

UN PARERE SUL RESTAURO DEI MONUMENTI (a proposito del Teatro di Sagunto)

Giorgio Grassi
Arquitecto

Voglio cominciare, questa relazione leggendo alcuni passi de *Il restauro architettonico* di R. Bonelli (1963).

«Ogni operazione dovrà essere subordinata allo scopo di reintegrare e conservare il valore espressivo dell'opera, poichè l'intento da raggiungere è la liberazione della sua vera forma.

Restauro come processo critico e restauro quale atto creativo sono dunque legati da un rapporto dialettico, in cui il primo definisce le condizioni che l'altro deve adottare come proprie intime premesse, e dove l'azione critica realizza la comprensione architettonica, che l'azione creatrice è chiamata a proseguire ed integrare.

Questo sistema di concetti e di criteri che ne dipendono, e che prende il nome di «restauro critico», rompe l'isolamento e trasforma radicalmente il carattere già analitico ed erudito del restauro, dotandolo di un'apertura culturale che provoca anzitutto il superamento del filologismo.

Quindi, nel restauro critico, due diversi impulsi si contrappongono: quello di mantenere un atteggiamento di rispetto verso l'opera in esame, considerata nella sua conformazione attuale, e l'altro di assumere l'iniziativa e la responsabilità di un intervento diretto a modificare tale forma, allo scopo di accrescere lo stesso valore del monumento.

Nel quadro della cultura attuale il restauro, inteso come valutazione critica, si identifica con la storia artistica ed architettonica, ne assume i principi ed i metodi e ne costituisce un caso particolare: quello in cui l'azione critica si prolunga nella esecuzione pratica dei provvedimenti diretti a rendere evidente e completa la valutazione, e culturalmente operante la poetica del linguaggio caratterizzato.

Il restauro costituisce dunque un'attività nella quale l'odierna cultura attua pienamente se stessa e che risulta più

rappresentativa della stessa architettura contemporanea, poichè dimostra una cosciente continuità col passato ed una consapevolezza del momento storico che l'edilizia moderna non possiede».

E adesso vorrei proporre alla vostra attenzione alcuni esempi *scandalosi* di restauro!

1. Castello di *PIERREFONDS* (V.L.D.1870 c.): fra tanti castelli francesi;

2. palazzo di *CNOSSOS* (Evans 1920 e seg.) per rapp. a *PHAISTOS*;

3. *STOA*' di *ATTALOS* (Americani 1951) per rapp. al tipo dello stoà.

E a questo proposito voglio dire che ci sono restauri «scandalosi» ai quali tutti noi siamo debitori perchè senza la loro presenza la nostra conoscenza/esperienza sarebbero di molto diminuite/limitate.

Come arch. e come studioso di arch. io devo riconoscere la loro insostituibile funzione/ragion d'essere (il loro aver reso possibile l'apparizione concreta, e molto prossima alla verità, di un castello francese, di un palazzo premiceneo, di uno stoà greco, ecc.). E' per questo motivo che essi vanno molto al di là della rocostruzione 'stilistica' che fanno vedere.

E poi 2 esempi di restauro «*consapevole*» (di R. critico: base del R. moderno) i due primi esempi di R. propriamente detto:

1. *COLOSSEO*: la 'rivoluz.' dello sperone dello *Stern* (1806): non il suo caratt.'funzionale', ma la «espressività culturale» del suo essere lì, e quello seguente di 'integrazione' di *Valadier* (1820)

2. *ARCO DI TITO*: la 'liberazione' e 'integrazione' di

Valadier (se l'obiettivo è discutibile, l'esecuzione è esemplare, sec. i dettami della odierna carta del restauro);

tutto quello che verrà dopo non sarà altro in realtà che *un chiosare* la lezione che viene da queste due linee operative.

(E non dimentichiamo che Valadier era un grande architetto: e anche questo fatto fa la diff. fra un buono e un cattivo restauro)

Passiamo ora a Sagunto:

Vorrei parlare brevemente del»perchè» di questa realizzazione.

— non vi parlerò qui del M. ridotto a larva di sè, delle spogliazioni, delle distruzioni (è stato a lungo obiettivo militare), della sua vita legata nel bene e nel male al soprastante *foro*, cioè al *castello* e alla *fortezza* militare, ecc..

— nè voglio parlare del M. sfigurato dagli interventi cosiddetti di *'restauro scientifico'* che si sono succeduti fino a oggi. Della ridicola *ricostruz. mimetica* della *cavea*, che non encaja nè con la galleria, nè con la 'vera' sezione dai rilievi antichi e moderni...

fino alla grossolanità delle *distruzioni + ricostruzioni* (v. ADITUS OVEST: il machon caduto/fatto saltare) si tratterebbe forse di *R.di 'consolidamento'?*

— Il tutto finito sotto silenzio perchè realizzato in modo *mimetico*, cioè apparentemente invisibile (e la gente soddisfatta vedeva riordinarsi e crescere le sue 'rovine!'). Sarebbero questi i seguaci di Ruskin? (povero Ruskin che voleva la sincerità a ogni costo! a costo della sparizione del M.!)

E' questa la realtà del T. di S. nel momento che abbiamo cominciato a studiarne il restauro, con occhi appena diversi dai nostri predecessori!

Ed è apparso subito chiaro che il T.di S. poteva riprendere la sua *'efficacia evocativa'* (Brandi) solo andando avanti nel restauro medesimo (via di non ritorno), nella restituzione del M. già in atto e cambiando però direzione, cambiando direzione senza incertezze. E di questo voglio parlarvi/

(i restauri 'mimetici' avevano alterato, ma anche soppresso, quella che Brandi chiama «l'*unità potenziale*» del M.. E ciò era evidente specialmente secondo 2 direzioni: 1) *il ruolo compositivo* del M. nella città; 2) *il ruolo della sua specificità architettonica* rispetto alla sua riconoscibilità come *T.R.*, rispetto cioè alla sua destinazione originale)

Si rendeva cioè necessaria, sec. noi, una vera e propria *correzione* della 'rovina artificiale', proprio dal p.d.v. documentario, dal p.d.v. storico/archeologico. Proprio perchè il suo essere *rovina* ormai irreversibilmente manomessa la rendeva *inutile, anzi fuorviante* sia per lo studioso che per lo spettatore.

Mentre una restituzione della sua specificità architettonica (il suo essere Teatro Romano), cioè il completamento di quegli elementi che ne consentissero il riconoscimento, diventava necessario proprio dal p.d.v. dell'architettura (perchè l'arch. del teatro tornasse, p.c.d., ad essere protago-

nista in questo straordinario complesso monumentale di S.).

Il 1° '*perchè*' di questo nostro lavoro riguarda quindi il rapp. che il M. stabilisce con la città antica/contemp.; mentre il 2° '*perchè*' riguarda appunto il rapp. del M. con la sua architettura, con la specificità della sua architettura.

Il 1° punto si riferisce quindi al *ruolo urbano* del M.:

— Il teatro come centro, *come fulcro* di una restituzione più ampia a *scala urbanal/territoriale*.

— Il T. come «*forma rappresentativa*» (Bonelli) nella città, ma anche il T. come spiegazione della 'ragion d'essere' della città così com'è ancora oggi.

— Cioè il T. restituito (la sua presenza fisica, il suo ingombro spaziale, ecc.) protagonista con la sua presenza della evocazione non solo della città romana com'era (alta e bassa), ma anche della città seguente (il rapp. fra città e castello, ecc.).

— Cioè il T. *protagonista del sistema di relazioni spaziali* che uniscono il foro alla città, il suo essere luogo arch. di sutura fra castello e città.

— Il problema diventava cioè quello della «*liberazione della sua vera forma*» (Bonelli)!

— Il ruolo compositivo nella città del '*gran palazzo di cui tutti si meravigliano*' di cui parla il moro *Razis!*

— Il volume del T. per ripristinare i dati spaziali della città antica. Un ruolo che la rovina (proprio in quanto sfigurata, mummificata e ridotta a '*teatro greco*') in quanto prossima a sparire come architettura (sempre più confusa con l'el. naturale) non era più in grado di svolgere.

Un ruolo questo 'urbano' che, una volta riconosciuto, è tanto decisivo da giustificare di per sè tante famose ricostruzioni nel tempo:

Dal *castello sforzesco* di Milano al *campanile di S.Marco* a Venezia (per citare due es. famosi).

Un ruolo tanto importante da mettere in 2° piano la restituzione 'stilistica' dei 2 es. e perfino la 'licenza' concessasi dal *Beltrami* con la torre del Filarete. (lo stesso potremmo dire per la ricostruzione della *cupola del S.Pio* a Valencia)

Il 2° punto si riferisce al rapporto fra il M. e la *specificità della sua forma* architettonica:

— «La liberazione della sua vera forma» (Bonelli) di cui si è detto, cioè la *specificità determinazione architettonica del T.*, cioè il *TIPO del T.R.*, che qui s'impone come in pochi altri casi.

— Intendo proprio il *T.R. di S.* come esempio di un fatto architettonico *clamoroso* e unico quanto *tipizzato e ripetuto e ripetibile* (un fatto artistico 'tipizzato' che per questo è altresì elemento di civilizzazione/romanizzazione per eccellenza!).

— Naturalmente c'è anche il problema della 'vita' del M., della sua utilizzazione, dell'opportunità offerta dall'uso teatrale già in atto, della necessità di non lasciar deperire, ecc., ma non è di questo che volevo parlare, quanto piuttosto della *straordinaria occasione*

che si offriva qui alla *conoscenza e all'approfondimento dell'arch. del T.R.* in generale e di quello di S. in part.

- A parte forse il solo *Oranges* (il solo 'muro'), quanti sono i T.R. nel bacino del Mediterraneo in analoghe condizioni? 20/40? e di questi quanti sono in grado di restituirci l'idea di T.R.? Forse 2 o 3 in Asia Minore e in Africa!
- Gli altri ci danno un'idea totalmente falsata/erronea di ciò che era (ed è) l'arch. di un T.R. (lo spazio chiuso vertiginoso, la profonda copertura, l'apparato decorativo/porta di città o di palazzo, ecc.).
- E fra questi altri pochissimi (?) godono di una situazione *urbano/ monumentale* come S.. Dove cioè la presenza del T. in tutta la sua estensione spaziale è altrettanto necessaria!
- Ecco perchè a S. era *necessario* fare questo intervento.
- Proprio per la profonda *contraddizione* che c'è fra il T., così com'era ridotto, e il suo ruolo rispetto alla città.
- Dice C.Brandi che, qualora gli elementi scomparsi siano stati monumento in sè, «l'ambiente dovrà essere ricostruito in base ai dati spaziali, non a quelli formali, del monumento, scomparso. Così si doveva ricostruire *un campanile a S.Marco*, ma non il campanile caduto; così si doveva ricostruire *un ponte a S. Trinita*, ma non il ponte dell'Ammannati.» (*Teoria del restauro*-Roma '63, p.107) Ma qui Brandi avanza già una questione relativa al «come» del progetto.

Brevemente un inciso sulla questione del restauro.

- Il pensiero sul R. è molto articolato e a parte le prese di posizione più radicali in genere accoglie l'avvertenza del «*caso per caso*». *Le distruzioni causate dalle guerre* hanno fatto sì che l'ottica sul restauro si modificasse e si articolasse sempre di più. E posizioni autorevoli quanto consapevoli della difficoltà di circoscrivere questa materia come quelle di un *Brandi* o di un *Bonelli* (storici) sono caute ma aperte e possibiliste, proprio perchè attente ai casi particolari/eccezionali (molto più frequenti del previsto). — v. *Dichiaraz. di Dresda*, nov. '82-

I *conservazionisti* più radicali (che negano di fatto il restauro come opera legittima) annoverano nelle loro file gran numero di 'architetti' (da Dezzi a Tafuri, ecc.) e tutti questi (con l'arroganza degli 'specialisti' che si ritengono i soli nel giusto) partono dal presupposto di una supposta *insanabile frattura* fra passato e presente fra *cultura antica e contemp.*, fra architettura storica e M.M. (con le 'avanguardie' si sarebbe spezzato definitivamente il filo della storia, ecc.).

Ora io personalmente (nei miei studi, nei miei scritti, ma anche nel mio lavoro di architetto) ho passato molto del mio tempo a sostenere proprio il contrario. Mi riferisco ad es. ai miei studi sul M.M.: tutto il mio sforzo è stato sempre quello di mostrare ad es. che nelle opere dei migliori, dei più consapevoli, questa continuità è fondamentale; che ogni vero arch. sempre fa i conti con

quanto lo ha preceduto; che sempre una cosa, se ha senso, rimanda a un'altra, ecc...

E' quindi logico che mi senta in ogni caso più vicino a posizioni come quelle di un *Brandi* o di un *Bonelli*, preoccupate appunto di tenere vivo proprio fra passato e presente.

Posizioni che pongono il *problema dell'unità del M.* (l'unità 'potenziale' che esce dalla rovina) e quello della responsabilità (culturale/civile) che il restauratore si assume *di accrescerne il valore* (la comprensione, la verità, ecc.) attraverso il restauro (il restauro cioè come «*valutazione critica*» del M.).

E, pur non condividendone nè la metodologia nè i risultati pratici, ammiro in fondo il tentativo fatto in *paesi come la Francia o la Germania* (v. distruzioni belliche) di mettere in gioco insieme l'espressività artistica contemporanea e il M. antico (il tentativo di metterli comunque a confronto/ di farli convivere). Ma questa ultima considerazione sul restauro 'moderno' introducono già l'ultima questione cui volevo accennare qui: quella cioè del «*COME*» nel lavoro su Sagunto.

La questione del «*come*» nat. è essenziale. E' qui che viene messa alla prova il *valore* e l'applicabilità di ogni teoria. E' il momento in cui l'architetto è messo di fronte alle sue responsabilità nel modo + completo e scoperto. Ma questo è il *momento della verità* sia per l'autore che per l'opera.

Nel senso che il restauro è legittimato o meno proprio *dalla storicità e dall'adeguatezza dei mezzi espressivi usati* (v. V.L.D., v. Valadier, ecc.).

La questione del «come»

Diciamo anzitutto che l'arch. del T. di S. era tutta lì presente nella rovina (le misure/proporzioni/ecc.), bisognava soltanto farle apparire di nuovo. E che in questo senso l'intervento di restauro riguardava soprattutto il *fruitore*, doveva rispondere cioè principalmente a un *problema di 'lettura'*. Era perciò un problema di apparenza, di 'spettacolo'.

L'intervento avrebbe dovuto, come dice *Brandi*, «sviluppare la *unità potenziale*, immanente nei frammenti, per raggiungere la *unità originaria* del monumento.»

Allora, in base a quanto detto prima, l'obiettivo prioritario del restauro sarà anzitutto la *restituzione dello spazio arch. del T.R.* e, intimamente legato a questo, la *restituzione del suo ingombro*/della sua *vera massa* nella città.

Se per questo secondo obiettivo la figuratività della restituz. sarà volta in senso prevalentemente volumetrico, per il primo non potrà che svilupparsi a partire dall'unità 'potenziale' del M. espressa dai frammenti per raggiungere quell'unità 'originaria di cui si è detto.

Ma si tratterà di *unità dell'apparizione* più che di unità del 'totale' (*Brandi*/v. gatto), si tratterà di restituire cioè l'apparizione, lo spettacolo che l'unità originaria voleva

produrre, e non la sua totalità materiale. *Cioè solo gli elementi necessari allo spettacolo!*

Di qui la restituzione di tutto quell'*involucro interno* del M. che è necessario a definire *il volume racchiuso*, lo spazio interno (ivi compreso *il problema delle 'lacune'* e il problema conseguente della loro, p.c.d., *figuratività negativa*), cioè la restituzione *dei soli elementi necessari*.

Elementi necessari che devono però essere anche *sufficienti* a dare *una risposta chiara ed esauriente* all'altro obiettivo di cui si è detto, cioè quello relativo al *rapporto spaziale/vol. con la città*.

Non sto a descrivere di nuovo i passaggi del progetto: come si è lavorato cercando di mantenere un *giusto equilibrio fra ciò che si fa vedere e ciò che viene negato* (cioè solo evocato attraverso la sua «*assenza eloquente*» p.c.d.): lo scenafrente/il muro di post-scaenium/l'Antiquarium/la rovina che unisce cavea e corpo scenico/la cavea come un frammento di 'concha', che si sovrappone e aderisce alla 'concha' 'originaria'/ecc...

Tutto questo, per fortuna, è oggi realizzato e può essere visto e giudicato, al di là delle questioni giuridiche o delle battaglie politiche.