

La conservazione
dell'autenticità
negli interventi
sul costruito a Venezia

a cura di
Emma Calebich



Copyright © MMIX
ARACNE editrice S.r.l.

www.aracneeditrice.it
info@aracneeditrice.it

via Raffaele Garofalo, 133 A/B
00173 Roma
(06) 93781065

ISBN 978-88-548-2429-4

*I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica,
di riproduzione e di adattamento anche parziale,
con qualsiasi mezzo, sono riservati per tutti i Paesi.*

*Non sono assolutamente consentite le fotocopie
senza il permesso scritto dell'Editore.*

I edizione: marzo 2009

INDICE

Presentazione <i>Di Giancarlo Carnevale</i>	7
Introduzione <i>Di Emma Calebich</i>	11
Il concetto di autenticità e il progetto di restauro architettonico <i>Di Giuseppe Cristinelli</i>	35
Interventi nuovi e restauri nei piani e nei progetti <i>Di Stefano Boato</i>	45
Le caratteristiche specifiche della tutela a Venezia <i>Di Claudio Menichelli</i>	63
I motivi di Italia Nostra a difesa dell'integrità di Venezia e della sua Laguna <i>Di Alvise Benedetti e Massimo Favilla</i>	73
Il ruolo degli architetti negli interventi nel tessuto urbano <i>Di Antonio Gatto</i>	79
Quale inventività a Venezia <i>Di Giancarlo Carnevale</i>	85
Dove inizia l'innovazione nel restauro <i>Di Salvador Perez Arroyo</i>	89

L'estendibilità del concetto di restauro	
<i>Di Jukka Jokilehto</i>	93
<i>Indice degli autori</i>	111

Il concetto di autenticità e il progetto di restauro architettonico

DI
GIUSEPPE CRISTINELLI

Il tema di questo convegno, all'enunciazione del quale ho contribuito, merita forse una riflessione ed una precisazione nell'uso dei termini. Vediamo di esaminare le parole ad una ad una per capirne i concetti sottesi, per ricondurli poi ad un unico significato contestuale, facendo ricorso anche all'etimologia.

Il termine *conservazione* viene dal latino "serbo, porto con me". Nel nostro caso significa mantenere in stato di efficienza un costruito nella sua sostanza materiale, formale, spaziale e funzionale in modo che non subisca alterazioni né nella sua immagine né nella sua utilizzazione, affinché possa essere per l'appunto *serbatum cum*, cioè serbato con noi in termini di funzionalità e di integrità, *accanto* a noi e *per* noi. Su questo termine si è lungamente, troppo lungamente, soffermata l'attenzione degli studiosi che volevano determinare cosa fosse l'oggetto della conservazione, fino a che il contrasto di opinioni si è trasformato in una *vexata quaestio* cioè una discussione troppo a lungo dibattuta. Alla base di queste interminabili discussioni troppo spesso trasformatesi in vivaci polemiche, da alcuni decenni si è rivelata l'esistenza di un clamoroso equivoco che consiste nell'aver scambiato una *cosa* con il suo *principio* o *ragion d'essere*.

Per essere più chiari, con il termine generico *cosa*, vogliamo intendere qualsiasi ente del mondo, naturale o prodotto dall'uomo; ciò che lo individua come tale è la sua sostanza come *sinolo* di *materia* e *forma*: la sostanza viene percepita immediatamente in quanto *esistente* che una volta definito diventa *ente* ma che costituisce sempre, tuttavia, un qualcosa di diverso da noi, un *soggetto*, non descrivibile totalmente in alcun modo, ma soltanto per successive approssimazioni.

Il *principio* è invece ciò da cui la cosa deriva o ha origine e che, nel nostro caso, è stato visto nell'astrazione della materia o in quella della forma; sottolineo il termine *astrazione* poiché i concetti di materia e forma non fanno riferimento a cose: nessuno ha mai visto una materia senza forma né una forma senza materia.

La *ragion d'essere*, nel nostro caso, è l'idea progettuale dell'architetto o la mano dell'operaio o dell'artigiano che hanno realizzato l'edificio. Per essere ancora più chiari con un esempio, possiamo affermare che un determinato uomo è una sostanza, mentre sua madre e suo padre sono il suo principio e la sua ragion d'essere. Conoscere come erano o come sono il padre e la madre di quel determinato uomo può essere utile al medico che lo cura, ma di certo il medico curerà per l'appunto quell'uomo e non suo padre o sua madre, così nel nostro caso oggetto della nostra cura sarà *quell'edificio* e non la sua materia, la sua forma, o le intenzioni dell'architetto che lo progettò.

A seconda che si ritrovasse il principio e la ragion d'essere nella materia, nella forma o nei concetti progettuali, invece che nella realtà del costruito, si sono originati molteplici equivoci che hanno a loro volta originato antinomiche procedure nel campo del restauro. E nella fattispecie in quello del restauro architettonico. I cosiddetti formalisti ritenevano che l'unico riferimento per l'intervento sulla conservazione di una cosa costruita fosse l'idea originaria, la forma nella sua originalità. E quindi da ciò sono derivati e derivano tutt'oggi i grossi equivoci del ripristino, cioè del rifare un fantasma di una cosa che non c'è più, invece di restaurare *questa* cosa, anche con riferimento al passato, ma, in primis, come ci appare oggi. Dall'altra parte si schierano, e si schieravano, coloro che intendevano, e ancora oggi taluni intendono, essere la materia la ragion d'essere e il principio dell'esistente. La materia cioè intesa senza forma, come semplice sommatoria di materiali, di mattoni, di calce, di legno, di pietra, ecc ... Anche da questa concezione deriva un restauro pericolosamente fuorviante che intende attuarsi con l'imbalsamazione dei resti di un edificio, acriticamente, senza un tentativo di comprensione e di comunicazione del significato architettonico di quell'edificio; ancora una volta la ragion d'essere, in questo caso la materia, viene confusa con l'esistenza.

Ma il procedimento di intervento sull'esistente dettato da questa concezione non si limita a questo; infatti nella preponderante percen-

tuale dei casi, l'edificio deve essere utilizzato; e allora, poiché si deve soltanto conservare il resto materiale, qualsiasi operazione in aggiunta ad esso o accanto ad esso sarebbe consentita purchè realizzata in termini che rispecchino il così detto *nostro tempo*. L'immagine totale che ne risulterà ha nessuna importanza del tutto relativa. Il *resto architettonico* costituisce una sorta di elemento di arredo, un mobile antico inserito da un arredatore all'interno della villa progettata da un architetto. Mi limiterò ad un solo esempio: un rinomatissimo architetto come Rafael Moneo intervenendo al Prado, ingloba le quattro pareti ricomposte di un chiostro distrutto, incapsulandole in modo tale che le facciate non prospettano più su di uno spazio esterno, ma costituiscono semplice parete decorata di uno spazio interno.

E veniamo al secondo termine della titolazione del convegno: *autenticità*. Questo deriva dal greco antico *autòs* che significa "lui", "lui stesso", "quello lì e non un altro". Questa è l'autenticità, l'evidenza di uno specifico esistente senza alcun bisogno di certificazione alcuna. Uno storico, potrà testimoniare che quella casa, a fronte di tutti i documenti ritrovati, è stata costruita nel 1332 oppure nel secondo decennio del Quattrocento; ma questa è la storia dell'autenticità, una storia *autenticata* di quell'*autòs*, quel soggetto con tutti i segni che il tempo vi ha depositato. Starà poi all'attenzione e alla cultura di chi vorrà conservarlo di farsi interprete di una cultura collettiva, verificando quali sono le cose deturpanti, le cose che nel corso del tempo hanno assunto un significato e le cose infine che restano enigmatiche.

Questa è l'autenticità e non ciò che è scomparso che può essere solo pensato ma non riproposto: non si possono richiamare immagini o fantasmi che non esistono. Non ci resta che questa cosa, che troviamo accanto a noi e che noi viviamo assieme: ciò che esiste non è riducibile al concetto di ciò che è esistito. Nessuna ragione può condurre questo orologio ad essere diverso da quello che è, se non attraverso un processo di snaturamento.

Il termine *intervento* poi non ha certo bisogno di una esegesi: esso sta a significare una azione dell'uomo sulla natura o sulle cose prodotte dall'uomo stesso. Nel nostro caso intendiamo fare riferimento a quell'intervento su di un manufatto che sia contrassegnato dalla conservazione della sua autenticità nel senso dei due termini sopra descritti.

Per quanto concerne il termine *costruito*, esso è stato da alcuni preferito ad *architettura* od *edilizia*, in quanto contiene un significato più vasto e più concreto al tempo stesso: vasto perché fa riferimento all'opera dell'uomo dall'edificio, alla città, al paesaggio, al territorio; concreto in quanto si riferisce a cose e non a procedimenti per attuarle come appunto *architettura* o *edilizia*. L'architettura infatti, non è una realtà fisica ma l'arte, il modo o la scienza di realizzare le costruzioni. Quindi è nel costruito che si può trovare la testimonianza di un'architettura, così come viene espressa nelle opere di Vitruvio, di Palladio, di Scamozzi, di Guarini o così come può essere indotta dall'analisi di grandi opere come, per citarne solo una, Santa Sofia di Costantinopoli; l'architettura quindi è uno strumento, un'arte che può ritrovarsi testimoniata nel costruito e che può avere un significato per rapporto alla singolarità dell'oggetto in cui si esprime oppure in riferimento al suo contesto come è il caso del costruito definito *architettura minore* e che costituisce la grande parte del tessuto connettivo di tutte le città storiche.

Conservazione dell'autenticità del costruito a *Venezia*. Questa città ha delle peculiarità edilizie ed urbane assolutamente particolari. La sua architettura, cioè il concetto generale che ha guidato la sua costruzione è del tutto particolare; si tratta dunque di conoscere quale sia la struttura, l'assetto edilizio e le morfologie di questa città, nonché la radice del suo modo di essere stata formata, che sarebbe a dire, con parola ancora significativa, seppur non più in uso, il suo *Kunstwollen*. Non vi è dubbio che si possa intendere Venezia come espressione di un'unica architettura, come *opera* improntata a precisati criteri progettuali che si ritrovano nelle grandi emergenze monumentali così come nel tessuto connettivo anche se anonimo, se considerato per rapporto a se stesso. Questa *città-opera* può dirsi oggi formalmente conclusa salvo alcune aree di margine a sud della Giudecca (peraltro in gran parte edificate negli ultimi decenni), a Piazzale Roma, sul bordo nord, soprattutto alla Stazione marittima, e all'estremità orientale dove si trovano i così detti Bacini di carenaggio. Ma l'intera opera, nella sua sostanza urbana, può dirsi conclusa così come di fatto lo era per alcuni aspetti, *in nuce* già alla fine del Quattrocento come viene testimoniato dalla veduta di Jacopo de Barbari dell'anno 1500. Possiamo dire che successivamente ci sono stati definizioni ed arricchimenti ma sempre

coerenti con il significato della città: espressioni di quanto già era esistente in potenza. A cominciare dal geniale intervento del Longhena che definisce il Bacino in modo perentorio e magniloquente con la Chiesa della Salute, al Ponte di Rialto, fino al bordo settentrionale delle Fondamente Nuove; per non parlare di tutta una serie di puntualizzazioni formali qua e là nel tessuto, costituite dagli edifici che sorgono nei secoli successivi fino alla fine del Settecento.

Ma tutto ciò che venne costruito in questi tre secoli non ha fatto altro che sottolineare ed arricchire la struttura urbana. Ora quest'ultima, salvo le aree su indicate, è definitivamente conclusa come un quadro, una scultura, un oggetto artistico qualsiasi che non richiede l'aggiunta di altro. Qualsiasi intervento non potrà dunque che configurarsi come intervento di restauro alle diverse scale, da quella urbana, a quella edilizia, a quella monumentale. E l'architetto che se ne occupa non potrà prescindere dal prendere in considerazione ed adeguarsi ad una morfologia che trova riferimento alle ragioni fisiche e tecniche che hanno formato le *insulae* e che non sono quindi riconducibili alla logica dell'angolo retto. È soltanto un attento studio delle connotazioni e delle caratteristiche spaziali interne ed esterne degli edifici della città che può dare ragione all'intervento che deve essere realizzato attraverso le metodologie e le tecniche che ne consentano la conservazione.

Se ne conclude che ogni restauro in quanto intervento nel tessuto veneziano non possa che metterne in luce l'autenticità e l'integrità conservandole, pur con quegli interventi compatibili e necessari a farli vivibili e utilizzabili dalla collettività. È a queste due connotazioni fondamentali che deve far riferimento ogni processo di identificazione della collettività, affinché l'identificazione stessa possa fondarsi su basi vere e reali e non su fantasie e astrazioni.

Uno sciocco luogo comune, condiviso anche da qualche intellettuale, porta a considerare che, in consequenzialità a quanto è stato fatto nel passato, anche oggi dovremmo siglare la nostra presenza nel tempo di questa città, magari devastandone ampi tratti: si potrebbe non rispondere, ma con infinita pazienza potremmo ritornare a spiegare quanto già detto da molti ripetendoci, e cioè che la crescita di questa città-opera è venuta a definirsi e concludersi potenzialmente alla fine del Quattrocento e che da allora gli interventi sono venuti a precisarsi sempre in conformità a quella struttura e a quell'immagine ed in rife-

rimento quasi sempre ad aree non ancora costruite. Oggi abbiamo visto che queste ultime sono pochissime ed in esse, eventualmente, può essere lasciato il segno della presenza del nostro tempo, ma l'intervento non potrà certamente essere realizzato nel tessuto compatto come intendeva proporre chi voleva costruire un nuovo teatro al posto di quello attuale alla Fenice, demolendo mezza dozzina di palazzetti sei-settecenteschi. E potremmo aggiungere che fare ciò sarebbe come dare un incarico ad un pittore astrattista di completare una lacuna in un affresco quattrocentesco con interventi anche — perché no? — nello stesso testo pittorico pervenutoci pur di lasciare il famigerato *segno del nostro tempo*. Oggi, nella conservazione e nel restauro esiste la vera cultura creativa²²; conservare significa mantenere i presupposti di una creatività culturale.

Molto si sta parlando oggi di un intervento che può essere testimonianza di un fare decisamente anticonservativo nel cuore della città, nella porta d'acqua della stessa che si prolunga nel Bacino San Marco: intendo riferirmi ai Magazzini della Dogana, sempre a Venezia. Un architetto con un nome di grande risonanza internazionale è stato chiamato ad adeguare gli spazi ad esigenze ancora una volta espositive, di arte contemporanea. In una città che sempre più si avvicina ad essere un museo, si è inteso insistere su tale destinazione, preferendola a quella, molto più compatibile, relativa ad attività sul terziario avanzato che erano state individuate negli anni Novanta. Dalle prime impressioni che si ricavano dalla lettura del progetto esposto all'attenzione dell'opinione pubblica, non possono non sorgere profonde perplessità: i muri di separazione tra magazzino e magazzino verrebbero

²² Per il carattere creativo della conservazione si veda: SANT'AGOSTINO (354–430): per il quale se Dio cessasse per un istante di operare sulle cose “queste subito dovrebbero perire” in *De genesi ad litteram*; ENRICO DI GAND (1217–1293): «*creatio esset nisi conservatio continua et perpetua*» in *Quaestiones quodlibetales*; CARTESIO (1596–1560): «a meno che qualche cosa, e precisamente la stessa che ci ha prodotti, non continui a produrci, cioè ci conservi», in *Principi di filosofia*, I, 21 e «l'azione con cui dio conserva il mondo è proprio la medesima di quella mediante cui l'ha creato» in *Discorso sul metodo*, parte V°, cap I°; N. DE MALEBRANCHE (1638–1715) «*la conservation de créatures n'est donc ... que leur creation continuè*», in *Entretienes metafisiques*, VII, 7; A. G. BAUMGARTEN (1714–1762): «*unde conservatio non male dicitur continua creatio*», in *Metaphisica*, II *Tractatio*, 4, *Teologia naturalis*; C. HODGE (1797–1878): «*Conservatio aeterna creatio [...] activa est*», in *Systematic Theolgy* Parte 1, Cap. 11; nonché, A. TOMASZEWSKI, *Konserwatorstwo między twórczością a naukowością*, passim.

ad essere demoliti ciascuno per un tratto di circa due metri per consentire un innaturale percorso all'interno di essi lungo la facciata che prospetta sul Canal Grande. Ad una logica architettonica fondata su di una percorribilità dal Canale della Giudecca al Canal Grande per l'intera lunghezza dei capannoni, saldamente definiti in facciata da aulici portoni e separati tra di loro da monumentali murature di rilevante spessore di laterizio, si è venuta a contrapporre una concezione opposta, di percorribilità ortogonale che contraddice l'esistente e che anzi esalta, con una colata di calcestruzzo, una deturpazione ottocentesca realizzata in forma quadrangolare con ampia demolizione di muratura. La volontà di lasciare un segno, anche a costo della distruzione del costruito, non si limiterebbe soltanto agli interni. Secondo quanto l'architetto stesso afferma, c'è la volontà e la necessità di apporre la propria firma costituita da due pilastri od obelischi in cemento armato, alti dieci metri, in prossimità della porta di ingresso, in Campo della Salute. Chissà se basterà il buon senso ad evitare tutto ciò, scalzando le opinioni provinciali e piccolo borghesi di chi vede nella novità, qualunque essa sia, il meglio per il nostro presente?²³

²³ Solo ora, correggendo le bozze di queste brevi note, aggiungo al proposito quanto apparso recentemente in una intervista pubblicata sul quotidiano «Il Gazzettino» del 25 ottobre u.s. a pag. IV, a proposito di una Conferenza tenuta da Tadao Ando all'Università IUAV di Venezia. Egli si vanta di «non aver toccato l'esterno nelle sue parti antiche» (sic!), ma «di aver ampiamente ristrutturato e trasformato l'interno». Vi è in questa affermazione una gravissima testimonianza della perdita del concetto di coerenza tra interni ed esterni che è stata la base di tutta la cultura per lo meno dell'ultimo secolo; un disinvolto convincimento formalistico che fa da fondamento (non è il nostro caso) ai più fastidiosi *facciatismi*. Ma ossequiosamente uno zelante agiografo – sempre così riporta «Il Gazzettino» – aggiunge che «Tadao Ando è riuscito a dare un centro ad un edificio che non lo aveva». E questo centro sarebbe costituito dall'iperbolica enfaticizzazione proprio della deturpazione ottocentesca. Si parla di *antico* e *nuovo* esumando una vecchia diatribe e che non può non risultare nociva alla conservazione del patrimonio. Nulla è *antico* poiché tutto è sotto i nostri occhi, e in quel tutto ci sono le tracce e i segnali dei valori che vogliamo conservare. In questo costruito nel quale viviamo, non abbiamo nulla da contrapporre come nuovo ad un antico, l'esistente, di qualsiasi età esso sia, può essere vissuto da noi. I modi con i quali questa acquisizione alla nostra vita possono effettuarsi, non danno luogo ad un *nuovo* ma ad un adeguamento che non può costituire frattura con il passato, ma soltanto continuità con esso. Se si leggessero attentamente le Carte, le Raccomandazioni e i vari Documenti sul Restauro architettonico, si noterebbe sì la necessità di distinguere gli interventi contemporanei da quelli del passato, ma anche la calda e pressante raccomandazione che il nostro modo di presenziare in tale passato sia discreto, silente e senza contrapposizioni. Meglio lasciare il termine *antico* e *nuovo* alle polemiche di mezzo secolo fa e non applicarlo a quanto fa riferimento alla conservazione architettonica.

L'attentato all'integrità del patrimonio costruito si sta insinuando in alcuni strati dell'opinione pubblica, supportato da una pseudo-cultura ammiccante e compiacente. Ma un'altra cultura, diversa e fondata, via via si sta sempre più affermando ponendosi coraggiosamente in alternativa a quella che difende, in nome di un malinteso concetto di progresso, interessi economici riferiti a motivazioni culturali che in realtà fungono da paraventi. Una cultura per la quale l'intellettuale, assieme alla collettività, non venga trasformato in "salariato". Se mi è permesso continuare a citare un grande pensatore, si potrebbe dire con Karl Marx «Uno spettro s'aggira per l'Europa»: oggi non è più il comunismo ma la cultura della conservazione del costruito.



Figura 1: Madrid. Il chiostro di San Jerònimo del XVI secolo, prima dell'intervento.



Figura 2: Madrid. Visione dall'alto del complesso della chiesa e del chiostro di San Jerónimo prima dell'intervento.



Figura 3: Madrid. Il chiostro di San Jerónimo durante i lavori di rifunzionalizzazione del Museo del Prado.



Figura 4: Madrid. Il chiostro di San Jerónimo. Immagine dell'interno ricostruito.