

Gli orientamenti attuali del restauro architettonico

Giovanni Carbonara

Premessa

Circa vent'anni fa, Liliana Grassi in un breve e lucidissimo saggio descriveva il panorama del restauro soffermandosi sulle linee di ricerca più solide e tradizionali, ma senza trascurare i nuovi orientamenti. Dopo un rapido *excursus* storico (il XIX secolo, gli inizi del XX e il 'restauro scientifico', la revisione susseguente agli anni della seconda guerra mondiale) passava a considerare le carte di Venezia e del 1972, l'*integrazione dell'immagine*, la *conservazione integrata* e i relativi sviluppi in campo urbanistico. Individuava, infine, come discutibili deviazioni, la cosiddetta *appropriazione dei beni culturali*, utile soprattutto ad esigenze di «lotta di classe»; il *riuso* e il *riutilizzo*, espressioni d'una concezione strumentale, consumistica e politica del restauro; i portati della *linguistica*, che non hanno saputo fornire «ragioni esaurienti»; il *restauro tipologico*, rispondente al «principio della falsificazione». Concludeva riaffermando l'esigenza della «sintesi dialettica di progresso e continuità» in piena sintonia, possiamo dire, con i fondamenti del *restauro critico*.

Delle posizioni profeticamente biasimate dall'illustre studiosa oggi non resta quasi più traccia. Anche il restauro tipologico, che ha tenuto il campo più a lungo, per la sua rispondenza ad una visione burocratica e semplicistica del restauro, gradita a tanti amministratori locali ed a buona parte del mondo professionale, non è più veramente attuale; dal 'riuso', infine, si è passati al 'recupero', il quale, a rigor di termini, non dovrebbe interessare i beni culturali¹.

Sono emerse posizioni nuove e più solidamente costruite, che si affiancano, una da sinistra e una da destra potremmo dire, a quelle del 'restauro critico', assolutizzandone gli aspetti conservativi, in un caso, quelli reintegrativi e sostitutivi nell'altro.

Di queste più attuali e importanti linee di ricerca, definibili della *pura conservazione* e della *manutenzione-ripristino*, si tratterà nelle pagine seguenti, considerandole anche alla luce delle persistenti asserzioni del 'restauro critico', nelle quali chi scrive meglio si riconosce. Maggiore attenzione sarà riservata alla linea del ripristino, per i più complessi e rischiosi esiti applicativi che comporta.

La lezione del passato: alcuni punti fermi

Fra Cinque e Seicento sono numerose le testimonianze contrarie alla consuetudine del restauro di ritocco o di rimessa a nuovo dei dipinti, attuata il più delle volte sacrificando l'autenticità 'storica' ed 'artistica' di questi all'intento devozionale di preservare il «vero» spirituale o, in ambiente laico, di riportare a nuovo ciò che il tempo ha offuscato. Per quanto riguarda l'attenzione ai *monumenta religionis* ed in specie all'architettura sacra, sono emerse chiaramente le figure di committenti illuminati quali san Carlo Borromeo e Cesare Baronio, studioso di antichità sensibile ai temi della conservazione come il Bosio, il Ciaronio ed altri autori fin dentro il XVIII secolo, alle soglie del moderno restauro².

Alle affermazioni interventiste di Giovanni Molano, per il quale le pitture danneggiate dovevano essere ridipinte e rinnovate, sostituendone se necessario la materia, perché, comunque, ripetendone forma e materia non si sarebbe persa la loro 'verità' («nam per eandem formam et materiam in qua depingitur, non destruitur verum ...»)³ già si oppongono quelle proto-conservazioniste di Gaspare Celio (in San Giacomo degli Spagnoli, a Roma, «le pitture furono guaste con pre-

testo di rinovarle. Il che è errore grandissimo»; in San Onofrio «sono state guaste, con pretesto di rinfrescarle, cosa perniziosissima»; in Santa Maria dell'Anima, «la pittura dell'altare alla destra entrando ... di Giulio Romano ... la guastò il fiume quando inondò, sotto Clemente Ottavo, e dopo non solo racconciarono il guasto, ma guastarono quello, che non aveva tocco il fiume»)⁴ e del Baldinucci che, nel *Vocabolario toscano dell'Arte del Disegno*, riporta, alla voce «Rifiorire ... Direbbesi restaurare, o resarcire, o ridurre a bene essere, il raccomandare che si fa qualche volta alcuna piccola parte di pittura ... Molti però, non del tutto imperiti dell'Arte, sono stati di parere che l'ottime pitture né punto né poco si ritocchino, anche da chi si sia; perché ... è anche vero che la pittura che non è schietta va sempre accompagnata con gran discredito»⁵.

Già nel 1965 F. Abate, presentando l'antologia da cui s'è citato, scriveva allarmato che «le concezioni di assoluto rispetto delle opere d'arte come documenti poetici e storici, che credevamo universalmente accettate» sono attualmente tradite e nel restauro, «specie per quanto riguarda l'architettura», è invalso l'uso «di falsificare monumenti antichi, credendo così di restaurarli»; proprio come voleva il Molano che «si dilunga sulla necessità di venerare le antiche immagini e di conservarle con lo stesso amore con cui si conservano i sacri testi; un amore ... che si esplicava mantenendole sempre lucide, nette, senza un graffio, come 'un pavimento che si possa ridar pulito e bello ogni giorno', e quindi restaurandole e 'rinnovandole' continuamente»⁶.

Se il 'tradimento' architettonico qui lamentato poteva, un quarto di secolo fa, attribuirsi a perduranti velleità di restauro stilistico, oggi la questione è molto più complessa, perché il rifacimento ed il rinnovo sono teorizzati come autorevoli novità di metodo.

Illuminante è sempre, fra XVI e XVIII secolo, il raffronto con la voce dei letterati, degli eruditi e degli antiquari che avevano già raggiunto, come attestano recenti studi, posizioni di rispetto dell'antico molto più avanzate di quelle degli artisti militanti.

Basti paragonare il giudizio sull'intervento a San Giovanni in Laterano, personalmente espresso dal Borromini all'amico e confidente fra Juan di San Bonaventura («non ha mostrato la Valentia del suo ingenio, perché costretto de n.ro Sig. a osservare la forma antica della chiesa ... non ha dato soddisfazione a sé medesimo ...») con le raccomandazioni del Ciaconio sul medesimo tema, affinché «simul, et vetustas servaretur, et venustas adderetur» e si garantisca convintamente, secondo quanto riporta Fioravante Martinelli, la «permanenza dei 'sacri cementi', ossia una continuità di *materia*» pur sotto la modificata veste formale⁷. Tutela della materia che costituisce la vera novità rispetto alla consueta rinascimentale attenzione verso le antichità solo in quanto 'forma' e 'modello'. Atteggiamento già evidente nel citato Cesare Baronio (che sistemò, recuperando pezzi romani e medievali, la basilica dei Santi Nereo e Achilleo, 1596-97, e San Cesareo sull'Appia, 1597-1600, in Roma)⁸ forse nei limiti della sola cura per le antiche «sacre pietre»; ancor più maturo nel Settecento, se si considera la polemica di Giovanni Gaetano Bottari con Marcantonio Boldetti e Giovanni Marangoni, accusati di non difendere le antichità come dovevano. Il dissenso è soprattutto sui «metodi impiegati. Un esempio per tutti: le iscrizioni sulle lapidi, che ai fini della storia della Chiesa per Boldetti bastava semplicemente trascrivere, per Bottari sono, al contrario, dei documenti da conservare integralmente». Ciò anche secondo la lezione di L.A. Muratori, per il quale «le lapidi sono inscindibilmente costituite dal testo, dai caratteri ... e dal tipo di supporto impiegati»⁹.

Il discrimine, dunque, si manifesta intorno alla difesa della 'materia antica', indicativa d'una moderna concezione della tutela che anche noi credevamo acquisita in maniera irreversibile ma che, nuovamente, oggi chiede d'essere riconfermata. Eppure già al Settecento dobbiamo la determinazione d'alcuni principi-guida del restauro che sarà poi detto 'scientifico'.

Nella prima delle due lettere all'Algarotti (1756) troviamo delineato dal canonico Crespi il concetto di conservazione contrapposto a quello di restauro («non si possa fare altro che attendere a conservare, al meglio che si può») con l'invito, di contenuto già critico, a limitare i «ritocchi» solo a piccoli interventi su zone figurativamente secondarie, avendosi cura, invece, di rimuovere le 'cause' del danno; poi quello di 'reversibilità' («trattasi d'un'aggiunta che per niente tocca l'antico, cui si aggiunge; per niente il difforma, e può ad ogni ora levarsi a piacimento senza le-

sione del vecchio») e di 'patina' («il dipinto vecchio ... ha preso la sua patina dalla calce, dall'aria, dalla polvere e dall'umido: la qual patina è difficilissimo, per non dire impossibile, da imitarsi») nella coscienza della diversità concettuale e pratica sussistente fra restauro delle opere d'arte figurative e no. Per queste ultime, scrive Crespi citando il caso d'un intervento su alcune arie «in un dramma del celebre Metastasio», l'esercizio ri-creativo, reintegrativo o correttivo si produce sulla «copia» senza che «l'originale ... sia guasto e mutato», cosa impossibile in campo figurativo, dove si opera sempre e soltanto sugli originali¹⁰.

Il concetto di 'minimo intervento' è già in Baldassarre Orsini. Quelli di buona 'manutenzione' e 'prevenzione' sono ricorrenti in Bottari («la trascuratezza di coloro, che le lasciano in preda di tutte l'ingiurie sì de' tempi, e sì degli uomini, senza mai o ripulirle o spolverarle, o racconciarle, o difenderle con alcun bisognevole riparo», 1730), in Crespi («debban rispettarli, né aver l'ardimento di mettervi mano ... Questa, e non altra, è la conseguenza che si dovrebbe cavare, ed il pensiero ed il riparo che dobbiam prenderci per la conservazione di loro, non quello di ritoccarle», 1756) ed ancor più chiaramente in Andrea Pasta («Che di frequente si spolverino, e si ripuliscano i Quadri, e ripuliti si coprano con tele; e si difendano, benché coperti, dai raggi solari, e specialmente dagli estivi») insieme con l'idea di 'patina artificiale' («sovente alcune mezze tinte, alcuni leggieri velamenti, e certi ultimi e gentili ritocchi, da cui deriva la grazia e la delicatezza dell'Opera interamente periscono», 1774).

A proposito di 'patina naturale' l'Orsini cita Francesco Algarotti («quella patina tanto preziosa, che lega insensibilmente le tinte, le rende più soavi e più morbide, e che solamente può dare alle pitture quel venerabile vecchio del Tempo, che vi lavora su co' pennelli finissimi, e con una incredibile lentezza»).

Ancora prima l'antiquario Francesco Bartoli, nelle sue *Riflessioni ... sopra il modo di riattare la Rotonda*, con grande rigore teorico e pari perizia tecnica aveva delineato il programma degli interventi 'conservativi' necessari e sufficienti per gli antichi marmi del Pantheon. Pagine che potremmo ancora oggi integralmente sottoscrivere, tanto sono chiari i concetti del minimo intervento, della non-invasività, finanche della 'compatibilità', della reversibilità e del rispetto per l'autenticità («Vorrei che non si facesse tassello alcuno ... si potrebbero chiudere tutti li buchi con misture, ò stucchi... Gli'intagli poi vorrei che si rifacessero di stucco, con accompagnare diligentemente l'antico, senza punto distruggerlo... gli farei le sue armature dentro di filo di ferro...però con piccioli buchi fatti con trapani, e di diametro circa un minuto... Inoltre sempre disapproverei, che il polim.to si facesse con acqua ò liquori corrosivi» e che si lasciasse «la Cura a Genti imperite, ò vero a puri Manuali, li quali non riguardassero che al puro interesse»)¹¹.

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

Né si tratta del contributo d'idee di un singolo, ma del giungere a maturazione, nel giro d'un cinquantennio, di molti fattori che denotano un profondo, irreversibile cambiamento rispetto ai decenni precedenti: il flagrante contatto con l'antico, anche nelle sue testimonianze 'minori' e quotidiane, favorito dall'archeologia cristiana e ancor più dagli scavi di Ercolano e Pompei; gli sviluppi dell'estetica, da Baumgarten a Kant (con la fondamentale affermazione dell'autonomia del giudizio estetico); il pensiero illuminista, con la sua volontà d'introdurre metodo e scienza nella ricerca storica; il rimpianto del passato, in un mondo in rapida trasformazione sociale, politica ed economica, anche per l'incipiente industrializzazione; una diffusa aridità creativa, è stato anche detto, conseguente all'esaurirsi della poetica barocca; i canoni stessi del neoclassicismo.

Una volta accettato, in seguito, il moderno, ampliato concetto di storicità – proprio dell'Ottocento e dei primi del nostro secolo – e, quindi, sviluppata una più estesa accezione di testimonianza materiale e di documento, l'applicazione degli stessi criteri a tutto il costruito antico (non più soltanto a statue, quadri o reperti archeologici di qualità ma anche all'architettura ed ai suoi

materiali) risulterà facile, essendosi già acquisiti al restauro tutti i concetti basilari: la patina, il minimo intervento, la reversibilità, la manutenzione continua, la prevenzione e, per diversi aspetti, anche la distinguibilità e compatibilità.

Immagine e materiali (antichi e moderni) a confronto

Quanto alla corrente diatriba tra i fautori dei materiali moderni e i sostenitori di quelli antichi, anche tramite l'adesione a un concetto di manutenzione o restauro fondato sul recupero delle antiche tecniche edilizie, senza troppo allargare in questa sede il ragionamento, si può affermare che la rivalutazione della manutenzione (nel significato estensivo che al termine è stato recentemente dato)¹² e delle conseguenti 'tradizionali' pratiche di ripristino, è fenomeno relativamente recente: frutto dell'intima unione di volontà conservativa, ricerca d'archivio e indagine di laboratorio – volta, quest'ultima, soprattutto al riconoscimento scientifico delle cause di degrado – con la riflessione determinante di studiosi di fisica tecnica come Marcello Paribeni e, specie in architettura, con una peculiare attenzione al risultato estetico dell'intervento. Più precisamente è un portato dell'impegno dell'Istituto Centrale del Restauro, specie negli anni in cui tale istituzione fu diretta da Giovanni Urbani, alla difesa delle opere d'arte all'aperto e, quindi, a temi di tutela d'ordine urbano e territoriale.

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

Si considerava più o meno scontato l'impiego delle tecniche e dei materiali di sempre, ma nel contempo ci s'impegnava a progredire, per fare di più e meglio ricorrendo (con la stessa fiducia con la quale oggi ci si affida all'indagine di laboratorio) all'apporto delle ultime tecnologie edilizie e costruttive; in primo luogo contro la sostituzione di parti ammalorate o contro l'impiego del cuci-scuci, a difesa dell'autenticità materiale ed estetica dell'oggetto. Paul Léon vi vedeva l'alternativa tanto attesa alla dannosissima pratica dello smontaggio e rimontaggio delle muraure pericolanti¹³. A tutto ciò non erano certamente estranei una certa sensibilità tardoromantica, da un lato, ed un rigore positivista, autenticamente 'filologico', legato al valore diacritico (vale a dire, palesemente distintivo di antico e nuovo) dei moderni inserimenti, dall'altro.

Che poi l'impiego dei nuovi materiali si sia involgarito sempre più (anche con l'abuso del cemento, quando esso non era necessario o si rivelava dannoso, o con forzature statiche nel consolidamento) quanto più esso andava diffondendosi presso tecnici poco scrupolosi e poco coscienti della delicatezza del problema, è un altro discorso. Si tratta d'una deviazione grave, ma non più di certi pretenziosi esiti di ripristino favoriti, in operatori scarsamente preparati, dal mal compreso recupero delle tecniche tradizionali.

La questione, volendo generalizzare, è sempre d'equilibrio fra tradizione e innovazione, in altri termini fra conservazione e sviluppo, tanto nel nostro specifico campo quanto in quello, assai prossimo, dell'ecologia e della tutela delle risorse naturali; e facilmente, nel restauro, la risposta in termini di sola tradizione finisce con l'assumere l'ambiguità e il sapore ideologico di molte affermazioni ecologiste radicali.

L'interesse a conservare la materia originale (soprattutto come veicolo dell'immagine) è stato enunciato da Brandi con la stessa decisione riservata da Urbani e dai suoi prosecutori alla difesa della materia come struttura; si tratta quasi dello stesso atteggiamento ma con segno capovolto, dove il punto d'inversione del giudizio è nella 'superficie del manufatto', che è la più direttamente investita e segnata dalle aggressioni ambientali ma anche il luogo, s'è detto, nel quale si coagulano i valori estetici e la maggior parte dei dati e delle informazioni storiche.

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

Inoltre, il dissidio tra materia e immagine rappresenterebbe della *Teoria* «la parte più caduca, ma paradossalmente quella che, semplificata e riproposta in pillole, è stata chiamata in causa ad avallare tendenze e singole operazioni culturalmente e metodologicamente inaccettabili», soprattutto a proposito del distacco di pitture murali e d'alcuni interventi in architettura. Brandi distingue fra materia come 'supporto' e materia come 'aspetto', sancendo un «duplice statuto. Di qui deriverebbe l'attuale costume di operare ogni trasformazione sulla struttura (quindi anche le più pesanti e violente operazioni di cementizzazione e di impregnazione, di sostituzione dei supporti), ma al patto di non incidere sull'*aspetto*»¹⁴, in altre parole, sulla superficie.

Fare ricadere su Brandi e sul suo 'idealismo' estetico l'immancabile accusa di cementizzazione e di altre brutture vuol dire far torto al maestro e, con lui, alla maggior parte della speculazione estetica che, dal Settecento fino a Edmund Husserl, su questo presunto 'dissidio' o, fenomenologicamente, su questa 'riduzione', ha lavorato; vuol dire anche non cogliere il lungo travaglio, fra tardo Ottocento e Novecento, della ricerca di nuove soluzioni tecniche che consentissero di non offendere i monumenti con aggiunte in vista, di non menomarne l'autenticità, questa sì materiale, con rifacimenti vari e cucì-scucì, oggi riscoperti e presentati come novità. Per i nostri predecessori della prima metà del secolo, riuscire a sostenere una struttura cadente (dalla Loggia dei Papi, a Viterbo, al muro esterno dell'Arena di Verona, consolidato da R. Morandi nel 1958 con la tecnica della precompressione, al campanile di San Martino a Burano, fortemente inclinato e consolidato nel 1964-65) invece che abbatterla e rifarla, com'era alle volte inevitabile, rappresentò un sicuro progresso da perseguire a tutti i costi, anche a quello, scientemente accettato, d'alterare al suo interno la materia antica o lo schema statico originale. Diverso è il caso di volgarizzazioni e riduzioni «in pillole»; ma queste sono sempre presenti, anche nelle posizioni più tradizionaliste ed apparentemente *soft*, come molti esempi, proprio di deleteri restauri delle superfici architettoniche intonacate e tinteggiate – condotte secondo questi criteri 'manutentivi' – stanno a dimostrare.

Quanto al presunto pieno idealismo brandiano, ci sarebbe da dubitarne, quando solo si considerino nella sua *Teoria* gli apporti della fenomenologia, dell'esistenzialismo, della psicologia della forma e dello strutturalismo, evidenti anche in altri suoi lavori come *Le due vie* (Bari, 1966), *Struttura e architettura* (Torino, 1967) o la *Teoria generale della critica* (Torino, 1974). La distinzione fra oggetto d'arte (o quadro naturale) ed immagine 'bella' che ognuno produce nella propria coscienza, di fronte allo stimolo materiale e sensoriale costituito da quell'oggetto o da quel quadro, è presente in tutta la riflessione estetica moderna, a partire appunto da Baumgarten e Kant (che raccoglie e sistematizza anche molti suggerimenti comuni al pensiero del tempo); né questi, come ha dimostrato Nicola Abbagnano, si può definire idealista più di quanto sia riconoscibile come empirista, illuminista o anticipatore finanche del più tardo positivismo. Conscio del problema, lo stesso Brandi aveva fatto esplicito riferimento al pensiero pragmatista, considerato il polo opposto a quello idealista, ma che pure distingueva fra mera 'sussistenza' della materia ed 'esistenza' dell'opera d'arte, quando essa «vive in qualche esperienza individualizzata» oppure è «ricreata ogni volta che viene sperimentata esteticamente» (J. Dewey)¹⁵.

Restauro e pura conservazione

Potrebbe sembrare che, finora, si sia voluta privilegiare una concezione puramente conservativa del restauro, identificato col solo mantenimento dell'esistente, al di là di qualsiasi forma di giudizio o di valutazione delle qualità, figurative e no, di quanto si trasmette al futuro. Il richiamo, più volte accennato, ai principi del 'restauro critico' (rievocanti la 'creatività' nel restauro, inteso non come riproposta dell'antico o quale mera omologazione dello stato esistente, ma come interpretazione critica 'in atto', secondo l'efficace espressione di P. Philippot)¹⁶ obbligano a chiari-

re ulteriormente, questa volta sul fronte della pura conservazione, le posizioni di fondo in cui riconoscersi; posizioni miranti a una ricerca di centralità e di equilibrio critico, contro gli opposti dialettici sia del 'ripristino' che della 'pura conservazione'.

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

In sostanza, la dialettica brandiana di esteticità e storicità è – in tale prospettiva – negata alla radice, riducendosi le due 'istanze' ad una sola, la storica, mentre del concetto stesso di storia si assume una versione molto concreta, legata ai fatti, poco valutativa e interpretativa, con forti venature neo-positivistiche.

Tale scelta sarebbe giustificata dagli sviluppi della moderna riflessione storiografica quale si è andata configurando, a partire dal secondo quarto del nostro secolo, grazie soprattutto alla scuola delle *Annales*, che ha guidato il superamento di attardate concezioni ottocentesche.

I giudizi storiografici sono di ordine relativo e dipendono dal materiale documentario, dagli orientamenti, dalla formazione stessa del ricercatore, dallo scopo dell'indagine, dalla temperie culturale nella quale essa si svolge. La relatività e provvisorietà di ogni giudizio storico nega alla radice qualunque graduazione di valori fra le testimonianze, più o meno recenti, del passato. Il documento materiale, quale che sia, artistico o no, assume il valore preminente di fonte d'informazione autentica, che non ha limiti nella sua potenzialità documentaria, a seconda di come lo si interroghi; il restauratore, di conseguenza, se non vuole che tale potenzialità corra il rischio d'essere annullata, deve trasformarsi in puro conservatore. Il restauro a sua volta deve porsi come momento conoscitivo, non quale atto risolutivo e conclusivo della storia dell'oggetto; esso è da intendere come un processo che assicura e pone elementi futuri di conoscenza. In tale prospettiva (ma non solo, come abbiamo visto, in essa) gli stessi segni del degrado assumono importanza storica e vanno conservati.

Amedeo Bellini afferma che «non è più possibile... proporre l'intervento di restauro come diretta attuazione di un'indagine storiografica, il restauro come 'braccio secolare della storia', come concretizzazione in *corpore vili* di un'ipotesi storiografica... Il giudizio critico non perde il proprio carattere», ma «non ha necessità di concretizzarsi, perché non in questo sta il suo significato»¹⁷.

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

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

A questo riguardo Paolo Fancelli richiama le negative «conseguenze ... di equivoche, non sufficientemente giustificate primazie del fattore estetico, ovvero ... l'esito opposto, ma simmetrico, di una pervasiva, quanto indifferenziata, preminenza dell'impronta storica»; rammenta poi che «conservare significa soprattutto riconoscere e tramandare i valori del passato» incarnati nei monumenti, assumendo necessariamente un atteggiamento di tipo 'assiologico'¹⁸.

A parte l'imprevedibile conforto che ci proviene, inoltre, da un rigoroso conservatore come Alessandro Conti quando asserisce la «inevitabile selettività» del restauro, il quale non può esimersi dall'effettuare «scelte» che sicuramente influiranno sulla conservazione e sulla sorte futura dell'oggetto, o quando rifiuta il restauro come «mummificazione di colori e materiali sottratti al loro comportamento naturale»¹⁹, non possiamo non richiamarci, nuovamente, a quanto di recente affermato da Renato Bonelli nel criticare la «conservazione integrale», per il suo programmatico rifiuto di «procedere a valutazioni e scelte di alcun genere». È anche opportuno tornare, nuovamente, al pensiero di Cesare Brandi, fondato su una concezione estetica, prima ancora che di restauro, di grande efficacia critica. Per essa, come per il restauro critico, «la storicità di una forma artistica ed architettonica si identifica nella sua artisticità», il suo valore «nella forma visibile, e cioè nella sua immagine figurata». Ne risulta chiarito il senso del 'contemperamento' delle due istanze ed anche si sgombra autorevolmente il campo da molte attuali pseudoteorie intente a svalutare i dati d'immagine rispetto a quelli strutturali, legati al supporto o alla statica dell'opera, tanto pittorica quanto architettonica; concezioni che mirano da alcuni anni insistentemente a proporsi – specie da parte di tecnici da poco convertitisi al restauro – come l'ultimo grido della conservazione.

Oggi «sembra impossibile – conclude Bonelli – che critica e restauro, in quanto tali, possano sopravvivere rinunciando alle loro strutture costituenti, come la coscienza individuale, l'autonomia e la creatività del soggetto, l'identificazione dell'arte nell'immagine figurata»; la necessità di «guardare all'arte attraverso il costante richiamo ad un sistema generale di valori, quale pensiero unificante dell'intera cultura storica»; una conseguente, non empirica né frammentaria, teoria e prassi del restauro²⁰.

Né pare giusto reputare che i fondamenti del restauro critico, per certi aspetti fermi, come ammette lo stesso Bonelli, «sulle posizioni degli anni cinquanta e sessanta» abbiano per questo perduto di attualità. Oltre ai molti falliti tentativi di superamento, si consideri anche l'ininterrotto lavoro d'aggiornamento, secondo una linea che potremo definire 'critico-conservativa' (penso ai contributi, discendenti anche da un'equilibrata riflessione sulla pratica operativa, di Salvatore Boscarino, Francesco Gurrieri e Gaetano Miarelli Mariani, da una parte; agli allievi di Roberto Pane, come Stella Casiello e Giuseppe Fiengo, ed a quelli di Renato Bonelli dall'altra; all'originale ricerca perseguita da Paolo Fancelli, da Jukka Jokilehto, sul piano di una straordinaria apertura internazionale, o da più giovani studiosi come Claudio Varagnoli) per concludere che tali posizioni «mantengono per intero la loro validità»²¹.

Nei loro principi non sono affatto contraddette dai recenti sviluppi storico-epistemologici, non tutti certo riconducibili all'ambiente delle *Annales* ed ai connessi criteri storiografici.

In linea con alcune famose affermazioni di J. Dewey sulla storia come «selezione» nella continuità dei fatti, «necessariamente scritta dal punto di vista del presente» (singolare avvicinamento alla storia come 'giudizio' e come 'storia presente' nel pensiero di B. Croce) lo stesso M. Weber e più diffusamente E. Carr ci rammentano che i «fatti» storici che noi conserviamo (tramandati per iscritto o per via materiale non linguistica) non s'identificano, come alcuni vorrebbero, con 'tutto' l'esistente, con la totalità di quanto ci proviene dal passato (cioè da un presente che continuamente, momento dopo momento, recede allo stato di 'passato'), ma soltanto con ciò che è 'riconosciuto' o 'interpretato' come tale avendo suscitato un interesse storiografico; in parole più rigorose, con il dato di *Geschichte* sussunto in termini di *Historie*. Come non ricordare qui le pagine iniziali della *Teoria* di Brandi e la sua prima definizione richiamante il «riconoscimento» come premessa all'esistenza stessa del restauro²²?

Che cosa dunque sembra giustificare le tesi pan-conservazioniste sostenute da diversi autori? Forse il fatto che la storia avrebbe, come s'è già detto, un suo sicuro e solido carattere di oggettività scientifica e induttiva, rispetto alle oscillazioni soggettive della critica, la quale può facilmente travalicare nell'arbitrio personale d'un giudizio censorio o di condanna ben lontano dalle ragioni della conservazione? Non sembra che sia così, anche perché la storia, a ben vedere, è frutto di scelte soggettive e personali. Come intrise di soggettività sono, per molti pensatori, le

stesse scienze umane o 'dello spirito' e finanche quelle della natura, quando non si voglia confondere 'scientifico' con 'deterministico'²³.

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

Ragione del restauro, d'opere d'arte o di semplice 'prosa' offuscate per cause diverse, è di consentirne nuovamente, entro i limiti del possibile, la fruizione o, meglio, l'esperienza del godimento estetico (*Genuss*) nel senso illustrato da H.R. Jauss. Tale esperienza, in Jauss come in molti altri autori contemporanei, anche diversamente orientati, è fonte di libertà e di arricchimento per l'uomo; esperienza di «verità» e manifestazione dell'essere in M. Heidegger e H.G. Gadamer; più prettamente «conoscenza», identificazione «catartica», «piacere» sempre in Jauss²⁴.

Ricordando quanto scrive Brandi sul fatto che, trattando di restauro, non ad un'estetica particolare bisogna aderire ma semplicemente riconoscere l'importanza dell'arte «nell'economia della coscienza umana»²⁵, potremmo affermare che:

1) non è affatto vero che si sia ormai giunti alla morte dell'estetica (ed ancor meno a quella dell'arte, in quanto prodotto ed in quanto agente sulla coscienza umana). Lo si è creduto, con una certa convinzione, più d'un quarto di secolo fa e, in Italia, più agevolmente in tempi di temporanea eclissi del pensiero di B. Croce, dopo la scomparsa del grande filosofo. Oggi, gran parte della speculazione filosofica, basti citare Heidegger e Gadamer, riconosce all'arte ed alla riflessione estetica un ruolo fondamentale, per certi versi antitetico a quello riservato alle 'scienze' dal pensiero neo-positivista;

2) non è detto che l'apprezzamento estetico e la valutazione dell'arte siano un puro atto soggettivo (se con questo si vuol intendere arbitrario) contrapposto alla solida oggettività della ricerca storica, per la quale spesso s'invoca un vero e proprio statuto 'scientifico'. Ambedue le attività devono articolarsi come sapiente combinazione di soggettività ed oggettività, pena il loro scadimento a pure esibizioni personalistiche e sensualistiche da una parte, a mere affermazioni ideologiche e metafisiche dall'altra²⁶.

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

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

b) fra i doveri di «verità» esiste anche quello di garantire il godimento delle opere d'arte, che sono per alcuni espressione di bellezza pura, per altri modello d'una conoscenza intuitiva e forse più sostanziale di altre, per altri ancora «esperienza che modifica realmente chi la fa» (Gadamer). E quando queste opere fossero sfigurate, alterate, offuscate da aggiunte incongrue? Potremmo concludere che, in linea con le affermazioni di Brandi e Bonelli sulla prevalenza dell'istanza estetica, la 'rimozione' (il problema chiave è questo, non la 'reintegrazione' che gode pur

sempre della doppia valvola di sfogo della 'riconoscibilità' e sua documentazione 'a vista', da una parte, della 'reversibilità' dall'altra) debba venire teoreticamente ammessa. Non si vuol affermare che essa debba imporsi a piacimento, ma soltanto che merita pieno diritto di sussistenza. Dalla valutazione dell'arte e dell'estetica, e da un'attenta riconsiderazione della storia e del suo farsi escono rafforzate le tesi del restauro come atto critico e, nei giusti limiti concettuali, creativo; ciò contro i rischi di assolutizzazione d'una visione del restauro come ripristino falsificante ma anche come sola conservazione. Quest'ultima, oltretutto, negandosi ogni possibilità di controllato mutamento dell'oggetto (su rigorosi binari storico-critici e con l'apporto di un'attenta progettualità) non può neanche rispondere, se non eteronomamente (ricorrendo a categorie valutative esterne, quali quelle economiche, tecnicistiche o d'uso) al problema della necessaria manipolazione e selezione, non certo per diletto o per incoscienza, ma già per attuare quell'essenziale manutenzione o quel poco d'adattamento funzionale indispensabili a garantire la conservazione del manufatto²⁷.

In che modo, dopo la rimozione (il minimo possibile, sempre, di rimozione) si può lavorare in termini di reintegrazione o di restituzione dell'immagine (sottolineando volutamente la dizione 'immagine' per definire più efficacemente un'azione che meno tocca la materia meglio fa, e che potrebbe anche manifestarsi, se non nei termini ideali del 'restauro mentale' suggerito da Roberto Longhi, come pura correzione visiva o d'intorno, quasi con tecniche esclusivamente museali o finanche 'virtuali')²⁸ per restituire unità e fruibilità all'opera in restauro? Brandi ha parlato di «legittima secrezione dell'immagine», Bonelli di prefigurazione del risultato e di «fantasia ... rievocatrice», Pane di creatività: noi potremmo rammentare, a mo' di paragone, la tecnica, illustrata da Paul Cézanne, di ricondurre ad unità formale i frammenti e gli stimoli assunti come 'dati' del dipinto in gestazione; nella sua pittura, dalla visione della natura, nel restauro dalla natura propria dei frammenti riconsiderati nelle corrette, reciproche relazioni. Il tutto in modo da ottenere un'opera che sia in sé moderna e antica al tempo stesso, in qualche modo nuova ma anche totalmente ed autenticamente originale, che lavori sul doppio registro del poetico e del diacritico; proprio come la 'edizione scientifica' d'un testo antico, che può essere goduta sia come 'originale', sia come accorta 'combinazione' esplicativa d'antico e nuovo (si pensi, pur nelle molte differenze, a certi restauri di testi musicali o d'opere cinematografiche) sia esclusivamente come 'nuova', a seconda della domanda che l'osservatore pone²⁹.

È il caso d'alcuni rari buoni esempi di restauro, realmente critici e realmente creativi, come la sistemazione delle sculture del tempio di Apollo Sosiano a Roma o l'integrazione del bronzo equestre di Domiziano-Nerva da Capo Miseno, ora nel Museo Archeologico Nazionale di Napoli; risultati ammirevoli del lavoro congiunto d'archeologi e d'architetti di qualità, sensibili ai problemi del restauro ed aperti al dialogo interdisciplinare³⁰.

Uno dei laboratori più attivi, nello scorso decennio, è stata la Soprintendenza Archeologica di Roma, nella quale, grazie ai finanziamenti straordinari, il nesso fra ricerca storico-archeologica, sperimentazione scientifica e verifica teorica è stato perseguito con rigore, raggiungendo però nei vari cantieri risultati molto differenti, alle volte opposti fra loro: dai restauri di ripristino 'massimalista', dove le restituite superfici di sacrificio sono a volte costituite da paramenti di grande spessore, totalmente nuovi, che hanno inglobato le antiche strutture murarie, reinterpretandole in maniera filologicamente incerta o con sconcertanti proiezioni di gusto post-moderno, a quelli, assai diversi, condotti con ottimi risultati all'Acquedotto Claudio-Neroniano o alle 'colonnacce' del Foro di Nerva. Qui hanno operato in perfetta sintonia le moderne esigenze scientifico-conservative e la massima attenzione e sensibilità per l'immagine 'autentica', lentamente costituitasi e stratificatasi nel tempo, e per il suo mantenimento. I risultati sono assolutamente convincenti, a conferma d'una paziente ricerca, di vivo senso critico, di serrati scambi interdisciplinari e d'una inventiva (o, se vogliamo, 'creatività' o anche 'progettualità') posta al servizio della scienza e non a compensare, come spesso avviene, le proprie velleità o frustrazioni architettoniche a scapito dell'antico. Si tratta di restauri esemplari, ideati e seguiti attentamen-

te punto per punto, scientificamente ineccepibili ma pieni di sollecitudine, anche, per il risultato estetico finale. Un paradigma della «sintesi dialettica di progresso e continuità» raccomandata da L. Grassi e realizzata anche dagli splendidi restauri condotti, a distanza di pochi anni, prima da G. Zander, poi da S. Benedetti sulla facciata della Basilica di San Pietro in Roma.

Restauro, manutenzione e ripristino

D'una concezione del restauro come manutenzione-ripristino e della pretesa autonomia (nuovamente ribadita nella Carta C.N.R. 1987), in campo restaurativo, dell'architettura dalle altre arti, s'è già fatto cenno. Sembra tuttavia che, per tali questioni, ci si trovi di fronte ad un equivoco di termini e d'idee. Paolo Fancelli ha dimostrato esaurientemente le capacità eversive e distruttive della semplice 'manutenzione' in quanto tale, da molti considerata la più innocua e rispettosa forma di avvicinamento all'opera³¹.

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

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

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

Fenomeno non solo italiano ma ancor più europeo, come lasciano intendere le parole di un attento studioso quale W. Wolters³² e come dimostra la concreta esperienza di gran parte dell'Europa centro-settentrionale, per non parlare di paesi d'ancor più diversa cultura, dove la stessa concezione del distacco storico fra passato e presente, ancora oggi, fatica a manifestarsi.

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

Se un monumento, sottoposto all'azione degli agenti atmosferici e all'inquinamento, si danneggia con crescente rapidità, l'eutanasia sotto forma di manutenzione sedicente 'filologica' risolve a suo modo il problema, come forse un abile trapianto, che impieghi tecniche e manualità opportune. Ma purtroppo non ne conserva la «materia» originale: la sua 'pelle' esterna è sostituita da un'altra di rifacimento, proprio come usavano i nostri antenati premoderni e proprio come se

non fosse scorsa, in questi ultimi due secoli, acqua sotto i ponti del restauro. S'individua 'filologicamente' lo stato cromatico originale o prevalente del monumento e lo si restituisce, riesumando pratiche artigianali interrotte da decenni. Si tratta d'una formula raffinata e al tempo stesso semplice, soprattutto priva d'implicazioni critiche e con quel grado di meccanicità che la rende ben accessibile e divulgabile; risulta, quindi, apprezzata per ragioni diverse da progettisti, direttori dei lavori, imprese, committenti e funzionari di controllo, *sponsor* e promotori politici. Tanto più quanto più interessati all'evidenza visiva dei risultati del restauro e, forse, a una distorta idea di 'restauro-cosmesi'.

A questo proposito Paolo Marconi scrive che «com'è calzante il confronto tra il restauratore ed il direttore d'orchestra nel momento della ri-creazione di un testo musicale, altrettanto può esserlo il confronto tra le varie fasi di detta ri-creazione e le fasi del restauro, ultima delle quali in ordine logico è senz'altro quella della *cosmesi*, paragonabile forse al recupero della *sonorità* originaria...». Fasi che avranno comportato, per il tramite di «una cauta verifica progettuale», «una cautissima proposizione del *certo*, sulla base quantomeno dell'*analogo*» e, specie in architettura, «un procedere per analogie che, se può dimostrarsi spesso fallace, è d'altra parte la base attendibile per un processo di ri-creazione dell'iter ideativo ed esecutivo che affida poco al caso...». Più in generale si tratta di avviare studi e rilievi puntuali, «finalizzati alla miglior conoscenza delle strutture tradizionali, e, perché no? al loro ripristino, quando ciò sia filologicamente e tecnicamente ammissibile»³³.

Tutto si può dire meno che a tali affermazioni manchi il dono della chiarezza. Altrove è richiamato in causa il «*ripristino* filologico ... in un quadro in cui non è più lecito autoingannarsi sugli effetti della polluzione atmosferica e quindi si deve puntare su una strenua, sofisticata manutenzione», contraltare di un «decadente *conservazionismo* delle patine ormai corrotte e compromesse». Il ragionamento a questo punto si avvia alla sua conclusione, chiamando in causa, «la prassi dell'eliminazione delle parti necrotizzate e cadenti» e il conseguente «rifacimento, per parti o complessivo delle 'superfici di sacrificio' originarie, più o meno degradate»³⁴.

Questa nuova pelle di serpente conserverà all'interno la carcassa antica ma «poco m'importa», direbbe J. Ruskin, «il vecchio edificio è distrutto»; ad esso è stato «sottratto, in maggiore o minor misura, il valore originario» ed ora «può essere paragonato a un documento falsificato», aggiungerebbe M. Dvorják. Di esso ci resta una copia al vero, più o meno ben fatta ma priva, oltretutto, di qualsiasi segno del passaggio dell'opera nel tempo (a meno che non si ricorra, come è ormai costume diffuso, alla falsificazione anche di quei segni, non necessariamente 'originari' ma comunque 'originali' e 'autentici')³⁵.

Né si può dire che sulla gravità e sui tempi d'incremento dei danni da polluzione, evocata come la causa prima d'una visione del restauro così orientata, gli specialisti siano in pieno accordo; tanto meno sembrano esserlo sui rimedi da proporre. Diagnosi e cura, a proposito di superfici 'povere', oggi sono tutt'altro che univoche, come lasciano intendere alcune note affermazioni, esortanti alla massima prudenza, di studiosi come G. Biscontin, F. Guidobaldi e G. Torracca.

A quest'ultimo si deve il più recente e puntuale contributo, straordinario per la convergenza che lascia intendere fra le ragioni scientifiche e quelle autenticamente storiche del conservare che, trattando di superfici architettoniche, abbiamo fin qui cercato di sostenere. Poche frasi in grado di rimettere in discussione tutto l'argomento e di suscitare imprevedibili, positivi sviluppi. Muovendo dal «concetto che ogni finitura ha una certa importanza, almeno come portatrice di informazioni storiche e tecnologiche» ed è, quindi, «degnata di essere studiata prima di essere abbandonata alla distruzione (se non intenzionalmente distrutta)»; che può anche essere «dotata... di una certa dignità estetica», si ribadisce in ogni modo l'importanza della sua tutela, se non per motivazioni storico-estetiche, almeno per «il semplice fatto che la sua conservazione permette di evitare il problema di cosa mettere al suo posto dopo averla distrutta.

Questa impostazione del problema conservativo – prosegue Torracca – viene a contraddire un concetto caro a molti architetti, quello della finitura intesa come 'strato di sacrificio' che, nella tecnologia tradizionale, periodicamente viene rinnovato.

Sulla verità storica di questo rinnovo periodico si possono avanzare comunque dei dubbi ... E se anche la leggenda dello strato di sacrificio fosse vera, non sarebbe la prima volta che l'oggetto da usare e buttare diventa il bene culturale di una generazione successiva.

Con l'accoglimento dell'istanza conservativa, estesa spesso anche alle finiture murarie relativamente modeste, nasce oggi una nuova fase tecnologica; potremmo chiamarla quella del rappezzo scientifico, purché si accetti il suggerimento che l'aggettivo va inteso con una certa ironia».

Con il che si è detto tutto e, da parte d'un chimico del restauro fra i più autorevoli, ci si è ricollegati a quanto, per via storico-estetica, era stato invocato tanto da studiosi di formazione letteraria, da Brandi a Philippot, quanto da architetti ugualmente solleciti delle sorti del comune patrimonio culturale. Il cenno alla «leggenda dello strato di sacrificio», si può notare, richiama subito alla mente le critiche di M. Calvesi ai «ripristinatori» che mitizzano «il passato remoto», a loro volta contrapposti agli «abbellitori» ed agli «sventratori» che «vivono in chiave mitica, ovvero anti-storica» rispettivamente il presente e l'avvenire³⁶.

Consolidamento, struttura, forma

Un fenomeno parallelo, che da un'analoga parzializzazione o 'riduzione' culturale del problema (quello del rapporto tra forma visibile e struttura) prende le mosse (ad opera d'alcuni ingegneri con vivi interessi storici) riguarda l'esaltazione dei valori strutturali, statici, meccanici e costruttivi dell'architettura, a scapito di altri che in pari grado e forse più la caratterizzano. Se ne traggono conseguenze di restauro, a nostro avviso, ancora una volta dogmatiche: raccomandazioni contrarie senz'appello all'uso di rinforzi e sussidi strutturali nascosti nelle antiche murature, il rifiuto delle tecniche moderne che li consentirebbero, un'indiscussa preferenza per eventuali protesi esterne, per i rifacimenti secondo le tecniche tradizionali, per la vecchia pratica del cuci e scuci e via dicendo.

Tutte cose in sé anche accettabili, se non fossero presentate come l'unica via al restauro, con una forte componente ideologica e d'intolleranza nei confronti di altri, pur validi, procedimenti. Interessanti contributi in tal senso sono stati di recente proposti da A. Giuffrè riguardo alle 'tipologie strutturali' storiche, ricavabili estrapolando dai fenomeni osservati – nella fattispecie l'edilizia tradizionale in zona sismica – un 'lessico' costruttivo comune. Tipologie che si sono rivelate ben rispondenti agli eventi sismici, purché eseguite secondo la 'regola d'arte': una sorta d'interno, sperimentato ed efficace 'codice tecnico' non formalizzato per iscritto, almeno in origine, ma frutto d'un affinamento secolare. La proposta che ne consegue, per l'intervento antisismico in tessuti storici, è «di recuperare quel codice ed applicarlo con proprietà sia per verificare che per rinforzare», anche in ragione del fatto che esso corrisponde, con uguale e forse maggiore rigore, al moderno calcolo numerico.

Inoltre «il difetto di un edificio che non rispetta la 'regola d'arte' si ripara riconducendolo ad essa», secondo un «criterio semplice, obiettivo, compatibile, filologico, conservativo ...». Infine nei «casi in cui si scopre una tipologia intrinsecamente insufficiente è chiaro che questa non può essere conservata»; essa va corretta operando scelte anche «in una logica muraria più vasta» dell'oggetto in esame ed «apportando miglioramenti comunque coerenti con il linguaggio originale»³⁷.

Considerazioni piene d'intelligenza e di sincera preoccupazione per la sorte dei monumenti ma gravide di rischi che occorre subito denunciare. Appare evidente l'involontaria assonanza con la famosa espressione di E.E. Viollet-le-Duc riguardo alla cattedrale di Évreux («il serait puéril de reproduire une disposition éminemment vicieuse») bisognosa, per la natura stessa dei suoi doppi archi rampanti, d'essere emendata dall'atto correttivo e migliorativo di restauro.

Scrive a questo proposito, invece, B.P. Torsello che «le 'trasgressioni' rinvenibili nella materia e nella forma del monumento accendono interrogativi sulle 'norme' che dovrebbero o potrebbero governarlo» e che «le anomalie geometriche e costruttive sono segni di particolari fenomeni naturali o di atti volontari che hanno rotto oppure negato presunti equilibri», ma che costituiscono, a tutti gli effetti, singolari documenti storici³⁸.

Il criterio proposto da Giuffrè (e subito assunto da prosecutori e neofiti, con una nota in più d'integralismo e dogmatismo) sarà forse semplice, di certo è compatibile, ma sulla sua obiettività si può nutrire qualche dubbio quando si consideri l'aspetto non solo tecnico ma storico-valutativo del giudizio circa la rispondenza o meno alla regola d'arte o, con le parole di Torsello, agli «equilibri» necessariamente solo «presunti». In effetti non è filologico né conservativo; presenta invece caratteri di astrattezza propriamente tipologica, perché non considera l'antico documento qual esso è, col suo fardello d'incertezze costruttive (tanto più storicamente significative, forse, quanto meno codificabili) ma lo generalizza; esprime un'esigenza innovativa e correttiva, infine, anziché realmente conservativa. In altre parole lascia intuire una volontà di perpetuazione non dell'oggetto in sé, *hic et nunc*, ma del suo modello, non innocentemente riprodotto, come nel Rinascimento, in disegno ma restituito, ancorché parzialmente, in muratura.

La regola d'arte, così intesa, è quindi una variante, non formale ma tecnologica, dell'ottocentesca 'regola dello stile', fondata sui corrispondenti criteri analogico-classificatori e, come quella, ancora una volta spinge il restauro verso la pratica del ripristino.

A conferma del valore 'positivo' di quanto possiamo ritenere (tecnicamente ma non storicamente) 'errato' potrebbe bastarci l'accento che Plinio il Vecchio fa, rimpiangendo le qualità morali della Roma repubblicana, ai molti edifici mal costruiti ai suoi giorni; fabbriche che il tempo s'è incaricato di fare rapidamente sparire costringendoci, in certo modo, ad avere di quell'architettura una conoscenza parziale e qualitativamente selezionata, fatta quasi soltanto di 'capolavori' costruttivi. Laddove la testimonianza (e quindi la conservazione) del mal costruito superstite sarebbe oggi del massimo interesse, proprio per i suoi valori di rarità e di documentazione 'materiale' d'uno squarcio di civiltà, tecnica, economica e deontologica.

È interessante anche osservare come proprio l'attenta considerazione d'impieghi, fuori della buona 'regola d'arte', degli archi rampanti in ambiente goticistico italiano (dall'abside del Duomo di Orvieto al fianco di Santa Chiara in Assisi) ci abbia aiutato a meglio comprendere il modo particolare in cui le influenze d'oltralpe erano recepite nell'Italia del Due-Trecento; o come la chiave interpretativa del complesso, enigmatico rapporto fra Basilica inferiore e superiore di San Francesco ad Assisi passi per lo studio d'alcune irregolarità ed incertezze costruttive; o come certe ricorrenti e puntuali debolezze strutturali del Duomo di Spoleto rappresentino la testimonianza precisa dell'estensione cronologica di tale monumento, fra medioevo ed età neoclassica.

È necessario ricordare, inoltre, che la scelta se porre o meno all'esterno e in vista, col pregio innegabile della reversibilità, un'eventuale membratura di rinforzo statico, deriverà sempre, in ultima analisi, dalla valutazione critica (e non tipologica) del caso in esame e, nella maggior parte dei casi, dal corretto apprezzamento dell'opera in quanto immagine figurata. A questo proposito illuminanti sono le considerazioni di G.C. Argan sul rapporto fra struttura (o supporto) e immagine nelle arti visive e quindi in architettura. Quest'ultima «è stata spesso definita 'arte della costruzione', con l'intento di distinguere bensì il fatto tettonico dall'estetico o l'architettura]. come oggetto dall'a. come immagine ... In realtà, il proposito di ricondurre l'a. alla pura costruzione è valso soltanto come argomento polemico contro la degradazione dell'a. nella vana ripetizione stilistica ... Che tra struttura d'immagine e struttura d'oggetto (tettonica) sussista, nell'unità dell'opera d'arte, una relazione non può certamente negarsi; ma tale relazione, variabile nel grado fino a sfiorare talvolta l'identità, non è in sostanza diversa da quella che passa, in pittura, tra supporto ed immagine dipinta»³⁹.

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

È nostro dovere, trattandosi d'un dipinto, salvarne tanto la pellicola cromatica quanto il supporto; quest'ultimo per la sua coestensività all'immagine stessa, quindi alla resa pittorica e artistica dell'opera, ma anche come documento storico-tecnico in sé. Non è altrettanto vero, però, che

l'uno valga l'altra. La sola tavola o la semplice tela d'un antico dipinto, senza che questo sussista, è cosa ben diversa dal dipinto conservato nella sua immagine, anche a costo di aver rifoderato la tela o ridotto la tavola e trasferito la pittura su un nuovo supporto.

Il rispetto della statica e l'impegno perché possa continuare a manifestarsi come in origine, va di certo a merito d'un buon restauro di consolidamento architettonico, ma la conservazione *in situ* d'un traballante antico frammento di arco, anche a prezzo di riconfigurarne 'modernamente' il sistema statico, per esempio con l'ausilio d'una leggera precompressione, è altrettanto e forse più meritevole. L'andamento delle forze s'intuisce e si restituisce tramite un atto d'intelligenza, mediato da conoscenze specialistiche; il pezzo autentico salvato nella sua flagranza archeologica (sottraendolo al rischio del disfacimento ed a quello della sostituzione o dell'inglobamento, come semplice «carcassa», in una nuova, ripristinata arcata, magari fatta 'all'antica') si dà alla vista e parla a tutti.

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

Conclusioni

Ritornando – per la chiarezza quasi didascalica che esse assumono nel trattare di restauro – alle questioni più strettamente inerenti alle superfici architettoniche e per ribadire la convinzione dell'opportunità d'un atteggiamento critico sì, ma pur sempre sostanzialmente conservativo, vorremmo ricordare, in chiusura, che l'apprezzamento propriamente estetico e non solo storico delle antiche superfici ammalorate, invecchiate, macchiate dal tempo e dalle piogge, ha una tradizione illustre e lontana nei secoli, che non può certo ridursi, come si vorrebbe, a sola espressione d'un compiaciuto decadentismo. Ne costituisce un recente, suggestivo esempio la curiosa sistemazione dell'Hôtel Saint James a Bouliac (Bordeaux) in cui l'architetto Jean Nouvel ha realizzato facciate con griglie di ferro colorite dalla ruggine ed ha recuperato, inglobandolo nella costruzione, un vecchio *bistrot* del quale ha mantenuto integralmente «tutte le superfici scrostate o ammuffite», con ciò «elevando a traccia archeologica il quasi-presente»⁴⁰.

Può sembrare una citazione poco aulica e forse non pertinente al nostro discorso, eppure tale modo di affrontare – rifiutando ogni equivoca suggestione retrospettiva o mimetica – il rapporto estetico con le preesistenze ha i suoi quarti di nobiltà; si pensi ad alcune riflessioni di Leonardo da Vinci sul valore evocativo e di stimolo poetico delle forme 'casuali' in natura, dalle muffe alle nuvole, ed alle sue considerazioni sul 'componimento inculto'; al rovinismo alla maniera di Poussin e Dughet, ma anche a talune singolari anticipazioni già in età classica, come l'esposizione sulla nuda terra, a mo' di rudero, della statua di Melqart, proveniente dalla distrutta Cartagine, nella *Porticus ad Nationes* in Roma⁴¹; infine, per l'età contemporanea, a certe esperienze 'dada' degli anni '20 del nostro secolo, con Man Ray e Marcel Duchamp.

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

Nella nostra trattazione, sgombrato in apertura il campo da una serie di tentativi falliti e di pseudo-teorie afferenti al restauro, si sono più attentamente delineate, accanto alla linea critica e brandiana ed ai suoi sviluppi critico-conservativi, le altre due che oggi godono di maggiore autorità; quella che abbiamo definito manutentivo-ripristinatoria e quella puro-conservativa. Visioni opposte, anche se mosse da un medesimo interesse iniziale, ma non per questo simmetriche o equipollenti, come non possono esserlo i contrapposti problemi della 'rimozione delle aggiunte' e della 'reintegrazione delle lacune'. Anche se si tratta in un caso di 'togliere' materiale e nell'altro di 'aggiungerlo', non si ha certo a che fare con problemi uguali e contrari, bensì con at-

ti a differente grado di rischio; modesto nel secondo caso, che prevede operazioni di aggiunta, per loro natura reversibili, elevatissimo nel primo perché, come ci avverte Brandi, la rimozione non testimonia a vista se stessa ed, una volta attuata, quasi mai è reversibile.

Se la pura conservazione può suscitare dubbi e riserve sul piano teorico, su quello pratico no, perché naturalmente rispettosa delle preesistenze; l'altra linea invece, per gli esiti operativi che lascia intravedere, suscita apprensione. Chiede quindi d'essere studiata con la massima attenzione e, all'occorrenza, confutata. In effetti, una volta intrapresa la strada del ripristino e perduto quanto emerge in superficie si sarà perso, nel restauro, il più; né conta averne la copia più o meno fedele.

Nel concludere non va dimenticato il recente saggio di R. De Fusco su restauro ed ermeneutica, ove si ribadisce lo stretto, basilare legame fra restauro e storiografia architettonica, quale «disciplina fondata sull'interpretazione», da tradursi però, a motivo della peculiare natura del restauro stesso, in «operazioni fattuali, in modificazioni dell'oggetto da interpretare». Vi si richiamano i canoni dell'ermeneutica, appunto come «teoria dell'interpretazione», e si svolge l'intero ragionamento intorno alla sottile dialettica di 'oggettività' del testo e di 'soggettività' dell'interpretazione, con ampi richiami allo strutturalismo.

Restaurare «col metodo ermeneutico» implica un lungo processo di comprensione (dell'antico architetto-autore, della storicità del suo tempo, della fabbrica in sé, del suo processo di stratificazione, della storicità del tempo nostro, del ruolo e dei compiti del moderno architetto-interprete-restauratore) e la coscienza che ogni intervento, anche il più «fedele ... già comporta una manomissione, un abbassamento del grado di autenticità» dell'originale (problema sul quale «è bene non essere così rigorosi», per non ricadere «nell'ortodossia ruskiniana e nell'impossibilità stessa di ragionare sull'argomento del restauro»). Da qui l'adesione ad un concetto di «autenticità "relativa"», per cui l'architetto-interprete-restauratore non potrà che agire ed intervenire in base alla sua propria «esperienza vissuta» e al suo «esserci esistenziale»⁴².

La ricerca sembra chiudersi convergendo, per le vie proprie ed alquanto solitarie dell'autore già testimoniate in altri suoi scritti sul tema del restauro, sulla conferma dei criteri e dei principi già tutti presenti nella riflessione brandiana, riconducibili, in buona sostanza, nell'ambito del restauro critico.

Per altri versi oggi il compito teorico-pratico è di sommare le nostre esperienze a quelle della generazione precedente, senza disperderne gli utili apporti e senza creare artificiose contrapposizioni. Si tratta d'impegnarsi a fondo per attuare una seria volontà conservativa, e di struttura e d'immagine; inoltre, come scrive Tilmann Breuer, la stessa antitesi di «conservazione e restauro è oggi obsoleta. Non certo ... perché la quantità di distruzioni ci costringe ad accantonarla, bensì perché adesso abbiamo semplicemente capito che anche nell'ambito materiale non è possibile avere dei risultati conservativi senza degli interventi di restauro»⁴³. Parole d'incoraggiamento a proporre la strada che abbiamo, giù in altra occasione, definito *critico-conservativa*: attenta in primo luogo ai problemi 'conservativi', per la coscienza dell'odierno ampliato concetto di documento, ma 'critica' per l'apertura antidogmatica all'intera gamma di problemi che il restauro suscita, ivi compresi quelli di reintegrazione delle lacune e soprattutto di rimozione delle aggiunte.

Questo contributo rappresenta una sintesi, con aggiornamenti, del saggio: G. Carbonara, *Restauro fra conservazione e ripristino: note sui più attuali orientamenti di metodo*, in «Palladio», n.s., II, 1990, 6, pp. 43-76, ripreso ed ampiamente rielaborato nel *Trattato di restauro architettonico*, diretto da Giovanni Carbonara, vol. I, Torino 1996, in specie alle pp. 39-73.

¹ L. Grassi, voce *Restauro*, in *Dizionario Enciclopedico UNEDI*, vol. XII, Roma 1980. Per le ultime tendenze si veda anche: C. Chirici, *Critica e Restauro, dal secondo Ottocento ai nostri giorni*, Roma 1994, in specie il cap. 2.4 (Uno sguardo all'architettura: dalla *Carta di Venezia* all'epoca attuale).

² Si vedano: R. Krautheimer, *A Christian Triumph in 1597*, in *Essays in the History of Art presented to Rudolf Wittkower*, vol. II, London 1967, pp. 174-178; G. Miarrelli Mariani, *Il «cristianesimo primitivo» nella riforma cattolica e alcune incidenze sui monumenti del passato*, in *L'architettura a Roma e in Italia (1580-1621)*, Atti del XXIII Congresso di Storia dell'Architettura, Roma, 24-26 marzo 1988, a cura di G. Spagnesi, vol. I, Roma 1989, pp. 133-166; *Letteratura artistica del Settecento. Antologia di testi*, a cura di G.C. Sciolla, Torino 1984, in specie il cap. VII (Restauro e conservazione delle opere d'arte).

³ G. Molano, *De Historia SS. Imaginum et Picturarum pro vero earum usu contra abusum*, Lovanio 1594, cit. in F. Abbate, *Idee cinquecentesche e seicentesche sul restauro*, in «Paragone», XVI, 1965, 181, pp. 38-51, in particolare p. 44.

⁴ G. Celio, *Memoria delli nomi degli artefici delle pitture che sono in alcune chiese, facciate e palazzi di Roma*, Napoli 1638, cit. in Abbate 1965, pp. 46-47.

⁵ F. Balducci, *Vocabolario toscano dell'Arte del Disegno*, Firenze 1681, cit. in Abbate 1965, pp. 47-48.

⁶ Abbate 1965, pp. 38, 40-41.

⁷ A. Roca De Amicis, *L'opera di Francesco Borromini in San Giovanni in Laterano*, tesi per il Dottorato di ricerca in Conservazione dei beni architettonici, Università

degli Studi di Roma «La Sapienza», dattiloscritto, Roma 1990, pp. 62 e 303-304.

⁸ Krautheimer 1967, pp. 174-176.

⁹ S. Pasquali, *Identità del Pantheon nel Settecento: la conservazione del monumento antico e il rinnovamento della chiesa*, tesi per il Dottorato di ricerca in Conservazione dei beni architettonici, Università degli Studi di Roma «La Sapienza», dattiloscritto, Roma 1990, pp. 37-38.

¹⁰ I passi sono riportati in *Letteratura...* cit., 1984, rispettivamente alle pp. 250, 258, 260, 253 e 259. Il testo è esemplato sull'edizione delle *Lettere* di Bottari-Ticozzi, vol. I, Milano 1822.

¹¹ *Letteratura...* cit., 1984, pp. 279-281 (Orsini), 243 (Bottari), 257 (Crespi), 271-272 (Pasta), 281 (Orsini cita Algarotti). Il testo di B. Orsini, *Risposta ad una lettera sull'uso della vernice*, è esemplato sull'edizione nel «Giornale di erudizione artistica», estate 1876, pp. 248-256; quello di G.G. Bottari, *Introduzione al Riposo di R. Borghini*, è esemplato sulla edizione de *Il Riposo*, a cura dello stesso Bottari, Firenze 1730; quello di L. Crespi è citato alla precedente n. 10; quello di A. Pasta, *Le pitture notabili di Bergamo*, è esemplato sulla edizione de *Le pitture* pubblicata a Bergamo nel 1775.

Le *Riflessioni* di F. Bartoli (Archivio Segreto Vaticano, Albani, vol. XII, c. 181 ss.) sono riportate in L. Finocchi Ghersi, *La basilica dei Santi Apostoli a Roma tra il XV e il XIX secolo*, tesi per il Dottorato di ricerca in Conservazione dei beni architettonici, Università degli Studi di Roma «La Sapienza», dattiloscritto, Roma 1990, p. 121 n. 8.

¹² Cfr. P. Marconi, *Arte e cultura della manutenzione dei monumenti*, Roma-Bari 1984, pp. VII-VIII, X-XIII, XX; Id., *Dal piccolo al grande restauro*, Venezia 1988, pp. 83-106 (Dalla manutenzione «tradizionale» alla conservazione «scientifica» e viceversa).

¹³ P. Léon, *La restauration des monuments en France*, in *La conservation des monuments d'art et d'histoire*, Paris s.a. [ma 1933], pp. 51-59 ed anche G. Giovannoni, *Sull'applicazione dei mezzi costruttivi*

moderni ed in particolare del cemento armato, nel restauro dei monumenti, in «L'industria italiana del cemento», III, 1931, 12, pp. 363-367 («il rapidissimo incremento dei mezzi forniti dalla tecnica e dalle industrie moderne ha recato nuove possibilità nel campo del restauro dei monumenti ... Organismi fatiscenti o manchevoli ... possono ormai ... riacquistare resistenza e durezza»); «occorre accettare in pieno tutti i mezzi costruttivi di cui la moderna tecnica dispone e valersene», dopo aver consentito «a detti mezzi di perfezionarsi ed alla nuova coscienza tecnica di maturare», pp. 363-364).

¹⁴ A. Melucco Vaccaro, *Archeologia e restauro. Tradizione e attualità*, Milano 1989, pp. 203-204. Per una recente, attenta riconsiderazione del pensiero di Brandi e dei suoi ascendenti filosofici si veda: M.I. Catalano, *Brandi e il restauro. Percorsi del pensiero*, Fiesole 1998.

¹⁵ J. Dewey, *L'arte come esperienza*, trad. it. e note di C. Maltese, Firenze 1951, p. 130.

¹⁶ P. Philippot, *Le problème de l'intégration des lacunes dans la restauration des peintures*, in «Bulletin de l'Institut Royal du patrimoine artistique», II, 1959, pp. 6 ed anche 11, ora tradotto in Id., *Saggi sul restauro e dintorni. Antologia*, a cura di Paolo Fancelli, (Scuola di Specializzazione per lo studio ed il restauro dei monumenti, Università degli Studi di Roma «La Sapienza», Strumenti 17), Roma 1998. Sul restauro critico v. G. Carbonara, *Avvicinamento al restauro. Teoria, storia, monumenti*, Napoli 1997, pp. 285-301.

¹⁷ A. Bellini, *Teorie del restauro e conservazione architettonica*, in *Tecniche della conservazione*, a cura di A. Bellini, Milano 1986, pp. 50-51.

¹⁸ P. Fancelli, *Restauro e storia*, in *Saggi in onore di Renato Bonelli*, («Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura», n.s., 1990-92, 15-20), vol. II, Roma 1992, pp. 875-882, cit. da p. 875; Id., *Il restauro dei monumenti*, Fiesole 1998, in specie il capitolo 10.

¹⁹ A. Conti, *Attenzione ai restauri*, in «Prospettiva», [II], 1985, 40, pp. 3, 8.

²⁰ R. Bonelli, *Restauro: l'immagine architettonica fra teoria e prassi*, in «Storia architettura», XI, 1988 [ma 1991], 1-2, pp. 5-14, cit. da p. 11, ora ripubblicato in Id., *Scritti sul restauro e sulla critica architettonica*, presentazione di Giovanni Carbonara, (Scuola di Specializzazione per lo studio ed il restauro dei monumenti, Università degli Studi di Roma «La Sapienza», Strumenti 14), Roma 1995. Sulla convergenza delle due istanze si veda anche C. Gentili, *Introduzione* a H.R. Jauss, *Apologia dell'esperienza estetica*, trad. it., Torino 1985, p. XVIII: «Soltanto a partire dalle esigenze di una collettività storica di lettori possono ricostruirsi, ad un tempo, il valore storico e il valore estetico dell'opera letteraria; soltanto, quindi, nella misura in cui il rapporto con l'opera diviene esperienza estetica e non si limita ad una analisi erudita difficilmente comunicabile. Da ciò nasce la condanna di Jauss nei confronti della 'arroganza' del filologo...».

²¹ Bonelli 1988 [1991], p. 14.

²² J. Dewey, *Narrazione e descrizione in storia*, (estratto da *Logica, teoria dell'indagine*, Torino 1949, pp. 314-322, 567-568) in *Epistemologia e storiografia*, a cura di P. Masat Lucchetta, Brescia 1981, pp. 126-128; M. Weber, *La conoscenza dell'oggetto storico*, (estratto da *Il metodo delle scienze storico-sociali*, Torino 1958, pp. 92-95, 212-219) in *Epistemologia...* cit., 1981, pp. 91-94; E.H. Carr, *Il fatto storico*, (estratto da *Sei lezioni sulla storia*, Torino 1976³, pp. 14-17) in *Epistemologia...* cit., 1981, pp. 163-165; C. Brandi, *Teoria del restauro*, Roma 1963, Torino 1977, ed. dalla quale si cita, p. 6.

²³ P. Masat Lucchetta, *Introduzione a Epistemologia...* cit., 1981, pp. 34, 53. Sulla questione si veda anche G. Vattimo, *Introduzione* a H.G. Gadamer, *Verità e metodo*, trad. it., Milano 1986³, pp. V (circa la critica al concetto corrente di metodo, che esclude «almeno tendenzialmente, ogni interesse e intervento del soggetto»), XVII, XX.

²⁴ Gadamer 1986, pp. 19, 179; Gentili in Jauss 1985, pp. XV, XXXIV, XXXV, XXXIX.

²⁵ C. Brandi, *Il fondamento teorico del restauro*, in «Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro», I, 1950, 1, p. 12. Ora il saggio è ripubblicato in: Id., *Il restauro. Teoria e pratica*, a cura di Michele Cordaro, Roma 1994, pp. 5-14.

²⁶ Sulla storiografia ideologica come metafisica si veda D. Antiseri, *Prefazione a Epistemologia...* cit., 1981, pp. 17, 20.

²⁷ Su questo punto, in una prospettiva di pura conservazione, si veda A. Bellini, *Questioni generali. Fondamenti storici e teorici del restauro architettonico*, in *Primo corso di perfezionamento in restauro architettonico*, a cura di G.B. Stefinlongo, Venezia 1988, in specie le pp. 96, 100-101, 105, 106.

²⁸ R. Longhi, *Restauri*, in «La Critica d'Arte», V, 1940, 2, parte II, pp. 121-128.

²⁹ Brandi [1963] 1977, p. 74; R. Bonelli, voce *Restauro (Il restauro architettonico)*, in *Enciclopedia Universale dell'Arte*, vol. XI, Venezia-Roma 1963, col. 347, ora in Bonelli 1995; R. Pane, *Architettura e arti figurative*, Venezia 1948, p. 12. Sull'argomento si veda anche, per riferimenti al restauro delle opere non figurative, G. Carbonara, *La reintegrazione dell'immagine*, in *Anastilosi. L'antico, il restauro, la città*, a cura di F. Perego, Roma-Bari 1986, pp. 81-85.

Per il riferimento a Cézanne v. Jauss 1985, p. 25 e, dall'annesso saggio di M. Imdahl, *Osservazioni storico-critiche*, p. 58.

³⁰ E. La Rocca, *Amazzonomachia. Le sculture frontonali del tempio di Apollo Sosiano*, Roma 1985; *Domiziano/Nerva. La statua equestre. Una proposta di ricomposizione*, Napoli 1987.

³¹ P. Fancelli, *Il ripristino tra buone intenzioni e lieto fine*, in «Bollettino ingegneri», XXVI, 1988, 3, pp. 9-18, in specie le pp. 9-11.

³² Cfr., ad esempio, di W. Wolters, *Indagine conoscitiva finalizzata all'intervento di restauro nel campo dell'architettura*, in «Restauro & città», III, [1987], 8-9, pp. 40-43, in specie 42.

³³ P. Marconi, *Storiografia artistica, tecniche storiche e creatività nel restauro architettonico: l'esperienza del cantiere*, in «Ricerche

di Storia dell'arte», [VI], 1982, 16, pp. 48 e 46; Marconi 1988, p. 165.

³⁴ P. Marconi, *Recenti polemiche sul restauro architettonico: ripristino filologico o conservazionismo decadente?*, in «Ricerche di Storia dell'arte», [VIII], 1984, 24, p. 9; Id., *Architettura 'povera' e nuovi problemi di restauro*, in «Ricerche di Storia dell'arte», [IV], 1980, 11, p. 10; Marconi 1988, pp. 96-97 ed anche 150 («l'esercizio della manutenzione avvenga ricorrendo ad una fisiologica serie di piccole operazioni sostitutive, la ratio delle quali non sia se non la simulazione...»).

Sui rapporti tra filologia, interpretazione e restauro, anche nel campo delle arti non figurative, cfr. G. Carbonara, *Teoria e metodi del restauro*, in *Trattato di restauro architettonico*, diretto da Giovanni Carbonara, vol. I, Torino 1996, pp. 17-38.

³⁵ C. Ceschi, *Teoria e storia del restauro*, Roma 1970, pp. 90-91 (per Ruskin); M. Dvorják, *Catechismo per la tutela dei monumenti (1916)*, inserto redazionale in «Italia Nostra», Bollettino, XIV, 1972, 96, p. 24; Fancelli 1992, p. 880.

³⁶ G. Torracca, *Problemi di conservazione delle superfici murarie esterne*, in *Superfici dell'Architettura: le Finiture*, Atti del convegno di Studi, Bressanone 26-29 Giugno 1990, a cura di G. Biscontin e S. Volpin, Padova 1990, pp. 13-14; M. Calvesi, *Prefazione* (non firmata) a Dvorják 1916 [1972], pp. 3-4.

³⁷ A. Giuffrè, *Note sulla efficacia delle tecnologie storiche in zona sismica*, in «Palladio», n.s., III, 1990, 5, pp. 127-134, le cit. sono dalle pp. 132-134. Più meditate opinioni sono espresse in *Sicurezza e conservazione dei centri storici. Il caso Ortigia*, a cura di Antonino Giuffrè, Roma-Bari 1993.

³⁸ Il passo di Viollet-le-Duc (dal *Rapport au Comité des Inspecteurs généraux des édifices diocésains*, 27 gennaio 1873) è in P. Léon, *La vie des monuments français*, Paris 1951, p. 418 e, nella forma più estesa dalla quale citiamo, in A. Corboz, *Une analyse de l'article «Restauration»*, in «Restauro. Quaderni di restauro dei monumenti e di urbanistica dei

centri antichi», IX, 1980, 47-48-49, p. 262; B.P. Torsello, *La materia del restauro. Tecniche e teorie analitiche*, Venezia 1988, p. 56. A. Bellini critica il «rifiuto del valore positivo della testimonianza ... di ciò che appare 'erroneo', il «ritenere possibile che il ripristino della forma perduta costituisca recupero, 'restauro' dei valori originali» (*La superficie registra il mutamento:*

perciò deve essere conservata, in *Superfici ... cit.*, 1990, p. 2).

³⁹ G.C. Argan, voce *Architettura*, in *Dizionario Enciclopedico di Architettura e Urbanistica*, vol. I, Roma 1968, p. 140.

⁴⁰ M. De Giorgi, *Jean Nouvel. Ampliamento Hôtel Saint James, Bouliac-Bordeaux*, in «Domus», [LXII], 1990, 715, p. 31.

⁴¹ Gaio Plinio Secondo, *Storia na-*

turale, V, libri 33-37, traduzioni e note di A. Corso, R. Mugellesi, G. Rosati, Torino 1988, p. 595.

⁴² R. De Fusco, *Restauro ed ermeneutica*, in «Op. cit.», 1994, 91, pp. 14-25, le citazioni sono rispettivamente dalle pp. 14, 22, 23-24.

⁴³ T. Breuer, *Il «monumento storico» oggi: questioni teoriche e scientifiche*, in «Restauro & città», III, [1987], 8-9, p. 15.