

Degrado, tempo, restauro

È anche e soprattutto con i mutamenti che avvengono nel corso del tempo, ai quali deve il suo stesso motivo di esistere, che il restauro si misura. Cerca di rallentarne il passo contrastando quelli già avvenuti o attesi in futuro, ma sa di non poter fermare il divenire, e si dispone ad accettare parte del lavoro che il tempo compie sulle fabbriche. Il territorio del restauro è teso tra pulsioni di segno opposto nei riguardi del tempo, e percorso da dubbi sul come trattare i mutamenti che lo accompagnano¹.

Declino, decadimento, degrado. Più parole esprimono l'allontanamento della fabbrica da uno stato precedente e implicitamente migliore con cui paragoniamo la condizione attuale, e tutte inducono di per sé alla malinconia e al disagio, come rimpiangessimo una giovinezza perduta. De-gradarsi implica sempre lo scendere in una scala gerarchica, e a questo può corrispondere o meno la perdita di caratteristiche oggettivabili anche sotto il profilo fisico e chimico. Indica quindi un mutamento che giudichiamo di per sé negativo, un peggioramento.

Talvolta, ma non sempre, ascoltiamo all'opposto parole di apprezzamento, perfino di ammirazione e di gratitudine, per gli esiti del "tempo scultore"². C'è chi parla di affinamento e di levigatura, di maturazione che giunge quasi a sublimare la materia costruita elevandola al di sopra della sua contingente materialità, fino a conferirle quella che Ruskin chiamava "alta risonanza" o "serena autorità"³, insomma l'*aura* di una fabbrica che reca i segni del lungo tempo vissuto e lo testimonia insieme alla civiltà dei costruttori.



Porta del Quart a Valencia.
Nel recente restauro sono stati conservati i segni dell'assedio napoleonico.

Tempo scultore e tempo pittore nelle Procuratie Vecchie a Venezia. Patine e patinature intenzionali, incise dall'erosione che l'acqua compie riportando in luce e segnando la pietra d'Istria, formano un gioco che accentua e articola luci e ombre degli oggetti.



A Gortyna (Creta) un ulivo, crescendo, ha inglobato una colonna romana.

In una corte nascosta a Venezia, la frattura rende la vera da pozzo più bella di una integra.

Gli stessi termini che adottiamo – *aura* è molto prossima ad *aureola*, il nimbo dei santi – presuppongono, se non la venerazione e la reverenza, quanto meno il profondo rispetto; di qui a fare delle costruzioni del passato l'oggetto della nostra contemplazione ammirata, come se il tempo facesse diventare *reliquia* la materia che gli sa resistere, il passo è breve.

Il tempo dunque può accrescere il valore dell'opera rispetto a date scale.

I mutamenti considerati come *degrado* e *decadimento*, o all'opposto valutati come *avvaloramento*, gravano il restauro, che per suo statuto deve agire sugli effetti del tempo, di una grande responsabilità. Se è vero che il degrado – passato e/o futuro – è il suo principale motivo, il restauro deve rispondere al nostro rammarico e al disagio per ciò che esso, nel tempo, *ha tolto* e *potrà togliere*; ma deve saper tenere nel giusto conto anche ciò che il tempo *ha dato* e *potrà dare* alla fabbrica e che noi stessi rischiamo ora di toglierle contrastando radicalmente gli effetti del degrado: perché spesso gli stessi segni rappresentano ai nostri occhi sia un degrado che un avvaloramento. L'impresa di separare il grano dal loglio, intrecciati negli stessi mutamenti di cui rappresentano solo letture diverse, risulta concettualmente ardua e spesso impraticabile in concreto.

In ogni caso, è soprattutto la materia doppiamente *signata* – dall'uomo e dalla natura – che reca i segni del tempo e lo rende a noi *sensibile*, percepibile attraverso i sensi. Se vogliamo conservare la percezione ottico-tattile del tempo, non possiamo esimerci dal conservare la materia che reca i segni del divenire. La conservazione fisica diventa allora il mezzo per rendere possibile un particolare tipo di esperienza: dunque, in una certa misura, dobbiamo conservare la materia *proprio perché* degradata, segnata dal tempo, o *anche* per questo⁴. L'essere *in quanto tale* della fabbrica si flette verso il suo essere stata trasformata dal degrado, e, in una misura che dobbiamo cercare di capire, lo include.

Il degrado si sviluppa nel corso del tempo come risultato dell'interazione tra fattori agenti e condizioni che rendono aggredibile la costruzione. La durata dei materiali naturali impiegati negli edifici – pietra, legno, terra, metalli ecc. –, che la lavorazione ha reso in diversa misura *artefatti*, è dunque funzione del tempo di esposizione alle aggressioni ambientali cui sono sottoposti. Anche senza richiamare l'entropia e i principi della termodinamica, il deperimento costituisce una direzione inevitabile e il suo



Degrado, tempo, restauro

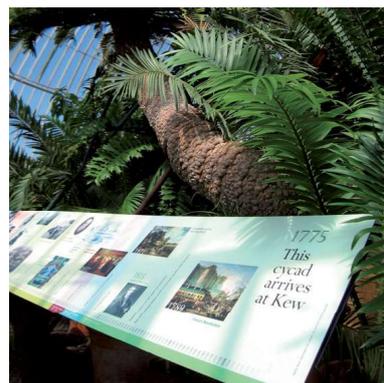
159

livello è un indice della durata del cemento, pur legata alla intensità e natura di questo in rapporto alla capacità di risposta del materiale. La costruzione – ma soprattutto alcune sue parti, come le superfici – diviene una sorta di *cronografo*, in quanto registra il passaggio del tempo attraverso i segni prodotti su di essa *nel tempo* dalle azioni di varia natura⁵. L'inconsapevole ricostruzione mentale di questo processo ci porta ad associare un'entità altrimenti astratta – la durata del tempo – ai segni concreti del deperimento di una costruzione, e a stimarne l'età osservando la profondità delle sue rughe. La costruzione materializza il tempo attraverso gli effetti che il degrado – *col tempo*, come la *Vecchia* di Giorgione – ha prodotto su di essa, e lo rende sperimentabile e presente nel nostro paesaggio di vita: ne sentiamo il respiro. Le forme del degrado di una architettura *significano* il tempo della sua esistenza.

Prendiamo atto che le costruzioni costituiscono l'unico oggetto fisico – tranne forse i grandi, antichi alberi⁶ – in grado di consentire una scala di riferimento del tempo misurabile in più generazioni e non in ere geologiche, superando i cicli brevi come le stagioni o i giorni, ma anche l'arco di una singola vita umana, di cui in un certo senso estendono la durata: assomigliano al viso di una persona che, invecchiando, è vissuta molto più a lungo.

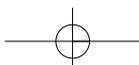
A ben vedere, nelle costruzioni si realizza l'unico termine medio di congiunzione tra il tempo ristretto della vita e quello naturale ininterrotto, tra il tempo ciclicamente breve dei giorni e delle stagioni e quello lungo e continuo – conosciuto razionalmente ma non percepito – delle glaciazioni e delle ere geologiche. Non abbiamo nient'altro di tangibile e riconoscibile, intorno a noi, con 150, 500, 2000 anni di età, che non siano le costruzioni. Costituiscono l'anello altrimenti mancante tra il tempo lungo della natura e il tempo breve dell'uomo, e danno l'appiglio alla percezione del mistero del tempo⁷. Ma l'arco di età delle costruzioni coincide sostanzialmente con l'estensione temporale della storia umana; e, se si escludono gli oggetti conservati nei musei, ne rappresentano la principale e più diffusa testimonianza concreta. Saldano dunque il tempo come successione di eventi storicamente conosciuti con quello naturale, percepito associandolo ai suoi effetti sulla materia costruita.

È proprio questa sovrapposizione fino alla saldatura tra opera *storica* dell'uomo e opera della natura che rende compresente nelle costruzioni la doppia scala del tempo, e causa quella sottile interferenza tra *tempo storico* e *tempo naturale* che dei monumenti è



L'antico castagno detto "Balech", forse millenario, a Quero.

Cronologia storica parallela alla vita di una pianta tropicale nella serra di Kew Gardens, a Londra.





Per ricreare la suggestione del tempo trascorso si imitano gli effetti del degrado. Disneyland Paris.

Auto a La Habana.

Casa in legno, fine XIX o inizio XX secolo, a Cigoc (Croazia).

pressoché esclusiva: che non appartiene al tempo biologico come un grande albero, che pure può essere stato piantato da Carlo Magno, situandosi così in un tempo mitico-storico. Il poter disporre simultaneamente di entrambe le scale ci permette, se non di misurare la durata del tempo, quanto meno di immaginarne la profondità. Quando constatiamo che in una costruzione del passato è avvenuta questa saldatura, la dimensione del tempo diviene per noi tangibile, si manifesta *in quel luogo* e nel suo intorno: perché quello della costruzione è un *tempo situato*, localizzato, legato al sito e al luogo come lo gnomone di una meridiana. Basta paragonare mentalmente un paesaggio che include un edificio segnato dal tempo con uno che ne è privo. Le architetture diventano quindi *infrastrutture del tempo* – storico e naturale – in ciascun territorio e luogo⁸.

Osserviamo anche come sia sempre più raro incontrare gli effetti del degrado lento e naturale della materia nel nostro paesaggio di vita. Agli oggetti che utilizziamo non diamo il *tempo* di degradarsi, perché spinti a sostituirli ben prima che perdano la propria funzionalità o subiscano un degrado fisico. La civiltà del consumo si fonda sulla precoce trasformazione in rifiuto, non sul prolungato – nel tempo – mantenimento in uso, e proviamo intenso stupore quando, per uno scherzo della storia, incontriamo a La Habana auto ancora in uso, che ci appaiono vecchissime, quasi fossero *monumenti*: eppure hanno la nostra stessa età anagrafica. Ma anche nelle nostre città e nel territorio il dilagare della versione cosmetica e spettacolare – senza tempo – del restauro fa diventare sempre più rari gli edifici che sappiano rendere onestamente conto della loro età, dimostrandola senza infingimenti e senza falsi pudori.

Per un edificio, il collocarsi con i suoi segni lungo l'asse del tempo, nella posizione che conviene alla sua età, non è solo una questione di pertinenza storica o di sincerità anagrafica. È anche la condizione per consentire alle costruzioni del passato di continuare a svolgere il ruolo particolare che solo a esse può essere affidato. Conservare per permettere all'oggetto di trasmettere il tempo e al fruitore di farne esperienza diviene dunque un *perché*, un motivo dell'attività coconservativa e un suo fine. Ogni costruzione deve dunque poter manifestare con naturalezza la propria età, e saper mostrare che il tempo o, meglio, il flusso delle azioni fisiche e antropiche che nel tempo hanno agito, l'ha segnata in maniera più o meno severa. Che porti *bene* o *male* i suoi anni non è certo un dettaglio, e proprio nell'alternativa tra questi estremi



Degrado, tempo, restauro

161

si colloca anche lo spazio del restauro; ma una architettura non può fingere di non avere un'età naturale, e cercare di far conto solo su quella storica, razionalmente attribuita. Anche l'età storica, se privata del tutto dei segni naturali che ci aspetteremmo a essa associati, diviene dubitabile, ambigua, quasi sconcertante: come quando osserviamo un antico oggetto del tutto preservato dal degrado, rimasto incorrotto nel tempo a motivo di speciali condizioni ambientali; o quando una persona dichiara un'età troppo diversa da quella che sappiamo avere.

È dunque una saldatura preziosa quella che avviene nella fabbrica tra tempo storico e tempo naturale, ed è pericoloso metterla radicalmente in crisi.

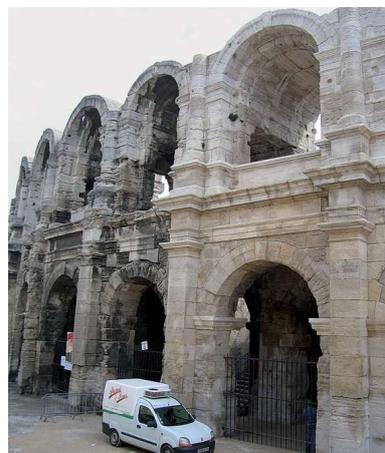
Certo, come per gli oggetti, vi sono condizioni e ambienti che fanno invecchiare precocemente gli edifici, altri che li preservano a lungo; costruzioni che ambivano a durare solo qualche generazione e invece sono sopravvissute; altre che miravano per loro statuto alla perennità. Una casa in legno vecchia di un secolo ci appare *antica*, mentre sulla superficie di un marmorino ben conservato le prime rughe possono comparire anche dopo trecento anni.

Quello dei segni del degrado non è quindi un tempo cronografato, perfettamente misurabile, da tradurre come fosse una registrazione anagrafica: è un tempo relativo a ciascuna fabbrica, variabile in rapporto ai materiali e ai luoghi, formato da *istanti prima* e *istanti dopo* del divenire, dove ciascuno di essi è rappresentato da uno stadio percettibilmente diverso del degrado, come gli anelli di accrescimento di un albero, che variano di anno in anno, da pianta a pianta, e così via.

Ma ogni edificio, a suo modo, è una rappresentazione del tempo trascorso e insieme un indizio grave – se non possiamo dire che ne è una prova – che il tempo *esiste*: e i segni del decadimento costituiscono il valore in ascissa che ci permette di supporre l'esistenza dell'ordinata, il tempo appunto, correlandolo istintivamente al prolungarsi del suo effetto.

Si è *degradato*, dunque è *esistito nel tempo* fino al nostro presente.

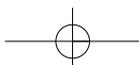
Il degrado è legato principalmente all'acqua, che agisca o sia assente. *Acqua dal cielo, acqua dalla terra, assenza d'acqua* sono le tre condizioni prime del degradarsi. Vi si aggiungono il vento, il sole o l'assenza di sole, l'aria o l'assenza di aria... Il diverso disporsi degli effetti sulle superfici esterne di una architettura è in genere funzione del combinarsi, accentuarsi o ridursi di ciascuna di



Ogni intervento di pulitura attenua la percezione del tempo trascorso. Arena di Arles.

Senza più il tempo: polifora veneto-bizantina pulita all'eccesso.

Col tempo: polifora di palazzo Zane in campo Santa Maria Mater Domini a Venezia.





Acqua dal basso, acqua dall'alto e assenza d'acqua sono le principali condizioni che inducono i fenomeni di degrado sulle superfici esterne di palazzo Zen a Venezia.

Dilavamenti, patine e depositi su cornici e colonne indicano la direzione dell'acqua spinta dal vento, e proiettano su di esse un particolare tipo di ombra. Greenwich, Londra.

queste componenti. E ciò non solo dà una forma al degrado, ma commentando in modo articolato la fabbrica, la localizza, la situa e la orienta rispetto al sole, al vento e all'acqua, alla terra e al cielo, insomma la fa partecipe del luogo fisico e dell'ambiente.

È spesso un vero e proprio *disegno* quello formato dalla pioggia o dalla sua assenza, un'ombra stabilmente proiettata dagli sporti e dagli aggetti sulle facciate attraverso l'inversione di segno del degrado, l'erosione nelle zone battute e il deposito in quelle protette. Provate a guardare la fotografia rovesciata di un tratto di muro, e vi renderete conto che, anche in assenza di ombre, si percepisce qualcosa di strano: i segni del degrado hanno un verso, un *alto* e un *basso*, talvolta impercettibile, che estendono alla fabbrica. Ma è un *disegno* anche quello delle popolazioni di licheni, alghe, batteri che si insediano di preferenza a nord piuttosto che a sud, a est piuttosto che a ovest, come accentuando la mancanza dei raggi del sole.

Quello che noi chiamiamo genericamente *degrado*, dunque, situa la costruzione, contribuisce concretamente a farla diventare un *luogo*, un *sito*. Spesso una architettura è stata orientata tenendo conto, nella sua disposizione o nell'uso differenziato dei materiali, proprio delle condizioni ambientali cui dovrà rispondere; l'ulteriore differenziale dato dal degrado ne enfatizzerà l'orientamento, come radicandolo.

Ecco, la perdita totale dell'orientamento acquisito che deriva tanto dal cancellare gli effetti differenziati di degrado, quanto dall'eliminazione, spesso contestuale, dei dispositivi che del diverso disporsi nell'ambiente tenevano conto – si pensi al cocchiopesto solo a nord o a est sulle facciate di Venezia – *disorienta* l'edificio; l'architettura cessa allora di costituire un punto di riferimento per chi vi si trova davanti, non è più né una *bussola* né un *cronografo*.

Conservare i differenziali se ancora esistono, o almeno non turbarli modificandoli al punto di renderli incomprensibili, diventa quindi condizione per consentire all'orientamento che essi segnalano di contribuire alla personalità della fabbrica, al suo essere situata nel preciso luogo di cui essa stessa è parte.

All'opposto, obliterare i segni del degrado comporta per una architettura *uno spaesamento*, una perdita rispetto al suo essere situabile nel tempo e situata nel luogo che le è proprio.

Queste considerazioni hanno soltanto lo scopo di proporre una riflessione sull'importanza per una architettura dei segni formati nel tempo sulla sua materia e sulla delicatezza dell'agire, quando



Degrado, tempo, restauro

163

necessario, su di essi; importanza e delicatezza di cui talvolta ci rendiamo conto solo *dopo* aver constatato che qualcosa è *mutato troppo*, nella costruzione che abbiamo restaurato proprio per contrastarne i mutamenti. Ma non vogliono essere un invito al decadentismo, all'indugiare e compiacersi del degrado in atto, subendone, come paralizzati, il fascino.

Il restauro vive della sfida di rallentare gli effetti del divenire – l'azione del tempo – anche per far sì che la costruzione, continuando a testimoniare la sua lunga durata, ci permetta di continuare a percepirla e a misurarla. Ricerca dunque le possibili forme di gestione del rapporto razionale e percettivo con il tempo, attraverso i segni che nel tempo si sono formati; e con il luogo, attraverso il loro articolato orientamento sulle superfici della fabbrica.

Ma cosa significa dunque, *conservare il tempo* o, quanto meno, salvaguardare la possibilità di percepirla il passaggio sulla costruzione?

Ogni opera di restauro deve chiedersi, a partire dalle caratteristiche della fabbrica e dalle condizioni in cui si trova oggi – quindi a seconda di quale tempo o tempi esprime e in che tempo si colloca –, quale è il *progetto di tempo* che propone per la costruzione, in quale tempo – o tempi – vuole situarla una volta restaurata, e con che mezzi o accorgimenti intende proporla o consentirne la percezione. E questo vale sia per gli interventi che per contrastare il degrado agiscono sui suoi segni naturali, sia per le azioni che coinvolgono i segni culturali stratificati nella costruzione⁹.

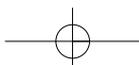
Vuole mantenerla in un *tempo lento, prolungato e ininterrotto*, senza soluzioni di continuità e traumi, un anello dopo l'altro? Allora agirà blandamente sulle superfici di lungo periodo e sulle loro forme di degrado, eviterà di introdurre elementi troppo espliciti del *tempo-oggi* – materiali e linguaggi della contemporaneità – o del *tempo-dopo*, manifestato da una marcata stratificazione odierna.

A conservare l'idea che la fabbrica proveniva da un *tempo lontano*, ormai mitico, mirava consapevolmente, nel 1839, l'avvertenza a effettuare le puliture della Libreria Marciana «in moderato modo acciò risulti pulita senza togliere l'idea della sua età»¹⁰. Si voleva che la fabbrica continuasse a esprimere il suo risalire alla passata Repubblica, che a sua volta si era proposta come nuova Roma.

Il restauro può mirare a collocare la fabbrica in un *tempo arretrato*, come fosse fatto retrocedere di un tratto stemperandone gli effetti. Agisce solo sulle rughe più profonde, cerca di far invecchiare meno e meglio, come lo stesso Sanpaolesi proponeva¹¹.



Fronte verso sud a marmorino e fianco verso est a cocchiopesto in edifici a Venezia.





Nello stesso orizzonte visivo delle fabbriche realtine, fronti simili presentano superfici in condizioni diverse tra loro: con l'intonaco antico conservato e parzialmente eroso (al centro) e, sotto, con l'intonaco antico restaurato (a sinistra) o (a destra) sostituito e rinnovato (la segnalazione è di Mario Piana).

Se invece assume a riferimento un *tempo spezzato*, discontinuo e segmentato, formato da interruzioni e da nuove partenze in sequenza, che non si cancellano reciprocamente, esporrà enfaticamente gli impatti e i contrasti tra le parti stratificate, mantenendo o accentuando i loro differenziali di degrado e aggiungendo altre parti che seguono la stessa logica.

Se vuole collocare la costruzione in un *tempo ciclicamente ripetuto*, che ri-parte come dallo stesso momento in tempi diversi, agirà come manutenzione che rinnova sempre lo stesso aspetto, ma lascia percepire le inquietudini del tempo che nasconde, come una tinta direttamente apposta su un intonaco antico che lascia trasparire le sue irregolarità e inquietudini.

Se mira alla compresenza di più tempi inclusi in un *con-tempo attuale*, un nuovo presente formato da più elementi in tensione per la loro diversa temporalità, porrà una vicina all'altra cose diverse, in un rapporto più libero di quello dato dalla stratificazione, con l'apparente casualità di una rovina di Piranesi; ogni cosa capace di per sé di esprimere il proprio tempo con i propri segni, senza offrire spiegazioni.

Oppure vuol essere *senza tempo*, come sospeso e ambiguo? O in un *eterno presente*, uno stato odierno che perdura e perdurerà coincidendo sempre con se stesso, escludendo rinvii a stati e tempi diversi?

Se invece ricerca un *tempo-allora* farà dell'edificio la scena di una macchina del tempo...

La risposta agli effetti del degrado trova in questo "progetto di rapporto con il tempo" e nella sua consapevole evocazione attraverso la fabbrica un riferimento fondamentale, anche se non esclusivo, in base al quale articolare i modi, l'intensità di azione, le forme di tolleranza o addirittura di conservazione accurata dei segni.

Riconosciamo i segni del divenire trascorso paragonando l'opera, nello stato in cui ci appare, con l'idea del suo stato integro, iniziale e incorrotto – lo stato normale di cui parlava Fiorelli – che ci formiamo mentalmente in base ai nostri codici interpretativi. È proprio il cercare di ridurre o eliminare la distanza tra queste due immagini, la prima reale e l'altra mentale, una delle più forti aspettative del restauro. Certo, si pone anche l'alternativa di lasciarla inalterata, e di evitare solo che possa aumentare in futuro, con il proseguire del degrado.

Piero Sanpaolesi e, più sistematicamente, Paolo Torsello, ci hanno proposto «criteri di opposizione ai fenomeni distruttivi» che



Degrado, tempo, restauro

165

«generano le prime differenze di atteggiamento negli operatori [...] sia pure forzandone la complessa varietà di intrecci e di sfumature entro uno schema riduttivo»¹².

Paolo Torsello fa della scelta di indirizzo nei confronti del degrado il tornasole efficace del complessivo orientamento che un'opera di restauro assume.

Il *cancellare*¹³ mira più agli effetti cumulati che alle cause. Se significa la totale rimozione dei segni del degrado – e quindi del tempo durante il quale il degrado ha agito e che attraverso i suoi effetti si manifesta – allora *cancellare* diviene l'obiettivo e il modo del *ri-pristino*, l'azzeramento del tempo attraverso il ritorno allo stato iniziale e una nuova partenza, ora come allora.

L'*arrestare*¹⁴ vuole impedire la prosecuzione – d'ora in poi – degli effetti dannosi intervenendo più sulle cause o sui fattori facilitanti di degrado che sugli effetti già presenti, e si configura, nell'ipotesi di riuscire a separare *effetti* da *cause*, come un perpetuare il presente odierno, obiettivo della conservazione della materia e dei suoi segni.

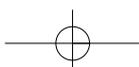
L'*attenuare*¹⁵ sembra rivolgersi più agli effetti che alle cause, ma appare il frutto di una scelta di per sé negoziata, meno drastica ma al tempo stesso potenzialmente ambigua e indecisa.

Le figure/criterio richiamate da questi tre verbi costituiscono significativi punti di riferimento per l'agire del restauro, ma non sembrano capaci di coprire l'intero campo delle azioni e degli orientamenti possibili, soprattutto perché il rapporto istituito con le cause non sempre si estende agli effetti del degrado e viceversa, e quindi sono possibili diverse combinazioni. Potremmo eliminare le cause e non gli effetti, oppure cancellare gli effetti e contrastare le cause...

Ma lo stesso proporre il degrado come un meccanismo costituito da *cause* e da *effetti* appare schematico, e risulta molto spesso fuorviante. In realtà ciascun processo di degrado ha una spiegazione naturale riconducibile a un *cinematismo evolutivo* – che sta tra il decorso di una malattia, e dunque *patologico*, e il mutamento durante una vita, e dunque *fisiologico* – che a partire da un complesso di fattori agenti su parti fisiche aggredibili produce su di esse, in date condizioni, mutamenti che a loro volta partecipano al processo, accentuandone la virulenza o frenandola e attivando via via nuovi stadi e nuove forme evolutive di degrado. Il punto di arrivo prossimo o remoto è, comunque, la scomposizione fisica, la disaggregazione.



Nel castello di Cremolino (foto in alto di Alberto Grimoldi, che ha curato il restauro) gli interventi di apporto a malta sulle superfici sono solo quelli mirati a impedire l'avanzamento del degrado erosivo su giunti murari e intonaci (foto di Paola Squassina).





Torre sul mare a Porto Ferro, in Sardegna.

Protezione dedicata di affreschi esterni, un tempo interni, nel castello di Sabbionara d'Avio, proprietà del FAI.

Dipende dunque da quali sono in concreto le *azioni aggressive*, le *caratteristiche dei materiali aggrediti*, gli *effetti* su di essi, il *ruolo degli effetti* nell'ulteriore evoluzione del cinematismo di degrado; e su quale componente della catena siamo in grado di agire per interromperla con una azione mirata, se siamo in grado di compierla; quali parti della fabbrica sono interessate dalle azioni e quale ruolo rivestono nell'intero sistema, quali impatti sono destinati a produrre gli interventi ipotizzati: anche qui, come già nel consolidamento, entriamo in un aspetto del restauro che si apparenta alla medicina.

Se il degrado è la diretta conseguenza dell'acqua che percola da una gronda bucata – un danno riconducibile a una inefficienza locale, quindi – riparare la gronda significa in modo inequivocabile eliminare la causa che ha scatenato i fenomeni, e poter scegliere in piena libertà tra conservare, attenuare, cancellare gli effetti che ha provocato. Ma se è il vento dal mare a erodere le mura di una città, sappiamo di non poter agire sulla causa, l'ambiente stesso, ma solo sull'aumento della capacità autoprotettiva e sugli effetti, a ridurre la vulnerabilità delle muraglie esposte e a tamponare le falle per evitare che si allarghino.

Se a volte, dunque, le cause che innescano il cinematismo possono essere disattivate, o può essere mutata una condizione intrinseca che rende vulnerabile l'oggetto esposto, molto più spesso le cause agenti non sono eliminabili, come la pioggia battente spinta da un vento dominante, e possiamo solo *contrastarne gli effetti* cercando di ridurre l'aggredibilità della costruzione soggetta, per esempio con un periodico trattamento protettivo, o risarcendo via via le forme di degrado.

Talvolta sono possibili misure di *salvaguardia*, che sottraggono l'opera al cinematismo di degrado, come la copertura di un'area archeologica o l'allontanamento a monte delle acque che causano umidità a una costruzione; e, ancora, l'aumento di uno sporto per proteggere un affresco esterno o la deviazione del traffico automobilistico. Salvaguardare l'opera sottraendola all'azione aggressiva, permette poi di scegliere in piena libertà come trattare gli effetti del degrado.

In certi contesti, eliminare le cause prime e cancellare gli effetti visibili senza aver agito sugli effetti che hanno mutato il sistema e costituiscono ora fattori di degrado, è solo un rimedio apparente e temporaneo. A Venezia, spesso si contrasta la risalita capillare con una barriera e poi, sopra di essa, si ricostruiscono gli intonaci esterni danneggiati dall'umidità, ma senza aver prima estrat-



Degrado, tempo, restauro

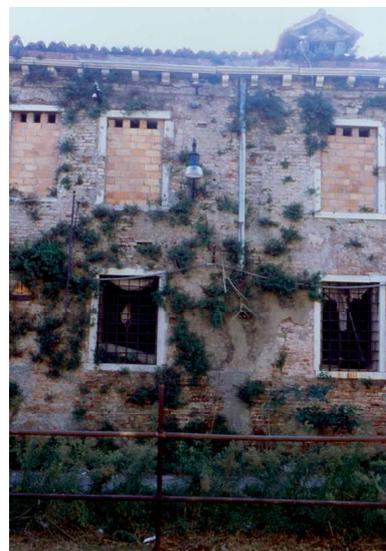
167

to i sali che questa ha apportato alle murature, impregnandole: e proprio i sali, che pure rappresentano *effetti* della causa prima, costituiranno la concausa del rapido degrado dei nuoviintonaci. Se non si vuole o non si può agire sistematicamente su cause e concause di un cinematisma di degrado, allora è meglio disporsi a *mitigare* gli effetti presenti considerando naturale il loro rapido riapparire, e in qualche modo prevedendolo: quindi, *assecondare* il degrado e *tollerarne* le cause e gli effetti, per esempio operando una risarcitura parziale che segua il profilo delle zone interessate da umidità e salinità e ne includa la presenza visibile nella fabbrica: che li accetti dunque come immagine, pur attenuata nella sua asprezza. La strategia dell'*assecondare* può consistere nel flettere l'immagine della costruzione quanto basta a renderla capace di accogliere i segni del degrado già avvenuto, pur attenuandoli e come acquisendoli all'assetto consolidato della fabbrica; disattivando il senso di minaccia e volgendo gli effetti verso uno stato confinato e stabilizzato, in grado di accogliere anche gli effetti ulteriori, quasi prevedendoli nel nuovo assetto figurativo dell'opera, senza che ne sia messa in crisi e destrutturata l'immagine, ossia senza far diventare *indecorosa* la costruzione.

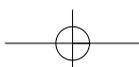
All'opposto, si può ricorrere agli intonaci *a prova di effetti*, utilizzando le cosiddette malte altamente traspiranti e resistenti ai sali: si tratta quindi di *inibire* gli effetti ulteriori dopo aver *cancelato* quelli presenti, senza agire sulle cause che li hanno prodotti. Ma, a parte il bilancio conservativo e le conseguenze visive di questi trattamenti, di cui si parlerà più avanti, valgono anche qui le considerazioni svolte per il consolidamento, quando ci si è posti il limite, contrastando il dissesto, di non mutare radicalmente il comportamento naturale.

L'acqua dal basso, agendo come umidità di risalita capillare, disegna soprattutto a Venezia il proprio campo di azione attraverso i processi erosivi che sono propri, e la loro articolazione sulle superfici assume la forma data dalla variabile altezza raggiunta. Le pareti diventano un bagnasciuga verticale. La diversa saturazione del colore dei mattoni che l'umidità stessa e i sali presenti determinano costituisce un elemento di variazione che contribuisce in modo non marginale al "pittorresco", a quel carattere che si presta a essere rappresentato da un dipinto, o appare come fosse esso stesso dipinto.

La risposta, a Venezia, è spesso brutale. Regolarizzando la zona in cui si lasciano i mattoni a vista in balia dell'umidità, come recin-



Immagini che precedono e seguono il restauro del fronte esterno dell'ex convento di San Cosmo a Venezia. La zona basamentale è stata mantenuta con intonaco parzialmente coprente, senza formare un contorno netto rispetto alla parte superiore in cui l'intonaco è stato più diffusamente integrato, e senza operare diffuse sostituzioni murarie. Il naturale riapparire dell'umidità è stato, in certa misura, tollerato e previsto nelle sue manifestazioni, cercando di far sì che non facesse entrare in crisi l'immagine complessivamente raggiunta.





Immagini precedente e successiva al restauro di un edificio cinquecentesco a Venezia. Il bordo netto che separa la parte con l'intonaco completamente rinnovato dalla muratura basamentale mantenuta a vista, modifica profondamente l'immagine architettonica del manufatto.

Il degrado che è destinato a ricomparire, in un ordine così forzoso, diviene inevitabilmente eversivo per il decoro della costruzione. In basso, sempre a Venezia, gli effetti innaturali dell'intonaco "altamente traspirante", che richiede spessori elevati, in corrispondenza delle membrature in pietra mantenute a vista.

tandola rispetto a quella in cui si ricostituiscono intonaci del tutto nuovi e perfetti, si modifica macroscopicamente l'architettura, spesso umiliandola, e si uccide il pittoresco sostituendolo con l'artificioso. Perseguire la regolarità geometrica e un ordine fittizio per conferire uno pseudo-decoro, forzando la fabbrica ad assumere nuove forme per confinare entro di esse il degrado, porta a questo risultato.

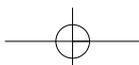
Sono solo alcuni esempi, per sostenere che la risposta del restauro alla complessa fenomenologia del degrado deve essere articolata, e saper differenziare il proprio indirizzo in rapporto alle diverse componenti e manifestazioni del cinematismo nei suoi stadi evolutivi; componenti il cui ruolo deve dunque essere conosciuto attraverso una precisa valutazione analitico-diagnostica. Ecco quindi che le discipline analitiche, cui si deve la capacità scientifica di ricostruire la catena cinematica formata da cause agenti-condizioni aggredibili-effetti, hanno il potere di designare quale intervento si può configurare come *cancellare*, *arrestare* o *attenuare* anche al fine di definire le diverse posizioni concettuali che il restauro assume nei confronti del degrado; e concretamente lo guidano, fornendogli elementi di valutazione che consentono talvolta di affrontare separatamente il piano delle conseguenze sull'aspetto esteriore rispetto a quello dei concreti effetti sul cinematismo.

Questo, inevitabilmente, articola e rende variabile nei diversi casi reali anche il significato delle azioni del *cancellare*, *arrestare*, *attenuare* rispetto alle diverse idee di restauro.

Per esempio, estrarre i sali da una muratura, cioè *cancellare* un effetto di degrado capace di diventare concausa di degrado ulteriore, senza intervenire sugli intonaci danneggiati – anche questo un effetto –, rappresenta una azione conservativa che dà risposte differenziate a diverse componenti dello stesso fenomeno.

Alla parola "degrado" associamo immagini anche molto diverse tra loro. Degrado è il primo segno localizzato di mutamento che compare su una costruzione recente e in uso, come effetto di una scarsa durabilità del materiale, o di una mancata manutenzione; è il combinarsi degli effetti di erosione e di deposito sulle facciate di una fabbrica vetusta; è la condizione globale del relitto, spesso oltrepassata, coinvolgente e devastante, o quella in cui il rudere ha trovato nuova forma e relativa stabilità...

Il degrado leviga a volte come una lenta risacca, a volte ferisce





Degrado, tempo, restauro

169

con violenza; può distruggere, o lasciar perdurare a lungo. Anche qui, dunque, ci troviamo di fronte a una parola che accomuna situazioni molto lontane tra loro.

Le diverse condizioni di degrado, e le immagini che a esse associamo, a volte si presentano tra loro combinate, a volte separate, dando luogo a casi diversi che contribuiscono al carattere della fabbrica e a definirla come “caso”, influenzandone il profilo tematico.

Il degrado innesca un riflesso condizionato, l'associazione mentale e comportamentale tra un segnale visivo e le sue probabili conseguenze: una casa con l'intonaco cadente porta a diffidare della sua efficienza. Se esiste un rapporto tra forma e funzione, l'entrare in crisi della forma con la perdita di integrità, o il solo fatto che la forma non sia percepita come integra, mina anche la credibilità della funzione, mettendola in crisi. La *venustas* di una architettura non risiede nello *stato decoroso* con cui si presenta, che tuttavia ne rappresenta una condizione e una componente quasi sempre necessaria. Il degrado ha dunque conseguenze tangibili sulla funzionalità; anche se si tratta di conseguenze solo percepite o supposte, queste hanno effetti altrettanto reali perché fungono da deterrente all'uso del bene.

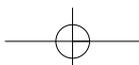
Il degrado, dunque, *de-qualifica rispetto all'uso*, e spesso ha conseguenze psicologiche sui comportamenti superiori alla reale perdita di funzionalità. L'edificio funziona ancora, ma è in uno stato *indecoroso* e questo “significa” anche la sua mancanza di funzionalità, e rende comunque non dignitoso utilizzarlo: la casa, o la costruzione che utilizziamo, è una forma di autorappresentazione del proprietario o del suo utente, ed è comprensibile l'esigenza di evitare che la propria immagine sia associata a un edificio in uno stato *privo di dignità*.

La perdita del *decoro*, dunque, molto spesso è una conseguenza del degrado. Possiamo chiederci in che cosa consista lo stato *decoroso* o *dignitoso* di una architettura, e quando all'opposto diventi *indecoroso* o *non dignitoso*.

Parlando alcuni anni fa, per gli edifici, di “comune senso del decoro”¹⁶ è stato implicitamente proposto un parallelo tra *decoro* e *pudore* – o “comune senso del pudore” –, collegandolo dunque alla mentalità e al costume di una società in una data epoca e luogo. Se accettiamo questo paragone, e pensiamo ai cambiamenti dell'abbigliamento in rapporto al *comune senso del pudore* avvenuti nell'ultimo secolo, ne possiamo dedurre che anche per gli edifici



Casa a San Cassian, Venezia, prima e dopo.





Casa a Burano (sopra), e viste di Murano dal campanile di San Donato.

ci sono avvenuti significativi cambiamenti rispetto a quella che consideriamo la soglia che separa il *decoroso* dall'*indecoroso*.

Il *decoro* non è una categoria disciplinare, ma attraverso i suoi meccanismi e imperativi condiziona la disciplina del restauro.

Molto spesso, quella che in un'opera di restauro è proposta in modo aulico come "istanza estetica" altro non è che la risposta alla più corsiva richiesta di *restituzione del decoro* a una costruzione che, secondo il senso comune e il costume di un dato momento e luogo, l'ha perduto. Tuttavia ciò che serve per restituire decoro non necessariamente concorre a ciò che è percepito come *bellezza* di un'opera. Possiamo leggere e proporre di leggere come *bello* uno stato orrido di dissesto o di degrado; il cercare di edulcorarlo, di riportarlo entro l'alveo del decoro, spesso gli toglie la bellezza senza restituirgli il decoro. Dunque la bellezza di uno stato anche estremo, quando riconosciuta, deve poter far aggio sul decoro, e non pagare a esso alcun prezzo. Ma nella maggior parte dei casi, nelle case delle città antiche come nelle chiese parrocchiali, è il *decoro* il punto di riferimento prima ancora della *bellezza*.

Come l'abito di una persona, lo *stato decoroso* di una costruzione dipende dalla sua natura e dal contesto in cui si trova. Vi è uno spettro più o meno ampio di condizioni di pertinenza, proprie dell'edificio e del luogo, al di fuori delle quali, per eccesso o per difetto, l'abito diventa *indecoroso* o kitsch, fuori luogo e inadeguato, grottesco e ridicolo.

Ogni casa di Burano, con i suoi colori sgargianti, trasferita semplicemente a Murano, farebbe gridare allo scandalo; la maggior parte delle case di Murano, trasferite a Burano, apparirebbero smorte, *indecorose*, fuori luogo. Ogni edificio partecipa alle regole e alla corralità del contesto, che ciascun intervento modifica sollecitando paragoni tra i diversi soggetti; ogni contesto possiede un proprio *stato medio* di riferimento e uno *scarto ammesso* tra gli estremi, che ogni intervento modifica¹⁷.

Il restauro dunque, se non può accettare inerme le imposizioni da parte del "comune senso del decoro", deve tenerne conto e contribuirvi consapevolmente esso stesso dopo aver compreso i meccanismi che lo formano e lo modificano. La restituzione di uno stato che possa essere percepito come "di decoro" è al tempo stesso un obiettivo e una condizione dell'opera di restauro, alla quale pagare consapevolmente prezzi commisurati.

L'*istanza estetica* dunque, nel suo livello più corsivo e diffuso, va derubricata come ricerca di uno *stato decoroso*; questo, a sua volta, può rappresentare l'esito di una negoziazione tra il voler conser-



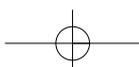
vare lo spessore temporale di un manufatto e il ricondurlo a un *aspetto* che si presti a essere giudicato decoroso, e come tale consenta pienamente l'uso. L'intervento sugli effetti del degrado va letto anche in questa luce.

L'idea di restauro come pura conservazione della materia propone il congelamento degli effetti del degrado su di essa, senza affrontare il problema "estetico", per l'arbitrarietà, i danni e le manipolazioni che può causare all'autenticità delle fabbriche. Ora, il problema "estetico", pur derubricato a ricerca di aspetto esteriore giudicato dignitoso in base al senso comune, rifiutato dalla conservazione a motivo dell'arbitrarietà del giudizio, ritorna attraverso l'uso – che la conservazione stessa consente e richiede – nella sua versione corsiva, ossia come "stato decoroso" che l'uso postula per potersi svolgere; l'uso diventa dunque il cavallo di Troia di questo ritorno, in quanto l'accettabilità dell'aspetto misurata secondo il comune senso del decoro ne diviene una condizione spesso imprescindibile, e non un attributo marginale. A meno di non voler dichiarare bello così com'è un oggetto, anche degradato, ricorrendo proprio a quel giudizio estetico che volevamo escludere in via di principio.

Ancora, un edificio il cui stato sia giudicato *decoroso* allontana da sé azioni di radicale rinnovo quanto uno *indecoroso* le attira e le giustifica. Lo *stato di decoro* costituisce perciò una forma di autodifesa contro azioni trasformative, e introdurre i correttivi necessari a raggiungerlo diventa un modo per preservare la costruzione da un giudizio negativo che rischia di travolgerla.

Negli edifici dei quali, per mezzo del restauro, intendiamo consentire l'utilizzo, il raggiungimento di uno stato che possa essere percepito come "di decoro" è dunque un obiettivo ineludibile; si colloca su un piano diverso e più prosaico rispetto a quello proprio della "istanza estetica", cui pure spetta davvero giudicarne gli esiti, e che non si esaurisce in esso.

Sulla superficie, la parte visibile della costruzione che contribuisce in modo fondamentale all'*aspetto*, al suo modo di apparire, si imprimono stratificandosi i segni dell'uomo nel tempo insieme alle variegate azioni del degrado. È dunque il luogo fisico cruciale, carico di diversi segni intrecciati, e quando li osserviamo come *fenomeni*, di per sé, dobbiamo denominarli utilizzando un lessico appropriato ed efficacemente descrittivo, ossia con i *nomi* che costituiscono il terminale e il tramite di una *semeiotica*¹⁸. Con questo apparato classifichiamo i segni per distinguerli l'uno dall'al-





Sopra, a sinistra: fenomeno di degrado definito come alveolizzazione.

Sopra, a destra: efflorescenza.

Sotto: crosta. Immagini e denominazioni tratte da Normal 1/88. *Alterazioni macroscopiche dei materiali lapidei: lessico*, CNR-ICR, Roma 1988.

tro attraverso i loro tratti caratteristici, e attribuiamo a ciascuno un *nome* capace di designarlo univocamente come manifestazione osservabile di uno o più fenomeni. La semeiotica è dunque uno strumento costituito da una tassonomia di effetti fenomenici efficacemente descritti, esemplificati e denominati, che ci permette di definire per analogia i segni che incontriamo sulla fabbrica. La localizzazione su di essa dei fenomeni diversamente denominati ne forma la mappatura topografica, significativa del loro diverso manifestarsi e disporsi. Abbiamo attivato dunque un percorso analitico a partire dall'esame degli effetti fenomenici di per sé, come dato al quale possono essere attribuiti significati, mirando a una finalità diagnostica, ossia per cercare di riconoscere in esso la manifestazione fisica di un dato processo avvenuto o in corso, e per ricondurlo a una data catena cinematica di degrado per comprenderne la natura e le cause.

La mappatura dei diversi fenomeni con cui si manifesta il degrado è attività molto diffusa tra le indagini preliminari al restauro. A questo proposito, sembra di poter affermare che si verifica sovente una strana distorsione. Cercare di comprendere un processo di degrado attraverso i suoi effetti visibili è come diagnosticare una malattia, e il suo stadio, in base ai sintomi. Lo stesso sintomo può costituire la manifestazione di più malattie o di diversi stadi di malattie; ma una peculiare correlazione di sintomi restringe il campo, così come il loro comparire in date parti del corpo, fino a consentire di individuare la malattia che lo provoca. Ora, sovente le mappature degli effetti di degrado – il cosiddetto *degrado materico* – non sempre favorisce questo essenziale passaggio diagnostico. È come se si verificasse una deviazione di finalità: le forme del degrado mappate sulla fabbrica diventano puri segni visivi, quasi una rappresentazione fine a se stessa.

Sovente una nitida causa di degrado genera un universo fenomenologico. L'acqua che continua a percolare da un pluviale bucato favorisce il proliferare sul muro di alghe, muschi, batteri e licheni, i quali produrranno alterazioni cromatiche, patine biologiche. L'acqua apporterà componenti acide e sali, o mobilerà sali solubili presenti nella muratura, causando efflorescenze, forme erosive. L'azione disgregante dei cicli di gelo e disgelo produrrà effetti meccanici, causerà lacune, mancanze e manifestazioni diversamente descrivibili con i "disinfettati spilli" del nostro apparato lessicale e dei retini sui grafici. Ma degli effetti di un pluviale bucato, in fin dei conti, si tratta, e a questo tutti i diversi effetti fenomenici tra loro concatenati possono essere ricondotti.



Degrado, tempo, restauro

173

Ecco, non vorremmo che l'acribia, talvolta prossima al compiacimento, nel descrivere i fenomeni osservabili, ci facesse perdere di vista lo scopo essenziale, e si arrestasse *prima* di individuare la causa, per poi contrastarla, soprattutto quando nitida e banale: un pluviale bucato. Dobbiamo evitare il rischio che l'analisi degli effetti di degrado diventi un bizantinismo tecnico, che avalla una conoscenza superficiale e diviene quasi una descrizione estetizzante, un nuovo rovinismo (estetico, quindi) espresso con strumenti paludati di scientificità; insomma un rituale sostanzialmente ininfluenza della nostra tribù dal quale, in mancanza di conclusioni sintetiche e fungibili, il progetto prescinde. Vi sono diagnosi semplici che apparati complessi ritardano inutilmente, o addirittura ostacolano. Vi sono, al contrario, diagnosi complesse che possono solo iniziare con l'analisi visiva degli effetti fenomenici, e richiedono ulteriori, mirati, approfondimenti analitici: a partire dalle caratteristiche della materia che subisce il degrado, da esse talvolta innescato o comunque facilitato. Le mappature tematiche devono, in ogni caso, aiutarci a capire i fenomeni nella loro unitarietà, a comprenderli come cinematismi di degrado riconducendo a essi l'articolata topografia che formano sulla fabbrica: *acqua dall'alto, acqua dal basso, deposito per assenza di acqua...*

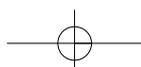
Cercare di distinguere attraverso adeguati strumenti analitici e diagnostici, come ci siamo proposti, tra gli effetti di degrado che inducono un *bisogno* della fabbrica, divenendo *concause* o *fattori facilitanti* di degrado ulteriore, e quelli che sollecitano anche o solo le nostre *aspettative* di decoro oppure, più aulicamente, estetiche, è impegno arduo ma opportuno.

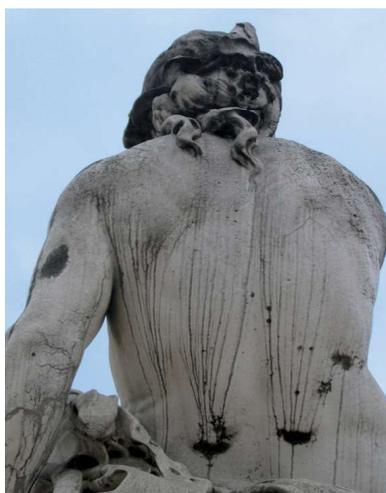
Entrando in contatto con una superficie – di intonaco, di pietra calcarea – l'*acqua dall'alto*, con le sue componenti acide, attiva un processo fisico-chimico i cui effetti visibili, in base al lessico della semeiotica del degrado, sono denominati *erosione, alveolizzazione...* della superficie stessa. Si tratta di effetti che possono essere misurati in base a grandezze fisiche e con strumenti idonei, e diventare parametri indicativi del livello di pericolosità del degrado in atto. Per esempio, se la superficie iniziale *svolta* di un intonaco è di poco superiore alla sua misura geometrica in piano, la superficie *svolta* dello stesso intonaco alveolizzato, che ha acquisito una marcata articolazione tridimensionale, giunge a valori anche dieci volte maggiori. Data la proporzione tra la quantità d'acqua che agisce sull'intonaco e la superficie effettiva che esso offre all'ambiente esterno, anche solo per questo una



Effetti prodotti da acque meteoriche non efficacemente convogliate sul frontone della villa Pisani a Bagnolo, prima del recente restauro.

La lama della cazzuola che entra senza incontrare resistenza tra cornicione e colonna angolare di Porta Imperiale a Feltre dà la prova empirica che il giunto è perduto o gravemente degradato. È necessario sostituirlo, sia per ridurre l'ingresso dell'acqua, sia per ragioni di continuità strutturale: è con evidenza un "bisogno" della costruzione.





Nella parte a destra, campione trattamento protettivo-integrativo dell'intonaco alveolizzato a villa Pojana, operato attraverso reingranatura a malta affine della superficie erosa (vedi anche p. 340).

Caratteristica configurazione dei percorsi di ruscellamento a seguito del trattamento protettivo della pietra. Statua alle Tuileries, Parigi.

superficie degradata facilita e accelera di molto l'aggressione dell'acqua rispetto al suo stato integro. A questo si aggiunge il fatto che, usualmente, una superficie degradata aumenta anche la propria porosità all'acqua. Il cinematismo innescato dal degrado fa sì che l'effetto divenga *concausa*, fattore facilitante di accelerazione del degrado ulteriore, che si verificherà *d'ora in poi*.

Per ridurre le vie di accesso dell'acqua si rende dunque necessario intervenire anche sull'*effetto*, che di per sé aggrava di molto l'aggregabilità all'acqua della superficie. Per esempio è possibile applicare prodotti chimici capaci di una azione idrorepellente; oppure reingranare la superficie, riducendone l'articolazione con un nuovo apporto di malta e facendo sì che la misura svolta si riduca, riavvicinandosi a quella bidimensionale del tratto interessato.

Dobbiamo in primo luogo constatare la distanza tra il conservare come *far perdurare*, sottraendo al cemento dell'acqua ed evitando azioni dirette – l'ideale teca di vetro –, e il conservare perseguito come *agire per far continuare a esistere*, applicando direttamente le azioni sulla materia, quindi comunque modificandola.

Se ammettiamo – in via di ipotesi da dimostrare – che entrambe le azioni dirette – il trattamento idrorepellente e la reingranatura della superficie – possano avere analogia funzionalità nel ridurre l'ingresso d'acqua, tuttavia risulta diverso l'impatto visivo che producono. Nel caso del protettivo non vi è effetto sull'immagine e dunque nemmeno sul livello di decoro: la superficie resta erosa, degradata e con i segni del tempo intatti. Talvolta la naturalità apparente della superficie è tradita da dettagli come il disporsi a linee parallele equidistanti dei percorsi di ruscellamento dell'acqua, o dal suo sconcertante restare asciutta quando piove.

Nel caso della reingranatura con nuovo apporto di malta, la diffusa manomissione degli effetti naturali del degrado si associa a una decisa componente di risarcimento: contrastati come *concausa* di degrado ulteriore, gli effetti appaiono visivamente attenuati, pur se non cancellati, e la superficie così trattata offre un contributo alla restituzione del decoro; si indebolisce, ma non si perde, la percezione del passaggio attraverso il tempo.

Ma che cos'è, in un caso come questo, *risposta al bisogno*, e dunque è *conservazione* in senso stretto, e che cos'è anche *risposta alle aspettative* di restituzione del decoro, e dunque è restauro?

Dobbiamo chiederci poi se crediamo che il voler conservare *tutti* gli effetti del tempo corrisponda veramente a un *bisogno* della fabbrica e non rappresenti piuttosto esso stesso la proiezione di una

nostra aspettativa; non rappresenti cioè la conseguenza del caricare i segni del degrado di un significato estetico, o di un significato tout-court.

Se *conservazione* corrisponde agli interventi funzionali a far perdurare la fabbrica nello stato in cui è, e quindi modificandola per quanto strettamente necessario, il totale mantenimento degli effetti del tempo, esasperando la percepibilità dei segni, appare guidato da una *nostra aspettativa*, così come, all'opposto, la totale restituzione del decoro, che mette radicalmente in discussione i segni del tempo.

Nella negoziazione che avviene in ogni fabbrica e in ogni sua parte tra il voler conservare il tempo attraverso i suoi effetti e il voler restituire il decoro si inserisce, talvolta con peso decisivo, la valutazione della diversa funzionalità conservativa degli interventi possibili, ossia la loro capacità di contrastare efficacemente l'evoluzione distruttiva del degrado.

Conservare la materia e i segni del tempo, contrastare l'avanzare del degrado e restituire il decoro è come cercare di prendere più piccioni con la stessa fava. Solo a volte è possibile.

Le profonde alveolizzazioni presenti in una parte degli intonaci esterni di villa Pojana¹⁹ sono state risarcite con più passaggi di malta di calce e sabbia fine, molto fluida, applicata a spugna togliendo tempestivamente dalla superficie la malta in eccesso. La calce, assorbita, è penetrata tra gli inerti in superficie della malta antica ormai separati tra loro per la perdita del legante antico, e li ha riaggregati; penetrando negli alveoli, la malta li ha richiusi in buona parte, formando concavità meno profonde che lasciano visibili le creste più aspre della malta antica, mantenute a vista. La superficie aggredibile è stata drasticamente ridotta, realizzando una integrazione "di sacrificio" adattata all'intonaco antico che ora conserva senza coprirlo del tutto, perciò complementare e non sostitutiva; il decoro, attraverso una maggiore omogeneità della superficie, è stato restituito, attenuando senza cancellarli i segni del degrado – e del tempo – e conservando sostanzialmente la materia antica, pur ricoprendola in parte.

Talvolta il contrasto di fattori di degrado indicati con chiarezza da approfondimenti analitici e diagnostici come *bisogni della fabbrica* apre la strada ad *aspettative* di mutamento dell'immagine. È una deviazione frequente nel corso della pulitura delle superfici della pietra avviata in funzione conservativa per contrastare cau-



Il Tempio di Segesta, che potremmo definire con un ossimoro una "rovina integra", pone al restauro i problemi di questa sua doppia natura: non può allontanarsi in nessun punto dallo stato di rovina, ma non deve arretrare rispetto all'integrità costruttivo-figurale che ancora possiede. La chiusura prudenziale delle cavernosità più ampie della colonna, realizzata con piccoli elementi di pietra affine legati a malta, s'inserisce percettivamente nella tessitura formata dal degrado differenziale delle pietre, salvo non tener conto del giunto di separazione tra i rocchi.

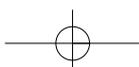


se e concause di un degrado aggressivo, e che per diversi motivi vira verso la cancellazione diffusa di effetti non aggressivi.

Dove non giunge l'acqua – sotto le cornici, nei sottarchi – si formano usualmente depositi adesivi, spesso di forma dendritica, che via via interagiscono con la pietra, aggredendone la superficie con processi di solfatazione. Le “croste nere” – questa la loro denominazione secondo il lessico Normal – intaccano la pietra alla quale aderiscono, formando solfati che svolgono un'azione disgregativa ed erosiva. Rappresentano dunque indiscutibilmente fattori aggressivi del *degrado da deposito*, di cui è necessaria la rimozione seguita da trattamenti di estrazione o stabilizzazione dei solfati per arrestare la mutazione attivata nella pietra.

Ma solo una parte di ciò che presenta la superficie di colore scuro costituisce una “crosta nera” aggressiva. Vi sono patine che hanno assunto nel tempo un colore bruno-scuro per l'inclusione anche molto limitata di particellato carbonioso negli strati protettivi e di finitura stesi in antico, spesso di natura organica. Sovente sono costituite da un sottile strato bruno-ocra di ossalato di calcio, nato dall'interazione tra il materiale lapideo e il composto organico applicato nel trattamento: e proprio questo forma una superficie resistentissima, capace di restituirci dettagli intatti di finitura della pietra anche dopo duemila anni. Basta osservare i tratti della Colonna Traiana ricoperti da ossalato e ancora perfettamente conservati, e confrontarli con quelli in cui la perdita dello strato ha consentito l'agire dell'erosione. Riconosciute nella loro natura chimico-fisica solo pochi decenni fa, le patine di ossalato rappresentano uno dei più nobili, diffusi e duraturi “colori del tempo” sulla pietra e non solo.

Spesso però prende il sopravvento la volontà di rendere omogenea la superficie, e di omologare le parti in cui l'acqua ha riportato a vista la pietra viva, erodendola, con quelle in cui la patinatura le ha rese brune o scure. La rimozione è estesa a tutto ciò che appare seppur lontanamente assimilabile alla crosta nera, anche solo per affinità cromatica, al fine di eliminare il differenziale che permane tra parti chiare e parti scure. L'intervento non costituisce più l'esito di una volontà conservativa come risposta a un *bisogno* della fabbrica, ma la realizzazione di una *aspettativa* che mira a un'immagine dell'architettura priva di contrasti, simile a come immaginiamo fosse prima di ogni mutamento: sfocia dunque in una forma di restauro che elimina il prezioso intreccio di segni della natura e dell'uomo costituito dalle patinature²⁰, espressione di una volontà di temperare da subito l'immagine





Degrado, tempo, restauro

177

dell'architettura al tempo stesso proteggendone la superficie; e sovente – il tempo lo ha dimostrato – con esiti duraturi.

Ora, togliere quelle resistentissime patine ocra, brune o scure, frutto di trattamenti intenzionali – anche se questo non sempre può essere assodato – che hanno dato prova di straordinaria capacità protettiva nel tempo, e che sono *belle*, insieme alle croste nere sotto le quali talvolta persistono, è un modo – si perdoni la metafora greve – di «buttar via il bambino con l'acqua sporca».

Rimuovere solo le croste aggressive e *conservare* le patine preziose che spesso si nascondono sotto o intorno a esse, anche perché in grado di proteggere, chiama in causa la capacità tecnica di realizzare una selezione che è concettualmente motivata: eliminare un fattore di degrado, conservare un effetto sicuramente positivo del tempo.

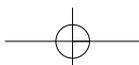
Ma anche a seguito di una rimozione attenta sorge un problema visivo – o, anche qui semplicemente di decoro – per lo stato in cui si presenta il manufatto così pulito: le patine conservate sono spesso disomogenee o lacunose, “bucate” a tratti dal degrado, e formano *figure* che appaiono talvolta disordinate e innaturali: nel compiere l'azione conservativa, abbiamo turbato uno stato “naturale” e lo abbiamo sostituito con un altro di cui si avverte l'innaturalità. Per concludere il restauro, dobbiamo scegliere se proseguire nella rimozione, omologando verso l'assenza o attenuando la forza delle patine, o se integrarle ove mancanti, per contrastare l'immagine maculata che la nostra stessa pulitura ha accentuato.

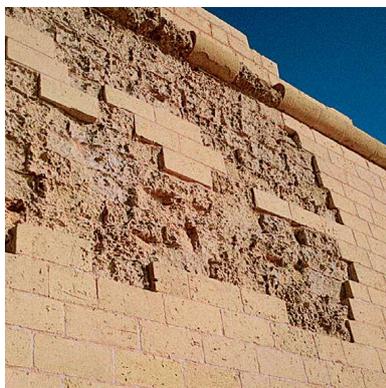
La *presentazione visiva* dell'opera richiede quindi, come unica alternativa alla rimozione insistita, l'integrazione delle patinate lacunose, ricorrendo a “nuove brodature” mirate, prese a prestito dall'armamentario del falsario per fini che tuttavia riteniamo nobili: poter conservare l'opera il più possibile nello stato in cui ci è giunta, diminuendo i fattori che ne riducono il decoro, e conservandole i segni del tempo, anche a costo di ricorrere a modesti correttivi visivi dalla pur dubbia connotazione concettuale. Parigi val bene una messa, la negoziazione valuta i benefici raggiunti superiori ai costi.

Anche nel caso delle superfici, talvolta, bisogna saper prendere atto che l'asse di senso si è spostato verso l'aspetto che le ha conferito la patina insieme al disegno differenziale dell'acqua, che l'ha erosa nelle zone scoperte e risparmiata in quelle più protette; e che il mutamento avvenuto – sotto forma di contrasti cromatici anche forti – costituisce insieme una nuova immagine e una for-



Ponendo a confronto interventi recenti sulle superfici di due manufatti affini a Venezia, osserviamo (anche pagina a fianco) che nell'arco su Lista Vecchia dei Bari è molto misurata sia la pulitura della pietra scolpita sia quella della muratura antica, i cui giunti sono stati conservati, integrandoli solo per quanto necessario; il risultato è sobrio, nitido e naturale. Nel protiro laterale della chiesa dei Carmini (sopra) la pulitura delle patine bizantine è più accentuata, e, insieme al diffuso rifacimento dei giunti a malta della muratura, genera un effetto di più marcato e confuso rinnovo.





ma di *autenticità acquisita*, da non violare a cuor leggero. Ci troviamo di fronte a un complesso di *alterazioni* che non sono degradanti, ma anzi avvalorano e proteggono l'opera.

D'altro canto, acquisire le forme del degrado o dell'alterazione dell'immagine al progetto implica una volontà più esplicita del semplice tollerarle. Significa accettare in pieno che l'asse della costruzione si è spostato verso il suo essersi degradata/alterata in un certo modo, e che rappresenta una violenza il cercare di riportare l'asse nella posizione iniziale.

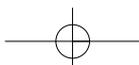
Ci troviamo comunque a cercar di selezionare gli effetti del degrado, e a compiere una azione di contrasto mirato: questo sì, questo no. Quali segni sono *rinunciabili* e quali *irrinunciabili*?

Potremmo cercare un parallelo con il fruscio che anche le trascrizioni "restaurate" dei vecchi dischi di vinile cercano di conservare, o con i problemi che sollevano il restauro e la trascrizione su dvd delle pellicole cinematografiche: «une image trop propre abolit la distance du temps»²¹.

Qualsiasi intervento dell'uomo turba i segni naturali del degrado con elementi innaturali, che talvolta introducono un differenziale artificioso. Pensiamo alla condizione in cui ci troviamo quando si pone la necessità di integrare la lacuna di un contesto ridisegnato in profondità dal degrado, e localmente ruderizzato. Per evitare un *effetto domino* sull'intera fabbrica vogliamo risarcire alcuni conci perduti di un paramento in tufo diffusamente eroso; oppure integrare una ampia mancanza in una superficie di intonaco degradato che tuttavia, se tale è, esiste ancora, è *conservato* pur se in cattive condizioni. Sono entrambe opere difficili da realizzare, di cui per di più è arduo definire lo stesso statuto concettuale.

Per integrare la lacuna, assumiamo a riferimento la *condizione iniziale* o piuttosto quella *acquisita* dalla materia segnata dal degrado? È possibile *integrare il degrado*, o quanto meno l'effetto percettivo dei suoi segni? Facendolo, ci spingiamo nell'insidioso campo dell'imitazione artificiosa di un fenomeno naturale; assumendo invece a riferimento lo stato iniziale, il differenziale tra l'integrazione del tutto nuova e il contesto degradato genera tra le parti accostate una estraneità insopportabile.

Ancora, possiamo prima restaurare la superficie degradata, risarcendola e attenuandone i segni e poi assumere questa nuova condizione a riferimento per le integrazioni; si giunge così a una maggiore omogeneità, che comporta però una maggiore manipolazione.





Degrado, tempo, restauro

179

Ora, la de-costruzione operata dal degrado sollecita talvolta il riferimento a una costruzione non finita, che si è fermata a uno stadio precedente a quello conclusivo. Un intonaco rifinito che si è degradato ha spesso più affinità per tessitura e cromia con un intonaco grezzo o un arriccio di quanto non abbia con un intonaco che ne imiti perfettamente la condizione iniziale. Per questo, l'integrazione al grezzo di una lacuna in un simile contesto allude da un lato alla sequenza costruttiva, facendo riferimento allo strato preparatorio, come fosse tornato in luce o non fosse mai stato costruito lo strato finale; dall'altro, per affinità percettiva, di tessitura e talvolta di cromia, si avvicina al circostante intonaco degradato. Non si tratta, anche qui, di camaleontismo falsificante, ma di cercare di arginare la *figuratività negativa*²² che introdurrebbe una integrazione del tutto nuova; e questo per raggiungere l'obiettivo di una integrazione protettiva, capace di risarcire la linea di difesa caduta e di conservare la superficie antica circostante, senza urtare il comune senso del decoro. Se poi questo consente anche una restituzione temperata dell'immagine di insieme, potremo affermare di aver catturato più piccioni con la stessa fava.

Possiamo anche considerare la materia segnata dal degrado solo come una *texture*, una materia tessutata di cui trasporre l'effetto percettivo anche ricorrendo nell'integrazione a mezzi e materiali diversi, adottando un approccio ispirato al percorso del restauro critico.

Non si tratta dunque di proporsi una imitazione del degrado, ma di ricercare, attraverso la materia di apporto, una affinità cromatica e tessiturale, latamente percettiva, con gli effetti naturali del degrado²³.

Il degrado disvela, e lo fa con irraggiungibile naturalezza. Agendo prima sui rivestimenti, mette in luce l'anatomia costruttiva, le membrature, la stratificazione nascosta. L'architettura, degradandosi, ritorna almeno in parte a essere costruzione *in fieri*. La cosa ci è ben segnalata dall'aumentare della leggibilità stratigrafica, legata com'è alla possibilità di accedere ai segni della costruzione che è presente in ogni architettura. La riconoscibilità della stratificazione contribuisce in molte fabbriche alla percezione del tempo, e genera segmenti tra il *tempo prima* e il *tempo dopo* che corrispondono a ogni coppia di strati o interfacce di cui si riconosce la sequenza.

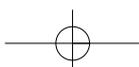
Anche questo lavoro del *tempo scultore* che fa emergere la stratifi-



pagina precedente

Quando l'integrazione di una parte mancante in un contesto degradato assume come proprio stretto riferimento la condizione iniziale, precedente al degrado, si genera un aspro e innaturale rapporto di estraneità. In alto, le mura di Monopoli; al centro, l'integrazione dell'intonaco bugnato dell'antico minareto dell'Albaycin, a Granada; in basso, la parte retrostante del muro dell'Eretteo, sull'Acropoli di Atene.

Effetto della ricomposizione di due frammenti di un rilievo antico che hanno subito diversi processi di degrado, Hierapolis.





Nel restauro delle superfici esterne della chiesa dei Tolentini a Venezia, le azioni conservative applicate agli intonaci e alle murature e le integrazioni di intonaco cercano di attenuare la distanza cromatica e tessiturale tra nuovo apporto e preesistenza segnata dal degrado. L'obiettivo è ricomporre l'unitarietà delle antiche stesure mantenendo l'assetto di ciascuna e le differenze tra di esse, ma giungendo a un insieme armonizzato. Le parti ricostruite sono ben distinguibili rispetto a quelle conservate, talvolta troppo, come nella zona in cui tra marmorino antico patinato e nuovo intonaco bianco si genera un forte differenziale, difficilmente risolvibile senza ricorrere ad artifici. Nell'insieme, azione conservativa, restituzione del decoro come contrasto del degrado, e pertinente integrazione architettonica sembrano concorrere efficacemente a un risultato unitario.



Degrado, tempo, restauro

181

cazione costruita, operando selezioni che nessuna mano umana sa compiere, talvolta sposta in modo non reversibile l'asse di senso di una costruzione; e questa ci appare non più separabile dal suo stato, non più modificabile radicalmente senza far perdere all'opera il suo carattere.

Gli effetti del degrado, in genere accentuano la leggibilità stratigrafica delle superfici, con azioni erosive e comportamenti differenziali. Ogni azione che punti a sostituire e rinnovare sistematicamente le superfici, anche per cancellare gli effetti del degrado, ha un elevato impatto stratigrafico, ossia distrugge o rende inaccessibili i dati in base ai quali la lettura stratigrafica è possibile. Se la costruzione si riduce a una unica unità riconoscibile, la stratigrafia ha senso solo per constatare l'avvenuto mutamento, e a parte le ripercussioni sull'autenticità si perde la sequenza dei tempi prima e dopo. Ma anche risarcendo una lacuna in un rivestimento, ricopro e nascondo alla vista ciò che il degrado aveva riportato in luce. Recupero una integrità figurale, perdo una complessità temporale e uno spessore costruttivo. Cercare di *attenuare* i segni del degrado può costituire una soluzione maggiormente temperata, che risponde al principio generale di ridurre per quanto possibile le sostituzioni sistematiche di superfici.

Ma attenzione, le alterazioni volontarie rivolte proprio ad attenuare i segni del degrado e i contrasti della stratificazione portano spesso a soluzioni che sono percepite come artificiali e innaturali, prive di riscontro sia nell'attività dell'uomo che in quelle della natura.

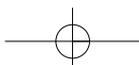
Quando i segni del degrado, nella loro drammaticità, ci appaiono più nitidi e belli di ogni loro possibile sostituzione, evocano il vento, l'acqua o il fuoco che hanno tormentato la materia, allora vuol dire che l'asse di senso della costruzione – anche qui, come nel dissesto “eroico” – si è spostato irreversibilmente coincidendo con il suo essersi trasformata in *quel modo* che le ha fatto prendere una forma sublime.

Il degrado che il fuoco produce sulla pietra assume forme terribili e affascinanti. Non è propriamente il segno di un tempo lungo, perché si sviluppa in un arco molto breve e porta rapidamente a uno spostamento dell'asse di senso di una costruzione, che acquisisce in breve tempo una quota del carattere di “rovina” e lo include come evento irreversibile della sua esistenza.

Perché irreversibile? Di fronte al Teatro Marcello, ma anche alla ricostruita chiesa di San Domenico a Lisbona o alla facciata della



Spesso le lacune prodotte dal degrado nei rivestimenti rimettono in luce assetti stratificati preesistenti o consentono di comprendere processi formativi. Si deve dunque scegliere se, come nel caso del fronte sud dell'ex convento di San Cosmo a Venezia, integrare il rivestimento in funzione protettiva e di risarcimento dell'unità architettonica, perdendo l'osservabilità delle tracce, o ricercare altre soluzioni che contemperino anche questa esigenza.





chiesa di Santa Lucia a Venezia, toccate dal fuoco solo negli ultimi decenni, ci si deve chiedere non solo dove può *cominciare* un intervento di restauro – il fissaggio degli elementi in fase di distacco, il reincollaggio di frammenti, la risarcitura di piccole lacune, le puliture – ma anche dove può *finire*, arrestarsi.

Ci renderemo conto che l'intervento è destinato a superare molto presto la soglia oltre la quale si perde la naturalità anche drammatica delle tracce dell'evento, senza che questo sia di per sé sufficiente a ricostituire una leggibilità significativamente accresciuta dell'intero architettonico. Oltrepassata questa soglia, i tasselli grandi e piccoli ridisegneranno sì i profili angolari che il fuoco ha con particolare cura slabbrato, ma la quantità di otturazioni, di *nuove superfici* e di *nuovi bordi* – gli spigoli, appunto – inframezzati ai vecchi tormentati farà molto probabilmente rimpiangere la rovina del fuoco. La valutazione del *dove* e *come* si può finire, nel risarcire gli effetti del degrado, porta talvolta ad arrestarsi molto presto, o a non cominciare affatto.

Qualsiasi intervento di contrasto anche preventivo del degrado dovuto all'acqua dall'alto deve iniziare dal tetto, dalla parte dell'architettura che è configurata e attrezzata per proteggerla. I tetti formano un particolare tipo di superficie, specificamente concepita e modulata per arrestare l'acqua, accoglierla e renderla docile, e infine allontanarla dalla costruzione. Nella nostra cultura sono spesso costituiti dall'assemblaggio di elementi mobili – coppi, embrici, tegole di varia natura, ma anche grondaie e converse – semplicemente appoggiati, talvolta allettati a malta su un impalcato inclinato in legno. I coppi, l'unico elemento a non essere stabilmente fissato alla costruzione, costituiscono un ibrido irrisolto tra il vaso in ceramica e il mattone, tra la corazza indossata e la pelle; appartengono alla fabbrica ma sono intercambiabili in misura maggiore di quanto non lo siano altre parti, come le pietre del muro, o le stesse superfici di rivestimento, la cui stratificazione è costruita con legami adesivi; i coppi invece sono per lo più poggiati l'uno sull'altro *a secco*, senza adesione, tenuti insieme dal loro stesso attrito, e perciò con un rapporto più labile tra di loro e con la fabbrica.

I tetti costituiscono un sistema in cui valgono dunque regole in parte diverse da quelle proprie della costruzione nel suo insieme. La richiesta di efficienza loro rivolta rispetto alla funzione prima – arrestare e allontanare l'acqua – è perentoria, perché costituiscono una difesa che non consente deroghe.



Degrado, tempo, restauro

183

Quando i coppi scivolano l'uno rispetto all'altro, o si rompono per effetto del gelo e della grandine, l'infiltrarsi dell'acqua all'interno della costruzione segnala la perdita di efficienza del tetto. Se l'intervento che ristabilisce la funzionalità non è tempestivo, si innesca un peculiare cinematismo di degrado, in cui il primo effetto – una circoscritta infiltrazione d'acqua – porta al rapido degrado per immarcescimento o per attacco fungino degli elementi lignei più prossimi; i quali a loro volta, perdendo l'efficienza meccanica, si inflettono causando avvallamenti del manto soprastante, che incanalano l'acqua in maggiore quantità nei varchi o ne aprono di nuovi. L'acqua ormai agisce sull'orditura principale del tetto e sui solai sottostanti, ne attacca i nodi al muro, e la perdita di efficienza strutturale degli elementi lignei porta, nell'arco di alcuni lustri, al crollo locale prima e diffuso poi. L'edificio è così giunto alla piena condizione di relitto.

Quello che è impressionante, nel degrado dei tetti, è il rapido trasformarsi in *concause* di degrado devastante degli *effetti* del primo degrado, l'infiltrazione d'acqua che consegue alla rottura o allo scivolamento anche di un solo coppo, e il reciproco e ciclico amplificarsi dei diversi effetti formando una catena a spirale sempre più ampia.

Quindi per *contrastare* le cause, nei tetti bisogna necessariamente *cancellare* anche gli effetti, ormai divenuti *concause* che amplificano il danno. Non c'è spazio per *attenuazioni* del danno, né sembrano possibili interventi per arrestarlo che si rivolgano alle sole cause senza coinvolgere anche gli effetti. Non siamo ancora disposti, se non in casi del tutto eccezionali, a creare una teca attorno a una costruzione per poter conservare gli effetti del degrado che il suo tetto ha subito: lo rimettiamo in efficienza e basta, anche pagando il prezzo delle manomissioni che ogni manutenzione comporta. Vi è quindi, per i manti dei tetti, una *soglia del dolore* e una tollerabilità diversa rispetto alle altre superfici della fabbrica; e le differenze tra le diverse idee di restauro sembrano ridursi di fronte alla concretezza della questione. Il tetto va *ripristinato* quanto meno nella sua funzione, e tutto ciò che si oppone a questo va superato. Lo spazio per la pura conservazione si restringe di conseguenza.

La separazione tra *bisogni* e *aspettative*, riguardo ai tetti, appare dunque molto netta. Il mantenimento in piena efficienza della tenuta all'acqua, della stabilità e indeformabilità delle strutture di sostegno del tetto, costituiscono un bisogno primario e ineludibile dell'intera fabbrica, e questo obbliga il tetto a una funzione



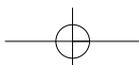
pagina precedente

il degrado da fuoco del Teatro Marcello a Roma, della chiesa di Santa Lucia a Venezia e degli interni della chiesa di San Domenico a Lisbona.

Il formarsi di muschio e altra vegetazione in una grondaia non ripulita favorisce il ristagno d'acqua e la disgregazione per gelo dei coppi contigui.

Scivolamento di coppi, a causa del gelo o di un turbine d'aria, villa Saraceno.

Un temibile fico si è insediato nella grondaia di una casa veneziana.





Licheni su un tetto in Corsica.

di servizio. Come aspettativa, gli si richiede, usualmente, solo una generica rispondenza ambientale e cromatico-materica: se era in coppi, tale deve rimanere. Solo in condizioni particolari – la ricostruzione di un relitto, un nuovo tetto di protezione – il progetto si dispone a percorrere strade diverse. Ma molti possono essere i dettagli e le attenzioni significative nel restauro manutentivo di un tetto. Pensiamo alle deformazioni dovute alle inflessioni delle orditure, che modulano le coperture rendendole oggetti plastici, e che possono, in certa misura, essere mantenute; pensiamo a una più accurata selezione dei coppi in fase di smontaggio, dividendoli per falda, in modo da separare quelli con i licheni del nord dagli altri, o separando quelli posti di canale, spesso sbiancati, dai coppi di colmo, dilavati dall'acqua. Se tornano a ricoprire la stessa falda e svolgono la stessa funzione – sopra o sotto – eviteranno quel disordine cromatico che deriva dal mescolare coppi con una diversa "storia" e un diverso condizionamento ambientale. Il patrimonio "mobile" costituito dai coppi di una costruzione va dunque gestito con cura, e integrato per quanto necessario.

La manutenzione di un tetto si configura pressoché sempre come riparazione-ripristino, inteso come ritorno a uno stato di efficienza paragonabile a quello iniziale massimo. Ma è efficace solo nelle prime fasi, quando il danno non si è ancora esteso agli elementi strutturali; la sua tempestività nell'intervenire "a danno avvenuto", se immediatamente riscontrato e segnalato, è anch'essa la prima e più efficace forma di cura di una costruzione. L'attività mirata di controllo continuo o periodico, a brevi intervalli, costituisce dunque la base della manutenzione.

Senza attendere il danno, la manutenzione può intervenire in forma preventiva e programmata, in base a una lista di controllo dei punti di maggiore aggreibilità, i luoghi in cui è più probabile in base all'esperienza il formarsi del primo danno²⁴. La *manutenzione* è dunque una forma di cura che segue l'asse tempo-degrado e si sviluppa lungo di esso, a prevenire i danni o a evitare che, una volta innescati, diventino concause di amplificazione del danno ulteriore. Non si concentra, come il restauro, in un preciso momento della vita di un edificio, ma ne segue l'esistenza e la *vita normale*, perché tale possa restare. C'è quindi una elevata complementarità tra *restauro* e *manutenzione*: se il restauro può assumere in tutto o in parte le forme di una manutenzione organica, questa deve poi intervenire successivamente per conservarne sia i risultati sia l'edificio nel suo insieme. Quindi non può proporsi



Degrado, tempo, restauro

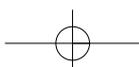
185

come un *restauro abbreviato*, privo delle cautele e della valutazione delle conseguenze che del restauro è propria: quando interviene sulla materia stratificata, sulle superfici, sull'aspetto, sul carattere e sui caratteri – e ciò avviene molto spesso – deve diventare un *restauro parziale*, risultato delle stesse verifiche e processi critici e progettuali che conducono al restauro.

Il progetto di protezione delle acque dall'alto per mezzo del tetto è dunque una componente necessaria e prioritaria di ogni opera di restauro. Ha in sé i tratti della riparazione, come pieno risarcimento delle condizioni di efficienza, attraverso il contrasto e la cancellazione sia delle cause che degli effetti divenuti concause; ha anche i tratti dell'azione di miglioramento preventivo, quasi una profilassi del degrado possibile, attraverso gli accorgimenti tecnologici che prolungano l'efficienza nel tempo: pensiamo ai ganci tra i coppi che ne ostacolano lo scivolamento, o ai sottomanti, ondulati o piani, posti sotto i coppi a formare una seconda protezione. Questi accorgimenti costringono a pagare un prezzo in termini di regolarità delle file dei coppi e del sormonto tra di essi, con un effetto innaturale se posto a diretto confronto con la colorita irregolarità di posa di un tetto tradizionale. A tutto ciò si somma usualmente la componente di adeguamento del tetto all'uso, con l'introduzione di strati di isolamento termico e acustico anche spessi, richiesti dalle norme attuali. Spesso vi si associa la componente di miglioramento sismico, attraverso l'apposizione di impalcati di maggior rigidità che svolgono anche funzioni di isolamento. Quando interveniamo a restaurare il tetto di una costruzione antica, per molti buoni motivi lo trasformiamo in un sistema diverso: ma lo *trasformiamo* appunto, con alcune quote di conservazione. L'isolamento termico e acustico, la tenuta all'aria, sovente la stessa configurazione intradossale, costituiscono *aspettative* legate all'uso attuale e ai requisiti che esso richiede. Come per il rafforzamento strutturale, dovrebbero essere improntati a un maggior grado di rimovibilità rispetto alle strutture conservate del tetto, che devono poter persistere separatamente. Anche questo è un tema di cui si discute poco.



Il degrado spesso genera «forme accessorie» – l'espressione è di Paolo Torsello – effetto certamente di una causa da combattere, ma che rappresentano ormai di per sé una significativa articolazione formale dell'opera, di cui il restauro deve saper tenere conto. Nelle mura di Montagnana la struttura a pilastri e archi interni della cortina, che regge il camminamento di ronda, traspare sul paramento esterno della cinta come disegnata dal differenziale di degrado delle malte, dovuto proprio all'acqua caduta sul camminamento e trasmessa dalle murature interne imbibite.



1 «La materia connotata è qualcosa di più e di diverso dalla materia, [...] l'inevitabile deterioramento della materia è cambiamento; è perdita o acquisizione di connotazione?». A. Bellini, "A proposito di *Restauro - Relata refero*", in R. Masiero, R. Codello (a cura di), *Materia signata-haecceitas tra restauro e conservazione*, Milano 1990, p. 137.

2 M. Yourcenar, *Il tempo, grande scultore*, Torino 1994 (1 ed. 1955).

3 J. Ruskin, *The Seven Lamps of Architecture*, London 1849, trad. it. R.M. Pivetti, *Le sette lampade dell'architettura*, Milano 1984.

4 Vedi gli argomenti sviluppati in P. Squassina, *Tempo che distrugge, tempo che conserva. Alcune riflessioni sul senso del tempo nella lettura delle trasformazioni e nel rapporto con le testimonianze del passato*, tesi di dottorato di ricerca in Conservazione dei Beni Architettonici, Politecnico di Milano, XVII ciclo, tutor Amedeo Bellini, Milano 2005.

5 A. Bellini, *La superficie registra il mutamento: perciò deve essere conservata*, in *Superfici dell'Architettura: le Finiture*, a cura di G. Biscontin, S. Volpin, atti del Convegno Scienza e Beni Culturali, Bressanone, 26-29 giugno 1990, Padova 1990.

6 Sulla percezione del tempo in rapporto ai grandi alberi vedi M. Melchiorre, *Requiem per un albero. Resoconto dal Nord Est*, Santa Maria Capua Vetere 2004.

7 «Lo spostamento della datazione della terra da tempi illimitati ad un numero finito di anni, per quanto esteso nell'ordine di centinaia di milioni, ha diffuso la percezione della dimensione infinitesimale della storia umana rispetto alle grandi estensioni temporali della natura. La sensazione che, "se il passato dei geologi sembrava allontanarsi velocemente dal presente, il passato dell'esperienza umana sembrava scorrere veloce verso di esso" (S. Kern, *Il tempo e lo spazio. La percezione del mondo tra Otto e Novecento*, Bologna 1995, p. 53, 1 ed. 1983) sancisce l'acquisizione della coscienza della molteplicità delle scale temporali esistenti e della limitata estensione di quella esperibile dall'essere umano. Un ridimensionamento del significato

temporale dell'uomo, che certo ha contribuito alla crisi delle sue certezze e attraverso il quale si può forse leggere anche l'interesse per le proprie testimonianze materiali e l'importanza attribuita al concetto di patrimonio». P. Squassina, *Tempo che distrugge, tempo che conserva*, cit., p. 44.

8 L'espressione è mutuata da C. Cappai, M.A. Segantini, *Infrastrutture dello sguardo. Il restauro della torre Massimiliana nell'Isola di Sant'Erasmo a Venezia*, Venezia 2004.

9 «La proposta (da parte di Eco) del cosiddetto "modello del Viaggiatore Temporale" [...] fornisce [...] uno spunto di riflessione disciplinare, che coincide con le finalità poste a questa ricerca: la verifica della possibilità di cogliere diverse forme di temporalità come strumento di lettura critica degli interventi; in seconda istanza l'interesse a sperimentarle come ulteriore possibilità di apprezzamento e di fruizione del manufatto antico. Queste riflessioni possono indurre ad una verifica applicativa delle ricadute disciplinari di una riflessione sulla temporalità, che può svilupparsi in una forma di lettura critica dell'evoluzione dell'oggetto dell'interesse conservativo in relazione al senso del tempo [...] per la possibilità di osservare un nesso fra diverse, e talvolta intrecciate, concezioni del tempo ed i differenti approcci all'opera, nonché l'idea di integrità da cui muove l'azione di restauro». P. Squassina, *Tempo che distrugge, tempo che conserva*, cit., p. 7.

10 «Ad esempio, nel "restauro della parte decorativa della facciata" della Libreria del Sansovino del 1839, la pulitura deve essere fatta "a lavacro di allume di rocca" ma "in moderato modo acciò risulti pulita senza togliere l'idea della sua età". A. Quendolo, *I cantieri di manutenzione. Fonti scritte relative al XIX e XX secolo*, in *Ca' Corner della Ca' Granda. Restauro 1999-2004: progetto diagnostico e intervento. Il paramento lapideo*, A. Quendolo, E. Zendri (a cura di), Venezia 2004, p. 31. Nella nota 15 a p. 37, oltre a precisare la collocazione archivistica (Archivio di Stato di Venezia, Genio Civile, busta 330, fasc. n. 45), si dice anche: «Nella "descrizione dei lavori" si precisa che tale pulitura deve essere fatta

«singolarmente sulle parti nerite acciò riesca pressoché di eguale tinta che però non tolga la idea della vetustà della facciata, ma che si riconosca diligente cura per conservarla». A.S.V., I.R. Direzione delle pubbliche costruzioni, busta 1080, fasc. n. 235».

11 «La degradazione dei materiali è solitamente la causa prima dell'intervento di restauro. Ma si deve attentamente evitare, ed è bene ripeterlo, di rinnovare i materiali, e anzi è eccellente il restauro che ha per scopo l'arresto o l'attenuazione delle azioni di degradazione dei materiali antichi che seppure degradati assolvono ancora la loro funzione statica e formale. [...] La degradazione appare nella maggior parte dei casi già avanzata. [...] Quindi dovremo dire che l'azione del restauratore deve essere quasi sempre di "restituzione" dell'edificio da un grado di degradazione più o meno avanzato ad un grado di conservazione migliore, più vicino, diciamo, all'origine della sua vita, e tale da garantirne la sopravvivenza nel tempo». P. Sanpaolesi, *Discorso sulla metodologia generale del restauro dei monumenti*, Firenze 1973, p. 36.

12 P.B. Torsello, *La materia del restauro. Tecniche e teorie analitiche*, Venezia 1988, p. 24.

13 «Un primo modo di reagire ai processi di degradazione è quello di puntare a *cancellarne* gli effetti, quasi riconoscendo caratteri di reversibilità ai fenomeni. Si agisce, certo, anche sulle cause, ma l'idea di eliminare le tracce delle alterazioni prodotte dalla natura o dall'uomo è una esigenza imperiosa, dettata dal bisogno di risalire alla condizione di compiutezza artistica e storica dell'opera». P.B. Torsello, *La materia del restauro*, cit., p. 24 (corsivo dell'autore).

14 «Un secondo modo di affrontare i processi di degradazione consisterebbe nell'adottare rimedi atti ad *arrestarne* l'azione – possibilmente attivando effetti retroattivi – o quanto meno ad atturirne fortemente l'incidenza, fidando ottimisticamente nel potere delle tecniche, moderne o antiche. Ciò comporterebbe, in una visione radicalizzata, la eliminazione di tutte le cause di aggressività, per raggiungere un recupero dell'opera ad un



Degrado, tempo, restauro

187

certo stadio del suo invecchiamento, che, sia pure in parte, può corrispondere ad una fase precedente quella attuale». P.B.

Torsello, *La materia del restauro*, cit., p. 26 (corsivo dell'autore).

15 «Un ulteriore modo di atteggiarsi verso il manufatto degradato consiste nel perseguire una *attenuazione* dei fenomeni, rallentandone il più possibile lo svolgimento. Oggetto di attenzione è il processo in quanto tale e gli effetti che esso produce sulla *materia* del costruito. Non sono coinvolti i "significati" dell'opera e perciò l'intento è di tutelarne tutte le valenze, in atto e potenziali: ogni azione derivante dal giudizio sulla sua storicità e esteticità resta sospesa». P.B. Torsello, *La materia del restauro*, cit., p. 28 (corsivi dell'autore).

16 A proposito delle facciate di Ferrara, è stata proposta l'espressione "comune senso del restauro" 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*, cit., pp. 545-549. In relazione a questo e avendo a mente anche il ruolo della società *Ferrariae Decus*, si è parlato di "comune senso del decoro" in F. Doglioni, *Le superfici: considerazioni sui mutamenti prodotti da restauro*, ibid., pp. 715-718.

17 Naturalmente ai monumenti del passato, come a persone anziane legate alle proprie abitudini e niente affatto desiderose di uniformarsi alle mode, si permette di vestirsi in modo diverso dall'usuale; può diventare forzato un abito che, per inseguire il gusto del momento o per adeguarsi a un giovanilismo imperante ne forzi la personalità. Non si tratta quindi di seguire il gusto del momento e del luogo o il comune senso del decoro vigente, ma di interpretarlo per trovare una forma di compatibilità o, se si preferisce, di non belligeranza, cosa sovente possibile anche agendo su aspetti marginali della costruzione; oppure, al contrario, di urtarlo volutamente per rimarcare una diversità, di provocarlo per dare un messaggio anticonformista e dissonante rispetto all'omologazione che il comune senso del decoro vorrebbe imporre.

18 Vedi in particolare CNR-ICR,

Raccomandazioni Normal 1/88: *Alterazioni macroscopiche dei materiali lapidei: lessico*, Roma 1988.

19 Per gli interventi compiuti a villa Pojana, vedi anche al successivo capitolo.

20 Il termine "patinatura", inteso come trattamento intenzionale di finitura delle superfici, è utilizzato in A.D. Basso, A. Quendolo, G. Biscontin, E. Zendri, M. Pellizzon Birelli, *Considerazioni generali*, in *La libreria del Sansovino a Venezia: studi sulle passate opere di manutenzione del paramento lapideo per l'attuale intervento di restauro*, in G. Biscontin (a cura di), *Ripensare alla manutenzione. Ricerche, Progettazione, Materiali, Tecniche per la cura del costruito*, atti del Convegno di Bressanone, Venezia 1999, p. 278.

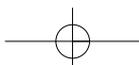
Il concetto è ribadito in A. Quendolo, *L'osservazione e lo studio del paramento lapideo della Libreria del Sansovino*, in AA.VV. *Indagini sul paramento lapideo della Libreria del Sansovino a Venezia*, in «TeMa», 2, 2001, p. 37, con la formulazione di una definizione del termine: «La parola "deposito" viene adottata in senso molto ampio, intendendo tutto ciò che appare come diverso dalla superficie della pietra apparentemente inalterata, senza definirlo in termini di "patinatura", "pellicola", "patina" [...] "crosta nera" ecc. prima della fase relativa alle indagini per la specifica caratterizzazione chimica. [...] Lo sviluppo della fase analitica e di caratterizzazione chimica e morfologica delle differenti classi di "strati" e "superfici" ha consentito in alcuni casi la sostituzione di questi termini generici con quello più specifico di "patinatura", intendendo con questo una superficie intenzionale di spessore consistente e comunque superiore ai 20-30 µm, chiaramente distinguibile dalla pietra sia morfologicamente che chimicamente». Vedi anche A. Quendolo, E. Zendri (a cura di), *Ca' Corner della Ca' Grandà. Restauro 1999-2004*, cit.

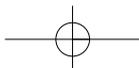
21 In una interessante intervista al giornale «Libération» (13 ottobre 2004), Dominique Paini affronta la problematica del restauro dei filmati istituendo significativi paralleli con il restauro di opere d'arte, che estende anche alle trascrizioni "restaurate" dei dischi di vinile. Vedi anche D. Paini, *Le temps exposé*, Paris 2002.

22 «Una lacuna, per quanto riguarda l'opera d'arte, è una interruzione del tessuto figurativo. Ma, contrariamente a quello che si crede, la cosa più grave, riguardo all'opera d'arte, non è tanto quel che manca quanto quel che indebitamente si inserisce. La lacuna, infatti, avrà una forma e un colore, irrelativi alla figuratività dell'immagine rappresentata. S'inserisce, cioè, come corpo estraneo». C. Brandi, *Teoria del restauro*, Torino 1977 (1 ed. 1963), p. 18.

23 Può essere interessante cercare riscontro e ausilio negli strumenti propri della semiologia. Patrizia Magli, parlando della materia, dice che è «fatta di grana, di fibre, spessori, densità, pesantezze, viscosità che [...] nel corpo evocano sensazioni [...] Se dunque vogliamo costruire una grammatica del sensibile [...] è necessario interrogare [...] la sostanza in cui le opere sono realizzate [...]». Significa indagare l'emergere del senso là dove, ad un livello profondo, intersensoriale, il contatto diretto con le cose è inteso come privo, ancora, di qualunque forma di organizzazione semiotica». P. Magli, *Semiologia della materia*, dattiloscritto per gli atti del seminario *Materia costruita: dato e senso. Forme di conoscenza e cultura conservativa*, IUAV, dottorato di Storia dell'architettura e della città, arti e restauro, Venezia, 26 febbraio 2004.

24 Uno studio "epidemiologico" condotto alcuni anni fa su alcune decine di ville e barchesse venete, ha portato alla conclusione che il primo danno si verifica quasi sempre nel ristretto compluvio che si forma nel punto di contatto retrostante tra il comignolo e il tetto; che la prima goccia entra in un tetto mediamente otto anni dopo l'ultima manutenzione sistematica, e in assenza di interventi dopo 16 anni iniziano i collassi più gravi. Vedi in L. Pozzobon, R. Pozzobon, *Interpretazione di processi di degrado nell'edilizia storica veneta. XVI-XIX secolo*, IUAV, tesi di laurea in architettura, relatori F. Doglioni e P. Paganuzzi, a.a. 1991-92.





Segni stratificati

Il *costruire stratificando*, strato dopo strato, ha rappresentato fin dall'antichità il principale modo di realizzare l'architettura e di modificarla.

Ogni costruzione del passato è formata da parti che sono state stese l'una sopra l'altra seguendo nel cantiere una sequenza di posa ordinata, e che sono assimilabili a *strati*. Nel corso delle trasformazioni successive, il principio economico di utilizzare parsimoniosamente le strutture esistenti – muri, solai, volte – considerandole come risorse e adattandole con incisioni, riprese e addossamenti, ha opposto una formidabile inerzia al rifacimento radicale. Il *prevalere dell'accumulo*, vuoi formando un nuovo strato che ricopre e nasconde quelli precedenti, vuoi affiancandoli e facendoli convivere nel nuovo assetto, costituisce il motivo per cui le costruzioni che noi vediamo hanno quasi sempre una natura pluri-stratificata, solo a volte palese, dovuta al sovrapporsi durante le trasformazioni di altri strati a quelli del cantiere iniziale. Il termine *palinsesto*, la pergamena scritta, raschiata e nuovamente scritta, se pur non del tutto pertinente, richiama in modo efficace la condizione di *architettura ri-scritta* sulle sue stesse membrature, propria di molte costruzioni antiche.

Intervenire su di esse per conservarle e riportarle in uso significa entrare in contatto e dover fare i conti con questa loro peculiare natura, e in primo luogo comprendere e assecondare le regole e i modi che la governano. Dobbiamo essere consapevoli che il nostro restauro si risolverà anch'esso nell'aggiungere nuovi strati a quelli che conserveremo e nel formare interfacce rimuovendo-



La colonna d'angolo del tempio di Athena, ora Cattedrale di Siracusa, testimonia una complessa vicenda di costruzione, dissesto, inglobamento e rispettosa rimessa in luce: di stratificazione positiva e negativa, dunque.



ne altri. Come ultimi arrivati, ben sapendo che non saremo gli ultimi, per prima cosa dobbiamo conoscere e far nostre le regole della casa.

Siamo tentati di utilizzare i termini *costruzione* e *stratificazione* come sinonimi. Si tratterebbe – è vero – di una forzatura, pur giustificata dal fatto che ogni fabbrica è realizzata e trasformata costruendo strati e *deponendoli in sequenza*. Se la stratificazione è formata dalla posa in successione di entità in sé omogeneamente costruite ma tra loro distinguibili – gli strati, appunto –, il *modo* con cui ciascuna è *deposta* – ossia costruita – le deriva dalla cultura costruttiva, e varia con essa. Vi è quindi una sorta di sinergia descrittiva nell'utilizzare i due termini – costruzione e stratificazione – a designare letture complementari dello stesso processo, volto in definitiva a conoscere e descrivere l'anatomia della fabbrica: l'uno relativo ai modi con cui è stata compiuta ciascuna azione costruttiva, l'altro alla sequenza delle azioni.

Non vogliamo certo ridurre l'architettura a strati di materia costruita, ma proponiamo la stratigrafia come *una delle letture possibili* dell'architettura, complementare ad altre, funzionale soprattutto a chi intenda entrare in contatto diretto con la sua natura e logica costitutiva, mettendo a fuoco la *costruzione* che è in essa e la sua materia; e questo è il passaggio precipuo di chi si accinge a restaurarla o conservarla.

Molte architetture oppongono resistenza a questa lettura, altre vi si prestano. Alcune vogliono sin dall'inizio sublimare la propria immagine rispetto alla materia di cui pure sono formate, e utilizzano i trattamenti della superficie proprio per smaterializzarsi. Per farlo, usualmente nascondono sotto uno strato di polito rivestimento, o sotto una coloritura, la loro anatomia costruttiva. Per sua natura la stratificazione si legge solo se appaiono in superficie almeno *due strati* diversi (oppure uno strato e una interfaccia) tra i quali sia possibile istituire una relazione. *Un solo strato* è la negazione della sequenza, l'illusione della presenza istantanea senza tempo e senza materia. Pensiamo a un edificio neoclassico perfetto, ma anche a un edificio iper-restaurato con tutte le superfici omogeneamente rinnovate. Altre architetture all'opposto esaltano la propria materialità tettonica, esibiscono i muscoli della costruzione. Pensiamo a una fortezza, una bugna sull'altra, o a un edificio privo di intonaci. La maggior parte delle architetture ha in sé entrambe le componenti.



Segni stratificati

Il degrado poi agisce con processi erosivi sui rivestimenti, ponendo in luce naturalmente o accentuando la visibilità della stratificazione costruttiva; in alcune architetture questa simboleggia dunque un *carattere costitutivo*, presente fin dall'inizio e talvolta contrastato da trasformazioni successive, in altre è negato all'inizio, e poi acquisito o accentuato nel corso del tempo da azioni naturali – il degrado – o antropiche.

Queste diverse condizioni, significative anche rispetto al *quando* e al *come* la fabbrica le ha acquisite, formano di per sé una articolata casistica, di cui il restauro deve tenere conto in primo luogo nel definire il carattere della fabbrica. Pongono anche la questione della *leggibilità costruttiva e stratigrafica* della fabbrica, dei modi e soprattutto dei livelli – da elevato a pressoché nullo – con cui possiamo accedere alle informazioni sulla sua anatomia. È una questione di ordine pratico, che riguarda la possibilità di utilizzare o meno uno strumento per leggere una data fabbrica, ma ha molte altre conseguenze perché ci parla del suo *voler essere letta come costruzione* o del suo negarsi, oppure del prestarsi suo malgrado quando degradata, e rappresenta quindi il tornasole di una concezione dell'architettura e/o di un suo stato, che influisce fortemente sul suo carattere. Ciascuna architettura ha perciò un modo caratterizzante di proporre – o cercar di negare – la propria costruzione, soprattutto attraverso la diversa pregnanza materica della *superficie* che offre alla vista, e quindi di prevedere o all'opposto di cercar di escludere la possibilità che si riconosca la stratificazione che l'ha costruita.

Superficie, appunto.

È solo dalle superfici che possiamo trarre elementi di conoscenza della costruzione stratificata. Perché, se riflettiamo, noi non vediamo *strati costruiti*, ma solo le *superfici esterne di alcuni strati* e alcuni contatti tra di loro. A meno di de-costruirla, non vediamo *mai* la stratificazione nel suo complesso, ma solo alcuni elementi o segni che rinviano a essa e ci consentono di ricostruirla mentalmente.

Quella che può apparire, come già in altre parti di questo testo, come l'*ossessione per la superficie*, trae motivo anche dal fatto che solo attraverso il manifestarsi della superficie noi possiamo entrare in contatto con la costruzione, con il suo formarsi e modificarsi strato su strato, quindi con la sua storia o, più semplicemente, con la sequenza degli eventi che l'hanno segnata nel tempo facendone un universo fenomenico. L'architettura non è *solo* ma è *anche* questo, e non può prescindere; tutto ciò partecipa ai



L'apparato eclettico del Palazzo dei Normanni svela, attraverso le sue lacune, l'antica fortezza che ha nascosto.



I filari di mattoni la cui superficie è stata tagliata a scalpello – e che forma una interfaccia negativa – indicano la presenza di un oggetto poi intenzionalmente rimosso, la cornice esterna sul fianco est di villa Saraceno.

Spesso le azioni di demolizione costituiscono la prima fase di una modificazione intenzionale: per aprire una nuova finestra si forma una breccia nel muro, lasciando su di esso, dove si arresta la demolizione, un bordo a interfaccia negativa, al quale si accosta "a falso bordo" la muratura della spalla e dell'architrave della nuova apertura.

motivi – altri ve ne sono – per cui nel restauro dedichiamo particolari attenzioni alle superfici.

Allo scopo di analizzare e interpretare la stratificazione costruita come particolare fenomeno, è stata messa a punto negli ultimi decenni una tecnica di osservazione, registrazione e interpretazione dei dati materiali denominata *stratigrafia dell'architettura*².

L'argomento è stato trattato in molte altre occasioni³, e pur essendo un campo di grande interesse, ancora lungi dall'essere coltivato in modo esaustivo, ne richiameremo gli aspetti che più si collegano al restauro, pur sapendo che faremo fatica a scegliere.

Dobbiamo in primo luogo ricordare il significato della derivazione archeologica del metodo che sostiene la tecnica stratigrafica, e che in realtà costituisce il *metodo* dell'archeologia stessa nella sua moderna concezione o quanto meno il suo asse centrale: informa sia la conduzione dello scavo, sia la registrazione dei dati e la loro sistematizzazione, fungendo da struttura relazionale d'ordine su cui poggiano e fanno leva tutte le tecniche archeometriche e tutte le interpretazioni.

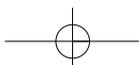
Uno dei contributi più importanti offerti all'architettura dall'impianto stratigrafico proprio dell'archeologia è rappresentato dal concetto di *interfaccia negativa*, detta anche *superficie in sé*.

In un convegno tenuto alcuni anni fa a Vitoria, in Spagna, Agustín Azkarate, archeologo spesso prestato all'architettura, ha detto, esprimendo felicemente l'imbarazzo del didatta, che spiegare agli studenti di archeologia l'interfaccia negativa è come cercare di definire la Santissima Trinità.

C'è qualcosa di ineffabile nel ricordo di una cosa che non abbiamo mai visto, nella traccia che permane di una parte demolita; nella residua presenza di una assenza.

Ma è a questo concetto sfuggente che dobbiamo il merito di aver fatto assurgere la demolizione al ruolo di *costruzione a bilancio negativo*, e la sua traccia a *strato immateriale*, segno di una azione che intenzionalmente o meno ha rappresentato un passaggio rilevante nella vicenda della fabbrica. Il concetto di interfaccia negativa ci consente di descrivere con maggiore completezza e aderenza alla realtà la sequenza delle azioni di apporto – la costruzione di strati – integrandola con quelle di sottrazione – la demolizione di parti – che caratterizzano punteggiandola l'esistenza di una architettura.

Vi sono fenomeni che paiono sottrarsi alla lettura per strati e interfacce, e rappresentano perciò il cruccio di molti archeologi,





Segni stratificati

193

per i quali lo strato non è una entità fissa e immutabile, ma subisce nel tempo mutazioni *post-deposizionali*. Nell'architettura, il parallelo va istituito con i mutamenti a costruzione avvenuta dovuti al degrado e al dissesto, che solo in parte si prestano a essere analizzati come *strati* e *interfacce*; per essi sono più funzionali gli specifici codici di descrizione fenomenica.

La stratigrafia non costituisce dunque, almeno per ora, lo strumento capace di formare il modello evolutivo unificante della fisicità della costruzione nel tempo, così come può essere letta solo attraverso le sue superfici; ma quando la fabbrica consente di applicarla, appare il mezzo più adatto a costituire il telaio conoscitivo principale cui riferire anche altre letture fenomeniche e forme di conoscenza.

Per applicare all'architettura il metodo stratigrafico, dobbiamo tener conto che alcuni fattori e condizioni operative sono diversi rispetto all'archeologia di scavo, per la quale il metodo è stato concepito.

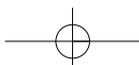
In primo luogo, in architettura rimuovere uno strato di una costruzione costituisce l'eccezione motivata e non la regola, mentre all'opposto nell'archeologia è la conservazione di uno strato a costituire l'eccezione motivata. Ne consegue che di un edificio possiamo esaminare le superfici esterne e i margini di contatto tra di esse, non de-costruirne gli strati rilevando contestualmente il rapporto con gli altri, se non per mezzo di saggi mirati. Come abbiamo già detto, questo spinge a concentrare l'attenzione sulle superfici esterne, anche perché in architettura queste hanno ricevuto di per sé un *surplus di lavorazione* rispetto al corpo dello strato, tale da renderle particolarmente ricche di dati e di *qualità intenzionali* impresse dal costruttore, caratteristica più rara nella stratificazione archeologica.

La lettura delle qualità impresse dalla lavorazione su una superficie di strato è funzionale alla stessa lettura stratigrafica, in quanto rappresenta una quota importante della modalità deposizionale – la costruzione – la cui conoscenza è comunque necessaria all'archeologo per leggere la stratificazione. Per realizzare la stratigrafia dell'architettura è dunque necessario far leva anche su queste qualità.

Inoltre, alcune regole valide per l'archeologia di scavo, quali l'antioriorità di uno strato più profondo rispetto a un altro superficiale, vanno riformulate in architettura dove la presenza di vuoti interni – gli ambienti – e l'utilizzo di materiali adesivi – le malte,



Muratura di età carrarese (secolo XIV) a corsi alternati di conci di trachite sbozzata e di mattoni, con la superficie del giunto rifinita a malta bianca. Carrara Santo Stefano, Padova. La qualità e i caratteri marcati di una simile superficie rendono immediatamente osservabile ogni articolazione costruttiva e ogni modificazione successiva.





le vernici ecc. – consentono di deporre-costruire anche dal basso verso l'alto o dall'esterno verso l'interno, superando le leggi della gravità e dell'impenetrabilità dei corpi, presupposto fisico del formarsi della stratificazione al suolo e al tempo stesso regola prima attraverso la quale decodificarla⁴.

Cerchiamo dunque di attenerci al principio di separare la trascrizione dei dati letti obiettivamente, di per sé – che permangono sulle superfici della fabbrica finché non le modifichiamo –, dalla loro interpretazione, anche se siamo consapevoli che questo non è pienamente possibile.

A nostro avviso, il procedimento proposto presenta il vantaggio di costruire progressivamente l'interpretazione stratigrafica, basandola sulla combinazione di dati al contatto tra coppie di superfici, e di renderla maggiormente verificabile – Popper avrebbe detto ripetibile e “falsificabile”, inteso questo come requisito fondamentale dell'indagine scientifica – nel caso emergano ulteriori dati o sia effettuata una lettura diversa di alcuni di essi. L'archeologo può permettersi questo lusso solo in piccola parte, perché rimuove lo strato nel momento stesso in cui ne osserva i contatti stratigrafici, e quindi non può ripetere l'osservazione; ha maggiori possibilità di lettura nel corso dello scavo e più limitate possibilità di verifica successiva.

Per questi motivi, abbiamo rivolto il nostro interesse a formare una *semeiotica* della stratificazione costruttiva propria dell'architettura, dando un *nome* ai segni presenti nella nostra biblioteca mentale, e formando un lessico⁵. Ancora una tassonomia perciò, per rimarcare il significato che i diversi tipi di margine delle superfici e i diversi tipi di superficie rivestono se esaminati di per sé sotto il profilo stratigrafico-costruttivo. *Bordi, limiti e interfacce* rappresentano i segni con cui si manifesta la stratificazione costruttiva e attraverso i quali possiamo risalire a essa. Ma non solo, perché questi segni – non tutti, e alcuni in misura maggiore – esprimono anche una *qualità intenzionale* dell'architettura, e ne costituiscono un elemento lessicale. Un vero bordo è *anche* un profilo e un segmento architettonico, così come la vera superficie, prima ancora di essere la superficie esterna di uno strato, è *la superficie* di una architettura. Dal “dato” possiamo risalire al “senso”.

Vi è il rischio, giustamente segnalato⁶, di inquinare la natura eminentemente stratigrafica dei dati (che va ricercata nel mero contatto fisico tra strati) leggendoli anche alla luce di elementi



“storici”, intendendo con questo termine tutto ciò che si riferisce alle nostre interpretazioni basate sulle *qualità* impresse negli strati dalla cultura costruttiva, dunque proprio alla attribuzione di *senso* a un *dato*. Per ridurre questo rischio reale, non descriviamo compiutamente il modo con cui è stata realizzata la superficie dello strato o il suo bordo, ma ci limitiamo a registrare *l'evidenza della sua intenzionalità*. Anche questa, non ce lo possiamo nascondere, rappresenta un dato culturale che richiede apporti interpretativi. Ma proprio dal quadro stratigrafico possiamo trarre elementi per comprendere se una certa superficie è stata così rifinita perché rimanesse a vista, e rappresenta quindi *la superficie* di una fase costruttiva di una architettura. In archeologia, si attua un processo simile attribuendo il ruolo di *superficie fondamentale* alle sole superfici di strato che hanno svolto un ruolo significativo di per sé, come un pavimento o un piano di calpestio fortemente marcato.

Spostando le argomentazioni dal campo analitico della stratigrafia a quello della sua funzionalità conservativa per l'architettura, la mappatura dei segni di stratificazione come *dati* carichi di *senso* presenta vantaggi pratici ai fini della loro conservazione nel progetto di restauro, e questo costituisce un ulteriore motivo per praticarla.

Riteniamo infatti che il progetto di restauro debba prescrivere il rispetto delle tracce portatrici di dati, e a maggior ragione di quelle che possiedono anche una intrinseca qualità e capacità narrativa, a prescindere dalle interpretazioni che ne possono essere date. Proprio per poterne ripetere e verificare o falsificare l'interpretazione, questa deve potersi basare a intervento concluso su dati e su qualità ancora direttamente leggibili con chiarezza, senza manipolazioni, sulla superficie della materia. Sappiamo che il rispetto assoluto, ammesso sia nelle nostre intenzioni anche rinunciando a selezioni e modifiche, è di fatto pressoché impossibile, perché anche l'intervento più attento e conservativo determina modificazioni fisiche o di leggibilità. Ma abbiamo visto che le *tracce* (dati intrisi di qualità) non sono distribuite omogeneamente sulle superfici della fabbrica e non sono *equipotenziali*, e mentre alcune possiedono una elevatissima capacità di risoluzione, a volte concentrata in limitati punti di contatto tra diverse superfici di strato (o unità stratigrafiche), altre sono già confuse e risultano illeggibili in mancanza di forti contributi interpretativi. È necessario che le tracce fondamentali vengano conservate

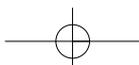


pagina precedente

Nelle angolature dei due edifici in campo Santa Maria Mater Domini, a Venezia, l'intonaco forma un bordo intenzionalmente configurato che dà regolarità alla parte mantenuta a vista dell'angolata in pietra, stratigraficamente definibile come “vero bordo”. L'intenzionalità di questo margine rimarca anche il significato degli strati e delle superfici che concorrono a formarlo.

“Bordo di attesa” in una muratura di mattoni, per favorire la continuità strutturale alla ripresa del cantiere interrotto. L'intonaco a ciacciopesto forma invece un “bordo termine”, in quanto l'interruzione non segnala accorgimenti per favorire la ripresa.

La “falsa superficie” formata dall'abside della chiesa di San Michele a Ossana (vedi anche a p. 283) sulle murature del castello che vi si è addossato, è tornata in luce per il crollo della chiesa. Da notare anche la controforma in muratura della monofora a farfalla che dava luce all'abside.





Sul lato del dado in pietra di Porta Imperiale a Feltre una traccia segnalava l'antica posizione di appoggio della muratura in fuori piombo, demolita nel corso del Settecento e ricostruita in posizione arretrata per contrastare il complessivo dissesto della porta. Una non adeguata attenzione nel corso del cantiere di restauro e di pulitura dell'apparato in pietra ha reso la traccia pressoché illeggibile.

attentamente, e perciò la segnalazione dei più nitidi segni al contatto tra unità si presta a diventare la “mappa dei segni da proteggere”. Il che non significa abbandonare al proprio destino le tracce incerte e illeggibili: queste, tra l'altro, potranno essere ulteriormente indagate proprio durante l'azione di restauro, o sottoposte a processi analitici più approfonditi. Ma di certo dobbiamo scongiurare il rischio che i capisaldi ai quali si appiglia la nostra possibilità di ri-conoscere il processo costruttivo, spesso formati da un numero limitato di segni, siano compromessi o distrutti in modo anche involontario dalle azioni fisiche che accompagnano il restauro.

Se, al contrario, la mappatura delle unità stratigrafiche, estesa a tutte le superfici visibili dell'edificio, non qualifica e segnala in modo più marcato i punti di distinzione-contatto tra unità e le tracce fondamentali, si giunge a una omogeneità conservativa condivisibile in linea di principio, ma difficilmente sostenibile e praticabile nella gran parte dei casi, con la conseguenza di aumentare le possibilità che a essere colpiti dal “fuoco amico” del cantiere siano proprio i punti maggiormente significativi, perché su di essi non si è concentrata l'attenzione e la cura.

Basti pensare che le discontinuità costruttive costituiscono un punto di accentuata vulnerabilità da neutralizzare per quanto riguarda le conseguenze strutturali, e al tempo stesso le tracce maggiormente cariche di senso sotto il profilo stratigrafico. Contrastare gli effetti di indebolimento ristabilendo la continuità e conservare le tracce diventa dunque motivo di conflitto tra obiettivi divergenti che può essere risolto attraverso una negoziazione tecnica, che ricerchi e preveda per quei punti solo l'intervento – escludendo gli altri – capace di rispondere a entrambe i requisiti. Analoghe considerazioni si possono svolgere per il contrasto del degrado, cui spesso si associa l'emergere a vista della stratificazione costruttiva.

La ricognizione stratigrafica negli ultimi anni è stata più di frequente inclusa tra le analisi preliminari al restauro, rivolta alle sole superfici visibili, oppure collegata a saggi stratigrafici nel suolo o in elevato per accertare la potenzialità di depositi o la natura e sequenza di assetti sottostrato. È maturata la convinzione che costituisca una forma di conoscenza su cui il progetto di restauro *si debba fondare* e di cui *debba tenere conto*, insieme allo studio e alla diagnosi dei fenomeni di degrado e di dissesto.

A questa convinzione di principio non è ancora seguito uno svi-



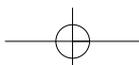
luppo adeguato dei concetti e dei modi con cui il progetto di restauro può realmente trarre utilità e fondamento dalla conoscenza della stratificazione e dei segni che la rendono osservabile, oltre che dalle conseguenti interpretazioni storico-costruttive. Si comprende bene che, mentre per esempio gli studi sul degrado e sul dissesto hanno una chiara valenza diagnostica a fini conservativi, in quanto indagano la natura e l'evoluzione dei fenomeni da contrastare per la conservazione fisica dell'opera, il ruolo della stratigrafia è più complesso, perché la conoscenza archeologica cui essa contribuisce è di *tipo storico*: il suo ruolo nel progetto va cercato perciò nel delicato asse tra conoscenza storica e restauro architettonico. Il rapporto tra *storia* e *restauro* è da tempo tra i più dibattuti e complessi, e proprio a partire dai diversi modi di concepirlo si sono verificate le più forti divaricazioni nella disciplina; è inevitabile dunque che anche il contributo della stratigrafia alla conoscenza dell'architettura e al progetto di restauro sia oggetto di discussione anche aspra⁷.

Se accettiamo il fatto che la stratificazione costruttiva caratterizza profondamente il patrimonio architettonico, dobbiamo inevitabilmente conoscerla e coinvolgerla nel progetto, non fosse altro perché lo spazio che si lascia scoperto può essere occupato da obiettivi e tecniche prive di attenzioni conservative verso di essa.

Per questo studiamo concetti e sperimentiamo modi operativi per mezzo dei quali *tenere conto* della stratificazione costruita impiegando la stratigrafia – i suoi risultati conoscitivi, ma anche la sua simmetrica capacità di governare il permanere e il formarsi di tracce riconoscibili di eventi – quando nel progetto di restauro siamo chiamati a compiere le nostre scelte.

Il restauro ha per fine principale e generalmente riconosciuto il prolungamento dell'esistenza dell'opera che, come abbiamo proposto, va conservata *in quanto tale*: per le sue caratteristiche e con le sue caratteristiche, tenendo conto del suo *stato*. In questo passaggio l'opera deve dunque poter mantenere i tratti essenziali della sua *autenticità*, parola con cui definiamo la condizione di una cosa che pur mutando parzialmente ha continuato e continua ancora a essere se stessa e a essere ai nostri occhi riconoscibile come tale.

Molti studiosi – non tutti – considerano la conservazione della materia di cui è costruita una architettura fattore essenziale per la conservazione della sua autenticità. La stratigrafia indaga le





relazioni esistenti tra le parti materiali dell'edificio, e quindi costituisce un indicatore molto sensibile ai loro mutamenti, in grado di registrare le perdite di leggibilità-verificabilità, le sostituzioni materiali o le alterazioni rilevanti, fattori che contribuiscono alla progressiva *perdita di autenticità*.

Sintetizziamo queste considerazioni in una struttura logica che chiamiamo primo sillogismo o *sillogismo principale*:

- *se il restauro ha come fine primo (in alternativa: come condizione) la conservazione dell'autenticità dell'edificio;*
- *se attribuiamo alla stratificazione il ruolo di condizione costitutiva e di struttura relazionale dell'edificio, in quanto costituisce il sigillo reciproco tra le sue parti, le qualifica e le pone in relazione tra di esse e rispetto all'insieme⁸;*
- *allora la stratificazione costruttiva costituisce il nesso che rende verificabile l'autenticità e contribuisce a descriverla, e la sua conservazione è un fine primo (in alternativa: una condizione obbligata) del restauro che intende rispettare e mantenere verificabile l'autenticità.*

Se accettiamo questa sequenza logica e questa attribuzione di senso alla stratificazione, riteniamo plausibile che la stratigrafia sia utile al progetto per indirizzare e controllare le azioni che incidono sull'autenticità, al fine di ridurne l'entità e l'impatto proprio facendo leva sul suo nesso con la stratificazione. Perciò ammettiamo che la stratigrafia possa:

- segnalare al progetto di restauro la struttura relazionale conosciuta dell'edificio, le superfici e i nessi da cui possono essere tratti i dati fondamentali che incardinano nel tempo le qualità dell'opera; il progetto di conseguenza può prevedere specifiche attenzioni conservative per queste parti a maggiore densità testimoniale;
- verificare l'impatto che ciascuna delle diverse operazioni previste dal progetto, anche di natura conservativa, produrranno sulla stratificazione e sulla sua leggibilità, e introdurre correttivi per mitigare i danni conseguenti;
- indirizzare le attività di cantiere verso una specifica attenzione conservativa, riducendo il rischio di danni involontari ai segni fondamentali, spesso indotti dagli interventi strutturali e impiantistici;
- verificare al termine dell'intervento l'entità e la natura delle modificazioni prodotte come allontanamento dalla condizione iniziale, misurandone le conseguenze e contribuendo a una forma di "collaudo culturale" del restauro compiuto.





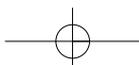
Il tema che affrontiamo deve comunque essere saldamente ancorato a una concezione complessiva dell'opera di restauro, e pur richiedendo una specifica attenzione non può essere trattato separatamente. Non proponiamo perciò un *restauro stratigrafico*, anche se vi sono casi in cui la tematizzazione di questo aspetto può essere accentuata. Di certo, la lettura stratigrafica costituisce un tornasole e un punto di vista particolare, anche se parziale, dal quale riflettere sul restauro e sui suoi esiti.

Ne è prova indiretta il fatto che spesso, dopo aver cercato di compiere l'analisi stratigrafica di una costruzione o di una sua parte, dobbiamo desistere perché l'edificio è stato *restaurato*, e questo ha comportato il rinnovo delle superfici oppure la loro diffusa alterazione causata da piccoli e grandi rifacimenti, a volte intenzionalmente mascherati, che confondono tra loro tutti gli strati, sfuocando, nascondendo o cancellando i bordi di contatto. Niente ci appare più riconoscibile con chiarezza. È salutare aver provato almeno una volta questa frustrazione come cultori della stratigrafia, perché ci sollecita – come restauratori – a cercar di consentire miglior sorte a chi verrà dopo di noi.

Per ridurre il rischio di giungere anche involontariamente a questo risultato negativo, la stratigrafia suggerisce alcuni *accorgimenti pratici*, che non vogliamo chiamare *regole*, in grado di favorire la riconoscibilità dell'aggiunta rispetto al contesto in cui è inserita. Possono contribuire quindi a soddisfare il requisito richiesto dal restauro di *rendere distinguibile* la parte aggiunta, sia che consista nell'integrazione di una lacuna, in un intervento strutturale o in una qualsiasi modificazione con apporto o sostituzione di materia costruita. E sono in grado di farlo con naturalezza, perché basati sui principi elementari del costruire, secondo una *logica del contatto* profondamente radicata nel codice genetico della fabbrica e nel modo stesso di costruire; e quindi senza dover ricorrere, per esprimere questa distanza, a linguaggi a essa estranei o eccessivamente concettualizzati, e di conseguenza sovente innaturali, o, all'opposto, a inseguire l'illusione dell'*integrazione neutrale*.

Tra gli accorgimenti suggeriti dalla *logica del contatto* per rendere riconoscibili in superficie gli strati diversi vi è quello di non alterare o coprire completamente i bordi e le interfacce negative presenti nel punto di contatto in superficie tra nuovo e antico; e di ridurre il più possibile la formazione di *nuovi bordi*, preferendo la formazione di *falsi bordi* che assumono la propria forma accostandosi a un elemento preesistente, sia esso bordo o interfaccia.

Il progetto e il cantiere di restauro sono perciò in grado di preve-



dere modi grafici e accorgimenti organizzativi con cui trasmettere agli operatori le istruzioni necessarie per agire con *trasparenza stratigrafica*, ossia in modo che le azioni, una volta eseguite, siano univocamente interpretabili a un esame stratigrafico. Prendiamo atto che oltre a essere lettori di dati, nel restauro diventiamo produttori di dati, e possiamo – dobbiamo – scegliere il linguaggio che adottiamo nel lasciarli impressi sulla fabbrica.

Possiamo anche qui sintetizzare il ragionamento in forma di *secondo sillogismo*:

– *se le trasformazioni del passato sono oggi riconoscibili attraverso l'osservazione stratigrafica in quanto realizzate formando strati e interfacce;*
– *se il restauro vuole rendere riconoscibili in futuro le proprie azioni;*
– *allora il restauro può applicare alla fabbrica le proprie azioni come stratificazione intenzionale (strati e interfacce) di cui viene mantenuta la leggibilità ai bordi, adottando la stratigrafia come strumento per consentire la distinguibilità futura delle azioni di restauro.*

Si apre perciò la strada all'utilizzo nel progetto del metodo e della *mentalità stratigrafica* al fine di rendere più nitida la riconoscibilità futura degli interventi positivi e negativi che compongono l'opera di restauro, attraverso una "deposizione in forma di costruzione" che tenga conto di quali sono i fattori e le condizioni in grado di permettere il riconoscimento stratigrafico di un processo avvenuto. Va rimarcato che mentre la cultura del restauro ha elaborato principi, metodi e soluzioni di riferimento per l'integrazione di lacune sulle superfici ad alta figuratività – affreschi, decorazioni plastiche – e ha concentrato su queste la propria attenzione, l'intervento di apporto sulle parti solo *costruite* come le murature e gli intonaci è, se si esclude il campo archeologico, molto più trascurato, anche se rappresenta l'intervento preponderante pressoché in ogni restauro. E non si tratta solo di una prevalenza quantitativa, perché le parti *solo costruite* contribuiscono pienamente all'*essere tale* della fabbrica, al suo senso, alla sua autenticità e alla possibilità di verificarla.

Ma perché ci interessa, se ci interessa, la stratificazione?

È solo una condizione contingente e accidentale dell'opera, che non ne deve risultare turbata più di tanto, o ne costituisce un dato ontologicamente pregnante, e un suo valore?

L'insistenza e la convinzione con cui ampi settori della cultura contemporanea parlano di "monumento-documento", di oggetto



la cui materia è di per sé in grado di auto-testimoniare il percorso storico compiuto, è prova della consapevolezza di quale sia il potenziale informativo conservato nella costruzione, cui viene riconosciuto il ruolo di primaria fonte storica.

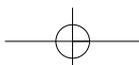
Qualsiasi azione di restauro, inevitabilmente *in re*, si accosta, tocca e a volte modifica parti della fabbrica rimaste inesplorate, o che erano state osservate troppo da distante per poterne comprendere la natura e i possibili significati. L'opera di restauro viene perciò investita di una doppia responsabilità: non disperdere questo potenziale informativo, riconoscendo tempestivamente le tracce che lo recano in sé, conservandole ed evitando di danneggiarle inutilmente – perché *comunque* le danneggerà –; raccogliere per quanto possibile i dati via via riconosciuti o emersi, documentarli e interpretarli, per arricchire la conoscenza storica e i significati dell'opera.

Spesso, e su questa condizione dovremmo riflettere più di quanto non si faccia, l'incalzare dell'opera edilizia, rivolta a pur importanti aspetti conservativi, strutturali, d'uso ecc., e pressata da fattori economici e burocratici, fa passare in secondo piano la ricerca e lo studio dei dati che del restauro deve essere un fine primario oltre che una condizione. Basti pensare che non è istituzionalmente presente nei cantieri di restauro una figura che compia un'attività paragonabile al riconoscimento, alla registrazione in corso d'opera e alla interpretazione e restituzione post-scavo che è obbligatoria per gli archeologi al termine del proprio lavoro, nella quale trascrivono i dati raccolti e le loro interpretazioni, insomma la conoscenza che ritengono di aver raggiunto.

A quando l'*archeologo dell'architettura* nel cantiere di restauro e nello staff di direzione dei lavori?

Sin qui, abbiamo portato alcuni argomenti a sostegno di una organica inclusione delle tecniche e della mentalità stratigrafica nel processo per la conoscenza della fabbrica e per l'ideazione e realizzazione del restauro.

A complicare la materia, alla eterogeneità degli obiettivi normalmente inclusi nel restauro si somma la singolarità di ogni edificio: ciascuno presenta la propria storia e carattere, e assetti – che al carattere contribuiscono – diversi per numero e qualità, diversamente leggibili di per sé o in conseguenza del degrado subito. Un ruolo rilevante riveste poi il grado di unitarietà imposto dall'ultimo assetto ai precedenti, la “forza” e la sistematicità della *riforma* compiuta.





La facciata della chiesa di San Lorenzo a Spello presenta con naturalezza assetti, frammenti e materie costruite molto diverse tra loro. Non sappiamo se ciò sia dovuto alla rimozione di un intonaco che la ricopriva in passato, ma oggi la leggibilità stratigrafica delle superfici eterogenee costituisce il carattere più marcato della facciata.

Ci troviamo di fronte a condizioni iniziali e finali diverse, e a percorsi di formazione dell'assetto stratificato diversi per finalità e modi.

Possiamo tentare di addensare schematicamente due gruppi di situazioni.

Nel primo gruppo vi sono gli edifici nel cui carattere prevale il ruolo della matericità manifestata, della stratificazione degli assetti, del degrado come segno del passaggio del tempo. In questi edifici la stratigrafia è in genere applicabile con maggiore efficacia e organicità.

Nel secondo gruppo, degrado, stratificazione e materia sono sullo sfondo o in filigrana rispetto alla omogeneità delle superfici e alla unitarietà della configurazione architettonica, nella quale un assetto prevale largamente su altri eventualmente esistenti. In questi edifici la stratigrafia incontra maggiori difficoltà applicative e giunge a risultati che, pur se significativi, sono comunque limitati e parziali.

È evidente come esista una ampia zona intermedia tra i due gruppi di edifici, che possono essere ulteriormente articolati al loro interno. Inoltre molte costruzioni sono formate da parti riconducibili ora al primo ora al secondo gruppo, e costituiscono di per sé un insieme eterogeneo.

Quello che ci preme rimarcare, tuttavia, è come vi sia un rapporto spesso biunivoco tra il *carattere della costruzione*, schematicamente riconducibile ad uno di questi due gruppi, e le condizioni di *leggibilità stratigrafica*: al punto che questa costituisce essa stessa un *carattere pregnante*.

Il restauro deve in primo luogo metterlo a fuoco, ed esercitare proprio rispetto a questo carattere una prima opzione progettuale di fondo. Il principio generale che proponiamo è di non forzare la costruzione a mutarlo radicalmente se non in via eccezionale, e tenere in gran conto le condizioni di partenza per commisurare rispetto a essa i correttivi. Ne consegue che, per compiere un intervento appropriato a questo carattere, il progetto di restauro non deve, se non per speciali motivi, far passare l'edificio dal primo al secondo gruppo, o viceversa. Se si rinuncia al passaggio dal primo al secondo gruppo, vi sono anche le condizioni per mantenere una maggiore leggibilità stratigrafica. Ma dobbiamo anche essere disposti, all'opposto, a confermare o rafforzare l'unitarietà architettonica quando questa si manifesta con forza, e a ridurre la complessità stratificata che appare in superficie; senza per questo cancellarla, ma ricoprendola e nascondendola alla vista.

Segni stratificati

È comunque opportuno che il nostro intervento articoli la propria risposta al variare delle condizioni con cui si manifesta o meno la materia stratificata, e proponiamo perciò il seguente *terzo sillogismo*:

- se la natura e il modo di manifestarsi della stratificazione rappresentano un elemento caratterizzante del caso;
- se per interpretare il caso nel restauro è necessario in primo luogo tener conto degli elementi caratterizzanti dell'edificio;
- allora il restauro deve saper tenere conto della stratificazione e del modo con cui questa si manifesta nell'edificio.

Il rapporto progettuale con la stratificazione costituisce dunque uno specifico tema del restauro, e può adottare impostazioni anche profondamente diverse tra loro, legate al contributo che la natura stratificata dà al *carattere* di una architettura e al suo stato: ruolo che possiamo leggere come pregnante e formativo, oppure come occasionale e negativo.

La prima impostazione consiste nel mutare il meno possibile la condizione attuale, e cerca di conservare le tracce della stratificazione nello stato in cui oggi ci appaiono. È richiamata a gran voce dalle costruzioni in cui la stratificazione costruttiva si identifica con la forma stessa della fabbrica, o ne costituisce il carattere più marcato: come nelle architetture non finite e rimaste tali, o in quelle costruite per affiancamento, la cui forma è spiegata dai contatti stratigrafici rimasti a vista fin dall'inizio. Ma vale anche, e non solo per motivi di ordine stratigrafico, per tutte le architetture che conservano superfici di lungo periodo. Il messaggio più prezioso di queste costruzioni consiste proprio nel contatto diretto con il lavoro dei costruttori e con le azioni compiute da ciascuno di essi che hanno via via confermato, e perciò accettato o semplicemente tollerato nel proprio tempo, i segni delle costruzioni preesistenti aggiungendovi i propri; con il risultato di farle giungere a noi cariche di dati e messaggi.

Ma anche quando la costruzione, superato l'acme del crollo, è divenuta rudere o rovina, se è in grado di diventarlo, e ha ritrovato un equilibrio e una nuova compostezza nel suo nuovo stato, la condizione di leggibilità stratigrafico-costruttiva diviene una componente implicita che non può essere turbata senza produrre conseguenze sullo stesso *stato di rudere* o di rovina.

Più delicato e aperto è il caso in cui la stratificazione è stata riportata in luce dal degrado, *runderizzando* solo le superfici di una costruzione rimasta in uso. Si apre qui un particolare e comples-



A Treviso, sul fronte di una casa a schiera ridisegnato dal Classicismo, sono stati riportati in luce in modo raffinato e non eversivo alcuni frammenti emblematici della fase tardogotica.



Osservando oggi il fianco del Palazzo degli Accoliti a Verona, a oltre vent'anni dalla foto che documenta lo stato precedente ai lavori, rimpiangiamo la condizione in cui il degrado aveva messo in luce la stratificazione e le sue diverse materie. La selezione compiuta – materie di pregio mantenute a vista, materie "povere" ricoperte da intonaco accuratamente rifinito – toglie di interesse alle stesse superfici antiche conservate, isolate e prive di ogni relazione con il nuovo contesto.

so rapporto con i segni di un decadimento che al tempo stesso *erode ed espone* l'opera, ne frantuma l'unità ma la riapre ad altri strati e altre forme della sua esistenza, provocandone sovente una modificazione di senso. Voler cancellare i segni del degrado comporta anche far re-immersedere gli strati più profondi della costruzione, sottraendo alla vista non solo le tracce che recano ma anche la virtualità che illustrano. È quindi necessario riflettere ulteriormente sulla natura del degrado quando è così caricato di senso; a ciò che il degrado ha tolto all'opera e a ciò che le ha conferito, ponendo su questo piatto della bilancia anche il ritorno in luce di altri tempi dell'opera. Se il degrado assume le forme di una lenta consunzione, che svela la materia e i segni stratificati risparmiando alla costruzione il collasso repentino o anche solo la sua minaccia, e ritrova a ogni passo un equilibrio – come avviene nelle superfici di lungo periodo –, allora la composita stratificazione di tracce naturali e segni umani testimonia meglio di ogni altra il passaggio del tempo: è un'opera *di per sé* nello stato in cui si trova – *in quanto tale*, dunque – un bassorilievo del *tempo scultore*, e dobbiamo metterci al suo servizio per conservarla. A volte, questo volto cangiante che consente di mettere a fuoco in più modi la costruzione è molto più coinvolgente di quanto lo sarebbe ciascuna delle singole architetture che la compongono. La costruzione stratificata che emerge in superficie diviene una *molteplicità* di racconti interrotti e allusivi, e rappresenta anch'essa uno spostamento di senso e un vero valore dell'opera, pur nella sua apparente casualità.

La seconda impostazione, comunque più complessa e rischiosa, mira a mantenere visibile almeno in parte i segni stratificati, ma attenuandone la confusa eterogeneità visiva e il senso di minaccia che talvolta si associa al degrado. Si propone quindi di *progettare una immagine diversa*, e questo implica forme di selezione e di manipolazione, rimuovendo alcuni strati o formandone di nuovi che ricoprono i vecchi. Entra dunque in conflitto con la *conservazione del dato*, e deve cercare con esso un contemperamento. Si applica soprattutto a fabbriche che si collocano tra il massimo apparire a vista e il totale celarsi della costruzione stratificata, e si risolve sovente in un negoziato tra le esigenze di restituzione di decoro, che spingono a semplificare l'articolazione visiva e ad attenuare le forme di degrado cui pure si deve l'emergere a vista della stratificazione, e la volontà di non mutare radicalmente la leggibilità della costruzione e il suo carattere.



Segni stratificati

205

Spesso privilegia rafforzandola l'immagine di un assetto ponendo in secondo piano gli altri, senza obliterarli del tutto. È un terreno molto insidioso°.

Quale strategia complessiva? Ci poniamo, come restauratori che attribuiscono importanza alla stratificazione costruttiva e come cultori dello studio degli edifici, più obiettivi.

Le materie portatrici di tracce e le tracce in sé devono prima di tutto essere salvaguardate, ne va il più possibile evitata la distruzione sia intenzionale che involontaria. Dobbiamo cercare di ridurre il più possibile le *conseguenze* stratigrafiche delle azioni di restauro, ossia mitigare anche sotto il profilo stratigrafico l'insieme di impatti che sono conseguenti al restauro come riutilizzo, come consolidamento, ma anche come conservazione materica. Considerato che la nostra attenzione si concentra sulle superfici degli strati, possiamo proporre i seguenti indirizzi e accorgimenti operativi.

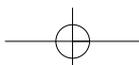
Spesso è possibile raggiungere un maggior decoro *mutando anche di poco l'aspetto cromatico della superficie e lasciandone intatta l'articolazione materica* – che permette di riconoscere un vero bordo o una interfaccia – con puliture non insistite, velature non del tutto coprenti che virano il colore della superficie senza occultare il dato tessiturale della materia, che rimane perciò conservata e leggibile.

Dobbiamo cercar di evitare per quanto possibili gli interventi generalizzati e omogeneizzanti, quali manipolazioni o ricoperture complessive delle superfici, sostituzioni complete dell'intonaco o dei giunti di malta di una muratura a vista. All'opposto, per contrastare il degrado e il dissesto, è necessario progettare modi mirati che riducano gli impatti, salvaguardando comunque i punti e le tracce a maggior potenziale stratigrafico. Vedi quanto già detto per la *mappa dei segni da proteggere*.

Per lasciar leggere la sequenza è necessario non coprire mai del tutto i *bordi di interfaccia negativa* o i *falsi bordi*, mentre ridurre la formazione di nuovi *veri bordi* risponde all'obiettivo di cercare di lasciare l'edificio in uno stato "naturale" non troppo elaborato o ridisegnato da quelli che sono, prima di tutto, segni architettonici. La volontà di rispettare il carattere acquisito nel tempo dall'edificio, senza mutarlo radicalmente, porta solo a *mitigare* gli effetti visivi del degrado se risultano *indecorosi* ai nostri occhi, lesivi di quella che riteniamo debba essere la dignità formale dell'edificio, anche tenendo conto del luogo e del contesto per mezzo di una verifica di prossimità.



Un accorgimento per mantenere la leggibilità, sia pure attenuata, del paramento murario e delle sue articolazioni costruttive, pur senza rinunciare alla riunificazione cromatica del prospetto, può consistere nella rasatura a mezzo di un intonaco parzialmente coprente – in questo caso un cocchiopesto affine a quello conservato a tratti – sulle superfici murarie. Fianco dell'ex convento di San Cosmo a Venezia.





Sul fianco laterale di palazzo Barbaro, a Venezia, limitate sigillature e interventi a intonaco semigrezzo solo parzialmente coprenti hanno consentito di mantenere a vista, con buona naturalezza, frammenti pittorici, strati diversi e tracce dei processi di modificazione.

In alto, si legge il tamponamento di una monofora gotica di cui erano state rimosse in antico le mostre in pietra.

Si tratta dunque di mettere a fuoco l'oggetto nel suo insieme riconciliandolo con le parti che lo formano, se dissonanti, e che apportano elementi significativi alla sua interpretazione.

In che misura la stratificazione debba costituire la filigrana dell'oggetto e come tale essere visibile a chi la ricerchi nella fabbrica, senza turbarne il messaggio architettonico di insieme, o all'opposto, rappresentarne la principale forma tettonica, con cui le parti manifestano senza infingimenti la loro diversità, questo farà parte della natura del caso e della sua lettura.

Tuttavia si corre il rischio concreto, ricercando e privilegiando le microstorie che pullulano nella fabbrica, di perdere di vista l'architettura e di non riuscire più a vederla nel suo insieme, distratti come siamo da una miriade di dettagli che non ci permettono più di mettere a fuoco l'unitarietà dell'oggetto. Spesso il restauro deve compiere la scelta di riunificare ciò che rischia di rimanere frantumato e incomprensibile, e per farlo giunge a nascondere consapevolmente alla vista – coprendole senza cancellarle – le tracce minute che si riveli impossibile attenuare con accorgimenti premurosi. Ma quali sono le situazioni in cui è doverosa la rinuncia a manifestare la microstoria in superficie?

Le evidenze delle trasformazioni avvenute consentono immediatamente e istintivamente di comprendere che sull'edificio è passato il tempo, scandito da eventi che lo hanno diviso in tanti intervalli prima/dopo. È dunque un *tempo segmentato*, non più unico. A loro volta, ciascuna traccia allude più o meno esplicitamente a una forma diversa, che la nostra mente in modo istintivo insegue e immagina ben prima di mettere in moto la capacità razionale. Per mezzo di queste tracce l'edificio attira il nostro istinto all'esplorazione e alla conoscenza, e anche per mezzo dello stimolo che inducono nella nostra immaginazione noi percepiamo l'*aura* dell'edificio – qui intesa come versante emozionale dell'autenticità¹⁰; la loro possibile perdita incide su di essa quanto, come già detto, sull'autenticità razionalmente intesa.

Il progetto di restauro deve dunque in ogni caso esprimersi sulla stratificazione che osserviamo in superficie: deve dire se vuole confermarla nello stato in cui è giunta, accrescerla, ridurla in parte o del tutto – e *come* –, progettandone l'immagine e i mutamenti fisici alla luce di una nuova leggibilità – maggiore, identica o minore – dei dati che già contiene e di quelli che vi apporterà la nostra opera.



Segni stratificati

Costruita nel XIII secolo affiancandosi al preesistente campanile di una chiesa demolita o crollata, ampliata poi nel XV, XVI e XVII secolo, la chiesa di San Marcello a Umin di Feltre non ha mai avuto una fase di unitaria riconfigurazione architettonica, continuando a presentarsi come somma di elementi eterogenei, condizione solo attenuata dalle intonacature e scialbature a calce ottocentesche¹¹. Alla fine degli anni settanta una campagna di saggi sugli intonaci più recenti aveva segnalato la presenza sottostrato o direttamente riportato in luce vasti brani di corredi pittorici, a partire dalla fase del XIII secolo fino al XVII. Inoltre il paramento della muratura duecentesca, visibile dove erano caduti gli strati dipinti, presentava un accurato trattamento a giunto stilato, in parte ribadito con affresco rosso, e un enigmatico e affascinante tracciamento coevo a sinopia. Nel corso degli anni novanta erano stati compiuti alcuni primi restauri nell'aula, insieme alla rimozione degli intonaci ottocenteschi. Il progetto di restauro è intervenuto dunque in una situazione "a scavo compiuto", e ha operato una preliminare lettura stratigrafica delle superfici visibili. Nell'aula le diverse stesure di affresco si presentavano fortemente lacunose, ma soprattutto realizzate in base a programmi figurativi di limitato respiro, accostando o sovrapponendo nel tempo episodi pittorici diversi per soggetto e dimensione, e facendo convivere a vista gli strati di intonaco grezzo o parzialmente rifinito coevi o precedenti. Tutto questo formava una complessa e significativa articolazione stratigrafica, e un'immagine molto confusa e frammentaria.

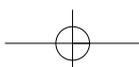
Sulla parete a nord l'*Ultima Cena* quattrocentesca, il cui bordo superiore corrispondeva all'altezza della chiesa iniziale, è stata inquadrata un secolo e mezzo più tardi da un affresco rinascimentale raffigurante un loggiato aperto in prospettiva, dipinto sulla parte nel frattempo sopraelevata della chiesa. La stesura cinquecentesca forma un "falso bordo", o bordo accostato, rispetto al bordo superiore dell'*Ultima Cena*, fatto che testimonia, oltre al rapporto stratigrafico di posteriorità, l'intenzione dell'affresco più recente di lasciare a vista quello più antico e di formare affiancandosi a esso una nuova unità figurale e una nuova *superficie di periodo*.

Sulla parete a sud, uno strato di intonaco grezzo prosegue in continuità stratigrafica con la stesura dipinta duecentesca, e gli affreschi di epoche successive vi si sovrappongono, a volte con i loro strati di intonaco non dipinto in continuità, che sovente saturano a filo le lacune delle stesure più antiche.



Chiesa di San Marcello a Umin. Immagini precedenti e successive all'intervento. Sul fianco si leggono le tracce lasciate dall'innalzamento e dal prolungamento a più riprese della chiesa.

L'affresco dell'*Ultima Cena*, solo in piccola parte conservato, si attestava sul livello del tetto della chiesa romanica, ed è stato reinserito nel rinnovato contesto in occasione della sopraelevazione cinquecentesca raffigurando al di sopra un loggiato e un soffitto a lacunari in prospettiva. Il contatto tra i due strati di intonaco affrescato è costituito dalla coppia "vero bordo" – che segnava l'altezza della chiesa iniziale – e "falso bordo", che testimonia la volontà di adattamento del nuovo intonaco e di conservazione a vista dell'esistente.





Chiesa di San Marcello.
Immagini dell'aula a restauro compiuto e della parete con la muratura sui cui giunti stilati è stato impresso a fresco il tracciato a sinopia rossa. Il bordo dei tratti conservati delle diverse stesure dipinte è stato mantenuto con il profilo di rottura acquisito – interfaccia negativa –, consolidandolo senza ricoprirlo.

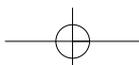
pagina seguente
L'impostazione che privilegia la leggibilità del testo pittorico tende a saturare il colore all'interno del brano conservato e a integrare "al neutro" le superfici mancanti, come nel caso della cosiddetta Stanza d'Amore nella torre del castello di Avio, ora proprietà del FAI. La conseguenza sotto il profilo stratigrafico è la perdita di

leggibilità delle relazioni tra affresco e contesto, e l'accentuazione dell'effetto di frammentarietà.

Sotto, il fianco sud della chiesa in cui sono state conservate le diverse stesure di intonaco, mantenendo la leggibilità dei nessi stratigrafici.



Per più motivi non è parsa applicabile una soluzione “a rudere interno”, lasciando tutto come lo abbiamo trovato. In primo luogo la superficie visibile costituiva il risultato artificiale di uno “scavo” e dei primi interventi, e non presentava perciò la naturalezza di un’erosione prodotta e temperata nel tempo dal degrado e dall’abbandono, come in un rudere; inoltre la funzione di chiesa suffraganea, benché officiata saltuariamente, richiedeva comunque la restituzione di un pur contenuto livello di decoro. D’altro canto, gli strati di affresco presenti sulla parete, oltre che frammentari, erano di per sé episodici, ossia formati da dipinti votivi di limitata ampiezza, disposti *senza ordine* in parte obliandosi l’un l’altro, e privi di un programma figurativo unitario. Questo portava a escludere una impostazione che si proponesse di *dar ordine* ai diversi brani di affreschi presenti, attraverso integrazioni neutre o contorni sottotono, che alludessero alla forma iniziale della stesura dipinta: appariva come un pericoloso eccesso di zelo cercar di restituire ordine a ciò che non l’aveva mai avuto. Dobbiamo qui segnalare un aspetto. Molto spesso gli interventi di restauro di superfici murarie che includono affreschi prestano la massima attenzione al testo pittorico, e considerano tutto ciò che non è dipinto (intonaci grezzi o rifiniti, murature ecc.) come *lacuna* o *assenza dell’affresco*, perfino quando l’affresco non c’è mai stato, e intervengono di conseguenza. Ancora oggi di frequente assistiamo a ricoperture cosiddette “neutre” delle superfici di supporto dell’affresco messe a nudo dalle lacune o semplicemente circostanti, di arriccio o muratura che siano. Si utilizza spesso una malta di cromia omogenea e indefinibile, stesa su un piano ribassato rispetto a quello dell’affresco. Soprattutto quando lo strato affrescato è frammentario, la conseguenza sotto il profilo stratigrafico-costruttivo – o quanto meno della leggibilità stratigrafica – è paragonabile a quella che si riscontra quando si effettua lo *strappo* dell’affresco e la sua ricollocazione su un pannello. Il contesto stratigrafico dell’affresco, quando non del tutto perduto a seguito della demolizione di parti al contorno ritenute “non interessanti”, diviene comunque illeggibile e lo strato dipinto perde il nesso con la costruzione a vantaggio di un isolamento visibilista, preferito in genere dagli storici dell’arte, ma spesso anche da colleghi architetti. L’affresco galleggia su una non-materia senza tempo e senza relazioni, come fosse esposto musealmente nel luogo in cui è nato, luogo che però è negato. Nella chiesa di San Marcello si è fatto il possibile proprio per evitare questo esito. Attraverso il lavoro di un gruppo di restauratori¹²,





Dettagli del fianco a sud della chiesa di San Marcello, con l'intonaco stilato e dipinto ad affresco rosso che emerge nelle lacune delle stesure di intonaco.

Nella foto in basso, il contorno della porta ottocentesca, con l'intonaco che presenta maggior spessore rispetto alla muratura più antica, è stato realizzato "a taglio mirato" formando una interfaccia negativa. Questo accorgimento ha permesso di non modificare le spalle della porta, poste su un piano più avanzato rispetto al muro e di evitare la formazione di nuovi bordi a malta, rendendo riconoscibile l'operazione compiuta.

che hanno rivolto le proprie attenzioni tanto agli affreschi che alle superfici degli intonaci non dipinti e della muratura stilata, si è ricercata la compresenza dei diversi strati senza privilegiare le parti usualmente considerate più pregiate – come gli affreschi – rispetto alle altre; per esporle con naturalezza, sono stati ridotti al massimo i commenti, le separazioni, le sottolineature. A seguito di questa impostazione, la muratura non costituisce più la materia amorfa di supporto – e come tale *da nascondere* – di un'opera d'arte pittorica, ma è anzi essa stessa superficie altamente significativa, e l'affresco può continuare a far parte del contesto stratificato, dando e ricevendo nessi cronologici al cui tessuto apporta il suo messaggio storico e figurativo insieme ai dati – e al senso – di cui è portatore, il che non è marginale.

Ecco in breve alcuni degli accorgimenti adottati a questo scopo, concordati e sperimentati con i restauratori e gli artigiani, ben consapevoli della delicatezza dell'operazione.

Non sono state realizzate le stuccature cosiddette "salvabordo", con cui usualmente i restauratori consolidano l'intonaco seguendo il perimetro di lacune e mancanze, e sono state sostituite da consolidamenti al contorno di minore impatto materico e visivo. La pratica del "salvabordo" ha l'effetto indesiderato di nascondere l'interfaccia negativa e di coprire il punto topico del contatto stratigrafico, rendendo al tempo stesso illeggibile la stratificazione e innaturale la superficie, in quanto introduce un'azione estranea di rilevante impatto percettivo; forma in effetti un nuovo *vero bordo*, che con il proprio disegno sinuoso, del tutto casuale anche se artefatto, finisce con imporre la propria figuratività involontaria.

Per lo stesso motivo, sono state limitate al massimo le integrazioni di lacune, che pure si sono rese necessarie in alcuni punti all'interno o nell'immediato contorno degli affreschi o degli intonaci al grezzo. Le integrazioni sono state matericamente e cromaticamente assimilate al contesto, ma sempre trattate per difetto di finitura rispetto a questo, e quindi più scabre; sono riconoscibili per il contatto a filo, in quanto si adattano a falso bordo, senza ricoprirli, all'interfaccia della lacuna, e mantenendo perciò visibile sia l'antica rottura che il risarcimento compiuto.

Sono state valorizzate le antiche stesure al grezzo per mezzo di puliture o con il ricorso a velature – scialbi di calce non coprenti – di accompagnamento, quando necessario a ottenere superfici di minore scarto cromatico rispetto al contesto, per rispondere all'aspettativa di un maggior decoro di insieme. La velatura pre-



Segni stratificati

211

senta il vantaggio di non alterare l'articolazione materica della superficie pur virandone l'aspetto cromatico, e di permetterne comunque la leggibilità stratigrafica.

Sono state contenute le integrazioni cromatiche delle superfici affrescate in cui si era verificata perdita di pellicola per evitare, saturando il colore, di accentuare l'effetto di frammentarietà e di drammatizzare il contrasto con le superfici non dipinte del contesto. Sono stati conservati anche gli annerimenti delle candele votive accostate in antico alle immagini affrescate: avevano una *forma* alla quale si poteva attribuire un *significato*.

Il restauro delle superfici dell'aula ha quindi cercato di raggiungere un punto di equilibrio tra la riduzione delle asperità e dei differenziali cromatico-materici, richiesta dalle istanze di decoro, e la leggibilità naturale, non ostentata o eccessivamente artefatta, dei processi di costruzione e modificazione, rifuggendo da accentuazioni didascaliche.

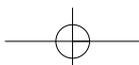
Sulle superfici esterne della chiesa l'intervento ha rimesso in luce, consolidato e in parte integrato gli intonaci al grezzo presenti, ponendo attenzione a mantenere leggibili senza enfatizzarli i bordi stratigrafici e le interfacce che segnalavano con chiarezza almeno tre fasi diverse del processo di accrescimento della chiesa.

L'intervento sulle superfici interne dei grandi ambienti, nel *relitto* in crollo dell'ex convento di Santi Cosma e Damiano a Venezia, ha assunto finalità e modi esecutivi in parte diversi¹³. Mentre sui fronti esterni vi è una maggiore ricerca di unitarietà, pur se articolata, in questi ambienti si dà maggiore spazio al *racconto della materia sulle pareti*, sulle quali rimangono leggibili elementi ora nascosti sui fronti esterni, permettendo quindi una sorta di lettura complementare tra interno ed esterno.

Il crollo di buona parte delle coperture aveva determinato un grave degrado sulle pareti, ancora parzialmente ricoperte dall'intonaco realizzato nella fase di trasformazione del convento in magazzino militare. Si è decisa e realizzata la rimozione di questo strato con modalità tali da non danneggiare le superfici sottostanti, portando in luce le tracce degli assetti precedenti. Sono comparse tra l'altro le incisioni di appoggio di un soffitto a volta lunettato, poi perduto e, ancora, i segni delle fasi di modificazione delle aperture ad arco verso nord e delle porte verso la chiesa, insieme alla presenza di lunettoni murati nella parte alta della parete a sud, verso il chiostro.



Vista di insieme della chiesa di San Marcello e dettagli, a restauro compiuto, dei nodi stratigrafici che segnalano i prolungamenti dell'aula della chiesa.





Ex convento di San Cosmo a Venezia. Vista di insieme, prima e dopo l'intervento sulle superfici, della parete a nord dell'atrio al primo piano, un tempo parte della grande sala, con i due finestroni murati.

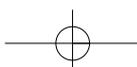
pagina seguente

Immagini di insieme nella condizione d'uso attuale, e dettaglio precedente e successivo all'intervento sulle superfici della sala ora adibita a sala prove del Centro Teatrale di Ricerca, diretto da Sonia Biacchi, cui si devono le "architetture per il corpo", i costumi esposti nella sala.

L'interpretazione delle fasi costruttive in base all'analisi stratigrafica ha portato a identificare almeno due assetti di grande coerenza, precedenti alla omologazione a intonaco civile operata per ospitare il magazzino militare. Il primo assetto tardo-quattrocentesco presentava la copertura a quota inferiore rispetto alla attuale, ancora segnalata da una lunga *rema* lignea che fungeva anche da architrave alle coeve finestre quadrate sui fronti sud e nord; nel secondo assetto, sei-settecentesco, l'aula è stata innalzata aprendo i lunettoni verso sud i quali, insieme alle finestre ad arco verso nord, che innalzavano le precedenti, si inserivano nelle lunettature di una volta leggera a schifo, le cui centine lignee hanno lasciato i segni di appoggio sulle murature. La grande sala – era lunga 40 metri e larga 11 –, ora suddivisa in due ambienti da un muro mediano, era unificata soprattutto dal soffitto a volta. Ma, a parte alcune aperture ancora in uso o murate, della configurazione a grande aula voltata restavano soprattutto interfacce negative, *segni di assenza*, come le tracce di imposta delle volte sulle pareti. E il grande spazio, pur se diviso in due ambienti.

Il progetto si è proposto di rafforzare l'unitarietà del contesto percettivo e spaziale pur mantenendo compresenti i segni dei due assetti perduti e la suddivisione in due ambienti. Danno un contributo unitario il nuovo pavimento in cocciopesto rosso e il tetto a vista, parte antico e parte ricostruito, e quindi stratificato esso stesso. Una maggiore ricopertura a intonaco o scialbo chiaro operata sulle parti inferiori, che integra l'intonaco bianco in parte conservato, e il mantenimento a vista degli elementi lineari costituiti dalle reme in legno, conferisce una continuità cromatico-materica alle pareti. La scabra traccia di appoggio della volta perduta, più alta, è stata rafforzata accentuando il differenziale rispetto alle superfici intonacate un tempo racchiuse dall'ambiente voltato. La *traccia di una assenza*, costantemente presente sulle pareti, è assunta dunque come segno che allude all'antica configurazione unitaria.

Sotto il profilo strettamente stratigrafico il progetto ha adottato il criterio di conservare la leggibilità diretta dei bordi (veri bordi, falsi bordi, interfacce) evitando per quanto possibile i nuovi veri bordi. La stratificazione conservata a sua volta articola le vaste superfici prive di aperture con la potenzialità espressiva delle sue tracce, e i trattamenti modulati – soprattutto scialbature, anche applicati direttamente alla tessitura muraria – attenuano i differenziali cromatici pur consentendo la lettura di bordi e interfacce. Si percepisce anche, quasi in trasparenza, la maggiore regola-







Altri dettagli delle superfici a intervento concluso e vista di insieme della sala, prima della collocazione degli arredi del Centro Teatrale di Ricerca.

Il muro di cinta del brolo di San Cosmo, dopo la rimozione della vegetazione infestante e prima degli interventi di restauro.

rità della muratura più antica rispetto alle fasi di sopraelevazione e modifica.

Tutto ciò era anche funzionale all'uso, in quanto ha reso più stabile la superficie, evitando la caduta di frammenti e il deposito della polvere; ha conferito un tono più chiaro alle superfici, utile a compensare la ridotta illuminazione naturale dell'ambiente.

Le superfici, per la maggior parte rimesse in luce a seguito della rimozione dell'intonaco del primo Novecento, sono state dunque in misura diversa manipolate attraverso puliture, integrazioni pur limitate e più diffuse velature a scialbo. Nonostante questo, le superfici non paiono vistosamente artefatte, e conservano una relativa naturalezza; formano nel loro insieme un *paesaggio interno*, di segni attenuati, che si possono guardare e vedere senza essere costretti da un apparato didascalico che pretenda di spiegare sottolineando.

Ora, nell'ambiente maggiore, vi è la sala di prova di una compagnia di teatro e danza sperimentale, che vi ha disposto i propri arredi. Sulle pareti, le tracce evanescenti della stratificazione, in filigrana, sono come i fondali della danza, si possono mettere a fuoco e cercar di interpretare solo se si concentra l'attenzione, che essi di per sé non vogliono attirare.

Il muro di cinta del brolo, nello stesso complesso dei Santi Cosma e Damiano a Venezia, pone nella sua semplicità questioni interessanti. Costruito in mattoni a partire dal xv secolo, consente di leggere il prolungamento legato all'ampliamento del brolo, testimoniato anche da un disegno del primo Cinquecento, e la traccia di demolizione del muro che formava il perimetro iniziale. Sopraelevato a più riprese, è servito nel tempo da muro di fondo su cui si sono appoggiate numerose piccole costruzioni, poi scomparse; ne sono rimaste sul paramento esterno le incisioni per l'innesto di tetti o di travi. Il muro è irrobustito da semipilastri in aggetto a passo regolare, molti dei quali perduti in tutto o in parte, come segnalano le interfacce negative.

Il degrado aveva determinato una situazione articolata, con ampie lacune nel paramento causate dalla caduta di mattoni e dall'erosione dei giunti a malta. In altre zone muratura e giunti erano relativamente ben conservati e comunque efficienti.

La lettura stratigrafica ha ricostruito la storia di un muro "senza storia", ossia la complessità di una struttura apparentemente anonima. Le numerose interfacce negative erano dovute sia a forme naturali di degrado, sia alle incisioni antropiche con cui era-



Segni stratificati

215

no stati formati gli appoggi dei tetti delle costruzioni addossate. Alcune di queste interfacce avevano una *forma riconoscibile*, come l'incisione per le due falde a capanna inclinate con le relative travi. Su di esse il degrado aveva lavorato causando cadute di mattoni, in certo modo corrodendo le incisioni antropiche. Vi era in questi segni di modeste costruzioni perdute una capacità evocativa al tempo stesso minuta, intima, e monumentale.

L'intervento di restauro si è posto l'obiettivo di arrestare le forme di degrado e dissesto, risarcendo a mattoni le lacune che lo innescavano e sigillando i giunti aperti. D'altro canto, si intendeva conservare al muro il suo spessore stratificato, le tracce degli eventi e delle azioni che, senza dar fastidio a nessuno, potevano continuare il loro sommesso racconto. Cosa fare, ad esempio, quando le incisioni conformate erano state corrotte da lacune naturali causate dal degrado, ed entrambe potevano essere definite sotto il profilo stratigrafico come *interfacce negative*?

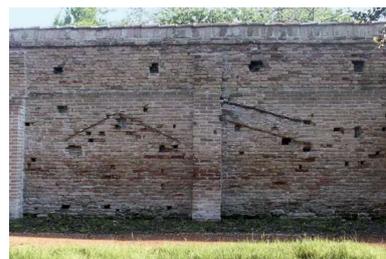
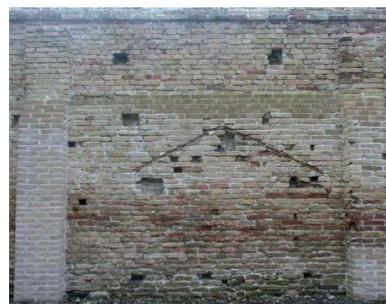
Se i mattoni che recavano l'incisione di una falda erano caduti per un tratto, nel risarcirli per arrestare il degrado e il dissesto era opportuno o meno tener conto della forma dell'incisione? Non tenendone conto, la traccia ne sarebbe risultata indebolita o sarebbe stata perduta; cercando di riprodurla operando una incisione sui mattoni ricostruiti, si sarebbe generata una situazione ingannevole, comunque artefatta.

Insomma, ci siamo posti il problema dell'*integrazione della lacuna di una lacuna*, perché questa aveva una *forma* e costituiva il risultato di una azione intenzionale.

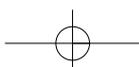
Sono state esaminate diverse possibili opzioni, simulandole con grafici o "a secco", direttamente sul manufatto senza uso di malta.

Anche in questo caso le scelte sono state assunte valutando l'impatto stratigrafico sull'esistente, inteso come confronto tra la sequenza stratigrafica rilevata prima dell'intervento e quella che sarebbe stata osservabile sulle superfici a intervento realizzato. L'elevata quota di permanenza di dati, e l'univoca possibilità di interpretare le azioni prodotte dal restauro erano considerate, in base a questo criterio, un risultato positivo.

Nel muro del convento di San Cosmo ha assunto un ruolo particolare il modo con cui è stata operata la sigillatura dei giunti. In generale, per ragioni pur comprensibili di omogeneità visiva, quando *una parte* dei giunti si è degradata, si ritiene usualmente normale procedere alla rimozione di *tutti* i giunti di una parete e alla loro completa risarcitura. Non ci stancheremo mai di ripete-



Un tratto del muro prima e dopo l'intervento, con le tracce delle incisioni realizzate per reggere il tetto di una costruzione addossata, e immagini di insieme a restauro compiuto.





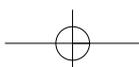
Dettaglio dell'intervento sull'interfaccia negativa formata per inserire la trave di colmo della copertura. Nell'immagine iniziale, lo stato del muro a puliture effettuate; nelle due seguenti, dopo la sigillatura dei giunti, prove a secco di integrazione con inserimento di mattoni di recupero (sopra) o di mattoni nuovi (sotto) per il sostegno dei mattoni a sbalzo. In basso, l'intervento concluso (foto di Paola Squassina).

re che si tratta di uno degli interventi di più devastante impatto sulla natura stratificata dell'oggetto, e di conseguenza sulla sua autenticità e sulla riconoscibilità delle aggiunte, in quanto rende non distinguibili i contatti tra le parti, e spinge a interpretazioni forzose sulla sola base delle articolazioni tessiturali del muro. Lo declassa da *dato stratigrafico*, in cui la sequenza costruttiva può essere provata in base a contatti fisici, a *indizio interpretabile* in base ad analogie storico-costruttive.

Nel caso del muro di San Cosmo, l'indirizzo al minimo intervento si è tradotto nel ripulire a fondo i giunti perduti o irrecuperabili e nel risarcire *solamente quelli* utilizzando un impasto e una tecnica di stesura simile, ma inevitabilmente riconoscibile rispetto a quella antica. La sequenza *prima e dopo* è rintracciabile localmente nel punto di contatto tra i giunti ricostruiti e i giunti conservati che recano in superficie i segni del degrado, e dalla pur minuta interfaccia che vi si osserva sulla malta antica.

Possiamo dire che la stratigrafia ci ha abituato, nel restauro, a riconoscere la forza che possono avere in sé, e trasferire all'opera, segni anche piccoli e fragili, *senza storia*. È dunque la monumentalità presente in gesti anche minuti che la stratigrafia ci consente di amplificare, rendendola comprensibile e caricandola perciò di *senso*.

Di tutto ciò il restauro deve saper tenere conto, considerando le tracce della stratificazione costruttiva come segni potenti della *molteplicità* che l'architettura può narrare, «come rete di connessione tra i fatti, tra le persone, tra le cose del mondo»¹⁴.

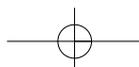




Sequenze precedenti e successive all'intervento sul muro di cinta del brolo. Sopra, si osservano tra l'altro sulla destra un giunto di attesa realizzato nella prima fase costruttiva, e, a sinistra, la testata poi tagliata del primo muro ortogonale di

cinta, demolito per l'allargamento del brolo. Le risarciture delle lacune sono realizzate a mattoni di nuova produzione, di colore adattato al contesto. Sotto, la risarcitura delle spalle della porta è effettuata con mattoni recuperati sul

posto, senza intaccare il bordo preesistente, quindi con assetto complementare a "falso bordo" (le foto sono di Paola Squassina, che ha partecipato alla lettura stratigrafica e al cantiere).





1 *Strato* deriva da *stratum*, neutro sostantivato di *stratus*, participio passato del verbo latino *sternere*, e significa letteralmente *ciò che è steso o è stato steso*.

2 Nella cultura del restauro è da tempo ben chiara la necessità di saper leggere i processi formativi dell'architettura osservando i segni della stratificazione, e ciò ha portato a sviluppare una concreta capacità interpretativa.

Gustavo Giovannoni, a proposito della «storia analitica dei monumenti» che «riguarda la preparazione del restauro» osserva che «al vaglio dei documenti deve seguire l'anatomia della costruzione [...]». Tema tipicamente dell'architetto è il ricostruire mentalmente il complesso procedimento creativo sui dati dell'osservazione minuta ed accurata, accompagnata, se è possibile, da saggi in profondità delle strutture, sì da sceverare l'ordine e la ragione delle opere sovrapposte e ricomporre le varie fasi costruttive dell'edificio e dei suoi elementi. È questo il fondamentale studio diretto del monumento, che va associato ai raffronti stilistici [...]. per riporre queste fasi a tipi ben definiti, ed a disegni, per dare alle ricomposizioni forma concreta, definitiva o provvisoria. Soprattutto i risultati di tale indagine consentiranno deduzioni o induzioni sulla vita del monumento; il che, come si è detto, è necessario prima di intraprendere un restauro, e viceversa riceve dal restauro, coi dati finora nascosti che esso porta, coi ponteggi che richiede e che permettono da vicino l'esplorazione delle zone alte, una possibilità di determinazioni che non si presenterà più e che non deve essere dispersa». G. Giovannoni, *Il restauro dei monumenti*, Roma s.d. (ma 1947).

3 Si deve al testo di E.C. Harris, *Principi di stratigrafia archeologica*, Roma 1983, con introduzione di Daniele Manacorda, la prima codificazione unitaria e sistematica dei principi e dei metodi della stratigrafia archeologica, da cui sono derivate le prime applicazioni in architettura. Tra queste, R. Parenti, *La torre A: una lettura stratigrafica*, in «Archeologia Medievale», XII, pp. 417-437.

I fondamenti e i primi risultati del rapporto

tra i diversi ambiti disciplinari sono contenuti nel testo *Archeologia e restauro dei monumenti*, a cura di R. Francovich e R. Parenti, atti del I ciclo di lezioni sulla Ricerca applicata in archeologia, Siena 28 settembre-10 ottobre 1987, Firenze 1988. Vedi inoltre G.P. Brogiolo, *Archeologia dell'edilizia storica*, Como 1988. Per l'applicazione al costruito storico, anche in rapporto agli interventi per la sua conservazione, vedi F. Doglioni, *Stratigrafia e Restauro - Tra conoscenza e conservazione dell'architettura*, Trieste 1997.

4 Riassumiamo alcuni adattamenti del percorso di rilevamento e interpretazione dei dati stratigrafici per l'architettura da noi proposto alcuni anni fa. Pur considerando valida la metodica stratigrafica concepita per lo scavo archeologico, constatiamo nell'applicarla alle costruzioni l'insorgere di alcune difficoltà legate alle differenze già rimarcate tra stratificazione costruita e deposito archeologico. Ma osserviamo soprattutto come essa non tenga conto in modo adeguato di alcune *peculiarità qualitative* dell'architettura; e a questo fatto il restauro deve essere molto sensibile, se della stratigrafia vuole poter utilizzare gli esiti proprio per conservare l'architettura con le sue qualità, *in quanto tale*.

L'archeologia affida alla stratigrafia il compito di riconoscere e registrare la sequenza relativa tra due strati (o interfacce) contigui: *copre/è coperto, rompe/è rotto, si appoggia a, si lega a*. L'architettura chiede alla stratigrafia, in più, di osservare i modi del contatto tra le superfici di due strati anche per dedurne *forme e qualità* intenzionalmente espresse, utili tra l'altro a riconoscere più efficacemente la stessa sequenza. Per questi motivi, abbiamo proposto che la redazione dell'analisi stratigrafica delle architetture sia basata *anche* sulla caratterizzazione qualitativa dei margini della superficie visibile nei punti di discontinuità e di contatto tra diverse superfici di strato. Operiamo perciò una distinzione dei tipi di margine (o perimetro) delle superfici di strato, la loro mappatura insieme alla corrispondente qualificazione delle superfici, segnando i dati osservati con grafismi convenzionali

applicati al rilievo o, meglio, al fotopiano della superficie esaminata. Indichiamo anche, segnalandoli come tali, i perimetri che non riusciamo a interpretare perché confusi, alterati o seminascosti, o in cui permangono dubbi. Questi segni grafici, applicati separatamente sui margini di entrambe le superfici contigue lungo la linea di discontinuità che ne forma il perimetro, vengono utilizzati per registrare cosa riteniamo di riconoscere nella traccia che abbiamo di fronte, in base alla nostra *biblioteca mentale* di tracce.

Si tratta quindi della ricerca e lettura *obiettiva* del singolo dato locale, che non esclude ma confina la quota di interpretazione soggettiva, e che precede e sostiene con il tessuto di dati così formato gli sviluppi interpretativi successivi, estesi a catena dal rapporto tra coppie di unità fino a descrivere la cronologia relativa di tutte le parti dell'insieme.

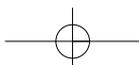
5 In estrema sintesi, secondo la nostra proposta, il manifestarsi della stratificazione costruttiva in architettura è riconducibile a un modesto numero di tipi di segno, il cui aspetto varia in rapporto al materiale e al modo con cui sono costruiti; diversamente denominati, costituiscono vere e proprie *figure di senso* del costruire o del trasformare.

Il *vero bordo* è, per usare un'espressione tratta dalla geometria, la linea dei punti in cui la superficie si articola, si modula, cambia piano o si interrompe con una regolarità e un disegno intenzionale. Costituisce dunque, in un certo senso, il primo elemento di contatto tra costruzione e configurazione architettonica.

Il *bordo di attesa* rappresenta il modo intenzionalmente modulato di interrompere la costruzione di uno strato per facilitarne la prosecuzione in un tempo successivo, mentre il *bordo termine* costituisce la mera interruzione non modulata.

Il *falso bordo* nasce dall'appoggio a un elemento che preesiste e di cui assume, a calco, la forma.

Il *bordo di interfaccia negativa* costituisce il margine di arresto di una demolizione operata su uno strato, e rappresenta esso stesso un *vero bordo* se operata a taglio mirato, capace di dare un profilo accurato



Segni stratificati

e regolare con la sola azione di incisione, o un *bordo termine* se irregolare, dovuto a mera demolizione andante.

Il *limite* costituisce il margine in cui cessa la visibilità della superficie di uno strato perché ricoperto da un altro.

Le superfici hanno una qualificazione del tutto simmetrica e coerente con i bordi: *vera superficie* o *superficie definitiva*, *superficie di attesa*, *superficie al grezzo*, *falsa superficie* o *superficie formata in appoggio*, *superficie di interfaccia negativa* a *taglio mirato* o *andante*.

6 Vedi l'introduzione di Daniele Manacorda al citato testo di E.C. Harris, *Principi di stratigrafia archeologica*, cit.

7 Schematizzando la situazione in Italia, le posizioni riferite al restauro critico, forse anche a seguito di una negativa presa di posizione da parte di Renato Bonelli negli anni ottanta (R. Bonelli, *Archeologia stratigrafica e Storia dell'architettura*, in «Architettura. Storia e documenti», 2, 1986, pp. 5-10), alla stratigrafia come strumento di conoscenza hanno continuato a preferire analisi costruttive e storico-archivistiche condotte secondo i metodi già consolidati della ricerca storica. La posizione che assume come centrale nel restauro il giudizio critico basato sulla conoscenza storica ha incluso organicamente la stratigrafia tra i propri strumenti quando, contemperando la posizione critica con quella conservativa, ha accentuato la propria attenzione alla costruzione materiale dell'architettura.

Nell'ambito della concezione conservativa alcuni studiosi hanno da tempo indirizzato il proprio interesse allo sviluppo della stratigrafia come strumento di conoscenza. Tuttavia, la scelta di non applicare all'opera forme di giudizio selettivo basate su interpretazioni storiografiche, scelta che costituisce il nocciolo della differenza tra conservazione e restauro e vuole sancire la separazione tra esiti della conoscenza storica e progetto, è stata estesa anche alla stratigrafia. Pur riscontrandone il potenziale conoscitivo, si ritiene che essa non debba influenzare il progetto di conservazione, se non rafforzandone le motivazioni attraverso la maggiore consapevolezza del patrimonio di conoscenze contenuto nella materia

costruita. Per questi studiosi dunque, la preoccupazione che la stratigrafia possa essere utilizzata per forme di giudizio selettivo o per interventi di ricostruzione-ripristino, ne preclude un più articolato ed esplicito impiego nel progetto. Vedi in particolare A. Bellini, *Istanze storiche e selezione nel restauro architettonico*, in «Restauro», 68-69, 1983; e G.P. Treccani, *Archeologie e restauri*, in *Archeologie, restauro, conservazione. Mentalità e pratiche dell'archeologia nell'intervento sul costruito*, a cura di G.P. Treccani, Milano 2000, pp. 11-97.

8 Sul particolare ruolo degli intonaci e sul concetto di "autenticità per relazione" che alla stratificazione è legato, vedi F. Doglioni, *Importanza dell'intonaco per la conservazione delle autenticità edilizie nel restauro architettonico*, in «International Workshop on conservation of architectural surfaces stones and wall covering», Venice, 12/14 March 1992, atti, Venezia 1993, pp. 37-42.

9 Il modo sovente adottato di praticare nel tessuto continuo dell'ultimo assetto "finestre stratigrafiche" operate come saggi in profondità per esporre elementi architettonici o tratti di superficie più antichi, appare doppiamente innaturale. Le "finestre" non rappresentano l'esito di una erosione compiuta dal tempo e dal degrado, e il più delle volte non costituiscono nemmeno l'interfaccia a taglio mirato che conclude un'azione di scavo intenzionale, bensì la ricostruzione simulata di un perimetro di scavo, attraverso la formazione di nuovi bordi. Proprio questi, che solitamente formano il contorno della "finestra", hanno una natura ambigua e contraddittoria: per posizione dovrebbero costituire una interfaccia negativa che incide un rivestimento, ma di per sé formano un vero bordo "da restauro", di un tipo che mai abbiamo incontrato nella logica costruttiva della fabbrica.

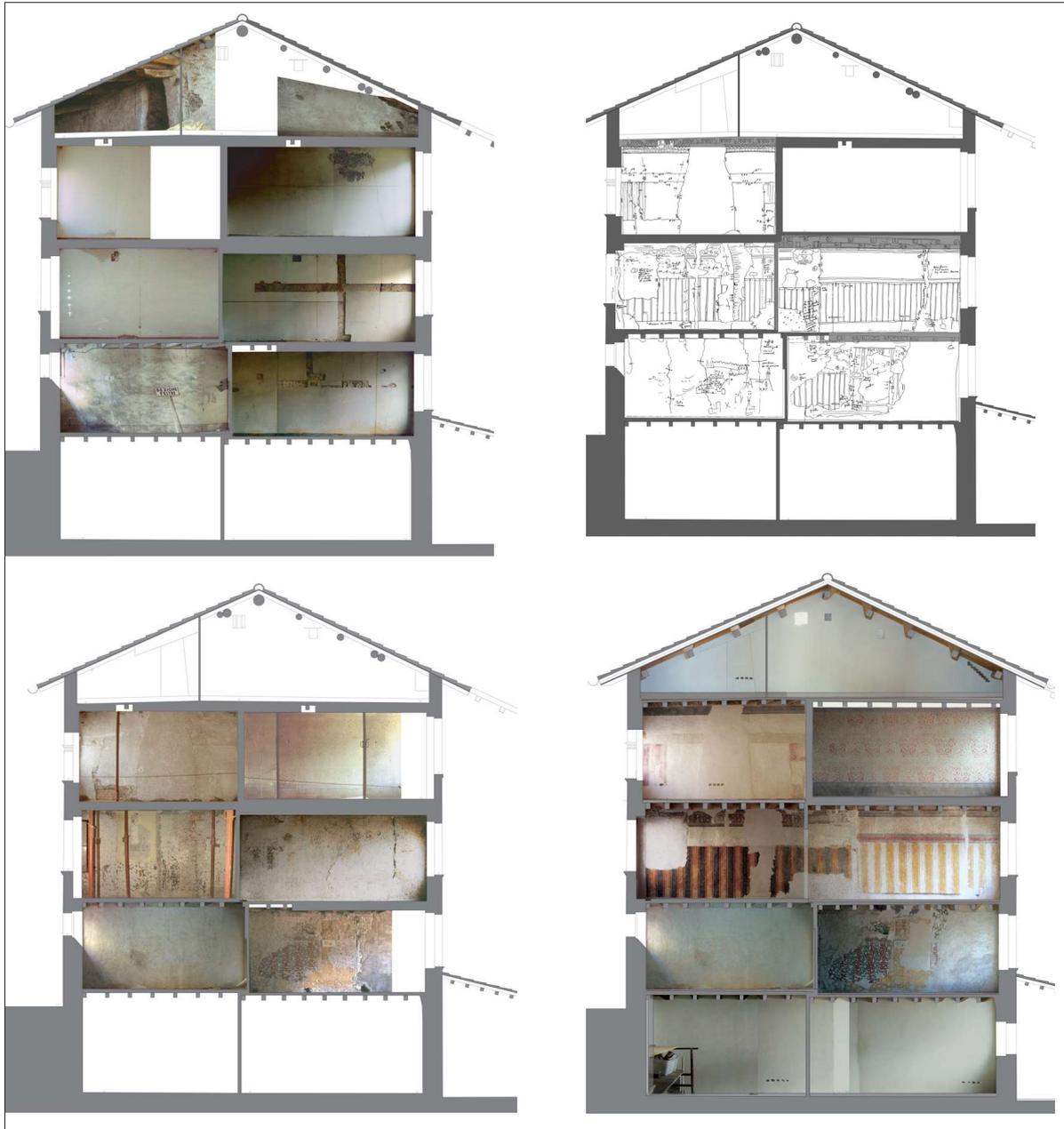
A questo, quando possibile, va opposto lo stile della noncuranza tutt'altro che distratta e ben consapevole, un *lasciar essere* che mantiene la naturalità della stratificazione nel modo in cui è emersa e ci appare, oppure il ricoprire conservando.
10 Su questo tema, e sui rapporti tra *dato*

e *senso*, vedi in particolare A. Quendolo, *Riflessioni sul concetto di autenticità nell'attuale dibattito italiano sul restauro architettonico*, tesi di dottorato di ricerca in Conservazione dei Beni Architettonici, XI ciclo, tutor Amedeo Bellini, Politecnico di Milano, 2000.

11 Vedi *San Marcello in Umin. Storia e Restauro*, a cura di F. Benvegnù, Feltre 2003.

12 L'opera di restauro delle superfici è stata realizzata dal restauratore Federico Pat, coadiuvato dall'artigiano edile Cesare Sartor. Il restauro è stato progettato e diretto da Renata Daminato e Francesco Doglioni e finanziato dalla Fondazione Cariverona e da associazioni volontarie.
13 Vedi A. Bruschetti, F. Doglioni, *Le superfici dei grandi ambienti nel convento di SS. Cosma e Damiano a Venezia*, in «Archeologia dell'architettura», IV, 1999, pp. 231-238. Sullo stesso intervento vedi pp. 252-255 e nota 4 a p. 261.

14 Italo Calvino propone «il romanzo contemporaneo come enciclopedia, come metodo di conoscenza e soprattutto rete di connessione tra i fatti, tra le persone, tra le cose del mondo». Riferendosi a Gadda, Calvino scrive: «Nei testi brevi come in ogni episodio dei romanzi di Gadda ogni minimo oggetto è visto come il centro di una rete di relazioni che lo scrittore non sa trattenerne dal seguire, moltiplicando i dettagli in modo che le sue descrizioni e divagazioni diventano infinite. Da qualsiasi punto di partenza il discorso s'allarga a comprendere orizzonti sempre più vasti, e se potesse continuare a svilupparsi in ogni direzione arriverebbe ad abbracciare l'intero universo». I. Calvino, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milano 2005 (1 ed. 1993), pp. 116-117.



Le diverse fasi di mutamento degli interni di palazzo Bizzarrini, dalla condizione iniziale a quella conclusiva, documentano la rimozione mirata degli strati di rivestimento recenti e poco caratterizzati,

e il restauro delle superfici intenzionalmente qualificate che essi ricoprivano.

Foto-mosaico applicato alla sezione dell'edificio, elaborato da Elena Jodice.