

IL RESTAURO COME ETICA *

GIULIO PANE

La moderna problematica del restauro offre, a chi voglia considerarne la produzione metodologica e sistematica, una situazione curiosamente contraddittoria, per non dire francamente paranoica. Mentre infatti il lavoro di scandaglio critico-metodologico è giunto ad affinamenti e precisazioni inaspettati fino a qualche decennio fa, l'attività operativa del restauro resta confinata in una condizione da Cenerentola quando non è limitata ad interventi «d'ufficio», generalmente imperscrutabili, non convenientemente documentati e sostanzialmente sottratti alla partecipazione degli studiosi e del mondo della cultura in generale.

Intendo dire, cioè, che —mentre la teoria ha esercitato la propria acribia critica nel precisare, delimitare, individuare, caratterizzare l'intervento di restauro nella sua natura e nei suoi confini, sia pure tra mille contraddizioni e contrasti di tesi— la prassi ha travalicato sempre tali limiti, sottraendosi metodicamente al confronto, al controllo, alla dialettica che —per definizione di principio— è propria del moderno concetto di restauro architettonico. Anzi, proprio un certo prevalere del dubbio metodico, tra i teorici, è servito in parte a giustificare —nella prassi— la teoria del caso per caso. Sicché si potrebbe dire, se non fosse un'ironia e un paradosso, che proprio oggi che la babele metodologica ha raggiunto il suo acme, essa trova, attraverso procedure e orientamenti «caso per caso», la sua più coerente traduzione in pratica.

Ma altre difficoltà provengono alla cultura del restauro dalla cultura architettonica in generale, affine e spesso dominante, se non nelle formulazioni teoriche, certamente nella ineludibile efficacia della sua prassi. Tendenziosamente irriflessiva, determinatamente dissacratoria, equivoca fino ad affermare tutto e il contrario di tutto, gran parte della moderna produzione

* Relazione letta in occasione del Forum sul Restauro dei Monumenti promosso dalla Catedra Gaudí e dall'Academia de Bellas Artes de San Jordi, patrocinato dalla Fundación «La Caixa», Centro Cultural, 3-5 febbraio 1997.

architettonica si costituisce in opposizione alla problematica del restauro, attraverso la propria profonda antinomia. Sicché è constatazione corrente che i più gravi conflitti culturali e conseguentemente formali non sorgano tanto nell'ambito disciplinare, o almeno non prevalentemente, quanto nell'ambito più vasto e meno controllabile dei rapporti ambientali, delle relazioni urbanistiche, degli accostamenti e delle relazioni tra antico e nuovo. Tale ultima problematica, se fu avviata qualche decennio fa in maniera vivamente determinata, trova oggi sempre meno spazio e soprattutto tende ad essere fagocitata nella più generica ed onnicomprensiva problematica del "progetto". Ancora una volta una generica problematica architettonica ha inghiottito, da moderno Moloch, ogni differenziazione disciplinare e processuale, così come aveva già fatto nei confronti dell'urbanistica. Il progetto, inteso come unica problematica dell'attività architettonica, costituisce —nel suo assoluto solipsismo— il luogo nel quale si azzerano tutte le ragioni "altre", in vista di un risultato formale che le dovrebbe attingere e rappresentare tutte, ma che nella realtà —grazie a quell'atto pregiudiziale di rifiuto e di annullamento— le nega nella sostanza della funzione come in quella della forma. Se le modalità stesse della formulazione del progetto non cambieranno, la negatività di tanta parte della moderna produzione architettonica non subirà mutamento.

Ma ai già difficili compiti della teoria del restauro e della sua prassi, in un contesto culturale del genere, si affiancano altre difficoltà provenienti da quella che potremmo definire la nuova cultura della conservazione. I fautori di tale moderno orientamento sembrano avere rinunciato ormai ad ogni possibile ricerca di metodo, nell'affermazione di un principio così rigido da prestarsi nel miglior modo alla violenza dell'abuso edilizio come di qualunque altra aggressione nei confronti delle testimonianze del passato, ivi comprese quelle determinate dai cattivi restauri. A testimonianza di come sia frequente imbattersi in posizioni estreme, valga per tutte quella recentemente espressa da archeologi italiani e inglesi sulle pagine del *Times*, dove ad esempio Wallace Hadrill, direttore della British School di Roma, ha dichiarato che, per salvare Pompei dalla sua seconda distruzione, assicurata dall'orda turistica, «bisognerebbe realizzare un "Parco a tema" nella parte più negletta degli scavi, assorbendo lì le masse di turisti, mentre il resto andrebbe seppellito sotto la lava e i lapilli che l'hanno protetto per duemila anni»¹

Ora, l'argomento, così impostato, sembra allontanarsi dalla problematica propria del restauro. Infatti in tal caso la conservazione (ed i suoi correlati della tutela e della salvaguardia) sfocia in una scelta che esclude a priori la possibilità stessa dell'applicazione del suo concetto. Si conserva evidentemente ciò che si è scoperto, non ciò che si condanna ad un ulteriore seppellimento. L'idea stessa che si conservi meglio non operando (non «conservando») è un paradosso tutto moderno, che è già il risultato della profonda crisi di valori che stiamo attraversando.

1. Cfr. «La Repubblica», 10 dicembre 1996.

Ma proviamo a vedere l'affinità di tale questione con un'altra, apparentemente diversa. Il noto problema della continuazione della Sagrada Familia sembra riguardare piuttosto la problematica del moderno, senza che vi sia alcuna affinità tra le due questioni; in realtà i due problemi sono tutt'uno. Il fatto è che, ad una moderna consapevolezza storica, essi appaiono semplicemente come due aspetti della stessa questione: se sia corretto —uso anch'io un termine da qualche tempo inflazionato— operare in modo da rendere disponibile e fruibile il patrimonio archeologico di una vasta area come quella della città posta ai piedi del Vesuvio (pur rischiando di determinare un degrado ulteriore dei beni messi in luce), e cioè —posto che il degrado costituisce l'unico elemento certo del nostro rapporto con la consistenza fisica di tali beni— assumere una scelta responsabile, consapevoli dell'accelerazione inevitabile che la nostra azione di promozione produrrà in un tempo non lungo, ma tuttavia persuasi del nostro buon diritto di temporanei fruitori e amministratori. Oppure, al contrario, rinunciare, in nome di quella stessa consapevolezza, ma convinti piuttosto di non avere alcun diritto speciale sul patrimonio dell'umanità, se non quello illusorio che deriva dalla condizione del tutto casuale della nostra immanenza.

Come si vede, i due punti di vista rispondono —o tendono a rispondere— ad una istanza morale, e tuttavia le risposte che si danno, nei due casi, appaiono piuttosto moralistiche. Viene in mente —ma ritorneremo sull'argomento— la singolare dicotomia che ha opposto e oppone talvolta l'etica finalistica all'etica rituale, l'etica del dovere all'etica del piacere.

La continuazione della Sagrada Familia, con tutto il suo strascico di polemiche anche dolorose, risponde anch'essa all'istanza prima, che è quella di dare compimento ad un'opera fortemente voluta dalla dedizione religiosa popolare, cioè un'opera il cui fine morale e religioso appariva indubitabile; ma noi sappiamo oggi, molto più chiaramente di quando ne fu posta la prima pietra, quali immensi e diversi doveri di carattere sociale e di carità incombono sul mondo moderno, e quali diversi orientamenti può e deve assumere di conseguenza la coscienza cristiana, per rimanere persuasi che lo stesso fine ultimo dell'impegnativa costruzione non ne sia in qualche modo scalfito. Sicché al problema morale dell'opportunità «estetica» e «storico-critica» della continuazione del progetto gaudiano senza Gaudí, si affianca il problema morale dell'opportunità stessa della continuazione della fabbrica, quale problema dell'utilizzazione meglio rispondente, delle risorse disponibili, allo scopo che ci si è prefisso. Onde l'affinità etica dei problemi li accomuna anche nel bisogno, culturalmente sentito, e non solo nel senso estetico del termine, di ricercare soluzioni alternative. Ma la mancata definizione dell'istanza etica comporta un equivoco che si trasferisce sul piano specifico dell'intervento, mentre il logorio prodotto dalle argomentazioni in contrario induce ad ulteriori scelte economicistiche, che snaturano le forme e strutture originarie da quel destino di altissima celebrazione artigianale cui le aveva predisposte Gaudí.

Nel caso di Pompei, analogamente, la scelta di risepPELLirla metterebbe in pace la coscienza dei responsabili della mancata tutela, ma non rispondereb-

be a nessuna delle istanze di conoscenza che pure hanno motivato per qualche secolo gli scavi della città vesuviana e gran parte dell'archeologia stessa. Anche qui l'istanza morale dovrebbe guidare alla ricerca di una soluzione compatibile, non ad una seconda catastrofe, peggiore di quella provocata dalle ceneri del vulcano. Il problema è e rimane un problema di restauro, anche nella sua valenza urbanistica e nella necessaria valutazione dell'impatto turistico e delle forme attraverso le quali tale presenza, pur auspicabile e positiva, debba essere controllata e guidata.

Di tutti i campi nei quali si può esplicitare oggi l'attività dell'architetto, quella del restauro è dunque l'unica che ne riconduce più immediatamente l'operato al contesto tipico delle decisioni moralmente responsabili. Ciò non vuol dire, naturalmente, che le altre attività siano meno moralmente impegnative —anche se gran parte dell'architettura contemporanea sembrerebbe giustificare un simile assunto— quanto che l'aspetto propriamente morale delle decisioni progettuali appare nel nostro caso più immediatamente rilevante e discriminante.

Se infatti guardiamo alle diverse istanze che, nel corso dei secoli, a partire dalla lettera di Raffaello, alle teorizzazioni dei Quatremère, Riegl, Ruskin e fino alle più recenti carte di Venezia e di Amsterdam, l'ispirazione fondamentale rimane propriamente morale. Vero è che tale definizione generale non afferma ancora un principio ben definito riguardo alla metodologia d'intervento, perché —allo stesso modo di qualunque altra ambiguità di ordine spirituale— anche la fondamentale e apparentemente assoluta istanza morale viene sentita secondo orientamenti talvolta pesantemente contraddittori. Sicché, con la stessa forza di persuasione, con lo stesso convincimento, i teorici prediligono talvolta, in nome della stessa esigenza, soluzioni del tutto opposte. Un edificio antico può essere, così, indifferentemente lasciato a rudere ovvero «completato» fino a raggiungere una condizione che esso non aveva mai conosciuto; distrutto per essere sostituito da altra opera artisticamente impegnata, in nome del diritto alla libera espressione ed all'affermazione della «weltanschauung» del momento, ovvero conservato e congelato nella sua anacronistica identità. E l'ambiguità d'incertezza della posizione si estende alla più ampia vicenda dei centri storici, contesi tra degrado da «conservazione» assoluta e sventramento da società opulenta.

Ma l'aspetto morale della questione non sta tanto nell'ispirazione ideologica delle decisioni progettuali e del metodo che esse sottintendono per giungere ad un risultato coerente con le premesse; quanto piuttosto in una condizione che appare oggi più determinante di ieri, e che si può sinteticamente indicare come la *questione della sopravvivenza*. Si tratta cioè di una remora che si è affacciata alla coscienza del restauratore in tutti i tempi; almeno da quando si sono posti i primi problemi di conservazione. Ma oggi essa non è relativa alla generica necessità della tutela, almeno non prevalentemente, quanto alla necessità della salvaguardia degli aspetti diversificati e complessi che le strutture architettoniche conservano nella loro secolare stratificazione. Movendo da qui, il tema della conservazione assume dunque un ruolo culturalmente

attivo ed una funzione di garanzia e di pluralismo che esula completamente da ogni tentazione e subordinazione stilistica. Se un'analogia può trovarsi, essa attiene piuttosto la moderna problematica del razzismo e della tutela delle minoranze etniche.

Ecco dunque un altro termine della moderna dialettica del restauro, anzi addirittura un punto d'arrivo; ma in realtà anche le distinzioni che la problematica della stratificazione comporta non sembrano avere provocato il chiarimento necessario, poiché dietro tale concetto si è venuta rapidamente ricostituendo quella genericità che, come si accennava prima, si è insediata stabilmente nella moderna concezione dell'architettura.

In altre parole, alla problematica suggerita dal concetto di stratificazione, si è opposta immediatamente la constatazione della sua condizione imminente: sicché la stratificazione architettonica ed urbanistica ha costituito un comodo alibi per riproporre ancora una volta il pieno diritto ad intervenire senza particolari cautele ed accorgimenti teorico pratici, celebrando anche in questa occasione, come principio, il rifiuto di ogni principio. Così l'architetto, nell'affermare di nuovo il proprio esclusivo diritto di vita e di morte sulla forma, si comporta in modo sostanzialmente immorale, cioè privo di quella specifica moralità (ovvero di quelle regole di comportamento) che avrebbero dovuto essere suscitate dall'acquisizione di quella specifica cognizione storica e critica, che riconosciamo nel concetto di stratificazione. Un passo avanti, dunque, ed un passo indietro, in una dialettica che non si svolge sul piano strettamente scientifico e tecnico, quanto su quello — molto più scivoloso — delle competenze, delle attitudini e delle capacità professionali, quando non su quello ancora più brutale del peso delle categorie e conventicole professionali, nella definizione delle regole e delle leggi in materia, come nel gioco dei concorsi e dei premi d'architettura.

Di fronte all'obiezione, più volte espressa, che ogni epoca, pur rispettando in qualche modo le testimonianze dell'antico, abbia poi scelto una propria, disinvolta affermazione formale, finiscono con l'essere inascoltate le argomentazioni in senso contrario, svolte da chi auspica una diversa, più sensibile procedura, quale quella appena enunciata. Né appare sufficientemente impegnativo e significativo che il moderno compito dell'architetto restauratore — in presenza di una diversa cultura, partecipe appunto della constatazione fondamentale della molteplicità e della stratificazione storica — possa e debba consistere soprattutto nel garantire la sopravvivenza (ecco la spiegazione della formula poco fa definita) di quella complessità e di quella stratificazione nelle strutture architettoniche.

Pur ammettendo la necessità di costruire nel limite, pur riconoscendo, con Morris, come sostanzialmente vero l'assunto di un'architettura quale concetto diffuso, «eccettuato il puro deserto», la moderna cultura dell'architetto tende poi sostanzialmente a rifiutarlo, e con esso la norma che ne deriverebbe. Ovvero, per meglio dire, egli tende a formalizzarla, nel senso letterale del termine, cioè a ridurla al suo aspetto di *regola della forma*; e attraverso tale slittamento verso l'ambito più propriamente estetico del problema, egli tende a di-

mostrare il relativismo assoluto della norma stessa, inficiandone così il fondamento principale, quello cioè di una *regola* tendente ad affermare —pur nel generale relativismo storico di tutta l'esperienza umana— un principio assoluto, in quanto pregiudiziale a qualunque ulteriore svolgimento dialettico. Al contrario, la determinazione di alcuni principi generali tende precisamente allo scopo di configurare un contesto di procedure e di approcci progettuali che consentano ciò che sembra stare a cuore a tale atteggiamento culturale, sostanzialmente evasivo, e cioè la libertà d'espressione. Ma non vi è libertà senza limiti, e se questo è un principio morale, la sua applicazione nel campo delle attività che ci interessano dovrebbe trovare una coerente ed immediata conseguenza.

Ecco dunque un'altra aporia metodologica: la distinzione necessaria e indispensabile in campo etico tra libertà e libero arbitrio non trova riscontro in sede estetica, dove ogni e qualunque limitazione suona coercizione espressiva, censura preventiva, determinismo culturale, politica culturale. Ora è appena necessario ribadire che, come nell'attività architettonica l'espressione artistica deve ritenersi una rara eccezione, e *come tale* non s'insegna e non si programma, nell'attività del restauro il compito dell'architetto rimane guidato da un apparato di approfondimenti critici storici e metodologici che tendono a condurre ad un buon lavoro di restauro, ma non necessariamente —e soprattutto *non programmaticamente*— ad un restauro che assuma valore d'arte.

Ma qui tocchiamo un argomento che, nella sua vasta problematica, dovremo rimandare ad ulteriore specifico svolgimento: quello del restauro come opera d'arte.

Tornando dunque alla prassi del «caso per caso», che pure sembra riscuotere oggi tanti consensi, mi limiterò ad osservare che essa fa da sponda alla simmetrica posizione, nota e praticata dagli architetti «militanti», quella che potremmo definire la prassi del «perché no». Infatti, in entrambi i casi, e con analoga procedura mentale, viene operata una sostanziale rimozione dei riferimenti di principio, i quali sono sostituiti dal contesto delle consuetudini, dalla variabilità e volubilità emotiva, dalle istanze promozionali e mercantili, dalle varie forme della politica culturale —questa volta, e in tal modo, effettivamente corruttrice della libertà. Sta di fatto che tale procedura, che per inciso conferisce ai pubblici Uffici di ogni Paese una sorta di imperscrutabilità oracolare, tende a rimandare *sine die* il momento della fissazione di quelle tali —poche e miserabili che fossero— regole e norme generali cui, non dico il restauratore, ma il tecnico incaricato della manutenzione, lo strutturista chiamato ad eseguire un consolidamento statico, l'impiantista che «aggiorna» gli edifici alle nuove e complesse norme di sicurezza ed efficienza dovrebbero sapere preventivamente come uniformarsi.

Perché —e qui veniamo al nodo più singolare della moderna diaspora tecnico-teorica in materia— se è vero, come è vero, che la gran parte dei restauri è costituita, in forma più o meno consapevole, da interventi di manutenzione, se è vero che prima ancora di un restauro, e prima ancora che esso sia necessario, la buona conservazione di un edificio di interesse storico architettonico è

da affidarsi ad un buon intervento manutentivo; che la manutenzione è l'unica garanzia rispetto alla crisi di continuità (e quindi di sopravvivenza) negli organismi edilizi, come raccomandava Ruskin; ebbene, nonostante ciò, assai poco si è fatto perché tale fondamentale procedura d'intervento fosse convenientemente programmata, scientificamente indagata, economicamente promossa.

Nella maggior parte dei casi il restauro interviene —quando interviene— in condizioni di grave e talvolta irreparabile compromissione dell'oggetto architettonico: degradata o parzialmente scomparsa la struttura originaria, rubate e mutilate le sue opere d'arte, deperita o annullata ogni sua funzione attuale, l'edificio si presenta così come un povero malato terminale, cui il restauro, con il suo «intervento» —e, non a caso, l'espressione è presa a prestito dal contesto medico chirurgico— dovrebbe restituire integrità di membra, corredo plastico e figurativo, nuova ma compatibile funzione. In tale condizione, assai spesso, la superstita identità dell'edificio viene sopraffatta dall'esibizionismo dell'operatore, che non esita a compiervi una serie di più o meno arditi corrompimenti, primi fra tutti quelli che derivano dalle istanze normativo-tecnologiche, le quali non contemplanò alcuna specifica duttilità nei confronti di strutture e funzionalità antiche. Ora, allo stesso modo con cui si giustificano —cioè con l'immanenza e perentorietà del presente— tali interventi più specificamente tecnologici, anche gli aspetti più strettamente formali ed architettonici vengono corrotti, questa volta nel presupposto, del tutto affine al precedente, che un solo modo di intendere e di far sopravvivere le antiche testimonianze vi sia, ed è propriamente quello che si sta praticando. In luogo di un duttile adattamento ad una stratificazione secolare si fa strada così una interpretazione univoca e senza appello e —quel che più conta— aliena da ogni possibile soluzione aperta. Per quanto possa sembrare contraddittorio, quella stratificazione che si è disposti a riconoscere e ad ammettere come un valore da salvaguardare non suggerisce una forma coerente di intervento restaurativo, se non in troppo rari casi.

Eppure è evidente che il carattere ed il limite della stratificazione potrebbero contribuire in modo immediato alla definizione dei criteri generali dell'intervento. Sarebbe sufficiente che la si intendesse non solo in senso strettamente storico, ma anche in senso critico estetico, cioè in una parola, in senso storico-critico. Che si avvertisse —e si prescrivesse con poche e semplici regole, o con quelle già date, e coerenti con tale assunto— la necessità di rispettare in ogni caso la priorità storicamente acquisita dall'edificio, quale caratteristica discriminante nei confronti di qualunque tipo di intervento, per conseguire qualche positivo risultato almeno nella direzione della conservazione, se non ancora in quella del restauro vero e proprio.

Poiché il più grave e contraddittorio atteggiamento che la moderna dialettica del restauro possa avere prodotto è quello che si conclude con l'affermare la possibilità che si realizzi una certa soluzione, ma «perché no?», anche quella opposta, che si affermi un principio, ma «perché no?», anche il suo antinomio, secondo una logica che tende ad affermare anche nel restauro la metatesi fondamentale —ma sarebbe meglio parlare di equivoco— dell'architettura contem-

poranea, per cui le forme sono indifferenti ai principi, e questi a quelle, in nome questa volta non più della infelice e a suo modo romantica «libertà stereometrica», ma piuttosto della più assoluta disponibilità alla variabile della moda ed agli interessi del potere.

Il tempo e il restauro

Uno dei temi più ricorrenti nella moderna dialettica del restauro consiste nell'argomentazione temporale. Il tempo e le pietre, il tempo e il degrado, il tempo e il restauro sono tutti binomi assai frequenti nel moderno dibattito sull'argomento, così come lo erano stati nelle formulazioni della sua età eroica. In generale, si ammette che il tempo costituisca una variabile rispetto alla quale il monumento, il restauratore e il semplice cittadino non si trovano nello stesso rapporto. Inoltre quella variabile ha assunto ormai un valore anch'esso equivoco. Se la patina dei rivestimenti lapidei costituiva nelle carte del restauro un carattere prezioso e non eliminabile, sulla scorta della critica di Ruskin, le moderne acquisizioni chimico fisiche inducono a considerarla un veicolo di degrado e di pericolo per la stessa conservazione dell'edificio e della sua «pelle». Ma la rimozione della «patina» corrotta comporta —come sanno, è il caso di dire, anche le pietre —la scomparsa della stessa pellicola superficiale attraverso la quale si era definita l'epidermide ultima del manufatto, e cioè quella «pelle» attraverso la quale se ne compiva la nostra percezione sensoriale e quindi storico estetica. Anzi, la tentazione di utilizzare tecnologie avanzate nella ricerca di una soluzione del problema, come il laser, sperimentate tra l'altro proprio in Spagna, presso il parco tecnologico di Valladolid, e in riferimento ad un intervento di grande impegno, sulla facciata del Palacio de Santa Cruz di quella città, suggerisce un ulteriore problema. Se infatti il raggio laser distrugge, sul principio del battimento d'onda, la patina di sporco delle pietre, il limite dell'intervento è governato da una valutazione imponderabile, compiuta dalla macchina, e apparentemente «scientifica», perché fondata sulla misura della risonanza, nella quale le parti già degradate della superficie, pur appartenendo alla sostanza della «forma» plastica, vengono rimosse senza che si possa graduare in alcun modo l'intervento, magari rinunciandovi in parte in nome —questa volta davvero— di quella misericordia che verrà più avanti richiamata.

Altra difficoltà, dunque, che deriva dall'affidamento ingenuamente tecnicistico: il mezzo consente al tecnico di sottrarsi in qualche modo alla responsabilità della scelta; alla lettura puntuale compiuta dalle mani del restauratore si sostituisce la «lettura» impersonale del laser. Ma, superata che sia anche questa difficoltà, se ne porrà subito un'altra; quella della superficie finale, della nuova pelle che l'edificio mostrerà dopo l'intervento. Sono persuaso che, se l'efficacia tecnica del mezzo si esplicherà positivamente nei confronti delle patine di sporco, la superficie ultima sarà esteticamente un disastro. Non troppo diversa da un bel viso butterato dal vaiolo.

Se però il restauratore si convince dell'opportunità di riprodurre un trattamento superficiale, una coloritura, una nuova patina, egli invocherà poi «il tempo» per giustificare meglio la sua scelta e rendere accettabilmente appassito il crudo senso del nuovo. Si è giunti a proporre, ed eseguire, in nome di una presunta scoperta di saggezza esecutiva da parte delle maestranze di «un tempo», ridipinture a spessore che avrebbero, «col tempo», assunto per progressivo degrado lo stadio sofferto e struggente delle patine scomparse.

Ma per quale «tempo» lavora un simile restauratore? Egli non lavora al presente, va da sé, perché il suo intento non è quello di ricercare per l'oggi un risultato accettabile; egli non lavora al futuro, a meno che non gli si riconoscano virtù divinatorie sull'assetto finale dei pigmenti e sul gusto che interverrà, sia pure tra dieci o vent'anni (posto che si verifichi una simile durata delle sue finiture, mentre è certo che le sensazioni estetiche —come le leggi, cui pure non somigliano affatto, se non per la vaga affinità che hanno tra loro tutte le norme, anche le più labili— non sono retroattive); egli lavora dunque al passato, nel senso cioè che il suo intervento tende a riportare l'edificio ad una ipotetica condizione precedente, a prescindere da qualunque moderna esigenza estetica. Che poi, nel processo successivo di degrado, «programmato», come si vorrebbe lasciar credere, non si giunga mai, per definizione, ad un effetto che sia possibile considerare passabilmente «definitivo», al restauratore non importa; egli ha trovato una formula rassicurante e «delegante». Da ciò l'uso dei materiali di un tempo, delle tecniche di un tempo, ecc., quasi che tali procedure garantissero *da sole* il risultato più corretto. Ma anche l'altro modo di procedere, non meno equivocamente rassicurante, che si affida alle resine sintetiche imperiture, che tuttavia modificano, anche in tal senso irreversibilmente, il colore stesso delle pietre, suscita analoghi problemi.

Allo stesso modo, ma al fine opposto, l'architetto moderno riterrà al contrario che il suo ricorrere ai materiali ed alle tecniche contemporanee lo metta al sicuro dal rischio di essere accusato di passatismo. Anche a lui l'effetto —inteso questa volta come durata ed invecchiamento formale e sostanziale dell'architettura moderna— non importa; il gioco si svolge tutto al presente. Non si tratta d'altro, a ben vedere, che di due facce della stessa moneta, svalutata e fuori corso: quella di un'architettura pretestuosamente formalista, nelle cui contraddizioni trovano poi facile attecchimento le *rêveries* di ogni specie, l'immagine cartolina delle nostre città, l'ottocentismo dei lampioni a gas e delle panchine in ghisa, imperante nelle circoscrizioni amministrative e rappresentative, il nostalgico riproporsi della «belle époque» in tutti i suoi aspetti più decadenti, l'incapacità di ricercare ed esprimere qualche valore positivo del nostro tempo, oppure la sfrontatezza e l'invadenza di un nuovo che appare subito più vecchio —nelle sue motivazioni e nella formalizzazione dei suoi intenti— del vecchio (o dell'antico) di cui ha preso il posto.

Tutto ciò non è eticamente persuasivo, anche se può riuscire talvolta a soddisfare l'istanza estetica, seppure solo come minor male. Alla dialettica del restauro e —vorrei aggiungere alla dialettica dell'architettura moderna occorre uno sforzo di integrazione reciproca che si è finora assai scarsamente

esplicito. Sforzo che sarà reso possibile solo dalla franca accettazione ed affermazione di un principio di coerenza (e di conseguente, consapevole, reciproca autosubordinazione) paragonabile a quello che determinava, nell'architettura del passato, la singolare e commovente sintesi formal-strutturale che ancora colpisce la nostra sensibilità. Quella capacità di dialogo che —per affinità di forme, materiali e modi di vita— ha prodotto insomma la stratificazione affascinante di cui si è appena detto.

Come si vede, la tesi non suggerisce una soluzione per così dire «disciplinare», nel senso cioè di una proposta valida all'interno del lavoro specifico del restauratore, ma vuole suggerire un modo «disciplinato» di andare alla ricerca di una soluzione, che sia valida per rendere nuovamente spendibile la moneta dell'architettura, al di là dei conflitti e delle antinomie, al di là delle pretestuose contraddizioni tra conservazione e innovazione; nella persuasione che le moderne aporie del restauro sfocino e si mescolino con quelle, talvolta più grandi, dell'architettura del nostro tempo. Nella persuasione che sia da rifiutare una visione del restauro come sede di tutte le regole, contrapposta a quella di un'architettura sede di tutti gli arbitrii. Sicché faremo un buon restauro nella misura in cui riusciremo a fare una buona architettura, o meglio faremo una buona architettura nella misura in cui saremo in grado di affermare l'esigenza di un restauro culturalmente consapevole e non truffaldino.

E qui tocchiamo un altro tema che si è proposto più volte all'attenzione dello storico del restauro e del restauratore: quello delle ricostruzioni. Le ricostruzioni del campanile di S. Marco, dello Stare Miasto di Varsavia, del Ponte a S. Trinità a Firenze, per citare alcuni dei casi più evidenti ed emblematici.

Ora, in tutti i casi citati, è stata indicata, con spirito di novità ed attenzione alle moderne problematiche della cultura contemporanea, l'istanza psicologica quale istanza motivante, non solo l'intervento della specifica ricostruzione, *ma anche la forma stessa* di quelle ricostruzioni. In altre parole, è apparso coerente e non contraddittorio che quelle ricostruzioni venissero compiute nel più assoluto rispetto della forma originaria, nonché dei luoghi e talvolta degli stessi metodi costruttivi.

Ora, più ancora dell'istanza psicologica, che mi sembra potersi richiamare genericamente anche per molti altri e diversi casi, gli esempi richiamati mi sembrano piuttosto rientrare in pieno nella casistica di un'eventuale «istanza etica», se si volesse accettare la definizione che qui si propone. Nel senso cioè che —mentre l'istanza psicologica, cioè il bisogno affettivo dei referenti ambientali— ha una notevole importanza nel momento stesso della ricostruzione, e prevalentemente a favore di coloro che ne hanno sofferto la perdita, è precisamente l'istanza etica che consente invece di giustificare l'intervento al di là della contingenza e nei confronti di una condizione di vita che tende a prolungarsi nelle generazioni future. Sicché il significato ultimo di quegli interventi non appare tanto legato all'esigenza di vedere ricostruito in modo esteticamente corretto un angolo della propria città o un singolo monumento —tanto più quando si ammette, come si deve ammettere, anche il ricorso a tecniche e soluzioni francamente moderne— ma a quella —assai più pregnan-

te, per una cultura che voglia difendere i valori in cui crede— di potere affidare nuovamente alle forme architettoniche ricostruite dopo distruzioni belliche o eventi accidentali il significato originario che gli era stato attribuito dagli artefici di un tempo, nel loro rispettivo contesto ambientale. Ma, si dirà, può essere ancora eticamente accettabile un intervento che appare per altro un vero falso storico? Qui, più opportunamente, desidero ricordare l'osservazione di Roberto Pane, che a proposito di tali interventi, suggeriva nel '46, cioè all'indomani dei danni bellici, la seguente riflessione: «Conviene (...) passare dall'estetica alla morale, per ricordare come, pure in quest'altro campo, non manchino occasioni nelle quali una bugia possa riuscire più morale di una verità. Infatti, anche qui, con assoluta analogia col mondo estetico, non è possibile generalizzare quando si tratta di casi particolari nei quali una vigile coscienza è sempre in grado di giudicare volta a volta, giustificando, ove occorra, una bugia quando essa è pronunziata in nome di qualche cosa che è più alta della verità e che si chiama misericordia»².

Ma se ciò è vero, il problema si sposta sulla necessità di formare quelle «vigili coscienze» i grado di discriminare il caso di merito. Coscienze che dovrebbero poi comunque conoscere anche la prassi di una più corrente normativa che escludesse tali soluzioni in tutti gli altri casi. La vicenda moderna del restauro ha poi rivelato che la «pietas» manifesta in quei casi è servita in molti altri a giustificare ogni tipo di ricostruzione, ogni stilismo, ogni distruzione indiscriminata di forme barocche a favore di qualche modesta struttura di età romanica, com'è avvenuto largamente in Italia e altrove. In maniera del tutto analoga all'equivoco della sincerità strutturale, come aveva denunciato lo stesso Pane, si è venuto affermando così l'equivoco della ricostruzione stilistica, del complemento in continuità di linguaggio, e —parallelamente— dell'ambientamento, inteso in tutta la sua retorica imitativa de estrinseca, in tutta la sua paccottiglia mediterranea e compiacente, tanto da provocare, con qualche giustificazione, la protesta superficiale e retorica anch'essa degli architetti —moderni per definizione e intenzione, più che per prassi— «contro ogni teoria dell'ambientamento»³.

Oggi, all'indomani della cessazione delle ostilità nei Paesi martoriati dei nostri vicini ex jugoslavi, si pone intanto il problema evidente e gravissimo di definire un minimo di criteri e di norme, perché la ricostruzione abbia luogo secondo le esigenze della moderna cultura, coniugate con le istanze psicologiche e storiche delle popolazioni. Norme e criteri che valgano ad evitare una ulteriore offesa all'ambiente di quelle città; norme che servano ad evitare gli

2. Cfr. R. PANE, *Il ponte S. Trinita*, in «La nuova città», 1946, n. 3, poi in «Architettura a arti figurative», Venezia 1948, pp. 21-24 e infine in «Attualità e dialettica del restauro», Chieti 1987, pp. 38-40.

3. Cfr. B. ZEVI, *Contro ogni teoria dell'ambientamento*, in «l'Architettura cronache e storia», n. 118, 1965 e la risposta di R. Pane (*Gli architetti moderni e l'incontro tra antico e nuovo*, relazione al Congresso nazionale promosso dallo IUAV, Venezia 23-25 aprile 1965, in «Attualità dell'ambiente antico», Firenze 1967).

stilismi storicistici, ma anche la violenza di un nuovo che sia sordo e cieco, opulento e retorico. Norme e criteri che potrebbero essi stessi essere oggetto di un concorso di idee, e costituire così un'occasione di appassionata partecipazione alla ricostruzione delle città serbe, croate, bosniache, nella loro ritrovata identità culturale.

Come si vede, ogni controversia sul restauro si tira dietro inevitabilmente un correlato problema interpretativo e metodologico nel campo specifico del nuovo e del moderno in architettura. Ed è questo il contenuto più significativamente etico della sua problematica. Perché è precisamente nella discriminazione del vero che si esplica una parte considerevole dello stesso pensiero etico. È in ciò la sua peculiare attitudine storica, cioè il suo specifico ruolo di interpretazione storiografica *in corpore*, che mi indusse ad accennare, anni fa, ad una possibile analogia con quanto veniva proponendo qualche storico nel campo della storia politica, o della storia dell'uomo, e cioè l'immagine del restauro come laboratorio della storiografia architettonica, in affinità ed analogia con la proposizione da loro delineata, che suggeriva di intendere la storia (la storiografia) come il laboratorio della filosofia, risolvendo così in termini dialettici e programmatici l'equivoco concetto della filosofia della storia. In ogni caso, il restauro — se non è solo il laboratorio della storiografia architettonica — è certamente anche questo. Ed è in tal senso possibile — coerentemente con ciò che avevano suggerito alcuni storici francesi — risolvere in termini dialettici e programmatici il parallelo, equivoco concetto del restauro stilistico, intendendo estesa tale espressione sia alla replica di un linguaggio astrattamente riconosciuto come linguaggio «del tempo», o dell'artista, sia all'indirizzo di chi vede un accento di verità, al contrario, nell'imporre al restauro i principi formali ed espressivi mutuati dalla dialettica del moderno; poiché è evidente che in entrambi i casi il contenuto stilistico astratto è, o diventa, il fine ultimo dell'intervento.

Da tale punto di vista, la relazione del restauro con la storiografia e con la critica, o meglio con il giudizio storico critico — che comporta anche la valutazione propriamente estetica — è perciò ancora più stretta che per la stessa attività architettonica in generale. Esso comporta, anche più direttamente e radicalmente di quanto accade nell'attività architettonica corrente, una prassi critica sistematica, che non può sottarsi al vaglio della metodologia storica. Esso comporta perciò la rilevanza dell'interpretazione, fattore di grande affinità con l'attività storiografica, che è appunto e soprattutto interpretazione. Ma da tali affinità derivano non solo delle apparenti analogie di condizioni generali del nostro operare, quanto la possibilità di reperire un orientamento metodologico comune, una teoria comune, una prassi comune e quindi — ciò che importa in questa breve delineazione problematica — un'etica comune.

Uno dei più evidenti aspetti di tali affinità sta nella definizione di una prassi filologica che trova il suo riferimento nei due diversi campi. La ricerca, il rilevamento, la discussione critica delle fonti documentarie trovano infatti riscontro — attraverso il filtro etico della comune ricerca del vero — nel rilievo, nella conoscenza per saggi, nel progetto d'indagini, nell'articolazione di can-

tieri stralcio, nella procedura —in una parola— che accomuna i due processi nel ripercorrimento del progetto, nella ricerca e nell'evidenziazione dell'intenzione formale, nell'esplorazione delle sue ragioni storiche, nel tentativo di porre in evidenza una interpretazione e il suo fondamento. Ma, allo stesso modo in cui lo storico esplora e rivela le sue fonti, il restauratore cerca appoggio all'immagine finale del suo intervento nel complesso delle prove che avrà raccolto nel corso del lavoro e che sarà stato in grado di preordinare ai fini dell'intervento stesso. Sicché non trova credito l'espressione categoriale del cosiddetto «restauro scientifico», in quanto tutti i restauri dovrebbero essere «scientifici», intendendo più esattamente con tale espressione un atteggiamento morale, piuttosto che una scelta formale.

Ma estendendo ora le considerazioni prima espresse in merito alle «ricostruzioni» giustificate dalla istanza psicologica, che abbiamo provato a nuovamente denominare come istanza etica (propriamente etico sociale), anche alcuni clamorosi casi moderni suggeriscono l'estrema attualità del tema. Mi riferisco al caso del teatro di Sagunto e —strano caso di ricorrenza tipologica, anche se non si tratta di archeologia— a quello di due altri teatri italiani, il Petruzzelli di Bari e, più noto e drammatico, La Fenice di Venezia.

Ora, non vi è dubbio che vi sono tra questi esempi alcune significative differenze; ma vedremo che esse non sono poi tanto discriminanti in termini di principio. Il teatro di Sagunto è una operazione di «restyling» nella quale la parte assunta dalla rovina archeologica è divenuta del tutto secondaria rispetto alla vastissima integrazione e ricostruzione plastico-schematica che vi si è sovrapposta. Le buone ragioni critiche che vengono esposte dall'autore dell'intervento —definito non a caso «di riabilitazione», con espressione che richiama, con involontaria ironia, un correlato senso di compassionevole redenzione— si riassumono nella individuazione della procedura di progressiva falsificazione, che gli archeologi succedutisi nella cura dell'antico edificio avrebbero posto in atto, sia pure con l'intento tecnicamente giustificato della salvaguardia e del consolidamento. Falsificazione alla quale si sarebbe posto rimedio —secondo l'autore— ricorrendo alla rilettura attenta di ciò che era lo spirito del teatro antico, ma nella consapevolezza che «il segno della distruzione e quello della impossibile ricostruzione» debbano coesistere «nella forma latente, nelle forma incompiuta»⁴.

Ora, appare veramente singolare vedere usare da un architetto la locuzione «forma incompiuta». Innanzitutto perché credo sia ormai universalmente accertato che tutte le forme sono, comunque esse si presentino nella definizione particolare delle loro superfici e materie, forme compiute a tutti gli effetti; secondariamente perché la figura retorica della «forma incompiuta» è solo quello che è, in architettura come nelle altre arti, e cioè una figura retorica, buona soltanto ad evidenziare una procedura espressiva, calcando la mano

4 . Cfr. G. Grassi, *Progetti per la città antica*, a cura di S. Pierini, Milano 1995, p. 22.

nella valutazione di ciò che avrebbe potuto essere e non è stato (ma poi, in realtà, si tratta comunque —ancora e sempre— di valutare ciò che è propriamente stato); in terzo luogo perché l'incompiutezza specifica delle soluzioni realizzate a Sagunto si colloca al di là del principio stesso dell'incompiuto, se inteso come l'effetto sbozzato o sgrossato di una plastica o configurazione qualsiasi. Sugerirei, a tal proposito, di non confondere l'incompiuto con il monco, che è tutt'altra cosa.

Ma senza lasciarci trascinare nella valutazione estetica e critica dell'opera, qui mi sta a cuore individuare se l'istanza etica ha trovato almeno una qualche risposta. Ebbene, alla falsificazione archeologica il teatro di Sagunto oppone una *pruderie* modernistica che esprime, in altri termini e in altro linguaggio, lo stesso moralismo degli archeologi; all'incompiutezza romantica della rovina si affianca la compiutezza delle balconate popolar-razionalistiche della scena; alle istanze ricostruttivo didascaliche si dà spazio con la ricomposizione, tanto simbolica quanto inconsistente, di due elementi del doppio ordine di colonne; all'accidentale e suggestiva massa muraria, *sia antica che moderna*, cioè sia autenticamente originale che autenticamente falsa, si oppone una massiccia e rigida parete anonima. Chissà in che cosa, a questo punto, dovremmo essere chiamati a riconoscere quell'elemento di «incompiutezza» che all'autore appare essere uno dei maggiori meriti della sua opera. Al contrario, la sua opera è sicuramente e senza rimedio «compiuta». Qui non solo non è presente l'istanza etica, ma l'elementare senso del pudore sembra essersi rintanato senza speranza.

Ma vediamo quale ruolo avrebbe potuto svolgere, in questo caso, l'istanza etica. Senza evocare le tesi ruskiniane —che comunque risultano vituperate, mentre almeno avrebbero dovuto essere tenute presenti come espressione di sensibilità, se non come orientamento ideologico— il vero motivo di perplessità nasce infatti dalla più semplice delle domande: perché mai si è ritenuto che il teatro romano di Sagunto dovesse necessariamente essere «riabilitato»? Dobbiamo a questo punto augurarci che il concetto del «caso per caso» ci scansi dalla replica di simili procedure. In caso contrario, la prospettiva che molte altre rovine archeologiche possano essere trattate, per principio, allo stesso modo è addirittura agghiacciante. Ma i segni che si vanno cogliendo in giro non sono dei più confortanti; si vedano le recenti «integrazioni» compiute a Pompei, le strutture cementizie della cosiddetta «sacrestia» di Saqqara, tra gli altri. Ecco quindi un notevole motivo di riflessione sulla opportunità stessa dell'intervento, prima ancora che sulla sua forma. Ecco quindi un tema etico fondamentale, che —senza giungere alla furia iconoclasta del Ruskin delle «Seven lamps» contro le falsità del suo tempo e contro il restauro dissacratore dell'unità di pensiero e materia, avrebbe potuto e dovuto tenere impegnati i committenti e il progettista molto più approfonditamente. Invece, con riferimento alle moderne diatribe ed agli amletismi della teoria del restauro, possiamo ben affermare, nel caso considerato, che quanto è avvenuto a Sagunto replica proprio ciò che già si era storicamente verificato: «*Dum Romae consulitur, Saguntum expugnatum...*»

Il teatro Petruzzelli di Bari e il teatro La Fenice di Venezia possono, a mio avviso, essere considerati a questo punto insieme. E agli amici catalani il loro caso del teatro del *Liceu* non sembrerà tanto diverso, anche perché entrambi i teatri italiani sono stati distrutti da un incendio, in tal modo da non potere riconsocere oggi che le murature perimetrali e qualcosa dei prospetti esterni. Della Fenice sussiste parte del Foyer e dell'atrio d'ingresso. Entrambi —ma il secondo soprattutto— sono legati ad una radicata tradizione musicale, e non soltanto, di grande richiamo sentimentale, soprattutto per l'opera lirica. La Fenice, a rispetto del nome, patì già un incendio nell'Ottocento, il quale distrusse il teatro settecentesco, con gli stucchi e le dorature rococó; l'aspetto moderno era perciò il risultato di una ricostruzione stilistica, patetica e sentimentale anch'essa, come il teatro dei suoi ricordi. Si pone oggi il problema del suo «restauro»; ma è evidente che si tratta della sua ricostruzione. In quale forma? Non siamo qui di fronte ad un rudere il cui aspetto «incompiutto» possa in qualche modo suggerire alcunché. Si tratta di un vaso tetro e desolato, un vero e proprio «vuoto», nel quale lo spazio architettonico del nuovo teatro —perché si tratterà inevitabilmente di un nuovo teatro, anche se dovesse trattarsi di una forma stilistica— deve essere configurato con rinnovata sensibilità estetica e capacità tecnica, almeno perché l'evento tragico che l'ha distrutto non abbia a ripetersi. E' possibile che —sulla spinta dei ricordi di ciò che fu— il teatro La Fenice venga restaurato «come era»? Io ritengo che non sussistano più sufficienti appigli formali perché la nuova fabbrica abbia ancora un volto antico (ma sarebbe meglio dire vecchio, vista la sua vicenda storica). È questo il caso di produrre —nel rispetto del poco che sopravvive— una forma nuova, una ornamentazione nuova, una disposizione nuova, se ciò sarà possibile e conveniente, pur nei limiti e con i condizionamenti che l'area di sedime e i rapporti con gli edifici vicini impongono. Non dunque il restauro, perché manca la materia stessa per tale tipo d'intervento —salvo, come abbiamo visto, piccole porzioni non spazialmente significative— ma piuttosto una sensibile e attenta opera del nostro tempo. Ma questa interpretazione, contrariamente a quanto possa sembrare, non semplifica il metodo, ed il carattere espressivo dell'intervento non scansa il rischio di un'immagine conflittuale ed inaccettabile sul piano psicologico e storico. Esattamente come accade nella ricostruzione proposta per il *Liceu*, dove non basta avere separato moderno da antico (proponendo tra l'altro un'assurda ricostruzione stilistica), perché invece sarebbe stato necessario ed opportuno studiare una possibile integrazione tra i due diversi aspetti, conservando ad esempio l'articolazione ed il numero di piani che il blocco antico possedeva, ed arricchendo così, con espressiva varietà, la stessa prospettiva della strada. Dunque, ancora una volta, sarà la sensibilità storica e critica a produrre qualche positivo risultato, e non una visione rigidamente e brutalmente funzionalista.

Il restauro come opera d'arte

Posto che in ogni attività dell'uomo può essere riconosciuto un attributo o un conseguimento di poesia, cioè d'arte, converrà estendere anche al restauro la proposizione che fu espressa da Roberto Pane nei confronti dell'architettura; e cioè che quest'ultima è arte solo quando lo è, il che avviene assai raramente⁵. In tutti gli altri casi, avremo innumerevoli, valide, impegnative esercitazioni plastiche e spaziali, nelle quali la ricerca di un equilibrio, di un contrappunto, di un accostamento di materiali e della loro specifica ed espressiva tecnologia comporterà risultati estetici più o meno eleganti, suggestivi, piacevoli, senza che perciò ci sentiremo in dovere di riconoscervi necessariamente un significato universale. Se cioè, da un lato, ogni opera può essere un'opera d'arte, così come ogni uomo può essere un poeta, poche sono le opere (pochi gli uomini) che attingono effettivamente a quei risultati, mentre notevoli e fortemente qualificate ed espressive di una tensione estetica sono certamente le loro tante opere, anche se inevitabilmente in ombra rispetto a tale più selettiva valutazione. Solo in questo modo è possibile conciliare il contenuto espressivo dell'architettura con i bisogni pratici e le istanze tecnologiche che la condizionano.

Ma se queste riflessioni sono ormai ovvie in architettura, non altrettanto avviene nel restauro. Innanzitutto, perché l'eventualità stessa che il restauro possa giungere ad espressione d'arte appare convenzionalmente assai lontana; secondariamente perché seppure tale fine ultimo potesse essere riconosciuto, si intenderà l'opera d'arte che ne consegue come l'originaria, l'autentica opera alla quale il restauratore avrà al più restituito capacità espressiva. Ora, è appena il caso di ricordare, come già osservato dal Pane, che «la sola superficie di un intonaco o l'apparente neutralità di un raccordo possono impegnare il gusto creativo» e ancora, che «per quanto si possa procedere sul cammino tracciato dagli elementi più controllati e sicuri, verrà sempre il momento in cui sarà necessario gettare un ponte, operare una congiunzione, e ciò potrà essere fatto soltanto grazie ad un atto creativo nel quale chi opera non troverà altro aiuto che in se stesso»⁶. Sulla scorta di tale constatazione, è stato proposto recentemente di intendere l'attività del restauratore in affinità con quella del direttore d'orchestra⁷. In ogni caso, però, e proprio se si vuole tenere conto di quanto osservato prima, essa non è solo questo, anche perché l'apparente somiglianza di ruoli, nell'individuare le due figure come quelle degli «interpreti» dell'opera, trascura l'evidenza semplice ed immediata che —mentre la musica non vive al di fuori dell'interpretazione e dell'esecuzione— l'architettura è dato imma-

5. Cfr. R. PANE, *Architettura e letteratura*, in 'Architettura e arti figurative', Venezia 1948, pp. 63-71.

6. Cfr. R. PANE, *Il restauro dei monumenti e la chiesa di S. Chiara in Napoli*, in «Architettura...», cit., pp. 7-20.

7. Cfr. P. MARCONI, *Dal piccolo al grande restauro*, Venezia 1988, p. 47 e sgg.

nente e sensibile *anche in assenza di una interpretazione*, o —se si preferisce— in presenza di quella sola interpretazione che l'autore originario dell'opera ed i suoi esecutori vollero affidare all'edificio. Sicché l'analogia funziona solo a metà, ed il ruolo dell'architetto restauratore ritorna ad essere problematicamente e pienamente «creativo». Ma entro quali limiti?

È in tal senso che il suo intervento si collocherà in un ambito che non è quello del libero arbitrio e della «libertà stereometrica», ma neppure quello del mero consolidamento strutturale e della pura conservazione fisica dell'oggetto architettonico (posto che tali casi, assolutamente privi di compromessi con la forma, possano prodursi nella realtà). L'istanza etica fornisce qui un limite persuasivo ed opportuno, nella ricerca necessaria (starei per dire moralmente obbligatoria) di un equilibrio tra vecchie forme e nuovi significati, tra vecchi significati e nuove forme, in una parola tra antico e nuovo.

So perfettamente che il richiamo ad una tale istanza —generalmente considerata come inopportuna e rischiosa, poiché ingenera facilmente atteggiamenti moralistici e rigidità accademico-liturgiche— può apparire ingenuo e sconveniente, dato lo scarso successo che hanno spesso simili appelli. Ma in questa questione non sono in gioco soltanto la ragione ed i metodi del restauro, quanto la ragione ed i metodi dell'architettura. Non sembra esservi spazio ormai per altri discorsi, se non si cercherà in qualche modo di applicare almeno in parte quelli già fatti. Diversamente, il gioco della continua rifondazione disciplinare rischia di essere pienamente congruente all'interesse professionale e procedurale corrente, nel senso che il mancato rispetto di una regola, quale che essa sia, costituisce l'appiglio per inficiarle tutte. Ed il sistema del punto e a capo costituirà —come quello del caso per caso— un'occasione ricorrente per rimettere tutto in discussione.

Se invece vorremo cercare di definire l'istanza etica in una sua formulazione dotata di qualche pratica conseguenza, converrà partire dalla constatazione che essa ha una collocazione prevalente, anche se non esclusiva, in un ruolo che è essenzialmente pregiudiziale, preventivo, metaprogettuale. E' infatti in tale sede che si istruiscono —in analogia con la tecnica dell'«elenco», nota ai progettisti— i criteri, le priorità, il metodo. La fase metaprogettuale viene ormai assumendo perciò un fondamentale ruolo di orientamento, nel quale possono —senza contrasto e con apporto costruttivo— confluire molte e diverse esperienze e problematiche. È il luogo nel quale le istanze non strettamente formali possono manifestarsi in un libero confronto, prima ancora che le scelte compiute costituiscano una gabbia rigida di reciproche subordinazioni, o —quel che è peggio— impediscano, col peso della loro necessità formale, ogni istanza o soluzione alternativa. Tale fase è quella nella quale si manifesta la cornice di valori ai quali l'intervento di restauro dovrà essere subordinato. È quella che, in pochi casi fortunati, si svolge come dialogo tra il progettista incaricato del restauro e l'ufficio di tutela. Anche se, assai più spesso, essa viene superata con un atto d'imperio, compiuto da una delle parti, rinunciando alla ricchezza degli apporti disciplinari ed alla molteplicità e complessità degli orientamenti possibili.

Ora, se si volesse dare a quella istanza il ruolo ed il peso che essa merita, si dovrebbe cominciare con l'ammettere —almeno nei casi più rilevanti e problematici— la necessità di un più ampio confronto di idee, nella fase suddetta, che servisse a determinare almeno, con più ampia responsabilità culturale, le scelte e gli orientamenti fondamentali dell'intervento. In tal senso il restauro si configura anche come una delle prime discipline architettoniche —affine in questo forse solo all'urbanistica— in cui il parere del progettista è o dovrebbe essere continuamente mediato con quello degli esperti esterni, non coinvolti nelle scelte formali. E non mi riferisco al committente, evidentemente.

Desidero ricordare, a questo punto, anche perché ancora pienamente attuale, che nel corso delle III Giornate Internazionali di studi Gaudinisti, promosse due anni fa qui a Barcellona dal Centro di studi Gaudinisti e dalla *Deputació de Barcelona del Servei del Patrimoni Arquitectònic Local*, ed in occasione della polemica che ne seguì a proposito dei restauri in corso su alcune opere dell'architetto catalano, proposi —nella seduta che si tenne a S. Coloma de Cervelló— di formalizzare l'istituzione di un comitato internazionale, o comunque di un organismo di consulenza, affinché ad esempio le scelte compiute per la terrazza del palau Güell— dove molti comignoli hanno subito un totale ridisegno affidato ad un gruppo di artisti, ed uno di quelli, per colmo di disinvoltura, esibisce persino il logo dei campionati mondiali di calcio —fosse sottoposte ad un più ampio confronto ed apporto di idee. Senza contare il discutibile «restauro» dei locali inferiori di casa Milá, dove —in contrasto con l'impegno e la qualità complessiva dell'intervento— la traccia assai rilevante di una singolare struttura di copertura in ferro ad anelli contrapposti è stata completamente obliterata e si è trasformata in un anonimo e inopinabile lucernario, mentre una rampa «gaudinista» ricorda la sala auditorium all'esterno. Senza ricordare la già denunciata procedura di rifacimento seguita per i sedili della terrazza dorica del parco Güell, trasformata —com'è stato detto— in un moderno bidet⁸.

Ma la proposta cadde allora nel vuoto; alla mia richiesta di aprire la discussione su tali temi mi fu risposto che sarebbe stato meglio farlo «dopo cinque anni», perché nel frattempo le ragioni di quelle scelte sarebbero state intese con maggiore serenità. Ora, mi pare al contrario che sarebbe stato meglio attendere cinque anni *prima* di dare corso, in quella forma, agli interventi menzionati, piuttosto che chiedere poi, alla storia ed alla critica, una tale sospensione di giudizio. Anzi, la proposta di quella sospensiva denuncia da sé che si è percepita una perplessità, se non un errore. Non possiamo non essere ancora una volta persuasi che in realtà la difficoltà maggiore è costituita in ogni Paese dallo strapotere della burocrazia delle arti, intenta alla propria promozione di carriera, piuttosto che alla promozione di una partecipazione cul-

8. Cfr. G. PANE, *Come restaurare un'opera di Gaudì. Il parco Güell a Barcellona*, in «ANAKH», n. 3, 1993, pp- 66-71.

turalmente qualificata a quelle stesse scelte sulle quali ritiene di avere il diritto di esercitare un insindacabile potere.

Ancora una volta, l'istanza etica —intesa come istanza del comportamento— può dettare una norma alternativa: la formalizzazione di un protocollo che venga obbligatoriamente seguito in tutti i casi delicati ed incerti, di cui occorrerebbe preventivamente elencare la natura e l'entità. Gli Uffici preposti alla tutela avrebbero così un nuovo compito, che sarebbe quello di espletare l'istruttoria sui diversi casi in esame, sui quali un'apposita commissione di esperti dovrebbe poi essere consultata, fornendo un parere pubblico. Ma è indispensabile che la commissione sia costituita al di fuori della struttura burocratica amministrativa, scegliendo i suoi membri attraverso le libere associazioni culturali, le istituzioni scientifiche, gli esperti segnalati da più di una rappresentanza della cosiddetta società civile, o dagli organismi internazionali.

Così, trasferendoci dal piano delle considerazioni generali a qualche indicazione di carattere pratico, sembra importante segnalare l'assoluta necessità di mantenere unite, nella persona di un unico tecnico specialista, le figure tanto spesso disgiunte, se non separate, del progettista e del direttore dei lavori; se le analogie fin qui rilevate hanno un senso, ci chiediamo infatti come potrebbe verificarsi una separazione tra colui che pensa la narrazione storiografica e colui che materialmente la svolge, attingendo ed allestendo i diversi materiali di studio, ai fini della costruzione di una interpretazione fondata.

Sembra inoltre importante che, nella foga di «entrare in Europa», non ci accada di dimenticare quanto la cultura del restauro ha prodotto in ogni Paese, in termini di contributi ed avanzamenti specialistici, e che sarebbe perciò quanto mai auspicabile salvaguardare le singole acquisizioni, sia nella loro specificità culturale, sia nella prospettiva dell'auspicabile estensione dei moderni concetti di tutela dell'ambiente architettonico. Mi riferisco alla problematica del progetto e del cantiere di restauro, dove l'applicazione delle norme relative ai lavori pubblici dovrebbe essere opportunamente differenziata, anche in sede europea, tenendo conto non soltanto delle esigenze di trasparenza, economicità ed efficienza, ma anche delle indicazioni normative che la cultura del restauro ha prodotto, in Italia e altrove. Diversamente, una gran parte delle più significative affermazioni disciplinari si perderà, e ne soffrirà la qualità stessa della professione. Mi riferisco alle disinvolute procedure che abbiano visto applicare nelle ricostruzioni postbelliche di alcuni tra i maggiori centri europei. Mi riferisco agli sventramenti e snaturamenti in atto a Losanna come a Toledo.

Non vi è dubbio insomma che, nell'attuale dibattito sul restauro, assume sempre maggior rilievo la fase che ho indicato come metaprogettuale. Nel senso che nel corso di essa si verifica soprattutto la modalità operativa entro cui collocare sia le successive, particolari scelte etico formali che troveranno espressione in singole tipologie d'intervento, sia le indicazioni di dettaglio, i passaggi dialettici aperti, e insomma tutto quanto potrà essere inventato o scoperto per rispondere con coerenza alla complessità del problema. Ma è chiaro che questa problematica non riguarda il solo restauro, nell'ambito dell'intera atti-

vità architettonica, né la sola attività architettonica nell'ambito di tutte le attività dell'uomo. L'istanza etica, che non ha pregiudizialmente ed esclusivamente un'applicazione estetica, agisce infatti come un catalizzatore di problematiche affini, coinvolgendo in una sola prospettiva di buongoverno e di partecipazione civile tutta l'attività dell'uomo.

Confesso, a questo punto, che nel corso di queste riflessioni di carattere generale sono stato molto tentato di richiamare nella presente nota un'espressione che si adatta in modo suggestivo e persuasivo al senso di ciò andiamo affermando. Si tratta del concetto *καλοσ κ'αγαζοσ*, il buono-perché-bello, il bello-perché-buono, ovvero il concetto di bene perfetto e compiuto, di tradizione attica, ma soprattutto epicurea e platonica. In senso più generale, il concetto esprime e interpreta una condizione di felicità, o meglio individua i due corni del suo carattere più evidente: la soddisfazione estetica e quella morale, e l'interdipendenza dell'una dall'altra, affinché essa si percepisca come tale, senza infingimenti formali né tradimenti di contenuto. Ed è con questo pensiero, suggestivo di tutta la bellezza che fu, che desidero concludere; nella speranza che il prossimo futuro voglia ricomporre un'unità che è stata finora vissuta —fatalisticamente e fuori da ogni senso storico— come spezzata ed inconciliabile.