' d'Oro a Venezia. Il restauro "conservativo" fa ampio affidamento sui prodotti della chimica moderna per conservare la materia antica senza modificarne l'aspetto visibile.





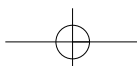
di interventi di conservazione della materia derivati dalla moderna tecnologia. Ricerca nuovi materiali e ne sperimenta l'applicazione a contrastare il deperimento della materia e della superficie, vista come il luogo in cui si manifesta non solo la forma, ma quella che egli chiama la «personalità» della fabbrica. Vi è quindi una partecipazione al carattere dell'opera e al suo vissuto, cercando di mantenere la tecnica al servizio di una poetica attraverso cui guardare l'opera e intervenire su di essa, non un atteggiamento scienziato e distaccato.

In Sanpaolesi ritroviamo affermazioni marcate, a volte apparentemente contraddittorie, raramente prescrittive salvo nell'indicare il primo *dovere conservativo* del restauro, sostenute da una esperienza capace di includere successi e insuccessi, ma che rifiutano di configurarsi come *categorizzazione* forzosa o schema ideologico. Anche adottando un piglio fortemente polemico⁶, Sanpaolesi vuole mantenere aperta la più ampia valutazione di cosa sia meglio *in quel dato caso*, attraverso l'«ascolto» attento del monumento. Il suo sforzo si rivolge quindi al *metodo di istruzione del caso e ai riferimenti utili alla progettazione del restauro*, visto come l'atto attraverso cui l'architetto restauratore esercita la propria responsabilità tecnica e critica.

La materia della fabbrica è al centro della sua attenzione prima conoscitiva e diagnostica e poi conservativa, ma è vista, pur nella sua centralità, come una condizione e una componente fondamentale dell'architettura, che non si esaurisce nella materia anche se attraverso di essa trasmette i suoi messaggi.

Sanpaolesi apre al *nuovo*, e in questo tiene conto dei portati del restauro *critico*⁷ (che in parte attua) più che aderirvi in modo esplicito, e supera la limitatezza della *nuda semplicità* e delle *forme semplificate* proposta da Giovannoni nel restauro scientifico per le integrazioni, che peraltro adotta nelle situazioni dimensionalmente limitate. Del nuovo apporto, quando necessario e opportuno per integrazioni o per aggiunte funzionali all'uso, non giunge, enfatizzandolo, a fare il manifesto, e invita a non esasperarne la presenza e il linguaggio, chiedendo invece di mitigarne la presenza visiva e di ricercarne la *qualità*.

In Italia, al termine del ciclo dominato dai protagonisti del dopoguerra, ai quali Sanpaolesi appartiene e che qui pur nella sua individualità rappresenta, tra la fine degli anni settanta e l'inizio degli anni ottanta si può collocare un momento di discontinuità nel restauro, che durante quel periodo si ridefinisce addensando-





si nelle tendenze e scuole da allora a oggi presenti sulla scena in Italia⁸. Attorno a un asse centrale che prosegue e integra le ricerche del restauro critico giungendo a una posizione poi definita come *critico-conservativa*, si focalizzano in particolare due correnti marcatamente contrapposte, quella della *conservazione integrale* in luogo del restauro, e quella del restauro come rinnovata apertura al *ripristino* e alla *ricostruzione manutentiva*⁹.

La tendenza della *conservazione integrale*, o *pura conservazione*, mira a sostituire il restauro nell'intervento sull'esistente, portando alle estreme conseguenze la centralità attribuita alla materia della costruzione. Vuole in primo luogo tagliare tutti i legami operativi con il filologismo ancora diffusamente presente nella disciplina. In parte tributaria dell'impostazione conservativa elaborata da Sanpaolesi, tuttavia la propone in un quadro di motivazioni profondamente diverse, scomponendo e ricombinando con drastiche inclusioni ed esclusioni le tradizionali componenti del restauro.

Le negazioni in via di principio della possibilità di *valutazione selettiva*, su base storica o estetica e di ogni forma di *ripristino*, costituiscono il fulcro teorico di questa posizione e si argomentano con la ineluttabile caducità del *giudizio* storico ed estetico adottato per fondarle¹⁰.

Di fronte alle mutevolezze del giudizio storico ed estetico, si argomenta, l'unica posizione eticamente sostenibile deve essere quella garantista dell'*astensione*: non possiamo esprimere giudizi che si traducano in condanna (ossia in distruzione) se siamo consapevoli della labilità e relatività del nostro giudizio. Il restauro deve cedere il passo alla *conservazione del costruito*, estesa senza distinzioni a *tutti* i prodotti edilizi, che vanno considerati come «irreversibili» e come insostituibili documenti di storia¹¹.

A complemento dell'azione del conservare, «aggiungere», non «sottrarre risorse» all'esistente, diventa l'obiettivo e il modo per consentire la vita in uso del costruito, creando quello che viene definito «lo strato del moderno», totalmente libero da qualsiasi ricerca di continuità con l'antico cui si sovrappone e affianca, quindi tagliando i legami anche con il restauro critico. Nelle voci che più accentuano questa componente, la *conservazione integrale* assume i tratti di tendenza *conservativo-creativa*.

Il bersaglio di questa *vis polemica* è dunque in tutte le sue forme peculiari il *restauro*, che si vuole destituire di fondamento e la cui storia viene ripercorsa e severamente giudicata fino al presente





Il Palazzo della Ragione con il sopralzo Teresiano, a Milano.

come una interminabile sequenza di rifacimenti falsificanti, di manipolazioni e sostituzioni di monumenti, in sostanza di errori e fraintendimenti.

Storia e conoscenza storica non servono più alla scelta, perché i loro esiti non possono e non devono essere utilizzati nel progetto, se non per l'attribuzione di senso alla fabbrica, ininfluente però ai fini della conservazione che va comunque compiuta a prescindere da giudizi e attribuzioni di valore. L'accusa al restauro di aver rappresentato il "braccio secolare" di una storia che voleva attraverso di esso pietrificare le proprie interpretazioni accomuna nella ripulsa l'uno e l'altra. Alla storia così intesa si sostituisce una *conoscenza* ad ampio spettro, non finalizzata né conclusiva, basata sul complesso di *dati*, assunti senza gerarchie o forme di differenziato interesse, che la fabbrica porta con sé e di cui è testimone; *conoscenza di per sé* dunque, che diviene obiettivo primo del progetto conservativo, espresso da locuzioni programmatiche come *conservare per conoscere*, più e oltre che *conoscere per conservare*.

Non è più richiesta alcuna valutazione *estetica* dell'architettura e del suo stato, e di conseguenza non sono contemplati interventi volti a modificarlo con intenzioni di *messa in valore*, di *presentazione dell'opera* o, semplicemente, di restituzione di *decoro visivo*: l'opera deve potersi presentare così come è giunta a noi, con tutte le tracce anche accidentali del suo degrado e del suo travaglio nel tempo, salvo quanto necessario a conservarla nella sua fisicità.

Ad alcuni interventi, e in particolare a quello compiuto sul Palazzo della Ragione di Milano¹², è affidato il ruolo positivo di manifesto e di *exemplum* della impostazione proposta.

Riflettendo oggi sugli effetti del fragoroso ingresso della tendenza alla conservazione integrale nel restauro, o meglio sul suo candidarsi a sostituirlo *in toto*, rileviamo una prima significativa conseguenza. L'attenzione rivolta alla materia della costruzione e al suo perdurare autentico si è indiscutibilmente accresciuta e affinata. L'impulso dato alle tecniche analitiche, vuoi proseguendo l'insegnamento di Sanpaolesi, vuoi innestandolo con nuovi indirizzi, come quelli maturati nel campo dell'archeometria applicata alle costruzioni, ha portato ulteriori consapevolezze riguardo al valore documentale della materia e delle superfici della fabbrica, nonché alla necessità di mirare rispetto a essa i provvedimenti conservativi. Ha anche portato a rivalutare il senso dei segni sulla fabbrica, e tra questi anche quelli del degrado e delle azioni



Breve viaggio tra le idee

37

dell'uomo nel tempo, sottraendoli al ruolo di inconvenienti accidentali che la allontanavano dalla sua completezza e unitarietà figurale, e accettando che interagissero con questa. Anche se ciò probabilmente non apparteneva alle intenzioni di chi ha promosso la conservazione integrale, è maturata nel restauro una maggiore disponibilità anche estetica a includere nell'immagine della fabbrica, anziché escluderli, i segni del tempo e del degrado. La posizione conservativa ha, in ogni caso, rafforzato la coscienza autocritica del restauro.

La natura delle affermazioni proprie della conservazione integrale, la loro perentorietà che si traduce sovente in parole d'ordine, il loro fondarsi su divieti o su strade obbligate cui non viene consentita alternativa né logica né etica, conducendo a una sorta di morale esclusiva insostenibile nei fatti, ci spinge ad alcune riflessioni.

Per esempio, «aggiungere, non sottrarre».

È possibile conservare l'esistente e rinnovarne l'uso *senza mai sottrarre* parti materiali di una fabbrica, ma solo continuando indefinitamente ad aggiungergliene? Spesso le fabbriche antiche si presentano a noi sovraffollate di soprammissioni e intasamenti per cui, per l'impenetrabilità dei corpi, diventa pressoché impossibile costruire un ulteriore "strato del moderno" che non le incida almeno in parte. Se possiamo e dobbiamo tendere alla *minima distruzione*, non siamo in grado di escluderla in via di principio. Le stesse operazioni conservative comportano quote pur ridotte ma ineliminabili di rimozioni e impatti distruttivi. Pensiamo alla necessità di rimuovere una crosta nera i cui composti stanno degradando la pietra sottostante, alla concreta difficoltà di non danneggiare con questa operazione una eventuale patina sulla superficie o parti della stessa pietra già intaccata da solfati. Ma pensiamo anche all'immagine *casuale*, da cantiere interrotto, che ne deriverà inevitabilmente: non sarà più lo stato "naturale" né ancora un'immagine "intenzionale", e risulterà comunque diversa e manipolata.

Se ammettiamo, come la posizione conservativa riconosce¹³, l'uso come modo e condizione per assicurare la cura manutentiva e la permanenza, sappiamo che ci troveremo sempre di fronte a un coppo rotto da sostituire sul tetto, a un tubo di scarico che deve attraversare un solaio, a un tirante che per consolidare la costruzione ne deve forare un muro. Esisterà sempre una distanza pur piccola tra la conservazione *assoluta* e la conservazione *possibile*, e non si tratta di un paradosso come quello che sembra impedire ad Achille di raggiungere la tartaruga, ma di una constatazione.

A ben vedere, non è la perdita di materia in sé che la conservazio-



Palazzo della Ragione a Milano.
Immagini del fianco con la nuova scala.





Palazzo della Ragione a Milano.
Sopra, pavimentazione in acciottolato nel
portico della casa Panigarola.

Sotto, nuovo pavimento nella zona in cui
è perduta la pavimentazione in cotto e
integrazione di un mattone o di parte di
un singolo mattone perduto.



Breve viaggio tra le idee

39

ne integrale vuole contrastare, ma *la perdita di materia come conseguenza di un giudizio*: è infatti accettato che, di fronte alle imprescindibili esigenze vitali – e l'uso è considerato tra queste – si compiano anche azioni distruttive. Ma poniamoci la domanda se, di fronte alla scelta tra il forare con il tubo di scarico una antica volta dipinta oppure un solaio in latero-cemento ricostruito di recente in un edificio antico, ci si debba porre con indifferenza tra le due scelte oppure confrontarsi con una graduatoria istituita tra le parti della fabbrica.

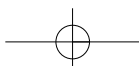
In sostanza, se possiamo scegliere di astenerci dalla *selezione volontaria*, intesa come strumento delle forme di ripristino operato attraverso rimozione, non ci è dato sottrarci alla *selezione necessaria* indotta da fini legittimi, che consegue alle stesse opere per la conservazione e per l'uso; selezione che ci è richiesta anche per evitare un generalizzato prolungamento d'uso di parti funzionalmente obsolete. Nella società attuale indirizzata al consumo e alla rottamazione incentivata, come pensare che il *costruito senza qualità*, collocato in una costruzione preesistente, possa per questo essere sottratto alla sostituzione? Possiamo ritenere che nessuno, posto di fronte all'alternativa, sceglierebbe, se non per dimostrazione provocatoria, di far passare il tubo attraversando la volta dipinta, il che significa che una *gerarchia* fondata sulla qualità delle parti – per quanto discutibile e provvisoria – esiste ed è presente, quanto meno nei suoi estremi, in tutti coloro che hanno a cuore le sorti del patrimonio architettonico. Anche se non abbiamo l'intenzione di compiere una selezione sulla base di giudizi storico-estetici, il disporre di un quadro orientativo di quella che riteniamo *oggi* la diversa essenzialità delle parti rispetto alla fabbrica è utile a indirizzare con ragionevole responsabilità *a minor danno*, quindi in funzione di un miglior bilancio conservativo, l'assolvimento delle esigenze vitali, e a evitare una casualità irrazionale.

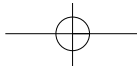
Negare ogni forma di gerarchia o gradazione di interesse appare quindi come una *posizione di principio*, propria di un manifesto ideologico, volta a radicalizzare la distanza nei confronti del restauro e a destituirne di fondamento i tradizionali strumenti di valutazione, più che finalizzata a gestire nel modo migliore possibile la conservazione della fabbrica.

Quanto all'*aggiungere*, secondo la teoria della conservazione integrale esso deve aver luogo in piena libertà espressiva, a condizione di non ripercorrere o richiamare in alcun modo la storia passa-



Particolare delle superfici stratificate interne e vista interna con le volte del sopralzo.





Scala interna ed elementi di illuminazione nella casa Panigarola attigua al Palazzo della Ragione a Milano.

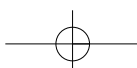
ta, e di prescindere radicalmente. Di fatto, il *risarcimento*, la *reintegrazione*, anche se praticata nei modi del restauro critico-creativo e quindi con linguaggi della modernità, e il *ripristino*, sono le uniche possibilità precluse, mentre sono considerati positivi tutti gli apporti della creatività architettonica contemporanea.

Perché vietare di ripercorrere solo quella strada, l'unica propria ed esclusiva del restauro in quanto insita nella sua pratica? Anche in questo caso, proprio per negare il restauro, togliendogli definitivamente quella che è una sua peculiarità e prerogativa.

Si può obiettare che per motivare questo divieto non ci si colloca più nell'ambito di un'etica conservativa, perché anche il *ripristino* può in molti casi agire attraverso il solo aggiungere, senza intaccare la materia antica, e per di più essere pienamente funzionale alla conservazione fisica; e si fa diventare norma generale una scelta di campo storico-estetica, in quanto tale personale, opinabile e soggetta essa stessa a mutare nel tempo. Ci si sposta perciò proprio sul terreno che si dice di voler evitare, quello del giudizio, e si richiama l'*architetto*, non il conservatore, al dovere di rispettare un'etica della contemporaneità; a esprimersi *solo* con i linguaggi di una modernità ostentata, come la intendeva Bruno Zevi, senza tener conto che da allora molta acqua è passata sotto i ponti dell'architettura, dal post-moderno in poi. Perché imporre oggi alla fabbrica una sola, predeterminata, posizione storico-estetica, se rimproveriamo la stessa cosa ai restauratori del passato, sia pure in una diversa direzione¹⁴?

Oggi siamo consapevoli che qualunque cosa noi facciamo – quindi anche le aggiunte di qualsiasi tipo – *appartiene comunque alla nostra epoca*, è una testimonianza della nostra cultura e sarà sempre possibile riconoscerla come tale, fosse anche solo per merito dello sviluppo dell'archeometria. Non possiamo arrogarci il diritto di affermare quale azione *non* appartiene alla nostra età, di pregiudicarla storiograficamente e di proibirla ad altri in base a un *nostro* giudizio perentorio. Non pare coerente imporre alle azioni e alle idee del presente un'opzione storico-estetica che, allo stesso tempo, ci rifiutiamo di applicare alle opere del passato anche ravvicinato opponendo il veto alla loro modificazione in nome della irreversibilità di qualsiasi azione già compiuta. Riteniamo sia un campo in cui esporre *convinzioni*, non opporre *divieti* comunque argomentati, se si vuole che la creatività contemporanea sia libera di cercare tra *tutti* i modi possibili e in tutte le direzioni, incluse quelle che riesplorano in più modi le forme perdute.

Tra gli anni settanta e ottanta del Novecento, sulla spinta di una





nuova richiesta di decoro urbano, si apre la stagione di estese campagne di pulitura dei monumenti, a cominciare dalla Francia, e dei “piani del colore”, ossia della ricerca della *facies* cromatica da attribuire a ciascuna architettura per consentire il rinnovo visivo della città. Paolo Marconi, osservando soprattutto la situazione romana, ne trae argomento per una critica radicale ai limiti che il restauro si è voluto imporre. Contesta al restauro un archeologismo che da un lato ha favorito in passato la distruzione degli strati di rivestimento per la messa a nudo della struttura costruttiva o la ricerca dell’antico, come nel *débadigeonnage* francese o, in tempi più recenti, in casi come il San Salvatore di Spoleto; e dall’altro mira ora a congelare la mancanza dei rivestimenti causata proprio dal restauro o dal degrado delle superfici di finitura in nome del *rispetto dell’autenticità* e della *opposizione al ripristino* dello stato perduto. Marconi guarda con grande sospetto alla diffusione di prodotti chimici trasparenti – le vernici “miracolose” – come modo per congelare, o *imbalsamare* come dice lui stesso, le superfici tanto dei monumenti quanto dell’edilizia povera, non costruita in pietra da taglio, che affidavano la propria “prestanza estetica” agli apparati a intonaco e a stucco, spesso realizzati a imitazione della pietra.

Afferma che il «rifacimento delle superfici di sacrificio dei manufatti architettonici è connaturato alla filosofia stessa della costruzione e della manutenzione dei manufatti stessi, dall’antichità ai nostri giorni»¹⁵.

Per sostenere questa tesi, Marconi adotta e alimenta appunto il concetto di «superficie di sacrificio»¹⁶ e muove un attacco a fondo a due pilastri del restauro, ovvero quelli di *autenticità* e di *falso*.

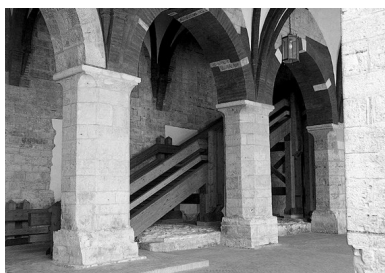
L’*autenticità*, afferma Mario Manieri Elia¹⁷, assume in architettura un particolare significato. Non può, come l’opera d’arte plastica o un dipinto, discendere dal fatto di essere stata realizzata dalla mano di un autore, e di essere dunque *autografa*, in quanto l’architettura è definita come arte *allografica* e la sua realizzazione, affidata a un complesso di maestranze, è protratta nel tempo e può essere *differita* rispetto all’ideazione. Inoltre per l’architettura il *falso*, che dell’autentico è il contrario, non sussiste perché non vi sono le motivazioni economiche che spingono alla falsificazione a scopo di inganno nel campo delle opere d’arte.

Solo il periodico rinnovamento per continuare ad aderire al progetto iniziale permette alle architetture di essere *autentiche* e di comunicare la propria «bellezza». Il problema principale, per le «superfici di sacrificio» delle fabbriche “povere”, è ritrovare e



Immagine della Citroniera a Venaria Reale ripresa prima dei lavori da Paola Squassina e foto di Paolo Marconi, al termine del restauro da lui seguito.





Intervento di restauro di Paolo Marconi. Broletto di Brescia. La costruzione di una nuova scala nella posizione di quella perduta (foto di Paola Squassina).

applicare nuovamente le capacità tecniche, i colori e i gesti della manualità tradizionale con cui i paramenti sono stati realizzati in passato.

La *manutenzione* consiste dunque in un *ripristino ciclico*, in quanto mira a ricostituire lo stato iniziale della fabbrica – contrastando ogni ruderizzazione causata dal degrado – applicando le “ricette” antiche e le capacità dell’artigiano; le tecniche e i materiali diventano oggetto di una specifica ricerca storica proprio per poterne continuare l’uso; esse sì sono *autentiche*, e a differenza delle tecniche moderne, garantiscono una compatibilità comprovata dal tempo. Oppone quindi la manutenzione «tradizionale» alla conservazione «scientifica», il «ripristino filologico» al «conservazionismo decadente».

Progressivamente, Paolo Marconi estende questa posizione dal «piccolo» al «grande» restauro, ossia dal trattamento delle superfici ai problemi strutturali, in particolare sismici, e agli interventi sull’assetto architettonico e distributivo di grandi complessi. Il ripristino di alcune grandi scale, delle quali è stata riconosciuta la presenza in antico e la successiva distruzione, diventa il modo per risolvere problemi di accessibilità e di sicurezza sia nel progetto per il Broletto di Brescia sia nel complesso in via Nardini a Roma. Nel consolidamento in funzione antisismica l’adozione di tecniche tradizionali è proposta per contrastare la pesantezza delle tecniche «moderne» assicurando forme di compatibilità e durabilità collaudate dal tempo. La filologia, sia essa applicata allo studio delle ricette tradizionali per le coloriture o ai documenti di fabbrica per comprendere le tecniche costruttive adottate e i processi di trasformazione, ritorna a essere strumento cardine del progetto di restauro, al quale concretamente “serve”.

Il rilievo diretto di parti costruttive – serramenti, solai, accorgimenti strutturali ecc. – contribuisce a costruire repertori che diventano la base fondante di “manuali”, proposti sia per il riconoscimento sia per la ricostruzione *à l’identique*.

Nel crescendo della *vis polemica* contro chi si oppone a ogni forma di ripristino, Marconi apre ampi varchi nei limiti che la disciplina del restauro si era posta come invalicabili, soprattutto in Italia. Muove con ironia una critica radicale al principio di *distinguibilità* tra parti antiche e parti ricostruite nel restauro¹⁸, per sostenere la legittimità di ricostruire in tutto e per tutto secondo i modi antichi anche elementi di ornato architettonico: cosa succederebbe a un restauratore che tra alcuni secoli si trovasse a integrare con i nostri stessi principi un capitello da noi sostituito in forme sem-



Breve viaggio tra le idee

43

plificate? Non è necessaria dunque la distinzione tra opere attuali e opere preesistenti, data la continuità dei modi e delle tecniche, né la sostituzione della materia viene considerata un limite invalicabile bensì un dato fisiologico, se praticata ricercando l'affinità materiale, strutturale e formale con la parte sostituita.

Il duplicato o la replica¹⁹ costituiscono modi per non perdere il «significato architettonico dei monumenti antichi». Il «recupero della bellezza» diviene l'obiettivo centrale del restauro, il suo vero e ineludibile scopo.

Anche la tendenza alla manutenzione come ripristino sollecita riflessioni e domande.

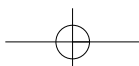
Se per un verso siamo grati a Paolo Marconi per aver riaperto, anche con l'ironia delle sue argomentazioni, spazi al ripristino inteso come risarcimento manutentivo, superando veti che talvolta assumevano un carattere rituale, non è altrettanto convincente il fatto di considerare intercambiabile la materia antica, rifiutandone il perdurare come fondamento primo dell'autenticità.

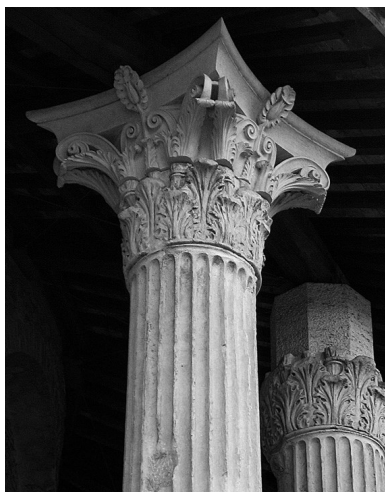
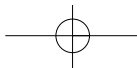
È pur vero che l'autenticità in architettura ha tratti diversi e più articolati rispetto a quella propria di un dipinto o di una scultura, tuttavia la consapevolezza che ogni parte costruita rappresenta il risultato e la testimonianza di "saperi" o di "regole dell'arte", come lo stesso Marconi sostiene, accentua l'importanza della materia che ne conserva i segni e contribuisce così al significato dell'architettura. Appare sproporzionato allo scopo sostenere che l'autenticità materiale è influente per riaprire la strada al ripristino dopo un secolo di "congiure"; e proporre di praticarlo anche come sostituzione dell'antico che è giunto fino a noi può rappresentare un rimedio più insidioso della distorsione che intende contrastare, in quanto rischia di omologare il restauro al rinnovo imitativo operato previa distruzione della parte che imita. Si giunge quindi a una sorta di *perdita programmata dell'autenticità*, graduale ma totale, a causa delle successive sostituzioni.

Ci chiediamo se non sia opportuno proporre contestualmente una *misura*, un limite da non superare per evitare che l'integrazione o la sostituzione spalanchino la porta al rinnovo generalizzato delle superfici e delle materie antiche ancora presenti. Auspichiamo veramente di far diventare i monumenti "duplicati" o "repliche", ossia trascrizioni per quanto accurate, e siamo disposti a rinunciare alla materia costruita antica quando ancora esiste, anche se – o proprio perché – segnata dal tempo? Mar-



Ricostruzione come ripristino della torre angolare del castello di Alcamo (foto di Paolo Marconi).





Il Tempio Rotondo (detto di Vesta) a Roma. Integrazione ricostruttiva della metà superiore di un singolo capitello. L'intervento è stato seguito da Maria Grazia Filetici, con la consulenza strutturale di Antonino Giuffrè.

coni non sembra interessato a definire limiti in questo campo, limiti che pure in concreto dimostra di tenere ben presenti nella sua attività progettuale. Non si pone la questione del confine tra la conservazione e il ripristino, e si rivolge ai modi con cui praticare questo ritenendo così di risolvere anche quella. I soli manufatti cui si addice la conservazione, dice, sono i monumenti “morti”, i ruderi.

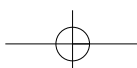
Torna a mente l'aforisma di Giacomo Boni: «L'autenticità non è il maggior pregio che un monumento possa avere, ma è la condizione di ogni suo pregio»²⁰.

Ancora, se il richiamo alla continuità delle tecniche e dei materiali sperimentati dalla tradizione ha avuto un grande significato di “arresto” rispetto all'invadenza spesso devastante delle tecniche “moderne” acriticamente impiegate nell'antico, non può assumere i tratti di una opposizione di principio alla ricerca e alla sperimentazione di nuove tecnologie, perché considerate potenziali alleate della “conservazione”.

L'elogio della “bellezza” come ragione dell'architettura convincerebbe di più, se solo l'idea di bellezza che ci propone si fondasse anche sulla sapienza delle materie temperate dal tempo e dagli eventi, anziché solo sui tratti inevitabilmente rigidi delle materie nuove *identicamente* ricostruite.

Mentre le tendenze della conservazione integrale e della manutenzione-ripristino si sono rivolte a presidiare ed estendere terreni contrapposti, in polemica tra loro, quello che rappresenta – a nostro avviso, naturalmente – l'asse centrale della disciplina ha proseguito il percorso di affinamento nella sostanziale continuità, ma con significativi innesti e approfondimenti. Messo in ombra dalla maggiore incisività “mediatica” delle tendenze radicali, forti dell'*appeal* di idee che consentono una più facile condisione o ripulsa, e una immediata riconoscibilità di chi vi aderisce e le propugna, il *centro* del restauro ha rivolto la propria attenzione a reindirizzare e rinsaldare i fondamenti etici e filosofici²¹ della disciplina, e a definire i *principi* cui deve ispirarsi l'opera conservativa e attraverso i quali deve caratterizzarsi.

In questa posizione, che si definisce *critico-conservativa*²², trovano continuità evolutiva le ricerche che considerano il restauro un *atto critico*, temperato dal riconoscimento della fondamentale *priorità conservativa* del restauro stesso; tale priorità si traduce tuttavia in una tensione sostenuta da un'etica²³, più che in un imperativo invalicabile. Il pieno riconoscimento del ruolo formante





Breve viaggio tra le idee

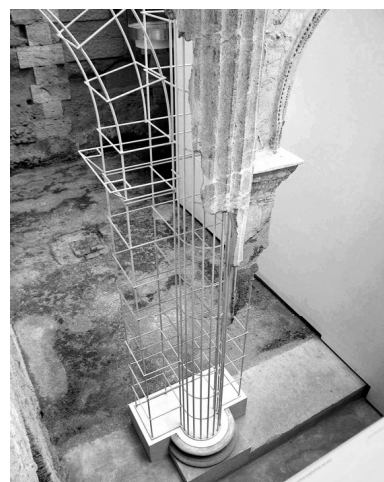
45

nell'opera della *materia*, la cui priorità conservativa rappresenta una conseguenza, costituisce una maturazione rispetto alle posizioni del restauro critico e, pur da strade e con accenti diversi, avvicina per alcuni aspetti la posizione critico-conservativa a quella della conservazione integrale.

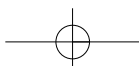
Secondo Paolo Fancelli, «in Pareyson, in particolare, la partecipazione equilibrata ed indisciungibile, ma non certo meccanica, della materia nei riguardi del processo e dell'esito poetico-figurativi, si propone come assolutamente insostituibile. Ciò che rende la materia stessa, inoltre, sì condizione dell'itinerario e del travaglio genetico, ma, di più, elemento, fattore decisivo a sua volta formante, tuttavia senz'alcuna concessione in chiave positivista o deterministica»²⁴.

La posizione critico-conservativa non coltiva certezze, non pone regole o categorie a priori. L'atto critico su cui si fonda il restauro, sostanziandolo, costituisce una interpretazione individuale della singola opera che si muove tra *istanza estetica* e *istanza storica*, le polarità che sottendono la dialettica propria della concezione brandiana, pur se tesa a favorire la prima rispetto alla seconda. Non ci troviamo di fronte ad affermazioni perentorie e ad azioni che devono semplicemente sommarsi tra loro, come nella conservazione integrale – *conservare, aggiungere* – o mirare a una sola direzione – *manutenere, ripristinare*. Vi è una ben maggiore indeterminatezza circa le azioni da intraprendere, temperata da *principi* che si traducono in criteri-guida del restauro, quali «la "distinguibilità", la "reversibilità", la "compatibilità", il "rispetto dell'autenticità" e il "minimo intervento"»²⁵. Si tratta di criteri che agiscono in parallelo, sovente concordanti ma non di rado in contrasto tra loro, che devono comunque trovare una composizione e una risposta unitaria e al tempo stesso articolata²⁶.

Il rapporto con la storia, la conoscenza e le capacità interpretative che ne derivano, alimentano e sostengono il giudizio critico, ragion per cui la *storia* assume il ruolo di linfa essenziale del restauro e diventa partecipe e corresponsabile di ogni decisione che esso assume. Le istanze, con i principi e i criteri relativi, costituiscono un sistema a vasi comunicanti, in cui la più marcata adesione a uno di essi può lasciarne insoddisfatto un altro; vanno articolati nel loro contenuto e significato, inclusi o esclusi, con una continua azione ricombinatoria. I principi e criteri, che pure derivano da una lunga maturazione interna alla disciplina, sono rilette secondo un'ottica storico-filosofica contemporanea e posti a confronto con le possibilità tecniche e con le conoscenze scien-



L'intervento sugli stucchi romani messi in luce negli scavi alla Crypta Balbi, a Roma, si pone al confine tra restauro e presentazione museale, tra integrazione con linguaggi diversi della forma perduta e supporto espositivo della parte conservata, sul luogo stesso in cui si trovava in antico. Appare per tutto questo in sintonia con i principi del restauro critico-conservativo. Il progetto di allestimento è di F. Ceschi, nell'ambito del progetto di restauro di M. L. Conforto e di M.C. Pierdominici, con M. Lorenzetti; la parte archeologica, legata a un cantiere di scavo che rimane emblematico per complessità e metodo di conduzione, si deve a D. Manacorda.



tifiche attuali. Ognuno di essi costituisce il terminale di riflessioni anche molto complesse. Si pensi fra tutti al tema del *rispetto dell'autenticità*, che ripropone la questione dell'opera tra forma e materia e dei modi per non tradirla nel restauro. Ognuno richiede dunque una impegnativa definizione e dà luogo a propri sistemi di valutazione e criteri operativi.

Proprio la quota di contraddittorietà latente ma accettata, e la variabilità del punto di equilibrio impediscono a questa posizione di indicare esiti predeterminati in una sola direzione – come avviene invece nella *conservazione integrale* o nel *ripristino* – piuttosto che temperati e articolati, sempre sofferti. Per questo può apparire un'idea di restauro comunque esposta ai dubbi che essa stessa solleva e appesantita nell'operare dalla propria complessità teorica.

Ma non vi è dubbio che proprio per questo la posizione critico-conservativa occupa l'alveo più esteso del restauro e appare capace del più ampio spettro di risposte, pur con le autolimitazioni che rivolge soprattutto alle forme di ripristino.



Protezione ed evocazione dell'abside perduta in una chiesa vicina a Colfiorito (Perugia).

Le tre posizioni descritte sono tra loro fortemente differenziate, e i tratti di diversità quando non di antinomia sembrano prevalere sui tratti in comune. Anche quando si constatano parziali coincidenze di obiettivi operativi, l'impalcato teorico che li sostiene risulta profondamente diverso.

Poniamoci il problema di dover scegliere tra queste o altre idee di restauro.

Possiamo dividere in due versanti le motivazioni in base alle quali scegliere una *idea di restauro*. Il primo è rappresentato dall'adesione ai principi su cui si fonda, il secondo dalla condivisione degli esiti di cui è capace. Riflettiamo su quest'ultimo aspetto, analizzando esempi rappresentativi delle teorie antagoniste che abbiamo richiamato.

Se consideriamo l'intervento sul Palazzo della Ragione a Milano, cui la tendenza della conservazione integrale ha attribuito fin dal suo nascere il ruolo di "manifesto", e riflettiamo sul carattere di quell'edificio e sul suo contesto, troviamo del tutto connaturata e condivisibile l'impostazione della parte conservativa. Cosa avrebbe comportato l'abbassamento dell'edificio demolendo il sopralzo teresiano? Anche a voler prescindere dal giudizio sulla opportunità di rimuovere una costruzione unitariamente sovrapposta, e sull'insieme di impatti e di ricostruzioni che ciò



Breve viaggio tra le idee

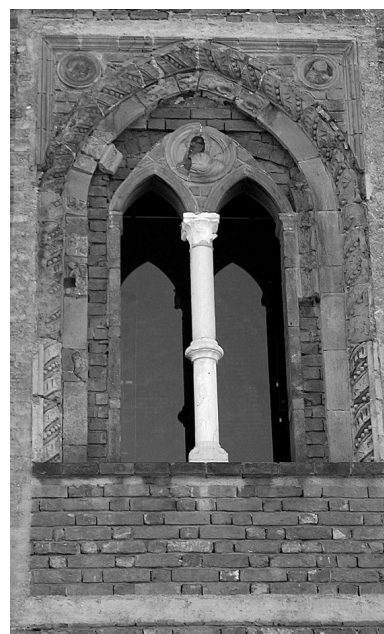
47

avrebbe comportato, la sua demolizione avrebbe avuto in primo luogo l'effetto di rendere più basso l'edificio rispetto alle quinte del contesto esterno. Ora costituisce una sorta di elemento di compensazione tra la piazzetta su cui si affacciano ancora gli edifici più antichi, di altezza limitata – anche a seguito di riduzioni di altezza operate in passato sulla contigua casa dei Panigarola –, e il contesto che lo collega alla piazza del Duomo, formato da edifici più alti. Gli interni poi, ora smisuratamente alti, avrebbero indubbiamente perduto il fascino che questo carattere peculiare accentua se ridimensionati da una copertura bassa e del tutto nuova, abbattendo voltine e pilastri.

Sarebbe stato opportuno integrare o ricostruire gli intonaci perduti esterni, in particolare sulle superfici del sopralzo, invece di conservarli nella situazione di lacunosità e degrado attuale? Avrebbe avuto l'effetto, se esteso all'intero corpo settecentesco, di rendere incombente la sua presenza *sopra* la fabbrica medievale, e di accentuarne l'estraneità. Constatiamo che il degrado e la lacunosità degli intonaci lo hanno reso matericamente più affine alle cortine laterizie nate a vista dell'antico palazzo, attenuando il contrasto e consentendo di percepire discretamente e *naturalmente* la compresenza delle due entità storicamente diverse.

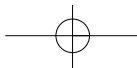
Sarebbe stato opportuno intervenire per ripristinare, pur con le attenzioni filologiche del caso, tutte le aperture medievali del Palazzo, emendando le modificazioni successive, per intenderci con modi affini a quelli praticati in alcune bifore della Ca' Granda di Milano da Ambrogio Annoni prima e da Liliana Grassi poi? Al di là delle considerazioni sull'opportunità di queste manipolazioni, constatiamo che il palazzo medievale è qui perfettamente leggibile e sostanzialmente *presente* pur con le trifore occluse all'interno, e che i locali ripristinati dei pochi fori modificati avrebbero rappresentato solo un eccesso di zelo. Nel centralissimo contesto di Milano, questo testimone di elevato spessore storico, con le sue rare componenti di monumento vetusto e *autentico*, e con la sua quota di *rovina*, costituisce per la città una articolazione non eversiva e al tempo stesso estremamente eloquente di per sé; arricchisce l'intorno con la sua naturale diversità dagli edifici verso piazza Duomo, e mantiene invece l'affinità con gli edifici della piazzetta con cui forma un contesto di ridotte dimensioni, ma molto significativo.

La soluzione data al trattamento del Palazzo della Ragione può dunque essere condivisibile per motivazioni intrinseche e di contesto legate a *quel caso*, senza che questo comporti necessariamente



Trifora chiusa nel Palazzo della Ragione e bifora riaperta e ricomposta seguendo i principi del restauro scientifico alla Ca' Granda a Milano.





te l'adesione ai principi in base ai quali la scuola della conservazione integrale l'ha motivata e attuata. Inoltre, la condivisione può non essere estesa allo "strato del moderno", quali la scala esterna e l'elaborato pavimento musivo interno, che rappresentano scelte del tutto personali del progettista: può dunque essere parziale, applicata a parti e componenti dell'opera e non ad altre. Proviamo a compiere un ragionamento simmetrico sul restauro delle facciate di un grande palazzo romano, il complesso dell'ex Ospizio di San Michele a Ripa a Roma, assumendolo come architettura emblematica per le tematiche affrontate da Paolo Marconi e, sia pure indirettamente – ci scusiamo con lui di questo –, sulle posizioni che egli ha elaborato²⁷.

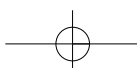
La sequenza di lunghe fabbriche di assetto regolare, affacciate sul Tevere, è stata trattata ripetendo una delle coloriture che l'edificio ha avuto nel tempo, pur con la difficoltà di scegliere un assetto cromatico tra i tanti messi in luce dai saggi stratigrafici compiuti dall'ICR.



Anche qui, senza che questo richieda una incondizionata adesione all'intervento compiuto e ai principi che lo hanno guidato, e pur con tutte le riserve e i distinguo rispetto ai modi, alle componenti conservative auspicabilmente maggiori, l'intervento in *quel contesto* e in *quel caso* appare in buona misura condivisibile quanto a restituzione di unitarietà e di decoro alle fabbriche attraverso i fronti esterni. Sarebbe stato inopportuno mantenere le lunghe facciate in una condizione di decadimento che avrebbe solo tolto dignità alla fabbrica, senza davvero conferire quel *pathos* che in altre situazioni si accompagna, compensandole e sovrastandole, alle manifestazioni del degrado²⁸. L'uso poi ha tra le sue esigenze anche quella di presentare, attraverso l'edificio che lo ospita, un'immagine di dignità e di decoro, specchio della *cura* che gli dedica il proprietario; e mentre alcune forme d'uso – certo quella del San Michele, sede del ministero che alla *cura* del patrimonio è preposto – innalzano la soglia richiesta²⁹, altre, come quella del Palazzo della Ragione, fanno del vissuto storico e delle manifestazioni del tempo uno scenario essenziale per la stessa funzione ospitata.

Dalla riflessione su questi casi, che va approfondita, proponiamo alcune considerazioni.

La prima è che premesse e motivazioni non necessariamente condivise sotto il profilo teorico possono egualmente portare, se applicate a uno specifico caso, a esiti condivisibili anche in base a principi e criteri diversi. *La valutazione degli esiti può dunque pre-*





scindere dall'apparato concettuale che ne ha motivato e sostenuto la realizzazione. Come ogni testo, una volta prodotto, un intervento di restauro vive di vita propria, sottraendosi alla *intentio auctoris*³⁰ e proponendosi al libero giudizio critico. Come corollario, dobbiamo accettare che esiti simili possano, quanto meno per parti, costituire il risultato, in un dato caso, di impostazioni anche profondamente diverse³¹.

La seconda, che una *data impostazione teorica può rivelarsi maggiormente adatta a interpretare un dato caso e risultargli naturalmente appropriata e commisurata, e inadatta di fronte a un altro con diverse caratteristiche.* Se accettiamo questo, ne dobbiamo dedurre che l'estensione alla generalità dei casi di una data impostazione teorica ha il probabile risultato di renderne comunque forzosa e non condivisibile l'applicazione in un certo numero di situazioni.

La terza, che le due impostazioni teoriche più radicali si modellano e si esemplificano avendo a mente i casi a esse più congeniali – una costruzione stratificata ed eterogenea la prima, una fabbrica regolare ed esternamente unitaria la seconda – caricandoli di una *rappresentatività generale che in realtà non possiedono.* Lo si avverte se solo si invertono i casi rispetto alle posizioni teoriche, applicando al San Michele la soluzione proposta per il Palazzo della Ragione e viceversa. Entrambe le impostazioni presentano dunque elementi efficaci e condivisibili se applicate a date situazioni, ma non in altre. Inoltre possiamo trovare argomenti molto diversi per condividere i modi e l'esito di un intervento compiuto, che vive ed è osservabile al di là del corredo autovalutativo con cui l'autore lo argomenta per sostenerne la legittimità, quasi a preconstituire la successiva valutazione critica.

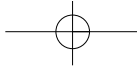
È singolare constatare come nella discussione interna alla disciplina tenda oggi a prevalere la voce delle posizioni animate dagli indirizzi contrapposti, la *conservazione integrale* e il restauro come *manutenzione-ripristino*. La polemica ha portato a un innalzamento dei toni focalizzando su di esse l'attenzione; la loro capacità di indicare senza macerarsi nel dubbio una soluzione univocamente indirizzata, è sotto molti aspetti più *funzionale* e di uso immediato, con il risultato di mettere in ombra, quasi dandola per scontata, la zona centrale tra i due schieramenti, l'area problematica i cui contenuti si sono evoluti in modo meno eclatante coltivando i temi storicamente centrali della disciplina.

Questa contrapposizione tra gli estremi ha costretto o spinto per un ventennio la maggior parte dei restauratori al ruolo di parti-

Ex Ospizio di San Michele a Ripa a Roma. Il fronte verso il Tevere, dopo l'intervento compiuto negli anni ottanta, e l'ulteriore mutamento dell'assetto cromatico attualmente in corso (foto di Carlo Doglioni).

Fronte della basilica di San Pietro dopo il recente intervento sulle superfici e sulle cromie.





giani guelfi o ghibellini, o di spettatori involontari di un duello a volte colorito e pittoresco tra gli antagonisti, ma i cui risultati e le cui conseguenze oggi, per molti aspetti, non appaiono proporzionati all'attenzione che hanno polarizzato e allo sconcerto che hanno prodotto. Tuttavia, dobbiamo prendere atto che le spinte centrifughe della conservazione integrale e del ripristino hanno nuovamente allargato, in un certo senso *riaperto*, lo spettro delle possibilità del restauro, gli hanno restituito una *estensione* che aveva perduto, confinata in percorsi via via ristretti dalla somma delle autolimitazioni, in nome di una ortodossia spinta all'automatismo. Questa che vuol essere una notazione positiva e ottimistica, tuttavia, vale solo a patto di *includere in via di ipotesi entrambe* le posizioni antagoniste disattivando in esse i principi di reciproca esclusione: a patto cioè di considerarle come *possibilità argomentate di intervento*, valutando positivamente i loro esiti quando applicate a casi a esse congeniali, più che assumerle come tetragone costruzioni teoriche spinte ai confini dell'ideologia, cui aderire preliminarmente. E, a maggior ragione, di assumere la posizione critico-conservativa come quella a più ampio spettro, già di per sé capace di molte articolazioni anche se non include le soluzioni estreme.

Con evidenza, la questione si sposta agli strumenti e ai criteri con cui valutare se la soluzione propria di una data idea di restauro è più *congeniale* rispetto ad altre in un *dato caso*. Cosa significa *congeniale, connaturata a un dato caso*?

Torna in mente Sanpaolesi, il suo rifiuto verso le posizioni teoriche che pretendono di dominare la realtà anziché confrontarsi volta per volta con essa, la sua tensione a fare del "caso" il luogo in cui approfondire mettendole alla prova le diverse teorie e tecniche, chiedendo ad esse di diventare strumento, di mettersi a disposizione. La *ricerca del metodo* – la *metodologia*, quindi, più che l'adozione di un metodo unico e prestabilito, già irrigidito in procedimento o in protocollo – diviene dunque un passaggio per orientare il restauro tra le *diverse idee* che coltiva al suo interno, anziché frantumarlo in antinomie e preclusioni.



Breve viaggio tra le idee

51

1 A. Gonzalez, *La restauración objetiva (Método SCCM de restauración monumental)*. Memoria SPAL 1993-1998, Barcelona 1999. «Vale la pena recordar que en la expresión *restauración objetiva*, con que conocemos también nuestro método de trabajo, no entendemos el adjetivo como derivado de los conceptos de *certeza* o *irrebatibilidad*. Lo hacemos de acuerdo con su primera acepción académica (“objetivo: perteneciente o relativo al objeto en sí y no a nuestro modo de pensar o de sentir”). La restauración objetiva tiene que ser entendida, por lo tanto, como aquella en que, a diferencia de lo que ha sido más habitual hasta ahora, cuenta más el objeto (el monumento) – las necesidades objetivas (ahora sí en el sentido de ciertas) del monumento y de su entorno humano – que la manera de pensar o de sentir del sujeto restaurador, es decir, que las teorías, doctrinas, ideologías o escuelas genéricas con las que éste se pueda identificar». A. Gonzalez Moreno-Navarro, *Conservació preventiva: última etapa*. Memoria SPAL 1999-2001, Barcelona 2006, p. 17, nota 2.

2 Scrive Carolina Di Biase: «In tal senso, appaiono per molti versi inadeguate le aggettivazioni servite soprattutto negli anni del dopoguerra per classificare e per distinguere le fasi di una sorta di storia degli stili di restauro (storico, stilistico, filologico, critico...) legata ai criteri e al metodo di ricerca, o ai convincimenti dichiarati dagli autori, piuttosto che alla natura delle opere eseguite». C. Di Biase, *Il restauro e i monumenti. Nota introduttiva*, in Id. (a cura di), *Il restauro e i monumenti. Materiali per la storia del restauro*, III, Milano 2003.

Appunto per consentire di comprendere senza mediazioni la «natura delle opere eseguite», la presentazione dei restauri è articolata in tre parti. «La prima, a partire dall'origine dell'edificio, ripercorre le modifiche più rilevanti – le stesse negate dall'intervento di restauro – fino alla descrizione, ove possibile sulla scorta delle relazioni di progetto, dello stato antecedente al restauro; comprende le fasi e i tempi di attuazione, e l'elenco delle opere effettivamente eseguite. La seconda parte è costituita dalle immagini e

didascalie, correlate alla precedente sequenza cronologica, e costituisce il nucleo centrale della raccolta. La terza, “sul restauro”, è un florilegio di commenti, anch'essi ordinati cronologicamente [...]. Una piccola antologia che, nella pluralità di voci e di orientamenti, registra il mutamento di giudizio e di clima rispetto a ciascuna esperienza o tipologia di intervento». C. Di Biase, *ibid.*, II.

3 P. Sanpaolesi, *Discorso sulla metodologia generale del restauro dei monumenti*, Firenze 1973.

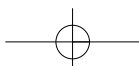
4 L'aggettivo *scientifico*, a dispetto della sua aura di esattezza, è portatore di non poche ambiguità. Da un lato eredita parte del contenuto e del metodo proprio del restauro *filologico*, ossia della trattazione dell'opera come *testo*, da studiare, interpretare, emendare e integrare, con gli strumenti della ricerca storica basata sui documenti e sulla fabbrica, essa stessa intesa come documento e come tale indagata. Tuttavia la limitazione delle integrazioni alle sole parti “certe”, la volontà enunciata di rispettare le diverse testimonianze e fasi storiche presenti e l'utilizzo di forme di riconoscibilità dell'aggiunta anche attraverso la sua semplificazione costruttiva hanno voluto rimarcare il rigore nel metodo e nei modi e una sostanziale distanza rispetto al restauro *stilistico*, *storico* e *analogico*. L'impostazione positivista, che si rivela nello studio della fabbrica per tipi e nella classificazione delle tecniche costruttive, e il suo apparentemente freddo rigore notarile, attraverso cui in realtà continuavano a transitare anche automatismi ricostruttivi vetusti, ne hanno fatto il bersaglio del restauro *critico* nato nel secondo dopoguerra anche sulla spinta della risposta alle grandi distruzioni belliche di monumenti e di contesti antichi, esso stesso conseguenza partecipe del rinnovamento in atto nell'architettura.

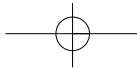
5 P. Sanpaolesi, *Discorso sulla metodologia generale*, cit., p. 23.

6 «Deve essere qui sottolineata la caducità, l'inutilità e infine il rischio di quei decaloghi che son chiamati tutti abbastanza pomposamente “Carta del Restauro” dietro i quali possono celarsi anche dei compilatori incompetenti ed

accentratori veri Shilock del restauro. Essi servono a nascondere e proteggere i conformisti e gli ossequienti mediocri che vi trovano larga protezione. Tanto peggio poi quando queste “carte” tendono a diventare camicie di forza imposte burocraticamente e vogliono sconfinare in una normativa secondo la quale potrebbero configurarsi addirittura per chi non segua quei dettami dei reati perseguibili penalmente. Tutto ciò in nome della libertà e del decentramento non sembra lecito neppure con la firma di un ministro». P. Sanpaolesi, *Discorso sulla metodologia generale*, cit., p. 20, nota 16.

7 Il restauro *critico* si riconduce all'impostazione estetico-filosofica dell'idealismo crociano, attento principalmente all'architettura come *arte*, e pone in secondo piano l'aspetto costruttivo ed edilizio. Il suo portato principale nel restauro è rappresentato dal contrapporre alla integrazione semplificata propria del restauro scientifico, ossia privata dell'apparato linguistico-decorativo ma realizzata in modo distinguibile con assetti, tecniche e materiali costruttivi affini a quelli propri della fabbrica da integrare, il riconoscimento della *vera forma* dell'opera architettonica cui riferirsi per operare la *reintegrazione critica* dell'immagine. Reintegrazione che adotta linguaggi e materiali della contemporaneità e ricorre per realizzarsi alla creatività dell'architettura, da cui la dizione di restauro *critico-creativo*, in cui la creatività posta in atto sull'opera diviene strumento e sostanza della critica. Così concepito, il restauro si apre all'espressione architettonica del suo presente e trova forti punti di contatto con la museografia. Le tecniche sia costruttive che conservative rimangono sullo sfondo, e la materia rappresenta un mero supporto dell'opera d'arte architettonica, il vero oggetto di interesse. Va rimarcato tuttavia come siano relativamente rari gli interventi compiutamente ispirati al restauro critico. Renato Bonelli e Roberto Pane sono tra coloro che maggiormente vi hanno contribuito, insieme a Cesare Brandi la cui posizione tuttavia, a nostro avviso, non può essere del tutto ascritta al restauro critico-creativo. Sulla figura e il pensiero di





Pane, vedi in particolare L. Guerriero, *Roberto Pane e la dialettica del restauro*, Prefazione di G. Fiengo, Napoli 1995.

8 Per un orientamento tra le tendenze e i temi-cardine del dibattito storico e attuale, vedi A. Quendolo, *Introduzione allo studio del restauro architettonico. Fondamenti e percorsi bibliografici*, Milano 1999.

9 La posizione critico-conservativa si è sviluppata soprattutto a Roma a seguito delle elaborazioni teoriche, in particolare, di Gaetano Miarelli Mariani, Giovanni Carbonara e Paolo Fancelli. La conservazione integrale ha avuto il suo fulcro iniziale tra Firenze e Milano sotto l'impulso soprattutto di Amedeo Bellini, Alberto Grimoldi e Marco Dezzi Bardeschi. L'indirizzo volto al restauro come ripristino e ricostruzione manutentiva, sviluppato soprattutto a Roma, è legato all'opera e agli scritti di Paolo Marconi, con significativi apporti di Mario Manieri Elia.

10 Così Amedeo Bellini nel 1991 argomenta la frattura e la volontà di distacco dal restauro: «Il rifiuto del restauro, ripristino di una situazione perduta sotto qualsiasi forma essa sia stata concepita, si fonda sul riconoscimento della soggettività del giudizio estetico, e quindi delle cesure che ne derivano; sulla relatività del giudizio storico ad un complesso di circostanze oggettive e soggettive, ciò che non consente di trarre indicazioni operative sulla base di gerarchie; la discontinuità del processo storico, la frammentarietà della conoscenza storiografica, che conducono alla stessa conclusione; la individualità di ogni fatto storico, che non consente il paragone di valori, ammissibili all'interno di un medesimo percorso storiografico; il valore positivo del documento anche quando esso testimonia di un evento che sia suscettibile di un giudizio negativo, di qualsiasi tipo [...] e quindi anche di ciò che appare irrazionale, incongruo; la impossibilità del ripristino per il carattere ineliminabile del fattore tempo, dimensione propria di ogni opera umana». A. Bellini, *Architettura, uso e modificazione*, in AA.VV., *Restauro architettonico: il tema dell'uso*, in *Dialoghi di restauro*, 2, a cura di N. Pirazzoli, Ravenna-Trento 1990, p. 38.

11 «La conservazione come azione

organizzativa, come pratica finalizzata, come attività empirica, deve pretendere a diventare la nuova scienza sperimentale che nasce dalla presa d'atto della irreversibilità della attività costruttiva. Essa si applica all'esistente, alla sua fisicità, agisce non per attuarne manipolazioni, riproduzioni, anzi per attuarne il rallentamento del processo di dissoluzione, in una parola: per garantire la permanenza». M. Dezzi Bardeschi, *Restauro: punto e da capo. Frammenti per una (impossibile) teoria*, a cura di V. Locatelli, Milano 1991, p. 410.

12 A. Grimoldi, *I luoghi dell'autorità cittadina nel Centro di Milano. Il Palazzo della Ragione*, Milano 1983.

13 «Certamente vi sono momenti in cui le necessità pratiche, le circostanze storiche, la pluralità di istanze la cui legittimità è riconosciuta anche quando ci appaiono irragionevoli, le stesse discordanze di obbiettivi tra persone diverse, obbligano ad un sacrificio del documento. Né d'altronde si potrebbe pensare ad una conservazione imposta per legge laddove la coscienza collettiva non riconosca un proprio valore; non è proponibile una conservazione del documento storico qualora ciò significhi il sacrificio di esigenze vitali imprescindibili. Tuttavia dobbiamo riconoscere che un contrasto tra uso materiale e permanenza del dato storico, del documento, di ciò che si è costituito nel passato, non si verifica soltanto nel caso dell'architettura: è condizione permanente del nostro agire nelle circostanze che ci sono date». A. Bellini, *Architettura, uso e restauro*, in AA.VV., *Restauro architettonico: il tema dell'uso*, cit., p. 42.

14 Secondo Paolo B. Torsello, in questo modo, tra l'altro, si legittima l'opera di qualsiasi architetto capriccioso o incapace, e si creano le condizioni per causare danni ben maggiori all'opera storica. Vedi in P.B. Torsello, *Figure di pietra. L'architettura e il restauro*, Venezia 2006.

15 P. Marconi, *Arte e cultura della manutenzione dei monumenti*, Roma-Bari 1984, p. XVI.

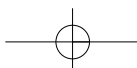
16 «"Superfici di sacrificio", sono state chiamate, avendo a mente la loro relativa deperibilità, che ne richiede il periodico

rinnovo; esse sono in prima linea rispetto all'aggressione atmosferica, e, come in prima linea si deve procedere al ricambio sistematico degli uomini uccisi per garantire la tenuta dell'intero esercito, così la "superficie di sacrificio" deve essere rinnovata per garantire la coesione del muro che protegge». P. Marconi, *Dal piccolo al grande restauro. Colore, struttura, architettura*, Venezia 1988, pp. 24-25.

17 «Quanto al ripristino, settore del restauro oggetto, tuttora, della più severa critica (fino a dichiararlo "impossibile"), è bene riflettere un po' meglio sul senso che tale attività può avere in architettura. La condanna del "ripristino" poggia, infatti, sulla presunzione, valida generalmente per le arti figurative, di un'autenticità legata all'autografia. Nel caso dell'architettura, però, il discorso si pone, almeno in parte, in modo diverso: se fondato su documenti certi, il ripristino, più che un falso, o una copia, come spesso si dice, deve essere considerato una "realizzazione differita". E va subito aggiunto che, in architettura, non si danno che "realizzazioni differite" rispetto a un progetto, mentale o tecnico, autografo o spersonalizzato; comunque, e quando c'è, solo indirettamente connesso con l'esecuzione, sempre successiva e collettiva. Ovviamente, il caso di un ripristino attuato dopo lungo tempo è diverso dal caso di un'esecuzione che segue pressoché immediatamente il progetto; nel primo caso, infatti, l'esecuzione risentirà di condizioni storiche mutate e, quindi, la realizzazione differita esprimerà, inevitabilmente, un mondo produttivo diverso. Ma non costituirà questo un ulteriore elemento di autenticità?». M. Manieri Elia, *Uso e modificazione*, in AA.VV., *Restauro architettonico: il tema dell'uso*, cit.

18 Vedi P. Marconi, *Un esperimento didascalico: mettiamo in crisi il cosiddetto metodo dell'"aggiunta" come opera moderna*, in Id., *Materia e significato. La questione del restauro architettonico*, Roma-Bari 1999, p. 103.

19 Per quanto riguarda il significato di *duplicato*, Marconi cita U. Eco: «Duplicare non è né rappresentare né imitare, ma riprodurre, attraverso procedimenti uguali, uguali condizioni. Replica è invece intesa





Breve viaggio tra le idee

53

come riproduzione con matrice a calco tratta dall'originale», P. Marconi, *Un esperimento didascalico*, cit.

20 «Devesi forse al Webb, se Boni fu eletto nel 1885 membro della S.P.A.B. di Londra. Invitato ad esporre alla Società i propri criteri, diede la definizione di autenticità, rimasta poi classica nella teoria dei restauri. "L'autenticità non è il maggior pregio dei monumenti, ma è la condizione di ogni pregio che essi possano avere"».

E. Tea, *Giacomo Boni nella vita del suo tempo*, Milano 1932, vol. I, p. 129.

21 «La categoria della formatività, certo, secondo la Scuola romana, la più appropriata – tra quelle reciprocamente affini – al cosmo fenomenico del restauro, è stata codificata sull'abbrivio della concezione estetica e, più in generale, filosofica di Luigi Pareyson». P. Fancelli, *Restauro e formatività*, in *Memoria e restauro dell'architettura. Saggi in onore di Salvatore Boscarino*, a cura di M. Dalla Costa, G. Carbonara, Milano 2005, p. 126.

22 «Nel campo più espressamente di restauro vediamo fronteggiarsi due opposte tendenze: la prima attribuisce a tale disciplina un compito di sostanziale difesa del dato figurale ed artistico, quando presente; l'altra vi riconosce contenuti differenti d'ordine documentario, sociale e antropologico. Si tratta del "restauro critico", con la Teoria brandiana da un lato, della "conservazione integrale" o "pura conservazione" dall'altro. I due modi corrispondono a diversi e compresenti aspetti della nostra civiltà, sono l'esito di due sistemi paralleli e storicamente legittimi, mentre tale non è la meccanica intrusione di uno nell'altro. Appare tuttavia oggi lecito declinare il restauro critico, approfittando d'alcuni suggerimenti impliciti proprio nel pensiero di Brandi e Bonelli (relativi al concetto di "rudere" e di "letteratura architettonica"), in modo talmente aperto alla tutela degli oggetti "di storia" e non solo "d'arte", quindi alle esigenze della massima conservazione; come si vedrà, in un senso che potremmo già definire "critico-conservativo"». G. Carbonara, *Avvicinamento al restauro. Teoria, storia, monumenti*, Napoli 1997, p. 8.

23 Vedi in particolare P. Fancelli, *Restauro*

ed etica, in «Palladio», 11, 1993, pp. 93-100. 24 Scrive inoltre Paolo Fancelli: «Quanto precede è gravido di conseguenze fondamentali, in sede estetica, ma pure in sede di restauro, almeno relativamente alle opere d'arte. Un tale ruolo fa sì che l'immagine, non scindibile, non separabile (ma, volendo, certo, in parte distinguibile) da essa materia, non possa librarsi inconsistente, immodificabile, imperitura e rarefatta, quasi un'idea di ascendenza platonica, ma sia strettamente legata allo stato dell'opera, anche al suo stesso deterioramento, alle sue lacune». P. Fancelli, *Restauro e formatività*, cit., p. 130. 25 G. Carbonara, in *Memoria e restauro dell'architettura*, cit., p. 15. In altre parti dello stesso testo, l'autore richiama diffusamente i criteri citati, aggiungendo la "durabilità" e proponendo (p. 450) la "attualità espressiva" «come conseguenza dei precedenti criteri della distinguibilità e dell'autenticità, per evitare ogni tentativo d'imitazione in stile o di falsificazione storicistica».

26 A proposito delle polarità e dei criteri da armonizzare, afferma Giovanni Carbonara: «Non è possibile, d'un colpo e senza pagare alcun prezzo, soddisfare tutte le diverse e contrastanti esigenze: né si può evitare di scegliere, di temperare plurime necessità, di graduarle e dare loro il giusto peso. Il che può spesso significare trovarsi dolorosamente costretti a sacrificare qualcosa per salvare qualcosa d'altro e, quindi, coltivare necessariamente criteri e solide ragioni per le "selezioni" da farsi». G. Carbonara, in *Memoria e restauro dell'architettura*, cit., p. 7.

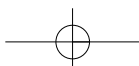
27 Il tema è stato affrontato, quando l'opera di restauro era agli inizi, da Giovanni Carbonara, che così descriveva l'edificio: «La sintetica volumetria, sottolineata dall'assenza di arricchimenti plastici, è solo qualificata dal limpido distendersi, sulle ampie superfici appena bucate da vere o soltanto dipinte aperture, del colorato intonaco romano [...]. L'immagine si risolve in pochi essenziali elementi variamente accostati: l'intonaco colorato, i ritmi delle aperture, la semplice volumetria ed i piani verticali ed orizzontali che la descrivono». G. Carbonara, *La reintegrazione dell'immagine*, Roma 1976, p. 190.

28 L'articolata posizione allora espressa da G. Carbonara fa già preludere l'evoluzione nel restauro critico-conservativo: «Dato per scontato il rispetto di questa volumetria di insieme, anche perché l'edificio, per quanto fatiscente, è ancora integro nelle sue strutture murarie, il problema di restauro si riconduce al rispetto del colore o, meglio, delle qualità del colore antico [...]. Al di fuori della determinazione di quali possano essere stati il colore o i colori "originari" e di quale tinta e tono si debba, nell'attuale panorama urbano, attribuire all'edificio restaurato, l'indagine critica dovrebbe individuare le caratteristiche essenziali, assolutamente da non perdere: gli effetti di trasparenza e quasi di velatura dei colori antichi, i valori emotivi legati all'età dell'edificio, al modo di invecchiare, al suo aspetto pittoresco, [...] la conseguente possibile persistenza di elementi tecnici minuti, come infissi, cancellate, pavimenti in cotto [...]». G. Carbonara, *La reintegrazione dell'immagine*, cit., pp. 190-192.

29 Per Carbonara, tuttavia «... un buon restauro dovrebbe necessariamente rivolgersi alla salvaguardia integrale dell'edificio e non di una sua immagine sommaria [...]. Rifiutando ogni grossolanità ed il dannoso desiderio di riportare l'edificio a nuovo, soprattutto riuscire a dimostrare che un ministero con i gradini consunti da un antico uso non è certo una vergogna nazionale». G. Carbonara, *La reintegrazione dell'immagine*, cit., p. 192.

30 Vedi U. Eco, *I limiti dell'interpretazione*, Milano 1990.

31 Vedi la diversa lettura degli interventi compiuti sulla facciata e sul colonnato di San Pietro messa in luce da C. Varagnoli, *Sul restauro di San Pietro in Vaticano. Intervista a Sandro Benedetti*, in «TeMa», 4, 1999, pp. 2-17, e dal successivo dibattito cui hanno partecipato Amedeo Bellini, Carlo Bertelli, Giovanni Carbonara, Anna Lucia Maramotti Politi e Paolo Marconi, in «TeMa», 2, 2001, pp. 3-26.





Dalle teorie al progetto?

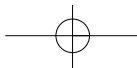
Anche il solo dubbio che una data idea di restauro sia più congeniale a un edificio in certe condizioni e con dati caratteri – in breve, a un dato *caso* – e possa invece risultare estranea e forzosa se applicata ad altri, ci sollecita una domanda: di fronte a una architettura da restaurare, *in quale momento* è opportuno sia scelto l'indirizzo del progetto tra quelli presenti nella cultura contemporanea del restauro?

Ci chiediamo insomma se l'opzione rispetto a una tendenza o scuola, o semplicemente a un modo di pensare e praticare il restauro, possa costituire l'atto iniziale, soprattutto quando riflette la posizione a priori che il restauratore applica a ogni situazione affrontata, o non debba essa stessa costituire il risultato di più maturi approfondimenti e riflessioni, favorito da un iniziale avvicinamento ancora aperto alle diverse opzioni.

Se antepriamo la scelta dell'indirizzo, come frutto di nostre convinzioni già radicate, rendiamo il progetto in qualche misura eteronomo, sottomesso a un principio che esso non ha scelto e che nelle scelte gli sottrae una quota di responsabilità; ma soprattutto sappiamo di rischiare una applicazione forzata e inadatta, che può piegare l'opera contro la sua natura¹. Se invece, prudenzialmente, accettiamo di rinviare questa decisione per poterla meglio maturare alla luce dell'incontro con l'opera, dobbiamo concepire e adottare in questo tratto di percorso una forma conoscitiva e istruttoria aperta a tutti gli esiti possibili, che prepari e consenta infine la scelta dell'indirizzo progettuale o la combinazione di indirizzi.



Viste dell'atrio dell'ex convento di San Cosmo (Santi Cosma e Damiano) a Venezia, prima (1995) e dopo l'intervento.



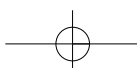
Non è un *metodo* concluso ciò di cui abbiamo bisogno, se con ciò intendiamo una sequenza logica e compiuta che designa gli adempimenti correlati tra loro al fine di raggiungere efficacemente un dato scopo. Potremo certo parlare di procedimento teso all'assunzione delle scelte la più aperta e responsabile, di successione razionale di forme conoscitive, parte delle quali codificate, e di momenti di valutazione e scelta; oppure di tensione verso un metodo capace quanto meno di irrobustire alcune parti o passaggi, pur sapendo che in alcuni tratti ci lascerà soli, per coagulare infine in quel progetto una precisa idea di restauro².

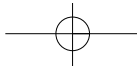
Ci sembra dunque auspicabile che la scelta dell'indirizzo non preceda l'impostazione del progetto, ma ne costituisca un primo fondamentale traguardo, il risultato di una positiva verifica di congenialità tra il caso e un indirizzo tra i possibili.

Se il restauratore ha maturato una propria convinzione, come è ragionevole, deve farla arretrare di un passo. È altrettanto probabile che questa convinzione tenderà egualmente a riaffermarsi, accentuando il peso degli elementi in suo favore, ma una *tensione etica* dovrebbe quanto meno costringerla a guadagnarsi il successo articolando le proprie motivazioni rispetto al caso in esame, a temperare ogni perentorietà anche attraverso il negoziato con altre impostazioni. Insomma, a maturare per meglio interpretare l'opera.

La *tensione etica* porta anche a formare il quadro deontologico commisurato alle condizioni in cui avviene il nostro agire (voler fare *versus* dover fare *versus* poter fare). Al tempo stesso sorregge e richiede la dirittura necessaria per condurre le negoziazioni tra gli eterogenei motivi del progetto, e per applicare e comporre tra loro principi e criteri anche contrastanti. È una forma di rigore che volontariamente ci proponiamo nel valutare i possibili esiti e nell'assumere le scelte. In concreto, significa soprattutto trasparenza nel procedimento adottato e sua ripetibilità, esercizio di obiettività, chiara motivazione di ciascuna scelta dopo aver enunciato e discusso le alternative possibili. Non è un compromesso quello a cui miriamo, è una soluzione.

La *tensione poetica*, di cui un metodo può auspicare e prevedere lo spazio e il ruolo, senza tuttavia poterla guidare, spinge al contatto più intimo e diretto con l'opera per traghettarne nel progetto il carattere e la personalità che le ha riconosciuto. Nasce prima di tutto dalla disponibilità a un rapporto anche emotivo con l'opera, dalla tensione a descriverla prima e a interpretarla poi secon-





do chiavi che essa stessa ci offre. La tensione poetica, e con essa le forme di creatività interpretativa che ne sono ispirate, sfugge dunque a un inquadramento di metodo. È un esercizio di libertà, pur confinato dalle altre componenti necessitate del restauro, delle quali tuttavia può e deve mitigare la meccanicità, spingendole il più possibile a *tener conto* dell'opera. Si traduce quindi anche in un supplemento di attenzione sensibile che fa divenire la *cura*, altrimenti protocollo di tecniche conservative, una forma di *pietas*.

Nella storia del restauro, con maggiore virulenza in alcuni periodi rispetto ad altri, si è assistito a una sorta di schieramento trasversale tra chi sostiene che le scelte del restauro debbano discendere da principi e norme generali più o meno strettamente cogenti, quali le Carte del Restauro, e chi vi si oppone sostenendo non possano che essere compiute *caso per caso*³.

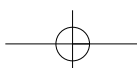
Di fronte alla scelta se assumere il *Nomos*, il principio regolatore dell'opera di restauro, come norma eteronoma, esterna e data, applicandolo deduttivamente, oppure ricercarlo soltanto nell'opera in base alle sue peculiarità considerate uniche e irripetibili, proponiamo un'altra strada.

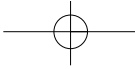
In primo luogo, che nasca nell'alveo allargato delle diverse idee di restauro non ancora incanalate in norme, pur se conflittuali tra loro, e non nell'ambito già ristretto di una tendenza; che si formi e si motivi aderendo alle caratteristiche e condizioni dell'opera sì unica, ma della quale cerchiamo di cogliere le affinità significative con altre per le quali la cultura del restauro ha già maturato esiti osservabili. È quindi un percorso che alterna tratti induttivi e tratti deduttivi.

Come pre-condizione per praticare questa strada, è necessario astenersi dall'aderire all'inizio del restauro a una tendenza o scuola, oppure sospendere la propria adesione, ed essere disponibili a fare di questa scelta, piena o temperata, il risultato di un tracciato di studio e comprensione dell'opera che costituisca la *prima parte del progetto di restauro*, e dalla quale prenda poi le mosse lo sviluppo successivo del progetto stesso.

La direzione dell'intervento va definita, con atto ogni volta rinnovato, come risultato della tensione tra la cultura ampia del restauro – di cui l'architetto deve dunque saper essere portatore – e l'opera con le sue peculiarità. Ogni caso va affrontato singolarmente, ma fruisce dell'esperienza maturata entro la disciplina, utile ausilio per l'impostazione progettuale del *caso*. Va da sé

Nel 1990, in occasione di una festa per celebrare i primi venticinque anni di attività del The Landmark Trust, che in Inghilterra acquisisce e restaura antichi edifici, si è svolto un gioco che aveva per titolo *Il campo minato della conservazione*. Chi vi si cimentava doveva superare un percorso formato da file parallele di quadrati, ognuno dei quali rappresentava una scelta tra più alternative, per entrare infine –se superava la prova– nell'edificio da restaurare. Ma se non poggiava il piede sul quadrato giusto, si udiva un'esplosione e dal tetto usciva del fumo: l'errore era costato caro all'edificio, non a chi aveva compiuto la scelta sbagliata.





che da un lato la capacità di analisi del caso, dall'altro il confronto dei risultati ottenuti in casi affini, diventano strumenti necessari per tutti i restauratori, alla cui crescita ciascuno deve a sua volta contribuire con la propria esperienza e testimonianza, anche con l'esposizione ampia e sincera delle motivazioni, delle tecniche, dei risultati.

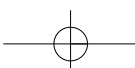
Quale struttura e contenuti dare alla lettura interpretativa del caso affrontato e come legare a questa la scelta di indirizzo del progetto, rappresenta a nostro avviso la più rilevante e peculiare questione del restauro⁴. Anche la formulazione e applicazione di un procedimento che possa essere efficace a questo scopo deve *precedere* l'impostazione teorica come adesione a un dato pensiero, consentirne e prevederne la scelta come risultato di un percorso di approfondimento già delineato. Non è facile, perché molti approcci di conoscenza e ancor più di interpretazione sono in sintonia con dati indirizzi del restauro e non con altri: ogni idea di restauro, dunque, è portatrice di un proprio metodo, cui pure attribuisce un diverso ruolo nel progetto. L'importante, in ogni caso, è essere consapevoli di ciò soprattutto al momento delle scelte.

La scelta non verrà compiuta quindi *caso per caso*, con il restauratore ogni volta titanicamente solo di fronte all'opera, ma *in rapporto a ciascun caso* con il sostegno di opportuni confronti, riconducendo le situazioni particolari a temi più generali e con l'intento comunque di rendere più agevole la condivisione – o il rifiuto – del progetto attraverso la trasparenza concettuale delle scelte operate e delle idee che le sostengono.

È come se il restauro dovesse essere posto in grado di assumere una naturale complementarietà e commisurazione rispetto a ogni oggetto affrontato. Il che non significa pretendere di attribuire all'opera la responsabilità di quello che noi facciamo⁵, o attendere, forzando il pensiero brandiano, che il restauro nasca come *naturale secrezione* dell'opera stessa, anche se questo concetto, capace di grande suggestione, va considerato molto attentamente. La responsabilità è e resta comunque nostra, dobbiamo metterci nelle condizioni di esercitarla.

Ma come valutare in concreto la congenialità tra *caso e idea di restauro*?

In altre discipline il rapporto tra i principi teorico-normativi generali e le situazioni reali alle quali devono essere applicati dà





luogo a forme strutturate di memoria e di accumulazione dell'esperienza compiuta, che diventano esse stesse riferimenti fondamentali per la prassi⁶.

Il restauro viene spesso paragonato alla medicina⁷, della cui struttura disciplinare tuttavia non adotta – o adotta in modo ancora inadeguato e parziale – questi aspetti di metodo.

Un *topos* del restauro, ricorrente soprattutto nel passato prossimo, è lamentare la separazione tra *teoria e prassi*. Ora, è pur vero che nel restauro non è stata ancora adeguatamente sviluppata una *struttura di accumulazione delle singole esperienze*, di confronto obiettivo dei loro percorsi e risultati, e la critica nel senso più proprio del termine si sviluppa e si esprime significativamente solo attorno agli interventi di grande portata, mentre il tessuto diffuso, pur se vastissimo, si presenta sovente con contorni opachi⁸. Ma non vi è dubbio che soprattutto nelle *cose*, nell'esame approfondito e comparativo degli esiti dei restauri, si possa e debba cercare una strada per attivare quei «circuiti più veloci tra teoria e operatività» auspicati alcuni anni fa da Paolo Fancelli.

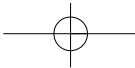
Anche se non disponiamo di ampie casistiche di riferimento, dobbiamo tuttavia chiederci quale possa essere il tracciato di lettura e confronto tra i casi di intervento nel restauro, con quali forme o strumenti si possa cercare al tempo stesso di leggerne la specificità e di ricondurla a questioni più generali, formando una sorta di camera di compensazione tra l'operatività frammentata del reale e le posizioni teoriche: un luogo che serva come reciproco punto di riferimento e di verifica.

Alla *casistica tematica* vorremmo affidare il ruolo di portare più in alto il punto da cui osservare il singolo caso, sfuocandone gli elementi accidentali; e al tempo stesso di ravvicinare alla realtà articolata il Restauro come ampio alveo teorico, restringendone lo sguardo per metterlo concretamente alla prova nello scegliere l'impostazione per *quel singolo progetto*.

Non *caso per caso*, perciò, ma avendo a riferimento, nell'esame di una architettura, un gruppo di casi affini già affrontati – le soluzioni date dal restauro paragonabili con pertinenza – o da affrontare, ossia gli edifici con profili tematici prossimi a quello affrontato.

I *casi tematici* divengono quindi un luogo di messa a fuoco e verifica critica più ristretta di idee e di esperienze, oltre che di confronto tra le soluzioni concrete date al restauro di singoli manufatti che presentano tra loro significativi tratti di affinità.





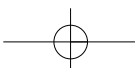
La *casistica tematica* può diventare un luogo di compensazione tra tendenze teoriche e varietà delle situazioni, consentendo confronti appropriati tra gli esiti delle diverse impostazioni applicate a casi tra loro affini. Per il restauratore di architettura può diventare il termine medio di riferimento, concretizzato e visibile, tra i principi teorici generali e l'operatività progettuale con cui affrontare il singolo caso e il suo profilo tematico⁹.

Proponiamo dunque, per avviarci a costruire il progetto, di poggiare su una *struttura a tre polarità*, la prima delle quali costituita dal profilo tematico-casistico con cui abbiamo interpretato quella architettura, la seconda dall'alveo allargato delle idee di restauro, la terza dai riferimenti e confronti offerti dalla casistica tematica, che deve essere sempre aperta all'ingresso di nuovi casi tematici e alla loro ibridazione. Nel progetto, e proprio attraverso di esso, i tre riferimenti interagiscono tra loro, contribuendo a farne il luogo cruciale dell'incontro tra teoria e operatività.

Alla luce del caso in esame, della possibilità di riconoscervi un peculiare intreccio tematico, anche l'antinomia che spesso si propone come ferrea tra restauro e conservazione, può articolarsi diversamente nelle parti e nei temi di un edificio, a volte ricercando intrecci a chiaroscuro, altre semplicemente trovando una soluzione dopo un ragionevole negoziato.

Troviamo naturale e doveroso che un'opera di restauro accolga al proprio interno la conservazione stretta di parti, sfruttando la carica espressiva che si sprigiona dalla materia autentica anche – a volte *soprattutto* – se tormentata. Ma non ci sentiamo di porre un veto pregiudiziale alla possibilità di reintegrare, o anche di ripristinare, che può presentarsi talvolta come la soluzione più consona e naturale, così come, con altre motivazioni, di trovare altri tracciati. L'obiettivo è raggiungere, con il progetto di restauro, una nuova organicità unitaria costruita *con* e *per* l'antico, anche se frammentato e degradato e pur se trattato adottando nelle sue parti registri articolati. L'*organicità* è qui concepita in modo diverso dalla tradizionale *unitarietà* come rispondenza a un unico registro formale o a un unico *stile*, sia esso dell'opera o del restauro che le viene applicato; deve dunque essere perseguita attraverso un *sentire unitario* raggiunto attraverso la tensione tra parti anche diverse. Restauro non come omologazione, perciò, ma come rilettura organica di parti che vogliamo restino diverse.

Parleremo delle tecniche solo per capirne il significato come stru-





Dalle teorie al progetto

61

menti necessari ad attuare le idee del restauro, e per cercare di guidarle senza esserne condizionati all'eccesso, ma senza approfondirle di per sé. Non ci proponiamo di avanzare nuove teorie o approfondimenti filosofici, di cui tuttavia auspichiamo vivamente l'ulteriore sviluppo perché del restauro costituiscono la linfa vitale. Né è nostro obiettivo proporre un compromesso che riporti una pace non necessaria tra le tendenze esistenti, quanto di guardare da una prospettiva più distaccata e serena – quella dell'architetto che si propone di restaurare un dato edificio – il campo di battaglia delle idee. Poi, dopo aver messo la sordina all'armamentario ideologico con cui ciascuna di esse afferma la superiorità delle proprie armi, di scegliere quelle che nel progetto meglio sanno interpretare il caso che abbiamo di fronte. Armi che sono esse stesse idee, soluzioni, tecniche finalizzate. Duty-free del restauro? Idee e soluzioni a scaffale aperto? Idea post-moderna del restauro? Forse, negli scritti che seguono cercheremo di esprimere, nei diversi passaggi, la tensione a formare quel nocciolo di scelte quella *volontà motivata* che il progetto stesso assumerà come norma interna, cercando poi di metterla in atto con coerenza.

1 «Ecco, io penso che siano proprio le "tirannie della tendenza", la causa principale di molti restauri non soddisfacenti. Le istanze particolarissime di ogni opera, infatti, uniche, irripetibili, ben difficilmente si prestano alla dimostrazione di teoremi ideologici o metodologici; e parimenti nel restauro non sempre le cose si dispongono secondo logiche razionali e biunivoche corrispondenze». N. Pirazzoli, *Introduzione al tema*, in AA.VV., *Restauro architettonico: il tema dell'uso*, a cura di N. Pirazzoli, Ravenna-Trento 1990, p. 8.

2 Siamo consapevoli che un *metodo* non può assistere l'intero tracciato del progetto, ma riteniamo sia in grado di presidiarne efficacemente alcuni nuclei e passaggi, innervandoli con la maggiore solidità che può derivare da sistemi già sperimentati o da protocolli di procedura. Questo vale soprattutto per le attività cognitive, da un lato, e per le applicazioni terapeutico-conservative dall'altro, quindi soprattutto per ciò che sta a valle e a monte del momento di concezione del progetto. Le scelte, con l'esercizio di responsabilità che comportano, possono fruire della preparazione del campo che l'utilizzo di un procedimento efficace può consentire. Possono esse stesse seguire un *metodo*, soprattutto per le componenti curative e conservative del restauro, maggiormente indirizzabili attraverso protocolli. Ma quando si pone la scelta di *come interpretare l'opera e la sua personalità*, il metodo non può essere già dato, e deve cedere il passo a una progettualità che cerchi di volta in volta un rapporto chiaro con una poetica e un'etica in grado di sostenerla; progettualità animata dalla tensione verso un metodo, quindi, che costituisce essa stessa una *metodologia* intesa come modo per riflettere sulle scelte al momento di assumerle.

3 «Nella realtà fu proprio attraverso quarant'anni di viva esperienza (sui restauri ivi illustrati) che l'Annoni poté arrivare alla formulazione del suo principio; che è quello del non-metodo. Nega infatti l'Annoni la possibilità di esistenza di un metodo generale di restauro che possa ritenersi universalmente e costantemente valido. Se una regola si può dare – egli

afferma – questa è la regola del caso per caso». C. Perogalli, *Monumenti e metodi di valorizzazione*, Milano 1954, pp. 91-94.

4 Afferma Francesco La Regina: «Invece di costruire l'ennesima versione di una ontologia metodica rigida e chiusa, aprioristicamente definita in ogni suo aspetto e procedura, ritengo si debba lavorare nella direzione di una *metodologia generale strutturata su pochi e ben chiari principi e premesse, sui quali articolare con la necessaria flessibilità le fasi tecnico-operative richieste dalla particolare situazione che occorre affrontare e disciplinare*». F. La Regina, *Il restauro dell'architettura, l'architettura del restauro*, Napoli 2004, p. 297 (corsivo dell'autore).

5 «Le responsabilità delle decisioni da prendere in cantiere appartengono tutte all'operatore e l'insistenza con cui ancora oggi si tenta di scaricare le suddette responsabilità sull'opera appare tanto ingenua quanto anacronistica e pericolosa. Nella concretezza della sua consistenza testimoniale, l'opera non fornisce ricette operative di alcun genere, essa si limita ad avanzare problemi ed interrogativi cui solo la cultura dell'oggi può dare una risposta, senza mai pretendere di presumere che sia l'unica e definitiva, che ambisca cioè ad assumere i caratteri di oggettività ed esclusività». F. La Regina, *Il restauro dell'architettura, l'architettura del restauro*, cit., p. 279.

6 Nel campo del diritto, la *giurisprudenza* forma il complesso di applicazioni interpretative di leggi e norme date da giudici di merito nel pronunciarsi motivatamente su singoli casi. Il *precedente giuridico* costituisce un riferimento per le sentenze successivamente emanate in base a una data legge in situazioni caratterizzate da una argomentabile affinità. Il rapporto tra legislazione e giurisprudenza è quello che intercorre tra un sistema tendenzialmente chiuso formato dalle leggi e un sistema maggiormente aperto formato dalle sentenze e dalle loro motivazioni, che le leggi hanno interpretato applicandole al complesso di casi reali. Il che non impedisce a ciascun avvocato o giudice di richiamare a sostegno delle proprie tesi le sentenze emesse che assecondano il suo

orientamento, e solo quelle, omettendo le altre che lo contrastano. Nelle scienze economiche è stata elaborata una "teoria dei casi" con funzione di interpretazione e previsione evolutiva di situazioni macroeconomiche, identificate in base alla concordanza di fattori con altre situazioni di cui si è già potuta osservare e descrivere l'evoluzione.

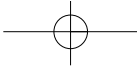
Nelle discipline mediche la casistica riveste un ruolo articolato e sempre più importante. Essa costituisce il fondamento della clinica medica, e contribuisce a formare percorsi analitico-diagnostico-terapeutici adattati alle necessità e alle condizioni del singolo paziente seguendo protocolli generali che a loro volta sono formati e via via perfezionati in base all'elaborazione statistica del decorso dei casi trattati.

7 Sull'argomento, vedi G.P. Treccani, *In principio era la cura. Medico e restauratore: un paragone da rivisitare*, in «TeMa», 3-4, 1996, pp. 133-138.

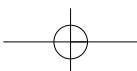
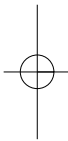
8 Nonostante l'arricchimento dovuto a elaborazioni di ampio respiro e di sistematici repertori tecnici, che rappresentano un portato tra i più significativi della cultura italiana del restauro a fine secolo XX, in generale la descrizione sistematica prima e il confronto critico poi tra i singoli casi di restauro presentano ancora dei limiti.

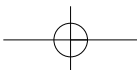
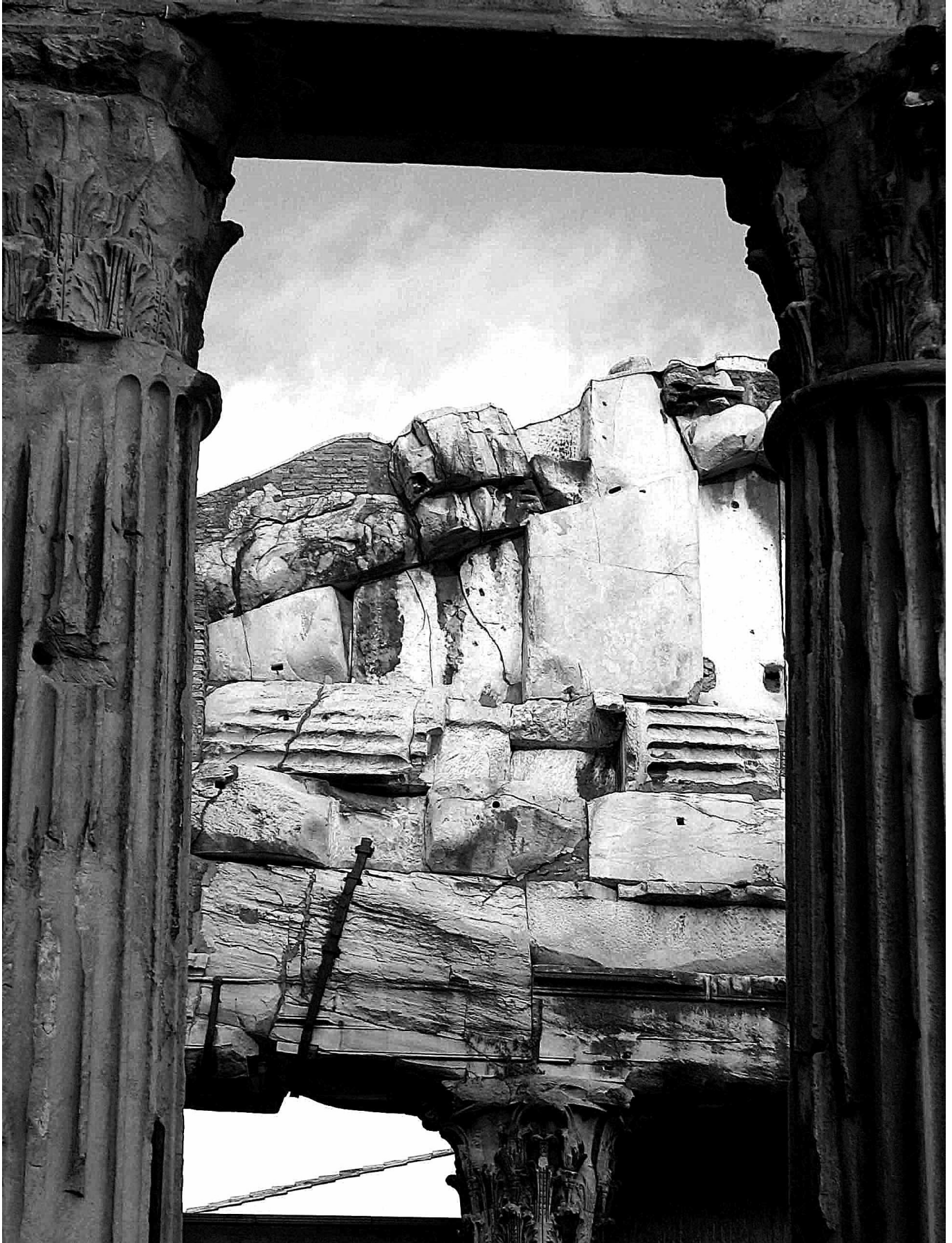
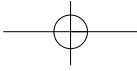
Si tratta di un compito istituzionale e scientifico di grande impegno e rilevanza, che va al di là delle possibilità operative di singole scuole o restauratori, richiede la disponibilità di una documentazione esaustiva e di resoconti obiettivi degli interventi compiuti, e la possibilità di esercitare su di essi una *lettura critica libera* da ogni forma di condizionamento e pre-giudizio.

9 A titolo di esempio di una categoria di manufatti di cui si paragonano le diverse caratteristiche e le scelte di intervento, vedi il testo di D. Fiorani, *Questioni e scelte di restauro dei castelli*, in *Il Forte di Nettuno. Storia, costruzione, restauri*, a cura di M. Caperna, Roma 2006, pp. 199-216.



Progetto





Caratteri e carattere di un'architettura

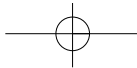
La prima esperienza di una architettura del passato, letteralmente sconosciuta fino a quando non la vogliamo davvero vedere e non la percorriamo all'interno, è forse la più preziosa e ha i tratti dell'*esplorazione*.

Il ricorso a questa parola può apparire una forzatura romantica, ma è *esploratore* chi si pone nella condizione mentale di osservare per la prima volta con i propri occhi una realtà che sa di non aver mai davvero conosciuto – anche se può averla vista mille volte – senza altre mediazioni di quelle, pur rilevanti, della sua cultura e dei suoi mezzi di conoscenza.

Non è un visitatore né tanto meno un turista, che ri-vede cose pre-viste cercandovi una conferma, ma una persona che pratica in modo diretto l'esperienza delle cose con uno sguardo attento e avido, e le osserva al tempo stesso con stupore e razionalità, con partecipazione e distacco. Guardare con l'intensità dell'esploratore è forse la prima forma di vero possesso¹. Anche l'indugiare con una matita o con gli acquerelli, prolungando lo sguardo e costringendolo a cogliere separatamente ogni dettaglio dell'insieme, è una forma di *esperienza esplorativa*, quindi un impossessarsi della cosa osservata per portarla con sé, come ben sapeva Ruskin e fanno ancora molti visitatori anglosassoni. Il rapido scatto digitale ne è oggi un surrogato tanto potente quanto evanescente: portiamo con noi un'immagine ad alta risoluzione, ma non una nostra esperienza.

Prima di dare inizio ai nostri elaborati procedimenti di conoscenza esperta, sistematica e razionale, dobbiamo saper esplorare l'ar-

Scorcio del Portico di Ottavia a Roma.



La materia di un edificio spesso illustra da sé il modo con cui è stata costruita, come nel caso del muro con paramento esterno a filari regolari di pietra concia e nucleo interno in pietrame e malta, a bancate della stessa altezza dei corsi, castello di Gemona.

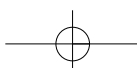
Talvolta la superficie della materia costruita conserva segni espliciti del suo vissuto, come l'intonaco graffito a caratteri gotici sullo strombo di una finestra di Castelfabib (Valencia).

chitettura con la sola arma del nostro sguardo, vederla e rivederla percorrendola; per imprimerci nella mente sensazioni e immagini di insieme e di dettaglio non ancora mediate, che fungano da antidoto alla perfetta aridità cui ci condurranno le misurazioni, i fotopiani, le topografie tematiche e le varie tecniche analitiche per mezzo delle quali indagheremo la costruzione. Il risultato di queste letture avrà una sua diversa bellezza, e proprio questo alimenta il rischio di riversare tutto il nostro interesse sulle tecniche conoscitive, perdendo di vista l'oggetto di cui vogliamo *compiere esperienza*, cioè conoscere².

Il disporre di una ben impressa immagine della costruzione che stiamo analizzando, di un nostro vivido *ricordo* fissato dall'esperienza emotiva del primo vero contatto, ci aiuta a tenerlo presente, e costituisce un antidoto contro scissioni gravide di conseguenze o distorsioni indotte dagli strumenti e dai modi di lettura. La potenza degli strumenti di cui disponiamo non ci esime affatto, prima di tutto, dal guardare *quella architettura* con occhi e mente ben aperti e con interesse ogni volta rinnovato³.

La materia della costruzione, risultato delle azioni compiute e luogo ove si sono svolti e si continuano a svolgere *fenomeni*, contiene una grande quantità e varietà di possibili informazioni, che diventano per noi *dati* se sappiamo estrarle con strumenti efficaci e codificati: nel momento stesso in cui diamo avvio al processo investigativo, la materia costruita cessa di essere struttura amorfa e mero supporto di una immagine. Il passaggio che ci porta a considerare la costruzione portatrice di un *potenziale informativo*⁴ articolato e complesso, racchiuso soprattutto nella sua fisicità, comporta la presa d'atto che il suo utilizzo come fonte di conoscenza è legato alla *nostra* capacità attiva di estrarlo sottoponendolo a una indagine scientifica. L'avvio di questa conoscenza implica una profonda modifica del senso che la costruzione – e la sua materia in particolare – riveste per noi.

Il *dato* va individuato, osservato e analizzato *di per sé*, a mente sgombra da interpretazioni già date e da storie già elaborate⁵; questo richiede necessariamente che la *fonte materiale*, ossia la fabbrica come fenomeno fisico, sia oggetto, in una prima fase, di studio esaustivo separato dalle *fonti scritte* che ne descrivono la storia nel tempo. Ciascuna delle *storie* – le letture interpretative dei dati possono essere molteplici – deve prima essere portata a conclusioni provvisorie, in forma di ipotesi investigativa, e solo successivamente utilizzata per formare il tessuto di deduzioni più com-





plesse che i dati tratti dalle fonti di diversa natura avvalorano, escludono o consentono⁶.

I dati che la materia costruita ha scritti in sé e che da essa possiamo estrarre se siamo in grado di indagarla, sono ricchissimi e tra loro eterogenei.

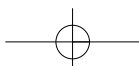
Non è nostra intenzione cercare di descrivere la panoplia di strumenti e di tecniche analitiche, in continua espansione, che possono essere dispiegate per decrittarli. Nel ricercare un criterio di economicità funzionale per scegliere il tipo di dati da raccogliere e gli strumenti utili a indagarli, ci rendiamo conto che a noi interessa soprattutto, da un lato, ciò che fa della costruzione una *espressione della cultura costruttiva nel tempo*, e dall'altro i *fenomeni* che sono avvenuti e avvengono nella sua materia, mutandola e spesso degradandola. Ci concentriamo perciò sui dati e sugli strumenti utili a perseguire soprattutto questi due obiettivi conoscitivi.

I primi elementi che incontriamo focalizzando la nostra attenzione sulla fisicità della costruzione sono diretta conseguenza dei *modi* con cui essa è stata realizzata, e ne recano impressi i segni attraverso i quali possiamo identificare la loro natura storica e costruttiva. Distinguere e scandire le parti in sé unitariamente costruite che concorrono a una architettura, e osservarle separatamente, è la prima forma di analisi obiettiva. D'altro canto, per tornare al nostro usuale paragone, nessuna medicina appare possibile senza la conoscenza dell'anatomia⁷. Si tratta quindi di una conoscenza che *serve* all'opera conservativa⁸.

Ciascuna idea di restauro attribuisce diverso peso e funzione allo studio dei caratteri delle parti costruite, e propone specifiche modalità per realizzarlo. Pur attraverso diversi approcci, è in ogni caso maturata la consapevolezza che *tutte* le parti della costruzione – non solo quelle decorate o stilisticamente connotate in modo più evidente, ma anche quelle che appaiono semplicemente *costruite* – contribuiscono a fare di essa un *testimone di civiltà* che merita di essere conservato e/o riprodotto, ma comunque studiato. Vi hanno concorso più fattori, quali l'accresciuta capacità delle tecniche di estrarre il potenziale informativo contenuto in ogni parte della fabbrica, il superamento almeno parziale delle gerarchie di *valore* tra le parti più intensamente configurate dell'architettura, riconducibili alle arti plastiche o pittoriche e quelle caratterizzate solo dalla propria tecnologia, concezione strutturale e modo costruttivo, in una parola dalla *cultura materiale* che le ha prodotte e che ora manifestano.

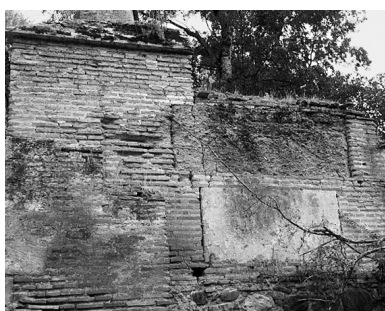


Due murature simili ma diverse, accostate tra loro a Castel Roncolo (Bolzano). Vi possiamo leggere sia informazioni che riguardano la sequenza di realizzazione – la parte a sinistra della foto è costruita prima, perché le malte e le pietre della parte a destra si adattano alla muratura a sinistra e ne presuppongono l'esistenza – sia in ordine alla cultura costruttiva: la muratura a sinistra, più antica, presenta corsi più regolari e una sigillatura dei giunti costituita da una stilatura molto incisa, orizzontale e verticale; la muratura a destra, anch'essa antica ma relativamente più recente, ha malta meno coprente e sigillatura dei giunti solo orizzontale, con assetto a battente. Una sequenza osservata in un singolo contesto, se chiara e imperturbata – non manomessa – come questa, costituisce un riferimento di valore generale per la caratterizzazione e la contestuale datazione relativa dei modi costruttivi.



Ogni costruzione e ogni sua parte, dunque, contribuiscono a documentare la cultura costruttiva di cui sono risultato e testimonianza, e ogni cultura costruttiva fornisce il contesto entro il quale attribuire significato a ogni costruzione o sua parte. C'è quindi un' *esemplarità* e un' *unicità* in ogni brano di muratura o in ogni tratto di intonaco, così come in ogni costruzione, e solo attingendo a tutti gli elementi disponibili è possibile formare un tessuto articolato dei caratteri storico-costruttivi identitari di un'area e comprendere il ruolo di ciascun elemento rispetto al quadro di insieme.

Possiamo così scoprire che un dato brano murario costituisce un *unicum* per tecnica costruttiva o finitura in una data area, e che a Venezia, se disponiamo di alcune migliaia di aperture gotiche, i serramenti che le chiudevano in epoca relativamente antica, e ancora oggi conservati, si contano forse su una sola mano. In una prospettiva territoriale – di *area culturale* – questi elementi che si rivelano di *grande rarità* assumono il ruolo di monumenti preziosi, cui deve (dovrebbe) essere dedicato uno studio approfondito, una speciale tutela e una adeguata capacità conservativa, come si fa per le specie animali a rischio di immediata estinzione.



Quella che appare a prima vista come l'eterogeneità costruttiva di elementi diversi è in realtà, nelle muraglie dell'Alhambra, il risultato di un uso articolato di materiali e modi costruttivi diversi a formare una stessa membratura, parte a mattoni e parte a getto entro casseri di un calcestruzzo formato da ghiaia e terra debolmente legata a malta, protetto esternamente dall'intonaco.

La conoscenza di un edificio, anatomica ma non solo, passa perciò in primo luogo attraverso la capacità di *riconoscimento differenziato* delle caratteristiche proprie di ciascuna parte, le "cose" e i "reperti" che lo compongono e ne sono inclusi, attraverso cui costruire una *topografia* che funge da censimento e localizzazione dei *caratteri* della fabbrica, formandone una *mappa*. A questa si collega la *catalogazione*, che identifica il ruolo di ciascuna parte codificandola come segmento di storia costruttiva all'interno del contesto culturale cui appartiene. Chi si candida a realizzare questa conoscenza deve dunque possedere i riferimenti generali relativi al contesto, ed essere addestrato all'impiego delle tecniche di lettura e di registrazione dei caratteri, come per esempio gli apparati schedografici codificati.

L'edificio viene scandito in elementi riconosciuti come affini o come diversi tra loro di muratura e di intonaco, di solaio, volte o tetto, di pavimento, di serramento interno o esterno, fino alle parti in sé configurate come camini o comignoli, aperture con o senza mostre, arredi fissi, partiti decorativi. Per metonimia, denominiamo queste componenti *caratteri* dell'edificio, in quanto elementi in sé qualificati che consentono la *caratterizzazione*, il processo di riconoscimento delle caratteristiche distintive e di

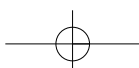


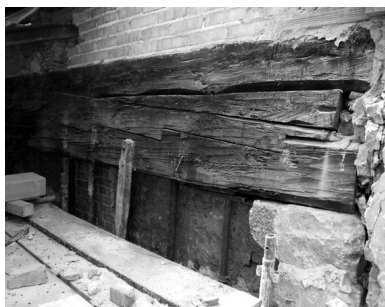
descrizione qualitativa del suo essere *tale* attraverso le parti che lo compongono, quindi in primo luogo come *somma di caratteri*; caratteri che designano dunque oggetti concretamente materiali – *nomi di cose* – ma ci consentono di metterne a fuoco anche l'aspetto immateriale e astratto: caratterizzando gli oggetti, descriviamo il loro *essere tali* e attribuiamo loro un *senso* e un *ruolo* specifico, sotto il profilo storico, costruttivo, di manifestazione minuta ma illuminante di civiltà di un dato tempo e dato luogo. Pur prendendo atto che è composta da parti di per sé caratterizzabili, una architettura non è solo la somma delle sue parti. All'edificio come organismo unitario, come *oggetto architettonico*, dobbiamo comunque saper risalire, lo scomponiamo prima per poi ricomporlo; senza dimenticare nel passaggio che talvolta alcune sue parti rivestono di per sé un interesse straordinario in grado di amplificare quello dell'insieme, sono *cose* e *oggetti* che costituiscono vere e proprie pietre miliari per la comprensione della cultura costruttiva dell'edificio e dell'area in cui si trova. Secondo questa visuale, una parte può essere in assoluto più significativa dello stesso edificio che la include, e questo ci fa capire come il concetto di unità applicato a una costruzione possa comportare, se non temperato dalla scansione e separata caratterizzazione delle sue parti, un appiattimento mediato che penalizza proprio le componenti di maggior interesse. Scomporre e ricomporre, quindi, sapendo mantenere memoria nell'insieme del carattere e significato di ciascuna parte, e di ciascuna parte rispetto all'insieme.

Che l'unitarietà sia tortuosamente acquisita o rappresenti il risultato di un solo progetto e cantiere, ogni architettura è formata dal concorso di parti diverse, per funzione, disegno, materiale impiegato, lavorazione, sequenza di realizzazione. Anche le strutture apparentemente continue, come le murature, sono costruite per mezzo di un processo composto da *azioni diverse e discrete*, di gesti separati eseguiti in continuo, di ciascuno dei quali possiamo riconoscere l'esito e le tracce. Questo ci consente di affermare che una costruzione è formata da più elementi o parti tra loro assemblate o composte, è una *complessità* che produce – non sempre – una unità figurale e che permane nel corredo genetico della costruzione che giunge infine ad apparire unitaria. Constatiamo come il contatto fisico, il legame tra le parti costruite dallo stesso o dai diversi cantieri, è dato dal loro progressivo accostarsi, sovrapporsi, concatenarsi, in una parola *stratificarsi*. L'architettura come insie-



Un antico serramento a croce con portelloni a Castelfabib (Valencia). Finestre vetrate a piombo con parte fissa in luce nel semiarco e traverso ligneo, poggiato sui capitelli, a raccordo con le ante mobili poste sul foro principale. Pur se in parte rimaneggiati nel corso di un recente intervento, costituiscono probabilmente i serramenti maggiormente prossimi a quelli che chiudevano in origine le aperture gotiche a Venezia.





Parte di una trave-capriata, probabilmente del secolo XIV, formata da elementi assemblati, Verona.

pagina seguente

Un dettaglio costruttivo simile può presentarsi in tempi diversi e in luoghi diversi. La sigillatura dei giunti con stilatura a battente in una muratura di mattoni può rappresentare un carattere antico, come nel caso dell'interno dei due campanili veneziani di San Donato a Murano e della Misericordia; può essere l'effetto di un clima eclettico che porta a ripetere gesti costruttivi del passato (villa Revedin Bolasco a Castel Franco Veneto, verso 1850); oppure essere la continuazione tradizionale di una modalità antica (casa di Fernando Vegas e Camilla Mileto al Porto di Valencia, inizio XX secolo).

me di parti caratterizzate, separatamente costruite e finalizzate alla sua unitarietà, è dunque riconducibile alla *stratificazione*, condizione ambigua con cui il restauro di architettura deve di frequente cimentarsi, e che deve in primo luogo conoscere⁹.

La stratigrafia è quindi un modo per ricercare il legame relazionale – di tipo cronologico e costruttivo – tra le parti e tra di esse e l'insieme. Unita alla caratterizzazione delle singole parti, che essa stessa presuppone e che utilizza per saperle distinguere, costituisce un elemento cardine per descrivere l'*anatomia* di ciascuna fabbrica. D'altro canto, la capacità di riconoscere i diversi *strati costruiti*, o *unità stratigrafiche*, ossia le parti che costituiscono il risultato riconoscibile, ancora oggi conservato, di una azione costruttiva condotta unitariamente, con continuità temporale e adottando lo stesso modo, tecnica e materiale, discende dalla conoscenza dei caratteri costruttivi propri dell'area, dal riconoscimento del significato di uno o più elementi distintivi o parametri oggettivabili. Per esempio, la presenza sulla superficie esterna di un muro in pietra o mattoni di giunti a malta rifiniti "a stilatura" è indice, in buona parte del territorio italiano, di una costruzione avvenuta nel pieno Medioevo, o della sua evocazione storicista. La possibilità di distinguere l'una dall'altra è legata alla sua collocazione nella cronologia relativa propria di quel dato edificio, e dall'esame più approfondito dei dettagli in cui il carattere "stilatura" può essere scandito: tipo di malta e sua composizione, tipo di attrezzo riconoscibile attraverso il segno impresso sulla malta, natura e geometria del segno, presenza del giunto impresso sui soli giunti orizzontali o anche su quelli verticali, regolarità dei giunti.

La cosa che ci preme qui rimarcare è la reciproca funzionalità tra la lettura stratigrafico-costruttiva di un edificio e il riconoscimento-catalogazione dei caratteri propri delle sue parti: la prima fornisce *principi di distinzione ai margini*, riconoscendo la natura dei bordi di contatto con le altre parti contigue, e forma in base a essi la sequenza cronologica relativa tra le varie unità di una fabbrica; il secondo indica i *criteri di caratterizzazione-riconoscimento*, rivolti soprattutto alle superfici osservabili, necessari a identificarle come parti in sé omogeneamente costruite e come *diverse da*, ossia come dotate di caratteri che consentono di riconoscere la specifica identità di ciascuna e gli elementi di diversità rispetto alle altre. Non sappiamo dire quale dei due nasca prima, perché per svolgersi ciascuna almeno in parte presuppone e utilizza l'altro.



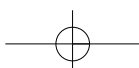
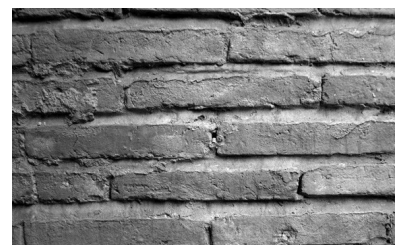
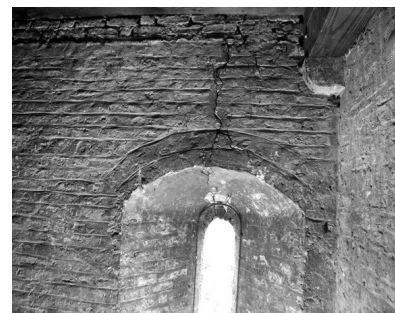
La geografia di caratteri propria di un edificio, posti in relazione tra di loro e in sé distinti e descritti, contribuisce con i singoli elementi e con la loro sequenza cronologica a quella *storia della cultura materiale dell'area* che rappresenta, a sua volta, il contesto di riferimento di ciascun edificio. È come se ogni costruzione fornisse un tratto della sequenza cromosomica di un'area, ricostruibile per intero solo trovando tratti significativi di sovrapposizione tra le diverse sequenze, e l'area consentisse di comprendere il senso e le peculiarità del singolo individuo edilizio. Ne deduciamo che ciascun elemento perduto impoverisce il tessuto che forma e consente di identificare il contesto culturale, fino a causare la scomparsa di segmenti fondamentali per il riconoscimento di un tracciato evolutivo, e si riflette nella perdita almeno parziale di senso di tutti gli altri che ancora si conservano.

La consapevolezza di questo reciproco contributo e funzionalità tra singola testimonianza e comprensione storico-culturale del contesto aumenta le responsabilità di chi opera il restauro, il quale si deve far carico anche di una funzione simile a quella dell'*archivista*, ossia di chi inventaria e cataloga documenti in cui si rispecchia la storia di un territorio, curandone la conservazione e gli ausili per la consultazione.

D'altro canto, qualsiasi approfondimento analitico voglia mantenere il rapporto con la fabbrica nel tempo deve porsi in relazione con la sua lettura stratigrafico-costruttiva, trovando in un suo punto preciso – uno strato – il proprio *ubi consistam*, innestandosi così nel suo sistema di relazioni che esso stesso arricchisce. Per esempio, l'analisi fisico-chimica di un frammento di malta prelevato da un dato strato si inserirà nel contesto relazionale – storico, costruttivo ecc. – di questo, apportandovi dati che lo caricano di significati, altrimenti ne sarà avulsa, di fatto non più connessa alla fabbrica, o in relazione solo alle sue forme di degrado: qualsiasi documento, privo di collocazione archivistica, perde buona parte del suo potenziale informativo¹⁰.

Tra le singole parti e l'insieme vi sono termini medi, che concorrono come nucleo compiuto all'unitarietà complessiva. Così gli *ambienti interni* di una architettura costituiscono un contesto spaziale, percettivo e funzionale compiuto; ma anche i fronti esterni, i percorsi ecc.

Della lettura della fabbrica come luogo di fenomeni prevalentemente naturali, come il degrado e il dissesto, ci occuperemo più avanti. Preme qui sottolineare che anche questi fenomeni – e i dati che possiamo estrarne – hanno un *senso* e contribuiscono





all'identità della fabbrica, per esempio svelandone il comportamento strutturale nel tempo.

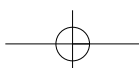
La pur fondamentale lettura analitico-descrittiva, che unisce i contenuti di una conoscenza anatomica e di una cartella clinica, non può essere considerata esaustiva. Le ricerche che scandiscono i caratteri delle parti e ne cercano il senso, come fossero singole parole di una frase, devono a un certo punto virare verso l'insieme della costruzione, a cercar di comprendere il significato delle frasi e dell'intero testo. Non ci riferiamo qui solo alla necessaria identificazione del manufatto attraverso i riferimenti e gli strumenti della storia dell'architettura; alle letture compositive, iconologiche e tipologiche che possiamo applicare all'oggetto architettonico nel suo insieme. Oltre a questo, e anche sulla base di questo, vogliamo raggiungere una *comprensione* dell'oggetto fondata sulle capacità di leggerlo unitariamente attraverso le suggestioni e le reazioni emotive che l'architettura nel suo luogo suscita in noi e dobbiamo saper cogliere e descrivere.

Il *carattere* o, come diceva Sanpaolesi, la *personalità* dell'edificio, è l'elemento unificante di una data architettura nel suo luogo e con il suo vissuto, nello stato in cui ci appare¹¹. Cercare di metterlo a fuoco e descriverlo rappresenta un modo per costruire e approfondire il rapporto tra noi e l'edificio, per superare la barriera di una conoscenza analitica pur necessaria, ma segmentata e settoriale, per sua natura distaccata e classificatoria, per quanto curiosa. Il *carattere* di una costruzione deriva da ciò che ne percepiamo come peculiare e distintivo, è il nucleo profondo del suo *essere tale* per noi, anche se poi possiamo isolare e trattare separatamente le componenti legate alla sua natura architettonica, ai processi che ha subito e che testimonia, al rapporto con il luogo o altre architetture. Comunque, ogni lettura strettamente fenomenologica dei tratti fisici e dello stato della costruzione, della sua materia e del suo degrado, deve a un certo punto lasciare il passo alle suggestioni che l'oggetto ci comunica. È questo il cuore difficile da esprimere, quasi ineffabile, di ogni architettura del passato. È dunque una complessa *mozione estetica* quella che la costruzione anima in noi, chiedendoci di darle voce.

Il *narrare scrivendo*¹² ha una funzione maieutica, spinge a mettere a fuoco, a precisare, a riflettere sulle peculiarità del carattere e sugli elementi che ci possono consentire di formarne il *profilo caratteristico*, e su cosa tutto questo suscita in noi. L'esercizio del tradurre in *narrazione* per esprimere affina la capacità di coagula-



Soffitto ligneo e apparato decorativo di un ambiente di età scaligera a Verona.





re, di far precipitare – in senso chimico-fisico – emozioni e suggestioni che, se inesprese, diventano volatili e ininfluenti. Ma, all'opposto, può portare a risultati deludenti, poveri e rigidi rispetto alla freschezza del sentire, una lista di impressioni anziché di cose. Sollecita e richiede una capacità espressivo-narrativa, appunto poetica, che nessun metodo ci assicura.

Il pensiero va alle descrizioni letterarie di antiche architetture, piuttosto che alla loro interpretazione pittorica. O alle cinque versioni della facciata della cattedrale di Rouen, cangiante come le luci del giorno e delle stagioni, che ci ha lasciato Monet¹³. Ritratti spesso brevissimi, con le parole o con il disegno, che sanno restituirci in modo folgorante e indimenticabile l'essenza di una architettura nel suo luogo. Ognuno può richiamare alla mente la propria personale antologia di testi letterari che hanno saputo elevare una descrizione a *presenza*, anche indulgiando nei dettagli: soprattutto a questo piano il restauro deve rispondere, ed è il più difficile.

Proviamo noi stessi a descrivere in non più di cinque righe i tratti essenziali della costruzione che abbiamo studiato, scandagliato, interpretato. È un esercizio salutare e rivelatore, ma difficilissimo.

Pensiamolo come la stringata annotazione di viaggio di un esploratore.

In questo nostro trasporre a una architettura tratti della persona umana – *carattere, personalità*, perfino ruolo sociale – si esprime forse il desiderio di considerarla una presenza animata nel nostro orizzonte di vita, quasi potessimo leggerne il pensiero, le esperienze, le storie di affetti e di abbandoni. Senza che questo ci porti a una deriva intimistica, a vivere il suo restauro come un romanzo psicologico, dobbiamo prendere atto di quanto sia importante comprendere questo messaggio per poterne poi, nel restauro, *tenere conto*, e far sì che possiamo continuare a percepire le architetture del passato anche come *presenze animate*.

Proponiamoci quindi, più modestamente, di delineare il *profilo caratteristico* di una architettura, la sintesi piana del suo *essere tale*: le parti, l'insieme, il rapporto tra le parti e l'insieme¹⁴.

Da tutto questo il progetto di restauro dovrà trarre spunto e alimento, e a tutto questo infine dovrà *rendere conto*.

1 Quando sir John Smith, allora presidente della fondazione The Landmark Trust, chiese di rimanere da solo per un quarto d'ora nella villa Saraceno, appena acquistata dopo lunga trattativa, i suoi collaboratori dissero che si trattava di un suo rito di reciproca presentazione e conoscenza, che aveva compiuto in tutte le costruzioni antiche – circa duecento – da lui acquistate e poi fatte restaurare. Il suo guardare la villa con i propri occhi, da solo, sostenuto da una formidabile memoria visiva, gli ha permesso un accumulo di sensazioni e di immagini non mediate, una prima personale esperienza e comprensione della villa, su cui anche a grande distanza di tempo ha potuto far affidamento nel ponderare le strategie e le azioni di restauro.

2 Il rischio di tutti gli strumenti tecnici, quali sono anche le diverse forme di indagine analitica, è di diventare inconsapevolmente prevaricanti, e di tramutarsi in *fine* piuttosto che fungere da *mezzo*: una tecnica di lettura può soverchiare il *dato fenomenico* cui si applica, per esempio portandoci a sostituire il risultato della lettura alla realtà che vuole leggere; a escludere altri elementi di conoscenza – dati – pur presenti nel *fenomeno*; infine, a dimenticare la materia che lo porta in sé e lo manifesta. Vedi in relazione a questo U. Galimberti, *Psiche e Tecne. L'uomo nell'età della tecnica*, Milano 1999.

3 Nell'ebbrezza indotta dalla potenza degli strumenti non dobbiamo dimenticare che una architettura non è la superficie di Marte, su cui far atterrare una sonda capace di analizzarla mentre noi, sulla Terra, restiamo in attesa dei dati che ci invierà. La fabbrica è davanti ai nostri occhi, non abbiamo sempre bisogno della mediazione di uno strumento per vederla. Prima di piazzare il *laser-scanner*, che a una sonda spaziale somiglia davvero, dobbiamo saper vedere ciò che è alla portata del nostro sguardo. Questo, prima di tutto, serve proprio a progettare e rendere mirato l'utilizzo di qualsiasi strumento.

4 Il concetto di *potenziale informativo* è dovuto, in particolare, a Corrado Maltese. C. Maltese, *Relazione introduttiva*, in

Problemi del restauro in Italia, atti del Convegno CNR 1987, Udine 1988, pp. 9-14.
5 «Mi sembra che lei si preoccupi poco della faccenda all'ordine del giorno», osservai finalmente, interrompendo la disquisizione musicale di Holmes. «Non ho ancora nessun dato», mi rispose lui. «È un gravissimo errore formulare delle ipotesi senza avere tutti gli indizi in mano. Ci si formano dei preconcetti». A. Conan Doyle, *Uno studio in rosso*, trad. it. di A. Tedeschi, Milano 1958 (ed. or. 1887).
Va ricordato che l'osservazione attenta della «scena del crimine», base del moderno metodo investigativo, è stata successivamente attribuita da Conan Doyle a merito di Bell, suo professore di medicina.

6 Vedi, a titolo di esempio, lo studio curato da Roberto Parenti ed Enrica Boldrini sull'Ospedale di Santa Maria della Scala a Siena, esemplare per il metodo con cui sono state separatamente raccolte, interpretate e collazionate poi a formare un testo unificante le informazioni eterogenee tratte da fonti materiali (analisi stratigrafiche delle aree di scavo e della costruzione) e da fonti storico-archivistiche, inclusi alcuni importanti documenti iconografici. AA.VV., *Santa Maria della Scala. Archeologia e edilizia sulla piazza dello Spedale*, a cura di E. Boldrini, R. Parenti, Firenze 1991.

7 Per eredità di Gustavo Giovannoni, al restauro di architettura in Italia è tradizionalmente collegato l'insegnamento di *caratteri stilistici e costruttivi dei monumenti*, in tempi più recenti denominato *caratteri costruttivi dell'edilizia storica*. Nella interpretazione del restauro scientifico, egli mirava appunto a una conoscenza anatomica della fabbrica attraverso tipologie cronologico-stilistiche, considerate rappresentative dei modi di costruire e dare forma ai singoli elementi, oltre che all'impianto di insieme. L'architetto restauratore doveva essere in grado di riconoscere gli stili – sistemi linguistici in sé coerenti e chiusi – e i modi costruttivi di una fabbrica – era dunque un *conoscitore* del suo linguaggio – ma anche capace di riprodurli o evocarli ove necessario, parlando lo stesso linguaggio o comunque riferendosi a esso. Posto in

secondo piano dal restauro critico, che non doveva più attingervi i riferimenti per integrazioni o ricostruzioni «scientifiche», in quanto rivolgeva la propria maggiore attenzione alla *vera forma*, struttura profonda dell'architettura, piuttosto che alla sua costruzione materiale e di dettaglio, questo approccio e di queste capacità hanno seguito il declino del restauro scientifico, rimanendo a lungo sottotraccia. La ripresa di interesse è avvenuta da più versanti nell'arco dell'ultimo quarto del xx secolo, con modi di studio e intenti rinnovati e a composita finalità.

8 La conoscenza degli stili e dei modi di costruire è stata a lungo relegata nel campo dell'erudizione *démodée*. Nel 1969, studente di architettura del Politecnico di Milano, ricordo il mio stupore nell'osservare al centro del cortile della facoltà, invaso dalla vegetazione, quella che dall'alto appariva come una composita rovina classica. Si trattava in realtà di quanto restava della gipsoteca didattica che documentava gli ordini architettonici. *L'accademia* – e cosa c'è di più *accademico* degli ordini classici? – era stata letteralmente defenestrata, non certo per responsabilità del titolare del corso di caratteri stilistici e costruttivi – Umberto Eco – che svolgeva illuminanti lezioni sulla semiologia applicata all'architettura.

9 La stratigrafia di derivazione archeologica si è candidata a riconoscere e rappresentare il rapporto costruttivo tra le parti e il tutto, sia pure con alcuni rilevanti limiti operativi e adattamenti al peculiare modo di formare lo strato e di deporsi proprio degli strati costruiti. Si propone quindi come modello di lettura fenomenologica degli strati costruiti – in quanto basata sui contatti fisici tra le parti della costruzione – che consente di identificare e descrivere le relazioni delle parti tra loro e rispetto all'insieme. L'archeologia, uscendo dai confini della classicità e proponendosi come forma di ricerca storica in sintonia con indirizzi storiografici maturati nel corso del xx secolo, ha iniziato a interessarsi senza soluzione di continuità alle testimonianze materiali del *quotidiano* prodotte fino ai tempi recenti, viste come portato distintivo



di quella *civilisation materielle*, in italiano tradotto come *cultura materiale*, il più profondo sostrato e prodotto di una comunità nel tempo storico. Un tratto identitario quindi di grande rilevanza e significato, un tracciato genealogico di cui ciascuno, consapevole o meno, è discendente e partecipe. Un ruolo trainante in questo campo è stato svolto dalla rivista «Archeologia Medievale», diretta da Tiziano Mannoni e Riccardo Francovich, recentemente scomparso. In questo nuovo percorso l'archeologia ha dedicato una specifica attenzione alle costruzioni in elevato del Medioevo e dell'età moderna. Vi ha portato le proprie tecniche codificate, e in primo luogo la *stratigrafia*, la metodica per realizzare lo scavo facendo sì che la lettura codificata e sistematica dei dati diventi il principio ordinatore dello scavo stesso e formi la struttura relazionale tra le parti individuate, gli strati, con le relative informazioni e reperti fisici (sull'argomento vedi qui il capitolo 3.3).

In ambito austriaco e tedesco è stato sviluppato negli ultimi decenni un approccio denominato *Bauforschung*, procedimento basato soprattutto su una rappresentazione anatomico-analitica della costruzione nella sua matericità, all'interno della quale trovano spazio sia i caratteri costruttivi e di configurazione, sia i contatti stratificati.

10 In questo quadro appare di importanza strategica il rinnovato e diffuso impulso allo studio dei caratteri del costruire, luogo per luogo e nei diversi momenti del passato, la cui conoscenza è al tempo stesso strumento e risultato di ogni opera di restauro. Soprattutto negli ultimi lustri il tema delle *tecniche di costruzione* e delle loro testimonianze è tornato al centro dell'attenzione del restauro, attraverso ricerche a carattere regionale e nazionale. Oltre al testo curato da D. Fiorani e D. Esposito, *Tecniche costruttive dell'edilizia storica. Conoscere per conservare*, Roma 2005, vedi ad esempio G. Fiengo, L. Guerriero (a cura di), *Atlante delle tecniche costruttive tradizionali. Lo stato dell'arte, i protocolli della ricerca, l'indagine documentaria*, atti del I e II Seminario Nazionale, Napoli 2003. Un impulso allo

studio delle tecniche costruttive è stato dato anche dalla crescente richiesta di affinare le tecniche di consolidamento a fini antisismici delle costruzioni tradizionali in muratura, particolarmente vulnerabili. A questo scopo nel corso degli anni novanta il Comitato Nazionale per la Prevenzione del Patrimonio Culturale da Rischio Sismico, presieduto da Romeo Ballardini, ha curato la realizzazione di un *Atlante* dei tipi costruttivi murari esteso a parte dell'Italia, purtroppo non ancora pubblicato.

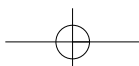
11 «Come scriveva Salvatore Boscarino, esplicitamente richiamandosi alla "unità dialettica del tempo" teorizzata da Liliana Grassi, la nuova funzione non deve limitarsi "al rispetto della fabbrica ed alla compatibilità dimensionale [...], ma deve rispettare anche il "senso" e, se ci è concesso, lo "spirito" dell'architettura che preesiste» (S. Boscarino, *Il restauro architettonico e il tema della rifunzionalizzazione degli edifici*, in «Storia architettura», 1-2, 1988, p. 30). S. Della Torre, *Case d'artista: Una chiave di lettura del patrimonio storico architettonico tra Lombardia e Canton Ticino*, in *Memoria e restauro dell'architettura. Saggi in onore di Salvatore Boscarino*, a cura di M. Dalla Costa, G. Carbonara, Milano 2005.

12 Scrive Alberto Grimoldi: «La complessità dello spazio costruito, definito da manufatti irripetibili, quant'altri mai *materia signata quantitate* pervade tutta la letteratura francese dell'800 [...]. Alla letteratura sembra ormai riservato non solo l'onere di ricostruire e di rispecchiare il quadro complessivo della vita sociale e della cultura, ma anche il compito di mettere in luce i legami fra i campi sempre più ristretti e specializzati della conoscenza». A. Grimoldi, *Questioni sulla tutela*, in R. Masiero, R. Codello (a cura di), *Materia signata-haecceitas tra restauro e conservazione*, Milano 1990, pp. 263-288.

Vedi anche N. Pirazzoli, *Restauro e narrazione*, in *Memoria e restauro dell'architettura*, cit., pp. 186-195.

13 Al Musée d'Orsay di Parigi sono conservate più versioni dipinte da Claude Monet che raffigurano la facciata della cattedrale di Rouen al variare della luce e

delle stagioni. Gli stessi titoli dei quadri (non sappiamo se dell'artista stesso) *narrano* le diverse sensazioni suscitate dalla cattedrale in un dato momento e trasmesse nel dipinto: *Le portal, temps grise, harmonie grise; Le portal et la Tour Saint-Romain, plein soleil, harmonie bleue et or; Effet du matin, harmonie blanche*.
14 Esso acquista spessore e funzionalità se si fonda, includendolo, sul profilo tecnico del caso, sintesi efficace di lettura dei fenomeni che interessano la costruzione, che a loro volta mutano ai nostri occhi il senso della costruzione. Lo proponiamo dunque come un modo per formare, coagulandola, una nostra comprensione interpretativa basata su una descrizione dei caratteri e delle condizioni, utilizzando strumenti, capacità diagnostiche e sguardi diversi.





La fabbrica come referente: ciò che le serve, ciò che ci serve

Che bisogno c'è di progettare un cambiamento?

Per vincere l'inerzia delle cose e avviare un mutamento, per quanto piccolo, ci deve essere una spinta all'agire, uno o più *motivi*. È la volontà di mutare lo stato delle cose che muove un progetto e lo avvia. L'essere preoccupati e il provare disagio per la condizione odierna di una architettura, o il voler dare un rinnovato scopo alla sua esistenza, rappresentano, insieme o separati, i principali motivi del progetto di restauro, che è dunque un particolare *progetto di mutamento*.

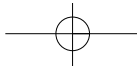
I motivi del progetto nascono dal configurarsi prima indistinto, e dal coagularsi e manifestarsi poi, di una nostra insoddisfazione, inquietudine o senso di disagio di fronte all'edificio. Rappresentano quindi l'espressione di una *preoccupazione* quando non di un vero e proprio *giudizio negativo* che deriva dal confronto con una condizione, se non ideale, comunque ritenuta diversa e migliore sotto uno o più aspetti rispetto a quella attuale. Insomma al suo *poter o dover* essere.

È evidente che già l'assumere un dato termine di paragone rappresenta di per sé una scelta e un indirizzo pur iniziale, in quanto prefigura una condizione di riferimento: lo stato di integrità e di completezza, la capacità autoprotettiva ecc.

Alcuni motivi fanno riferimento a condizioni che possono essere valutate in base a parametri codificati e a tecniche di misura proprie delle discipline fisico-meccaniche, come la stabilità strutturale, o chimico-fisiche, come i processi di decadimento della materia. Altri si collegano al modo in cui l'edificio manifesta la



Casa senza più il tetto, abitata al piano sottostante, sulla strada principale de L'Avana Vecchia. Il confine ritenuto necessario per la sopravvivenza della casa, per l'uso e per la sicurezza degli abitanti si sposta talvolta in modo marcato.

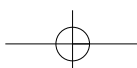


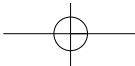
sua presenza di oggetto architettonico al suo interno o nel contesto in cui si trova, e risentono quindi sia del comune sentire – il *sensu del decoro* – sia di più elevate pulsioni estetiche; in questo campo si possono proporre *criteri motivati*, ma non *parametri* in senso stretto. Altri motivi sono legati all'attuale rispondenza funzionale in rapporto ai modi di utilizzo già in atto o ad altri che si vogliono inserire.

È opportuno cercare di analizzare separatamente i *diversi motivi* che spingono all'avvio del progetto, pur sapendo che comunque si intrecciano tra loro: le manifestazioni di un dissesto incidono sulla stabilità della fabbrica e ne motivano la verifica, ma costituiscono anche una inquietante perdita di decoro che “significa” un pericolo fungendo da deterrente all'uso.

Di fronte a una architettura che sta decadendo sorgono in noi più pulsioni quasi istintive, sovente contraddittorie. Talvolta sorge il desiderio che resti com'è, perché possa continuare a esercitare su di noi il fascino che anche al suo declino è legato; o all'opposto che scompaia, liberandoci dalla sua inquietante presenza. Più spesso la fabbrica sollecita in noi una reazione attiva, generosa, e ci richiede di venirle in soccorso, opponendosi al degrado e al suo avanzare: *ripara* quella gronda bucata, *contrastata* quel dissesto. Si sovrappongono poi proiezioni più ambiziose: come potrebbe ri-apparire nel nostro orizzonte di vita, se ci opponessimo più radicalmente al suo declino? Ancora, e non necessariamente per egoismo: come possiamo meglio utilizzarla e viverla nel presente? Il percorso di ricerca dei *fini* dell'opera di restauro, di come traduciamo in *obiettivi* di progetto i *motivi* che spingono a intraprenderlo, tende sovente a tradursi in un'unica, indistinta risposta a queste e altre pulsioni e domande. Se pure dobbiamo elaborare una efficace risposta unitaria, è meglio prima porre con chiarezza le domande, che sono comunque diverse e a ciascuna delle quali è dovuta una risposta.

Alcune sorgono perché, spinti dalla preoccupazione, riteniamo di farci interpreti di *bisogni*, *necessità conservative* o manutentive che la costruzione ci pone, quasi fosse un organismo vivente capace di volontà autoconservativa. È la fabbrica che ci chiede aiuto, ci chiede quello che le serve per sopravvivere e noi le rispondiamo. Altre derivano invece dalle diverse *aspettative* che noi stessi e la nostra società riponiamo in una data architettura e nelle sue potenzialità, e rappresentano sovente l'impulso principale all'opera di restauro. In questo caso siamo noi a chiedere alla fabbrica





La fabbrica come referente: ciò che le serve, ciò che ci serve

79

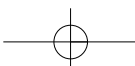
di mutare, proiettando su di essa una nostra volontà e poetica, e pensando comunque di trarne dei vantaggi.

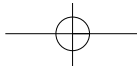
Non ci proponiamo una separazione drastica tra queste *due sfere di motivazioni*, quella delle *necessità* avanzate dalla fabbrica per la sua permanenza e quella delle nostre variegate *aspettative* su di essa, ma riteniamo utile, almeno nella fase formativa, metterle a fuoco ed elaborare per ciascuna un risposta separata, per rendere più nitido il percorso di individuazione e di scelta dei fini dell'opera di restauro. È importante chiederci se un intervento *serve* veramente alla fabbrica per poter sussistere, o se rappresenta invece la proiezione su di essa di un nostro desiderio. Certo, anche la preoccupazione di far perdurare la fabbrica risponde alla *nostra aspettativa* di vederla presente nel nostro orizzonte di vita, e quindi questa divisione appare una forzatura; ma vi è indubbiamente una diversa coerenza nel dare risposta alle due sfere. Soddisfare i bisogni della costruzione, le sue necessità perché possa continuare a sussistere, costituisce una *difesa*, un atto dovuto al quale non possiamo sottrarci se le attribuiamo quei significati e valori che la rendono una *architettura da conservare*. Il conservare, inteso come la risposta ai bisogni di autosussistenza della fabbrica, diviene perciò al tempo stesso un *fine in sé motivato* del restauro e una *pre-condizione* da assolvere per poter proporre gli altri fini del progetto: insomma una componente essenziale del restauro, che può limitarsi a essa, identificandosi con la conservazione, o soddisfare anche le nostre aspettative.

Vi sono più modi di concepire cosa è necessario a una architettura per continuare a sussistere.

Posso risarcire le sue forme di autodifesa, rendendole nuovamente efficienti di fronte alle aggressioni ambientali, per esempio attraverso la *manutenzione* di un tetto; posso cercare di agire riducendo l'aggressività delle azioni cui è sottoposta, adottando un'ottica di *salvaguardia* e di *protezione*. Posso intervenire nel presente rispetto agli effetti del passato come *riparazione* di danni già subiti, o nel presente rivolto al futuro, come *prevenzione* di danni possibili.

Quanto al livello e all'intensità, posso propormi un obiettivo di mera sussistenza rispetto alle condizioni di fatto, limitata nel tempo, o la ricerca di una più durevole e rinnovata efficienza. Posso tuttavia dover constatare che la costruzione, per poter essere conservata con i mezzi che ho a disposizione, deve mutare profondamente rispetto allo stato in cui oggi si trova, e mi devo





interrogare sull'invasività e sul complesso di impatti, per evitare che si traducano in interventi non commisurati rispetto all'obiettivo, in cui i mezzi da impiegare prevaricano il fine conservativo. Tutto questo costituisce comunque la risposta sul *versante curativo* del restauro, finalizzato alla conservazione fisica dell'opera; quello per intenderci più prossimo alla medicina nei percorsi di metodo e nelle finalità. Per alcuni costituisce tout-court *la conservazione*.

La seconda sfera, la *risposta alle nostre aspettative*, è quella più propria del restauro di architettura, e si traduce essa stessa in una *forma di architettura* che governa anche figurativamente le permanenze e i mutamenti di ciò che si vuole comunque conservare *per e con* le sue peculiarità.

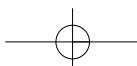
È di certo una tautologia, ma il restauro è in modo precipuo la risposta alle *aspettative* di restauro, e la conservazione – la risposta ai bisogni – al tempo stesso una sua pre-condizione e il suo fine primo, ma non esclusivo.

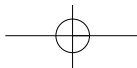
Il motivo scatenante delle aspettative di restauro è sempre un depauperamento constatato, che può presentarsi come opera soprammessa che impedisce la piena espressione di una architettura o con i tratti della menomazione, come nel caso di una parziale distruzione o di un accentuato decadimento.

Cesare Brandi, in un suo fondamentale scritto, ha polarizzato in *istanza estetica* e *istanza storica* le aspettative entro cui il restauro deve trovare un equilibrio dando a esse risposta; istanze, nella visione brandiana rivolta all'opera d'arte, con pronunciati margini di conflittualità, ed è anche per governarne il conflitto che il restauro esiste.

L'istanza estetica così concepita deriva principalmente da quella pulsione per cui l'opera di architettura richiama alla nostra mente, con una sorta di riflesso istintivo, l'idea di integrità, di completezza figurale, e con essa viene immediatamente confrontata quando incompleta, così come si prosegue mentalmente un brano musicale conosciuto che si interrompe. Quanto più l'architettura è *ordinata*, progettata e costruita in base a ordini, canoni, linguaggi che ancora comprendiamo e che includono – quasi reclamandola – la loro prevedibile completezza, tanto più è forte questo riflesso. Lo è assai di meno nelle architetture che coincidono con la propria tettonica costruttiva, oppure composite – molteplici –, o in quelle di cui non comprendiamo più i codici.

Vi è quindi una sorta di inerzia nell'immagine di una architettu-





La fabbrica come referente: ciò che le serve, ciò che ci serve

81

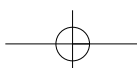
ra quando per vari motivi incompleta, che porta la nostra mente a integrarla; è fortissima in alcuni casi, più debole o assente in altri, e questo dipende soprattutto dai nostri codici di lettura, dal paragone che possiamo istituire con altre architetture affini compiute, se esistono, dalla loro prevalenza anche numerica su quelle incomplete. È come se istituissimo un paragone inconsapevole con uno *stato medio*, usuale per quel tipo di manufatti. Non è usuale, per un edificio neoclassico, essere anche solo in parte privo di intonaci, come non è consueto per una torre medievale essere anche solo in parte intonacata o integra in ogni sua parte.

Anche il *luogo* in cui l'architettura si trova cambia la nostra immagine di riferimento rispetto alla quale misuriamo il differenziale tra come essa è e come – ancora istintivamente – vorremmo fosse. E qui non si tratta solo di codici architettonici e di stili, ma entrano in gioco questioni di sintonia e di *decoro*, ossia di ciò che percepiamo come *pertinente a un dato contesto*. Una persona vestita in frac su una spiaggia, così come la stessa in costume da bagno a un ricevimento, sono letteralmente *fuori luogo*, mettono a disagio o comunque lasciano interdetti: snobismo, provocazione o incoscienza? Il paragone con l'abito di una persona in un dato contesto sociale non è casuale. Il *vestito*, per una architettura, rappresenta il modo con cui essa si manifesta *stando al proprio posto*, partecipando al contesto del sito e istituendo rapporti di prossimità con altre architetture. Senza andare oltre, possiamo interpretare l'istanza estetica, declinandola in modo più corsivo rispetto alla definizione brandiana, come la volontà che una architettura possa esprimersi in modo commisurato e pertinente alla sua natura e alle sue potenzialità nel contesto in cui si trova e al quale partecipa.

Ci accorgeremo che l'idea di compiutezza e di integrità architettonica è cogente in un numero limitato di manufatti, e che in molti altri – cui va anche troppo stretto il richiamo all'*opera d'arte* – lascia spazio a quel presentarsi dignitoso che permette a una architettura di esprimere il proprio carattere, iniziale o acquisito. Ci renderemo conto che è più forte in alcuni luoghi e contesti, debole o assente in altri. Talvolta il carattere acquisito è diventato per noi il nuovo asse espressivo di una architettura, e attorno a esso ormai ruota l'istanza estetica. Era già così per il *rudero* di Brandi, si tratta semmai di estendere ad altre situazioni e con motivazioni anche diverse la sospensione del confronto con l'integrità perduta. Consteremo dunque che non sempre una fine-



Effetto di "fuorigioco" indotto dal radicale mutamento di una parte senza tener conto del contesto. Complesso del castello di Pojana (Vicenza).





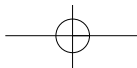
stra murata deve essere riaperta; l'architettura molto spesso sa esprimersi anche attraverso il suo *essere mutata*, non è necessario torni sempre ad assomigliare a *come è stata*.

L'aspettativa di poter fruire esteticamente di una architettura non si incardina dunque sempre e solo nel paragone tra la sua immagine attuale e l'icona di una sua possibile integrità passata. Ma è poi vero, allora, che *istanza estetica* e *istanza storica* sono *sempre* conflittuali?

Se per *istanza storica* intendiamo anche la volontà che l'architettura conservi il proprio valore documentale, il suo testimoniare di essere mutata, e lo sappia esprimere attraverso quelle forme di autenticità che le consentono di narrare direttamente la propria vicenda, constateremo che per molte architetture giunte a noi questo *saper testimoniare* rappresenta il carattere prevalente, o comunque fondamentale, anche sotto il profilo estetico: la percepibilità della storia vissuta dall'edificio costituisce il suo principale *appeal*, fondato su un sentire più complesso e articolato rispetto al vedere che si limita a paragonare l'oggetto con l'icona del suo stato integro. Ci apriamo dunque alle *estetiche dei significati*, non solo storici, che attribuiamo all'oggetto. Ci sono forme di decadimento o di riduzione a frammento che portano l'opera a una nuova compiutezza estetico-percettiva, e questa ci permette di distaccarci dall'idea di integrità e dalle aspettative che ne possono nascere.

Constatiamo quindi una profonda intrusione dell'istanza storica nell'istanza estetica, che in qualche caso giungono addirittura a coincidere sovrapponendosi, per cui ci appare con evidenza che i segni formati dalla storia e dal tempo sono determinanti per il carattere dell'edificio e per quella che percepiamo come la sua *bellezza*, il saper esercitare su di noi attrazione e fascino in virtù di quello che dice e non dice. Per questo una finestra può essere più bella chiusa che riaperta.

La percepibilità della storia, dunque, molto spesso è bellezza dell'opera, o comunque una sua componente fondamentale; dove la storia non è tanto o solo ciò che consente il *resoconto* documentale degli accaduti nel tempo, ma è prima di tutto un *racconto* di tutto questo, in cui le ambiguità, le sospensioni, i rinvii enigmatici sono importanti quanto i fatti narrati. Dobbiamo interrogarci ogni volta su quale sia in una architettura, e se esiste, il centro della sua *bellezza*; se coincida con quello che è già di fronte ai nostri occhi, o se possa/debba essere spostato, in che direzione e di quanto.



La fabbrica come referente: ciò che le serve, ciò che ci serve

83

Le vicende della storia hanno segnato diversamente gli edifici giunti sino a noi, formando tracciati che contribuiscono largamente alle condizioni e al carattere di ciascuno.

Con i segni della sola durata nel tempo dalla costruzione a oggi, una architettura può aver conservato immutata la propria configurazione, e presentarsi oggi con una figuratività segnata solo dal tempo naturale; può aver subito trasformazioni aggiuntive, e intersecare la propria con altre figuratività complementari e compresenti; può aver subito trasformazioni obliterate, che distruggono, che distruggono e nascondono, o che nascondono soltanto entro una configurazione rinnovata; può essere stata già restaurata, ossia sottoposta ai mezzi conservativi propri delle diverse stagioni del restauro, così come alle relative aspettative e forme di selezione.

Istanza estetica e istanza storica troveranno appigli diversi, coincideranno o divergeranno a seconda della natura di questo tracciato e più in generale del carattere del manufatto, che il tracciato stesso ha contribuito a formare così come è oggi.

L'aspettativa d'uso ha ampi tratti di ambiguità. L'utilizzo infatti è un *fine condizionante* del restauro, perché mette l'edificio in grado di autoprotettersi dal divenire un *relitto*, oggetto abbandonato e ingombrante, condizione gravida di rischi. Rappresenta anche il modo naturale per consentire, con il *vivere dentro*, il reciproco contatto tra persona e oggetto di architettura. Nei suoi risvolti economici, è anche un mezzo per raggiungere gli altri fini precipi del restauro, in quanto consente di mobilitare le risorse necessarie alla complessiva opera conservativa; ma pone le proprie condizioni, che il restauro deve assumere come propri fini secondari. Può quindi rivelarsi il più classico dei cavalli di Troia, introducendo nel restauro spinte del tutto aliene dal voler conservare in *quanto tale*. La verifica di legittimità dei fini, rivolti all'uso e non solo, è dunque un compito doveroso e fondativo della ricerca progettuale.

Un'apertura può essere bella anche chiusa, chiesa di Bonnieux (Provenza) e fianco di casa Carpena a Feltre.

