

Conversaciones...

con ROBERTO PANE
Tomo I



REVISTA DE CONSERVACIÓN

INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA,
SECRETARÍA DE CULTURA

Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural

ICCROM

NÚM. 12 DICIEMBRE 2021

ISSN: 2395-9479

Conversaciones...

con ROBERTO PANE
Tomo I

SECRETARÍA DE CULTURA

Claudia Curiel de Icaza
Secretaria de Cultura

INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA

Diego Prieto Hernández
Director General

José Luis Perea González
Secretario Técnico

COORDINACIÓN NACIONAL DE CONSERVACIÓN DEL PATRIMONIO CULTURAL

Thalía Edith Velasco Castelán
Coordinadora Nacional

Olga Daniela Acevedo Carrión
Directora de Educación Social
para la Conservación

Ana Bertha Miramontes Mercado
Directora de Conservación
e Investigación

María Eugenia Rivera Pérez
Responsable del Área
de Enlace y Comunicación

Editoras Científicas

Valerie Magar Meurs
Magdalena Rojas Vences

Consejo Editorial

Valerie Magar Meurs, ICCROM
Gabriela Peñuelas Guerrero, ENCRyM-INAH
Magdalena Rojas Vences, CNCPC-INAH

Consejo Asesor-científico

Elsa Arroyo Lemus, IIE-UNAM
María del Carmen Castro Barrera, CNCPC-INAH
Jennifer Copithorne, ICCROM
Adriana Cruz-Lara Silva, MUSEO REGIONAL DE GUADALAJARA
José de Nordenflicht, UNIVERSIDAD DE PLAYA ANCHA
Ascensión Hernández Martínez, UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA
Yolanda Madrid Alanís, ENCRyM-INAH
Daniela Sauer, ICCROM
Thalía Velasco Castelán, CNCPC-INAH

Diseño Editorial

Marcela Mendoza Sánchez

Corrección de estilo en español

Paola Ponce Gutiérrez

Corrección de estilo en inglés

Diane Hermanson

Imagen de portada:
ROBERTO PANE

Imagen: Archivo Roberto Pane

Conversaciones... año 7, núm. 12, diciembre 2021 es una publicación bianual editada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia, Secretaría de Cultura. Córdoba 45, colonia Roma, C.P. 06700, alcaldía Cuauhtémoc, Ciudad de México, México. Editora responsable: Valerie Magar Meurs. Reservas de Derechos al Uso Exclusivo No. 04-2015-062409382700-203. ISSN: 2395-9479. Ambos otorgados por el Instituto Nacional del Derecho de Autor. Responsable de la versión electrónica: Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural, con domicilio en Exconvento de Churubusco, Xicoténcatl y General Anaya s/n, San Diego Churubusco, alcaldía Coyoacán, C.P. 04120, Ciudad de México. Responsable de la última actualización de este número: Marcela Mendoza Sánchez, 14 de febrero de 2025.

Las opiniones expresadas por los autores no necesariamente reflejan la postura de los editores de la publicación.

Queda estrictamente prohibida la reproducción total o parcial de los contenidos e imágenes de la publicación sin previa autorización del Instituto Nacional de Antropología e Historia.



Cultura
Secretaría de Cultura



COORDINACIÓN NACIONAL
DE CONSERVACIÓN
DEL PATRIMONIO CULTURAL



ÍNDICE

4	Roberto Pane. Editorial VALERIE MAGAR Y ANDREA PANE
9	Roberto Pane. Editorial VALERIE MAGAR AND ANDREA PANE
15	Il restauro dei monumenti e la chiesa di s. Chiara in Napoli ROBERTO PANE
26	La restauración de monumentos y la iglesia de Santa Chiara en Nápoles ROBERTO PANE
38	The conservation of monuments and the church of Santa Chiara in Naples ROBERTO PANE
50	Le Corbusier e le tendenze meccanicistiche dell'architettura moderna ROBERTO PANE
64	Le Corbusier y las tendencias mecanicistas de la arquitectura moderna ROBERTO PANE
79	Le Corbusier and the mechanistic trends of modern architecture ROBERTO PANE
93	Architettura e letteratura ROBERTO PANE
102	Arquitectura y literatura ROBERTO PANE
111	Architecture and literature ROBERTO PANE
120	Città antiche edilizia nuova ROBERTO PANE
135	Ciudades antiguas edificaciones nuevas ROBERTO PANE

151	Ancient cities new building ROBERTO PANE
166	Conférence introductive ROBERTO PANE
182	Teoria della conservazione e del restauro dei monumenti ROBERTO PANE
197	Teoría de la conservación y restauración de los monumentos ROBERTO PANE
213	Theory of conservation and restoration of monuments ROBERTO PANE
228	Restauro e conservazione nell'America Latina ROBERTO PANE
239	Restauración y conservación en América Latina ROBERTO PANE
249	Restoration and conservation in Latin America ROBERTO PANE
260	Immagini del Messico pre-colombiano e spagnolo ROBERTO PANE
279	Imágenes del México precolombino y español ROBERTO PANE
299	Images of Pre-Columbian and Spanish Mexico ROBERTO PANE

ARETUSA

RIVISTA
DI VARIA LETTERATURA
DIRETTA DA FRANCESCO FLORA
ANNO I NUMERO 1



Roberto Pane. Editorial

Dedicamos dos números de *Conversaciones...* a Roberto Pane (1897-1987), un personaje singularmente importante, pero que en algunos países se conoce poco, en particular fuera de Europa. Roberto Pane, originario de Taranto, pero quien vivió sobre todo en Nápoles, fue no sólo un humanista y arquitecto, sino además dibujante, fotógrafo y prolífico escritor.

Para el primer volumen, elegimos siete textos de su vastísima producción escrita, que muestran la diversidad de los temas que desarrolló, así como la evolución de algunas de sus ideas. Mediante sus escritos, descubrimos a un hombre con una clara pasión por conservar el patrimonio en un mundo severamente afectado por la posguerra y por los rápidos cambios urbanos que se dieron en las siguientes décadas. Mantuvo, a lo largo de su vida, un compromiso inquebrantable, apoyado en una crítica y una lucidez admirables; fue capaz de ajustarse a los cambios y reformular planteamientos teóricos. En sus textos encontramos ideas novedosas, que anticiparon muchos de los discursos aún vigentes, como la importancia social del patrimonio y la visión global del territorio para comprender el patrimonio en su entorno.

En un momento crucial, cuando se tenían que repensar la teoría y la práctica, Roberto Pane cumplió un rol importante en el desarrollo de la disciplina de la conservación. Desde la década de 1930, enseñó en la Escuela de Arquitectura de Nápoles, en donde estableció, en 1969, la segunda Escuela de Especialización en Restauración, después de la de Roma, en donde mantuvo la importancia de un juicio crítico fundamentado, combinado con la creatividad, para generar soluciones que posibilitaran la convivencia de lo viejo y lo nuevo. En 1949, estuvo asociado a la UNESCO, al tiempo que se debatía la naturaleza de la conservación y la necesidad de que los países adoptaran medidas para la protección de un patrimonio global.

Los textos que presentamos aquí, muchos de ellos traducidos por primera vez al español y al inglés, son testimonio de su voluntad por conservar el patrimonio, y de su sensibilidad para las texturas, imágenes, los volúmenes, las luces y sombras, así como para la escala de las edificaciones y de los centros urbanos. También denotan su amor por su tierra y por el territorio, y por el importante nexo entre lo urbano y lo natural, conceptos que siguen teniendo una vigencia absoluta.

El primer texto que elegimos, “Il restauro dei monumenti e la chiesa di s. Chiara in Napoli”, se publicó en 1944, y después en 1948 y en 1987, con pequeñas modificaciones. Ese texto temprano enmarca una reflexión acerca de la conservación del patrimonio, confrontada con la magnitud de las destrucciones ocasionadas por la guerra, y el carácter urgente y necesario de restaurar. Tras una crítica a las restauraciones estilísticas, Pane centra su atención en lo que deberán ser las restauraciones de monumentos y conjuntos urbanos; recalca que cada caso es único como obra de arte (en un claro guiño a las ideas de Benedetto Croce), y requerirá de

soluciones específicas. Centra su análisis en el caso de la iglesia de Santa Chiara, en Nápoles, y las implicaciones de las destrucciones ocasionadas por el bombardeo de ese importante sitio, ubicado en el corazón de la ciudad. Su discusión versa sobre las intervenciones posibles en el interior de la iglesia, pero también incluye en el análisis el entorno inmediato de la iglesia, siguiendo las ideas de su maestro Gustavo Giovannoni, y las posibilidades para liberar espacios en el ambiente circundante.

“Le Corbusier e le tendenze meccanicistiche dell’architettura moderna”, publicado en 1944, y después nuevamente en 1948, en 1956 y en 1987 con modificaciones menores, contiene un análisis de las ideas del polémico arquitecto franco-suizo, en particular aquellas acerca de la arquitectura mecanicista, y el concepto de casa como “máquina para vivir”, que choca con la noción de Pane de la arquitectura como arte. Para Pane, en efecto, no es posible separar o aislar el programa práctico de su realización estética, y por ello aboga por una arquitectura que responda a las expectativas de la posguerra, en donde el racionalismo no lo dicte todo.

“Architettura e letteratura”, publicado en 1948, retoma el análisis de la controversia en arquitectura entre los defensores de la arquitectura funcional con técnicas y materiales modernos, y los partidarios de una arquitectura como arte. Al retomar ideas de Croce, Pane compara la literatura, guiada por la razón, con la poesía, que trasciende lo práctico, y equipara a la arquitectura racional con la arquitectura como arte, con una clara preferencia por la segunda. Este breve artículo, compartido y citado por muchos investigadores italianos, tales como Bruno Zevi, es tal vez uno de sus textos más influyentes sobre crítica de la arquitectura.

El siguiente texto, “Città antiche edilizia nuova” (1959), analiza el importante tema de la inserción de edificaciones y elementos nuevos en ciudades antiguas, un tema de particular relevancia, dados los rápidos cambios urbanos que ya se perfilaban a finales de la década de 1950. Se trata de un escrito de denuncia ante las destrucciones del paisaje italiano. Pero Pane también busca soluciones para el tema de la compatibilidad entre edificaciones antiguas y nuevas, que para él debería ser una evolución obvia de las ciudades. Su referencia a la “mayor belleza de una ciudad [que] consiste en su valor como organismo” muestra la importancia que tiene para él mantener el carácter vivo de las ciudades, con el “valor coral de las estratificaciones históricas”. Aquí, Pane se disocia de quienes planteaban la necesidad de conservar los centros históricos como espacios congelados en un momento, y promueve la idea de centros en los que pudieran convivir, de manera armónica, edificaciones antiguas con propuestas nuevas.

La “Conférence introductive” fue la ponencia que abrió el célebre congreso de arquitectos en Venecia en mayo de 1964, que vio el nacimiento de la *Carta de Venecia*, y ofrece una clara visión de los elementos que estaban en juego en ese momento sobre el tema de la conservación de monumentos y conjuntos urbanos. El texto recalca la importancia de la conservación y restauración del patrimonio en el contexto de la posguerra, y centra su atención en los límites y las posibilidades de acción en diferentes situaciones. En especial, confronta el caso de las ruinas con el de los centros históricos, para los cuales es necesario considerar su continuidad cultural. Esta presentación ocasionó fuertes polémicas por la crítica a las intervenciones de reconstrucción, llevadas a cabo por los estadounidenses en la Stoà de Atalo, en Atenas, así como por el traslado del complejo “The Cloisters”, como parte de la colección del Metropolitan Museum de Nueva York. Aquí, Pane abogaba por una mayor claridad en la normativa para la conservación, y por la necesidad de un diálogo entre disciplinas y actores para encontrar soluciones adecuadas.

Los dos últimos artículos muestran el interés de Roberto Pane por América Latina. El primero, “Restauro e conservazione nell’America Latina” (1973) es el resultado del análisis de la publicación compilada por Graziano Gasparini, y que se había publicado el año anterior en

el *Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas* de Caracas. Pane comenta cada uno de los textos. Ese número del Boletín también contenía el documento recién aprobado de las *Normas de Quito*. Aunque Pane reconoce el mérito de algunos de los planteamientos de este documento, emite una clara recomendación para tener precaución con las implicaciones del turismo en los sitios de patrimonio. El segundo escrito es una narración y un análisis, a raíz del viaje de Roberto Pane a México, en 1962, y que publicó como el texto de una conferencia en 1965. Además de describir diferentes sitios en este país, detalla los problemas de conservación y urbanismo, en particular en la Ciudad de México.

Cada texto se ilustró con fotografías y algunos dibujos de Roberto Pane. Agradecemos profundamente a Giulio Pane y, en especial, a Andrea Pane por su colaboración para obtener las imágenes, y por el permiso para utilizarlos para complementar los escritos que aquí publicamos. Los artículos se traducen, como siempre, al español y, por primera vez, se presentan también en inglés.

El segundo volumen dedicado a Roberto Pane contiene las aportaciones de los autores invitados a comentar los textos, así como la influencia de este importante arquitecto, confrontado con las ideas propias de estos autores. Cierra con la bibliografía actualizada de Roberto Pane, reelaborada y actualizada para *Conversaciones...*

Andrea Pane y Giulio Pane, nieto e hijo de Roberto Pane, respectivamente, abren esta segunda parte. Andrea Pane desarrolla un texto de los tres viajes que hiciera Roberto Pane a México entre 1962 y 1974, apoyándose en imágenes para reflejar las impresiones causadas por esas visitas, así como los cambios que vio en ese corto periodo, debidos a proyectos de restauración.

Giulio Pane nos ofrece una visión personal de lo que implicó la fotografía para Roberto Pane, tanto a nivel personal como profesional. El escrito nos regresa al contexto, no tan lejano, en el que las maquetas de las revistas se hacían de manera manual, cuando la selección y el diseño de las imágenes requería de impresiones en el formato elegido, en un proceso que permitía controlar la tonalidad y saturación de las fotografías.

Beatriz M. Kühl, con su claridad habitual, después de situar el desarrollo de Roberto Pane, reflexiona acerca de las lecciones aún válidas que se pueden derivar para el presente, en particular para el contexto brasileño. Muestra la importancia de rescatar el verdadero debate, con todas sus inflexiones, en lugar de caer en discusiones binarias acerca de la conservación del patrimonio. Kühl también está trabajando en una publicación que permitirá a lectores lusoparlantes el acceso a los principales textos de Roberto Pane.

Nicolas Detry y Luigi Guerriero centran su atención en los enfoques metodológicos de restauración de la iglesia de Santa Chiara. Para ello, inician con una descripción de las modificaciones realizadas en el siglo XVIII a la iglesia angevina. Sobre esa base, y con el apoyo de investigación de archivo y un detallado análisis arqueológico, buscan poner en evidencia las decisiones tomadas tras el bombardeo de 1943. Ofrecen una interesante reflexión de otras alternativas que se hubieran podido adoptar para la restauración de Santa Chiara.

Nivaldo Andrade traslada el análisis al contexto latinoamericano, con particular énfasis en las décadas de 1960 y 1970. Con el apoyo de información de archivos, revisa el contacto e intercambio de ideas que hubo en esa época, en particular con la participación de estudiantes latinoamericanos en los cursos de restauración en la Universidad de La Sapienza en Roma, así como en el ICCROM, y busca las conexiones e influencias con los cursos de posgrado que después se abrieron en América Latina. Gracias a investigaciones específicas en el

Archivo Pane, revela los contactos epistolares de Roberto Pane con el ambiente brasileño, evidenciando la existencia de un programa para un viaje de estudio suyo en Salvador de Bahía en 1969, que tenía también la finalidad de impartir algunas conferencias, pero que al final nunca se realizó.

Las últimas contribuciones de Stella Casiello, Marco Dezzi Bardeschi y Giovanni Carbonara retoman tres textos ya publicados con anterioridad en una obra de homenaje *Roberto Pane tra storia e restauro. Architettura, città, paesaggio* (Marsilio, 2010), pero cuya relevancia nos pareció importante para este volumen. Agradecemos a los autores y a sus familiares por el permiso para reproducirlos y traducirlos en *Conversaciones...*

Stella Casiello, alumna y después asistente de Roberto Pane, se enfoca en el impacto que este importante maestro tuvo en su propia comprensión de la restauración. En un texto de homenaje personal, que sirvió de introducción al volumen ya mencionado, comparte la visión de lo que para Roberto Pane era el patrimonio edificado y su entorno más amplio, y cómo ello tuvo un impacto en su labor como arquitecto restaurador y como enseñante, tanto en Nápoles como en otras partes de Italia y en otros países.

Marco Dezzi Bardeschi (1934-2018) dedica su artículo a revisar la visión que tenía Roberto Pane del patrimonio edificado, en particular su comprensión de los edificios monumentales acompañados de la arquitectura llamada menor, que, junto con el entorno más amplio, debían guiar a la conservación. Pone énfasis en el aspecto social, psicológico del patrimonio y su rol fundamental para comprender la continuidad que existe en los centros históricos, cuya vida y memoria deben mantenerse.

El volumen cierra con la contribución de Giovanni Carbonara (1942-2023), en la que el autor analiza la importancia de las aportaciones de Roberto Pane al *restauro critico*, para enfrentar temas fundamentales de conservación y restauración. Retoma, sobre todo, las reflexiones de Pane ante temas aún vigentes, en especial el complejo asunto de la conservación de centros históricos, contraponiendo las ideas de Pane con las suyas propias, y con una discusión teórica más amplia, con la claridad que siempre lo caracterizó.

Esperamos que este doble número dedicado a Roberto Pane sirva para dar a conocer el pensamiento de este importante arquitecto y humanista, cuyas ideas resuenan hasta el presente, ante los retos de la conservación del patrimonio.

Roma y Nápoles, Valerie Magar y Andrea Pane
Junio de 2024



DAÑOS EN LA IGLESIA DE SAN PEDRO
DURANTE LA SEGUNDA GUERRA MUNDIAL,
RIGA, LETONIA, 1930-1945.
Imagen: Dominio público.



Roberto Pane. Editorial

We have dedicated two volumes of *Conversaciones...* to Roberto Pane (1897-1987), a singularly important figure, but who is still relatively unknown in some countries, particularly outside Europe. Roberto Pane, originally from Taranto but who lived for a long time in Naples, was not only a humanist and architect, but also a painter, photographer, and prolific writer.

We have chosen seven texts from his vast bibliography to attempt to show the diversity of the themes he developed, as well as the evolution of some of his ideas. Through his writings, we discover a man with a clear passion for conserving heritage in a world severely affected by the post-war period and by the rapid urban changes that followed in the subsequent decades. Throughout his life, he maintained an unwavering commitment, supported by admirable criticism and lucidity, and was able to adjust to changes and reformulate theoretical approaches. In his texts, we find novel ideas, which anticipated many of the discourses still relevant today, such as the social importance of heritage, and the global vision of the territory in order to understand the heritage in its environment.

At a crucial moment, when theory and practice had to be reconsidered, Roberto Pane played an important role in the development of the discipline of conservation. From the 1930s he taught at the School of Architecture of Naples and in the following years he promoted a conservation study program in Naples, establishing in 1969 the second Italian School of Specialization in Restoration after Rome in which he maintained the importance of informed critical judgment, combined with creativity, to generate solutions that made possible the coexistence of the old and the new. In 1949, he was associated with UNESCO, at a time when the nature of conservation was being debated, as was the need for countries to adopt measures for the protection of a global heritage.

The texts presented here, many of which are translated for the first time in Spanish and English, are a testimony to his desire to conserve heritage, as well as to his sensitivity to textures, images, volumes, light and shadow, and the scale of buildings and urban centers. They also denote his love for his country and its territory, and for the important link between the urban and the natural, concepts that continue to be absolutely valid.

The first text we chose “Il restauro dei monumenti e la chiesa di s. Chiara in Napoli” was published in 1944, and again in 1948 and in 1987 with minor modifications. That early text frames a reflection on the conservation of heritage confronted by the magnitude of the destruction caused by the war, and the urgent and necessary nature of restoration. After a critique of stylistic restorations, Pane focuses his attention on what should be the restoration of monuments and urban ensembles, stressing that each case is unique as a work of art (in

a clear nod to the ideas of Benedetto Croce), and requires specific solutions. He focuses his analysis on the case of the church of Santa Chiara in Naples, and the implications of the destruction caused by the bombing of this important site at the heart of the city. His discussion deals with possible interventions inside the church, but also includes in the analysis the immediate surroundings of the church, following the ideas of his master Gustavo Giovannoni, and the possibilities for liberating spaces in the surrounding environment.

“Le Corbusier e le tendenze meccanicistiche dell’architettura moderna”, first published in 1944 and again in 1948, in 1956 and in 1987 with minor modifications, contains an analysis of the ideas of the polemical French-Swiss architect, in particular those on mechanistic architecture and the notion of the house as a “machine for living,” which clashes with Pane’s notion of architecture as art. For Pane in fact, it is not possible to separate or isolate the practical program from its aesthetic design, and he therefore advocates for an architecture that responds to post-war expectations, where rationalism does not dictate everything.

“Architettura e letteratura”, published in 1948, considers the analysis of the controversy in architecture between the advocates of functional architecture with modern techniques and materials, and the supporters of architecture as art. Taking up Croce’s ideas, Pane compares literature, guided by reason, with poetry, which transcends the practical and equates rational architecture with architecture as art, with a clear preference, however, for the latter. This short article, often shared and quoted by many famous scholars in Italy, as Bruno Zevi, is maybe one of his most influential texts on architectural critic.

The following text “Città antiche edilizia nuova” (1959) analyzes the important theme of the insertion of new buildings and elements in ancient cities, a theme of particular relevance with the rapid urban changes that were already taking shape at the end of the 1950s. It is a text that denounces the destruction of the Italian landscape. But Pane also seeks solutions to the issue of compatibility between old and new buildings, which for him should be an obvious evolution of cities. His reference to the “greater beauty of a city [which] consists in its value as an organism” shows the importance for Pane of maintaining the living character of cities, with the “choral value of historical stratifications.” Here Pane dissociates himself from those who proposed the need to preserve historic centers as spaces frozen in time, and promotes the idea of centers in which old buildings could coexist harmoniously with new proposals.

The “Conférence introductive” was the paper that opened the well-known architects’ congress held in Venice in May 1964 which gave birth to the *Venice Charter*, and offers a clear vision of the elements that were at stake at that time on the subject of the conservation of monuments and urban ensembles. The text stresses the importance of heritage conservation and restoration in the post-war context, and focuses on the limits and possibilities of actions in different situations. In particular, it confronts the case of ruins with that of historic centers, for which it is necessary to consider their cultural continuity. This presentation caused strong controversy due to the criticism of the reconstruction interventions carried out by the Americans in the Stoà of Attalus in Athens, as well as the transfer of “The Cloisters” complex, to form the collection of the Metropolitan Museum of New York. In that text, Pane advocated for greater clarity in the regulations for conservation, and the need for a dialogue between disciplines and actors to find appropriate solutions.

The last two texts show Roberto Pane’s interest in Latin America. The first of these, “Restauro e conservazione nell’America Latina” (1973) is the result of an analysis of the publication compiled by Graziano Gasparini, which had been published the previous year in the *Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas* of Caracas. Pane comments on each of the

texts. That volume of the *Boletín* also contained the recently approved document of the *Norms of Quito*. While Pane acknowledges the merit of some of the approaches in this document, he makes a clear recommendation to be cautious about the implications of tourism on heritage sites. The second text is a narrative and analysis of Roberto Pane's first trip to Mexico in 1962, published as a text of a lecture in 1965. In addition to describing different sites in this country, he describes the problems of conservation and urban planning, particularly in Mexico City.

Each of these texts has been illustrated with photographs and a selection of drawings by Roberto Pane, and we are deeply grateful to Giulio Pane and, in particular, to Andrea Pane for their collaboration in obtaining the images, and for the permission to use them to complement the texts published here. The texts are translated, as always, into Spanish, and for the first time are also presented in English.

The second volume dedicated to Roberto Pane contains the contributions of the authors invited to comment on the texts and the influence of this important architect, confronted with the ideas of these authors. The volume closes with the updated bibliography of Roberto Pane, re-elaborated and updated for *Conversaciones...*

Andrea Pane and Giulio Pane, grandson and son of Roberto Pane, open this volume. Andrea Pane develops a text on the three trips to Mexico made by Roberto Pane from 1962 to 1974, using the images to reflect on the impressions caused by those visits, and the changes seen in that short period of time due to restoration projects.

Giulio Pane offers us a personal vision of what photography meant to Roberto Pane, both personally and professionally. The text takes us back to the not-so-distant context in which magazine layouts were made by hand, and where the selection and design of the images required prints in the chosen format, in a process that allowed the tonality and saturation of the photographs to be controlled.

Beatriz M. Kühl, with her usual clarity, after situating Roberto Pane's development, reflects on the lessons that are still valid today, and in particular for the Brazilian context. She shows the importance of rescuing the real debate, with all its inflections, instead of falling into binary discussions on heritage conservation. Kühl is also working on a publication that will allow Portuguese-speaking readers access to Roberto Pane's main texts.

Nicolas Detry and Luigi Guerriero focus their attention on methodological approaches to the restoration of the church of Santa Chiara. To do so, they begin with a description of the modifications made to the Angevin church in the 18th century. On that basis, and with the support of archival research and detailed archaeological analysis, they seek to highlight the decisions made after the bombing of 1943. They offer an interesting reflection on other alternatives that could have been adopted for the restoration of Santa Chiara.

Nivaldo Andrade moves the analysis to the Latin American continent, with particular emphasis on the 1960s and 1970s. With the support of archival information, he reviews the contact and exchange of ideas that took place at that time, particularly with the participation of Latin American students in the restoration courses at the University of La Sapienza in Rome, as well as at ICCROM, and looks for connections and influences with the postgraduate courses that were later opened in Latin America. Through specific research in the Pane Archives, it also reveals Roberto Pane's correspondence with the Brazilian milieu, highlighting the existence of a program for a study trip of his to Salvador de Bahia in 1969, also aimed at giving some lectures; this trip in the end never took place.

The last three contributions by Stella Casiello, Marco Dezzi Bardeschi and Giovanni Carbonara are actually previously published texts, all in the tribute volume *Roberto Pane tra storia e restauro. Architettura, città, paesaggio* (Marsilio, 2010) but whose relevance seemed important for this volume. We thank the authors and their families for permission to reproduce and translate them in *Conversaciones...*

Stella Casiello, a student and then assistant of Roberto Pane, focuses on the impact this important teacher had on her own understanding of conservation. In a personal tribute text, which served as an introduction to the aforementioned tribute volume, she shares the vision of what for Roberto Pane was the built heritage and its wider environment, and how this had an impact on his work as a restoration architect and as a teacher, both in Naples and in other parts of Italy and beyond.

Marco Dezzi Bardeschi (1934-2018) dedicated this article to review Roberto Pane's vision of built heritage, in particular his understanding of monumental buildings accompanied by so-called minor architecture, which, together with the wider environment, should guide conservation. He emphasizes the social, psychological aspect of heritage and its fundamental role in understanding the continuity that exists in historic centers, whose life and memory must be maintained.

The volume closes with the contribution by Giovanni Carbonara (1942-2023), in which the author analyzes the importance of Roberto Pane's contributions to the *restauro critico* in order to address fundamental conservation and restoration issues. In particular, he takes up Pane's reflections on issues that are still valid, especially the complex subject of the conservation of historic centers, contrasting Pane's ideas with his own and with a broader theoretical discussion, with the clarity that always characterized him.

We hope that this double issue dedicated to Roberto Pane will serve to make known the way of thinking of this important architect and humanist, whose ideas resonate to this day, in the face of the challenges of heritage conservation.

Rome and Naples, Valerie Magar and Andrea Pane
June 2024



ROBERTO PANE



FRESCOS DEL CLAUSTRO DE SANTA CLARA,
NÁPOLES

Imagen: Dominio público.

Il restauro dei monumenti e la chiesa di s. Chiara in Napoli

ROBERTO PANE

Pubblicazione originale: Roberto Pane (1948) "Il restauro dei monumenti e la chiesa di s. Chiara in Napoli", in: *Architettura e arti figurative*, Neri Pozza Editore, Venezia, pp. 7-20¹.

Le questioni relative al restauro dei monumenti non sono nuove in Italia, anzi si può dire che nessun altro paese abbia raccolto in questo campo un complesso di esperienze altrettanto vasto. Tuttavia ciò che si è fatto è ancora poco al confronto con quanto si dovrà fare, perché i casi più diversi e, purtroppo, anche più disperati si presentano oggi alla mente degli esperti. D'altra parte, non potendosi provvedere a restaurare tutte le fabbriche di interesse artistico si dovrà procedere ad una scelta, ed i criteri di questa saranno determinati attraverso il vaglio di non pochi contrasti e polemiche². Ad ogni modo pare certo che i privilegi mantenuti per un ventennio dai ruderi romani dovranno essere molto ridotti a vantaggio della rinnovata democrazia, visto che quella specie di affinità elettiva che legava i cesari nuovi e i cesari antichi ha ormai fatto il suo tempo³.

Del resto, i contrasti e le polemiche gioveranno in questo ed in altri argomenti a risvegliare quell'interesse per il comune patrimonio storico ed artistico che è tra le prime condizioni per la ripresa di una vita culturale. In tal modo noi ci sentiamo indotti a ripensare le teorie antiche e nuove del restauro, con una partecipazione tanto più viva ed aderente quanto più vasto ed immediato si presenta il compito da assolvere⁴.

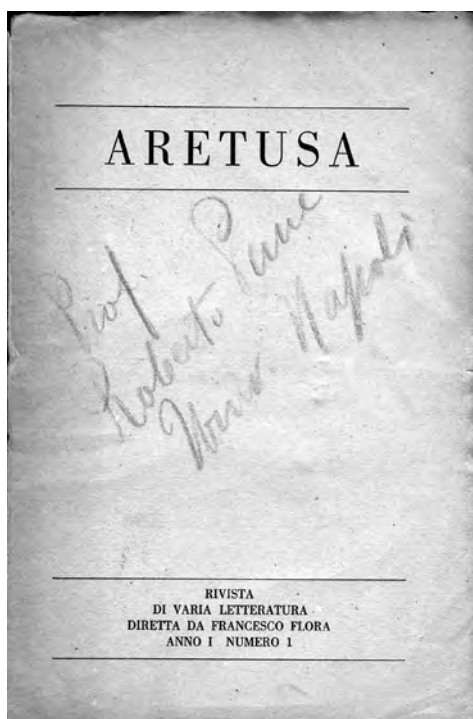
Il restauro, inteso quale conservazione e difesa dei monumenti e non soltanto adattamento pratico di essi a nuove destinazioni, è cosa del tutto moderna, la cui storia risale a poco più di un secolo. L'antichità ignorò il problema del restauro estetico; l'età del Rinascimento rilevò amorosamente

¹ Testo pubblicato inizialmente col titolo *Il restauro dei monumenti* nel 1944 in *Aretusa* (I (1): 68-79) e ripubblicato con lievissime revisioni e con il titolo *Il restauro dei monumenti e la chiesa di s. Chiara in Napoli*, in R. Pane, *Architettura e arti figurative*, Neri Pozza Editore, Venezia (1948: 7-20). Una terza versione, leggermente modificata, fu pubblicata in *Attualità e dialettica del restauro* (1987: 23-37). Le modifiche sono state inserite come note in questo testo, per studiosi interessati in questo studio filologico, tranne le modifiche di accenti (più/più, così/così) e quelle di maiuscole (s. Chiara/S. Chiara). In questa versione del 1987, furono inserite due immagini di S. Chiara, con un breve testo inserito alla fine dell'articolo.

² Versione del 1987: "D'altra parte, non potendosi provvedere a restaurare tutte le fabbriche di interesse artistico si dovrà procedere ad una scelta, i cui criteri saranno determinati attraverso il vaglio di non pochi contrasti e polemiche".

³ Nella versione del 1987, i due primi paragrafi sono uniti.

⁴ Versione del 1987: "[...] con una partecipazione tanto più viva ed aderente quanto più vasto ed immediato si presenterà il compito da assolvere".



Copertina del primo numero (marzo-aprile 1944) di *Aretusa*, rivista di varia letteratura diretta da Francesco Flora, dove compare l'articolo di Roberto Pane "Il restauro dei monumenti".

Immagine: Archivio privato di Roberto Pane.

l'antico, ma piuttosto che conservarlo lo sfruttò all'occasione come cava di marmi e di pietre; l'età barocca nutrì per le forme del passato una sorridente indifferenza, e nel suo sconfinato produrre non esitò neppure dinanzi ai più gravi pericoli di contaminazione. Bisogna giungere ai primi decenni dell'ottocento per incontrare vere e proprie teorie del restauro come quelle espresse dal Quatremère de Quincy e dal Viollet le Duc, tanto famoso quest'ultimo, quanto deleteria ne è stata l'opera e l'influenza⁵. Sia per i casi di completamento che di ripristino il Viollet le Duc proclamò la necessità che l'architetto restauratore facesse proprio il linguaggio degli antichi artisti servendosi per questo, non solo dell'esempio fornito dall'opera particolare che era da restaurare, ma anche delle forme tipiche, e quindi generiche, del cosiddetto stile d'architettura; che non è lo stile dell'arte per il semplice fatto che questo non è mai generico ma individuale⁶. Nel suo *Dictionnaire raisonné* il teorico francese scrive: "Le mieux est de se mettre à la place de l'architecte primitif et de supposer ce qu'il ferait si, revenant au monde, on lui posait les programmes qui sont posés à nous-même". Tale antistorica supposizione apparve così legittima da costituire il fondamento dei molti restauri che, nella seconda metà dell'Ottocento ed oltre, furono eseguiti sia in Francia che negli altri paesi d'Europa. Non è qui il caso di mostrare come, ancora oggi, una simile mentalità raziocinante e non estetica si ritrovi in diverso sembiante in quella storiografia dell'architettura che continua a procedere secondo schemi e tipi di evoluzione. Ma, per restare nell'argomento, non citerò le opere di Francia e Germania nelle quali il falso documento è inseparabilmente mescolato all'autentico bastandoci ricordare alcuni tra i più famosi rifacimenti che, in base allo stesso indirizzo, furono eseguiti presso di noi. Tali sono la facciata del Duomo di Firenze, quella di Santa Croce, il Castello sforzesco di Milano e, più gravi ancora, per il danno apportato a tutto un vasto ambiente, i restauri eseguiti dal Rubbiani in molte fabbriche grandi e piccole di Bologna, a cominciare dalla chiesa di s. Francesco sino alle casette medievali, ai porticati, a tutta quella produzione spontanea e mirabilmente intonata che non aveva bisogno di

⁵ Versione del 1987: "[...] dal Viollet le Duc, tanto famoso quest'ultimo, quanto vasta e spesso deleteria ne è stata l'opera e l'influenza".

⁶ Versione del 1987: "[...] ma anche delle forme tipiche, e quindi generiche, del cosiddetto stile d'architettura, che non è lo stile dell'arte per il semplice fatto che questo non è mai generico ma individuale".

nulla, o soltanto, qua e là, di qualche modesta opera di consolidamento, e fu invece rimessa a nuovo e, nell'intenzione di farla piú bella, ridotta ad essere stucchevole e convenzionale. Dinanzi a molti monumenti bolognesi ogni osservatore sensibile non può non provar pena nel constatare che alla policromia dei mattoni e delle pietre è stata tolta ogni primitiva vivacità di superficie e di tono e che quanto era immediato ed originale è divenuto imitazione.

Circa un cinquantennio prima del Rubbiani, anche Napoli aveva avuto un suo restauratore, il Travaglini, ben noto specialmente agli studiosi per la distruzione da lui operata in s. Domenico Maggiore delle numerose lastre tombali che coprivano il pavimento della chiesa e per quelle vaghe crociere dorate le quali, piú che un tentativo di ripristino, sono una peregrina espressione della moda neogotica, giunta con qualche ritardo dall'Inghilterra nella capitale del regno delle due Sicilie⁷. E sempre a proposito del Travaglini è da ricordare un'altra chiesa, da lui gravemente alterata: quella di s. Eligio, la prima costruita in forma puramente gotica dopo la conquista angioina. In questa le bombe hanno demolito le banali mascherature di intonaco bianco, mettendo a nudo alcune splendide volte a crociera della chiesa antica. Vedremo piú innanzi come si presenti anche qui un problema di restauro che, sebbene in piú modesto programma, somiglia molto a quello che dovrà risolversi per la chiesa di s. Chiara. Deturpazioni piú recenti, compiute secondo i canoni del Viollet le Duc, e cioè sempre secondo il cosiddetto stile, sono ancora la facciata del Duomo di Napoli e quella del Duomo di Amalfi. Ma ancora piú numerosi sarebbero, in altre città italiane, i restauri da citare come esempi non degni di imitazione. E d'altra parte, accanto ai rifacimenti di fantasia non sono mancati quelli di ripristino i quali, sebbene condotti con documenti alla mano⁸, hanno raggiunto risultati espressivi non meno ingrati: cosí a Venezia la grigia e neutra facciata del Fondaco dei Turchi che non conserva neppure il ricordo di quella meraviglia di colore che era la facciata primitiva⁹.

Fortunatamente gli errori del passato hanno giovato alla educazione dei moderni restauratori, e la cultura critica ed estetica, in Italia piú avanzata che altrove, ha fortemente contribuito alla formazione di una matura coscienza dei problemi in questione. Di tale progresso è prova, fra l'altro, quell'insieme di norme relative ai criteri da seguire per la tutela dei monumenti, che anni or sono è stato formulato mercé l'intervento degli organi preposti alla tutela medesima e cioè le soprintendenze ai monumenti ed agli scavi. Tale insieme costituisce un documento di vivo interesse e, sebbene abbia l'infelice titolo di Carta del restauro, avrà certamente migliore fortuna di molte altre analoghe Carte, perché appare, nel complesso, dettato da un sano ed illuminato senso dell'arte e della storia. Nella sua fondamentale impronta esso mostra di ispirarsi ad una concezione nettamente antitetica a quella predicata dal Viollet le Duc. Infatti il restauro di ripristino fondato su analogie stilistiche vi è senz'altro bandito ed è solo ammesso in quei casi in cui risulta fondato su basi assolutamente attendibili¹⁰. Riferendosi alle opere delle età antiche, tali norme stabiliscono che sia escluso il completamento delle parti mancanti, anche nel caso che sia possibile desumere con certezza i particolari elementi di queste, e ciò perché il senso formale di una moderna esecuzione non potrebbe in nessun caso giungere a comporre in unità stilistica l'antico e il nuovo¹¹. È ammessa solo l'anastilosi e cioè la meccanica ricomposizione di parti smembrate, come potrebbero essere,

⁷ Versione del 1987: "Due Sicilie". Il testo che segue diventa un nuovo paragrafo.

⁸ Versione del 1987: "E d'altra parte accanto ai rifacimenti di fantasia non sono mancati quelli di ripristino, i quali, sebbene condotti con documenti alla mano [...]".

⁹ Versione del 1987: "cosí a Venezia la grigia e neutra facciata del Fondaco dei Turchi che non conserva neppure qualche traccia di quella varietà di episodi plastici che distingueva quella meraviglia di colore che era la facciata primitiva".

¹⁰ Versione del 1987: "Infatti il restauro di ripristino, fondato su analogie stilistiche, vi è senz'altro bandito ed è solo ammesso in quei casi in cui risulta fondato su basi assolutamente attendibili".

¹¹ Versione del 1987: "[...] anche nel caso che sia possibile desumere con certezza i particolari elementi di queste e ciò perché il gusto formale di una moderna esecuzione non potrebbe in nessun caso giungere a comporre in unità stilistica l'antico e il nuovo".

ad esempio, gli sparsi rocchi di una colonna dorica o i blocchi di una muratura isodomica. Nella eventualità che risulti necessaria, per ogni genere di restauro, l'esecuzione di parti nuove, è suggerito che queste siano limitate all'indispensabile e, in ogni caso, che siano eseguite, o con materiale diverso da quello originario o con l'adozione di superfici di inviluppo in cui la ricorrenza con la forma antica sia raffigurata in modo schematico. Tutto questo nel giusto intento di distinguere la parte antica dalla nuova e cioè, come s'è già accennato, in un senso precisamente opposto a quello praticato dal Viollet le Duc.

Un'altra norma degna d'interesse è quella che afferma la necessità di conservare di un monumento tutti gli elementi aventi carattere di arte o di storico ricordo "a qualsiasi tempo appartengano; senza che il desiderio dell'unità stilistica e del ritorno alla primitiva forma intervenga ad includerne alcuni a detrimento di altri e solo possono eliminarsi quelli come le murature di finestre o di intercolunni di portici che, privi di importanza e di significato, rappresentino deturpamenti inutili". In linea di massima anche questo può essere considerato come legittimo. Tuttavia a me pare che non possa escludersi in maniera assoluta un criterio di scelta per la stessa ragione per cui noi non possiamo sentire storicamente il nostro passato dando tutto lo svolgimento di esso la stessa importanza. Qui sorge il dubbio che l'estrema imparzialità, suggerita dalla norma suddetta adombri una certa preoccupazione¹² circa il giudizio futuro che, col mutare dei gusti e delle tendenze, può essere pronunciato sul nostro operare. Preoccupazione giusta soltanto se limitata ad ispirare una seria e prudente consapevolezza del compito da assolvere; altrimenti essa rischierebbe di ridurci ad una sterile neutralità non meno condannabile dell'attiva ignoranza artistica del Viollet le Duc¹³.

In altre parole, pur rispettando la norma in questione, si tratterà di giudicare se certi elementi abbiano o no carattere di arte, perché, in caso negativo, ciò che maschera o addirittura offende immagini di vera bellezza sarà del tutto legittimo abolirlo e per conseguenza comprometersi con una predilezione ispirata da una vera e propria valutazione critica. Certamente anche il brutto appartiene alla storia, ma non per questo gli si dovranno dedicare le stesse cure di cui il bello merita di essere oggetto esclusivo¹⁴. Né mi pare che tale osservazione debba essere sostenuta da esempi: ciascun lettore avrà visto monumenti nei quali la contaminazione apportata da un cattivo rifacimento lo avrà indotto a ricordare per chiara analogia la ridipintura eseguita da qualche mestierante sulla tela di un grande maestro, e, a stretto rigore di termini, anche questa ridipintura, che noi all'occasione non esitiamo a cancellare, ha il suo storico interesse. In definitiva, simili considerazioni debbono indurci¹⁵ a riconoscere come non possa essere dettata in questo campo una regola fissa, perché altrettanto varrebbe dettarla all'attività dello spirito critico.

Ogni monumento dovrà, dunque, essere visto come un caso unico, perché tale è in quanto opera d'arte e tale dovrà essere anche il suo restauro.

Ma è possibile che basti al restauratore avere sensibilità e cultura di critico? Se pensiamo che già la sola superficie di un intonaco e l'apparente neutralità di un tono di raccordo possono impegnare il gusto creativo e che il più scrupoloso rispetto delle migliori esperienze può portare, malgrado tutto, ad un risultato negativo, dobbiamo concludere che non bastano. Per quanto si possa procedere esclusivamente sul cammino tracciato dagli elementi più

¹² Versione del 1987: "Qui sorge il dubbio che l'estrema imparzialità, suggerita dalla norma suddetta, adombri una certa preoccupazione [...]".

¹³ Versione del 1987: "di ridurci ad una sterile neutralità non meno condannabile del restauro artistico secondo Viollet le Duc".

¹⁴ Versione del 1987: "[...] il bello merita di essere oggetto".

¹⁵ Versione del 1987: "In definitiva simili considerazioni debbono indurci [...]".

controllati e sicuri, verrà sempre il momento in cui sarà necessario gettare un ponte, operare una congiunzione, e ciò potrà essere fatto soltanto grazie ad un atto creativo nel quale chi opera non troverà altro aiuto se non in se stesso, né potrà, come avveniva una volta, illudersi che gli stia accanto a guidarlo il fantasma del primitivo creatore.

Ma un diverso atteggiamento di fronte ai compiti che l'attuale restauratore sarà chiamato ad assolvere è suggerito non tanto dalla complessità dei nuovi problemi quanto dal loro carattere di necessità. In altre parole, una condizione totalmente nuova apparirà determinata dal fatto che, mentre prima il ripristinare, o comunque il modificare l'aspetto di un monumento, nasceva quasi sempre dal desiderio più o meno giustificato di ridare ad opere, che non erano né mutilate né pericolanti, la primitiva impronta di autenticità e di bellezza, oggi si tratta di salvare i resti di forme preziose il cui abbandono non sarebbe inconciliabile con la vita di una società colta e civile. Vero è che non sono mancati coloro ai quali tale abbandono, o addirittura la totale distruzione di fabbriche difficili da conservare, è sembrata l'unica soluzione degna di essere attuata. Sostituiamo, si è detto e si dirà ancora, i monumenti nuovi ai danneggiati monumenti antichi, senza troppe nostalgie per il passato; il che vale quanto dire: cancelliamo le glorie di un tempo e produciamone delle nuove. Cosa che potrebbe anche essere degna di un sorriso di simpatia, se fosse soltanto ispirata da un candido ed ingenuo fervore, ma che produce un vivo senso d'allarme se si pensa che, assai più verosimilmente, essa è dettata da una molto attivistica e pratica ambizione. Del resto anche questo atteggiamento ha, per modo di dire, un suo presupposto teorico che conviene esaminare. Esso consiste nel credere che l'attuale e diffuso rispetto per le opere del passato e le cure e gli studi di cui queste sono fatte oggetto, testimoniano della scarsa capacità artistica dei nostri tempi, e che tale rispetto non sarebbe da noi sentito se fossimo animati da un più vivo e fecondo impulso creativo. Un simile giudizio può apparire scusabile quando è pronunziato da artisti, ma non lo è affatto quando a pronunziarlo sono, come talvolta avviene, gli scrittori ed i critici d'arte. In altre parole esso vuol significare che, non potendo fare dell'arte, ci si contenta di scriverne la storia e la critica; come se si trattasse non di cose diverse ma di due gradi di una medesima attività spirituale di cui uno veramente essenziale e sovrano, l'altro subordinato e non necessario. È a tutti noto, infatti, come simile presupposto sia frequente negli artisti; ma è anche chiaro che la critica e la storia sono subordinate all'arte solo nel senso del tempo, per la stessa ragione per cui di nessuna cosa si potrebbe fare storia se più nulla accadesse a questo mondo. In realtà, se dobbiamo augurarci il meglio, questo consisterà nel vederci arricchiti di nuove forme di bellezza, senza che queste vengano a distruggere quanto abbiamo già ragione di amare e quindi ragione di difendere contro le ingiurie del tempo ed altre tragiche vicende.

All'inizio della guerra un grande quotidiano pubblicò un referendum tra gli architetti italiani circa il problema del restauro monumentale e, fra le molte proposte che furono avanzate, era anche quella già accennata. La grande disparità dei giudizi espressi in questa occasione provava come ciascuno avesse esteso ai casi più diversi un suo giudizio o un suo gusto particolare, senza troppo pensare che, prima di por mano a così vasta materia, occorreva rifarsi alle idee generali rimettendo in questione i fondamenti storici ed estetici del lavoro da intraprendere.

Data l'imprevedibile varietà dei casi particolari, appare chiaro che vi sarà modo di compiere tutte le più diverse esperienze; da quella del puro consolidamento statico e della ricomposizione di sparsi frammenti sino all'opera completamente nuova che dovrà sostituire la parte distrutta di una fabbrica, creando un felice contrasto invece che una falsa imitazione. E qui si noti che, mentre un interno o una facciata riescono espressivi in virtù di una fondamentale unità stilistica, quello che noi chiamiamo un ambiente, e cioè quanto è raccolto nella prospettiva di una piazza o di una strada, esige invece varietà di forme, perché in questo caso non si tratta di un'opera sola, anche quando, negli esempi migliori, il ritmo concorde di diverse tendenze formali dà l'impressione di una perfetta ed ideale fusione; e in simili casi nessun ostacolo dovrà essere opposto al manifestarsi di un'architettura nuova.

Se a questo punto, nel sentirsi enunciare un programma così poco uniforme, il lettore mi chiedesse chi mai potrà regolarlo, io gli risponderei ricordando come uno degli autori del suddetto referendum abbia proposto l'abolizione preventiva di ogni polemica, affinché si potesse procedere ad un pratico lavoro. A questo io risposi facendo l'elogio della polemica e credo che ormai, non per effetto della mia risposta, quell'autore abbia avuto tutto il tempo di cambiare avviso; poiché dovrà essere proprio la viva partecipazione degli iniziati e del pubblico colto a determinare, attraverso libere discussioni, l'atmosfera favorevole ai diversi compiti da affrontare, in maniera da rendere possibili quelle soluzioni che, per essere diverse fra loro, non potranno uniformarsi ad un programma prestabilito.

Qualche esempio di quanto ho detto sopra può essere fornito dal complesso dei lavori che si dovranno eseguire in Napoli, nella chiesa di s. Chiara, in quella di s. Eligio ed altrove.

L'impossibilità di ricomporre l'interno barocco di s. Chiara appare evidente al primo sguardo. Nelle condizioni presenti, data la scomparsa della volta e di quasi tutte le decorazioni settecentesche, il restauro offre una sola possibilità dal punto di vista dell'indirizzo formale: quella che consiste nel ripetere le linee trecentesche continuando a scoprire quello che il fuoco ha già parzialmente scoperto. Tuttavia, significativi avanzi del rifacimento settecentesco potranno essere conservati come le sculture sepolcrali in alcune cappelle ed il pavimento che, sebbene molto danneggiato, non sarà difficile ricomporre, dato il suo prevalente carattere geometrico. Non potranno essere conservati, invece, la pilastratura di stucco e le cornici delle finestre, perché è venuto a mancare a tali parti ogni legame organico di ricorrenza, in seguito alla scomparsa della volta e dei pilastri tra le cappelle. Del resto la conservazione di questo rivestimento¹⁶, che costituiva il motivo fondamentale ed il pretesto architettonico della trasformazione dalla forma gotica a quella barocca, non sarebbe possibile anche perché le parti stesse risulteranno tagliate dal ripristino degli antichi finestroni, e questo non potrà non tornare a pieno vantaggio della prospettiva interna, perché contribuirà più d'ogni altro elemento a ridare un pieno sviluppo verticale alla navata.

In onore della verità e non per voler ritrovare a tutti i costi, in mezzo a tanta rovina, un motivo di consolazione, va riconosciuto che, pur nella vastità e audacia del programma decorativo, il settecento napoletano non aveva raggiunto in s. Chiara una delle sue espressioni più felici. Gli affreschi, le dorature, la volta, che nel suo sesto fortemente depresso non riusciva a mascherare la finzione strutturale, e soprattutto lo stridente contrasto fra tutto questo ed il gusto formale dei monumenti angioini dominanti sullo sfondo, davano al visitatore un senso di perplessità e di insoddisfazione che solo era superato quando l'occhio, rinunciando alla visione d'insieme, passava a considerare le opere d'arte ed i documenti di storia che cinque secoli avevano accumulato in questo grandioso interno. Ciò non toglie, ad ogni modo, che anche s. Chiara barocca sia degna di rimpianto e che il suo ricordo susciti in noi un sentimento di nostalgia, non tanto per l'immagine perduta quanto perché il ricordo di questa è associato, negli animi di molti di noi, a quello degli anni di giovinezza ed al loro vago e dolce immaginare. In tal senso l'antitesi tra la chiesa settecentesca, così ricca e profana, e quella austera e nuda che risorgerà dal restauro, significherà in simbolo l'antitesi tra il tempo passato e quello che ci attende.

Circa la sorte di alcune altre opere particolari della chiesa va ricordato che anche l'altar maggiore, con i suoi fastosi intarsi marmorei e le sue volute, può dirsi completamente perduto.

¹⁶ Versione del 1987: "Del resto la conservazione di codesto rivestimento, [...]".

Nelle chiese napoletane del sei e settecento l'altare appare abitualmente come il pezzo di forza del virtuosismo, e quello di s. Chiara non faceva eccezione¹⁷. A me pare che tale perdita meriti meno delle altre di essere deplorata, sia per la sua scarsa importanza artistica sia perché, incorporato nella muratura dell'opera barocca e quindi risparmiato dal fuoco, resta tuttora il primitivo altare gotico dall'ornamentazione delicata e preziosa¹⁸ e di una grandezza che, mentre è proporzionata alla figura del sacerdote officiante ed in perfetta armonia con l'ambiente gotico, lascia pienamente dominare il monumento di re Roberto e gli altri che lo fiancheggiano. Ma qui potrebbe sorgere il dubbio che forse meglio sarebbe, data la loro attuale condizione di rovina, se quei monumenti non più dominassero la visuale della navata, mentre, a render più acuta la pena, sopraggiunge il ricordo del perfetto stato di conservazione in cui le sculture dei Bertini, di Tino di Camaino e del Baboccio erano giunte sino a noi; e, quasi non bastasse, le fotografie eseguite dopo l'incendio mostrano parti ancora conservate che poi, per l'impossibilità di una immediata protezione e per le sopraggiunte intemperie, sono successivamente crollate. Ad ogni modo sembra chiaro che parte dei frammenti potrà essere ricomposta in sito e che il resto dovrà essere raccolto e conservato, insieme con le parti superstiti di altre opere, in quelle sale del convento che, convenientemente restaurate, potranno essere destinate a museo della chiesa. Concepito in pura funzione statica il restauro dovrà limitarsi a rifare, là dove occorra, qualche elemento portante in forma riassuntiva e schematica, in maniera che esso appaia riconoscibile dal resto per il suo diverso carattere, pur collaborando a ricostituire una visione d'insieme e giovando a proteggere ciò che resta da una successiva rovina. Ora, che questa visione d'insieme possa essere raggiunta pare molto probabile; ma risulterà certo solo quando, raccolte, esaminate e rilevate le sparse membra, si delinearà quel ripristino grafico che dovrà precedere il lavoro esecutivo¹⁹.

All'età angioina appartengono quasi tutte le maggiori chiese di Napoli fra cui quella di Donnaregina che è stata oggetto di uno dei migliori restauri compiuti in Italia in questi ultimi decenni²⁰. Con lo stesso gusto e lo stesso rispetto, sebbene il compito sia ancora più arduo, sarebbe desiderabile veder ricostruita s. Chiara e la chiesa di s. Eligio. Quest'ultima mostra ora alcuni elementi nuovi di grande interesse tra cui le belle crociere in pietra viva che fiancheggiavano l'abside e che il neutro ed indifferente rimaneggiamento del Travaglini, lo stesso che altrove inventava dorature gotiche, aveva mascherato con squallide pareti di intonaco. Qui, ancora più che in s. Chiara, il compito del restauratore è chiaramente indicato, sia all'interno che all'esterno, dagli organici e pregevoli resti della fabbrica gotica. Le finestre murate saranno così riaperte per ridare luce e ritmo all'unica navata.

Ma la maggiore difficoltà non consisterà nella sistemazione delle parti superstiti dei monumenti, alle quali soccorreranno i numerosi mezzi che la moderna tecnica pone a nostra disposizione, bensì nell'attribuire una forma estetica a tutto il vasto insieme; cosa che, procedendo con la maggiore sobrietà e cautela, dovrà pur essere compiuta. Ora è proprio in questo senso che, anche seguendo il concetto di «nuda semplicità e di rispondenza allo schema costruttivo» opportunamente raccomandate dalle suddette norme del restauro, dovrà essere realizzata un'opera che, nel suo dar nuova vita alla chiesa, riesca insieme antica e moderna. I vincoli del restauro imporranno i loro giusti e rigorosi limiti al gusto ed alla fantasia, ma saranno sempre e soltanto questi ultimi a fornire una soddisfacente soluzione

¹⁷ Versione del 1987: "Nelle chiese napoletane del Seicento e Settecento l'altare appare abitualmente come il pezzo di forza del virtuosismo, e quello di S. Chiara non faceva eccezione".

¹⁸ Versione del 1987: "[...] resta tuttora il primitivo altare gotico, dall'ornamentazione delicata e preziosa [...]".

¹⁹ Versione del 1987: "Ora, che questa visione d'insieme possa essere raggiunta pare molto probabile; ma risulterà certa solo quando, raccolte ed esaminate, le sparse membra, si delinearà quel ripristino grafico che dovrà precedere il lavoro esecutivo".

²⁰ Versione del 1987: "All'età angioina appartengono quasi tutte le maggiori chiese di Napoli, fra cui quella di Donnaregina, che è stata oggetto di uno dei migliori restauri compiuti in Italia in questi ultimi decenni".

NAPOLI. CHIESA DI SANTA CHIARA.

L'interno, prima e dopo la distruzione bellica operata da spezzoni incendiari. Tanto nuda e solenne dovette apparire la chiesa trecentesca, nella prospettiva della sua enorme navata, conclusa in alto dalla coppia di capriate – quanto ricca di dipinti e dorature appariva la chiesa settecentesca prima dell'incendio. Il nuovo spazio barocco fu definito dalla suddivisione dei lunghi finestroni gotici in due aperture ed una finta volta di mezze canne intrecciate sospesa alle capriate e rivestita di bianco intonaco per la esecuzione degli affreschi.

La foto dell'interno barocco mostra l'inizio della volta suddetta, il cui arco depresso consentì l'esecuzione degli affreschi centrali su una superficie quasi bianca.

Le tre arcate che limitavano lo spazio del pronao interno erano sormontate, per tutta l'ampiezza della navata, dalle storie di S. Caterina, di Giovanni e Pacio Bertini, rese più nettamente visibili dal fondo nero. Per la varietà del suo svolgimento figurativo la scomparsa del lungo fregio ha costituito la maggior perdita subita dalla chiesa.

L'interno, come si presentava la mattina del 4 luglio 1943, mostra i due finestroni gotici ed il grande rosone che erano stati occlusi per svolgere il complesso programma di pitture, stucchi e marmi policromi sulla parete interna del muro di testata.

In basso, a destra, sono visibili i resti della Cappella Penne, parzialmente salva ed oggi ricomposta. (didascalia composta da Roberto Pane per la terza edizione del testo pubblicata in *Attualità e dialettica del restauro*, 1987). *Immagini*: Cinquanta monumenti danneggiati dalla guerra, Roma, 1947.



del problema. Ora, se ciò è vero, quale conclusione è legittimo trarne? Che il restauro è esso stesso un'opera d'arte. Tale conclusione è già implicita in quanto si è detto più sopra, ma che non lo è affatto nelle ricordate norme²¹, anzi si direbbe che nella mente di coloro che le hanno redatte sia stata soprattutto presente l'intenzione di negare ogni funzione creativa all'intervento del restauratore, e ciò per il plausibile timore delle pratiche conseguenze che un diverso atteggiamento avrebbe potuto apportare. Ne è prova, fra l'altro, il passo in cui è detto che solo possa ammettersi «la continuazione di linee esistenti nei casi in cui si tratti di espressioni geometriche prive di individualità decorativa». Ma non esistono in architettura linee geometriche prive di individualità decorativa, perché se un'individualità è presente nell'opera, essa è tale anche per virtù di quelle parti che, isolatamente considerate, possono apparire come indifferenti dal punto di vista espressivo²². D'altra parte la già ricordata disposizione di porre in evidenza con materiali diversi e linee d'involuppo la parte nuova dovuta al restauro è sebbene inconsapevole, un'implicita ammissione della natura artistica del restauro, mentre l'antica tendenza dell'imitazione che conduceva al falso documento negava l'arte in quanto sostituiva ad essa un mimetico virtuosismo²³.

Con queste considerazioni ho inteso di chiarire e, in certo senso, spingere sino alle loro estreme conseguenze estetiche i dettami delle più moderne concezioni del restauro.

All'accennato indirizzo da seguire per il ripristino interno di santa Chiara va aggiunta qualche considerazione circa la possibilità di una sistemazione ambientale. Com'è noto non è solo la chiesa che ha subito gravi danni, ma quasi tutto l'abitato che circonda la "cittadella sacra" e specialmente le case addossate al convento dei frati e quelle tra il campanile e l'ingresso al sagrato della chiesa. Qui la distruzione operata dalle bombe offre una possibilità che è da augurarsi non venga trascurata: quella della liberazione del monumento dalle brutture che lo hanno oppresso per secoli. Ancora oggi un edificio a quattro piani nasconde la facciata della chiesa a chi guarda la piazza del Gesù e riduce all'aspetto miserevole di un cortile l'attiguo chiostro dei frati. Se esso verrà demolito elevando al suo posto un portico, si otterrà non solo uno splendido risultato prospettico sia dal largo della chiesa che dalla piazza adiacente e dal chiostro dei frati, ma anche un notevole risultato pratico col decongestionare il traffico in uno dei punti più angusti e più frequentati della città, perché attraverso il portico si potrà creare un passaggio pedonale mentre continuerà per via Trinità Maggiore il transito dei veicoli. Similmente dovrà essere liberato il campanile nei due lati dei quali, togliendo aria e luce all'ambiente, si addossano le case semidistrutte, e ad esse si sostituirà un basso muro di precinzione o un cancello, rispettando i confini del recinto primitivo e la porta d'ingresso con la sua singolare gronda ogivale. Dall'altro lato del campanile le indecorose casette potrebbero essere sostituite da un piccolo mercato aperto, a conveniente distanza dal basamento del campanile stesso. In tal senso l'opera di liberazione sarebbe vantaggiosamente associata ad un'altra di pratica utilità.

Il diradamento operato nelle immediate adiacenze della chiesa potrebbe essere proseguito attraverso il Pallonetto s. Chiara²⁴ sino a raggiungere via Mezzocannone, ed anche in questo tratto successivo vi sarebbero da sfruttare, completandole, alcune demolizioni parziali. È chiaro però che, date le difficoltà da superare per l'attuazione di questo più vasto programma,

²¹ Versione del 1987: "Che il restauro è esso stesso un'opera d'arte sui generis; conclusione già implicita in quanto si è detto più sopra, ma che non lo è affatto nelle ricordate norme; [...]".

²² Versione del 1987: "Ma non esistono in architettura linee geometriche prive di individualità decorativa, poiché se un'individualità è presente nell'opera, essa è tale anche per virtù di quelle parti che, isolatamente considerate, possono apparire come indifferenti dal punto di vista espressivo".

²³ Versione del 1987: "D'altra parte la già ricordata disposizione di porre in evidenza con materiali diversi e linee d'involuppo la parte nuova, dovuta al restauro è sebbene inconsapevole, un'implicita ammissione della natura artistica del restauro, mentre l'antica tendenza dell'imitazione che conduceva al falso documento negava l'arte in quanto sostituiva ad essa un generico virtuosismo".

²⁴ Versione del 1987: "[...] attraverso il pallonetto S. Chiara [...]".

sarà forse opportuno limitare per ora lo studio della sistemazione alla zona di piú immediato interesse. D'altra parte è da ricordare che già vari progetti furono elaborati in passato per s. Chiara e dintorni, e se essi apparvero realizzabili un tempo, a maggior ragione lo sono ora, dal momento che la guerra ha creato le circostanze favorevoli a tale realizzazione. A questo proposito, in maniera piú generale, c'è da rilevare che, se molti anni occorreranno perché così vasti programmi di restauro siano condotti a termine, è necessario che sin da ora sia preparato un preciso piano di sistemazioni urbane, specialmente nella vecchia città, dove opportuni lavori di diradamento potranno essere favoriti dalle demolizioni prodotte dalla guerra.

Occorrerà aggiornare il piano regolatore della città tenendo conto della nuova situazione: molte fabbriche danneggiate è desiderabile che non siano piú ricostruite, affinché la loro totale demolizione torni a vantaggio della pubblica igiene, della viabilità e del migliore ambientamento di opere monumentali²⁵.

Il tanto auspicato diradamento della vecchia Napoli potrà essere almeno in parte realizzato se le circostanze attuali saranno opportunamente sfruttate con accurati studi particolari. I decumani ed i vici dell'antico centro greco-romano erano fiancheggiati da case alte non piú di dieci o dodici metri, mentre la Napoli moderna ha visto sorgere, per successive stratificazioni, case che a volte superano i ventiquattro metri su una sezione stradale che è ancora oggi quella che era prima della nascita di Cristo. Ma, ripeto ancora, perché tale diradamento sia possibile, occorre che siano tempestivamente impedito inopportune ricostruzioni; e ciò non si potrà fare attuando vaghi criteri di scelta, ma solo seguendo un programma che preveda la organica soluzione dei singoli casi e la conseguente ricostruzione di nuovi fabbricati in quelle zone periferiche che sono già servite da ampie strade nuove.

Varie sistemazioni monumentali riuscirebbero molto utili anche per la viabilità e l'igiene, ed il presentarle sotto l'aspetto di questo duplice interesse avrebbe il vantaggio di renderne piú pratica l'esecuzione. Oltre alla sistemazione già citata di s. Chiara occorrerà studiarne altre, come quella della chiesa di s. Lorenzo, intorno alla cui abside si addossano alcune luride case, e promuovere l'apertura di alcune piazze o larghi in punti opportunamente scelti: per esempio, davanti al bell'edificio del Monte di Pietà.

La distruzione di tante opere d'arte ci fa sentire oggi quanto sia vera la massima leonardesca che le cose belle appartengono a coloro che le amano. Questa è potuta sembrare una espressione un po' retorica, sino a quando non abbiamo constatato a nostre spese che era invece un'affermazione di verità positiva e concreta.

Restaurare e proteggere i nostri monumenti dovrà essere uno dei compiti peculiari del nostro futuro, malgrado il giudizio dei cosiddetti uomini pratici i quali credono che lo scopo di una società umana sia già soddisfatto dal raggiungimento di un pratico benessere²⁶. Ma alla nostra difficile opera di persuasione verso costoro, le argomentazioni logiche gioveranno assai meno di quelle ispirate dall'amore verso i frutti piú preziosi della nostra civiltà; allo stesso modo per cui, non la logica, ma un sentimento è ciò che dà impulso alla nostra vita morale.

*

²⁵ Versione del 1987: "Occorrerà ritracciare il piano regolatore della città tenendo conto della nuova situazione: molte fabbriche danneggiate è desiderabile che non siano piú ricostruite, affinché la loro totale demolizione torni a vantaggio della pubblica igiene, della viabilità e del migliore ambientamento di opere di importante interesse".

²⁶ Versione del 1987: "Restaurare e proteggere i nostri monumenti dovrà essere uno dei compiti peculiari del nostro futuro, malgrado il giudizio dei cosiddetti uomini pratici, i quali credono che lo scopo di una società umana sia già soddisfatto dal raggiungimento di un pratico benessere".



Versión del texto
en ESPAÑOL

La restauración de monumentos y la iglesia de Santa Chiara en Nápoles

ROBERTO PANE

Publicación original: Roberto Pane (1948) "Il restauro dei monumenti e la chiesa di s. Chiara in Napoli", in: *Architettura e arti figurative*, Neri Pozza Editore, Venezia, pp. 7-20.¹

Traducción de Valerie Magar

Las cuestiones relacionadas con la restauración de monumentos no son nuevas en Italia; de hecho, puede decirse que ningún otro país ha acumulado un conjunto de experiencias tan vasto en este campo. Sin embargo, lo que ya se ha hecho es todavía poco, comparado con aquello que se deberá hacer, porque los casos más diversos y, por desgracia, también los más desesperados, se presentan hoy a la mente de los expertos. Además, dado que no es posible restaurar todos los edificios de interés artístico, habrá que hacer una selección, cuyos criterios se determinarán mediante el escrutinio de no pocos contrastes y polémicas.² En cualquier caso, parece seguro que los privilegios defendidos durante veinte años por las ruinas romanas deberán reducirse, en gran medida gracias a la renovada democracia, dado que a aquella especie de afinidad electiva que unía a nuevos y viejos césares le ha llegado su hora.³

Además, los contrastes y las controversias ayudarán en éste y otros temas a despertar ese interés por el patrimonio histórico y artístico común, que es una de las primeras condiciones para la reanudación de la vida cultural. Así, nosotros nos sentimos alentados para repensar las antiguas y nuevas teorías de la restauración, con una participación tanto más viva y adherente cuanto más vasta e inmediata es la tarea por emprender.⁴

¹ Texto publicado inicialmente en 1944, en *Aretusa* (I (I): 68-79). Una segunda versión con muy ligeras modificaciones fue publicada con el título *Il restauro dei monumenti e la chiesa di s. Chiara in Napoli*, en R. Pane, *Architettura e arti figurative*, Neri Pozza Editore, Venezia (1948: 7-20). Una tercera versión, ligeramente modificada se publicó en *Attualità e dialettica del restauro* (1987: 23-37). Las modificaciones se han incluido aquí como notas al pie, para los estudiosos interesados en el estudio filológico, a excepción de los cambios en acentos en italiano (*piú/più, cosí/così*) y mayúsculas (*s. Chiara/S. Chiara*). En la versión de 1987 se insertaron dos imágenes de Santa Chiara, con un breve texto que se transcribe al final del artículo.

² Versión de 1987: "Por otra parte, sin poder restaurar todas las edificaciones de interés artístico, se deberá proceder a una selección, cuyos criterios se determinarán a través del escrutinio de no pocos contrastes y controversias".

³ En la versión de 1987, los dos primeros párrafos están unidos.

⁴ Versión de 1987: "[...] con una participación tanto más vívida y adherente cuanto mayor e inmediata sea la tarea por realizar".

La restauración, entendida como la conservación y defensa de los monumentos, y no sólo la adaptación práctica de los mismos usos a nuevos, es una cosa por completo moderna, cuya historia se remonta a poco más de un siglo. La Antigüedad ignoró el problema de la restauración estética; la época del Renacimiento documentó amorosamente lo antiguo, pero en lugar de conservarlo, lo explotó, en ocasiones, como cantera de mármol y piedra; la época del Barroco alimentó una sonriente indiferencia hacia las formas del pasado y, en su ilimitada producción, no dudó ni siquiera ante los más graves peligros de contaminación. Hay que remontarse a los primeros decenios del siglo XIX para encontrar verdaderas y propias teorías de la restauración, como las expresadas por Quatremère de Quincy y por Viollet-le-Duc, este último tan célebre como perjudicial fue su obra.⁵ Tanto en los casos en los que completó como en los de *ripristino*,⁶ Viollet-le-Duc proclamaba la necesidad de que el arquitecto restaurador adoptara el lenguaje de los artistas antiguos, utilizando para ello no sólo el ejemplo proporcionado por la obra concreta por restaurar, sino también las formas típicas, y por tanto genéricas, del llamado estilo arquitectónico, que no es el estilo del arte, por el simple hecho de que nunca es genérico, sino individual.⁷ En su *Dictionnaire raisonné*, el teórico francés escribe: “lo mejor es colocarse en el lugar del arquitecto primitivo e imaginar lo que haría si, regresando a este mundo, se le plantearan los programas que nos plantean a nosotros mismos”.⁸ Esa suposición antihistórica parecía tan legítima que constituyó el fundamento de las numerosas restauraciones que, en la segunda mitad del siglo XIX y más allá, se llevaron a cabo tanto en Francia como en otros países europeos. No se trata aquí de mostrar cómo, aún hoy, esa mentalidad racional y no estética puede encontrarse de otra manera en esa historiografía de la arquitectura que sigue procediendo conforme a patrones y tipos de evolución. Pero, para no salirme del tema, no citaré las obras de Francia y Alemania, en las que el documento falso se mezcla de manera inseparable del auténtico, sino que bastará con recordar algunas de las más famosas reconstrucciones que se realizaron en nuestro país, en la misma línea. Éstas son la fachada de la catedral de Florencia, la fachada de Santa Croce, el Castillo de los Sforza de Milán y, aún más grave, por los daños causados a un vasto entorno, las restauraciones realizadas por Rubbiani en muchos edificios grandes y pequeños de Bolonia, empezando por la iglesia de San Francesco, y terminando por las casas medievales, los pórticos y toda la producción espontánea y admirablemente afinada que no necesitaba nada, o sólo alguna modesta obra de consolidación aquí y allá, y que en cambio fue rehecha y, con la intención de hacerla más bella, reducida a ser tediosa y convencional. Ante muchos de los monumentos de Bolonia, cualquier observador sensible no puede evitar sentir pena al ver que la policromía de los ladrillos y las piedras ha sido despojada de toda vivacidad, superficie y tono primitivos, y que lo que era inmediato y original, se ha convertido en imitación.

Unos cincuenta años antes de Rubbiani, también Nápoles tuvo su propio restaurador, Travaglino, bien conocido por los estudiosos por la destrucción que llevó a cabo, en San Domenico Maggiore, de las numerosas lápidas que cubrían el suelo de la iglesia y por esas vagas cruces doradas que, más que un intento de restauración, son una expresión peregrina de la moda neogótica, llegada con cierto retraso desde Inglaterra a la capital del Reino de las

⁵ Versión de 1987: “[...] Viollet-le-Duc, este último, tan célebre como vasta y a menudo perjudicial fue su obra e influencia”.

⁶ *Ripristino*: reconstitución del aspecto o de la forma original de un monumento, mediante la eliminación de añadidos o superposiciones. Nota de la traductora.

⁷ Versión de 1987: “[...] sino también las formas típicas, y por tanto genéricas, del llamado estilo de la arquitectura, que no es el estilo del arte por la sencilla razón de que éste nunca es genérico sino individual”.

⁸ Cita original: “le mieux est de se mettre à la place de l’architecte primitif et de supposer ce qu’il ferait, si, revenant au monde, on lui posait les programmes qui nous sont posés à nous-mêmes”.

dos Sicilias.⁹ Travaglini es también responsable de otra iglesia que modificó gravemente: la de San Eligio, primera construida en estilo puramente gótico tras la conquista angevina. En ella, las bombas derribaron el banal enmascaramiento de repellido blanco, dejando al descubierto algunas de las espléndidas bóvedas de crucería de la antigua iglesia. Más adelante veremos cómo se presenta aquí también el problema de la restauración, aunque en un programa más modesto, muy parecido al que habrá que resolver para la iglesia de Santa Chiara. Desfiguraciones más recientes, realizadas conforme a los cánones de Viollet-le-Duc, es decir, todavía según el así llamado estilo, son la fachada de la catedral de Nápoles y la de la catedral de Amalfi. Pero aún más numerosas serían las restauraciones en otras ciudades italianas que deberían citarse como ejemplos no dignos de imitación. Por otro lado, junto a las reconstrucciones fantasiosas, también ha habido aquellas de *ripristino* que, aunque realizadas con documentos en mano,¹⁰ han conseguido resultados expresivos no menos ingratos: por ejemplo, en Venecia, la fachada gris y neutra del Fondaco dei Turchi, que ni siquiera conserva el recuerdo de aquella maravilla de color que era la fachada primitiva.¹¹

Por fortuna, los errores del pasado ya han ayudado a educar a los restauradores modernos, y la cultura crítica y estética, más avanzada en Italia que en otros lugares, ha contribuido en gran medida a la formación de una conciencia madura de los problemas en cuestión. Prueba de este progreso es el conjunto de normas relativas a los criterios que deben seguirse para el cuidado de los monumentos, que hace años se formuló gracias a la intervención de los organismos responsables de dicha protección; es decir, las superintendencias de monumentos y excavaciones. Ese conjunto constituye un documento de gran interés y, aunque tiene el desafortunado título de *Carta del Restauo*, tendrá sin duda mejor suerte que muchas otras Cartas similares, porque parece, en general, estar dictada por un sano e ilustrado sentido del arte y la historia. En su impronta fundamental muestra que se inspira en una concepción claramente antitética a aquella predicada por Viollet-le-Duc. De hecho, la restauración de *ripristino* sustentada en analogías estilísticas está prohibida, y sólo se permite en los casos en que se fundamenta en bases absolutamente fiables.¹² Con referencia a las obras de la Antigüedad, tales normativas establecen que se debe excluir el completamiento de las partes faltantes, aunque se puedan deducir con certeza los elementos particulares de éstas, porque el sentido formal de una ejecución moderna no podría, en ningún caso, alcanzar a conformar lo antiguo y lo nuevo en unidad estilística.¹³ Sólo se admite la anastilosis, es decir, la recomposición mecánica de las partes desmembradas, como podría ser el caso, por ejemplo, de los tambores dispersos de una columna dórica o de los bloques de una mampostería isodómica. En el caso de que para cualquier tipo de restauración sea necesario crear nuevas partes, se sugiere que éstas se limiten a lo indispensable y, en todo caso, que se efectúen con material diferente al original, o bien adoptando superficies envolventes en las que se represente de manera esquemática la recurrencia de la forma antigua. Todo esto se hace con la intención correcta de distinguir la parte antigua de la nueva, y eso es, como ya se ha dicho, en un sentido justo opuesto a aquel practicado por Viollet-le-Duc.

⁹ Versión de 1987: "Dos Sicilias". El texto que sigue se convierte en un nuevo párrafo.

¹⁰ Versión de 1987: "Y por otro lado, junto a las reconstrucciones de fantasía, no faltaron los de *ripristino*, que, aunque realizados con documentos en mano [...]".

¹¹ Versión de 1987: "así, en Venecia, la fachada gris y neutra del Fondaco dei Turchi no conserva ni rastro de aquella variedad de episodios plásticos que distinguían a esa maravilla del color que era la fachada primitiva".

¹² Versión de 1987: "De hecho, la restauración basada en analogías estilísticas está incuestionablemente prohibida y sólo se permite en aquellos casos en que se fundamenta en bases absolutamente fiables".

¹³ Versión de 1987: "aunque sea posible deducir con certeza los elementos particulares de éstas, y ello porque el gusto formal de una ejecución moderna no podría en ningún caso llegar a componer en unidad estilística lo antiguo y lo nuevo".

Otra norma digna de interés es la que afirma la necesidad de conservar todos los elementos de un monumento que tengan carácter artístico o histórico, "cualquiera que sea su antigüedad; sin que el deseo de unidad estilística y de retorno a la forma primitiva intervenga para incluir unos en detrimento de otros, pudiendo eliminarse sólo aquellos elementos como la mampostería de las ventanas o las entretelas de los pórticos que, careciendo de importancia y de significado, representen desfiguraciones inútiles". En principio, esto también puede considerarse legítimo. Sin embargo, me parece que no se puede excluir de manera absoluta un criterio de selección, por la misma razón por la que no podemos sentir históricamente nuestro pasado dándole a todo la misma importancia. Aquí surge la duda de que la extrema imparcialidad, sugerida por la regla mencionada, genera cierta preocupación¹⁴ por el juicio futuro que, a medida que cambian los gustos y las tendencias, pueda pronunciarse acerca de nuestra forma de actuar. Esa preocupación sólo es correcta si se limita a inspirar una conciencia seria y prudente de la tarea que tenemos que resolver; de lo contrario, correría el riesgo de reducirnos a una neutralidad estéril que no es menos condenable que la activa ignorancia artística de Viollet-le-Duc.¹⁵

En otras palabras, respetando la norma en cuestión, se tratará de juzgar si ciertos elementos tienen o no el carácter de arte, porque, en caso negativo, será por completo legítimo abolir lo que enmascara o incluso ofende las imágenes de la verdadera belleza y, en consecuencia, comprometerse con una predilección inspirada en una verdadera y propia valoración crítica. Es cierto, lo feo también pertenece a la historia, pero eso no significa que deba recibir la misma atención que lo bello merece de manera exclusiva.¹⁶ Tampoco me parece que tal observación deba apoyarse en ejemplos: cada lector habrá visto monumentos en los que la contaminación aportada por una mala reconstrucción le habrá hecho recordar, por clara analogía, el repinte realizado por algún artesano en el lienzo de un gran maestro y, en términos rigurosos, incluso ese repinte, que no dudamos en eliminar en alguna ocasión, tiene su propio interés histórico. En definitiva, consideraciones similares deben llevarnos a reconocer¹⁷ que no se puede dictar ninguna regla fija en este campo, porque equivaldría a dictarla a la actividad del espíritu crítico.

Cada monumento deberá, por lo tanto, verse como un caso único, porque así es como obra de arte y así deberá también ser su restauración.

Pero, ¿es posible que a un restaurador le baste con tener la sensibilidad y la cultura de un crítico? Si pensamos que incluso la superficie de un enlucido y la aparente neutralidad de un tono de conexión pueden comprometer el gusto creativo, y que el más escrupuloso respeto por la mejor experiencia puede conducir, a pesar de todo, a un resultado negativo, debemos concluir que eso no es suficiente. Por mucho que se avance exclusivamente por el camino trazado por los elementos más controlados y seguros, siempre llegará el momento en el que será necesario tender un puente, alcanzar una conjunción, y ello sólo podrá hacerse gracias a un acto creativo, en el que quien lo ejecute no encontrará más ayuda que en sí mismo, ni podrá, como antaño, engañarse pensando que el fantasma del creador primitivo está a su lado para guiarlo.

¹⁴ Versión de 1987: "Aquí surge la duda de que la extrema imparcialidad, sugerida por la regla antes mencionada, adorne una cierta preocupación [...]".

¹⁵ Versión de 1987: "de reducirse a una neutralidad estéril, no menos condenable que la restauración artística de acuerdo con Viollet-le-Duc".

¹⁶ Versión de 1987: "[...] que merece lo bello".

¹⁷ Versión de 1987: "En definitiva, consideraciones similares deben inducirnos [...]".

Pero una actitud diferente ante las tareas que el restaurador de hoy deberá mostrar, se sugiere no tanto por la complejidad de los nuevos problemas como por su carácter de necesidad. En otras palabras, una condición por completo nueva vendrá determinada por el hecho de que, mientras que antes la restauración, o al menos modificar el aspecto de un monumento, procedía casi siempre del deseo más o menos justificado de devolver la primitiva impronta de autenticidad y belleza a obras que no estaban mutiladas ni en peligro, hoy se trata de salvar los vestigios de unas formas preciosas, cuyo abandono no sería compatible con la vida de una sociedad culta y civilizada. Es cierto que no han faltado aquéllos a los que ese abandono, o incluso la destrucción total de fábricas difíciles de conservar, les ha parecido la única solución digna de aplicarse. Se ha dicho, y se volverá a decir, que hay que sustituir con nuevos monumentos a los antiguos dañados, sin demasiada nostalgia del pasado; lo que equivale a decir: borremos las glorias del pasado y produzcamos otras nuevas. Eso podría incluso merecer una sonrisa de simpatía, si sólo estuviera inspirado por un fervor cándido e ingenuo, pero produce una viva sensación de alarma si se piensa que, mucho más probablemente, está dictado por una ambición muy activa y práctica. Además, esta actitud también tiene, por así decirlo, su propio presupuesto teórico que conviene examinar. Consiste en creer que el actual respeto generalizado por las obras del pasado, y el cuidado y los estudios a los que son sometidas atestiguan la escasa capacidad artística de nuestro tiempo, y que no sentiríamos ese respeto si nos animara un impulso creativo más vivo y fecundo. Tal juicio puede parecer justificable cuando lo pronuncian los artistas, pero no lo es en absoluto cuando lo pronuncian, como ocurre a veces, los escritores y los críticos de arte. En otras palabras, significa que, puesto que no pueden hacer arte, se contentan con escribir su historia y su crítica; como si no se tratara de cosas diferentes, sino de dos grados de una misma actividad espiritual, de los cuales uno es de verdad esencial y soberano, el otro subordinado e innecesario. Es bien sabido por todos, de hecho, que tal suposición es común entre los artistas; pero también está claro que la crítica y la historia están subordinadas al arte sólo en el sentido del tiempo, por la misma razón que no se podría hacer historia de nada si no ocurriera nada más en este mundo. En realidad, si queremos desear lo mejor, esto consistirá en vernos enriquecidos por nuevas formas de belleza, sin que éstas vengan a destruir aquello por lo que ya tenemos razones para amar y, por tanto, razones para defender contra los estragos del tiempo y otros acontecimientos trágicos.

Al inicio de la guerra, un importante diario publicó un referéndum, entre los arquitectos italianos, acerca del problema de la restauración de los monumentos y, entre las muchas propuestas que se presentaron, estaba la ya mencionada. La gran disparidad de los juicios expresados en aquella ocasión demostró cómo cada uno había extendido su propio juicio o su gusto particular a los casos más diversos, sin pensar demasiado en que, antes de abordar un tema tan vasto, era necesario referirse a las ideas generales, cuestionando los fundamentos históricos y estéticos del trabajo por emprender.

Dada la imprevisible variedad de casos específicos, está claro que habrá ocasión de realizar los más diversos experimentos; desde el de la pura consolidación estática y la recomposición de fragmentos dispersos, hasta el de la obra por completo nueva, que deberá sustituir la parte destruida de una fábrica, creando un feliz contraste en lugar de una falsa imitación. Y aquí hay que señalar que, mientras que un interior o una fachada son expresivos en virtud de una unidad estilística fundamental, lo que llamamos un ambiente, es decir, lo que se recoge en la perspectiva de una plaza o de una calle, requiere en cambio una variedad de formas, porque en este caso no se trata de una obra única, aun cuando, en los mejores ejemplos, el ritmo concordante de diferentes tendencias formales da la impresión de una fusión perfecta e ideal; y en tales casos ningún obstáculo debe oponerse a la manifestación de una arquitectura nueva.

Si en este punto, al ver la propuesta de un programa tan poco uniforme, el lector me preguntara quién podría regularlo, le respondería recordando cómo uno de los autores del citado referéndum propuso la abolición preventiva de toda polémica, para que se pudiera proceder a un trabajo práctico. A esto respondí elogiando la polémica, y creo que ahora, no por efecto de mi respuesta, ese autor ha tenido tiempo suficiente para cambiar de opinión; pues debe ser la participación viva de los iniciados y del público culto la que determine, por medio de discusiones libres, la atmósfera favorable para las diferentes tareas por afrontar, para hacer posibles aquellas soluciones que, por ser diferentes, no pueden ajustarse a un programa preestablecido.

Algunos ejemplos de lo que he dicho arriba pueden ser proporcionados por el conjunto de obras que se van a realizar en Nápoles, en la iglesia de Santa Chiara, en la de San Eligio y en otros lugares.

La imposibilidad de recomponer el interior barroco de Santa Chiara es evidente a primera vista. En las condiciones actuales, dada la desaparición de la bóveda y de casi todas las decoraciones del siglo XVIII, la restauración sólo ofrece una posibilidad desde el punto de vista de la dirección formal: la de repetir las líneas del siglo XIV, continuando con el descubrimiento de lo que el fuego ya ha dejado parcialmente al descubierto. Sin embargo, se conservan restos significativos de la reconstrucción del siglo XVIII, como las esculturas sepulcrales de algunas capillas y el pavimento que, aunque muy dañado, no será difícil de recomponer, dado su carácter geométrico, que predomina. En cambio, las pilastras de estuco y los marcos de las ventanas no podrán conservarse, ya que esas partes han perdido todo vínculo orgánico de recurrencia, tras la desaparición de la bóveda y de los pilares entre las capillas. Además, la conservación de tal revestimiento,¹⁸ que constituía el motivo fundamental y el pretexto arquitectónico de la transformación de la forma gótica a aquella barroca, no sería posible, también porque las partes mismas serán cortadas por el *ripristino* de las antiguas ventanas, y esto será en beneficio de la perspectiva interna, porque contribuirá más que cualquier otro elemento al desarrollo vertical completo de la nave.

En honor a la verdad y no para encontrar a toda costa, en medio de tanta ruina, un motivo de consuelo, hay que reconocer que, a pesar de la vastedad y audacia del programa decorativo, el siglo XVIII napolitano no había alcanzado con Santa Chiara una de sus expresiones más felices. Los frescos, los dorados, la bóveda, que en su intradós fuertemente deprimido no podía enmascarar la ficción estructural, y sobre todo el estridente contraste entre todo ello y el gusto formal de los monumentos angevinos que dominaban el fondo, provocaban en el visitante una sensación de perplejidad e insatisfacción que sólo se superaba cuando el ojo, renunciando a la visión de conjunto, pasaba a considerar las obras de arte y los documentos de la historia que cinco siglos habían acumulado en este grandioso interior. Sin embargo, esto no altera el hecho de que incluso la Santa Chiara barroca sea digna de ser lamentada, y que su recuerdo despierte en nosotros un sentimiento de nostalgia, no tanto por la imagen perdida, como por el hecho de que su memoria está asociada, en la mente de muchos de nosotros, a los años de juventud y a su vago y dulce imaginar. En este sentido, la antítesis entre la iglesia del siglo XVIII, tan rica y profana, y aquella austera y desnuda que resurgirá tras la restauración, simbolizará la antítesis entre el tiempo pasado y el que nos espera.

En cuanto al destino de otras obras especiales de la iglesia, cabe señalar que el altar mayor, con sus suntuosas incrustaciones de mármol y sus volutas, también puede declararse por completo como perdido.

¹⁸ Versión de 1987: "Además, la conservación de este revestimiento, [...]".



SANTA CHIARA DESPUÉS DEL BOMBARDEO.

Imagen: Cinquanta monumenti danneggiati dalla guerra, Roma, 1947.

En las iglesias napolitanas de los siglos XVII y XVIII, el altar suele ser el punto central del virtuosismo, y el de Santa Chiara no era una excepción.¹⁹ Me parece que esa pérdida merece, menos que las otras, ser deplorada, tanto por su escasa importancia artística como porque, incorporado a la mampostería de la obra barroca y, por tanto, salvado del incendio, aún se conserva el primitivo altar gótico, con su delicada y preciosa ornamentación²⁰ y un tamaño que, aunque proporcionado a la figura del sacerdote oficiante y en perfecta armonía con el entorno gótico, posibilita que el monumento del rey Roberto y los otros que lo flanquean dominen plenamente. Pero aquí podría surgir la duda de que tal vez sería mejor, dado su actual estado de ruina, que esos monumentos dejaran de dominar la vista de la nave, mientras que, para agudizar el dolor, surge el recuerdo del perfecto estado de conservación en que habían llegado hasta nosotros las esculturas de Bertini, Tino di Camaino y Baboccio; y, si no bastara, las fotografías tomadas después del incendio muestran partes de las esculturas aún intactas, pero que después se derrumbaron por no haber podido ser protegidas de la intemperie de inmediato. En cualquier caso, parece claro que una parte de los fragmentos puede volver a montarse *in situ*, y que el resto deberá recogerse y conservarse, junto con las partes supervivientes de otras obras, en aquellas estancias del convento que, una vez restauradas de manera adecuada, puedan utilizarse como museo de la iglesia. Concebida con fines puramente estáticos, la restauración deberá limitarse a reconstruir, cuando sea necesario, algunos elementos portantes de forma resumida y esquemática, de modo que sean reconocibles del resto por su carácter diferente, al tiempo que contribuyan a reconstituir una

¹⁹ Versión de 1987: "En las iglesias napolitanas de los siglos XVII y XVIII, el altar suele aparecer como el centro del virtuosismo, y el de Santa Chiara no fue una excepción".

²⁰ Versión de 1987: "[...] aún se conserva el primitivo altar gótico, con su delicada y preciosa ornamentación [...]".

visión de conjunto y ayuden a proteger lo que queda de una ruina posterior. Ahora bien, parece muy probable que esta visión de conjunto pueda alcanzarse; pero sólo se tendrá la certeza de ello cuando, una vez recogidos y examinados los miembros dispersos, se esboce el *ripristino* gráfico que deberá preceder al trabajo ejecutivo.²¹



SANTA CHIARA EN EL INICIO DE LOS TRABAJOS. *Imagen: La ricostruzione del patrimonio artistico italiano, Roma. 1950.*

Casi todas las iglesias importantes de Nápoles pertenecen al periodo angevino, incluida Donnaregina, que ha sido objeto de una de las mejores restauraciones realizadas en Italia en las últimas décadas.²² Con el mismo gusto y respeto, aunque la tarea es aún más difícil, sería deseable ver reconstruidas Santa Chiara y la iglesia de San Eligio. Esta última muestra, ahora, algunos elementos nuevos de gran interés, entre ellos las hermosas crucerías de piedra viva que flanqueaban el ábside, y que la neutra e indiferente remodelación de Travaglini, el mismo que en otro lugar inventaba dorados góticos, había enmascarado con escuálidas paredes de enlucido. Aquí, incluso más que en Santa Chiara, la tarea del restaurador está indicada con claridad, tanto en el interior como en el exterior, por los restos orgánicos y valiosos del edificio gótico. Las ventanas tapiadas se volverán a abrir para dar luz y ritmo a la nave única.

Pero la mayor dificultad no consistirá en el ordenamiento de las partes supervivientes de los monumentos, para lo cual nos ayudarán los numerosos medios que la tecnología moderna pone a nuestra disposición, sino en atribuir una forma estética a todo el vasto conjunto; algo que, procediendo con la mayor sobriedad y cautela, tendrá que lograrse. Ahora bien, es justo en este sentido en el que, aun siguiendo el concepto de “simplicidad desnuda y cumplimiento del esquema constructivo” que recomiendan convenientemente las normas²³

²¹ Versión de 1987: “Ahora bien, que esta visión de conjunto pueda lograrse parece muy probable; pero sólo será cierta cuando, reunidos y examinados los miembros dispersos, se profile esa restauración gráfica que deberá preceder a la obra ejecutiva”.

²² Versión de 1987: “Casi todas las iglesias importantes de Nápoles pertenecen al periodo angevino, incluida la de Donnaregina, que ha sido objeto de una de las mejores restauraciones de Italia en las últimas décadas”.

²³ Versión de 1987: “Que la restauración es en sí misma una obra de arte sui generis; una conclusión ya implícita en lo dicho anteriormente, pero que no lo es en absoluto en la citada normativa [...]”.

de restauración citadas, debe realizarse una obra que, al dar nueva vida a la iglesia, sea a la vez antigua y moderna. Los vínculos de la restauración impondrán sus justos y rigurosos límites al gusto y a la imaginación, pero serán siempre y sólo estos últimos los que aporten una solución satisfactoria al problema. Ahora bien, si esto es cierto, ¿qué conclusión es legítimo sacar de ello? Que la restauración es en sí misma una obra de arte. Esta conclusión ya está implícita en lo que se ha dicho antes, pero no lo está en absoluto en las citadas normas; por el contrario, parece que en la mente de quienes las elaboraron estaba presente, sobre todo, la intención de negar toda función creativa a la intervención del restaurador, y ello por un plausible temor a las consecuencias prácticas que podría acarrear una actitud diferente. Prueba de ello es, entre otras cosas, el pasaje en el que se afirma que sólo “puede admitirse la continuación de líneas existentes en los casos en que sean expresiones geométricas sin individualidad decorativa”. Pero no hay líneas geométricas en la arquitectura sin individualidad decorativa, ya que si una individualidad está presente en la obra, lo está también en virtud de aquellas partes que, consideradas aisladamente, pueden parecer indiferentes desde el punto de vista expresivo.²⁴ Por otra parte, la mencionada disposición de poner en evidencia la parte nueva debida a la restauración con materiales y líneas de envoltura diferentes es, aunque inconscientemente, una admisión implícita del carácter artístico de la restauración, mientras que la antigua tendencia a la imitación que conducía al documento falso negaba el arte en la medida en que lo sustituía por un virtuosismo mimético.²⁵

Con estas consideraciones, pretendía aclarar y, en cierto modo, llevar hasta sus últimas consecuencias estéticas los dictados de los conceptos más modernos de la restauración.



SANTA CHIARA. Interior en la actualidad. *Imagen: Valerie Magar, 2023.*

²⁴ Versión de 1987: “Pero en arquitectura no existen las líneas geométricas desprovistas de individualidad decorativa, ya que si una individualidad está presente en la obra, lo está también en virtud de aquellas partes que, consideradas de manera aislada, pueden parecer indiferentes desde el punto de vista expresivo”.

²⁵ Versión de 1987: “Por otra parte, la mencionada disposición a destacar la parte nueva debida a la restauración con materiales y líneas envolventes diferentes es, aunque inconscientemente, una admisión implícita de la naturaleza artística de la restauración, mientras que la antigua tendencia a la imitación que conducía al falso documento negaba el arte al sustituirlo por un virtuosismo genérico”.

Además del enfoque que debe seguirse para restaurar el interior de Santa Chiara, también hay que tener en cuenta la posibilidad de una disposición del entorno. Como es sabido, no sólo la iglesia sufrió graves daños, sino casi toda la zona edificada que rodea a la “sagrada ciudadela” y, en especial, las casas adosadas al convento de los frailes y aquellas situadas entre el campanario y la entrada al sagrario de la iglesia. En este caso, la destrucción provocada por las bombas ofrece una oportunidad que es de esperar que no se pase por alto: la de liberar al monumento de la fealdad que lo ha oprimido durante siglos. Todavía hoy, un edificio de cuatro plantas oculta la fachada de la iglesia a quienes miran hacia la plaza del Gesù, y reduce el claustro de los frailes contiguo a la miserable apariencia de un patio. Si se derriba este edificio y en su lugar se levanta un pórtico, no sólo se obtendrá un espléndido resultado en términos de perspectiva, tanto desde lo ancho de la iglesia como desde la plaza adyacente y el claustro de los frailes, sino también un notable resultado práctico, al aliviar la congestión del tráfico en una de las zonas más estrechas y concurridas de la ciudad, ya que se podrá crear un paso peatonal a través del pórtico, mientras que el tráfico de vehículos continuará por la via Trinità Maggiore. De igual manera, habrá que liberar el campanario en los dos lados en los que se apoyan las casas semidestruidas, quitando aire y luz al ambiente, y sustituirlo por una valla baja o una reja, respetando los límites del recinto primitivo y la puerta de entrada con su singular alero ojival. Al otro lado del campanario, las casitas indecorosas podrían sustituirse por un pequeño mercado abierto, a una distancia conveniente de la base del propio campanario. En ese sentido, la obra de liberación se combinaría favorablemente con otra de utilidad práctica.

Los desbastes²⁶ realizados en las inmediaciones de la iglesia podrían continuarse a través del Pallonneto Santa Chiara hasta la via Mezzanone, e incluso en este tramo se podrían aprovechar y completar algunas demoliciones parciales. Sin embargo, es evidente que, dadas las dificultades que hay que superar para aplicar este programa más amplio, podría ser conveniente limitar, por el momento, el estudio del ordenamiento al ámbito de interés más inmediato. Por otra parte, hay que recordar que en el pasado ya se elaboraron varios proyectos para Santa Chiara y sus alrededores, y si en su momento parecieron viables, ahora lo son mucho más, ya que la guerra creó circunstancias favorables para su realización. A este respecto, y de forma más general, cabe señalar que, si bien harán falta muchos años para que se lleven a cabo programas de restauración tan amplios, es necesario elaborar desde ahora mismo un plan preciso de ordenamiento urbano, en especial en la ciudad antigua, donde pueden favorecerse trabajos de desbaste oportunos por las demoliciones provocadas por la guerra.

Será necesario actualizar el plan de ordenamiento territorial de la ciudad, tomando en cuenta la nueva situación: muchas de las fábricas dañadas ya no deberán reconstruirse, para que su demolición total redunde en beneficio de la higiene pública, de la vialidad y de la mejor ambientación de las obras monumentales.²⁷

El tan esperado desbaste de la vieja Nápoles será posible, por lo menos en parte, si se aprovechan de manera adecuada las circunstancias actuales con estudios detallados. Los *decumani* y los *vici* del antiguo centro grecorromano estaban bordeados por casas de no más de diez o doce metros de altura, mientras que la Nápoles moderna ha visto surgir, por medio de sucesivas

²⁶ Roberto Pane usa el término *diradamento*, que en agricultura consiste en eliminar algunos frutos o ramas para permitir el mejor crecimiento de los frutos o de la planta. En urbanismo, consiste en la eliminación de construcciones consideradas menores para permitir la creación de espacios menos densos o vacíos en torno a los edificios monumentales. Nota de la traductora.

²⁷ Versión de 1987: “Se deberá volver a trazar el plan regulador de la ciudad tomando en cuenta la nueva situación: es deseable que muchas fábricas dañadas ya no se reconstruyan, para que su demolición total se convierta en un beneficio de la higiene pública y de la mejor ambientación de obras de interés importantes”.

estratificaciones, casas que a veces superan los veinticuatro metros, en un tramo de calle que sigue siendo el mismo que antes del nacimiento de Cristo. Pero, repito, para que tal liberación sea posible, hay que impedir a tiempo las reconstrucciones inoportunas; y ello no puede hacerse aplicando vagos criterios de selección, sino sólo siguiendo un programa que prevea la solución orgánica de los casos individuales y la consiguiente reconstrucción de las nuevas edificaciones en aquellas zonas periféricas que ya están provistas de nuevas y amplias vías.

Varios ordenamientos monumentales serían también muy útiles para la viabilidad y para la higiene, y presentarlos bajo el aspecto de este doble interés tendría la ventaja de hacer más práctica su ejecución. Además del ya mencionado ordenamiento de Santa Chiara, habrá que estudiar otros, como el de la iglesia de San Lorenzo, alrededor de cuyo ábside se adosan algunas casas mugrientas, y promover la apertura de algunas plazas o espacios amplios en puntos oportunamente elegidos: por ejemplo, frente al hermoso edificio del Monte de Piedad.

La destrucción de tantas obras de arte nos hace sentir hoy cuán cierta es la máxima de Leonardo de que las cosas bellas pertenecen a quienes las aman. Esto podría parecer una expresión un tanto retórica hasta que comprobamos, a nuestra costa, que en realidad era una afirmación de verdad positiva y concreta.

Restaurar y proteger nuestros monumentos debe ser una de las tareas especiales de nuestro futuro, a pesar del juicio de los llamados hombres prácticos, que creen que el propósito de una sociedad humana ya está satisfecho con el logro del bienestar práctico.²⁸ Pero en nuestra difícil labor de persuasión hacia ellos, los argumentos lógicos serán de mucho menos provecho que los inspirados por el amor a los frutos más preciosos de nuestra civilización; del mismo modo por el cual no es la lógica sino un sentimiento lo que da impulso a nuestra vida moral.

*

²⁸ Versión de 1987: "Restaurar y proteger nuestros monumentos debe ser una de las tareas especiales de nuestro futuro, a pesar del juicio de los llamados hombres prácticos, que creen que el propósito de una sociedad humana ya está cumplido por el logro de un bienestar práctico".



Versión del texto
en INGLÉS

The conservation of monuments and the church of Santa Chiara in Naples

ROBERTO PANE

Original publication: Roberto Pane (1948) "Il restauro dei monumenti e la chiesa di s. Chiara in Napoli", in: *Architettura e arti figurative*, Neri Pozza Editore, Venezia, pp. 7-20.¹

Translation by Valerie Magar

Issues relating to the conservation of monuments are not new in Italy. Indeed, one could say that no other country has gathered such a vast complex of experience in this field. However, what has been done is still small compared to what is yet to be done because experts are now facing the most varied and, unfortunately, even the most desperate cases. On the other hand, since it is not possible to restore all the buildings of artistic interest, choices will have to be made, and the criteria will be determined by sifting through numerous contrasts and polemics.² In any case, it seems certain that the privileges maintained for the past twenty years by the Roman ruins will have to be greatly reduced for the benefit of the renewed democracy, since that sort of elective affinity that bound the new and ancient Caesars has now had its day.³

After all, contrasts and polemics will benefit in this and other matters to reawaken the interest in the common historical and artistic heritage, which is among the first conditions for the revival of our cultural life. We feel induced to rethink the old and new theories of conservation, with a participation that is all the more lively and adherent to the more vast and immediate the task to be accomplished.⁴

¹ Text was originally published with the title *Il restauro dei monumenti* in 1944 in *Arethusa* (I (I): 68-79). It was republished, with a slightly modified version with the title *Il restauro dei monumenti e la chiesa di s. Chiara in Napoli*, in R. Pane, *Architettura e arti figurative*, Neri Pozza Editore, Venezia (1948: 7-20). A third version, slightly modified, was published in *Attualità e dialettica del restauro* (1987: 23-37). The changes have been included as notes in this text, for scholars interested in this philological study, except for the changes in accents in Italian (*più/più, così/così*) and those in capitals (s. Chiara/S. Chiara). In that 1987 version, two images of Santa Chiara were included, with a short text inserted at the end of the article.

² 1987 version: "On the other hand, since it will not be possible to restore all factories of artistic interest, a choice will have to be made, the criteria for which will be determined through the sifting of not a few contrasts and controversies."

³ In the 1987 version, the first two paragraphs are merged.

⁴ 1987 version: "[...] with a participation that is all the more vivid and adherent the more vast and immediate the task to be accomplished will present itself."

Conservation, understood as the preservation and defense of monuments and not merely their practical adaptation to new uses, is an absolutely modern thing whose history dates back to little more than a century. Antiquity ignored the problem of aesthetic conservation; the age of the Renaissance lovingly surveyed the ancient, but rather than preserving it, exploited it on occasion as a quarry for marble and stone; the Baroque age nurtured slightly amused indifference toward the forms of the past and, to its boundless production, it did not hesitate even in the face of the gravest dangers of contamination. One has to reach the first decades of the 19th century to find true theories of conservation such as those expressed by Quatremère de Quincy and Viollet-le-Duc, the latter as famous as deleterious was his work and influence.⁵ For both cases, in which he completed elements or in which he opted for a *ripristino*,⁶ Viollet-le-Duc proclaimed the necessity for the conservation architect to embrace as his own the language of the ancient artists, making use for this, not only of the example provided by the particular work that was to be restored, but also of the typical, and therefore generic, forms of the so-called style of architecture; which is not the style of art for the simple fact that this is never generic but always individual.⁷ In his *Dictionnaire raisonné* the French theorist wrote, “the best plan is to suppose one’s self in the position of the original architect, and to imagine what he would do if he came back to the world and had the program with which we have to deal laid before him.”⁸ This anti-historical assumption appeared so legitimate that it became the foundation of the many restorations that, in the second half of the 19th century and beyond, were carried out both in France and other countries of Europe. It is not the case here to show how, even today, such a rationalistic and non-aesthetic mentality is found, in a different guise, in that historiography of architecture that continues to proceed according to patterns and types of evolution. But, to remain on course, I will not mention the French and German works in which the false document is inseparably mixed together with the authentic, by simply reminding us of some of the most famous reconstructions that, based on the same premises, were carried out in Italy. Such are the façades of the Duomo in Florence, that of Santa Croce, the Sforza Castle in Milan, and, more serious still, because of the damage done to a whole vast environment, the restorations carried out by Rubbiani in many large and small buildings in Bologna, beginning with the church of San Francesco on up to the small medieval houses, the porticos, all that spontaneous and admirably balanced production that needed nothing, or only, here and there, some modest consolidation work. Instead it was refurbished and, with the intention of making it more beautiful, reduced to being tedious and conventional. Faced with many of Bologna’s monuments, any sensitive observer cannot help but feel sorry to see that the polychromy of the bricks and stones has been stripped of all primitive liveliness of surface and tone, and that what was immediate and original has become imitation.

About fifty years before Rubbiani, Naples too had had its own restorer, Travaglini, well known especially to scholars for his destruction in San Domenico Maggiore of the numerous tomb slabs that covered the church floor and for those vague gilded crosses which, rather than an attempt at restoration, are a peregrine expression of the neo-Gothic fashion that arrived with some delay from England in the capital of the kingdom of the two Sicilies.⁹ And still on the

⁵ 1987 version: “[...] from Viollet le Duc, as famous the latter, as vast and often deleterious has been his work and influence.”

⁶ *Ripristino*: reconstitution of the original aspect or shape of a monument, through the elimination of added or superposed elements. Note by the translator.

⁷ 1987 version: “[...] but also of the typical, and therefore generic, forms of the so-called style of architecture, which is not the style of art for the simple reason that this is never generic but individual.”

⁸ Original quotation: “Le mieux est de se mettre à la place de l’architecte primitif et de supposer ce qu’il ferait si, revenant au monde, on lui posait les programmes qui sont posés à nous-mêmes”.

⁹ 1987 version, “Two Sicilies.” The following text becomes a new paragraph.

subject of Travaglini, it is worth mentioning another church, severely altered by him: that of San Eligio, the first built in purely Gothic form after the Angevin conquest. In this one the bombs demolished the banal masking of white plaster, exposing some splendid cross vaults of the ancient church. We shall see further on how a restoration problem arises here as well, which, though in a more modest program, closely resembles that which is to be solved for the church of Santa Chiara. More recent defacements, carried out according to the canons of Viollet-le-Duc, that is, still according to the so-called style, are the façade of Naples Cathedral and that of Amalfi Cathedral. But even more numerous would be, in other Italian cities, restorations to be cited as examples not worthy of imitation. And on the other hand, alongside the fancy reconstructions, there has been no shortage of restoration treatments which, although conducted with documents in hand,¹⁰ have achieved expressive results no less ungrateful: thus in Venice the gray and neutral façade of the Fondaco dei Turchi, which does not even preserve the memory of that marvel of color that was the primitive façade.¹¹

Fortunately, the errors of the past have benefited the education of modern conservators, and critical and aesthetic culture, in Italy more advanced than elsewhere, has greatly contributed to the formation of a mature awareness of the problems in question. Evidence of such progress is, among other things, that set of norms concerning the criteria to be followed for the protection of monuments, which years ago was formulated through the intervention of the organizations responsible for the protection itself, namely the superintendencies of monuments and excavations. This set constitutes a document of animated interest and, although it has the unfortunate title of *Carta del Restauro*, it will certainly have better luck than many other similar charters, because it appears, on the whole, dictated by a sound and enlightened sense of art and history. In its fundamental imprint, it shows that it is inspired by a conception clearly antithetical to that preached by Viollet-le-Duc. In fact, restoration of *ripristino* based on stylistic similarities is definitely banned there and is only permitted in those cases where it is based on absolutely reliable grounds.¹² Referring to works of ancient times, these norms stipulate that the completion of missing parts is excluded, even in cases where it is possible to infer with certainty their particular elements, and this is because the formal sense of a modern execution could in no case compose a stylistic unity between the ancient and the new.¹³ Only anastylosis is permissible, that is, the mechanical reassembly of dismembered parts, such as might be, for example, the scattered drums of a Doric column or the blocks of an isodomic masonry. In the event that it turns out to be necessary, for any kind of restoration, to make new parts, it is suggested that these be limited to the indispensable and, in any case, that they be made, either with different materials from the original ones or with the adoption of envelope surfaces in which the shape of the ancient element is depicted schematically. All this is done the proper intention of distinguishing the old part from the new and that is, as has already been mentioned, in precisely the opposite sense to that practiced by Viollet-le-Duc.

Another rule worthy of interest is the one that affirms the necessity of preserving all elements of a monument having with a character of art or historical memory "to whatever time they belong to; without the desire for stylistic unity and return to primitive form intervening to include

¹⁰ 1987 version: "And on the other hand alongside the fictional reconstructions there has been no shortage of restorative ones, which, although conducted with documents in hand [...]."

¹¹ 1987 version: "so in Venice the gray and neutral façade of the Fondaco dei Turchi, which does not even retain any trace of that variety of plastic episodes that distinguished that marvel of color that was the primitive façade."

¹² 1987 version: "In fact, restorative treatments, based on stylistic similarities, is certainly banned there, and is only permitted in those cases in which it is based on absolutely reliable grounds."

¹³ 1987 version: "[...] even in the case that it is possible to infer with certainty the particular elements of these, and this is because the formal taste of a modern execution could in no case come to compose in stylistic unity the old and the new."

some to the detriment of others, and only those such as window masonry or porch interludes which, lacking in importance and significance, represent unnecessary disfigurements may be eliminated.” In principle, this can also be considered as legitimate. However, it seems to me that we cannot absolutely rule out a criterion of choice for the same reason that we cannot historically feel our past giving the whole unfolding of it the same importance. Here the doubt arises that the extreme impartiality, suggested by the above-mentioned norm, generates a certain concern¹⁴ about the future judgment that, as tastes and tendencies change, may be pronounced on our work. A just concern only if limited to inspiring a serious and prudent awareness of the task at hand; otherwise it would risk reducing us to a sterile neutrality no less condemnable than the active artistic ignorance of Viollet-le-Duc.¹⁵

In other words, while respecting the rule in question, it will be a matter of judging whether or not certain elements have an artistic character, because, if not, it will be entirely legitimate to abolish what masks or even offends images of true beauty and consequently to commit oneself with a choice inspired by a true critical evaluation. Certainly the ugly also belongs to history, but that is not why it should be given the same care for which the beautiful deserves to be the exclusive object.¹⁶ Nor does it seem to me that such an observation should be supported by examples: each reader will have seen monuments in which the contamination brought by a bad reconstruction will have induced him to recall by clear analogy the repainting done by some craftsman on the canvas of a great master, and, strictly speaking, even this repainting, which we on the occasion do not hesitate to erase, has its historical interest. Ultimately, such considerations must lead us¹⁷ to recognize how no fixed rule can be dictated in this field, for it would be equally worthwhile to dictate it to the activity of the critical spirit.

Each monument should, therefore, be seen as a unique case, for such it is as a work of art, and such should also be its conservation.

But is it possible that it is enough for the conservator to have sensitivity and culture as a critic? If we think that even the mere surface of a plaster and the apparent neutrality of a connecting tone can engage creative taste and that the most scrupulous adherence to the best experiences can lead, despite everything, to a negative result, we must conclude that they are not enough. However much one may proceed exclusively on the path traced by the most controlled and secure elements, the time will always come when it will be necessary to build a bridge, to operate a conjunction, and this can be done only through a creative act in which the worker will find no help other than in himself. Nor will he be able, as was once the case, to delude himself that the ghost of the primitive creator stands beside him to guide him.

But a different attitude to the tasks that the present restorer will be called upon to perform is suggested not so much by the complexity of the new problems as by their character of necessity. In other words, a totally new condition will appear to be determined by the fact that, whereas before the restoration, or at any rate, the modification of the appearance of a monument, almost always arose from the more or less justified desire to give back to works of art, which were neither mutilated nor unsafe, the primitive stamp of authenticity and beauty, today it is a matter of saving the remains of precious forms whose abandonment

¹⁴ 1987 version: “Here the doubt arises that the extreme impartiality, suggested by the above-mentioned rule, creates a certain concern [...]”

¹⁵ 1987 version, “to reduce us to a sterile neutrality no less condemnable than artistic restoration according to Viollet-le-Duc.”

¹⁶ 1987 version: “[...] beauty deserves to be an object.”

¹⁷ 1987 version: “Ultimately such considerations must lead us [...]”

would be unconceivable with the life of a cultured and civilized society. True, there has been no shortage of those to whom such abandonment, or even the total destruction of hard-to-preserve buildings, has seemed the only worthy solution. Let us substitute, it has been said and will be said again, the damaged ancient monuments with new ones, without too much nostalgia for the past; which is as good as saying: let us erase the glories of yesteryear and produce new ones. This might even be worthy of a smile of sympathy, if it were only inspired by a candid and naive fervor, but it produces a vivid sense of alarm if one thinks that, far more likely, it is dictated by a very activist and practical ambition. Moreover, even this attitude has, as it were, its own theoretical presupposition that is worth examining. It consists in believing that the current widespread respect for the works of the past and the care and studies of which they are the object, testify to the scarce artistic capacity of our times, and that such respect would not be felt by us if we were animated by a more animated and fruitful creative impulse. Such a judgment may appear excusable when it is pronounced by artists, but it is not at all excusable when it is pronounced by writers and art critics, as is sometimes the case. In other words, it is meant to imply that since one cannot make art, one is content to write its history and criticism; as if they were not different things but two degrees of the same spiritual activity, one of which is truly essential and sovereign, the other subordinate and unnecessary. Clearly, it is known to all how frequently such an assumption is made by artists; but it is also clear that criticism and history are subordinate to art only in the sense of time, for that same reason: nothing could become history if nothing more happened in this world. Indeed, if we are to wish for the best, this will consist in seeing ourselves enriched by new forms of beauty, rather than perceiving them as coming to destroy what we already have reason to love and thus reason to defend against the ravages of time and other tragic events.

At the beginning of the war a major newspaper published a referendum among Italian architects about the problem of monumental conservation, and among the many proposals that were put forward was the one already mentioned. The great disparity of the judgments expressed on this occasion proved how each one had extended to the most diverse cases of his own judgment or his own particular taste, without thinking too much about the fact that, before putting one's hand to such a vast subject, it was necessary to refer back to general ideas by calling into question the historical and aesthetic foundations of the work to be undertaken.

Given the unpredictable variety of specific cases, it seems clear that there will be a way to carry out all the most diverse experiences, from that of pure static consolidation and the re-composition of scattered fragments up to the completely new work that must replace the destroyed part of a building, creating a happy contrast instead of a false imitation. And here we should note that, while an interior or a façade are expressive by virtue of a fundamental stylistic unity, what we call an environment, namely, what is gathered in the perspective of a square or a street, demands instead variety of forms, because in this case we are not dealing with a single work, even when, in the best examples, the concordant rhythm of different formal tendencies gives the impression of a perfect and ideal fusion; and in such cases no obstacle should be opposed to the manifestation of a new architecture.

At this point, on hearing the enunciation of such an uneven program, if the reader were to ask me who would ever be able to regulate it, I would answer by recalling how one of the authors of the aforementioned referendum proposed the prior abolition of all polemics so that practical work could be done. To this I replied by eulogizing controversy, and I believe that by now, not as a result of my reply, that the author has had ample time to change his opinion; for it will have to be precisely the stimulating participation of the specialists and the educated public that will determine, through free discussions, the favorable atmosphere for the various tasks to be tackled, so as to make possible those solutions which, because they differ, will not be able to conform to a predetermined program.

Some examples of what I have said above can be provided by the complex of works that will have to be carried out in Naples, in the church of Santa Chiara, in that of San Eligio and elsewhere.

The impossibility of recomposing the Baroque interior of Santa Chiara is apparent at first glance. In the present conditions, given the disappearance of the vault and almost all the 18th-century decorations, restoration offers only one possibility from the point of view of formal address: that of repeating the 14th-century lines while continuing to uncover what the fire has already partially uncovered. However, significant remnants of the 18th-century reconstruction may be preserved, such as the sepulchral sculptures in some chapels and the pavement, which, although severely damaged, will not be difficult to recompose, given its predominantly geometric character. It will not be possible to preserve, however, the stucco pilasters and window cornices, because these parts have lacked any organic link of recurrence, following the disappearance of the vaults and pillars between the chapels. Moreover, the preservation of this covering,¹⁸ which constituted the fundamental motive and architectural pretext for the transformation from Gothic to Baroque form, would also not be possible because the parts themselves will be cut off by the restoration of the ancient windows, and this will not fail to return to the full benefit of the internal perspective, because it will contribute more than any other element to restoring the full vertical development to the nave.



SANTA CHIARA, NAPLES. Interior of the church before 1943. Image: G Dell'Aja, *Il restauro della Basilica di Santa Chiara in Napoli, Napoli, 1980*.

In honor of truth and not in order to find at all costs, in the midst of so much ruin, a reason for consolation, it must be acknowledged that, even in the vastness and boldness of the decorative program, the Neapolitan 18th century had not reached in Santa Chiara one of its happiest expressions. The frescoes, the gilding, the vaulting, which in its severely depressed intrados could not mask the structural fiction, and above all the stark contrast between all this and the formal taste of the Angevin monuments dominant in the background, gave the visitor

¹⁸ 1987 version: "Of the rest, the preservation of this coating, [...]."

a sense of perplexity and dissatisfaction that was only overcome when the eye, renouncing the overall view, went on to consider the works of art and the documents of history that five centuries had accumulated in this grand interior. This does not detract, in any case, from the fact that even Baroque Santa Chiara is worthy of regret and that its memory arouses in us a feeling of nostalgia, not so much because of the lost image as because the memories, in the minds of many of us, associated with the years of our youth and their vague and sweet imaginings. In this sense the antithesis between the 18th-century church, so rich and profane, and the austere and bare one that will rise again from the restoration, will signify in symbol the antithesis between the past time and the time ahead.

About the fate of some other specific elements in the church, it should be mentioned that even the high altar, with its sumptuous marble inlays and scrollwork, can be said to be completely lost.

In Neapolitan churches of the 17th and 18th centuries, the altar habitually appears as the showpiece of virtuosity, and that of Santa Chiara was no exception.¹⁹ It seems to me that this loss deserves less than the others to be deplored, both because of its lack of artistic importance and because, incorporated into the masonry of the Baroque work and thus spared from the fire, there still remains the primitive Gothic altar with its delicate and precious ornamentation²⁰ and of a grandeur that, while proportionate to the figure of the officiating priest, and in perfect harmony with the Gothic setting, allows the monument of King Robert and the others flanking it to fully dominate. But here the doubt might arise that perhaps it would be better, given their present ruined condition, if those monuments no longer dominated the view of the nave, while, to make the pain more acute, there is memory of the perfect state of preservation in which the sculptures by Bertini, Tino di Camaino and Baboccio had come down to us. And, as if that were not enough, the photographs taken after the fire show parts still preserved that, due to the impossibility of immediate protection and the onset of bad weather, subsequently collapsed. In any case, it seems clear that part of the fragments will be able to be reassembled in situ and that the rest will have to be collected and preserved, together with the surviving parts of other works, in those rooms of the monastery that, conveniently restored, can be used as a museum of the church. Conceived in purely static function, the conservation will have to limit itself to redoing, where necessary, a few load-bearing elements in a synthetic and schematic form, in such a way that it appears recognizable from the rest by its different character, while cooperating in reconstituting an overall vision and helping to protect what remains from later ruin. Now, that this view of the whole can be attained seems very probable; but it will be certain only when, having collected, examined and surveyed the scattered elements, that graphic conservation which must precede the executive work is outlined.²¹

Almost all the major churches in Naples belong to the Angevin age, including that of Donnaregina, which has been the subject of one of the best conservation treatments carried out in Italy in recent decades.²² With the same taste and respect, although the task is even more arduous, it would be desirable to see Santa Chiara and the church of San Eligio. The

¹⁹ 1987 version: "In Neapolitan churches of the 17th and 18th centuries, the altar habitually appears as the centerpiece of virtuosity, and that of St. Clare was no exception."

²⁰ 1987 version: "[...] still remains the primitive Gothic altar, with delicate and precious ornamentation [...]."

²¹ 1987 version: "Now, that this overall vision can be attained seems very probable; but it will prove certain only when, gathered and examined, the scattered limbs are outlined that graphic restoration which must precede the executive work."

²² 1987 version: "To the Angevin age belong almost all the major churches in Naples, including that of Donnaregina, which has been the subject of one of the best restorations carried out in Italy in recent decades."



SANTA CHIARA, NAPLES. Wooden ceiling during the reconstruction. *Image: La ricostruzione del patrimonio artistico italiano, Roma, 1950.*



SANTA CHIARA, NAPLES. Interior, after the restoration. *Image: G Dell'Aja, Il restauro della Basilica di Santa Chiara in Napoli, Napoli, 1980.*

latter now shows some new elements of great interest including the beautiful crosses of living stone that flanked the apse and that the neutral and indifferent remodeling by Travaglini, the same man who elsewhere invented Gothic gilding, had masked with emaciated plaster walls. Here, even more than in Santa Chiara, the restorer's task is clearly indicated, both inside and out, by the organic and valuable remains of the Gothic building. The walled windows will thus be reopened to restore light and rhythm to the single nave.

But the greatest difficulty will not consist in the arrangement of the surviving parts of the monuments, to which the numerous means that modern technique places at our disposal will help us, but in the attribution of an aesthetic form to the whole vast ensemble; which, proceeding with the greatest sobriety and caution, will still have to be accomplished. Now it is precisely in this sense that, even following the concept of "bare simplicity and compliance with the constructive scheme" appropriately recommended by the aforementioned norms of conservation, a work will have to be carried out that, in its giving new life to the church, succeeds at once in being both ancient and modern. The constraints of conservation will impose their just and strict limits on taste and fantasy, but it is always and only the latter that will provide a satisfactory solution to the problem. Now, if this is true, what conclusion is legitimate to draw from it? That conservation is itself a work of art. Such a conclusion is already implicit in what has been said earlier, but that it is not at all so in the remembered norms;²³ indeed one would say that in the minds of those who drafted them, there was above all the intention to deny any creative function to the intervention of the conservator, and this out of a plausible fear of the practical consequences that a different attitude might have brought. Evidence of this is, among other things, the passage in which it is said that only "the continuation of existing lines may be admitted in cases where they are geometric expressions devoid of decorative individuality." But there are no such geometric lines in architecture devoid of decorative individuality, because if an individuality is present in the work, it is also so by virtue of those parts which, considered in isolation, may appear as indifferent from the point of view of expression.²⁴ On the other hand, the already mentioned arrangement of highlighting with different materials and enveloping lines the new part due to conservation is, albeit unconsciously, an implicit admission of the artistic nature of conservation, whereas the old tendency of imitation leading to the false document denied art insofar as it substituted for it a mimetic virtuosity.²⁵

With these considerations, I intended to clarify and, in a certain sense, push to their extreme aesthetic consequences the dictates of the most modern conceptions of conservation.

In addition to the direction to be followed for the internal restoration of Santa Chiara, some considerations about the possibility of a disposition of the environment should be added. As is well known, it is not only the church that suffered serious damage, but almost the entire settlement area surrounding the "sacred citadel" and especially the houses leaning against the friars' convent and those between the bell tower and the entrance to the churchyard. Here the destruction wrought by the bombs offers a possibility that it is to be hoped will not

²³ 1987 version: "That restoration is itself a sui generis work of art; a conclusion already implicit in what has been said above, but not at all so in the remembered standards; [...]."

²⁴ 1987 version: "But there are no geometric lines in architecture devoid of decorative individuality, for if an individuality is present in the work, it is also so by virtue of those parts which, considered in isolation, may appear as indifferent from the point of view of expression."

²⁵ 1987 version: "On the other hand, the aforementioned arrangement of highlighting with different materials and envelope lines the new part, due to restoration is although unconscious, an implicit admission of the artistic nature of restoration, while the old tendency of imitation leading to the false document denied art as it substituted for it a generic virtuosity."

be overlooked: that of the liberation of the monument from the ugliness that has oppressed it for centuries. Even today, a four-story building hides the church's façade from those looking at the Piazza del Gesù and reduces the adjoining cloister of the friars to the miserable appearance of a courtyard. If this building is demolished, and a portico was raised in its place, not only will a splendid result for perspective be obtained, both from the width of the church and from the adjacent square and the cloister of the friars, but also a notable practical result by decongesting traffic in one of the most cramped and busiest parts of the city, because through the portico a pedestrian passage can be created while vehicle transit will continue along Via Trinità Maggiore. Similarly, the bell tower will have to be cleared in the two sides of which, taking away air and light from the environment, the half-destroyed houses are leaning against it, and a low pre-fence wall or gate will be substituted for them, respecting the boundaries of the primitive enclosure and the entrance door with its unique ogival eaves. On the other side of the bell tower the unseemly small houses could be replaced by a small open market, at a convenient distance from the base of the bell tower itself. In this sense the liberating work would be advantageously combined with another of practical utility.

The thinning out²⁶ operated in the immediate vicinity of the church could be continued through Pallonetto Santa Chiara²⁷ until it reaches Via Mezzocannone, and even in this next section there would be some partial demolitions to be exploited, completing them. It is clear, however, that given the difficulties to be overcome for the implementation of this larger program, it will perhaps be appropriate to limit the study of the arrangement for now to the area of most immediate interest. On the other hand, it should be remembered that various projects were already drawn up in the past for Santa Chiara and its environs, and if they appeared feasible at one time, all the more so now, since the war has created favorable circumstances for such implementation. In this regard, in a more general way, it should be noted that, if many years will be needed for such vast conservation programs to be carried out, it is necessary that as of now a precise plan of urban arrangements be prepared, especially in the old city, where opportune works of thinning out can be favored by the demolitions produced by the war.

It will be necessary to update the city's master plan considering the new situation: it is desirable that many damaged buildings are no longer be rebuilt, so that their total demolition will return to the benefit of public hygiene, the road system and the better setting of monumental works.²⁸

The much-desired thinning out of old Naples can be at least partially achieved if the present circumstances are properly exploited with careful special studies. The *decumani* and *vici* of the ancient Greco-Roman center were lined with houses no more than ten or twelve meters high, while modern Naples has seen the rise, by successive stratifications, of houses sometimes exceeding twenty-four meters on a street section that is still what it was before the birth of Christ. But, I repeat again, for such liberation to be possible, inappropriate reconstructions must be prevented in a timely manner; and this will not be done by implementing vague criteria of choice, but only by following a program that provides for the organic solution of individual cases and the consequent reconstruction of new buildings in those peripheral areas that are already served by wide new roads.

²⁶ Roberto Pane uses the term *diradamento* (thinning out), which in agriculture consists in the removal of plants or parts of plants to promote the healthy growth of others. In urbanism, it consists in eliminating buildings considered minor to allow the creation of less dense or empty spaces around monumental buildings. Note by the translator.

²⁷ 1987 version: "[...] through the Palloneto Santa Chiara [...]."

²⁸ 1987 version: "It will be necessary to retrace the city's master plan taking into account the new situation: many damaged factories it is desirable that they no longer be rebuilt, so that their total demolition will return to the benefit of public hygiene, the road system and the better setting of works of important interest."

Various monumental arrangements would also prove very useful for the road system and hygiene, and presenting them under the aspect of this dual interest would have the advantage of making their execution more practical. In addition to the already mentioned arrangement of Santa Chiara, it will be necessary to study others, such as that of the church of San Lorenzo, around whose apse some filthy houses are leaning, and to promote the opening of some squares or wide spaces at appropriately chosen points: for example, in front of the beautiful building of the Monte di Pietà.

The destruction of so many works of art makes us feel today how true Leonardo's maxim is, that beautiful things belong to those who love them. This may have seemed a somewhat rhetorical expression until we found to our cost that it was instead a positive and concrete statement of truth.

Conserving and protecting our monuments will have to be one of the peculiar tasks of our future, despite the judgment of so-called practical men who believe that the purpose of human society is already satisfied by the achievement of practical well-being.²⁹ But to our difficult work of persuasion toward them, logical arguments will benefit far less than those inspired by love for the most precious fruits of our civilization; in the same way that, not logic, but a feeling is what gives impulse to our moral life.

*

²⁹ 1987 version: "Restoring and protecting our monuments will have to be one of the distinctive tasks of our future, despite the judgment of so-called practical men, who believe that the purpose of a human society is already satisfied by the achievement of practical well-being."



LE CORBUSIER

Imagen: Dominio público.

Le Corbusier e le tendenze meccanicistiche dell'architettura moderna

ROBERTO PANE

Pubblicazione originale: Roberto Pane (1948) "Le Corbusier e le tendenze meccanicistiche dell'architettura moderna", in: *Architettura e arti figurative*, Neri Pozza Editore, Venezia, pp. 25-42¹.

L'aspetto più tipico che la vita del mondo abbia assunto durante il ventennio fra le due guerre ci è fornito dall'architettura a tendenza meccanicistica alla quale è stato dato il nome di funzionale o razionale.

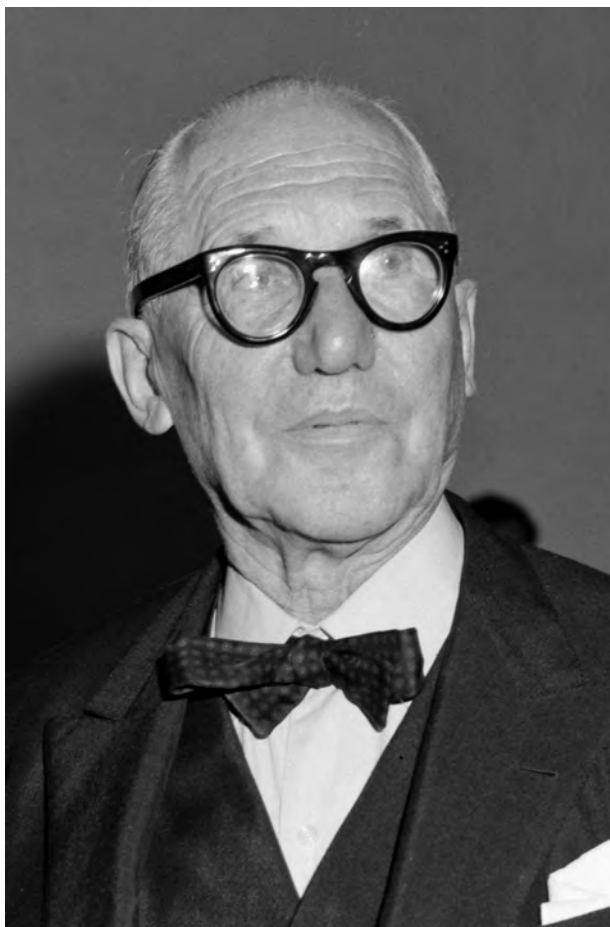
Che le case degli uomini siano state sempre un eloquente specchio dei loro tempi, è un vecchio luogo comune che, per il breve intervallo chiusosi con la seconda guerra, appare più vero del solito, non essendosi, forse, mai attuata prima una così diffusa ed uniforme adesione ad un programma prestabilito.

Fra gli assertori delle nuove tendenze il più apprezzato ed autorevole è stato certamente l'architetto svizzero-francese Le Corbusier, assai meglio noto per i suoi scritti polemici che per le sue non numerose opere, sebbene quelli traggano da queste il più frequente argomento alla esemplificazione ed alla discussione.

L'influenza di Le Corbusier è paragonabile a quella che, secondo un indirizzo perfettamente antitetico, esercitò nello stesso campo il Ruskin, in nome di una moralità artistica ispirata alle leggi di madre natura, sebbene in entrambi sia riconoscibile una comune avversione: quella per gli spiriti e le forme del Rinascimento italiano. Per lo scrittore inglese il male dell'architettura classica è inguaribile "perché essa è empia sin nelle radici; perché è la sua natura morale che è corrotta". Per il più cauto teorizzatore moderno il Rinascimento ha mancato la sua più grande opera, la basilica di s. Pietro, essendone stati alterati i rapporti segnati da Michelangelo e, quanto al resto, non ha prodotto che «un tas de bonshommes à talent»!

L'opera polemica e divulgativa di Le Corbusier può riassumersi in alcune tendenze ed idee che ne costituiscono il fondamento e che, del resto, sono continuamente ribadite in ciascuno dei suoi scritti. Lo scopo del presente saggio è di esaminarle criticamente affinché sia possibile superare il dilemma che sino ad ora è consistito nei termini di una facile ripulsa e di una ancor più facile accettazione.

¹ Testo pubblicato inizialmente nel 1944 in *Aretusa* (I (5-6): 15-30). Una seconda versione, leggermente modificata e con una postilla, fu pubblicata in *Città antiche edilizia nuova* (1959: 15-43) e in *Attualità e dialettica del restauro: educazione all'arte, teoria della conservazione e del restauro dei monumenti* (1987: 41-56). Le modifiche sono state inserite come note in questo testo, per studiosi interessati in questo studio filologico.



LE CORBUSIER. *Immagine: Dominio pubblico.*

L'autore si appella costantemente alla rivoluzione che la macchina ha apportato nel mondo moderno. Da qualche decennio, egli dice, una nuova epoca si è iniziata: quella del macchinismo. La società attuale deve adeguarsi alle nuove condizioni di vita abbandonando i vecchi mezzi di espressione, «les styles». La macchina ha realizzato straordinari progressi, mentre la casa resta ancora, quasi ovunque, fedele ad illogici compromessi. Essa dovrebbe essere concepita secondo una rigorosa rispondenza ai suoi scopi pratici ed eseguita con i materiali che la moderna industria pone a nostra disposizione; poiché è essa stessa una macchina, «une machine à habiter». Ecco la definizione famosa di Le Corbusier, quella che si ritrova costantemente, quale presupposto dichiarato o sottinteso, in tutti i suoi libri². Come sempre avviene di fronte ad una affermazione di estremo positivismo, tale definizione ha suscitato violente proteste in nome della tradizione, dell'arte, della personalità umana, ecc. ecc., ma ha anche raccolto un largo consenso, perché riduceva problemi di complessa e varia natura alla stregua della pura e semplice logica mediante un processo di semplificazione assai affine a quello delle teorie estremistiche nel campo della politica e dell'economia.

Quali sono state le critiche sollevate più frequentemente contro le nuove tendenze? Si è detto che l'architettura razionale negava l'istintivo senso della statica, edificando una casa sostenuta solo da qualche esile colonna o pilastro, come le tipiche «maisons sur pilotis», ideate e costruite da Le Corbusier e poi da molti altri imitate. Ma il richiamo alla statica non

² Versione di 1987: "Ecco la definizione famosa di Le Corbusier, quella che si ritrova presente [...]".

aveva alcun fondamento critico, perché il senso della statica è soggetto a rinnovarsi come qualunque altro che sia fondato sull'abitudine, ed appellarsi ad esso in sede estetica non è se non un ripetere, sotto altro sembiante, il vieto preconconcetto della verosimiglianza in pittura. Errore antico, del resto, che già si ritrova in Vitruvio, il quale biasimava la pittura ellenistica perché, secondo lui, essa aveva il torto di compiacersi di analoghe bizzarrie. A tal proposito si è anche detto che, mentre contro le assurdità pittoriche si può, a volte, restar disarmati, contro quelle architettoniche provvede la statica non rendendole realizzabili, oppure col farle crollare. La verità è che gli straordinari mezzi costruttivi oggi a nostra disposizione consentono di edificare bizzarrie prima di ora assolutamente impensabili, e che spetta solo alla spregiudicata e sempre libera sensibilità estetica di accogliere o rigettare, senza che tale giudizio sia influenzato da una male intesa tradizione o dal senso del verosimile.

Si è anche detto che le normali proporzioni delle finestre non dovevano né potevano essere alterate perché rispondevano ad esigenze confermate da secoli. Ciò è meno vero di quanto sembra, perché le eccezioni che offre il passato sono assai numerose. Si pensi alle forti variazioni nelle aperture di una facciata rinascimentale o barocca, in cui non è un costante rapporto tra l'illuminazione e l'ambiente che appare ricercato, ma un concetto plastico che limita e subordina a sé le esigenze pratiche, o magari le ignora, per il semplice fatto che esse non sono state né sentite né richieste. Se i nostri mezzi attuali ci consentono di variare le dimensioni delle finestre, la tradizione non avrà, quindi, alcun buon motivo per impedircelo, mentre la ricerca di una migliore igiene e quella di una diversa espressione plastica potranno sostenerci nell'adottare rapporti del tutto nuovi.

Ancora un'altra critica è consistita nell'affermare che il cemento armato non poteva, come la pietra ed il mattone, dar luogo ad uno stile, perché esso è, per sua natura, amorfo: quasi che i materiali avessero una propria virtù di stile, e non fossero, tutti indistintamente, la inerte materia che attende di essere vivificata dallo spirito creatore.

Sempre in opposizione alle nuove tendenze, un altro errore è stato quello di invocare gli archi e le colonne come elementi di cui l'architettura, in quanto arte, non avrebbe mai potuto fare a meno. Chi non ricorda la polemica svoltasi a tal proposito in Italia? Gli assertori della nuova architettura dicevano che ormai questi elementi tradizionali appartenevano alla vecchia accademia e che essi avevano esaurito tutte le loro possibilità espressive. Si ripeteva così, sotto altre forme, l'errore suddetto, poiché, come i materiali non possono essere belli per il solo fatto di essere vecchi o nuovi, gli archi e le colonne non possono cessare di essere suscettibili di nuove interpretazioni sol perché sono antichi quasi quanto il mondo³. D'altra parte, l'equivoco dei tradizionalisti e delle vecchie accademie è consistito nel credere che il parlare di colonne doriche o di archi gotici e rinascimentali significasse parlare di arte, e non fosse invece il semplice enunziato di astratte forme del linguaggio figurativo, destituite di ogni senso concreto sin dal momento in cui esse avevano cessato di appartenere ad una particolare opera artistica per annullarsi nella didascalica funzione di un simbolo.

Eppure, come sempre avviene, tali errati giudizi hanno avuto una loro storica giustificazione, e questa è da riconoscersi nella stanchezza prodotta da tanta recente architettura che ha passivamente abusato del linguaggio classicistico, nella fiducia che, per salvare la faccia, bastasse rifare più o meno i pezzi delle opere gloriose. Così da noi il vuoto della cosiddetta architettura umbertina ha indotto a credere ormai impossibile l'uso espressivo del linguaggio

³ Versione di 1987: "Si ripeteva così, sotto altre forme, l'errore suddetto, perché, come i materiali non possono essere belli per il solo fatto di essere vecchi o nuovi, gli archi e le colonne non possono cessare di essere suscettibili di nuove interpretazioni solo perché sono antichi quasi quanto il mondo".

classicistico; allo stesso modo con cui una mostra di quadri mediocri induce l'osservatore sensibile a pensare, almeno per un momento, che ci sia ormai da disperare circa la possibilità di veder fatta della buona pittura. In altre parole, sia gli architetti della prima Roma capitale che i loro successori razionalisti hanno, nelle loro opposte intransigenze, sbagliato esattamente allo stesso modo, perché, salvo assai rare eccezioni, hanno attribuito valore espressivo ad astratti elementi ed è mancata loro quella vera libertà che nasce dall'intimo senso dell'architettura come arte. E qui, allontanandomi per un momento dal più serio e generale discorso, val la pena di ricordare, sempre a proposito di polemiche, quella che si svolse anni fa in seno alla nostra Camera corporativa⁴. Dovendosi, in questa sede, accogliere o rigettare un'espressione ufficiale delle nuove tendenze, molti consiglieri nazionali, animati da sacro sdegno, tacciarono questa d'infamia, affermando che essa negava la nostra migliore tradizione e poteva solo convenire ad un paese come la Russia. Essi ignoravano, poverini, ciò che era avvenuto in Russia! Qui, dopo le prime e diffuse esperienze razionalistiche, essendosi constatato che il popolo non amava le geometriche nudità, si era ritornati al capitello corinzio, dando ragione alla buonanima del palladiano Quarenghi! A conferma di tutto questo, lo stesso Le Corbusier disse a Roma che in Russia lo si era trattato con manifesto sospetto perché lo si considerava legato al capitalismo europeo, mentre che in Italia egli era sospettato di essere un emissario dei soviet. Quanto alla polemica italiana, è ancora da ricordare come in essa non tardasse ad intervenire colui che aveva sempre ragione, accreditando le nuove forme sotto il segno inequivocabile della rivoluzione fascista.

Tornando ora alle teorie meccanicistiche, esaminiamo più particolarmente ciò che Le Corbusier scrive dell'architettura del passato e dei cosiddetti stili. Nel suo libro più noto, *Vers une architecture*, si legge: «Les styles sont un mensonge. Le style, c'est une unité de principe qui anime toutes les œuvres d'une époque et qui résulte d'un état d'esprit caractérisé». Definizione errata, perché lo stile, nel solo significato possibile della parola, e cioè estetico, anima le opere di un determinato artista e non quelle di tutta un'epoca con le quali esse possono aver solo affinità di cultura e di gusto. Peraltro, mentre egli dice, giustamente, che non bisogna credere agli stili, generalizza lo stile come attributo di tutte le opere di un'epoca, e quindi, considerando insieme le varie epoche, ricade nuovamente negli stili. Nello stesso libro conclude, poi, in maniera ancor più categorica: «Si l'on se place en face du passé, on constate que la vieille codification de l'architecture, surchargée d'articles et de règlements pendant quarante siècles, cesse de nous intéresser; elle ne nous concerne plus; il y a eu révolution dans le concept de l'architecture». E altrove, in *Précisions*, si legge il seguente giudizio a proposito dei canoni del Vignola: «Ces canons sont faux, mais d'un tel degré que vous ne sauriez imaginer; c'est quelque chose comme une prodigieuse bouffonnerie»; e più innanzi, i secoli sbagliati non sono più quaranta ma solo quattro: «Les ordres de l'architecture! Les ordres de qui et de quoi, l'architecture de quoi? Et songer que la machine du monde de l'architecture est ensablée depuis quatre siècles dans ce désordre-là!».

Nel rileggere espressioni simili, così lontane da ogni serietà critica, si pensa con un certo stupore al favore ed al vivo successo con cui esse sono state accolte. Che colpa ebbe Vignola se, come tanti altri architetti del suo tempo, scrisse un trattato sui cinque ordini? Ogni persona di qualche cultura sa di non poter trovare in questo altro che il gusto personale del maestro, e quindi una interessante guida all'interpretazione dell'opera di lui come artista⁵. Se poi il trattato è divenuto un manuale pratico, in uso sin quasi ai nostri giorni, il torto

⁴ Versione di 1987: "E qui, allontanandomi per un momento dal più serio e generale discorso, val la pena di ricordarti, sempre a proposito di polemiche, quella che si svolse anni fa in seno alla nostra Camera corporativa".

⁵ Versioni di 1987: "Ogni persona di qualche cultura sa di non poter trovare in esso altro che il gusto personale del maestro, e quindi una interessante guida all'interpretazione dell'opera di lui come artista".

non è dell'autore ma soltanto di coloro che se ne sono serviti, perché un artista non è mai colpevole delle stupidità e delle «bouffoneries» più o meno numerose che vengono perpetrate in suo nome. Negli uomini del Rinascimento, la tendenza a trarre teorie generali dalle proprie personali esperienze è un'assai diffusa testimonianza di ingenuo entusiasmo e di positivo amore per la conoscenza. Vignola credette certamente di aver trovato norme buone per tutti, e lo stesso credettero Alberti e Palladio; ma questo errore non impedì che altri seguissero vie del tutto diverse, senza sentirsi paralizzati da articoli o regolamenti, perché avevano anch'essi qualche cosa da dire. D'altra parte conviene ricordare che sono stati proprio i francesi a fare un così sistematico uso del Vignola da sentire il bisogno di pubblicarne delle edizioni tascabili: *Le Vignole de poche*.

Tutto questo potrà sembrare ovvio, ma non è certo inutile ripeterlo, dal momento che su giudizi altrettanto grossolani vengono spesso fondate e diffuse interpretazioni storiche. Se poi mi si dicesse che non sono da discutere con eccessivo impegno espressioni come quelle citate perché esse furono pronunziate a semplice scopo di propaganda, risponderei che già troppo ci ha afflitti la propaganda politica perché sia il caso di sopportare anche quella della pseudo-cultura. Né il fatto che lo scrittore sia un artista può e deve giustificare quelle storture e quegli errori che noi abbiamo ragione di non tollerare in un critico o in uno storico. È stato già detto che un artista cessa di essere tale quando scrive di critica; ma mai il richiamo a questa verità è parso così necessario come oggi, e cioè in un tempo in cui fin troppi sono quelli che danno l'impressione di barare al gioco⁶. D'altra parte, conviene ancora insistere circa il concetto di stile, che è poi quello dell'architettura come arte, perché l'errore di Le Corbusier e dei cosiddetti razionalisti non si limita agli apprezzamenti accennati, ma è reso fondamentale da una perfetta coerenza. Tale coerenza si attua nel perseguire quei modi costruttivi e quelle forme che sono suggeriti dai più tipici materiali del nostro tempo, e cioè dall'acciaio e dal cemento armato. «Le béton armé nous dote automatiquement de la fenêtre en longueur» scrive il nostro autore nel suo libro *Une maison, un palais*. Cioè noi non adatteremo il cemento armato a ciò che vogliamo esprimere ma, viceversa, faremo finestre in lunghezza perché esse ci sono automaticamente suggerite dal materiale stesso. Una originalità di fatto sarebbe già realizzata dal logico impiego dei nuovi mezzi; tuttavia egli stesso si rende conto di come tale originalità di materia non basti all'arte perché questa è sempre «quelque chose de lyrique». Egli perciò, riprova la tendenza, da lui osservata nei giovani più dotati, a negare la parola stessa dell'estetica perché, secondo loro, ciò che si ricerca è l'utile, e l'utile è già il bello⁷. A conclusione della critica svolta contro questa tendenza, che potremmo dire dell'estrema sinistra, egli riconosce che gli elementi determinati dalla pura utilità sono ancora insufficienti: «Les éléments, nés de l'analyse, sont empoignés par un rythme qui les lie les uns aux autres, les assemble, les compose, les ordonne, acte émanant de la volonté». In ogni caso, il ritmo emana dallo spirito creatore e non dalla volontà che ne è il tramite. «Cette volonté... c'est la conception particulière à chacun de nous, individuelle... Il est donc, dans l'esthétique, un facteur qui fixe l'immortalité de l'œuvre et qui nous assure que toujours il pourra surgir des œuvres immortelles: c'est l'individu». Ma come conciliare con l'opera individuale un programma meccanico tutto fondato sulla razionalità? Ecco come: un certo numero d'individui suscita un'adesione unanime ai modi espressi dall'opera «provocatrice». Così «une esthétique se grammatise (sic), quitte à se pétrifier». Vi sarebbero quindi, prima, dei prodotti nati dal metodo e dalla tecnica nuova, i prodotti a serie, e da questi, poi, nascerebbe l'opera d'arte.

⁶ Versione di 1987: "È stato già detto che un artista cessa di essere tale quando scrive di critica; ma mai il richiamo a questa verità è parso così necessario come oggi, e cioè in un tempo in cui fin troppi sono quelli che danno l'impressione di barare al gioco".

⁷ Versione di 1987: "Egli perciò, riprova la tendenza, da lui osservata nei giovani più dotati, a negare la parola stessa dell'estetica perché, secondo loro, ciò che si ricerca è l'utile, e l'utile è già il bello".

Si tratta, in altre parole, di giungere all'arte per una via del tutto diversa da quella dell'arte stessa, la quale, invece, nasce da sé e non assume mai l'impegno di servirsi di quanto altri possano aver preparato al suo nascimento. Tutto ciò fa pensare ai sacrifici ed alle pene che i moderni assolutismi hanno imposto agli uomini in nome di una felicità che sarebbe stata poi goduta dai loro figli: maniera comoda di sottrarsi ad un giudizio col dire che spetta ai posteri di pronunziarlo. Del resto, anche qui si sente la banalità del luogo comune: chi non ha sentito dire che i tentativi e le approssimazioni dell'arte attuale sarebbero stati poi assimilati e giustificati dall'opera del genio futuro? Ma il Partenone, dice però Le Corbusier, è esso stesso il prodotto di una serie, e non sarebbe concepibile senza le innumeri esperienze compiute prima nella stessa direzione. Questo è vero, ma solo in un senso assai generale, cioè in quanto niente sarebbe concepibile nella storia se ogni evento non fosse preceduto da un complesso di condizioni di civiltà e di tendenze. Nel caso particolare va tenuto presente che i predecessori di Ictino e Callicrate attuarono anch'essi un loro ideale di forma, compiuto e definito in se stesso, e la cui analogia con quello espresso nel Partenone dai collaboratori di Fidia fu soltanto di natura meccanica⁸. Dire che un secolo prima gli elementi costitutivi del Partenone erano già determinati è più o meno esatto, ma solo nel senso meccanico e non estetico; ciò che importa è il vedere quali rapporti abbiano impresso in questi astratti elementi un nuovo valore ed in che modo il tempio di Nettuno a Pesto sia espressivo per una netta individualità che non ha nulla in comune col tempio ateniese⁹. D'altra parte, ciò che in quest'ultimo è degno di suscitare la più alta ammirazione non è la pura funzionalità geometrica, perché essa, in quanto pura, non ammetterebbe l'espressione di alcun sentimento, ma è invece il sentimento di una rigorosa compiutezza formale che idealizza la funzionalità stessa. In altre parole, il voler individuare, come tanto spesso fanno i razionalisti, il documento di una semplice necessità di natura meccanica all'origine di ogni forma architettonica, non tiene conto del fatto che, già nel suo primo manifestarsi, questa necessità si presenta configurata in una forma artistica nella quale non è possibile isolare il programma pratico dalla sua realizzazione estetica. Ciò è, in senso inverso, confermato dalla critica che noi facciamo di un'opera mancata quando scopriamo, nella sua non raggiunta trasfigurazione, le necessità non superate del programma pratico, e cioè quando constatiamo che non ci sta davanti una unità inscindibile ed autonoma. D'altra parte, riconosciuto che sia come ogni opera d'arte è perfetta in se stessa e non presuppone alcuno svolgimento ulteriore, risulterà astratta e convenzionale ogni teoria fondata sull'evoluzione e si farà la debita distinzione tra il volgere delle tendenze culturali ed estetiche e le singole e vitali individualità delle opere artistiche.

Che l'architettura sia essenzialmente geometria debbono aver pensato, prima dei moderni meccanicisti, molti architetti dell'antichità, e specialmente quelli dell'ultima età gotica, i quali, complicando la geometria ancora elementare dei loro predecessori, ricercarono squisite sottigliezze di compasso e di squadra, e ridussero ad una tessitura fragile e pericolosa quelle tendenze che, in un primo tempo, si erano espresse in solidi e chiari organismi. «L'architecture gothique –scrive acutamente il Renan– était malade du même mal que la philosophie et la poésie: la subtilité». Ed è ancora una «subtilité logique» quella che induce oggi i meccanicisti a concepire l'architettura come una vera e propria geometria fatta di giustapposizioni e compenetrazioni di solidi, affermando quale completo programma di rappresentazione figurativa ciò che può solo avere un valore di metafora. Infatti l'architettura è solo in simbolo

⁸ Versione di 1987: "[...] e la cui analogia con quello espresso nel Partenone dai collaboratori di Fidia fu soltanto di natura culturale".

⁹ Versione del 1987: "Dire che un secolo prima gli elementi costitutivi del Partenone erano già determinati è più o meno esatto, ma solo nel senso dell'esperienza tecnica e figurativa; ciò che importa è il vedere quali nuovi rapporti abbiano impresso in tale cultura al nuovo valore ed in che modo il tempio di Nettuno a Pesto sia espressivo per una netta individualità che non ha nulla in comune col tempio ateniese".



PARTENONE, ATENE. Immagine: Roberto Pane, 1952 (AFRP, GRE.N.14).

una geometria, poiché, come argutamente è stato osservato, la geometria non cesserebbe di esistere se il mondo avesse fine, mentre la sorte dell'architettura è legata a quella della tanto agitata superficie terrestre. D'altronde, i bianchi spigoli vivi, saettanti per decine di metri sullo sfondo del cielo, le vaste superfici lisce ed immacolate, le lunghe aperture di cristallo e di ferro difendono assai male, contro le ingiurie del tempo, la loro aspirazione ad una geometrica purezza. Abbiamo visto come pochi anni siano bastati perché la moderna fabbrica assumesse lo squallido aspetto di un abbandonato padiglione da fiera e facesse sentire il bisogno di nuovi intonaci e nuovi smalti capaci di rinnovare l'illusione di un meccanismo perfetto. Mentre la macchina non ha il tempo di invecchiare perché viene presto sostituita da un'altra, gli edifici razionali dovrebbero poter almeno invecchiare e non possono; sopra di essi le colature e le macchie, che altrove assumono comunque il valore di una patina, e riescono intollerabili come un capello in un bicchiere di limpida acqua¹⁰.

Altrove Le Corbusier si chiede che cosa sia veramente essenziale in architettura. Per lui in un prisma, in un cubo, «est le définitif, le fondamental de la sensation architecturale»; e, prima che l'architettura funzionale cominciasse a far molti proseliti egli scriveva: «Si l'essentiel de l'architecture est sphères, cônes et cylindres, les génératrices et les accusatrices de ces formes sont à base de pure géométrie. Mais cette géométrie effare les architectes d'aujourd'hui», mentre gli ingegneri, liberi da ogni impaccio accademico e volti unicamente, alla pratica utilità, «aboutissent aux génératrices, aux accusatrices des volumes...; ils se trouvent être en accord avec les principes que Bramante et Raphaël avaient appliqués il y a longtemps déjà» (*Vers une architecture*). Tutto questo fa pensare al tanto abusato luogo comune della

¹⁰ Versione di 1987: "Mentre la macchina non ha il tempo di invecchiare perché viene presto sostituita da un'altra, gli edifici razionali dovrebbero poter almeno invecchiare, se non durare, e non possono; sopra di essi le precoci colature e le macchie, sostituiscono ciò che altrove il valore di una patina, e riescono intollerabili come un capello in un bicchiere di limpida acqua".

poesia dei cantieri e delle officine. Molti ricorderanno come da noi qualche cattivo filosofo abbia persino scritto che nel nostro tempo la vera essenza della poesia era da ricercarsi nei cantieri e nelle officine, confondendo un possibile pretesto, o argomento di poesia, con la poesia stessa. In architettura l'essenziale non è il meccanismo, manifesto o celato che sia, delle strutture, ma semplicemente l'arte, e questa, rispetto a tutto il suo statico organismo, può apparire coerente o incoerente, sincera o insincera a seconda dei casi, mentre è sempre da considerarsi nel suo tutto; in maniera che, anche quando noi contempliamo quelle parti in cui ci pare che l'artista abbia raggiunto la sua più pura sintesi espressiva, sappiamo di non poterle separare dal resto, considerando questo come non essenziale, perché tale resto ha un indispensabile motivo di legame e di appoggio; e quindi svolge una funzione che non è semplicemente pratica, ma estetica, dal momento che il meglio non potrebbe sussistere al di fuori del complesso al quale partecipa. Ciò, vale anche a richiamare il ricordo di tanta pittura moderna, in cui la preoccupazione di produrre soltanto luoghi aurei induce molti artisti ad elaborare raffinate speculazioni formali, tenendosi il più possibile lontani da ciò che potrebbe, in qualche modo, avere un carattere narrativo o un accento più cordialmente umano. Considerata sotto questo aspetto, molta arte moderna, e con essa molta critica squisitamente formalistica, cela, nel suo raffinato e intelligente controllo, quella che fu definita, con felice espressione, una codardia morale.

«Les fonctions satisfaites, nous n'avions ajouté un centimètre cube», scrive Le Corbusier in difesa del suo progetto per il palazzo della Società delle nazioni, volendo significare che qui nulla era stato concesso alle velleità decorative; cosa non vera, del resto, perché nel centro della sua facciata si vede delineato, o meglio stenografato, un gruppo di statue, il cui volume avrebbe, all'atto esecutivo, superato largamente quello di un centimetro cubo. Ora tali considerazioni ci conducono all'errore che è veramente il caso di definire fondamentale ed essenziale del programma meccanicistico. Esso consiste nella deliberata eliminazione di ogni particolare che non abbia la sua funzione logica e, per conseguenza, tutto ciò che d'espressione di liricità e fantasia dovrebbe trovarsi in un campo che, per la sua stessa natura, è affatto estranea a tale espressione, così come la logica generale è estranea a quella interna e particolare di ogni opera d'arte. In tal senso, i già ricordati estremisti, i quali negano l'arte affermando che l'utile è già il bello, si dimostrano nel loro errore più coerenti di coloro i quali confondono la struttura con l'idealizzazione della struttura. Come bene scrisse Geoffrey Scott nel suo libro *L'architettura dell'Umanesimo*, «l'equivoco meccanico, nel suo zelo per la costruzione, rinnega, nell'architettura del Rinascimento, un'arte in cui la struttura è elevata a ideale, e cerca in poesia la sintassi della nuda prosa». Qui, beninteso, il richiamo all'efficace giudizio dello scrittore inglese non vuole essere una esortazione a ricalcare le orme dei maestri del Rinascimento. Ciò che a me importa di chiarire è come nell'architettura meccanicistica sia inevitabilmente assente il particolare lirico e fantastico e che l'architettura non è ancora in una massa o in uno schema geometrico, come la poesia non è nella trama narrativa, ma nel particolare lirico e musicale del verso. D'accordo che il particolare non debba essere necessariamente una lesena, una cornice o un capitello; ma lo si cavi pure da ciò che si vuole, esso sarà sempre qualche cosa che non si potrà identificare con l'elemento funzionale, perché è una idealizzazione che trascende la funzione.

Per intendere le origini del razionalismo di Le Corbusier e degli altri meccanicisti basta richiamare alla mente le teorie architettoniche degli storici dello scorso secolo, e specialmente di molti francesi quali Choisy, Viollet le Duc, Enlart, Reymond, ecc., tutti più o meno inclini ad usare il metro della tradizionale logica cartesiana in un campo in cui occorreva procedere con altra unità di misura. Questi scrittori hanno certamente avuto il merito di essere stati tra i primi a fornire materia di insegnamento e di volgarizzazione, ma essi sono stati anche autorevoli assertori del passato accademismo dottrinario e del relativo equivoco degli stili. Qui basterà citare, come esempio tipico di «raison cartésienne», il seguente brano di Viollet le

Duc, che Le Corbusier riferisce, a sostegno delle sue tesi, nel libro *Une maison, un palais*. Lo storico francese dichiara che vi sarà un'architettura quando il pubblico vorrà veramente averla e, per raggiungere lo scopo, suggerisce il metodo seguente: «...donner un programme arrêté, l'améliorer autant que possible, s'assurer qu'il remplit exactement les besoins, puis demander à l'artiste, lorsqu'il apporte ses plans, la raison de chaque chose: –Des colonnes sur cette façade? pourquoi? –Des corniches entre des étages? pourquoi? –Des fenêtres plus larges ici que là? pourquoi? –Des arcs de ce côté, des platesbandes en face? pourquoi? etc. – Si, à ces questions, l'architecte vous répond une seule fois: –Les règles de l'art nous...– ne le laissez pas achever..., car les règles de l'art consistent avant tout, en architecture, à ne rien faire sans raison...». Non si potrebbe essere più chiari e più semplici di così e nello stesso tempo più perfettamente inconsapevoli della natura stessa dell'arte. Come si vede, questa è la stessa *raison* che ritroviamo nella polemica meccanicistica, e Le Corbusier è perfettamente coerente nel richiamare, tra le «voix d'outretombe», quella di Viollet le Duc.



COPERTINA. *Une maison, un palais*.

Quanto si è detto finora potrà, forse, bastare a mostrare al lettore i motivi e le angustie della polemica estetica di cui l'architetto francese è stato l'assertore più tipico e più autorevole. Ma sarebbe fare a questo un gran torto se, accanto alle sue cattive interpretazioni critiche ed agli errori che ne sono derivati, non si ricordasse il vivo contributo che egli ha portato specialmente nel campo dei moderni programmi urbanistici. Sin dal 1922, quando ancora urgeva risolvere i problemi posti dalle distruzioni dell'altra guerra, egli mostrò l'inefficienza pratica ed estetica dei sistemi costruttivi allora universalmente adottati; l'insalubrità ed il malinteso senso della tradizione espresso nelle tristi case d'affitto a quattro o cinque piani; e propose, in forma schematica¹¹, idee plastiche che suggerirono nuove ed armoniche possibilità nei recenti tracciati urbanistici, sostituendo, alla indifferente frammentarietà dei blocchi successivi, la continuità di masse rispondenti ad una unitaria visione prospettica; così «les rues à redents,

¹¹ Versione di 1987: "Egli, e propose, in forma schematica [...]".

les villes tours» ecc. Anche il concetto della casa su pilastri fu da lui esteso alla possibilità di consentire, per le zone di più intenso traffico, la circolazione delle macchine e dei pedoni al disotto dei fabbricati; e qui è da notare, che, sebbene in una plastica del tutto diversa, tale concetto fu parzialmente realizzato durante il medioevo nei nostri centri del nord, mediante gli spazi porticati al disotto dei palazzi pubblici.

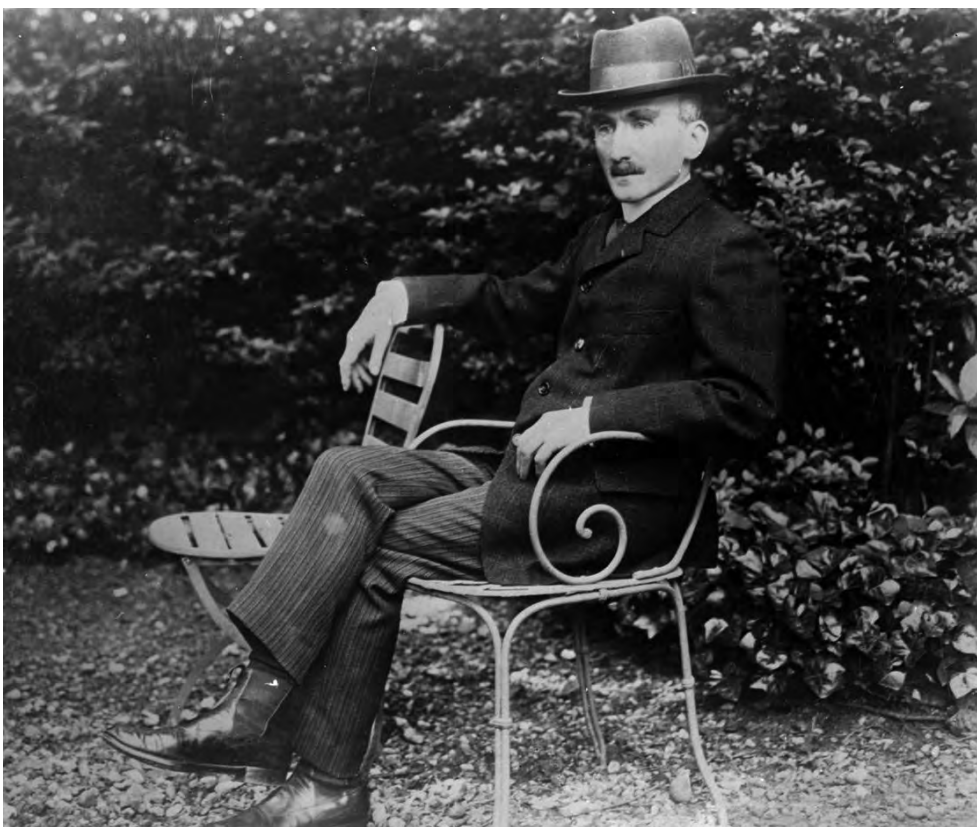
In un senso più generale, la visione di una organica continuità di masse murarie, alternate a zone verdi, può offrire risultati estetici assai superiori a quelli del vago ed incontrollato pittoresco, così come una meditata composizione può essere superiore ad una trovata puramente accidentale. Già da oltre un ventennio è posto dinanzi a noi un programma edilizio che, diversamente da quelli del passato, implica la trasformazione o la ricostruzione ex novo di vaste zone cittadine in maniera che il carattere dei nuovi tracciati non risponda solo alle necessità distributive del traffico e dell'addensamento urbano, alla liberazione dal rumoroso caos e dall'angustia dei vecchi centri, ma miri anche ad una più vasta composizione di massa per realizzare effetti estetici sia nei singoli episodi delle fabbriche che nel loro insieme. Noi abbiamo sentito e sentiamo come tutto questo possa fornire le materiali condizioni di un rinnovamento, ma da parte di molti si è creduto che tale novità di programma bastasse anche a determinare novità espressive, e così l'angusto razionalismo ha attuato una nostra passiva subordinazione a ciò che, invece, doveva essere a noi subordinato. Ci sarà oggi possibile scoprire, nella mole sterminata di tante espressioni impersonali come quelle che hanno preceduto la seconda guerra, qualche cosa che abbia l'accento dell'arte? È probabile, ma a questo ci guiderà quello stesso senso spregiudicato della forma con cui abbiamo potuto godere della bellezza di tante opere antiche, e, come in queste, anche nelle nuove¹² troveremo l'eterna eccezione, il segno dello spirito vittorioso di ogni moda e di ogni programma prestabilito.

D'altronde, contro i pericoli delle nuove tendenze, lo stesso Le Corbusier, con generosa contraddizione che scopre insieme il suo temperamento di artista e la sua debolezza di critico, lancia un grido di allarme. Esso è contenuto in uno dei suoi ultimi libri, *Croisade*, pubblicato nel 1933, e cioè dopo che, nell'intervallo di circa un decennio dalla pubblicazione di *Vers une architecture*, le correnti razionalistiche si erano sempre più diffuse nel mondo. In *Croisade* egli giunge a dichiarare persino tollerabile l'accademismo dei parrucconi, e cioè di quegli stessi che prima avevano per lui tutte le colpe, al confronto con l'indifferenza e la malafede di tanti falsi moderni: «...Je tiens pour crétin et criminel cette mise en formules ossifiées d'une actuelle renaissance architecturale à ses débuts et je dénonce ces gens qui ne se sont mis avec nous que pour mentir et faire de l'argent!» Giustissimo! *L'académisme des péruques* può infatti riuscire persino tollerabile, così come si tollera colui che non capisce ma ha una gran nostalgia di capire. Meglio, forse, un errore che l'indifferente gioco meccanico di una formula ridotta alla portata di tutti. Ma che cosa si deve pensare di una iniziale rinascenza che, invece di restare orgoglioso dominio di pochi iniziati, è mortificata da una troppo facile vittoria e rischia di non essere più riconoscibile nell'inflazione dei prodotti a serie? «On académise déjà le moderne», deplora Le Corbusier. Ma perché ciò avviene? Appunto perché nessuna cosa è tanto facile quanto la nuova accademia.

Riferendomi a più generali tendenze, a me pare che la corrente meccanicistica si accordi con la diffusa illusione che consiste nel vedere nella macchina il mezzo con cui l'uomo potrà raggiungere la sua liberazione spirituale. Ancora oggi, ad esempio, assai spesso si sente dire: – Quando la macchina avrà ridotto al minimo il numero delle ore di lavoro, l'uomo avrà molto più tempo per se stesso e potrà godere della bellezza dell'arte e delle altre divine inutilità che elevano il tono della vita. Quasi che queste cose non fossero state sinora abbastanza

¹² Versione di 1987: "della bellezza di tante opere antiche, e, come in esse, anche nelle nuove".

coltivate solo per mancanza di tempo ed insufficienza di benessere. Questo ottimistico luogo comune mi ricorda l'esperienza compiuta anni fa, in Italia, a proposito del libero ingresso ai musei: si era pensato che, abolendo la tassa di entrata, i musei sarebbero stati assai più frequentati, ed invece ci si accorse che i soli ospiti nuovi erano le coppie desiderose di un luogo solitario e tranquillo. È certamente legittimo auspicare migliori condizioni di vita, ma è stupido credere che il raggiungimento di tali condizioni porti necessariamente al diffondersi di una più elevata cultura. Lo straordinario incremento dei mezzi meccanici pare aver diminuito la fiducia nell'attuazione di un ideale umanistico. Il vertiginoso progresso industriale è divenuto fine a se stesso e, venendo meno a quello che il Bergson definiva come un originario impulso mistico diretto a contribuire alla liberazione dell'uomo, trascina l'uomo stesso che non ha più la forza di controllarlo; come colui che, perdute le briglie, diviene preda di un cavallo impazzito. Le voci più autorevoli del mondo ammoniscono oggi che i nostri problemi sono, anzitutto, di natura morale, ma esse non sembrano aver molta presa su una umanità sfiduciata, la cui sola speranza pare essere ridotta all'attesa di un rinnovato benessere ed al miraggio di più alte cifre di produzione.



HENRI BERGSON. *Immagine: dominio pubblico.*

Le forme della recente architettura sono dunque da intendersi come la plastica immagine di più vaste correnti e tendenze del nostro tempo, e la critica svolta su di esse può riportarci, per analogia fra il mondo estetico ed il mondo morale, alla critica che, in nome di un rinnovato ideale cristiano, è stata sollevata contro gli odiosi e barbari semplicismi del recente materialismo. Ad ogni modo, come avviene per ogni esperienza, che, seppure errata, è stata pienamente vissuta e scontata, non è da credere che quella del razionalismo architettonico non abbia dato anche essa i suoi frutti. Il più importante mi pare questo: che, dopo avere per molti anni interrotto una malintesa continuità di tradizione, è possibile ora volgersi indietro e guardare il passato dell'architettura con occhio nuovo, scoprendo l'arte al di là di quegli schemi che per tanti hanno rappresentato, ed ancora oggi rappresentano, la misura del giudizio critico.

D'altra parte, il compito di ricostruzione che oggi si pone dinanzi a noi è di così vaste proporzioni e di tale urgenza da esigere l'impiego di tutte le moderne possibilità industriali e tecniche. È da prevedere che molte esperienze meccanicistiche, già compiute prima della guerra, saranno riprese in esame per essere adattate ai nuovi bisogni, e che le case saranno costruite in serie nelle stesse officine che hanno sinora prodotto strumenti di guerra. Ma non per questo la macchina per abitare dovrebbe essere necessariamente una realtà di domani. Immediate e vitali necessità prevarranno, forse, per molti anni contro ogni diversa esigenza, e le case a serie, già prima della guerra diffuse in molti paesi d'Europa, forniranno il tipico aspetto delle città ricostruite; ma ciò non dovrebbe costituire, ad ogni modo, una condizione inevitabilmente contraria all'arte ed al buon gusto, perché non è detto che il prodotto della macchina non possa soddisfare aspirazioni che trascendano la pura e semplice necessità. A tal fine occorre però che non sia la macchina a pensare ma l'uomo, e che l'uomo senta come il suo sforzo debba superare l'angustia razionalistica ed utilitaria per tendere ad una più alta ed umana soddisfazione. Le Corbusier predicava che, costruitele case a serie, occorreva creare «l'état d'esprit d'habiter des maisons en séries», aggiungendo poi, coerentemente, che bisognava per questo scopo pervenire alla «émotion type». Ma dall'emozione-tipo all'uomo automatico il passo è assai breve, e se noi sentiamo come non più tollerabile la falsa retorica delle vecchie case umbertine, guglielmine o vittoriane, altrettanto ci rifiutiamo di accogliere il verbo della pura e semplice utilità, poiché sappiamo che, in questo caso, non potremmo considerarci partecipi di una vera società civile, dato che questa società ha principio al momento stesso in cui la pura e semplice utilità è superata.

L'influenza delle tendenze meccanicistiche è stata profonda anche in Italia, sebbene qui le prime esperienze abbiano avuto inizio con un ritardo di oltre dieci anni rispetto ai paesi dell'Europa settentrionale. Da noi, purtroppo, meno che altrove era stato inteso in un giusto modo l'insegnamento della nostra grande architettura; e così, l'opposizione al diffondersi del cosiddetto novecento non superò il superficiale empirismo critico che si è ricordato al principio di questo scritto. Si aggiunga inoltre che, non potendo la nostra produzione industriale competere con quella degli altri paesi, sono state scarse, nella gran parte delle nostre fabbriche razionali, anche quelle qualità di ordine tecnico e quell'audacia di programmi costruttivi che altrove risultano largamente presenti. Tale condizione di inferiorità pratica è servita a far meglio intendere ai nostri architetti più dotati che la via da seguire doveva essere un'altra e che, in ogni caso l'intransigenza di un qualunque programma doveva essere rigettata da una più matura coscienza estetica. Così, in mezzo a tante opere la cui povertà inventiva è mal dissimulata dai sontuosi paramenti di travertino e di marmo, non sono mancate alcune espressioni artisticamente degne, anche se il programma pratico di esse può essere stato quasi sempre fornito dalla propaganda politica; poiché, fra le tante possibilità, non è affatto da escludersi anche questa, e cioè che la propaganda abbia costituito, talvolta, un pretesto all'opera d'arte e non il contrario, com'è solitamente avvenuto¹³. Credo anzi, a tal proposito, che coloro i quali si accaniscono oggi a definire come negativa ogni attività artistica italiana appartenente allo scorso ventennio, rischiano di essere mortificati domani da un più sereno giudizio critico.

In ogni paese, la produzione corrente dell'architettura rispecchia alcuni comuni caratteri, sempre mediocri appunto perché comuni, e che, in sostanza, coincidono con le generiche tendenze ed i generici costumi dei singoli popoli. In Italia, il vizio più diffuso della produzione moderna mi pare essere consistito in quello che si potrebbe chiamare l'equivoco del monumentale. Da noi, se bene si osservi, ogni recente fabbrica, anche di modeste dimensioni, cerca sempre di distinguersi fra le altre con mezzi che vogliono essere ben visibili anche per il pubblico

¹³ Versione di 1987: "[...] un pretesto all'opera d'arte e non il contrario, com'è normalmente avvenuto".

incolto. Non la ricerca di semplici rapporti, fatti per essere scoperti solo dagli occhi che sanno vedere, ma qualche cosa che, per paura di non essere abbastanza individuale, accentua volgarmente gli aggetti e pone in evidenza ogni possibile trovata. Questa negativa ostentazione appare quasi sempre presente, sia nella vaga produzione neo-barocca, che ha preceduto il cosiddetto stile novecento, sia in quella di quest'ultimo. L'intima volgarità di queste forme è diffusa specialmente nei centri più attivi quali Milano e Roma. Si pensi, come ad uno degli esempi più recenti, alle case e ville del quartiere Parioli, a quella esposizione di saggi stilistici e di novità razionali, occhieggianti tra residui di verde e che, nel loro cattivo assortimento, danno l'impressione di guardarsi fra loro con ostile e fredda curiosità. Chi vive in mezzo a tutto questo senza sentire almeno un vago senso di mortificazione può essere ben certo di non aver nulla a che fare col senso dell'arte e del buon gusto. A tal proposito ricordo che un architetto straniero, parlando con un collega italiano, diceva che il suo ideale sarebbe stato di poter costruire una casa qualunque in via Sistina che stesse in tanto buona compagnia con le altre da passare inosservata. Mentre egli esprimeva così un sincero amore per quell'aria di civiltà che è presente anche nelle modeste mura che fanno da coro ai nostri monumenti, dava anche, in modo arguto e gentile, un consiglio degno di essere accolto e meditato.

*



Versión del texto
en ESPAÑOL

Le Corbusier y las tendencias mecanicistas de la arquitectura moderna

ROBERTO PANE

Publicación original: Pane, Roberto (1959) "Le Corbusier e le tendenze meccanicistiche dell'architettura moderna", in: *Architettura e arti figurative*, Neri Pozza Editore, Venezia, pp. 25-42.¹

Traducción de Valerie Magar

El aspecto más típico de la vida en el mundo durante los veinte años de entreguerras lo proporciona la arquitectura mecanicista a la que se ha dado el nombre de funcional o racional.

Que los hogares de las personas han sido siempre un espejo elocuente de su tiempo es un viejo lugar común que, durante el breve intervalo que terminó con la Segunda Guerra Mundial, parece más verdadero de lo habitual, ya que quizás nunca antes ha habido una adhesión tan generalizada y uniforme a un programa preestablecido.

Entre los defensores de las nuevas tendencias, el más apreciado y autorizado ha sido, sin duda, el arquitecto suizo-francés Le Corbusier, mucho más conocido por sus escritos polémicos que por sus obras, no muy numerosas, aunque de ellas se extraiga el argumento más frecuente para la ejemplificación y la discusión.

La influencia de Le Corbusier es comparable con la que, en una dirección perfectamente antitética, ejerció Ruskin en el mismo campo, en nombre de una moral artística inspirada en las leyes de la madre naturaleza, aunque en ambos podemos reconocer una aversión común: la que sienten por los espíritus y las formas del Renacimiento italiano. Para el escritor inglés, el mal de la arquitectura clasicista es incurable "porque es impía hasta sus raíces; porque es su naturaleza moral la que está corrompida". Para el teórico moderno, más cauto, el Renacimiento perdió su mayor obra, la Basílica de San Pedro, al haber alterado las relaciones marcadas por Miguel Ángel y, en cuanto al resto, no produjo más que "¡un montón de hombres con talento!".²

La obra polémica y de divulgación de Le Corbusier puede resumirse en algunas tendencias e ideas que constituyen su fundamento y que, además, se reiteran de manera continua en cada uno de sus escritos. El objetivo de este ensayo es examinarlos críticamente, para superar el dilema que hasta ahora ha consistido en los términos de una fácil repulsión y una aún más fácil aceptación.

¹ Texto publicado, en principio, en 1944 en *Aretusa* II (5-6): 15-30). Una segunda versión, ligeramente modificada y con un epílogo, se publicó en *Città antiche edilizia nuova* (1959: 15-43) y en *Attualità e dialettica del restauro: educazione all'arte, teoria della conservazione e del restauro dei monumenti* (1987: 41-56). Las modificaciones se han incluido aquí como notas al pie, para los estudiosos interesados en el estudio filológico.

² En francés en el texto original: "un tas de bonshommes à talent".

El autor apela, con frecuencia, a la revolución que ha supuesto la máquina en el mundo moderno. Hace unas décadas, dice, comenzó una nueva era: la del maquinismo. La sociedad actual debe adecuarse a las nuevas condiciones de vida, abandonando los antiguos medios de expresión, “los estilos”.³ La máquina ha progresado de manera extraordinaria, mientras que la casa sigue siendo, en casi todas partes, fiel a compromisos ilógicos. Debe concebirse en estricta conformidad con sus fines prácticos, y ejecutarse con los materiales que la industria moderna pone a nuestra disposición, ya que ella misma es una máquina, “una máquina viviente”.⁴ He aquí la famosa definición de Le Corbusier, la que se encuentra todo el tiempo, como supuesto declarado o implícito, en todos sus libros.⁵ Como siempre ocurre ante una afirmación de positivismo extremo, tal definición provocó violentas protestas en nombre de la tradición, el arte, la personalidad humana, etcétera, pero también contó con una amplia aprobación porque reducía problemas complejos y variados al nivel de la lógica pura y simple, mediante un proceso de simplificación muy parecido al de las teorías extremistas en los campos de la política y la economía.

¿Cuáles fueron las críticas más frecuentes contra las nuevas tendencias? Se ha dicho que la arquitectura racional negaba el sentido instintivo de la estática, construyendo una casa sostenida sólo por unas pocas y esbeltas columnas o pilares, como las típicas “casas sobre pilotes”,⁶ concebidas y construidas por Le Corbusier, y luego imitadas por muchos otros. Pero la referencia a la estática no tenía ningún fundamento crítico, porque el sentido de la estática está sujeto a la renovación, como cualquier otro basado en la costumbre, y apelar a esto en la estética no es sino repetir, bajo otra apariencia, el preconcepto prohibido de la verosimilitud en la pintura. Un error antiguo, además, que ya se puede encontrar en Vitruvio, que culpaba a la pintura helenística porque, según él, era un error deleitarse con cosas tan extrañas. A este respecto también se ha dicho que, mientras que a veces se puede permanecer desarmado frente a los absurdos pictóricos, frente a los absurdos arquitectónicos la estática se encarga de ellos al no hacerlos viables, o al hacerlos colapsar. Lo cierto es que los extraordinarios medios constructivos de que disponemos hoy en día permiten realizar construcciones estrafalarias que antes eran absolutamente impensables, y que sólo depende de la inescrupulosa y siempre libre sensibilidad estética el aceptarlas o rechazarlas, sin que ese juicio esté influenciado por una tradición mal entendida o por un sentido de verosimilitud.

También se ha dicho que las proporciones normales de las ventanas no debían ni podían alterarse porque respondían a necesidades confirmadas durante siglos. Ello es menos cierto de lo que parece, porque las excepciones que ofrece el pasado son muy numerosas. Piénsese en las grandes variaciones de los vanos de una fachada renacentista o barroca, donde no parece buscarse una relación constante entre la iluminación y el entorno, sino una concepción plástica que limita y subordina a sí misma las exigencias prácticas, o incluso las ignora, simplemente porque no las sentía ni las requería. Si nuestros medios actuales nos permiten variar el tamaño de las ventanas, la tradición no tendrá ninguna razón de peso para impedirnoslo, mientras que la búsqueda de una mejor higiene y de una expresión plástica diferente puede apoyarnos en la adopción de relaciones por completo nuevas.

Otra crítica consistía en afirmar que el concreto armado no podía, como la piedra y el ladrillo, dar lugar a un estilo, porque es, por su naturaleza, amorfo: como si los materiales tuvieran su propia virtud de estilo y no fueran, todos ellos sin distinción, materia inerte a la espera de ser vivificados por el espíritu creador.

³ En francés en el texto original.

⁴ En francés en el texto original: “une machine à habiter”.

⁵ Versión de 1987: “He aquí la famosa definición de Le Corbusier, aquella que está presente [...]”.

⁶ En francés en el texto original: “maisons sur pilotis”.

De nuevo en contra de las nuevas tendencias, otro error fue invocar los arcos y las columnas como elementos de los que la arquitectura, como arte, nunca podría prescindir. ¿Quién no recuerda la polémica que acerca de ese tema tuvo lugar en Italia? Los defensores de la nueva arquitectura decían que ahora estos elementos tradicionales pertenecían a la vieja academia y que habían agotado todas sus posibilidades expresivas. Se repitió así, en otras formas, el error mencionado, ya que, al igual que los materiales no pueden ser bellos por el simple hecho de ser antiguos o nuevos, los arcos y las columnas no pueden dejar de ser susceptibles a nuevas interpretaciones, por el simple hecho de ser casi tan antiguos como el mundo.⁷ Por otra parte, el malentendido de los tradicionalistas y de las viejas academias consistió en creer que hablar de columnas dóricas o de arcos góticos y renacentistas era hablar de arte, y no, en cambio, la simple enunciación de formas abstractas del lenguaje figurativo, desprovistas de todo significado concreto desde el momento en que dejaban de pertenecer a una obra artística específica, para anularse en la función didáctica de un símbolo.

Pero, como siempre ocurre, esos juicios erróneos han tenido su propia justificación histórica, y ésta se encuentra en la fatiga producida por tanta arquitectura reciente que abusó pasivamente del lenguaje clasicista, en la confianza de que, para salvar la cara, bastaba con rehacer más o menos las piezas de las obras gloriosas. Así, a nosotros, el vacío de la llamada arquitectura umbertina nos indujo a creer como imposible el uso expresivo del lenguaje clasicista; de la misma manera que una exposición de cuadros mediocres hace que el observador sensible piense, al menos por un momento, que hay que desesperarse por la posibilidad de ver la creación de una buena pintura. En otras palabras, tanto los arquitectos de la primera Roma capital, como sus sucesores racionalistas, en sus intransigencias opuestas, han errado exactamente de la misma manera, porque, con muy raras excepciones, atribuyeron valor expresivo a los elementos abstractos y carecieron de la verdadera libertad que se deriva de un sentido íntimo de la arquitectura como arte. Y aquí, apartándome por un momento del discurso más serio y general, conviene recordar, siempre en el tema de la polémica, aquella que tuvo lugar hace años en nuestra Cámara corporativa.⁸ En esa sede, al momento de tener que aceptar o rechazar una expresión oficial de las nuevas tendencias, muchos consejeros nacionales, animados por una santa indignación, la tacharon de infame, diciendo que negaba nuestra mejor tradición y que sólo podía convenir a un país como Rusia. ¡Ignoraban, pobrecillos, lo que había sucedido en Rusia! Aquí, después de los primeros y amplios experimentos racionalistas, habiendo comprobado que al pueblo no le gustaba la desnudez geométrica, se había vuelto al capitel corintio, ¡dando la razón al alma del palladiano Quarenghi! Confirmando todo esto, el propio Le Corbusier dijo, en Roma, que en Rusia se le trataba con manifiesta sospecha, por considerársele vinculado al capitalismo europeo, mientras que en Italia se sospechaba que era un emisario de los soviéticos. En cuanto a la polémica italiana, cabe recordar cómo el que siempre tuvo razón no tardó en intervenir en ella, acreditando las nuevas formas bajo el signo inequívoco de la revolución fascista.

Volviendo a las teorías mecanicistas, examinemos más en concreto lo que escribió Le Corbusier acerca de la arquitectura del pasado y los llamados estilos. En su libro más conocido, *Vers une architecture*, leemos: "Los estilos son una mentira. El estilo es una unidad de principio que anima todas las obras de una época y que resulta de un estado de espíritu caracterizado".⁹ Definición errónea, porque el estilo, en la única acepción posible de la palabra, aquella

⁷ Versión de 1987: "El mencionado error se repitió así, en otras formas, porque, al igual que los materiales no pueden ser bellos por el mero hecho de ser antiguos o nuevos, los arcos y las columnas no pueden dejar de ser susceptibles de nuevas interpretaciones por el mero hecho de ser casi tan antiguos como el mundo".

⁸ Versión de 1987: "Y aquí, apartándonos por un momento del discurso más serio y general, conviene recordar, todavía en el tema de la polémica, la que tuvo lugar hace años en nuestra Cámara corporativa".

⁹ En francés en el texto original: "Les styles sont un mensonge. Le style, c'est une unité de principe qui anime toutes les œuvres d'une époque et qui résulte d'un état d'esprit caractérisé".

estética, anima las obras de un artista determinado y no las de toda una época con la que quizá sólo tengan afinidad de cultura y gusto. Además, aunque dice con razón que no es necesario creer en los estilos, generaliza el estilo como un atributo de todas las obras de una época y, por lo tanto, por considerar las distintas épocas en conjunto, vuelve a caer en los estilos. En el mismo libro, concluye de manera más categórica: “Si nos situamos frente al pasado, constatamos que la vieja codificación de la arquitectura, sobrecargada de artículos y reglamentos durante cuarenta siglos, deja de interesarnos; ya no nos concierne; hubo una revolución en el concepto de arquitectura”.¹⁰ Y en otro lugar, en *Précisions*, leemos el siguiente juicio acerca de los cánones de Vignola: “Esos cánones son falsos, pero a un grado que no se pueden imaginar; es algo así como una bufonería prodigiosa”;¹¹ y más adelante, los siglos equivocados ya no son cuarenta, sino sólo cuatro: “¡Los órdenes de la arquitectura! Los órdenes de quién y de qué, la arquitectura de qué... ¡Y pensar que la máquina del mundo de la arquitectura está estancada desde hace cuatro siglos en este desorden!”.¹²



PORTADA. *Vers une architecture*.

Al releer expresiones semejantes, tan alejadas de toda crítica seria, uno piensa con cierto asombro en el favor y el vivo éxito con que fueron recibidas. ¿Qué culpa tuvo Vignola si, como tantos otros arquitectos de su tiempo, escribió un tratado sobre los cinco órdenes? Toda persona de cierta cultura sabe que no puede encontrar en ello más que el gusto personal del

¹⁰ En francés en el texto original: “Si l’on se place en face du passé, on constate que la vieille codification de l’architecture, surchargée d’articles et de règlements pendant quarante siècles, cesse de nous intéresser; elle ne nous concerne plus; il y a eu révolution dans le concept de l’architecture”.

¹¹ En francés en el texto original: “Ces canons sont faux, mais d’un tel degré que vous ne sauriez imaginer; c’est quelque chose comme une prodigieuse bouffonnerie”. Nota de la traductora.

¹² En francés en el texto original: “Les ordres de l’architecture! Les ordres de qui et de quoi, l’architecture de quoi? Et songer que la machine du monde de l’architecture est ensablée depuis quatre siècles dans ce désordre-là!”.

maestro y, por tanto, una interesante guía para la interpretación de su obra como artista.¹³ Si el tratado se convirtió después en un manual práctico, en uso casi hasta hoy, la culpa no es del autor, sino sólo de quienes se sirvieron de él, porque un artista nunca es culpable de las más o menos numerosas estupideces y “bufonerías”¹⁴ perpetradas en su nombre. En los hombres del Renacimiento, la tendencia a deducir teorías generales basadas en las propias experiencias personales es un testimonio generalizado del entusiasmo ingenuo y del amor positivo por el conocimiento. Es cierto, Vignola creía haber encontrado reglas buenas para todos, y lo mismo creyeron Alberti y Palladio; pero este error no impidió que otros siguieran caminos por completo diferentes, sin sentirse paralizados por los artículos o las normas, porque ellos también tenían algo que decir. Por otra parte, conviene recordar que fueron justo los franceses quienes hicieron un uso tan sistemático de Vignola, que sintieron la necesidad de publicar ediciones de bolsillo: *Le Vignole de poche*.

Todo esto podrá parecer obvio, pero ciertamente no es inútil repetirlo, ya que sobre juicios igual de burdos se fundan y difunden con frecuencia interpretaciones históricas. Si me dijeran, entonces, que expresiones como las citadas no deben discutirse con demasiado esfuerzo, porque fueron pronunciadas sólo con fines propagandísticos, respondería que la propaganda política ya nos ha afligido demasiado como para que tengamos que soportar también aquella de la seudocultura. El hecho de que el escritor sea un artista, tampoco puede ni debe justificar esas distorsiones y errores que tenemos razón en no tolerar en un crítico o historiador. Ya se ha dicho que un artista deja de serlo cuando escribe acerca de la crítica; pero nunca el recordatorio de esta verdad ha parecido tan necesario como hoy, es decir, en una época en la que todos dan la impresión de hacer trampa en el juego.¹⁵ Por otra parte, conviene seguir insistiendo en el concepto de estilo, que es entonces el concepto de arquitectura como arte, porque el error de Le Corbusier y de los llamados racionalistas no se limita a las apreciaciones mencionadas, sino que se hace fundamental por una perfecta coherencia. Tal coherencia se materializa en la búsqueda de los modos y las formas de construcción que sugieren los materiales más típicos de nuestro tiempo, es decir, el acero y el concreto armado. “El concreto armado nos da automáticamente la ventana en longitud”,¹⁶ escribe nuestro autor en su libro *Une maison, un palais*. Es decir, no adaptamos el concreto armado a lo que queremos expresar, sino que, a la inversa, hacemos ventanas largas porque nos las sugiere automáticamente el propio material. Una originalidad que, de hecho, ya se lograría por el uso lógico de nuevos medios; sin embargo, él mismo se da cuenta de cómo esta originalidad de material no es suficiente para el arte, porque siempre es “algo lírico”.¹⁷ Reproduce así la tendencia, observada por él en los jóvenes más dotados, de negar la palabra misma de estética porque, según ellos, lo que se busca es lo útil, y lo útil es ya bello.¹⁸ Para concluir su crítica a esta tendencia, que podríamos decir es de extrema izquierda, reconoce que los elementos determinados por la pura utilidad siguen siendo insuficientes: “Los elementos, nacidos del análisis, son captados por un ritmo que los une, los ensambla, los compone, los ordena, un acto que emana de la voluntad”.¹⁹ En cualquier caso, el ritmo emana del espíritu creador y no de la voluntad, que es su intermediario. “Esta

¹³ Versión de 1987: “Toda persona de cierta cultura sabe que no puede encontrar en ella más que el gusto personal del maestro, y por tanto una interesante guía para la interpretación de su obra como artista”.

¹⁴ En francés en el texto original: “bouffonneries”.

¹⁵ Versión de 1987: “Ya se ha dicho que un artista deja de serlo cuando escribe sobre la crítica; pero nunca el recordatorio de esta verdad ha parecido tan necesario como hoy, en un momento en que demasiados dan la impresión de hacer trampas en el juego”.

¹⁶ En francés en el texto original: “Le béton armé nous dote automatiquement de la fenêtre en longueur”.

¹⁷ En francés en el texto original: “quelque chose de lyrique”.

¹⁸ Versión de 1987: “Reproduce así la tendencia, observada por él en los jóvenes más dotados, de negar la palabra misma de estética porque, según ellos, lo que se busca es lo útil, y lo útil es ya lo bello”.

¹⁹ En francés en el texto original: “Les éléments, nés de l’analyse, sont empoignés par un rythme qui les lie les uns aux autres, les assemble, les compose, les ordonne, acte émanant de la volonté”.

voluntad... es la concepción particular de cada uno de nosotros, individualmente... Hay, pues, en la estética, un factor que fija la inmortalidad de la obra y que nos asegura que siempre podrán surgir obras inmortales: es el individuo".²⁰ Pero, ¿cómo conciliar el trabajo individual con un programa mecánico basado por completo en la racionalidad? He aquí cómo: un cierto número de individuos suscita una adhesión unánime a los modos expresados por la obra "provocadora".²¹ Así, "una estética se gramatiza (*sic*), aunque sea para petrificarse".²² Habría, pues, primero, productos nacidos del nuevo método y de la nueva técnica, los productos en serie, y de éstos, después, nacería la obra de arte. En otras palabras, se trata de llegar al arte por una vía por completo distinta a la del propio arte, que, por otra parte, nace por sí mismo y nunca asume el compromiso de servirse de lo que otros hayan podido preparar para su nacimiento. Todo esto hace pensar en los sacrificios y las penas que el absolutismo moderno ha impuesto a los hombres, en nombre de una felicidad que luego disfrutarían sus hijos: una forma cómoda de eludir el juicio, diciendo que es a la posteridad a la que corresponde emitirlo. Además, incluso aquí se siente la banalidad del lugar común: ¿quién no ha oído decir que los intentos y las aproximaciones del arte actual serían luego asimilados y justificados por la obra del genio futuro? Pero el Partenón, sin embargo, dice Le Corbusier, es en sí mismo el producto de una serie, y sería inconcebible sin las innumerables experiencias realizadas antes en la misma dirección. Esto es cierto, pero sólo en un sentido muy general; es decir, en la medida en que nada sería concebible en la historia si cada acontecimiento no estuviera precedido por un complejo de condiciones de civilización y tendencias. En este caso concreto, hay que tener en cuenta que los predecesores de Ictinus y Calícrates también pusieron en práctica su propio ideal de forma, realizado y definido en sí mismo, y cuya analogía con aquello expresado en el Partenón por los colaboradores de Fidias era sólo de carácter mecánico.²³ Decir que un siglo antes los elementos constitutivos del Partenón ya estaban determinados es más o menos exacto, pero sólo en el sentido mecánico y no en el estético; lo que importa es ver qué relaciones dieron a estos elementos abstractos un nuevo valor, y de qué manera el templo de Neptuno en Paestum es expresión de una clara individualidad que no tiene nada en común con el templo ateniense.²⁴ Por otra parte, lo que es digno de la mayor admiración en este último no es la pura funcionalidad geométrica, porque ésta, al ser pura, no admitiría la expresión de ningún sentimiento, sino que es el sentimiento de una rigurosa plenitud formal que idealiza la propia funcionalidad. En otras palabras, el deseo de identificar, como hacen a menudo los racionalistas, el documento de una simple necesidad de carácter mecánico en el origen de toda forma arquitectónica, no tiene en cuenta que, ya en su primera manifestación, esta necesidad se presenta configurada en una forma artística, en la que no es posible aislar el programa práctico de su realización estética. Esto se confirma, a la inversa, por la crítica que hacemos a una obra inacabada cuando descubrimos, en su transfiguración no alcanzada, las necesidades no cumplidas del programa práctico; es decir, cuando constatamos que no se presenta ante nosotros una unidad inseparable y autónoma. Por otra parte, habiendo reconocido que, así como toda obra de arte es perfecta en sí misma y no presupone ningún desarrollo posterior, toda teoría basada en la evolución resultará abstracta y convencional, y haremos la debida distinción entre el giro de las tendencias culturales y estéticas, y las individualidades vitales de las obras artísticas.

²⁰ En francés en el texto original: "Cette volonté... c'est la conception particulière à chacun de nous, individuelle... Il est donc, dans l'esthétique, un facteur qui fixe l'immortalité de l'œuvre et qui nous assure que toujours il pourra surgir des œuvres immortelles: c'est l'individu".

²¹ En francés en el texto original: "provocatrice".

²² En francés en el texto original: "une esthétique se grammatise (*sic*), quitte à se pétrifier". Nota de la traductora.

²³ Versión de 1987: "[...] y cuya analogía con la expresada en el Partenón por los colaboradores de Fidias era sólo de carácter cultural".

²⁴ Versión de 1987: "Decir que un siglo antes los elementos constitutivos del Partenón estaban ya determinados es más o menos exacto, pero sólo en el sentido de la experiencia técnica y figurativa; lo importante es ver qué nuevas relaciones se impartieron en esa cultura al nuevo valor y cómo el templo de Neptuno en Paestum es expresivo de una clara individualidad que no tiene nada en común con el templo ateniense".



PARTENÓN, ATENAS. Imagen: Roberto Pane, 1952 (AFRP, GRE.N.14).

Que la arquitectura es en esencia geometría debieron pensar, antes que los modernos mecanicistas, muchos arquitectos de la antigüedad, y en especial los de la última época gótica, que, complicando la geometría aún elemental de sus predecesores, buscaron exquisitas sutilezas de compases y escuadras, y redujeron a una textura frágil y peligrosa aquellas tendencias que, al principio, se habían expresado en organismos sólidos y claros. “La arquitectura gótica”, escribió con agudeza Renan, “padecía la misma enfermedad que la filosofía y la poesía: la sutileza”.²⁵ Y sigue siendo una “sutileza lógica”²⁶ la que induce a los mecanicistas de hoy a concebir la arquitectura como una verdadera geometría hecha de yuxtaposiciones e interpenetraciones de sólidos, afirmando como programa completo de representación figurativa lo que sólo puede tener un valor de metáfora. De hecho, la arquitectura es sólo un símbolo de la geometría, ya que, como se ha observado ingeniosamente, la geometría no dejaría de existir si el mundo llegara a su fin, mientras que el destino de la arquitectura está ligado al de la muy agitada superficie terrestre. En cambio, las blancas aristas afiladas, que se proyectan por decenas de metros por encima del fondo del cielo, las vastas superficies lisas e inmaculadas, las largas aberturas de cristal y hierro, defienden muy mal su aspiración a una pureza geométrica contra los estragos del tiempo. Hemos visto cómo han bastado unos pocos años para que la fábrica moderna adquiriera el aspecto desangelado de un pabellón de feria abandonado, y nos hiciera sentir la necesidad de nuevos revoques y nuevos esmaltes capaces de renovar la ilusión de un mecanismo perfecto. Mientras que la máquina no tiene tiempo de envejecer porque pronto es sustituida por otra, los edificios

²⁵ En francés en el texto original: “L’architecture gothique était malade du même mal que la philosophie et la poésie: la subtilité”.

²⁶ En francés en el texto original: “subtilité logique”.

racionales deberían al menos poder envejecer, y no pueden hacerlo; sobre ellos, los goteos y las manchas, que en cualquier caso adquieren el valor de una pátina, son intolerables como un cabello en un vaso de agua clara.²⁷

En otro lugar, Le Corbusier se pregunta qué es lo verdaderamente esencial en la arquitectura. Para él, en un prisma, en un cubo “está lo definitivo, lo fundamental de la sensación arquitectónica”;²⁸ y antes de que la arquitectura funcional empezara a hacer muchos prosélitos, escribió: “Si lo esencial de la arquitectura son las esferas, los conos y los cilindros, las generatrices y las acusadoras de estas formas son a base de pura geometría. Pero esta geometría espanta a los arquitectos actuales”;²⁹ mientras que los ingenieros, libres de toda restricción académica y orientados sólo a la utilidad práctica, “llegan a las generatrices, a las acusadoras de los volúmenes...; se encuentran en acuerdo con los principios que Bramante y Rafael aplicaron hace mucho tiempo”³⁰ (*Vers une architecture*). Todo esto nos recuerda el tan abusado lugar común de la poesía de las obras y de los talleres. Muchos recordarán cómo algún filósofo malvado llegó a escribir que en nuestro tiempo la verdadera esencia de la poesía debía buscarse en las obras y los talleres, confundiendo un posible pretexto, o argumento de la poesía, con la poesía misma. En la arquitectura, lo esencial no es el mecanismo, manifiesto u oculto, de las estructuras, sino simplemente el arte, y éste, con respecto a su organismo estático, puede parecer coherente o incoherente, sincero o insincero, según el caso, mientras que siempre debe considerarse en su totalidad; de modo que, incluso cuando contemplamos aquellas partes en las que sentimos que el artista ha logrado su más pura síntesis expresiva, sabemos que no podemos separarlas del resto, considerándolo como no esencial, porque este resto tiene un motivo indispensable de conexión y apoyo; y cumple así una función que no es simplemente práctica, sino estética, ya que lo mejor no podría existir fuera del conjunto en el que participa. Esto nos lleva, también, al recuerdo de gran parte de la pintura moderna, en la que la preocupación por producir sólo lugares áureos lleva a muchos artistas a elaborar refinadas especulaciones formales, manteniéndose lo más alejados posible de lo que podría, de alguna manera, tener un carácter narrativo o un acento más cordialmente humano. Considerado bajo esta luz, gran parte del arte moderno, y con él gran parte de la crítica exquisitamente formalista, esconde, en su refinado e inteligente control, lo que se llamó, con feliz expresión, una cobardía moral.

“Una vez satisfechas las funciones, no habíamos añadido un centímetro cúbico”;³¹ escribió Le Corbusier en defensa de su proyecto para el edificio de la Sociedad de las Naciones, queriendo decir que aquí no se había concedido nada a las ambiciones decorativas; lo que no es cierto, por otra parte, porque en el centro de su fachada se ve un grupo de estatuas delineadas, o más bien estenografiadas, cuyo volumen, en el momento de ejecutarlas, habría superado ampliamente el de un centímetro cúbico. Ahora bien, tales consideraciones nos llevan al error que supone definir como fundamental y esencial al programa mecanicista. Consiste en la eliminación deliberada de todo detalle que no tenga su función lógica y, en consecuencia, todo

²⁷ Versión de 1987: “Mientras que la máquina no tiene tiempo de envejecer porque pronto es sustituida por otra, los edificios racionales deberían al menos poder envejecer, si no durar, y no pueden; sobre ellos, las goteras y manchas tempranas sustituyen lo que en otro lugar es el valor de una pátina, y son tan intolerables como un pelo en un vaso de agua clara”.

²⁸ En francés en el texto original: “est le définitif, le fondamental de la sensation architecturale”.

²⁹ En francés en el texto original: “Si l’essentiel de l’architecture est sphères, cônes et cylindres, les génératrices et les accusatrices de ces formes sont à base de pure géométrie. Mais cette géométrie effare les architectes d’aujourd’hui”.

³⁰ En francés en el texto original: “aboutissent aux génératrices, aux accusatrices des volumes...; ils se trouvent être en accord avec les principes que Bramante et Raphael avaient appliqués il y a longtemps déjà”.

³¹ En francés en el texto original: “Les fonctions satisfaites, nous n’avions ajouté un centimètre cube”.

lo que exprese lirismo y fantasía debería de estar en un campo que, por su propia naturaleza, es bastante ajeno a dicha expresión, como la lógica general es ajena a aquella interna y particular de cada obra de arte. En ese sentido, los mencionados extremistas, que niegan el arte afirmando que lo útil es ya lo bello, demuestran ser más consecuentes en su error que los que confunden la estructura con la idealización de la estructura. Como bien escribió Geoffrey Scott en su libro *La arquitectura del humanismo*, “el equívoco mecánico, en su afán por la construcción, repudia, en la arquitectura renacentista, un arte en el que la estructura se eleva al ideal, y busca en la poesía la sintaxis de la prosa desnuda”.³² Aquí, por supuesto, la referencia al juicio eficaz del escritor inglés no pretende ser una exhortación a seguir los pasos de los maestros del Renacimiento. Lo que me importa aclarar es cómo, en la arquitectura mecanicista, el particular lírico y fantástico está inevitablemente ausente, y que la arquitectura sigue sin estar en una masa o patrón geométrico, al igual que la poesía no está en la trama narrativa, sino en el detalle lírico y musical del verso. De acuerdo con que el detalle no tiene por qué ser necesariamente una pilastra, una cornisa o un capitel; pero tómenlo como quieran, siempre será algo que no se puede identificar con el elemento funcional, porque es una idealización que trasciende la función.

Para comprender los orígenes del racionalismo de Le Corbusier y de los demás mecanicistas, basta con recordar las teorías arquitectónicas de los historiadores del siglo pasado, y en especial de muchos franceses como Choisy, Viollet-le-Duc, Enlart, Reymond, etcétera, todos ellos más o menos inclinados a utilizar la vara de medir de la lógica cartesiana tradicional, en un campo en el que era necesario proceder con otra unidad de medida. Estos escritores tuvieron, ciertamente, el mérito de estar entre los primeros en proporcionar material para la enseñanza y la divulgación, pero también fueron autorizados para afirmar el pasado academicismo doctrinario y el correspondiente equívoco de estilos. Baste citar aquí, como ejemplo típico de “razón cartesiana”,³³ el siguiente pasaje de Viollet-le-Duc, al que Le Corbusier se remite en apoyo de sus tesis en su libro *Une maison, un palais*. El historiador francés declara que habrá arquitectura cuando el público en realidad quiera tenerla y, para conseguirlo, sugiere el siguiente método: “[...] dar un programa fijo, mejorarlo en lo posible, asegurarse de que cumple exactamente con las necesidades, y luego preguntar al artista, cuando traiga sus planos, la razón de todo: —¿Columnas en esta fachada? ¿Por qué? —¿Cornisas entre pisos? ¿Por qué? —¿Ventanas más anchas aquí que allí? ¿Por qué? —Arcos en este lado, parterres enfrente... ¿por qué? Etcétera—. Si a esas preguntas el arquitecto le responde una vez: —Las reglas del arte que...— no lo deje terminar..., porque las reglas del arte consisten, sobre todo, en la arquitectura, en no hacer nada sin razón...”.³⁴ No se puede ser más claro y sencillo que esto, y al mismo tiempo desconocer de modo más perfecto la naturaleza misma del arte. Como vemos, es la misma *raison* que encontramos en la polémica mecanicista, y Le Corbusier es perfectamente coherente al recordar, entre las “voces de ultratumba”,³⁵ aquella de Viollet-le-Duc.

³² Cita original: “The Mechanical Fallacy, in its zeal for structure, refuses, in the architecture of the Renaissance, an art where structure is raised to the ideal. It looks in poetry for the syntax of a naked prose.”

³³ En francés en el texto original: “raison cartésienne”.

³⁴ En francés en el texto original: “...donner un programme arrêté, l’améliorer autant que possible, s’assurer qu’il remplit exactement les besoins, puis demander à l’artiste, lorsqu’il apporte ses plans, la raison de chaque chose: — Des colonnes sur cette façade? pourquoi? — Des corniches entre des étages? pourquoi? — Des fenêtres plus larges ici que là? pourquoi? — Des arcs de ce côté, des platesbandes en face? pourquoi? etc. — Si, à ces questions, l’architecte vous répond une seule fois: — Les règles de l’art nous... — ne le laissez pas achever..., car les règles de l’art consistent avant tout, en architecture, à ne rien faire sans raison...”.

³⁵ En francés en el texto original: “voix d’outretombe”.

Lo que se ha dicho hasta ahora puede ser suficiente para mostrar al lector los motivos y la estrechez de la polémica estética de la que el arquitecto francés fue el más típico y autorizado defensor. Pero le haríamos un flaco favor si, junto a sus malas interpretaciones críticas y los errores que de ellas se derivan, no recordáramos la viva contribución que ha hecho, en especial en el ámbito de los programas de urbanismo moderno. Ya en 1922, cuando todavía era urgente resolver los problemas planteados por la destrucción de la otra guerra, mostró la ineficacia práctica y estética de los sistemas de construcción, entonces universalmente adoptados; la insalubridad y el sentido de la tradición mal entendido que se expresaban en las tristes casas de alquiler de cuatro o cinco pisos; y proponía, en forma esquemática,³⁶ ideas plásticas que sugerían nuevas y armoniosas posibilidades en los trazados urbanos recientes, sustituyendo la indiferente fragmentación de las manzanas sucesivas, por la continuidad de las masas que respondían a una visión de perspectiva unificada; así “las calles peraltadas, las ciudades torres”,³⁷ etcétera. También amplió el concepto de la casa sobre pilares a la posibilidad de permitir la circulación de coches y peatones por debajo de los edificios en las zonas de mayor tráfico; y aquí hay que señalar que, aunque en una plasticidad por completo diferente, este concepto se realizó de modo parcial durante la Edad Media en nuestras ciudades del norte, mediante los espacios porticados bajo los edificios públicos.

En un sentido más general, la visión de una continuidad orgánica de las masas de los muros, alternadas con zonas verdes, puede ofrecer resultados estéticos muy superiores a los del vago y descontrolado pintoresco, al igual que una composición meditada puede ser superior a una proeza puramente accidental. Desde hace más de veinte años, se nos presenta un programa de construcción que, a diferencia de los del pasado, implica la transformación o la reconstrucción desde cero de vastas zonas urbanas, de manera que el carácter de los nuevos trazados no sólo responde a las necesidades de distribución del tráfico y de densificación urbana, a la liberación del caos ruidoso y de la estrechez de los antiguos centros, sino que también pretende una composición de masas más amplia para realizar efectos estéticos, tanto en los episodios individuales de los edificios como en su conjunto. Hemos sentido, y seguimos sintiendo, cómo todo esto puede proporcionar las condiciones materiales para una renovación, pero muchos han creído que esta novedad de programa es también suficiente para causar una novedad de expresión, y así el racionalismo estrecho ha provocado nuestra subordinación pasiva a lo que, en cambio, debería estar subordinado a nosotros. ¿Nos será posible hoy descubrir, en la masa interminable de tantas expresiones impersonales como las que precedieron a la segunda guerra, algo que tenga acento de arte? Es probable, pero a ello nos guiará ese mismo sentido desprejuiciado de la forma con la que hemos podido disfrutar de la belleza de tantas obras antiguas, y como en éstas, también en las nuevas³⁸ encontraremos la eterna excepción, el signo del espíritu victorioso de toda moda y todo programa preestablecido.

Por otra parte, frente a los peligros de las nuevas tendencias, el propio Le Corbusier, con una generosa contradicción que descubre tanto su temperamento de artista como su debilidad de crítico, lanza un grito de alarma. Está contenido en uno de sus últimos libros, *Croisade*, publicado en 1933, es decir, después de haber transcurrido casi una década desde la publicación de *Vers une architecture*, y las corrientes racionalistas se habían extendido cada vez más por todo el mundo. En *Croisade* llega incluso a declarar tolerable el academicismo de los arquitectos reconocidos, es decir, de los mismos que para él antes tenían toda la culpa, en comparación con la indiferencia y la mala fe de tantos falsos modernos: “... ¡Considero cretino y criminal

³⁶ Versión de 1987: “Él, y propuso, de forma esquemática [...]”.

³⁷ En francés en el texto original: “les rues à redents, les villes tours”.

³⁸ Versión de 1987: “de la belleza de tantas obras antiguas, y, como en ellas, también en las nuevas”.

este formato osificado de un renacimiento arquitectónico actual en ciernes y denuncio a las personas que sólo se han puesto de nuestro lado para mentir y ganar dinero!”.³⁹ ¡Muy justo! El *académisme des péruques*⁴⁰ puede incluso ser, de hecho, tolerable, al igual que se tolera al que no entiende, pero tiene un gran anhelo de entender. Mejor, quizás, un error, que el indiferente juego mecánico de una fórmula reducida al alcance de todos. Pero, ¿qué pensar de un primer renacimiento que, en lugar de seguir siendo el orgulloso dominio de unos pocos iniciados, se mortifica por una victoria demasiado fácil y corre el riesgo de dejar de ser reconocible en la inflación de productos en serie? “Academizamos ya lo moderno”,⁴¹ deplora Le Corbusier. Pero, ¿por qué ocurre esto? Justo porque nada es tan fácil como la nueva academia.



PORTADA. *Croisade*.

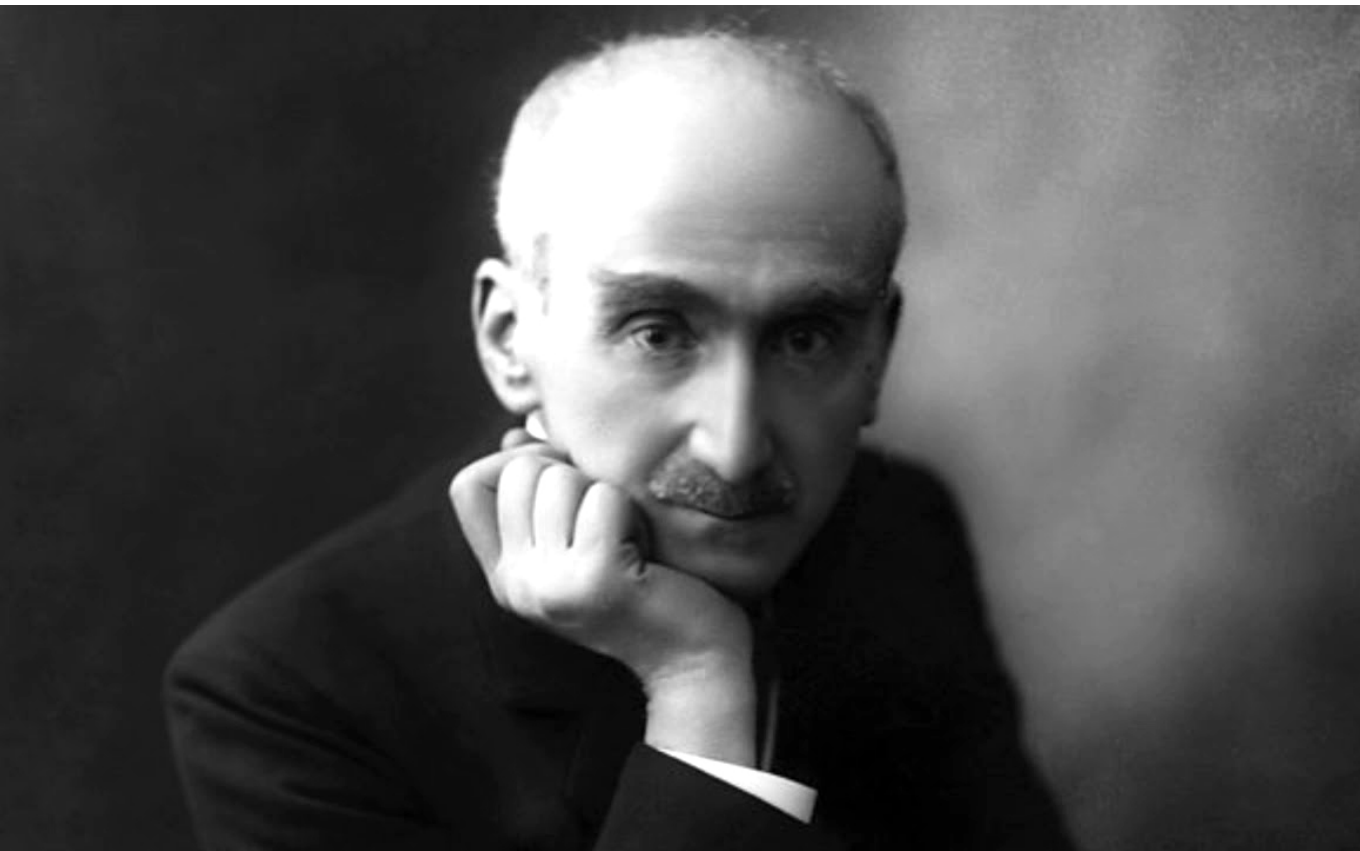
Refiriéndome a tendencias más generales, me parece que la corriente mecanicista concuerda con la ilusión generalizada de ver la máquina como el medio por el que el hombre puede alcanzar su liberación espiritual. Todavía hoy, por ejemplo, se oye decir muy a menudo: —Cuando la máquina haya reducido al mínimo el número de horas de trabajo, el hombre tendrá mucho más tiempo para sí mismo, y podrá disfrutar de la belleza del arte y de las demás inutilidades divinas que elevan el tono de la vida. Como si esas cosas no se hubieran cultivado lo suficiente hasta ahora, sólo por falta de tiempo y riqueza insuficiente. Este tópico optimista me recuerda la experiencia adquirida hace años, en Italia, con la entrada gratuita a los museos: se pensó que, al suprimir la tarifa de entrada, los museos serían mucho más frecuentados, y en cambio se comprobó que los únicos nuevos visitantes eran parejas que anhelaban un lugar solitario y tranquilo. Claro que es legítimo desear mejores condiciones de vida, pero es insensato creer que el logro de esas condiciones conduce, necesariamente, a la

³⁹ En francés en el texto original: “...Je tiens pour crétin et criminel cette mise en formule ossifiées d’une actuelle renaissance architecturale à ses débuts et je dénonce ces gens qui ne se sont mis avec nous que pour mentir et faire de l’argent!”.

⁴⁰ Academicismo de pelucas.

⁴¹ En francés en el texto original: “On académise déjà le moderne”.

difusión de una cultura superior. El extraordinario aumento de los medios mecánicos parece haber disminuido la confianza en la realización de un ideal humanista. El vertiginoso progreso industrial se ha convertido en un fin en sí mismo y, fallando lo que Bergson describió como un impulso místico original dirigido a contribuir con la liberación del hombre, arrastra al propio hombre que ya no tiene fuerzas para controlarlo; como el hombre que, habiendo perdido las riendas, se convierte en la presa de un caballo enloquecido. Hoy, las voces más autorizadas del mundo advierten que nuestros problemas son, ante todo, de naturaleza moral, pero no parecen tener mucho impacto en una humanidad descorazonada, cuya única esperanza parece reducirse a la expectativa de una renovada prosperidad y al espejismo de unas cifras de producción más altas.



HENRI BERGSON. *Imagen: Dominio público.*

Las formas de la arquitectura reciente deben entenderse, pues, como la imagen plástica de corrientes y tendencias más amplias de nuestro tiempo, y la crítica que se haga de ellas puede devolvernos, por analogía entre el mundo estético y el mundo moral, a la crítica que, en nombre de un ideal cristiano renovado, se ha levantado contra los odiosos y bárbaros simplismos del materialismo reciente. En cualquier caso, como ocurre con toda experiencia que, aunque equivocada, ha sido vivida y asumida plenamente, no es de creer que la del racionalismo arquitectónico no haya dado también sus frutos. La más importante me parece que es ésta: que, después de haber interrumpido durante muchos años una continuidad mal entendida de la tradición, ahora es posible volver atrás y mirar el pasado de la arquitectura con una nueva mirada, descubriendo el arte más allá de esos esquemas que para muchos han representado, y siguen representando hoy, la medida del juicio crítico.

Por otra parte, la tarea de reconstrucción que tenemos ante nosotros es de tan vastas proporciones y urgencia, que requiere el uso de todas las posibilidades industriales y técnicas modernas. Es de esperar que muchos experimentos mecanicistas, que ya se habían realizado antes de la guerra, se retomen para adaptarlos a las nuevas necesidades, y que las casas se fabriquen en serie en los mismos talleres que hasta ahora han producido instrumentos de guerra. Pero esto no significa que la máquina de la vivienda deba ser, por fuerza, una realidad del mañana. Las necesidades inmediatas y vitales prevalecerán, tal vez durante muchos años, frente a todas las demás exigencias, y las casas producidas en serie, ya extendidas antes de la guerra en muchos países de Europa, proporcionarán el aspecto típico de las ciudades reconstruidas; pero esto no debe ser, en todo caso, una condición inevitablemente contraria al arte y al buen gusto, porque no es seguro que el producto de la máquina no pueda satisfacer aspiraciones que trasciendan la mera necesidad. Pero para ello es necesario que no sea la máquina la que piense, sino el hombre, y que éste sienta cómo su esfuerzo debe superar la estrechez racionalista y utilitaria, para tender a una satisfacción más elevada y humana. Le Corbusier predicaba que, habiendo construido casas en serie, era necesario crear “el estado de ánimo de vivir en casas en serie”,⁴² añadiendo luego, coherentemente, que para ello era necesario llegar a la “emoción-tipo”,⁴³ Pero de la emoción-tipo al hombre automático, el paso es muy corto, y si sentimos que la falsa retórica de las viejas casas umbertinas, wilhelmianas o victorianas ya no es tolerable, nos negamos igualmente a aceptar la palabra de la utilidad pura y simple, porque sabemos que, en este caso, no podríamos considerarnos partícipes de una verdadera sociedad civil, ya que esta sociedad comienza en el mismo momento en que la utilidad pura y simple es superada.

La influencia de las tendencias mecanicistas fue profunda también en Italia, aunque aquí, las primeras experiencias comenzaron más de diez años después que en los países de Europa septentrional. Aquí, por desgracia, se entendió menos que en otras partes la forma correcta de enseñar nuestra gran arquitectura; y así la oposición a la difusión del llamado siglo XX no fue más allá del superficial empirismo crítico, recordado al principio de este ensayo. También hay que añadir que, al no poder competir nuestra producción industrial con la de otros países, esas cualidades de orden técnico y la audacia de los programas de construcción que están ampliamente presentes en otros lugares, también faltaban en la mayoría de nuestras fábricas racionales. Tal condición de inferioridad práctica sirvió para que nuestros arquitectos más dotados se dieran cuenta de que el camino por seguir debía ser otro y que, en todo caso, la intransigencia de cualquier programa debía de ser rechazada por una conciencia estética más madura. Así, en medio de tantas obras cuya pobreza inventiva está mal disimulada por los suntuosos ropajes de travertino y mármol, no han faltado expresiones artísticamente dignas, aunque su programa práctico haya sido casi siempre proporcionado por la propaganda política.⁴⁴ De hecho, creo que los que hoy se apresuran a definir como negativa toda actividad artística italiana de los últimos veinte años, corren el riesgo de ser mortificados mañana por un juicio crítico más sereno.

En todos los países, la producción actual de arquitectura refleja ciertas características comunes, siempre mediocres justo por ser comunes, y que, en esencia, coinciden con las tendencias y costumbres genéricas de cada pueblo. En Italia, me parece que el vicio más extendido de la producción moderna ha consistido en lo que podría llamarse la incomprensión de lo monumental. En Italia, si se observa bien, toda fábrica reciente, incluso las de dimensiones modestas, busca siempre distinguirse entre las demás por medios que

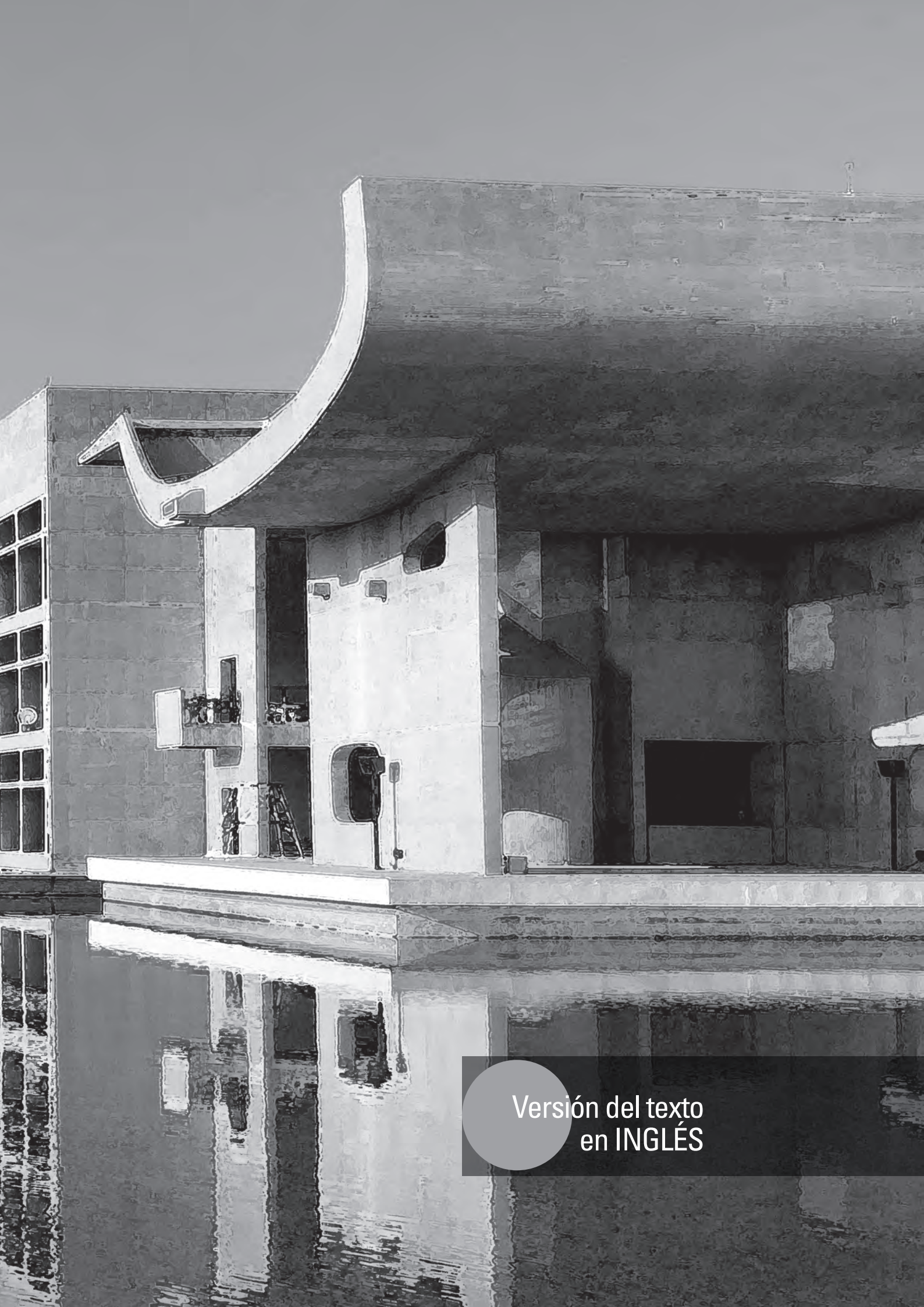
⁴² En francés en el texto original: “l'état d'esprit d'habiter des maisons en séries”.

⁴³ En francés en el texto original: “émotion type”.

⁴⁴ Versión de 1987: “[...] un pretexto para la obra de arte y no al revés, como ocurre normalmente”.

pretenden ser claramente visibles, incluso para el público inculto. No se trata de la búsqueda de relaciones simples, hechas para ser descubiertas sólo por los ojos que pueden ver, sino de algo que, por miedo a no ser lo suficientemente individual, acentúa con vulgaridad los adjetivos, y destaca todos los trucos posibles. Esta ostentación negativa está casi siempre presente, tanto en la vaga producción neobarroca, que precedió al llamado estilo Novecento, como en la de este último. La vulgaridad íntima de estas formas está en especial extendida en los centros más activos, como Milán y Roma. Uno piensa, como uno de los ejemplos más recientes, en las casas y villas del barrio de Parioli, ese despliegue de ensayos estilísticos y novedades racionales, que asoman entre restos de verde y que, en su mal surtido, dan la impresión de mirarse con hostil y fría curiosidad. Los que viven en medio de todo esto, sin tener al menos una vaga sensación de mortificación, pueden estar muy seguros de que no tienen nada que ver con el sentido del arte y el buen gusto. A este respecto, recuerdo que un arquitecto extranjero, hablando con un colega italiano, dijo que su ideal sería poder construir una casa normal y corriente en vía Sistina, que estuviera en tan buena compañía con las demás, que pasara desapercibida. Mientras expresaba así un sincero amor por ese aire de civilización que está presente incluso en los modestos muros que forman el coro de nuestros monumentos, daba también, de forma ingeniosa y suave, un consejo digno de aceptación y meditación.

*



Versión del texto
en INGLÉS



Le Corbusier and the mechanistic trends of modern architecture

ROBERTO PANE

Original publication: Roberto Pane (1948) “Le Corbusier e le tendenze meccanicistiche dell’architettura moderna”, in: *Architettura e arti figurative*, Neri Pozza Editore, Venezia, pp. 25-42.¹

Translation by Valerie Magar

The most typical aspect that the life of the world acquired during the two decades between the wars is provided by the mechanistically-inclined architecture which has been given the name of functional or rational.

That men’s homes have always been an eloquent mirror of their times is an old cliché which, for the brief interval closed with World War II, appears truer than usual, perhaps never before implemented with such widespread and uniform adherence to a predetermined program.

Among the proponents of the new trends, the most highly regarded and influential was certainly the Swiss-French architect Le Corbusier, far better known for his polemical writings than for his works. Although his works were not numerous, one could draw from them the most frequent subjects for exemplification and discussion.

Le Corbusier’s influence is comparable to that which, in a perfectly antithetical direction, Ruskin exerted in the same field, in the name of an artistic morality inspired by the laws of Mother Nature. However, in both of them, a common aversion for the spirits and forms of the Italian Renaissance is recognizable. For the English writer, the evil of classical architecture is incurable “because it is unholy down to its roots; because it is its moral nature that is corrupt.” For the more cautious modern theorist, the Renaissance missed its greatest work, the basilica of St. Peter’s, its relations marked by Michelangelo having been altered; and, as for the rest, it produced nothing but “a bunch of talented men!”²

¹ Text originally published in 1944 in *Arethusa* (I (5-6): 15-30). A second version, slightly modified and with an afterword, was published in *Città antiche edilizia nuova* (1959: 15-43) and in *Attualità e dialettica del restauro: educazione all’arte, teoria della conservazione e del restauro dei monumenti* (1987: 41-56). The changes have been included as notes in this text for scholars interested in this philological study.

² In French in the original text: “un tas de bonshommes à talent.”

Le Corbusier's polemical and popularizing work can be summarized in certain tendencies and ideas that constitute its foundation and which, moreover, are continually reiterated in each of his writings. The purpose of the present essay is to examine them critically so that it may be possible to overcome the dilemma that until now has consisted in the terms of easy repudiation and even easier acceptance.

The author constantly appeals to the revolution that the machine has brought to the modern world. For the past few decades, he says, a new era has begun: that of mechanism. Today's society must adapt to the new conditions of life by abandoning the old means of expression, "The styles."³ The machine has made extraordinary progress, while the home still remains, almost everywhere, faithful to illogical compromises. It should be conceived according to a strict compliance with its practical purposes and executed with the materials that modern industry places at our disposal; for it is itself a machine, "a machine for living."⁴ Here is Le Corbusier's famous definition, the one that is constantly found, as a stated or implied assumption, in all his books.⁵ As is always the case when confronted with a statement of extreme positivism, this definition provoked violent protests in the name of tradition, art, human personality, etc., etc., but it also garnered wide support because it reduced problems of a complex and varied nature to the status of pure and simple logic by a process of simplification very much akin to that of extremist theories in the fields of politics and economics.

What were the criticisms most frequently raised against the new trends? It was said that rational architecture denied the instinctive sense of statics, building a house supported only by a few slender columns or pillars, like the typical "houses on piles,"⁶ conceived and built by Le Corbusier and later imitated by many others. But the appeal to statics had no critical basis, because the sense of statics is subject to renewal like any other that is founded on habit, and to appeal to it in aesthetics is but a repetition, under another guise, of the forbidden preconception of verisimilitude in painting. Ancient error, moreover, already found in Vitruvius, who blamed Hellenistic painting because, according to him, it was wrong to take pleasure in similar oddities. In this regard it has also been said that while against pictorial absurdities one can, at times, remain disarmed against architectural ones. Nevertheless, statics provides by not making them feasible, or by making them collapse. The truth is that the extraordinary constructive means at our disposal today make it possible to build oddities that were previously absolutely unthinkable, and that it is only up to the unscrupulous and always free aesthetic sensibility to accept or reject, without such judgment being influenced by a misunderstood tradition or sense of the verisimilar.

It has also been said that the normal proportions of windows were not to be, nor could they be altered because they met needs that had been confirmed for centuries. This is less true than it seems, because the exceptions offered by the past are very numerous. One thinks of the strong variations in the openings of a Renaissance or Baroque façade, in which it is not a constant relationship between the lighting and the environment that appears to be sought. It is, rather, a plastic concept that limits and subordinates practical needs to itself, or perhaps ignores them, simply because they were neither felt nor required. If our present means allow us to vary the size of windows, tradition will, therefore, have no good reason to prevent us from doing so, while the search for better hygiene and that of a different plastic expression may support us in adopting entirely new relationships.

³ In French in the original text: "Les styles."

⁴ In French in the original version: "une machine à habiter."

⁵ 1987 version: "Here is Le Corbusier's famous definition, the one that is found present [...]."

⁶ In French in the original version: "maisons sur pilotis."

Yet another critique consisted in asserting that reinforced concrete could not, like stone and brick, give rise to a style, because it is, by its very nature, amorphous: as if the materials had their own virtue of style, and were not, all indistinctly, the inert matter waiting to be enlivened by the creative spirit.

Again, in opposition to the new trends, another mistake was to invoke arches and columns as elements that architecture, as art, could never do without. Who does not remember the controversy that took place in this regard in Italy? The proponents of the new architecture said that by now these traditional elements belonged to the old academy and that they had exhausted all their expressive possibilities. Thus, in other forms, the same error as above was repeated, for just as materials cannot be beautiful merely because they are old or new, arches and columns cannot cease to be susceptible to new interpretations merely because they are almost as old as the world.⁷ On the other hand, the misunderstanding of the traditionalists and the old academies consisted in believing that talking about Doric columns or Gothic and Renaissance arches meant talking about art, and was not instead the mere enunciation of abstract forms of figurative language, destitute of all concrete meaning from the moment they had ceased to belong to a particular artistic work to cancel themselves in the didactic function of a symbol.

Yet, as is always the case, such erroneous judgments have had their historical justification, and this is to be recognized in the weariness produced by so much recent architecture that has passively abused classicist language, confident that, to save face, it was enough to more or less remake the pieces of glorious works. Thus, in our country, the emptiness of so-called Umbertine architecture has led to the belief that the expressive use of classicist language is now impossible; in the same way that an exhibition of mediocre paintings leads the sensitive observer to think, at least for a moment, that there is now to be despair over the impossibility of seeing good painting done. In other words, both the architects of the first capital Rome and their rationalist successors have, in their opposing intransigence, erred in exactly the same way, because, with very rare exceptions, they have attributed expressive value to abstract elements and have lacked that true freedom which arises from the intimate sense of architecture as art. And here, departing for a moment from the more serious and general discourse on the subject of controversy, it is worth recalling, again the one that took place years ago in our corporate Chamber.⁸ Having to, here, accept or reject an official expression of the new tendencies, many national councilors, animated by holy indignation, branded this one with infamy, saying that it denied our best tradition and could only suit a country like Russia. They ignored what had taken place in Russia! Here, after the first and widespread rationalistic experiments, and after having found that people did not like geometric nudity, they had returned to the Corinthian capital, agreeing with the good soul of Palladian Quarenghi! Confirming all of this, Le Corbusier himself said in Rome that in Russia he was treated with manifest suspicion because he was considered linked to European capitalism, while in Italy he was suspected of being an emissary of the Soviets. As for the Italian controversy, it is still to be remembered how in it, he who was always right, was not slow to intervene, crediting the new forms under the unequivocal sign of the fascist revolution.

⁷ 1987 version: "The above error was thus repeated, in other forms, because, just as materials cannot be beautiful merely because they are old or new, arches and columns cannot cease to be susceptible to new interpretations merely because they are almost as old as the world."

⁸ 1987 version: "And here, departing for a moment from the more serious and general discourse, it is worthwhile for me to recall, again on the subject of controversy, the one that took place years ago in our corporate Chamber."

Returning now to mechanistic theories, let us look more particularly at what Le Corbusier writes about the architecture of the past and so-called styles. In his best-known book, *Vers une architecture*, we read, "The 'styles' are a lie. Style is a unity of principle animating all the work of an epoch, the result of a state of mind which has its own special character."⁹ Wrong definition, because style, in the only possible meaning of the word, namely aesthetic, animates the works of a particular artist and not those of an entire era with which they may have only affinity of culture and taste. Moreover, while he rightly says that styles are not to be believed in, he generalizes style as an attribute of all the works of an epoch, and thus, considering the various epochs together, falls back on styles again. Then, in the same book, he concludes even more categorically, "If we set ourselves against the past, we are forced to the conclusion that the old architectural code, with its mass of rules and regulations evolved during four thousand years, is no longer of any interest; it no longer concerns us."¹⁰ And elsewhere, in *Précisions*, we read the following judgment regarding Vignola's canons: "These canons are false, but to such a degree that you can't imagine; it's something like a prodigious buffoonery,"¹¹ and further on, the wrong centuries are no longer forty but only four: "The orders of architecture! The orders of whom and of what, the architecture of what? And to think that the machinery of the architectural world has been stuck in this mess for four centuries!"¹²

In rereading similar expressions, so far removed from any critical seriousness, one thinks with some amazement of the favor and lively success with which they were received. What fault did Vignola have if, like so many other architects of his time, he wrote a treatise on the five orders? Every person of some culture knows that he can find in it nothing but the personal taste of the master, and thus an interesting guide to the interpretation of his work as an artist.¹³ If then the treatise has become a practical manual, in use almost to the present day, the fault lies not with the author but only with those who made use of it, for an artist is never guilty of the more or less numerous stupidities and "buffooneries"¹⁴ that are perpetrated in his name. In Renaissance men, the tendency to derive general theories from one's personal experiences is a widespread evidence of naïve enthusiasm and positive love of knowledge. Vignola certainly believed that he had found good rules for everyone, and so did Alberti and Palladio; but this error did not prevent others from following entirely different paths, without feeling paralyzed by rules or regulations, because they too had something to say. On the other hand, it is worth mentioning that it was the French who made such systematic use of Vignola that they felt the need to publish pocket editions of it: *Le Vignole de poche*.

All this may seem obvious, but there is certainly no point in repeating it, since similarly crude judgments are often based on and disseminated in historical interpretations. If I were then to be told that expressions such as those quoted are not to be discussed with undue effort because they were uttered for the mere purpose of propaganda, I would reply that already too much political propaganda has afflicted us for it to be the case that we should also endure

⁹ Original quotation: "Les styles sont un mensonge. Le style, c'est une unité de principe qui anime toutes les œuvres d'une époque et qui résulte d'un état d'esprit caractérisé."

¹⁰ Original quotation: "Si l'on se place en face du passé, on constate que la vieille codification de l'architecture, surchargée d'articles et de règlements pendant quarante siècles, cesse de nous intéresser; elle ne nous concerne plus; il y a eu révolution dans le concept de l'architecture."

¹¹ Original quotation: "Ces canons sont faux, mais d'un tel degré que vous ne sauriez imaginer; c'est quelque chose comme une prodigieuse bouffonnerie."

¹² Original quotation: "Les ordres de l'architecture! Les ordres de qui et de quoi, l'architecture de quoi? Et songer que la machine du monde de l'architecture est ensablée depuis quatre siècles dans ce désordre-là!"

¹³ 1987 version: "Every person of some culture knows that he can find in it nothing but the personal taste of the master, and thus an interesting guide to the interpretation of his work as an artist."

¹⁴ In French in the original version: "bouffonneries."



COVER. *Vignole de poche*.

that of pseudo-culture. Nor can and should the fact that the writer is an artist justify those distortions and errors that we have reason not to tolerate in a critic or historian. It has already been said that an artist ceases to be an artist when he writes about criticism; but never has the reminder of this truth seemed so necessary as it does today, namely, at a time when all too many are those who give the impression of cheating at the game.¹⁵ On the other hand, it is still worth insisting about the concept of style, which is then that of architecture as art, because the error of Le Corbusier and the so-called rationalists is not limited to the appreciations mentioned before, but is made fundamental by a perfect coherence. This coherence is implemented in the pursuit of those modes of construction and those forms that are suggested by the most typical materials of our time, namely steel and reinforced concrete. "Reinforced concrete automatically provides us with a window in length,"¹⁶ writes our author in his book *Une maison, un palais*. That is, we will not adapt reinforced concrete to what we want to express but, conversely, we will make windows in length because they are automatically suggested to us by the material itself. A de facto originality would already be achieved by the logical employment of the new means; however, he himself realizes how such originality of material is not enough for art because art always has "something lyrical."¹⁷ He therefore, reproves the tendency he observed in the most gifted young people to deny the very word of aesthetics because, according to them, what is sought is the useful,

¹⁵ 1987 version: "It has already been said that an artist ceases to be an artist when he writes about criticism; but never has the reminder of this truth seemed so necessary as it does today, that is, in a time when all too many are those who give the impression of cheating at the game."

¹⁶ Original quotation: "Le béton armé nous dote automatiquement de la fenêtre en longueur."

¹⁷ Original quotation: "quelque chose de lyrique."

and the useful is already beautiful.¹⁸ At the conclusion of the critique carried out against this tendency, which we might say of the extreme left, he acknowledges that the elements determined by pure utility are still insufficient: “The elements born of analysis are gripped by a rhythm that binds them together, assembles them, composes them, orders them, an act emanating from the will.”¹⁹ In any case, rhythm emanates from the creative spirit and not from the will that is its conduit. “This will... is the conception particular to each of us, individual.... In aesthetics, then, there is a factor that fixes the immortality of the work and assures us that immortal works will always be able to emerge: it is the individual.”²⁰ But how to reconcile with the individual work a mechanical program all based on rationality? Here’s how: a certain number of individuals elicits unanimous adherence to the modes expressed by the “provocative” work. Thus “an aesthetic is grammatized (*sic*), even if it means becoming petrified.”²¹ There would thus be, first, products born of the new method and technique, the serial products, and from these, then, the work of art would be born. It is a matter, in other words, of arriving at art by an entirely different route from that of art itself, which, on the other hand, is born of itself and never assumes the commitment to make use of what others may have prepared for its emergence. All this recalls the sacrifices and pains that modern absolutisms have imposed on men in the name of a happiness that would later be enjoyed by their children: a convenient way of evading judgment by saying that it is for posterity to pronounce it. For that matter, the banality of the cliché is felt here too: who has not heard that the attempts and approximations of present art would then be assimilated and justified by the work of future genius? However, the Parthenon, says Le Corbusier, is itself the product of a series, and would not be conceivable without the innumerable experiences made earlier in the same direction. This is true, but only in a very general sense, that is, because nothing would be conceivable in history if every event were not preceded by a complex of conditions of civilization and trends. In the specific case, it should be borne in mind that the predecessors of Ictinus and Callicrates also implemented their own ideal of form, accomplished and defined in itself, and whose analogy with that expressed in the Parthenon by the collaborators of Phidias was only mechanical in nature.²² To say that a century earlier the constituent elements of the Parthenon were already determined is more or less accurate, but only in the mechanical sense and not in the aesthetic sense; what matters is to see what relationships imprinted these abstract elements with a new value and in what way the temple of Neptune at Paestum is expressive for a clear individuality that has nothing in common with the Athenian temple.²³ On the other hand, what is worthy of arousing the highest admiration in the latter is not pure geometric functionality, for it, as pure, would not admit the expression of any feeling, but instead it is the feeling of a rigorous formal accomplishment that idealizes functionality itself. In other words, wanting to identify, as rationalists so often do, the document of a simple

¹⁸ 1987 version: “He therefore, reproves the tendency he observed in the most gifted young people to deny the very word of aesthetics because, according to them, what is sought is the useful, and the useful is already the beautiful.”

¹⁹ Original quotation: “Les éléments, nés de l’analyse, sont empoignés par un rythme qui les lie les uns aux autres, les assemble, les compose, les ordonne, acte émanant de la volonté.”

²⁰ Original quotation: “Cette volonté... c’est la conception particulière à chacun de nous, individuelle.... Il est donc, dans l’esthétique, un facteur qui fixe l’immortalité de l’œuvre et qui nous assure que toujours il pourra surgir des œuvres immortelles: c’est l’individu.”

²¹ Original quotation: “une esthétique se grammatise (*sic*), quitte à se pétrifier.”

²² 1987 version: “[...] and whose analogy with that expressed in the Parthenon by Phidias’ collaborators was only of a cultural nature.”

²³ 1987 version: “To say that a century earlier the constituent elements of the Parthenon were already determined is more or less accurate, but only in the sense of technical and figurative experience; what is important is to see what new relationships have imprinted in that culture to the new value and in what way the temple of Neptune at Paestum is expressive for a clear individuality that has nothing in common with the Athenian temple.”

necessity of a mechanical nature at the origin of every architectural form, does not consider the fact that, already in its first manifestation, this necessity presents itself configured in an artistic form in which it is not possible to isolate the practical program from its aesthetic realization. This is, in the reverse sense, confirmed by the critique we make of a failed work when we discover, in its unattained transfiguration, the un-exceeded necessities of the practical program, that is, when we find that an inseparable and autonomous unity does not stand before us. On the other hand, having recognized that both as every work of art is perfect in itself, and presupposes no further unfolding, any theory based on evolution will turn out to be abstract and conventional, and the due distinction will be made between the turn of cultural and aesthetic trends and the individual and vital individualities of artistic works.



PARTHENON, ATHENS. *Image: Roberto Pane, 1952 (AFRP, GRE.N.14).*

That architecture is essentially geometry must have been thought, before the modern mechanists, by many architects of antiquity, and especially those of the last Gothic age, who, complicating the still elementary geometry of their predecessors, sought exquisite subtleties of compasses and squares, and reduced to a fragile and dangerous texture those tendencies that, at first, had been expressed in solid and clear organisms. "Gothic architecture" Renan sharply wrote, "was afflicted by the same illness as philosophy and poetry: subtlety."²⁴ And it is still a "logic

²⁴ Original quotation: "L'architecture gothique était malade du même mal que la philosophie et la poésie: la subtilité."

subtlety” that induces today’s mechanists to conceive architecture as a true geometry made of juxtapositions and interpenetrations of solids, affirming as a complete program of figurative representation what can only have a value of metaphor. In fact, architecture is only in symbol a geometry, since, as has been wittily observed, geometry would not cease to exist if the world had an end, while the fate of architecture is linked to that of the much-stirred surface of the earth. On the other hand, the white sharp edges, thundering for tens of meters against the background of the sky, the vast smooth and immaculate surfaces, the long openings of crystal and iron defend very poorly, against the ravages of time, their aspiration to a geometric purity. We have seen how a few years were enough for the modern factory to take on the dreary appearance of an abandoned fairground pavilion and to make one feel the need for new plasters and new glazes capable of renewing the illusion of a perfect mechanism. While the machine does not have time to age because it is soon replaced by another, rational buildings should at least be able to age and they cannot; over them the drippings and stains, which elsewhere take on the value of a patina, are as intolerable as a hair in a glass of clear water.²⁵

Elsewhere Le Corbusier questions what is really essential in architecture. For him in a prism, in a cube, one can find “the definitive, the fundamental of the architectural feel;”²⁶ and, before functional architecture began to make many proselytes he wrote, “If the essence of architecture is spheres, cones and cylinders, the generators and accusers of these forms are based on pure geometry. But this geometry scares today’s architects,”²⁷ while the engineers, free from all academic entanglements and aimed solely, at practical utility, “reach the generators and accusers of the volumes...; they find themselves to be in line with the principles that Bramante and Raphael applied long ago”²⁸ (*Vers une architecture*). All this brings to mind the much-abused cliché of the poetry of building sites and workshops. Many will recall how some bad philosopher here even wrote that in our time the true essence of poetry was to be found in construction sites and workshops, confusing a possible pretext, or subject of poetry, with poetry itself. In architecture the essential is not the mechanism, whether manifest or concealed, of the structures, but simply the art, and this, with respect to its static whole, may appear coherent or incoherent, sincere or insincere as the case may be, while it is always to be considered in its entirety; so that, even when we contemplate those parts in which it seems to us that the artist has achieved his purest expressive synthesis, we know that we cannot separate them from the rest, considering this as non-essential, because that rest has an indispensable motive of connection and support; and thus performs a function that is not simply practical, but aesthetic, since the best could not subsist outside the whole in which it participates. This, it is also worth recalling the memory of much modern painting, in which the concern to produce only golden spaces leads many artists to elaborate refined formal speculations, keeping as far as possible from what might, in some way, have a narrative character or a more cordially human accent. Considered in this light, much modern art, and with it much exquisitely formalistic criticism, conceals, in its refined and intelligent control, what was called, with happy expression, a moral cowardice.

²⁵ 1987 version: “While the machine has no time to age because it is soon replaced by another, rational buildings should at least be able to age, if not last, and they cannot; over them early drippings and stains, replace what elsewhere the value of a patina, and succeed as intolerable as a hair in a glass of clear water.”

²⁶ Original quotation: “est le définitif, le fondamental de la sensation architecturale”.

²⁷ Original quotation: “Si l’essentiel de l’architecture est sphères, cônes et cylindres, les génératrices et les accusatrices de ces formes sont à base de pure géométrie. Mais cette géométrie effare les architectes d’aujourd’hui”.

²⁸ Original quotation: “aboutissent aux génératrices, aux accusatrices des volumes...; ils se trouvent être en accord avec les principes que Bramante et Raphael avaient appliqués il y a longtemps déjà”.

"Once the functions were satisfied, we had not added a cubic centimeter,"²⁹ writes Le Corbusier in defense of his design for the palace of the League of Nations, intending to imply that here nothing had been conceded to decorative velleities; which is not true, moreover, because in the center of its façade we see outlined, or rather shorthanded, a group of statues, whose volume would, if executed, have largely exceeded that of a cubic centimeter. Now such considerations lead us to the error that it is really the case to call fundamental and essential to the mechanistic program. It consists in the deliberate elimination of every detail that does not have its logical function and, consequently, everything of expression, of lyricism and fantasy should be in a field that, by its very nature, is quite foreign to such expression, just as general logic is foreign to the internal and particular logic of every work of art. In this sense, the aforementioned extremists, who deny art by claiming that the useful is already the beautiful, prove more consistent in their error than those who confuse structure with the idealization of structure. As Geoffrey Scott well wrote in his book *The Architecture of Humanism*, "The Mechanical Fallacy, in its zeal for structure, refuses, in the architecture of the Renaissance, an art where structure is raised to the ideal. It looks in poetry for the syntax of a naked prose." Here, of course, the reference to the English writer's effective judgment is not meant to be an exhortation to follow in the footsteps of the Renaissance masters. What I care to clarify is how in mechanistic architecture the lyrical and fantastic detail is inevitably absent, and that architecture is still not in a mass or geometrical pattern, just as poetry is not in the narrative plot, but in the lyrical and musical detail of verse. I agree that the detail need not necessarily be a pilaster, a cornice or a capital; but let it be hollowed out by what you will, it will always be something that cannot be identified with the functional element, because it is an idealization that transcends function.

To understand the origins of the rationalism of Le Corbusier and the other mechanists, it is enough to call to mind the architectural theories of the historians of the last century, and especially of many Frenchmen such as Choisy, Viollet-le-Duc, Enlart, Reymond, etc., all of whom were more or less inclined to use the yardstick of traditional Cartesian logic in a field where it was necessary to proceed with another unit of measurement. These writers certainly had the merit of being among the first to provide material for teaching and dissemination, but they were also influential assertors of past doctrinaire academicism and the related equivocation of styles. Here it will suffice to cite, as a typical example of "raison cartésienne," the following passage from Viollet-le-Duc, which Le Corbusier relates in support of his theses in his book *Une maison, un palais*. The French historian declares that there will be an architecture when the public really wants to have it and, to achieve that end, he suggests the following method: "...give a fixed program, improve it as much as possible, make sure it meets the needs exactly, then ask the artist, when he brings in his plans, the reason for everything: –Columns on this façade? why? –Cornices between floors? why? –Windows wider here than there? why? –Arches on this side, flowerbeds opposite? why? etc.– If, to these questions, the architect answers just once: –The rules of art tell us...– don't let him finish..., because the rules of art consist above all, in architecture, in doing nothing without reason..."³⁰ One could not be clearer and simpler than this and at the same time more perfectly unaware of the very nature of art. As we can see, this is the same *raison* that we find in the mechanistic polemic, and Le Corbusier is perfectly consistent in recalling, among the "voices from beyond the grave," that of Viollet-le-Duc.

²⁹ Original quotation: "Les fonctions satisfaites, nous n'avions ajouté un centimètre cube".

³⁰ Original quotation: "...donner un programme arrêté, l'améliorer autant que possible, s'assurer qu'il remplit exactement les besoins, puis demander à l'artiste, lorsqu'il apporte ses plans, la raison de chaque chose: –Des colonnes sur cette façade? pourquoi? –Des corniches entre des étages? pourquoi? –Des fenêtres plus larges ici que là? pourquoi? –Des arcs de ce côté, des platesbandes en face? pourquoi? etc. – Si, à ces questions, l'architecte vous répond une seule fois: –Les règles de l'art nous...– ne le laissez pas achever..., car les règles de l'art consistent avant tout, en architecture, à ne rien faire sans raison..."

What has been said so far may, perhaps, suffice to show the reader the motives and anxieties of the aesthetic polemic of which the French architect was the most typical and most influential proponent. But it would be doing him a great disservice if, alongside his misinterpretations of criticism and the errors that have resulted, we did not remember the rich contribution he has made especially in the field of modern urban planning programs. As early as 1922, when there was still an urgent need to solve the problems posed by the destruction of the other war, he showed the practical and aesthetic inefficiency of the building systems then universally adopted; the insalubriousness and the misunderstood sense of tradition expressed in the sad four- or five-story rental houses; and proposed, in schematic form,³¹ plastic ideas that suggested new and harmonious possibilities in recent urban layouts, substituting, for the indifferent fragmentary nature of successive blocks, the continuity of masses responding to a unified perspective vision; thus "crescent-shaped streets, tower cities,"³² etc. The concept of the house on piles was also extended by him to the possibility of allowing, for areas of heavier traffic, the circulation of cars and pedestrians below the buildings; and here it should be noted, that, although in an entirely different form, this concept was partially realized during the Middle Ages in our northern centers, by means of the porticoed spaces below the public buildings.

In a more general sense, the vision of an organic continuity of wall masses, alternating with green areas, can offer aesthetic results far superior to those of the vague and uncontrolled picturesque, just as a meditated composition can be superior to a purely accidental gimmick. Already for more than two decades we have been shown a building program which, unlike those of the past, involves the transformation or reconstruction from scratch of vast areas of the city in such a way that the character of the new layouts not only responds to the distributive needs of traffic and urban densification, to liberation from the noisy chaos and narrowness of the old centers, but also aims at a broader mass composition to achieve aesthetic effects both in the individual episodes of the buildings and as a whole. We have felt and feel how all this can provide the material conditions for a renewal, but on the part of many it has been believed that such novelty of program was also sufficient to bring about expressive novelties, and such a narrow rationalism has enacted our passive subordination to that which, instead, should be subordinated to us. Will it be possible for us today to discover, in the endless mass of so many impersonal expressions such as those that preceded World War II, anything with the accent of art? It is probable, but to this that same unprejudiced sense of form with which we have been able to enjoy the beauty of so many ancient works will guide us, and, as in these, in the new³³ we shall find the eternal exception, the sign of the victorious spirit of every fashion and every predetermined program.

Moreover, against the dangers of the new trends, Le Corbusier himself, with generous contradiction that uncovers at once his temperament as an artist and his weakness as a critic, issues a cry of alarm. It is contained in one of his last books, *Croisade*, published in 1933, and that is, after the interval of about a decade since the publication of *Vers une architecture*, rationalist currents had become increasingly widespread in the world. In *Croisade* he even goes so far as to declare tolerable the academicism of the big wigs, especially, those same ones who were previously at fault for him in comparison with the indifference and bad faith of so many false moderns: "...I consider this ossified formatting of a current architectural renaissance in its infancy to be cretinous and criminal, and I denounce these people who

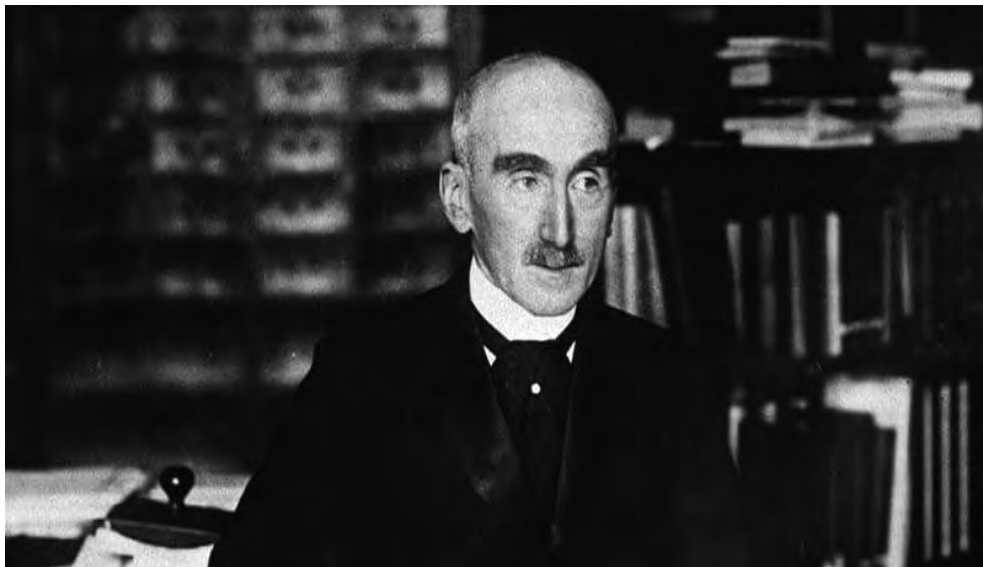
³¹ 1987 version: "He, and proposed, in schematic form [...]."

³² Original quotation: "les rues à redents, les villes tours".

³³ 1987 version: "of the beauty of many ancient works, and, as in them, also in the new ones."

only got involved with us to lie and make money!”³⁴ Quite right! The *académisme des pérruques* may in fact even manage to be tolerable, just as one tolerates the one who does not understand but has a great longing to understand. Better, perhaps, an error than the indifferent mechanical play of a formula reduced to everyone’s grasp. But what is to be thought of an initial revival that, instead of remaining the proud domain of a few initiates, is mortified by too easy a victory and risks being no longer recognizable in the inflation of serial products? “We are already academizing the modern,”³⁵ deplores Le Corbusier. But why does this happen? Precisely because nothing is as easy as the new academy.

Referring to more general trends, it seems to me that the mechanistic trend agrees with the widespread illusion that consists in seeing in the machine the means by which man will be able to achieve his spiritual liberation. Even today, for example, very often one hears people say: When the machine has reduced the number of working hours to a minimum, man will have much more time for himself and will be able to enjoy the beauty of art and the other divine futilities that elevate the tone of life. As if these things had not been cultivated enough so far only because of lack of time and insufficiency of wealth. This optimistic cliché reminds me of the experience years ago in Italy regarding free admission to museums: it was thought that by abolishing the entrance fee, museums would be much more frequented, and instead it was found that the only new guests were couples eager for a lonely and quiet place. It is certainly legitimate to wish for better living conditions, but it is foolish to believe that the achievement of such conditions necessarily leads to the spread of higher culture. The extraordinary increase in mechanical means seems to have diminished confidence in the implementation of a humanistic ideal. The dizzying industrial progress has become an end in itself and, failing what Bergson defined as an original mystical impulse directed to contribute to the liberation of man, it drags along man himself who no longer has the strength to control it; like one who, having lost the reins, becomes the prey of a maddened horse. The world’s most authoritative voices warn today that our problems are, first and foremost, moral in nature, but they do not seem to have much hold on a disheartened humanity, whose only hope seems to be reduced to the expectation of renewed prosperity and the mirage of higher production figures.



HENRI BERGSON. *Image: Public domain.*

³⁴ Original quotation: “Je tiens pour crétin et criminel cette mise en formules ossifiées d’une actuelle renaissance architecturale à ses débuts et je dénonce ces gens qui ne se sont mis avec nous que pour mentir et faire de l’argent!”

³⁵ Original quotation: “On académise déjà le moderne.”

The forms of recent architecture are thus to be understood as the plastic image of broader currents and tendencies of our time, and the criticism carried out on them can bring us back, by analogy between the aesthetic world and the moral world, to the criticism which, in the name of a renewed Christian ideal, has been raised against the hateful and barbaric simplicity of recent materialism. In any event, as is the case with every experience, which, though mistaken, has been fully lived and discarded, it is not to be believed that that of architectural rationalism has not also borne fruit. The most important seems to me to be this: that, after having for many years interrupted a misunderstood continuity of tradition, it is now possible to turn back and look at architecture's past with a new eye, discovering art beyond those patterns that for so many have represented, and still represent, the measure of critical judgment.

On the other hand, the reconstruction task before us today is of such vast proportions and of such urgency as to demand the employment of all modern industrial and technical possibilities. It is to be expected that many mechanistic experiments, already accomplished before the war, will be taken up again for adaptation to the new needs, and that houses will be mass-produced in the same workshops that have hitherto produced instruments of war. But this is not to say that the housing machine should necessarily be a reality of tomorrow. Immediate and vital necessities will prevail, perhaps, for many years against all other needs, and mass-produced houses, already widespread before the war in many countries of Europe, will provide the typical appearance of rebuilt cities; but this should not, in any case, constitute a condition inevitably contrary to art and good taste, for it is not necessarily the case that the product of the machine cannot satisfy aspirations that transcend mere necessity. To this end, however, it is necessary that it is not the machine that thinks but man, and that man feels how his effort must overcome rationalistic and utilitarian narrowness in order to strive for a higher and more human satisfaction. Le Corbusier preached that, having built mass-produced houses, it was necessary to create "the state of mind to live in mass-produced homes,"³⁶ adding then, consistently, that it was necessary for this purpose to arrive at the "standard emotion."³⁷ But from the standard emotion to the automatic man the step is a very short one, and if we feel as no longer tolerable the false rhetoric of the old Umbertine, Wilhelmine or Victorian houses, we equally refuse to embrace the verb of pure and simple utility, since we know that, in this case, we could not consider ourselves participants in a true civilized society, since this society starts at the very moment when pure and simple utility is surpassed.

The influence of mechanistic tendencies was also profound in Italy, although here the first experiences began more than ten years later than in the countries of northern Europe. Here, unfortunately, less than elsewhere had the teaching of our great architecture been understood in a right way; and so, opposition to the spread of the so-called 20th century did not overcome the superficial critical empiricism recalled at the beginning of this writing. Let it be added, moreover, that since our industrial production could not compete with that of other countries, those qualities of a technical order and that boldness of building programs which are found to be widely present elsewhere were also scarce in the great majority of our rational buildings. This condition of practical inferiority has served to make our most gifted architects better understand that the way forward had to be different and that, in any case the intransigence of any program had to be rejected by a more mature aesthetic consciousness. Thus, in the midst of so many works whose inventive poverty is poorly disguised by the sumptuous covers of travertine and marble, some artistically worthy expressions have not been lacking, even though their practical program may almost always have been provided by political propaganda; for, among the many possibilities, this is by no means to be ruled out as well, namely, that propaganda has sometimes constituted a pretext for the work of art and not the other way

³⁶ Original quotation: "l'état d'esprit d'habiter des maisons en séries."

³⁷ Original quotation: "émotion type."

around, as has usually been the case.³⁸ On the contrary, I believe, in this regard, that those who rage today to define as negative every Italian artistic activity belonging to the last two decades, risk being mortified tomorrow by a more serene critical judgment.

In every country, the current production of architecture reflects certain common features, always mediocre precisely because they are common, and which, in essence, coincide with the generic tendencies and customs of individual peoples. In Italy, the most widespread vice of modern production seems to me to have consisted in what might be called the misunderstanding of the monumental. In our country, if it is well observed, every recent building, even of modest size, always seeks to distinguish itself among the others by means intended to be clearly visible even to the uncultured public. Not the pursuit of simple relations, made to be discovered only by the eyes that can see, but something that, for fear of not being individual enough, vulgarly accentuates the adjectives and highlights every possible gimmick. This negative ostentation appears almost always present, both in the vague neo-Baroque production, which preceded the so-called Novecento style, and in that of the latter. The intimate vulgarity of these forms is especially prevalent in the most active centers such as Milan and Rome. One thinks, as one of the most recent examples, of the houses and villas of the Parioli district, of that display of stylistic essays and rational novelties, peering among remnants of green and which, in their bad assortment, give the impression of looking at each other with hostile and cold curiosity. Those who live in the midst of all this without feeling at least a vague sense of mortification can be well assured that they have nothing to do with a sense of art and good taste. In this connection I recall that a foreign architect, speaking with an Italian colleague, said that his ideal would be to be able to build an ordinary house on Via Sistina that would stand in such good company with the others that it would go unnoticed. While he was thus expressing a sincere love for that air of civilization that is present even in the modest walls that chorus our monuments, he was also giving, in a witty and kindly way, advice worthy of acceptance and meditation.



PARIOLI, ROME. *Image: Postcard, public domain.*

*

³⁸ 1987 version: “[...] a pretext to the work of art and not the other way around, as was normally the case.”



MONUMENTO A VITTORIO EMANUELE

Imagen: Dominio público.

Architettura e letteratura

ROBERTO PANE

Publicazione originale: Roberto Pane (1948) "Architettura e letteratura", in: *Architettura e arti figurative*, Neri Pozza, Venezia, pp. 63-71¹.

L'attuale polemica circa la definizione di ciò che debba intendersi per architettura sembra essere giunta a un punto morto. Da un lato, gli assertori delle moderne tendenze funzionali e tecniche² si dichiarano insoddisfatti dell'estetica idealistica perché in essa non sembrano trovar posto espressioni ed esigenze tipiche del nostro tempo; dall'altro alcuni crociani, poco inclini a trarre dagli scritti del filosofo qualche pur legittima deduzione o analogia, si limitano a ripetere che l'architettura è arte, che i motivi pratici non costituiscono un atto distinto rispetto all'espressione ma ne sono anzi il presupposto; che, per poter essere in grado di pensare storicamente, gli architetti debbono sottoporsi ad una dieta filosofica, e così via.



COPERTINA. *Architettura e arti figurative*.

¹ Testo ripubblicato, con lievi variazioni, nel 1959 in *Città antiche, edilizia nuova* (Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli, pp. 45-61).

² Versione del 1959: "Da un lato, gli assertori delle moderne tendenze funzionali o razionali si dichiarano insoddisfatti". Le modifiche sono state inserite come note in questo testo, per studiosi interessati in questo studio filologico.

L'opposizione appare accentuata dall'attuale e diffusa tendenza a formulare un nuovo linguaggio rigidamente coerente con le nuove possibilità della tecnica, a negare il facile estetismo di imitazione che, sino ad alcuni decenni or sono, è stato completamente padrone del campo; ad accentuare, per reazione contro l'insincerità di ieri, una razionalità del costruire aderente alla realtà dei bisogni, a dubitare persino della validità di una tradizione culturale e dei valori che essa esprime³.

Sembra, insomma, non esservi alcuna possibilità per una mediazione, e come spesso avviene quando, fra due litiganti, ciascuno ripete sempre la stessa cosa, la polemica finisce coll'assumere un aspetto comico: l'uno vuole affermare il suo pratico lavoro e condurlo nel modo più strettamente professionale, senza troppo impacciarsi di una liricità che gli pare aliena dalla concretezza del suo operare e che, in ogni caso, egli sente troppo distaccata ed ipotetica perché possa costituire una vera e suprema istanza, l'altro insiste ripetendo che solo in quella liricità l'opera può essere storicizzata e che gli architetti debbono ancora imparare a superare il dualismo tra valore artistico per sé stante⁴ e valore tecnico-pratico per giungere ad un concetto solo, quello della sintesi espressiva.

Eppure è proprio l'estetica crociana che, nella sua ultima elaborazione, può fornire un chiarimento prezioso al nostro attuale bisogno di superare l'incertezza e diradare l'equivoco. Si pensi, infatti, alla sua distinzione tra letteratura e poesia e si ponga accanto a questa, quasi secondo termine di una ideale proporzione, architettura ed arte.

Il concetto di letteratura, intesa come valore autonomo rispetto a quello della poesia, appartiene a quegli ultimi studi nei quali, come afferma lo stesso Croce, la rigidità della sua prima estetica si è andata attenuando in un più maturo svolgimento. Si legga il volume *La poesia* ed in particolare il capitolo che tratta dell'espressione letteraria. Qui sono distinte facoltà poetica e facoltà letteraria o pratica. La prima, nel suo abbandono all'universale, la seconda nel proposito che le è proprio di non perdere mai di vista quella "ragione" che è guida e sostegno al pratico operare. La distinzione si fa più sottile quando si tratta di definire il concetto di gusto nelle due diverse sfere: nella prima, coscienza de *La Poesia* "che si fa e si vigila nel suo farsi", nella seconda, un gusto che può anche chiamarsi "tatto" e che ha anch'esso la sua ispirazione; non quella del "sacro furore" ma quell'altra che è "la seria sollecitudine per le cose da dire, l'affetto per il pensiero, per l'azione, per il sentimento che è il nostro, e richiede anch'essa calore e spontaneità, lo 'scrivere di vena'".

In tal modo è definita una qualità espressiva autonoma rispetto a quella della poesia, non ad essa sottoposta, quasi un grado inferiore dell'attività spirituale, ma indipendente, dal momento che diverso è il suo oggetto e cioè non quello della pura contemplazione e dell'abbandono all'universale, ma della costante cura che si volge ad un pratico fine. Tuttavia, il parlare di vena, di calore, di spontaneità e persino di una particolare e diversa ispirazione significa che non basterà a far letteratura la nuda e logica esposizione di pratici argomenti, e che è il bisogno del gusto quello che induce a conferire ad uno scritto o ad un discorso un attributo di forma che potrebbe anche non essere implicitamente necessario al pratico scopo che ci si propone di raggiungere. La presenza di questo gusto definisce un particolare clima di civiltà e ne riflette il particolare carattere. Il vecchio luogo comune che l'architettura è specchio dei tempi assume il suo più preciso significato nel senso che essa è espressione della società così come lo è la letteratura, specchio della vita civile morale religiosa e intellettuale.

³ Versione del 1959: I due primi paragrafi sono stati uniti nella versione del 1959.

⁴ Versione del 1959: "il dualismo tra valore artistico per sé stante".

La conseguenza che da tali considerazioni si può trarre, nel campo dell'architettura, mi pare evidente: gli attributi, oggi tanto spesso invocati, e che passano sotto il nome di razionalità, funzionalità, organicità, non potranno mai bastare né agire da soli: occorre che essi siano subordinati ad un gusto, ed il gusto, qualunque sia la tendenza di cui si colora, è di natura estetica e non razionale. Ma qui ci si potrebbe domandare: se intendiamo poesia ed arte come partecipi di un unico mondo fantastico e lirico, ed affermiamo una somiglianza tra letteratura e architettura, vuol dire che la parola architettura cesserà di avere il suo tradizionale significato di arte? A tale obiezione mi pare che si debba rispondere: l'architettura è arte quando lo è, ed aggiungerei ancora: quando vuole esserlo, cioè assai raramente. All'immenso lavoro che si compie nel mondo, edificando e scrivendo, va solo in alcune occasioni riconosciuto un valore diverso da quello che è normalmente richiesto e dettato da pratiche ragioni. E ciò non è da riconoscersi come valido solo per il nostro tempo ma anche per tutto il passato anch'esso non disseminato, nel suo lungo cammino, di opere artistiche. Per questa via riesce, quindi, possibile superare quella proposizione iniziale da altri rigidamente sostenuta, secondo cui l'architettura è e non può essere altro che arte, ed intendere perché essa non solo non abbia giovato a risolvere l'attuale polemica ma abbia ribadito i motivi stessi dell'equivoco.

Del resto è proprio in Italia che, per la maggiore autorità esercitata nel passato, l'architettura ha conservato, ed ancora conserva, il significato esclusivo di arte, mentre altrove, come presso i popoli di lingua inglese, architettura è normalmente sinonimo di edilizia, donde la proposta⁵ già avanzata da alcuni di sostituire nel comune linguaggio la seconda parola alla prima. In ogni caso ciò che importa è che la distinzione sia ritenuta legittima nel senso già accennato e cioè che l'architettura, come la letteratura, trovi nella stessa pratica ragione il suo valore espressivo. Non è da riconoscersi dunque, come spesso si è fatto, un insuperabile ostacolo alla fantasia nella complessità ed urgenza dei bisogni pratici, ma un carattere distintivo che è e vuole essere determinato da questi stessi bisogni; che non vuole celarli per assumere le sembianze di un'altra cosa, ma soddisfarli ed esprimerli pur configurandoli in una forma che non sia la pura e semplice espressione della razionalità. Ne l'attuale molteplicità di mezzi e di esigenze che si impongono ai compiti dell'architetto può fornire una nuova efficacia alla vecchia distinzione tra arti libere e non libere; distinzione già da oltre un quarantennio rifiutata dal Croce. In realtà non è all'arte in se stessa che può porsi un limite a priori, qualunque sia la materia in cui essa si esprime. Basta pensare alla vaga ed empirica approssimazione cui darebbe luogo la serie delle arti non libere, o un po' meno libere, o libere del tutto per intendere come essa non possa non restare estranea alla meditazione estetica.

La distinzione tra poesia e letteratura architettonica trova una sua significativa conferma nel nostro riconoscere che non sono i pochi monumenti a creare l'ambiente delle nostre antiche città ma le tante opere che contribuiscono a determinare un particolare carattere locale. Che cos'è questo se non un giudizio in cui, già implicitamente, l'opera poetica (che nella sua eccezione appartiene alla storia del mondo) viene distinta da quelle che sono le espressioni di una determinata civiltà e cultura e formano ciò che potremmo definire la letteratura delle pietre?

All'enunziato di quest'analogia di valori positivi conviene far seguire l'esempio negativo; e cioè far cenno a quelle opere che, per essere state concepite e realizzate sotto l'influsso di un sostanziale equivoco estetico, offrono solo un contributo di documenti per la storia del brutto; documenti in tutto simili a quelli che offre la cattiva letteratura. Si pensi, infatti, alle tante fabbriche del secondo ottocento e degli inizi del nostro secolo nelle quali è quasi sempre espressa una passiva imitazione dell'arte. L'anarchia romantica, sotto forma di riesumazione

⁵ Versione del 1959: "sinonimo di edilizia; donde la proposta".

dei cosiddetti stili architettonici, diede inizio a tale imitazione succedendo a quella corrente neoclassica che, nella vana persuasione di poter ritrovare le fonti di una originaria purezza formale, aveva talvolta raggiunto una sua nostalgica distinzione ed una sua coerenza. Il passato divenne un museo dal quale era lecito estrarre, con eclettica indifferenza, particolari e frammenti che si credeva avessero, per sé medesimi, una virtù espressiva; quasi che potessero vivere una propria vita al di fuori di quella unità che li giustificava nelle opere originali. Apparve allora legittimo ricorrere alle singole epoche artistiche perché prestassero, a seconda delle diverse occasioni, il sussidio di quelle forme che un giudizio convenzionale riteneva convenienti ad una determinata sfera di rappresentazioni; e così sorsero le ville medioevali perché le forme del medioevo si prestavano agli effetti del pittoresco; le case e i palazzi rinascimentali perché il Rinascimento⁶ aveva creato la fabbrica civile; le chiese gotiche perché nessun gusto si adattava a significare la mistica religiosità quanto quello gotico; le tombe egizie, perché gli egizi avevano creato l'architettura funeraria e così via. Le assortite presenze di tutti questi surrogati dell'arte hanno determinato il volto delle nostre moderne città, sia nei modesti programmi dell'edilizia popolare o borghese, sia nelle più imponenti strutture di destinazione pubblica. L'ultima prova, almeno in Italia, fu fatta col barocco⁷, perché si pensò che nelle case del sei e del settecento fossero da riconoscersi le prime manifestazioni dell'edilizia intesa nel senso moderno; ed a questo artificioso proposito di scegliere e legittimare una tradizione, porse aiuto quel superficiale giudizio estetico che si era volto a riabilitare ed esaltare, senza discernimento, tutta la produzione di quella età, in opposizione alla condanna già pronunciata dai neoclassici.

La mancanza di una seria capacità di pensare criticamente fece in modo che anche gli ingegni migliori producessero cose che, a distanza di tempo, sono sembrate intollerabili ed assurde, così come suole accadere per gli aspetti di una moda sorpassata. E ciò non avvenne solo per le nuove chiese e i nuovi ministeri ma anche per le massime opere alle quali era offerta ogni possibilità di spazio e di materia affinché potesse essere raggiunta una piena espressione dell'architettura come arte: i due grandi fallimenti nazionali, il monumento a Vittorio Emanuele ed il palazzo di giustizia in Roma, sono la testimonianza di uno smarrimento del senso della forma che la virtuosità del particolare non riesce a riscattare; lodarne l'invenzione di una cornice, di una colonna o di un qualunque altro ornato, implica il tacito riconoscimento dell'assenza di un ritmo. I loro motivi ispiratori, siano stati essi l'ara di Pergamo o le scenografie dei Bibbiena, sono rimasti riconoscibili come modelli distaccati ed estranei mentre le masse, non riuscendo ad apparire monumentali, risultano grandi solo come materia⁸.

Così queste opere ed altre simili, fallite come poesia, lo furono anche come letteratura. Al loro negativo esempio si appellano quelli che oggi propongono di bandire dal linguaggio architettonico la parola "monumentale" quasi che essa debba necessariamente significare qualche cosa di retorico, o comunque degno di derisione, e non abbia più ragione di indicare una qualità artistica. Sorvolando sul fatto che tale proposta viene suggerita proprio da quelli che, fino a pochi anni or sono, hanno perpetrato in Italia la falsa monumentalità, conviene osservare che, essendo assai diffusa fra noi la tendenza ad una certa enfatica accentuazione delle forme, ciò che invece va raccomandato non è la condanna del monumentale, ma dell'equivoco del monumentale, e cioè di quella grossolana vistosità ed esagerazione che è così contraria al gusto misurato di una buona architettura; e conviene aggiungere che tale brutta inclinazione

⁶ Versione del 1959: "e i palazzi rinascimentali, perché il Rinascimento".

⁷ Versione del 1959: "L'ultima prova, almeno in Italia, fu fatta dal barocco".

⁸ Versione del 1959: "I loro motivi ispiratori, siano stati essi l'ara di Pergamo o le scenografie dei Bibbiena, sono rimasti riconoscibili come modelli distaccati ed estranei, mentre le masse, non riuscendo ad apparire monumentali, risultano grandi solo come materia".



MONUMENTO A VITTORIO EMANUELE II, ROMA. *Immagine: Cartolina, dominio pubblico.*



PALAZZIO DI GIUSTIZIA, ROMA. *Veduta da via Zanardelli. Immagine: Andrea Pane, 2007.*

a volersi distinguere a tutti i costi, accentuando gli effetti, è, purtroppo, inerente alla nostra educazione ed al nostro costume, come dimostra non solo l'edilizia di ieri e quella di oggi, ma anche l'oratoria dei fori e delle adunanze politiche.

Tornando al nostro recente passato, il fallimento delle esperienze edilizie dello scorso secolo e dei primi decenni del nostro fornisce l'argomento più valido alla moderna propaganda razionalistica della architettura⁹. L'ornamentazione *après coup* e le relative sue mode sembrano ormai tramontate per sempre. Ma, se un pericolo è stato scongiurato, possiamo veramente dire che altri non siano presenti? Mentre è vero che l'aver fatto giustizia di quanto aveva cessato di soddisfare una viva esigenza del gusto può favorire una migliore comprensione dell'arte del passato, poiché consente di contemplarla con occhio non più offuscato da un malinteso senso della tradizione, è anche vero che l'equivoco meccanicistico tende a sostituire schemi di strutture ai vecchi schemi esteriori e formalistici; così che, malgrado l'antitesi, il pericolo dell'errore continua a sussistere. Il contrasto tra oggi e ieri potrebbe essere definito da un'immagine caricaturale: mentre l'Ottocento credeva di dover fare dell'arte a tutti i costi, oggi si crede, a tutti i costi, di doverne fare a meno.

Si spera che un'assoluta e geometrica nudità possa difenderci meglio dal mutare dei gusti; ma, come l'edilizia di ieri appare oggi degna di compassionevole scherno per la sua falsa esuberanza, così quella attuale potrebbe apparire domani come l'immagine stessa dell'aridità e della desolazione; e quanto alla probabilità di far ridere i posteri, i puri meccanicisti dovrebbero ricordare che nessuna cosa al mondo offre un più facile ed immediato motivo alla ilarità quanto una macchina divenuta antiquata.

Eppure una rivoluzione si è compiuta. Qualche cosa che, a differenza delle vecchie e superficiali variazioni decorative, è conseguenza del moderno progresso industriale e scientifico e tocca la concezione stessa della moderna costruzione ed i suoi mezzi tecnici. Le ragioni di un nuovo orientamento sono così vitali e profonde da riporre in questione il significato dell'architettura ed il suo destino. Mentre agli architetti di un tempo era tramandata un'esperienza che per molte generazioni non aveva subito quasi alcun mutamento, a quelli di oggi si offrono mezzi totalmente nuovi ed in continuo svolgimento. Ma perché queste particolari condizioni siano giustamente intese occorre riportarle ad una più generale visione del mondo moderno, a quel senso di instabilità e di possibilità illimitate che definisce la nostra vita attuale e che rende così ardua, e, nel tempo stesso, così necessaria la riconquista di una fede su cui poter fondare un nuovo umanesimo, un rinnovato dominio sugli strumenti che noi stessi abbiamo creato e dei quali oggi pare sfuggirci il controllo.

Per ora si può dire che la vita della città non sembra avere altro scopo oltre quello della moltiplicazione dei mezzi meccanici dell'esistenza, e la società non altro stimolo se non quello che è volto a realizzare comunque una condizione di benessere. Spesso gli architetti, uniformandosi a queste più diffuse tendenze, prendono a modello la macchina perché considerano l'architettura stessa come uno strumento meccanico e la bellezza come l'espressione di una raggiunta e perfetta funzionalità. Coerentemente essi fanno il processo al passato, ed assolvendo soltanto quelle opere che sembrano dimostrare una sincerità di struttura, affermano che all'origine di ogni forma architettonica è da riconoscersi l'elementare manifestazione di una necessità, senza intendere che già questa prima necessità dovette presentarsi in una forma fantastica, e cioè nascere come un prodotto che non era semplice ed elementare razionalità. E del resto, non potendosi nulla costruire per pura logica, anche la fabbrica meccanicistica mostra un suo equivoco modo di essere fantastica: quello che consiste

⁹ Versione del 1959: "dell'architettura".

nell'ostentare i suoi mezzi costruttivi e tutto quello che con essi si può fare¹⁰, realizzando così una retorica del meccanicismo non di rado più costosa ed illogica dei modesti e superficiali compromessi di un tempo.

Con tutto questo non si vuole negare la legittimità, oggi spesso invocata, di una più seria pratica del costruire e di una più precisa definizione tecnica, ma solo insistere nel dire che la presenza di tali attributi non può bastare a configurare una letteratura architettonica se non quando gli attributi stessi, pur conservando il loro carattere, non saranno investiti dal gusto e dalla fantasia¹¹.

L'interpretazione dell'architettura, nell'ambito dell'espressione letteraria, mentre da una parte gioverà a fare intendere storicamente l'equivoco del vecchio formalismo di imitazione, soddisferà dall'altra l'attuale diffusa esigenza di un chiarimento circa il carattere estetico dell'architettura: non più rara eccezione rispetto alla quale tutto il resto è soltanto vaga approssimazione ed errore, ma espressione di civiltà e di cultura in cui le pratiche esigenze assumono impronta di umana dignità, di calore, di accogliente simpatia. L'eccezione della poesia architettonica continuerà ad essere possibile nel suo trascendere ogni interesse pratico. Agli spiriti incapaci di giudizio estetico essa sembrerà assurda così come agli stessi appare oggi assurda l'architettura di Michelangelo o di Palladio. Come nel passato, essa non obbedirà ad alcuna razionalità o unità di misura e perciò non sarà possibile predisporre la creazione, né dire come meglio convenga che essa sia. Poiché essa esprimerà, nell'unica e superiore coerenza della sua forma, una sua propria razionalità ed una sua propria misura.

La¹² distinzione tra architettura ed edilizia, da me proposta in questo scritto pubblicato undici anni fa è stata, nel complesso, favorevolmente accolta; ne è prova, oltre ai frequenti richiami allo scritto stesso, l'attuale diffusione del termine "letteratura" per indicare i valori corali dell'ambiente urbano. Non posso dire, però, che gli aspetti del pratico operare abbiano in qualche modo subito l'influenza della distinzione suddetta; la quale tuttavia non aspira ad essere soltanto un opportuno chiarimento di ordine estetico ma voleva e vuole suggerire agli architetti l'impegno ad una più precisa responsabilità. Il tentativo, oggi così spesso rinnovato, di giustificare sotto specie estetica ciò che è soltanto l'indifferente formalismo meccanicistico con il quale usiamo mascherare la nostra passata obbedienza ad un programma che sappiamo essere disumano, sta a provare quale distanza si frapponga, tra il riconoscimento di un giusto principio e il coraggio di accettarlo come una regola di vita.

Accennando, nel 1948, alle forme velleitarie e nostalgiche dei vecchi stilismi, come ad una congerie di errori che le nuove mode avrebbero fatto apparire intollerabile ed assurda, io non immaginavo neppure lontanamente che un vero e disperato orrore fosse ancora da venire; anzi, che esso sarebbe stato tale da indurre, per legittima reazione, ogni giudice non superficiale ad un meno sfavorevole giudizio circa l'attività edilizia che ha preceduto quella attuale. È avvenuto infatti che, mentre la volgare aridità e la mercantile indifferenza hanno progressivamente conquistato le nostre città, noi siamo stati sempre più spinti da un moto di simpatia per il vecchio cattivo gusto, compiacendoci di apprezzarne certe sopravvivenze artigianali per quel margine di gratuità che, pur nel suo essere mediocre, implicava ancora un modo di essere civili.

¹⁰ Versione del 1959: "i suoi mezzi costruttivi e tutto ciò che con essi si può fare".

¹¹ Versione del 1959: "una letteratura architettonica se gli attributi stessi, pur conservando il loro carattere, non saranno investiti dal gusto e dalla fantasia".

¹² Questi ultimi paragrafi sono stati aggiunti nella versione del 1959.

A tal proposito mi pare opportuno ricordare un significativo episodio. Recentemente, mentre ero in compagnia di alcuni illustri architetti e docenti, uno di essi ha deplorato la tendenza, oggi piuttosto diffusa tra gli studenti di architettura, ad interessarsi alle forme del Liberty giungendo fino a trarne motivo di ispirazione. Al collega che denunciava questo fatto come un preoccupante indizio di deviazione rispetto alle conquiste, da ritenersi ormai definitive, del "movimento moderno", io ho creduto opportuno far rilevare che questa moda snobistica non era da condannare senza qualche attenuante poichè, mentre essa rinnovava l'errore in una forma velleitaria ed estrinseca, era anche da giustificare come il sintomo di uno stato di ribellione e di stanchezza di fronte al perdurare della vuota e mortificante accademia meccanicistica; aggiunti poi che nessuna cosa era tanto da incoraggiare nei giovani quanto la spregiudicatezza, non foss'altro perchè il suo manifestarsi è strettamente legato al bisogno che sia, al di sopra di tutto, rispettata e tutelata la dignità umana. In sostanza, i campi di concentramento ed i grattacieli di abitazione sono i coerenti aspetti di quella stessa logica economica e "funzionale", che si è fatta padrona esclusiva della nostra società. E non sarà mai abbastanza ripetuto, specie a coloro che ricorrono ai consueti pretesti per giustificare il loro conformismo di fronte ai presunti irresistibili strumenti del moderno operare, che è stato proprio il fallimento della città nuova ad incrementare la nostalgia della città vecchia.

Ancora a proposito dell'equivoco meccanicistico mi pare di dover ribadire un chiarimento, già accennato nello scritto di cui sopra, circa la pretesa razionalistica che alla origine di ogni forma architettonica sia da riconoscere la elementare espressione di una necessità; che quindi la bellezza sia presente in una raggiunta e perfetta funzionalità, che sarebbe stata poi frequentemente smarrita attraverso il fatale ritualizzarsi ed estraniarsi della primitiva forma, da funzionale a decorativa.

Ricordo d'aver già fatto osservare che, a mio giudizio, l'errore di questa interpretazione, tuttora corrente, sta nel non intendere che già quella prima funzionalità non poteva non manifestarsi sotto specie fantastica; cioè non poteva nascere come il prodotto di una pura e semplice razionalità, ma soltanto come sincrona ed inscindibile espressione di logica e fantasia.

Importa anche rilevare che l'appello del vecchio e nuovo razionalismo è rivolto ad una funzionalità i cui attributi non oltrepassano i requisiti del benessere animale, intesi nel più stretto senso della parola. Basta infatti sollevare una qualunque obiezione suggerita dalla coscienza delle profonde esigenze irrazionali dell'uomo perchè le ragioni "razionali" siano messe in crisi; così, ad esempio, è sufficiente esaminare i moderni falansteri di abitazione dal punto di vista della moderna psichiatria (cui sono noti bisogni e caratteri dell'essere umano che l'architetto di oggi mostra assai spesso di ignorare) per scoprire ed intendere a quale prezzo una società mal governata è oggi costretta a pagare i progressi della tecnica.

Per quanto riguarda il nostro paese, se è vero che il mutare delle condizioni d'ambiente esercita notevole influenza sulla formazione delle nuove generazioni, noi non possiamo certamente affermare che le nuove condizioni offerte dalla nostra edilizia siano tali da assicurare un migliore sviluppo agli uomini di domani.

*



Versión del texto
en ESPAÑOL

Arquitectura y literatura

ROBERTO PANE

Publicación original: Roberto Pane (1948) "Architettura e letteratura", in: *Architettura e arti figurative*, Neri Pozza, Venezia, pp. 63-71.¹

Traducción de Valerie Magar

La actual controversia acerca de la definición de lo que constituye la arquitectura parece haber llegado a un punto muerto. Por un lado, los defensores de las tendencias funcionales y técnicas² modernas se declaran insatisfechos con la estética idealista, porque no encuentran en ésta expresiones y exigencias propias de nuestro tiempo. Por otra parte, algunos seguidores de Croce, poco inclinados a sacar deducciones o analogías legítimas del filósofo, se limitan a repetir que la arquitectura es arte, que los motivos prácticos no constituyen un acto separado de la expresión sino que son, de hecho, su presupuesto; que, para poder pensar en modo histórico, los arquitectos deben someterse a una dieta filosófica, etcétera.

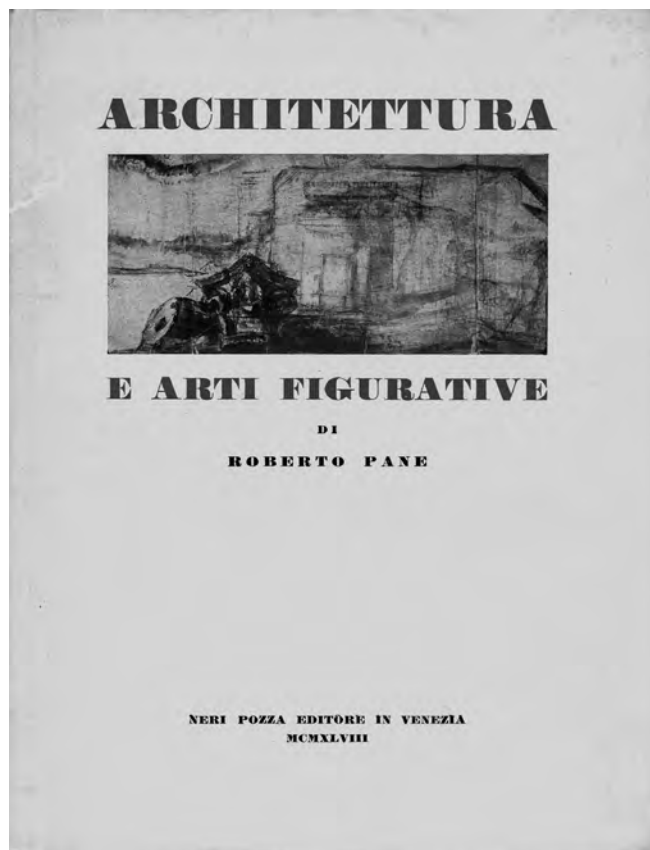
Esa oposición aparece acentuada por la actual tendencia generalizada a formular un nuevo lenguaje rígidamente coherente con las nuevas posibilidades de la técnica; a negar el fácil esteticismo de imitación que, hasta hace unas décadas, dominaba por completo el campo; a acentuar, como reacción contra la insinceridad de ayer, una racionalidad de la construcción que se ciña a la realidad de las necesidades; a dudar, incluso, de la validez de una tradición cultural y de los valores que expresa.³

En definitiva, no parece haber posibilidad de mediación, y como suele ocurrir cuando entre dos contendientes cada uno repite lo mismo una y otra vez, la controversia acaba adquiriendo un aspecto cómico: uno quiere afirmar su trabajo práctico y llevarlo a cabo de la manera más estrictamente profesional, sin dejarse atrapar demasiado por un lirismo que le parece ajeno a la concreción de su obra y que, en todo caso, le parece demasiado distante e hipotético para poder constituir una instancia verdadera y suprema; el otro insiste, repitiendo que sólo en ese lirismo puede historizarse la obra, y que los arquitectos deben aún aprender a superar el dualismo entre valor artístico por derecho propio y valor técnico-práctico, para llegar a un único concepto, el de síntesis expresiva.

¹ El texto se volvió a publicar en Roberto Pane (1959) "Architettura e letteratura", in: *Città antiche, edilizia nuova*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli, pp. 45-61. Se incluyeron en pie de página las modificaciones realizadas en 1959, para aquellos interesados en un estudio filológico.

² Versión de 1959: "Por un lado, los defensores de las tendencias funcionales modernas o racionales se declararon insatisfechos".

³ Versión de 1959: Los dos primeros párrafos se unieron en la versión de 1959.



PORTADA. *Architettura e arti figurative*.

Y sin embargo, es justo la estética de Croce la que, en su última elaboración, puede aportar una valiosa aclaración a nuestra actual necesidad de superar la incertidumbre y disipar los malentendidos. Pensemos, en efecto, en su distinción entre literatura y poesía, y coloquemos junto a ésta a la arquitectura y al arte, casi el segundo término de una proporción ideal.

El concepto de literatura, entendido como valor autónomo respecto al de la poesía, pertenece a aquellos estudios recientes en los que, como el propio Croce afirma, la rigidez de su estética primitiva se ha atenuado en un desarrollo más maduro. Léase el volumen *La poesía*, en particular el capítulo que trata de la expresión literaria. Aquí se distinguen la facultad poética y la facultad literaria o práctica. La primera, en su abandono a lo universal; la segunda, en el propósito que le es propio de no perder nunca de vista esa "razón" que es la guía y el soporte del trabajo práctico. La distinción se hace más sutil cuando se trata de definir el concepto de gusto en los dos ámbitos diferentes: en el primero, la conciencia de la poesía "que se hace y se vigila al hacerse"; en el segundo, un gusto que también puede llamarse "tacto" y que también tiene su inspiración; no aquella del "furor sagrado", sino esa otra que es "la solicitud seria de las cosas que se dicen, el afecto por el pensamiento, por la acción, por el sentimiento que es nuestro, y que también requiere calor y espontaneidad, la "escritura en vena".

De este modo, se define una cualidad expresiva autónoma respecto a la de la poesía, no sujeta a ella, casi un grado inferior de actividad espiritual, pero independiente, ya que su objeto es diferente; es decir, no el de la pura contemplación y el abandono a lo universal, sino el de una atención constante que se dirige a un fin práctico. Sin embargo, hablar de vena, de calor, de espontaneidad, e incluso de una inspiración particular y diferente, significa que la

exposición desnuda y lógica de argumentos prácticos no es suficiente para hacer literatura, y que es la necesidad del gusto la que induce a conferir a un escrito o a un discurso un atributo, de forma que podría no ser ni siquiera implícitamente necesario para el fin práctico que se pretende alcanzar. La presencia de este gusto define un clima particular de civilización y refleja su carácter particular. El viejo lugar común de que la arquitectura es un espejo de la época adquiere su significado más preciso en el sentido de que es una expresión de la sociedad, al igual que la literatura, un espejo de la vida civil, moral, religiosa e intelectual.

La consecuencia que se desprende de tales consideraciones, en el ámbito de la arquitectura, me parece evidente: los atributos, tan invocados hoy en día, y que reciben el nombre de racionalidad, funcionalidad, organicidad, nunca bastarán ni actuarán por sí solos: deben estar subordinados a un gusto, y el gusto, sea cual sea la tendencia con la que se tiña, es de naturaleza estética, y no racional. Pero aquí cabe preguntarse: si entendemos que la poesía y el arte participan de un mismo mundo fantástico y lírico, y afirmamos una similitud entre la literatura y la arquitectura, ¿significa esto que la palabra arquitectura dejará de tener su significado tradicional de arte? Me parece que a esta objeción hay que responder: la arquitectura es arte cuando lo es, y yo añadiría: cuando quiere serlo, lo cual es muy raro. A la inmensa cantidad de trabajo que se realiza en el mundo, al construir y escribir, sólo en ciertas ocasiones se le reconoce un valor distinto al que por lo regular requiere y que viene dictado por razones prácticas. Y eso no sólo hay que reconocerlo como válido para nuestro tiempo, sino también para todo el pasado, que tampoco está sembrado, en su largo recorrido, de obras artísticas. De ese modo, por lo tanto, es posible superar la proposición inicial sostenida con rigidez por otros, según la cual la arquitectura es y no puede ser otra cosa que arte, y comprender por qué no sólo no ha resuelto la controversia actual, sino que ha reafirmado las propias razones del malentendido.

Por otra parte, es justo en Italia donde, debido a la mayor autoridad ejercida allí en el pasado, la arquitectura ha conservado, y sigue conservando, el significado exclusivo de arte, mientras que en otros lugares, como en los pueblos de habla inglesa, arquitectura es normalmente sinónimo de edificación, de ahí la propuesta⁴ ya hecha por algunos, de sustituir la segunda palabra por la primera en el lenguaje común. En cualquier caso, lo que importa es que la distinción se considere legítima en el sentido ya mencionado; es decir, que la arquitectura, como la literatura, encuentra su valor expresivo en la misma razón práctica. No se trata, pues, de reconocer, como se ha hecho a menudo, un obstáculo insuperable para la imaginación en la complejidad y la urgencia de las necesidades prácticas, sino un carácter distintivo que está y quiere estar determinado por esas mismas necesidades; que no quiere ocultarlas para tomar la apariencia de otra cosa, sino satisfacerlas y expresarlas, configurándolas de una forma que no es la expresión pura y simple de la racionalidad. La actual multiplicidad de medios y exigencias que se imponen a las tareas del arquitecto, tampoco puede aportar una nueva eficacia a la vieja distinción entre artes libres y no libres; una distinción que Croce ya rechazaba desde hace más de cuarenta años. En realidad, no es al arte en sí mismo al que se le puede poner un límite *a priori*, sea cual sea la materia en la que se exprese. Basta pensar en la aproximación vaga y empírica a la que daría lugar la serie de artes no libres, o un poco menos libres, o libres del todo, para comprender cómo no puede sino permanecer ajena a la meditación estética.

La distinción entre poesía y literatura arquitectónica encuentra su confirmación significativa en nuestro reconocimiento de que no son los pocos monumentos los que crean el ambiente de nuestras ciudades antiguas, sino las numerosas obras que contribuyen a determinar un

⁴ Versión de 1959: "sinónimo de edificación; de ahí la propuesta".

carácter local particular. ¿Qué es esto sino un juicio en el que, ya implícitamente, se distingue la obra poética (que en su excepción pertenece a la historia del mundo) de las que son expresiones de una civilización y cultura particulares, y forman lo que podríamos definir como la literatura de las piedras?

A la afirmación de esta analogía de valores positivos, debe seguir el ejemplo negativo; es decir, mencionar aquellas obras que, por haber sido concebidas y realizadas bajo la influencia de un equívoco estético sustancial, sólo ofrecen una aportación a manera de documentos para la historia de lo feo; documentos en todo similares a los que ofrece la mala literatura. Uno piensa, de hecho, en las numerosas edificaciones de la segunda mitad del siglo XIX y de principios de nuestro siglo, en las que se expresa casi siempre una imitación pasiva del arte. La anarquía romántica, en forma de exhumación de los llamados estilos arquitectónicos, dio inicio a esta imitación, sucediendo a aquella corriente neoclásica que, en la vana persuasión de poder redescubrir las fuentes de una pureza formal original, había alcanzado a veces una distinción propia y una coherencia nostálgica. El pasado se convirtió en un museo del que era lícito extraer, con ecléctica indiferencia, detalles y fragmentos que se creía que tenían, en sí mismos, una virtud expresiva; casi como si pudieran vivir una vida propia al margen de aquella unidad que los justificaba en las obras originales. Parecía entonces legítimo recurrir a las distintas épocas artísticas, para que prestaran, según las diferentes ocasiones, el apoyo de aquellas formas que un juicio convencional consideraba adecuadas para un ámbito de representación determinado; y así surgieron las villas estilo medieval, porque las formas de la Edad Media se prestaban a los efectos de lo pintoresco; las casas y los palacios renacentistas, porque el Renacimiento había creado la construcción civil; iglesias góticas, porque ningún gusto era más adecuado para significar la religiosidad mística que el gótico; las tumbas egipcias, porque los egipcios habían creado la arquitectura funeraria, etcétera. Las variadas presencias de todos estos sustitutos del arte han determinado el rostro de nuestras ciudades modernas, ya sea en los modestos programas de viviendas populares o burguesas, o en las estructuras más imponentes de uso público. La última prueba, al menos en Italia, fue con el Barroco,⁵ porque se pensó que en las casas de los siglos XVII y XVIII debían de reconocerse las primeras manifestaciones de la construcción entendida en el sentido moderno; y a esta intención artificial de elegir y legitimar una tradición le sirvió de ayuda el juicio estético superficial, que pretendía rehabilitar y exaltar, sin discernimiento, toda la producción de esa época, en oposición a la condena ya pronunciada por los neoclásicos.

La falta de una seria capacidad de pensamiento crítico hizo que incluso las mejores mentes produjeran cosas que, después de algún tiempo, parecieron intolerables y absurdas, como suele ocurrir con los aspectos de una moda anticuada. Y ello ocurrió no sólo en las nuevas iglesias y ministerios, sino también en las grandes obras a las que se ofrecieron todas las posibilidades de espacio y de materia para que se lograra una expresión plena de la arquitectura como arte: los dos grandes fracasos nacionales, el monumento a Vittorio Emanuele y el palacio de justicia de Roma, evidencian una pérdida del sentido de la forma que el virtuosismo del detalle no puede redimir; alabar la invención de una cornisa, una columna o cualquier otro ornamento implica el reconocimiento tácito de la ausencia de ritmo. Sus motivos de inspiración, ya sea el altar de Pérgamo o los conjuntos de Bibbiena, han permanecido reconocibles como modelos desprendidos y extraños, mientras que las masas, a falta de parecer monumentales, sólo son grandes como materia.

⁵ Versión de 1959: "La última prueba, al menos en Italia, la dio el Barroco".



MONUMENTO A VITTORIO EMANUELE II, ROMA. *Imagen: Dominio público.*



PALACIO DE JUSTICIA, ROMA. *Imagen: Postal, dominio público.*

Así, estas obras y otras similares, que fracasaron como poesía, también fracasaron como literatura. Es a su ejemplo negativo al que apelan quienes hoy proponen prohibir la palabra "monumental" del lenguaje arquitectónico, como si tuviera que significar, necesariamente, algo retórico, o en todo caso digno de burla, y ya no tuviera razón de ser para indicar una cualidad artística. Dejando a un lado el hecho de que tal propuesta es sugerida por los mismos que, hasta hace unos años, perpetraban la falsa monumentalidad en Italia, conviene señalar que, dado que la tendencia a una cierta acentuación enfática de las formas está muy extendida entre nosotros, lo que debería recomendarse, en cambio, no es condenar lo monumental, sino la incompreensión de lo monumental; es decir, esa tosca vistosidad y exageración que es tan contraria al gusto mesurado de una buena arquitectura; y conviene añadir que esa fea inclinación a querer distinguirse a toda costa, acentuando los efectos, es, por desgracia, inherente a nuestra educación y costumbre, como demuestran no sólo los edificios de ayer y de hoy, sino también la oratoria de los foros y las tertulias políticas.

Volviendo a nuestro pasado reciente, el fracaso de las experiencias constructivas del siglo pasado y de las primeras décadas del nuestro proporciona el argumento más válido para la propaganda racionalista moderna de la arquitectura. La ornamentación *après-coup* y sus modas asociadas parecen haber desaparecido para siempre. Pero, si se ha evitado un peligro, ¿podemos en realidad decir que no hay otros? Si bien es cierto que haber hecho justicia a lo que había dejado de satisfacer una viva necesidad de gusto puede favorecer una mejor comprensión del arte del pasado, ya que nos permite contemplarlo con una mirada que ya no está nublada por un mal entendido sentido de la tradición, también es cierto que el equívoco mecanicista tiende a sustituir los antiguos patrones externos y formalistas por patrones de estructura; de modo que, a pesar de la antítesis, el peligro de error sigue existiendo. El contraste entre hoy y ayer podría definirse con una imagen caricaturesca: mientras que el siglo XIX creía que debía hacer arte a toda costa, hoy creemos, a toda costa, que debemos prescindir de él.

Es de esperar que una desnudez absoluta y geométrica nos defienda mejor de los gustos cambiantes; pero así como la construcción de ayer parece hoy digna de compasivas burlas por su falsa exuberancia, la actual podría aparecer mañana como la imagen misma de la esterilidad y la desolación; y en cuanto a la probabilidad de hacer reír a la posteridad, los mecanicistas puros deberían recordar que nada en el mundo ofrece una causa más fácil e inmediata de risa que una máquina que se ha vuelto anticuada.

Sin embargo, se ha producido una revolución. Algo que, a diferencia de las antiguas y superficiales variaciones decorativas, es consecuencia del progreso industrial y científico moderno, y toca el concepto mismo de la construcción moderna y sus medios técnicos. Las razones para una nueva orientación son tan vitales y profundas, que cuestionan el sentido de la arquitectura y su destino. Mientras que a los arquitectos de antaño se les transmitió una experiencia que apenas había cambiado durante muchas generaciones, a los arquitectos de hoy se les ofrecen medios por completo nuevos y en constante evolución. Pero para que estas condiciones particulares se entiendan de manera correcta, es necesario reconducirlas a una visión más general del mundo moderno, a ese sentido de inestabilidad y de posibilidades ilimitadas que define nuestra vida actual y que hace tan ardua, y al mismo tiempo tan necesaria, la reconquista de una fe sobre la cual fundar un nuevo humanismo, un renovado dominio sobre los instrumentos que nosotros mismos hemos creado, y cuyo control hoy parece habérsenos escapado.

Por lo pronto, puede decirse que la vida de la ciudad no parece tener otra finalidad que la de multiplicar los medios mecánicos de la existencia; y la sociedad, ningún otro estímulo que el destinado a lograr una condición de bienestar de cualquier manera. A menudo, los arquitectos, conformes con estas tendencias más extendidas, toman la máquina como modelo porque consideran la propia arquitectura como un instrumento mecánico, y la belleza como

la expresión de una funcionalidad lograda y perfecta. En consecuencia, hacen el juicio del pasado y, absolviendo sólo aquellas obras que parecen demostrar una sinceridad de estructura, afirman que en el origen de toda forma arquitectónica hay que reconocer la manifestación elemental de una necesidad, sin comprender que esa primera necesidad debió presentarse ya en forma fantástica, es decir, nacer como un producto que no era simple y elemental racionalidad. Además, como nada puede construirse por pura lógica, la fábrica mecanicista muestra también su equívoco modo de ser fantástica: aquella que consiste en ostentar sus medios constructivos y de todo lo que puede hacerse con ellos, realizando así una retórica del mecanicismo, a menudo más costosa e ilógica que los modestos y superficiales compromisos del pasado.

Con todo esto no se quiere negar la legitimidad, ahora a menudo invocada, de una práctica constructiva más seria y de una definición técnica más precisa, sino sólo para insistir en que la presencia de tales atributos no puede bastar para configurar una literatura arquitectónica sino cuando los atributos mismos, conservando su carácter, no son investidos por el gusto y la imaginación.

La interpretación de la arquitectura, en el ámbito de la expresión literaria, a la vez que contribuirá a hacer comprender históricamente el equívoco del viejo formalismo de la imitación, satisfará, por otra parte, la actual necesidad generalizada de aclaración sobre el carácter estético de la arquitectura: ya no es una rara excepción respecto a la cual todo lo demás no es más que una vaga aproximación y un error, sino una expresión de civilización y de cultura en la que las exigencias prácticas adquieren la impronta de la dignidad humana, del calor y de la simpatía acogedora. La excepción de la poesía arquitectónica seguirá siendo posible en su trascendencia de todo interés práctico. A los espíritus incapaces de juicio estético les parecerá absurdo, igual que la arquitectura de Miguel Ángel o de Palladio les parece hoy absurda. Al igual que en el pasado, no obedecerá a ninguna racionalidad ni unidad de medida, por lo que no será posible predecir su creación, ni decir cómo debe ser. Porque expresará, en la coherencia única y superior de su forma, su propia racionalidad y su propia medida.

La⁶ distinción entre arquitectura y construcción de edificios, que propuse en este trabajo publicado hace once años, ha tenido, en general, una acogida favorable; prueba de ello, además de las frecuentes referencias al propio trabajo, es la actual difusión del término "literatura" para indicar los valores corales del entorno urbano. No puedo decir, sin embargo, que los aspectos del trabajo práctico se hayan visto influidos en modo alguno por la citada distinción; que, sin embargo, no aspira a ser una mera aclaración oportuna de orden estético, sino que ha querido y quiere sugerir a los arquitectos un compromiso de responsabilidad más preciso. El intento, hoy tan renovado, de justificar bajo una especie estética lo que no es más que el indiferente formalismo mecanicista con el que disfrazamos nuestra pasada obediencia a un programa que sabemos inhumano, es una prueba de la distancia que media entre el reconocimiento de un principio justo y el valor de aceptarlo como norma de vida.

Al mencionar, en 1948, las formas vagas y nostálgicas de los antiguos estilismos, como un conjunto de errores que las nuevas modas habrían hecho aparecer como intolerables y absurdos, no imaginé ni remotamente que un verdadero y desesperante horror estaba por venir; al contrario, que sería tal que induciría, como reacción legítima, a todo juez no superficial a un juicio menos desfavorable sobre la actividad constructiva que precedió a la actual. De hecho, ha sucedido que, mientras la aridez vulgar y la indiferencia mercantil han conquistado progresivamente nuestras ciudades, nos hemos dejado llevar cada vez más

⁶ Los últimos párrafos se añadieron a la versión de 1959.

por un movimiento de simpatía hacia el antiguo mal gusto, complaciéndonos en apreciar ciertas supervivencias artesanales del mismo por ese margen de gratuidad que, incluso en su mediocridad, todavía implicaba una forma de ser civilizada.

A ese respecto, parece oportuno recordar un episodio significativo. Hace poco, mientras estaba en compañía de algunos ilustres arquitectos y profesores, uno de ellos deploró la tendencia, hoy bastante extendida entre los estudiantes de arquitectura, de interesarse por las formas del Art Nouveau, llegando a inspirarse en ellas. Al colega que denunciaba este hecho como un signo preocupante de desviación de las conquistas, ahora consideradas definitivas, del "movimiento moderno", me pareció oportuno señalarle que esta moda esnob no debía ser condenada sin algunos atenuantes porque, si bien renovaba el error en forma vaga y extrínseca, también debía justificarse como el síntoma de un estado de rebeldía y cansancio frente a la continuación de la academia mecanicista vacía y mortificante; luego añadí que nada era tan recomendable en los jóvenes como la temeridad, aunque sólo sea porque su manifestación está estrechamente ligada a la necesidad de que la dignidad humana sea, por encima de todo, respetada y protegida. En esencia, los campos de concentración y los rascacielos para vivienda son los aspectos consistentes de esa misma lógica económica y "funcional" que se ha convertido en el amo exclusivo de nuestra sociedad. Y nunca se repetirá lo suficiente, sobre todo a los que recurren a los pretextos habituales para justificar su conformismo frente a los instrumentos supuestamente irresistibles de las operaciones modernas, que fue precisamente el fracaso de la nueva ciudad lo que aumentó la nostalgia por la vieja ciudad.

Siguiendo con el tema del equívoco mecanicista, me parece que debo reiterar una aclaración, ya aludida en lo escrito antes aquí, acerca de la pretensión racionalista de que en el origen de toda forma arquitectónica debe reconocerse la expresión elemental de una necesidad; que, por tanto, la belleza está presente en una funcionalidad alcanzada y perfecta, que luego se perdería con frecuencia por la fatal ritualización y extrañamiento de la forma primitiva, de funcional a decorativa.

Recuerdo haber señalado ya que, en mi opinión, el error de esta interpretación, aún vigente hoy, radica en no darse cuenta de que esa primera funcionalidad no podía sino manifestarse en forma de fantasía; es decir, no podía surgir como producto de la racionalidad pura y dura, sino sólo como expresión sincrónica e inseparable de la lógica y la fantasía.

También es importante señalar que la apelación, tanto del viejo como del nuevo racionalismo, se dirige a una funcionalidad cuyos atributos no van más allá de las exigencias del bienestar animal en el sentido más estricto de la palabra. Basta, en efecto, con plantear cualquier objeción sugerida por la conciencia de las profundas necesidades irracionales del hombre para que las razones "racionales" sean puestas en crisis; así, por ejemplo, basta con examinar los modernos falansterios de vivienda desde el punto de vista de la psiquiatría moderna (que conoce las necesidades y las características del ser humano, y que el arquitecto de hoy muestra muy a menudo ignorar) para descubrir y comprender a qué precio se ve obligada a pagar hoy una sociedad mal gobernada por el progreso de la técnica.

En lo que respecta a nuestro país, si bien es cierto que las cambiantes condiciones ambientales ejercen una influencia considerable en la educación de las nuevas generaciones, ciertamente no podemos afirmar que las nuevas condiciones que ofrece nuestra industria de la construcción sean tales que garanticen un mejor desarrollo para las personas del mañana.

*



Versión del texto
en INGLÉS

Architecture and literature

ROBERTO PANE

Original publication: Roberto Pane (1948) "Architettura e letteratura", in: *Architettura e arti figurative*, Neri Pozza, Venezia, pp. 63-71.¹

Translation by Valerie Magar

The current controversy about the definition of what should be meant by architecture seems to have reached an impasse. On the one hand, assertors of modern functional and technical trends² declare themselves dissatisfied with idealistic aesthetics because expressions and needs typical of our time do not seem to find a place in it. On the other hand, some followers of Croce's ideas, unwilling to draw from the philosopher's writings any legitimate deductions or analogies, merely repeat that architecture is art, that practical motives do not constitute a separate act from expression but are rather its prerequisite; that, in order to be able to think historically, architects must undergo a philosophical diet, and so on.

The opposition appears to be accentuated by the current widespread tendency to formulate a new language rigidly consistent with the new possibilities of technology, to deny the easy aestheticism of imitation that, until a few decades ago, completely dominated the field; to accentuate, as a reaction against yesterday's insincerity, a rationality of building adherent to the reality of needs, to doubt even the validity of a cultural tradition and the values it expresses.³

There seems, in short, to be no possibility for mediation, and as is often the case when, between two disputants, each repeats the same thing over and over again, the controversy ends up taking on a comic aspect: one wants to assert his practical work and conduct it in the most strictly professional manner, without becoming too entangled with a lyricism that seems to him alien to the concreteness of his work and which, in any case, he feels is too detached and hypothetical for it to constitute a true and supreme instance; the other insists by repeating that only in that lyricism can the work be historicized and that architects have yet to learn to overcome the dualism between artistic value per se and technical-practical value in order to arrive at a single concept, that of expressive synthesis.

¹ Text republished with slight variations in 1959 in *Città antiche, edilizia nuova* (Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli, pp. 45-61).

² 1959 version: "On the one hand, proponents of modern functional or rational tendencies declare themselves dissatisfied." The changes have been included as notes in this text for scholars interested in this philological study.

³ 1959 version: The first two paragraphs have been merged in the version of 1959.



COVER. *Architettura e arti figurative*.

Yet it is precisely Croce's aesthetics that, in their latest elaboration, can provide valuable clarification to our current need to overcome uncertainty and diminish misunderstanding. Consider, in fact, his distinction between literature and poetry and place next to it, almost as the second term of an ideal proportion, architecture and art.

The concept of literature, understood as an autonomous value with respect to that of poetry, belongs to those recent studies in which, as Croce himself states, the rigidity of his early aesthetics has been attenuated into a more mature development. Read the volume *La Poesía* and in particular the chapter dealing with literary expression. Here, he distinguishes between poetic faculty and literary or practical faculty: the former in its abandonment to the universal, the latter in its proper purpose of never losing sight of that "reason" which is the guide and support for practical working. The distinction becomes more subtle when it comes to defining the concept of taste in the two different spheres: in the first, consciousness of poetry "which is created and which controls its own creation," in the second, a taste that can also be called "tact" and which also has its inspiration; not that of "sacred fury" but that other which is "the serious preoccupation with the things to be said, the love of thought, of action, of one's own feeling. And this inspiration, too, requires warmth, spontaneity, and "fluent writing."

Thus, an expressive quality is defined that is autonomous from that of poetry, not subject to it, almost an inferior degree of spiritual activity, but independent, since its object is different, specifically, not that of pure contemplation and abandonment to the universal, but of constant care that turns to a practical end. However, the talk of vein, of warmth, of spontaneity and even of a particular and different inspiration means that the bare and logical exposition of

practical matters will not suffice to make literature, and that it is the need for taste that induces one to give a writing or discourse an attribute of form that may not even be implicitly necessary to the practical end one sets out to achieve. The presence of this taste defines a particular climate of civilization and reflects its particular character. The old cliché that architecture is a mirror of the times takes on its most precise meaning in the sense that it is an expression of society just as literature is a mirror of civil, moral, religious and intellectual life.

The consequence that can be drawn from such considerations, in the field of architecture, seems obvious to me: the attributes, so often invoked today, and which pass under the name of rationality, functionality and organicity can never suffice nor act alone: they must be subordinated to a taste; and, whatever tendency taste it is colored by, is aesthetic in nature and not rational. But here one might ask: if we understand poetry and art as partakers of a single fantastic and lyrical world, and if we assert a similarity between literature and architecture, does this mean that the word architecture will cease to have its traditional meaning of art? It seems to me that we should answer to such objections as follows: architecture is art when it is, and I would add again: when it wants to be, that is, very rarely. The immense work that is done in the world, building and writing, is only on some occasions to be accorded a value other than what is normally required and dictated by practical reasons. And this is not to be recognized as valid only for our time but also for the entire past also not strewn, in its long journey, with artistic works. By this route it succeeds, therefore, in overcoming that initial proposition rigidly held by others, that architecture is and can be nothing but art, and in understanding why it has not only failed to help resolve the current controversy but has reaffirmed the very reasons for the misunderstanding.

After all, it is precisely in Italy that, because of the greater authority exercised there in the past, architecture has retained, even today, the exclusive meaning of art; while elsewhere, as among English-speaking peoples, architecture is normally synonymous with building, hence the proposal⁴ already made by some to substitute the second word for the first in common parlance. In any case, what matters is that the distinction be deemed legitimate in the sense already mentioned, particularly, that architecture, like literature, finds its expressive value in the same practical reason. Therefore, it should not be recognized, as has often been done, as an insuperable obstacle to imagination in the complexity and urgency of practical needs, but a distinctive character that is and wants to be determined by these same needs; that does not want to conceal them in order to take on the guise of something else, but to satisfy and express them while configuring them in a form that is not the pure and simple expression of rationality. Nor can the present multiplicity of means and demands imposed on the architect's tasks provide a new efficacy to the old distinction between free and non-free arts, a distinction already rejected by Croce for over forty years. Indeed, it is not to art itself that an a priori limit can be placed, whatever the subject matter in which it expresses itself. It is enough to think of the vague and empirical approximation to which the series of arts that are not free, or somewhat less free, or free altogether would give rise to understanding how it cannot but remain foreign to aesthetic meditation.

The distinction between poetry and architectural literature finds its significant confirmation in our recognition that it is not the few monuments that create the environment of our ancient cities but the many works that help determine a particular local character. What is this if not a judgment in which, already implicitly, the poetic work (which in its exception belongs to world history) is distinguished from those that are the expressions of a particular civilization and culture and form what we might call the literature of stones?

⁴ 1959 version: "synonymous with construction; hence the proposal."

It is convenient to follow the enunciation of this analogy of positive values with negative examples, namely, to mention those works which, because they were conceived and realized under the influence of a substantial aesthetic misunderstanding, offer only a contribution of documents for the history of the ugly; documents in every way similar to those offered by bad literature. Indeed, one thinks of the many buildings of the second half of the 19th century and the beginning of our century in which a passive imitation of art is almost always expressed. Romantic anarchy, in the form of the exhumation of so-called architectural styles, initiated such imitation by ensuing that the neoclassical current which, in the vain persuasion of being able to rediscover the sources of an original formal purity, had at times achieved its own nostalgic distinction and coherence. The past became a museum from which it was permissible to extract, with eclectic indifference, details and fragments that were believed to have, in themselves, an expressive virtue; it was as if they could live a life of their own outside the unity that justified them in the original works. It then appeared legitimate to have recourse to individual artistic epochs so that they might lend, according to different occasions, the aid of those forms which a conventional judgment deemed suitable for a given sphere of representations; thus, arose the medieval villas because the forms of the Middle Ages lent themselves to the effects of the picturesque; the Renaissance houses and palaces because the Renaissance had created the civil building; the Gothic churches because no taste was as suited to signify mystical religiosity as the Gothic; the Egyptian tombs because the Egyptians had created funerary architecture; and so on. The assorted presences of all these surrogates of art have determined the face of our modern cities, whether in the modest programs of social or bourgeois housing or in the more imposing structures of public use. The last test, at least in Italy, was made with the Baroque,⁵ because it was thought that the first manifestations of building understood in the modern sense were to be recognized in the houses from the 17th and 18th centuries; this artificial purpose of choosing and legitimizing a tradition was aided by that superficial aesthetic judgment that had aimed at rehabilitating and exalting, without discernment, all the production of that age, in opposition to the condemnation already pronounced by the neoclassicists.

The lack of a serious ability to think critically caused even the best geniuses to produce things that, at a distance of time, seemed intolerable and absurd, as is usually the case with aspects of an outdated fashion. And this happened not only for the new churches and ministries, but also for the greatest works to which every possibility of space and material was offered so that a full expression of architecture as art could be achieved: the two great national failures, the monument to Vittorio Emanuele and the palace of justice in Rome, are evidence of a loss of the sense of form that the virtuosity of the particular fails to redeem. To praise their invention of a cornice, a column or any other ornament implies the tacit recognition of the absence of a rhythm. Their inspirational motifs, whether they were the Pergamon altar or the scenographies by Bibbiena, remained recognizable as detached and extraneous models while the masses, failing to appear monumental, turn out to be grand only as matter.

Thus, these and similar works, which failed as poetry, also failed as literature. Those who propose to banish from the architectural language the word "monumental" appeal to their negative example, as if it must necessarily mean something rhetorical, or at any rate worthy of derision, and has no more reason to indicate an artistic quality. Overlooking the fact that such a proposal is suggested by precisely those who, until a few years ago, perpetrated false monumentality in Italy, it is worth noting that, since the tendency to a certain emphatic accentuation of forms is very widespread among us, what should instead be recommended is not the condemnation of the monumental, but of the equivocation of the monumental, namely,

⁵ 1959 version: "The last test, at least in Italy, was made by the Baroque."



MONUMENT TO VITTORIO EMANUELE II, ROME. *Image: Postcard, public domain.*



PALACE OF JUSTICE, ROME. *Image: Valerie Magar.*

of that coarse showiness and exaggeration which is so contrary to the measured taste of good architecture; and it should be added that such an ugly inclination to want to distinguish oneself at all costs, accentuating the effects, is, unfortunately, inherent in our education and custom, as evidenced not only by the construction of yesterday and today, but also by the oratory of forums and political gatherings.

Returning to our recent past, the failure of the building experiences of the last century and the first decades of ours provides the most valid argument for the modern rationalist propaganda of architecture. *Après coup* ornamentation and its attendant fashions now seem to be gone forever. But, if one danger has been averted, can we really say that others are not present? While it is true that having done justice to what had ceased to satisfy a living need of taste may foster a better understanding of the art of the past, since it enables one to contemplate it with an eye no longer clouded by a misunderstood sense of tradition, it is also true that mechanistic equivocation tends to substitute patterns of structure for the old outward and formalistic patterns, so that, despite the antithesis, the danger of error continues to exist. The contrast between today and yesterday could be defined by a caricature image: whereas the 19th century believed that it had to make art at all costs, today it is believed, at all costs, that it has to do without.

It is hoped that an absolute and geometric nudity will better defend us from changing tastes; but, just as yesterday's construction appears today worthy of compassionate mockery for its false exuberance, so the present one may appear tomorrow as the very image of barrenness and desolation; and as for the likelihood of making posterity laugh, pure mechanists should remember that nothing in the world offers an easier and more immediate cause for hilarity than a machine that has become antiquated.

Yet a revolution has taken place. Something that, unlike the old and superficial decorative variations, is a consequence of modern industrial and scientific progress and touches the very conception of modern construction and its technical means. The reasons for a new orientation are so vital and profound that they call into question the meaning of architecture and its destiny. Whereas the architects of yesteryear were handed down an experience that had hardly changed for many generations, those of today are offered totally new and ever-changing means. But for these particular conditions to be rightly understood, it is necessary to bring them back to a more general view of the modern world, to that sense of instability and unlimited possibilities that defines our present life and that makes it so arduous, and, at the same time, so necessary to regain a faith on which we can base a new humanism, a renewed mastery over the tools we ourselves have created and whose control seems to escape us today.

For now it can be said that the life of the city seems to have no other purpose than that of multiplying the mechanical means of existence, and society no other stimulus than that which is aimed at achieving a condition of well-being. Often architects, conforming to these more widespread tendencies, take the machine as their model because they regard architecture itself as a mechanical instrument and beauty as the expression of achieved and perfect functionality. Consistently they make the trial of the past, and absolving only those works that seem to demonstrate a sincerity of structure, they affirm that at the origin of every architectural form is to be recognized the elementary manifestation of a necessity, without understanding that already this first necessity had to present itself in a fantastic form, that is, to be born as a product that was not simple and elementary rationality. And for that matter, since nothing can be built by pure logic, the mechanistic edification also shows its own equivocal way of being fantastic: that which consists in flaunting its constructive means and everything that can be

done with them, thus realizing a rhetoric of mechanicism that is not infrequently more costly and illogical than the modest and superficial compromises of the past.

With all this, one does not wish to deny the legitimacy, now often invoked, of a more serious practice of building and a more precise technical definition, but only to insist that the presence of such attributes cannot suffice to configure an architectural literature unless the attributes themselves, while retaining their character, are invested by taste and imagination.

The interpretation of architecture, in the sphere of literary expression, while on the one hand will help to make the misunderstanding of the old formalism of imitation understood historically, will on the other hand satisfy the current widespread need for clarification regarding the aesthetic character of architecture: no longer a rare exception in comparison with which all else is only vague approximation and error, but an expression of civilization and culture in which practical needs take on the imprint of human dignity, warmth and welcoming sympathy. The exception of architectural poetry will continue to be possible in its transcending all practical interest. To spirits incapable of aesthetic judgment it will seem absurd, as they also find the architecture of Michelangelo or Palladio absurd. As in the past, it will not obey any rationality or unit of measure, and therefore it will not be possible to predispose its creation or to say how best it agrees that it should be. For it will express, in the unique and superior coherence of its form, its own rationality and its own measure.

The⁶ distinction between architecture and construction, which I proposed in this paper published eleven years ago has, on the whole, been favorably received; proof of this, in addition to the frequent references to the paper itself, is the current widespread use of the term "literature" to indicate the choral values of the urban environment. I cannot say, however, that aspects of practical working have in any way been influenced by the above-mentioned distinction; which, however, does not aspire to be merely an opportune clarification of an aesthetic order but was intended and is intended to suggest to architects a commitment to a more precise responsibility. The attempt, so often renewed today, to justify under an aesthetic species what is merely the indifferent mechanistic formalism with which we use to disguise our past obedience to a program we know to be inhuman, stands to prove what a distance stands between the recognition of a just principle and the courage to accept it as a rule of life.

In mentioning, in 1948, the vague and nostalgic forms of the old styles, as a conglomeration of errors that the new fashions would make appear intolerable and absurd, I did not even remotely imagine that a true and desperate horror was yet to come; on the contrary, that it would be such as to induce, as a legitimate reaction, every non-superficial judge to a less unfortunate judgment about the building activity that preceded the present one. For it has happened that, while vulgar barrenness and mercantile indifference have progressively conquered our cities, we have been more and more impelled by a motion of sympathy for the old bad taste, being pleased to appreciate certain handcrafted survivals of it for that margin of gratuitousness which, even in its mediocrity, still implied a way of being civilized.

In this regard, it seems appropriate to recall a significant episode. Recently, while I was in the company of some distinguished architects and professors, one of them deplored the tendency, nowadays rather widespread among architecture students, to take an interest in the forms of Art Nouveau, going so far as to draw inspiration from them. To the colleague who denounced this fact as a worrying indication of deviation from the achievements, now to be considered definitive, of the "modern movement," I thought it appropriate to point out

⁶ These last paragraphs were added in the 1959 version.

that this snobbish fashion was not to be condemned without some extenuating circumstances since, while it renewed error in a vague and extrinsic form, it was also to be justified as the symptom of a state of rebellion and weariness in the face of the continuing empty and deadening mechanistic academy; I then added that nothing was so much to be encouraged in young people as unscrupulousness, if only because its manifestation is closely linked to the need that human dignity be, above all else, respected and protected. In essence, concentration camps and high-rise housing are the consistent aspects of the same economic and "functional" logic that has become the exclusive master of our society. And it cannot be repeated enough, especially to those who resort to the usual pretexts to justify their conformism in the face of the supposedly irresistible tools of modern operations, that it was precisely the failure of the new city that increased nostalgia for the old city.

Still concerning the mechanistic misunderstanding, it seems to me that I must reiterate a clarification, already mentioned in the paper above, about the rationalistic claim that at the origin of every architectural form is to be recognized the elementary expression of a necessity; that therefore beauty is present in an attained and perfect functionality, which would then be frequently lost through the fatal ritualization and estrangement of the primitive form from functional to decorative.

I recall having already pointed out that, in my opinion, the error of this interpretation, which is still current, lies in not understanding that already that first functionality could not fail to manifest itself under a fantastic species; that is, it could not arise as the product of pure and simple rationality, but only as a synchronous and inseparable expression of logic and fantasy.

It is also important to note that the appeal of old and new rationalism is to a functionality whose attributes do not exceed the requirements of animal welfare, understood in the strictest sense of the word. It is enough, in fact, to raise any objection suggested by the consciousness of man's deep irrational needs for "rational" reasons to be undermined; thus, for example, it is enough to examine modern dwelling phalanstery from the point of view of modern psychiatry (to which the needs and characters of the human being are known and which today's architect very often shows to be ignorant) to discover and understand at what price a poorly governed society is nowadays forced to pay for the advances of technology.

As for our country, while it is true that changing environmental conditions exert considerable influence on the education of new generations, we certainly cannot claim that the new conditions provided by our building are such as to ensure better development for the people of tomorrow.

*



ABADÍA DE WESTMINSTER, LONDRES.

Imagen: Dominio público.

Città antiche edilizia nuova

ROBERTO PANE

Pubblicazione originale: Roberto Pane (1959) "Città antiche edilizia nuova", in: *Città antiche edilizia nuova*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli, pp. 63-94¹.

Quando pensiamo ad un accostamento tra l'edilizia moderna e l'antica sentiamo subito sollevarsi in noi molti problemi ed interrogativi; e ciò specialmente in Italia dove più che in ogni altro paese del mondo tale accostamento denuncia il contrasto fra due modi di vita: quello che si manifesta nella ricchissima stratificazione del nostro passato e l'immagine nuova e brutale che ad essa si va aggiungendo, senza determinare una nuova unità, ma dando ovunque il senso di una penosa, intollerabile frattura. La città che si accosta e si sovrappone all'antica ci appare come l'espressione di un impulso economico troppo forte perchè sia possibile mutarne ed ordinarne i movimenti. La caotica espansione obbedisce alle sollecitazioni di un immediato e cieco interesse privato, e quasi mai trova ascolto il richiamo ad una ordinata predisposizione urbanistica che faccia salvi gli interessi della comunità. Anzi, a tal proposito, va segnalato il sistematico silenzio che accoglie la critica più viva nel nostro paese; tant'è vero che i pochi combattenti sono spesso esortati a desistere dalla lotta, visto che dall'altra parte non c'è mai risposta. Valga fra tutti, come esempio, lo scempio del paesaggio italiano che si va perpetrando ad opera di un ente statale alle dipendenze del ministero dei LL.PP. malgrado che un vero clamore di proteste continui a sollevarsi in Italia e fuori. Ma questa è una vergogna tanto singolare da meritare un discorso a parte.

Ora l'accennato confronto ci induce a porre il seguente dilemma: se è vero che esista una inconciliabilità insuperabile tra la vecchia edilizia e la nuova, come vanno di recente affermando alcuni scrittori e studiosi² i quali reclamano, per conseguenza, una netta separazione tra la città di ieri e quella di oggi; o se si tratta, invece, soltanto di una negativa condizione di spirito, una sorta di rassegnazione, di diffusa mancanza di entusiasmo morale per cui noi rinunziamo a farci padroni degli strumenti che noi stessi abbiamo creato.

Che convenga far sorgere i nuovi organismi al di fuori dei centri antichi, come nuovi aggregati autosufficienti e dotati di un certo grado di elasticità espansiva, è cosa ovvia per ogni moderno urbanista. Ma qui si vuol considerare l'esistenza del centro antico come un fatto per sè stante, e cioè non come una tutela passiva che lo stato avrebbe il dovere di assumersi in nome dell'arte e della storia (e che in realtà non si assume) ma come vitale sopravvivenza in relazione ad una effettiva realtà pratica. A me sembra che in questo senso la invocata intangibilità rappresenti un perfetto assurdo; anzi, che proprio come una

¹ Testo originariamente pubblicato, con lo stesso titolo, in *La pianificazione intercomunale*, Atti del VI Congresso nazionale di urbanistica (Torino, 18-21 ottobre 1956), INU, Roma 1957, pp. 451-469.

² Alludo in particolare agli scritti di Antonio Cederna pubblicati sul settimanale *Il Mondo* e ad un articolo di Cesare Brandi del quale dirò più innanzi.

dimostrazione per assurdo essa presti un pericoloso argomento alla tesi opposta, e cioè la seguente: dal momento che non è possibile conservare immutato l'ambiente antico perchè lo stato non può assicurare la conservazione di tutte le fabbriche che hanno interesse di arte e di storia, tanto vale demolire tutto ciò che presenta soltanto un carattere ambientale e ricostruire modernamente, sullo stesso suolo, limitando la conservazione agli edifici di importanza eccezionale. Ora questo discorso non è soltanto la risposta che sono pronti a dare tutti gli speculatori delle aree pubbliche e private, i capi di istituti statali e parastatali ed anche (mi sia consentito di aggiungere) la quasi totalità degli architetti e degli ingegneri. Esso rispecchia anche la situazione reale, e cioè quanto si sta rapidamente attuando, malgrado le indignate proteste e con gravissimo irreparabile danno di un bene prezioso: il valore corale della stratificazione storica, l'insostituibile fascino delle strade e delle piazze dei nostri centri antichi. Poichè quello che si va distruggendo è proprio il patrimonio che la più moderna esperienza di storia e d'arte ha contribuito a porre in giusta evidenza, e cioè il ritmo determinato dagli spazi esterni mediante quelle forme che portano coerentemente il nome di una particolare tradizione di cultura e non quello del tale o tal'altro architetto di eccezione. In tal senso, il sentimento che ci ispirano le vecchie mura non è semplicemente una velleità romantica, il sognare una condizione di vita che non può più riprodursi; esso nasce invece dal sentir presente una coerenza tra vita, arte e artigianato, che sembra esser oggi irreparabilmente perduta. Così sentiamo la suggestione di questo diverso mondo come un attributo ambientale che è negli aspetti più diversi e non soltanto in alcune opere singole; donde la giusta considerazione che la maggior bellezza di una città consista nel suo valore di organismo ancor più che nei suoi monumenti eccezionali e che le opere insigni siano inseparabili dal loro ambiente come dal loro respiro. L'importanza di tale considerazione sta nel suo riconoscere implicitamente, assai meglio di quanto non si facesse in un recente passato, il legame tra la vita e l'arte; l'arte come una condizione della vita stessa e non come un solitario raggiungimento che si attua malgrado la bruttezza del mondo circostante. Purtroppo ciò che fa il torto di molti di noi, architetti o critici e storici dell'arte in Italia, sta proprio nel nostro disumano ed orgoglioso rifugiarsi nei fatti estetici trascurando di partecipare al chiarimento ed alla discussione di questi problemi della città antica e nuova che sono di fondamentale importanza per il nostro destino d'italiani perchè, da una parte, essi sono rivolti a chiarire i nostri legami con il passato e, dall'altra, a definire ciò che ancora oggi appare assai vago ed oscuro, e cioè in che senso e direzione sia da intendersi la nostra partecipazione ad una comune civiltà del mondo moderno.

Il maggior fascino dei nostri vecchi centri è nella testimonianza di un modo di vita saggio ed ingenuo insieme; di una economia produttiva che non escludeva un margine di giuoco, di conversazione e di intimità³. Era una povera vita, fornita di scarso benessere, ma conservava un alto valore umano e non è ingiusto paragonarla con rimpianto alla ossessionante megalopoli che ha messo tanti mezzi a nostra disposizione ma da cui ci siamo lasciati degradare come uomini e che aneliamo di abbandonare non appena la tregua dal lavoro ce lo rende possibile. Tutto questo (è quasi inutile dirlo) non vuol significare la condanna della tecnica moderna che è per se medesima una grande conquista; vuol solo dire che essa non basta a soddisfarci e che il nostro supremo scopo consiste nel rifarci padroni di quei mezzi che la tecnica pone a nostra disposizione, in maniera che essi soddisfino ed obbediscano alle nostre umane esigenze, nei limiti e nei luoghi dettati da noi stessi e non da occulte forze che si sottraggono al nostro controllo. E a tal proposito mi piace ricordare qui la modesta e significativa testimonianza di un grande pioniere dell'architettura moderna,

³ Rosario Assunto, nel suo recente scritto *Job e Hobby (Civiltà delle macchine, I, 1956)* svolge interessanti considerazioni e testimonianze sul rapporto tra giuoco e lavoro e circa l'auspicata possibilità che il mondo moderno superi il carattere passivo e costrittivo che una falsa tradizione moralistica ha finora attribuito al concetto di lavoro.

Walter Gropius, il quale, in un articolo pubblicato tre anni fa, scriveva: “Quando ad esempio accusiamo la tecnologia e la scienza di aver sconvolto i nostri concetti di bellezza e del viver bene, dovremmo ricordare che non è la sconcertante profusione di macchinario tecnico per la produzione in serie che determina il corso degli eventi ma la vigilanza o l’inerzia del nostro cervello che dà o trascura di dare un indirizzo a questa evoluzione”⁴.

La tesi della inconciliabilità tra edilizia nuova ed antica si fonda, in sostanza, su una fatalistica accettazione del fatto compiuto, generalizzandolo come un dato inevitabile e definitivo per le esperienze che si dovranno compiere domani. Così le dimensioni delle moderne fabbriche e l’uso del cemento e del ferro, nell’atroce banalità delle loro forme correnti, sarebbero, e non potrebbero non essere, l’immagine dell’affermata inconciliabilità. Qui si ha il torto di dimenticare numerose esperienze positive di accostamento del nuovo all’antico; esperienze italiane⁵ e straniere compiute senza alcuna rinuncia alla modernità dei materiali e senza far ricorso a quel pressapochismo stilistico che ancora largamente imperversa da noi e che la tesi della inconciliabilità non fa, in sostanza, che accreditare. Ricordo i casi positivi di Amsterdam, Francoforte, Varsavia; ma ciò che più conta rilevare sono le estreme conseguenze alle quali si giunge se si vuole restare coerentemente inconcilianti: se il nuovo e l’antico non possono sussistere insieme vuol dire semplicemente che tra noi ed il passato si è prodotta una incolmabile frattura; cioè che storia e tradizione di cultura sono parole prive di senso e che il passato può solo fornirci motivi di curiosità archeologica dal momento che esso non giova più ad illuminare il nostro presente. Spetta dunque agli inconcilianti di rispondere a questa legittima obiezione: se i muri vecchi e i muri nuovi non possono sussistere insieme, non potranno nemmeno esserlo quelle cose che trovano in essi una loro immagine inevitabilmente coerente.

A chiarimento di quanto ho accennato può giovare il ricordo della polemica svoltasi a proposito del progetto Wright per il Canal grande. Non starò qui a ricordarne tutti gli episodi, ma mi limiterò ai dati estremi. La quasi universale e generosa indignazione suscitata dall’annuncio che una fabbrica di carattere moderno sarebbe sorta sul Canale, su questo capolavoro urbanistico del passato, nasceva, pur nella più piena buona fede, dai consueti luoghi comuni, dalla consueta assenza di una seria impostazione critica della questione. Infatti, mentre si gridava contro una significativa espressione. moderna, si taceva l’orrore del falso gotico di cui il Canale è largamente fornito e, similmente, del falso barocchetto veneziano di una casa che si stava per compiere al pontile S. Angelo, proprio nel pieno imperversare della polemica. Già da questa considerazione appare evidente che l’atteggiamento della difesa a tutti i costi, tanto seducente per il suo sapore di romantica intransigenza (anche se praticamente insostenibile) finisce per diventare reazionario nel suo chiudere gli occhi sui falsi mostruosi, e quindi nel suo riconoscere implicitamente che essi “non disturbano”⁶. Ma non disturbano che coloro per i quali non v’è differenza tra gotico autentico e gotico del ventesimo secolo; per gli esperti, invece, il disturbo è tale da giungere fino allo strazio; fino a quel senso di disperata amarezza che nasce dal constatare la propria impotenza al cospetto di un mondo dominato dalla ufficialità burocratica, distributrice onnipotente di falsificazioni e surrogati estetici e morali.

⁴ W. Gropius, *Un nuovo capitolo della mia vita*, in *Casabella*, dic-gennaio, 1953-54.

⁵ Un’ottima esperienza italiana, quella compiuta da Giovanni Michelucci con la Borsa merci di Pistoia, è stata assai spesso ricordata perchè costituisce un caso tanto raro, purtroppo, quanto esemplare.

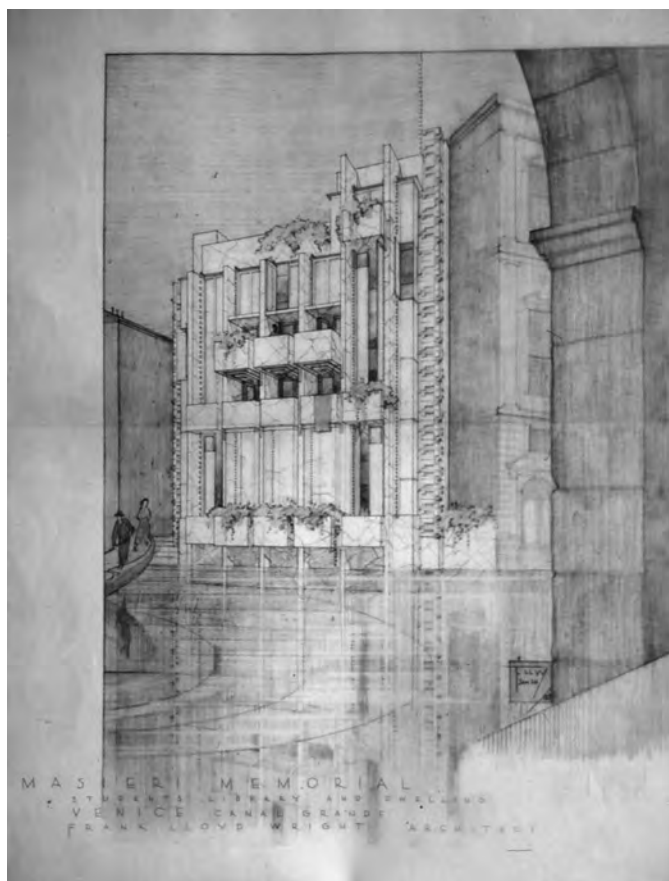
⁶ Riprendo qui il concetto fondamentale da me svolto nella polemica che ha avuto luogo, a proposito del progetto Wright, sulle colonne del settimanale *Il Mondo*.



AMSTERDAM. Roberto Pane in visita nelle strade di Amsterdam, fine anni 1940.
Immagine: AFRP, OLA.N.4.



AMSTERDAM. Case vecchie e nuove. *Immagine: Roberto Pane, fine anni 1940 (AFRP, OLA.N.4).*



F.L. WRIGHT. La casa sul Canal Grande. *Immagine: Metron, 49-50, gennaio-aprile 1954.*

Va ancora aggiunto che il progetto Wright era limitato alle modeste dimensioni della casa alla quale la nuova fabbrica avrebbe dovuto esser sostituita. Con questo l'architetto riconosceva come un dato da rispettare⁷ il rapporto dimensionale dell'ambiente ed in particolare quello tra la casa ed il fiancheggiante palazzo Balbi; in altri termini, quella relazione volumetrica che rappresenta la condizione essenziale e, nel tempo stesso, la sola possibile per la conservazione di un ambiente antico. Poiché è evidente che, fatta eccezione per i paesi nei quali un clima particolarmente favorevole consente di preservare più o meno integri gli originari valori chiaroscurali e cromatici, altrove avviene che la sostituzione delle pietre esterne, a causa del loro progressivo disfacimento, fa in modo che dell'opera antica si conservi soltanto un simulacro più o meno fedele; valga per tutti l'esempio dell'abbazia di Westminster di cui non una sola pietra esterna è ancora quella della primitiva opera gotica; e del resto tale è la sorte dell'architettura, l'arte che non ha museo, o meglio il cui museo non può essere che l'ambiente stesso per il quale essa fu creata⁸.

⁷ Qui è curioso rilevare che, sul fianco opposto del palazzo Balbi, è stato recentemente aggiunto, alla chetichella, un altro piano dietro l'abbaino, senza che si levasse alcuna protesta.

⁸ Vero è che insigni frammenti di architettura furono trasportati nei musei europei specie durante lo scorso secolo. Si pensi, fra i tanti, alla strada babilonese delle processioni ed alla Porta di Mileto, entrambe nel museo di Berlino; oppure alle porte rinascimentali di Cesena e ai tanti frammenti medievali nel museo londinese di Victoria and Albert; ai chiostrini spagnoli e francesi ricostruiti nel museo di Fort Tryon a New York; cose tutte assai malinconiche, sebbene non vi sia nulla da replicare a chi, per giustificare simili forme di artistico genocidio, dice che quasi tutte queste reliquie sarebbero ormai scomparse, o ridotte in ruderi informi, se qualcuno non avesse provveduto a portarle via.



ABBAZIA DI WESTMINSTER, LONDRA.
Immagine: Andrea Pane, 2015.

Ma ciò che nella tesi della intransigenza appare francamente assurdo è il volere, come ho accennato, ignorare la evidente realtà storica della stratificazione che si è compiuta nel passato, configurando, con i suoi contrasti, l'ambiente che desideriamo salvare, ed il negare che altrettanto possa e debba avvenire anche nel presente. L'inserimento di forme nuove nella città antica non potrebbe non aver luogo anche se le norme di tutela ed il più rigoroso rispetto venissero osservati. Ma perché questo avvenga nel modo migliore è necessario che l'ambiente sia sentito come un'opera collettiva da salvare in quanto tale; e cioè non come integrale conservazione di una somma di particolari, secondo che si intende la conservazione di una fabbrica singola, ma come rapporto di masse e di spazi che consenta la sostituzione di un edificio antico con uno nuovo purchè esso sia subordinato al rapporto suddetto.

D'altra parte, l'uniformità di vita come conseguenza della moderna civiltà meccanica risponde ad una visione rassegnata e pessimistica del nostro destino che non trova giustificazioni nelle attuali straordinarie realizzazioni dell'ingegno umano, ma solo in un abbassamento di tono morale; quasi che le materiali conquiste abbiano diminuito, nella nostra coscienza, il valore stesso della libertà; e a tal proposito mi torna in mente un'immagine che è stata tante volte dipinta: quella delle sterminate teorie d'operai che si avviavano, tutti uguali, verso l'officina; è una immagine di ieri, eppure la tecnica di oggi l'ha già resa grottesca ed assurda come, del resto, non poche profezie del marxismo. Dunque non v'è ragione di credere che una più progredita civiltà non debba arricchirci nel senso migliore e cioè consentire una maggiore differenziazione di modi di vita e di costume e quindi rendere, non solo possibile, ma desiderabile che la città nuova non distrugga quella antica, per mezzo di falsi compromessi, ed anzi si giustapponga ad essa perpetuandone il godimento.

Ma a questo punto mi pare opportuno inserire, come esempio di affermata inconciliabilità, la testimonianza di un recente articolo di C. Brandi, *Processo all'architettura moderna*⁹. L'autore parla della spazialità prospettica rinascimentale, dell'attivazione prospettica barocca e dell'ottocento "esausto e fedele"; egli traccia il cammino di una ideale ed astratta urbanistica, esemplificata su una serie di capolavori ambientali e singoli, e conclude nell'affermazione che lo spazio dell'architettura moderna "è lo stesso spazio vissuto della nostra giornata per lo più senza orizzonte che non sia chiuso da fabbriche, e senza cielo che non sia quello dove volano gli aerei". Inoltre, pur potendosi affermare, grazie alle opere di alcuni cospicui artisti, che esista una architettura moderna, essa "non può essere inserita in un antico complesso urbano senza distruggerlo e senza autodistruggersi". A me pare che l'errore di questa interpretazione sia nel suo essere tutta conclusa in una visione estetica (stavo per dire estetizzante) assai prossima allo schema, e non storica; nel senso che parla di architettura in quanto arte, tacendo che la città, nel suo tessuto, è fatta essenzialmente di letteratura edilizia e non di poesia architettonica; e qui richiamo il lettore alle altre considerazioni da me svolte altrove ed alla trascurata realtà di fatto. Aggiungo che, replicando allo scritto di Brandi, Bruno Zevi ha giustamente posto in evidenza che qui non si tratta di linguaggio architettonico ma di programma edilizio: "La rottura, lo scempio è operato nella stesura del programma edilizio e non ha nulla a che vedere con la natura del linguaggio architettonico". Ma, a questo punto, è proprio il rinnovato equivoco tra architettura ed edilizia che mi spinge a ricordare un mio scritto¹⁰ come qualcosa che può forse ancora giovare a fornire un chiarimento.

Ripeterò anzitutto che l'equivoco più corrente è prodotto dall'uso della parola architettura; parola che da noi, per l'autorità esercitata da un'antica tradizione, continua a significare arte, mentre nei paesi anglosassoni essa è sinonimo di edilizia; donde la proposta, già da alcuni avanzata, di sostituire, nel corrente linguaggio, la seconda parola alla prima. Inoltre, parallelamente alla distinzione operata da Croce nella sua ultima *Estetica*, in cui alla letteratura è riconosciuto un valore autonomo rispetto alla poesia distinguendo la facoltà poetica da quella letteraria o pratica¹¹, io ho proposto una distinzione tra il concetto di architettura e quello di edilizia. Similmente, infatti, è da individuare, nella prima, la facoltà poetica nel suo abbandono all'universale, al di là di ogni limite pratico; nella seconda, la facoltà letteraria nel proposito che le è proprio di non perder mai di vista la ragione che è guida e sostegno al pratico operare.

L'architettura è arte quando lo è, e cioè assai raramente. All'immenso lavoro che si compie nel mondo, edificando e scrivendo, non va normalmente riconosciuto un valore diverso da quello che è richiesto e dettato dalle pratiche ragioni. Con questo non è da riconoscersi, come spesso si è fatto, un insuperabile ostacolo alla fantasia nella complessità ed urgenza dei pratici bisogni, ma un carattere distintivo che da quegli stessi bisogni è e vuole essere definito; che non vuole celarli ma configurarli in una forma e questa forma non può essere la pura e semplice espressione della razionalità.

La distinzione tra poesia e letteratura architettonica trova la sua migliore conferma nella constatazione, già sopra ricordata, che non sono i pochi monumenti d'eccezione a creare l'ambiente delle nostre antiche città ma le tante opere tendenti ad esprimere un particolare valore corale ed a fornire, quindi, l'impronta peculiare di una civiltà.

⁹ Pubblicato nella rivista *L'Architettura*, settembre 1956, pp. 356-360.

¹⁰ *Architettura e letteratura*, nel vol. *Architettura e arti figurative*, Venezia, 1948, e qui ristampato.

¹¹ Questi concetti sono da ricercare, come teoria ed esemplificazione, nel volume di Croce *La Poesia*.

Questo concetto della letteratura architettonica è stato da molti favorevolmente accolto; ma gioverà svilupparne ulteriori chiarimenti ed esempi.

Ritornando ora, dopo queste divagazioni e premesse, al problema della tutela dei centri antichi, mi pare opportuno avanzare una proposta di carattere generale che potrebbe tradursi in una norma da adottare sul piano nazionale, dato e non concesso, beninteso, che sia prima escogitata la sola legge di cui in Italia si senta estremo bisogno: una legge che riesca ad imporre il rispetto delle leggi.

Riassumo la proposta in alcuni dati che naturalmente non pretendono di essere stati formulati in maniera definitiva, ma soltanto di esprimere una precisa esigenza:

I - Definire i confini del centro storico-artistico.

II - Stabilire, senza ammettere alcuna eccezione, che dentro i confini suddetti non sia consentito, né a pubblici enti né a privati, di costruire edifici la cui altezza superi quella media degli edifici circostanti.

È chiaro che la caotica speculazione non avrebbe avuto ragione di considerare il centro antico come una miniera d'oro se, al posto di un vecchio edificio, non avesse potuto costruirne un altro di altezza per lo meno doppia.

III - Espropriare a titolo di pubblica utilità le private zone verdi comprese nel centro suddetto onde impedire che esse vengano sfruttate come suoli edificatori.

Quest'ultima norma è suggerita dalla necessità di evitare che continuino a sorgere case nell'interno delle antiche isole, cioè lì dove la presenza secolare di orti e giardini compensava l'angustia delle strade fornendo, alle aperture interne, un respiro prezioso¹².

Cerchiamo di considerare quali obiezioni potrebbero farsi a queste proposte. Ad esempio, si potrebbe replicare che le norme riguardanti il dimensionamento delle nuove costruzioni nel centro antico sono già presenti nei regolamenti edilizi comunali. Allora è da rispondere che esse, se pure esistono, non sono quasi mai ispirate ad una tutela vera e propria; lo dimostra il fatto che esse hanno consentito fin troppe "deroghe" e "stralci"; donde la necessità di condizionare tutti i centri storico-artistici ad un'unica norma che risponda all'interesse nazionale, anzi a quello di tutto il mondo civile, visto che la tutela comunale ha dimostrato di non saper offrire una sufficiente garanzia.

Inoltre, una facile obiezione può essere sollevata dall'architetto al quale stia più a cuore la realizzazione del suo piccolo grattacielo che non la conservazione dell'ambiente. Egli può dire: nessuna estetica è in grado di dimostrare che l'aggiunta di una mole dominante costituisca inevitabilmente un danno e non un contributo destinato a produrre un nuovo ed armonico rapporto d'insieme. Con ciò, è evidente, egli viene a negare implicitamente il fondamento stesso della suddetta tutela; però non basterà ricordargli che la conservazione dei primitivi rapporti è invocata dalla migliore e più qualificata cultura; bisognerà invece dirgli che il suo grattacielo non resterebbe solo, ma avrebbe ben presto numerosi e disordinati compagni; così

¹² Il danno prodotto dallo sfruttamento di questi piccoli polmoni di verde è assai grande sebbene non risulti molto visibile. Sorrento, tanto per ricordare un caso tipico, è una piccola città che conserva quasi intatto il tracciato greco-romano; mentre si sta per compiere il piano regolatore urbano la speculazione edilizia si affretta a sfruttare quelle poche zone verdi che restano entro il perimetro delle anguste stradine.

che, in definitiva, non gli resterà se non invocare per sé stesso, con presuntuosa incoscienza, il diritto alla eccezione; e cioè che sia riconosciuto definitivo e inalterabile il rapporto tra la sua personale opera e l'ambiente. Diceva Cellini: un uomo come Benvenuto, unico nella sua arte, non può essere obbligato alla legge...

Quest'ultima eventualità mi sembra essere tutt'altro che ipotetica o rara; e del resto è proprio nel senso accennato, e cioè per l'assenza di una responsabilità, assai spesso ignorata anche dagli architetti, che qui si impone il ricorso alla maggiore autorità del potere esecutivo. E non mi si ripeta che tale ricorso lascia il tempo che trova e che un patrimonio d'arte e di cultura si salva solo se tutti, e specialmente costruttori e progettisti, ne assumono e prendono a cuore la difesa.

Questa è una obiezione troppo ovvia, e tanto varrebbe rassegnarsi a che ogni ambiente venisse vituperato e distrutto se si dovesse attendere la formazione di una cosciente responsabilità pubblica.

Non si può quindi non risalire agli organi maggiori della tutela e cioè al ministero della P. I. a quello dei LL. PP. A tal proposito il citato articolo di Brandi conclude con una frase che è lecito definire amena; egli dichiara che non ha senso accusare gli uffici della tutela artistica (e cioè quanto dire la Direzione generale delle antichità e belle arti alla quale egli appartiene) dal momento che la responsabilità del danno che ci affligge ricade su noi tutti. Noi invece abbiamo ragione di deplorare che i suddetti uffici non si dimostrino affatto disposti a ricercare quella collaborazione che il mondo della cultura potrebbe loro offrire e che essi si limitino a riconoscersi insufficienti ai loro compiti, giustificandosi con l'ingerenza della classe politica e la scarsità dei mezzi a disposizione. In realtà non è un incremento di mezzi e di autorità che migliorerebbe sostanzialmente la situazione, ma solo un diverso spirito informatore della tutela, e quindi un diverso ordinamento. Per dirla in breve, una difficile questione di urbanistica o di restauro non può trovare la sua soluzione migliore nella evasione di una pratica d'ufficio, ma nella viva partecipazione¹³ di quelle capacità che il più delle volte sono fuori degli uffici. L'assenza di tale partecipazione fa in modo che gli interventi delle soprintendenze abbiano, il più delle volte, soltanto carattere negativo e procedurale e servano appena a ritardare (se pure vi riescono) il compimento dei peggiori soprusi ed arbitri. Ognuno ha appreso, ad esempio, che un edificio antico può essere oggetto di una demolizione notturna e che la ricerca delle responsabilità non darà alcun risultato perché le carte staranno a dimostrare che, malgrado la distruzione, in nessun modo la tutela è venuta meno: l'edificio è scomparso ma la "pratica" ne conserverà il ricordo.

Non minore, d'altra parte, è la responsabilità degli organi del Ministero dei LL. PP. sebbene essa appaia meno direttamente impegnata. E noto che gli uffici del Genio Civile sono forniti di mezzi assai superiori a quelli delle soprintendenze, e che non di rado essi intervengono in materia di restauro e di urbanistica storica senza sentirsi minimamente impegnati ad una collaborazione con gli uffici ai quali spetta un compito specifico in questo campo. Si può anzi dire che i rapporti esistenti fra questi organi, sebbene tutti egualmente subordinati al servizio della cosa pubblica, siano non molto diversi da quelli esistenti tra gli stati dotati di sovranità nazionale.

¹³ La istituzione, da me proposta (Cfr. *Bollettino del consiglio nazionale degli architetti*, giugno 1956) di un albo di architetti scelti per concorso potrebbe fornire sia all'amministrazione che ai privati uno strumento di valido aiuto nelle tante questioni che richiedono speciale cultura ed attitudine professionale e non solamente esperienza amministrativa.

Eppure, malgrado le esperienze negative già scontate, la nostra attuale azione pratica non potrà non consistere nel rinnovare un preciso appello ai poteri centrali. Per conseguenza io invito l'Istituto Nazionale di Urbanistica ad esaminare le suddette proposte circa la difesa dei centri antichi, e se, come spero, le troverà legittime, di chiedere ai ministeri interessati che esse siano praticamente poste in atto.

Richiamo inoltre l'attenzione dell'Istituto sulla già accennata e mortificante offesa che si continua a compiere al pubblico decoro per mezzo della pubblicità stradale. Qui finalmente non si tratta di un grosso problema organizzativo ma soltanto di una grossa sconcezza.

Recentemente alcuni settimanali hanno dato notizia della decisione presa dall'ANAS di uniformare la pubblicità per mezzo di cartelli aventi tutti la misura di due metri per tre, collocati "a guisa di pietra miliare" a cento metri l'uno dall'altro. Tale novità sarà presto attuata nel Nord allo scopo di risparmiare agli automobilisti la stanchezza prodotta dal troppo vario e ripetuto stimolo visivo. Si badi che in tutto questo l'offesa al paesaggio, ribadita dai promessi cartelli di sei metri quadrati, non è neppure presa in considerazione; né, che io sappia, questa Azienda la cui autonomia di fronte al decoro del paese può dirsi veramente esemplare, ha sinora sentito il bisogno di rispondere alle accuse che le sono state mosse da ogni parte, in Italia e fuori. Ora, come si può sperare di raggiungere qualche risultato nelle tanto più ardue e problematiche questioni di piani intercomunali e regionali se non si riesce? non dico a spuntarla, ma neppure ad aver risposta in una faccenda che, oltre tutto, ci disonora agli occhi del mondo? Si pensi che in Inghilterra si è svolta lo scorso anno una violenta campagna ad iniziativa della *Architectural Review* per qualcosa di assai più modesto e che anzi, nessuno di noi, coi tempi che corrono, oserebbe giudicare intollerabile, e cioè le indicazioni stradali in aperta campagna, i semafori, la scritta *keep left*, i pali, i fili della corrente ecc. Insomma tutto quello che tende ad uniformare "l'intera campagna inglese a suburbio" come scrive Ian Nairn, l'autore dell'ottimo volume¹⁴ che ha per titolo *Outrage* (Oltraggio). L'iniziativa inglese ha avuto il consenso e l'incoraggiamento di tutta la stampa, dal *Times* al *Daily Mirror*. Ma, per la verità, anche da noi la partecipazione della stampa è stata unanime e non per questo il ministro dei LL. PP. si è sentito in dovere di intervenire ordinando all'ANAS la sospensione dei contratti di pubblicità e la rimozione delle pubbliche brutture; o forse non lo ha fatto perché l'azienda è a tal punto autonoma da potersi dire dotata di poteri sovrani? Non potrebbe l'Istituto Nazionale di Urbanistica intervenire con la sua autorità perché ci sia fornita almeno una spiegazione per questa costante offesa?

Tornando ora alle questioni dell'edilizia, a me pare che l'accennato chiarimento circa il concetto di letteratura architettonica potrebbe giovare specialmente in Italia dove, invece di perseguire la più modesta via della probità, ci si ostina troppo spesso ad inseguire la fantasia.

La fonte dei maggiori guai nella nostra moderna edilizia è infatti ciò che si potrebbe definire l'equivoco artistico. Equivoco del recente passato che sopravvive immutato nel nostro presente per non essersi compiuta quella evoluzione di cultura che sola avrebbe potuto consentire di evitare il sussistere dell'antica accademia, malgrado la rivoluzione dei mezzi materiali posti

¹⁴ Pubblicato, come numero speciale della rivista, nel giugno 1955 e poi ristampato in volume a parte. A questo proposito mi piace ricordare l'episodio di un inglese, ospite della Costiera amalfitana, il quale qualche anno fa usava uscire di notte per dar fuoco alle insegne pubblicitarie che sconciano il paesaggio della splendida strada lungo il mare. Egli era già riuscito a distruggerne un discreto numero quando venne, purtroppo, identificato e condannato a pagare le spese. È da ricordare anche la recente e coraggiosa esortazione a distruggere i cartelloni che Marmidone (pseudonimo di Indro Montanelli, NdT) ha rivolto ai giovani universitari dalle colonne del settimanale *L'Europeo*.

a nostra disposizione. In altre parole non è bastata, né poteva bastare, la disponibilità di strumenti nuovi perché le nostre disposizioni creative si rinnovassero anche da dentro oltre che da fuori¹⁵.

La generale tendenza alla enfasi dimostrativa, il proposito di raggiungere la massima possibile visibilità; in breve, la mancanza di discrezione e di modestia sono i caratteri più diffusi ed immediatamente riconoscibili della nostra edilizia; e sono, ripeto, malgrado le apparenze, caratteri immutati. Ecco, ad esempio, la maledizione delle trovate plastiche e cromatiche con cui, esattamente come un tempo, facciamo ogni sforzo perché ci si accorga della nostra presenza come inventori di una nuova architettura (che magari chiameremo nucleare); e molto spesso è bastata una sola trovata a rovinare tutta una strada che prima aveva una sua organica stratificazione ed una sua bellezza. Un tale ha dipinto in bleu o in rosso gli oggetti di tutti i balconi di una casa a molti piani; egli è sicuro di aver fatto cosa originale dal momento che non la si era mai vista prima. In realtà la sua casa produce su di noi lo stesso effetto della radio del nostro vicino quando funziona a pieno rendimento mentre noi desideriamo poterci raccogliere o dormire in pace.

Similmente, un insieme di case moderne qual'è quello che può scorgersi alla periferia di una qualunque nostra città può paragonarsi ad una nostra discussione pubblica. Infatti, neppure negli ambienti più qualificati si realizza da noi quella reciproca subordinazione che dovrebbe consentire a ciascuno di manifestare il proprio punto di vista. Vi saranno sempre alcuni che tenteranno di imporsi con la propria facondia, con il maggior volume della propria voce, e dall'altra parte alcuni altri costretti al silenzio per timidezza, eccessivo scrupolo o insufficienza di prestigio, pur avendo, magari, molte e più utili cose da dire. Basterebbero queste poche considerazioni e confronti per intender come, le maggiori difficoltà che si oppongono in Italia ad una seria urbanistica, non siano di natura tecnica; o meglio, che prima di esser tali esse sono di natura morale e psicologica.

Oggi il cemento e l'acciaio consentono la facile realizzazione di masse edilizie così fortemente concentrate, da attuare condizioni di convivenza che neppure lo spirito più ottimistico può considerare favorevoli ad un armonico sviluppo delle nuove generazioni. I pretesti della estrema urgenza e della più rigida economia, in un paese di alto incremento demografico (la nostra più grande e più taciuta sciagura) hanno determinato, in questo dopoguerra, la frustrazione di ogni sano proposito urbanistico mediante lo sfruttamento accidentale e caotico delle aree edificabili; e in questa impresa gli enti statali e parastatali si sono dimostrati, non di rado, più ciechi ed esosi dei privati speculatori.

Però tutto questo, si dirà, ha ancora sapore di vaga e generica recriminazione. Ciò può esser vero, ma il discorso si farà più preciso (e, oserei aggiungere, inconsueto) se come architetti ci porremo di fronte alla nostra ben determinata responsabilità. Siamo, ad esempio, assolutamente persuasi che le dimensioni assegnate alle case che progettiamo siano quelle giuste? non è forse vero che il compito impostoci dalla nostra società è quello di essere degli specialisti della densità e di conferire alle organizzate agglomerazioni una veste estetica? ci occorre avere una forte dose di presunzione e di cinismo per credere che questa casa di otto, dieci o dodici piani, da noi disegnata e collocata a distruggere un ambiente già organico, nel suo rapporto tra fabbriche e natura, sia una positiva espressione di letteratura edilizia (se non addirittura di poesia) e non piuttosto qualcosa a cui noi abbiamo appena conferito

¹⁵ Per questo sarebbe stato necessario che avessimo fatto tesoro delle tragiche esperienze della nostra recente storia invece di ripiegare in una involuzione in cui, sotto le spoglie di una democrazia prefettizia, sopravvive indisturbata la vecchia e deplorata retorica.

una impronta velleitaria mentre la sua realtà, in quel significato economico e sociale che veramente importa, era già stata predisposta da altri? Chi può seriamente credere che quel particolare disegno di balcone, quel tale dettaglio abbia un'importanza tale da trascendere la caducità della moda, e non sia invece destinato ad essere causa di intima mortificazione e fastidio per il suo autore quando, dopo appena alcuni anni, la moda avrà suggerito, come la maga Circe, nuovi atteggiamenti non meno estrinseci e falsamente persuasivi?

D'altra parte, le esorbitanti dimensioni che producono una così grave densità umana non costituiscono un'inevitabile conseguenza del progresso tecnico ma soltanto un caso limite di investimento economico; poiché è evidente che i mezzi di comunicazione già a nostra disposizione e le grandi conquiste che vanno delineando una vera e propria rivoluzione nella nostra vita associata, come le nuove fonti di energia e l'automazione, consentono un decentramento che fa già sentire assurda ed anacronistica la concentrazione della nostra megalopoli. Di fronte alla rapidità di mutamenti che la moderna tecnica suggerisce occorrerebbero piuttosto organismi di facile adattabilità e trasformazione che non i giganteschi falansteri in cemento ed acciaio¹⁶.

Ma questo è forse un tono già troppo elevato per commentare ciò che va succedendo in Italia dove l'aumento della densità di abitazione nel vecchio centro è assai più un atto "di vera e propria criminalità a danno del pubblico interesse che non una questione di natura tecnica". Così a Napoli si stanno costruendo grattacieli senza prima operare alcun diradamento, ma solo aumentando, per la maggior ricchezza di qualche abietto speculatore, il già parossistico traffico e la infelice convivenza.

L'architetto deve conquistare la possibilità di determinare, senza forzate obbedienze e disumane costrizioni, il rapporto tra il nuovo e l'antico e la creazione, organica e non addizionale di un nuovo ambiente. "I nostri quartieri di abitazione, scrive ancora Gropius, hanno di solito soltanto un certo numero di case e di strade, raggruppate con un certo criterio addizionale e prive di quegli elementi comunali che potrebbero trasformare un agglomerato di abitazioni in un organismo vivo, razionalmente limitato e di giuste proporzioni. Mancano totalmente di quel fermento espresso dai valori intangibili di una progettazione creativa e di una concezione organica, che danno alla vita il suo senso più profondo e per i quali il passato ci ha dato così splendidi esempi di unità". Ma anche questo, si obietterà, non è certamente nuovo. Non v'è appello alla funzionalità, allo schietto organismo, alla viva socialità che in Italia non sia già stato lanciato mille volte. Ciò non toglie però che la nostra verità continui ad essere sempre altrove e che si rispecchi in una edilizia falsamente estetizzante e rinunciataria, immagine del nostro costume sociale e politico, testimonianza di un "saperci fare" condito di scettici sorrisi e di barzellette, così come avviene nell'attività di ogni altro campo professionale. Basterà pensare al quadro che Roma oggi offre al mondo (per citare solo l'esempio più clamoroso) perché non vi sia bisogno di aggiungere altro.

Ciascuno di noi ha sentito ammirare in Italia alcuni complessi edilizi recentemente realizzati nei paesi scandinavi, in Olanda o altrove, come cose che non rivelavano certo un disegno ricco di fantasia ma erano tuttavia pienamente accettabili per la loro studiata e felice esecuzione e per la ricerca di un'ambientazione naturale. Qualcosa di simile, anzi di più significativo, si è verificato in questi ultimi tempi nel diretto confronto tra la nostra produzione alle Triennali di Milano e quella di alcuni paesi del Nord. La nostra, malgrado le sporadiche qualità

¹⁶ Come massima documentazione critica del moderno dramma urbanistico, attraverso una visione non strettamente tecnicistica ma storica ed umana, è da meditare il volume di Lewis Mumford, *The culture of cities*, Londra, 1938, e specialmente, nel senso sopra accennato, il capitolo intitolato *La insensata città industriale*.

inventive, improvvisata e dispersiva; quella straniera, invece, meditata e raccolta. Alla nostra le esperienze passate sembrano non avere insegnato nulla perché si è sempre ricominciato da capo, mentre in quelle straniere il discorso appare ripreso da un altro precedente del cui insegnamento si è cercato di far tesoro.

Per offrire in sintesi l'immagine dell'edilizia italiana si può dare uno sguardo ai suoi aspetti estremi e cioè, da una parte, all'ostentato lusso delle case di due o tre milioni a vano, e dall'altra, alla vergognosa insufficienza dell'edilizia che potremmo chiamare proletaria. In mezzo a tutto questo, lo spettacolo più miserevole è quello offerto dalla prospettiva di case popolari nelle quali il progettista, sulla scia dell'accennato equivoco estetico, ha cercato di fare dell'architettura ispirata a Mondrian (o chi per lui) giustapponendo impossibili piani geometrici e forzando in un'arida composizione astratteggiante le più elementari necessità di vita. L'ironica rappresentazione del quadro può essere completata inserendovi un riguardante: l'oscuro abitatore che si muove, estraneo ed anonimo tra queste forme, constatandone soltanto il precoce disfacimento e non la metafora meccanicistica; metafora che, più o meno mal digerita, fornisce oggi una provvisoria ed ironica affinità tra i più remoti paesi. Poiché, tra i requisiti sorprendenti del nostro presente, è da registrare l'estrema rapidità e facilità con cui una nuova idea figurativa compie il giro del mondo e produce ovunque imitatori e proseliti. Già molti anni fa, infatti, Le Corbusier imprecava contro i troppi imitatori dell'architettura nuova i quali rischiavano di rovinare una Rinascenza ai suoi albori, *une Renaissance à ses débuts*.

Alla vecchia retorica stilistica noi ne abbiamo sostituita un'altra ancor più funesta e cioè la retorica del meccanismo; e qui non possiamo non associarci ad un costruttore ed architetto dotato di autentica fantasia come Pier Luigi Nervi quando scrive: "È opportuno denunciare il pericolo di un accademismo costruttivo altrettanto se non ancor più dannoso del superato accademismo decorativo"¹⁷.

Forse non si è capito abbastanza che un vero e proprio rinnovamento della nostra edilizia non poteva consistere in un requisito di carattere tecnico o in un diverso indirizzo formale, intesi in sé stessi come aventi un loro autonomo destino. La nostra edilizia si rinnoverà se noi architetti combatteremo quali partecipi e responsabili di un mondo comune onde contribuire a mutare quelle condizioni di vita sociale, politica ed amministrativa dalle quali unicamente dipende il nostro operare e che sappiamo essere oggi non favorevoli ad un promettente sviluppo del nostro ambiente. In altre parole occorre comprometersi, anche a rischio di dispiacere agli organi del potere esecutivo, agli enti dello stato onnipotente, criticandone ove occorra (e Dio sa se occorre), gli errati ordinamenti e procedure e suggerendo nuove possibilità e nuove vie. Bisogna riconoscere che il maggior pericolo della moderna società, sia essa dominata da destra o da sinistra, è nella statolatria, nel potere cieco ed indifferente delle massicce organizzazioni contro le quali molti uomini illuminati predicano oggi l'attuazione di limitate comunità autonome in cui il potere si suddivida invece che incombere da lontano e dall'alto. Come giustamente scrive Simone Weil, il pericolo attuale è che alle antiche forme di dittatura si vada man mano sostituendo, colossale ed anonima, "l'oppressione della funzione".

Ora, coloro che credono essere questi discorsi estranei all'urbanistica sono essi stessi estranei ad una concreta realtà e cultura; e del resto, in nome di che cosa se non in quello di una reale capacità di sintesi, e quindi di una più vasta ed aperta responsabilità, l'architetto moderno potrebbe aspirare a chiamarsi urbanista se il suo intervento, a conclusione delle altrui complesse indagini e richieste, non si dovrà limitare ad un apparato estetico che faccia salvo il buon gusto ma dovrà invece interpretare e risolvere le esigenze di una migliore

¹⁷ *Architettura d'oggi*, collezione del Viesseux, II, p. 13. Malgrado le riserve ed obiezioni di natura critica che sono state mosse a Nervi io considero il suo volume *Costruire correttamente* come il più vivo contributo che sia stato dato in questi anni ai problemi relativi alla preparazione culturale delle facoltà di architettura in Italia.

convivenza? È necessario, dunque, che egli senta ancor più degli altri il dovere di una piena partecipazione alla vita sociale e politica, che è quanto dire il dovere di una particolare e responsabile cultura.

A chi afferma dover essere la nostra funzione di architetti limitata alla soluzione tecnica dei problemi che ci vengono posti da altri, mi piace dedicare, perché sia da essi meditata, la seguente pagina di C. G. Jung: "Quanto più grandi le organizzazioni, tanto più inevitabili ne sono l'immoralità e la cieca stupidità. Se ora la società nei suoi singoli rappresentanti afferma già automaticamente le qualità collettive, essa premia in tal modo ogni mediocrità, tutti coloro che si dispongono a vegetare in maniera comoda e irresponsabile: è inevitabile che l'elemento individuale venga messo da parte. Questo processo comincia nella scuola, continua all'università e domina dovunque lo stato metta la sua mano. Quanto più piccolo è il corpo sociale tanto più è garantita l'individualità dei suoi membri, tanto maggiore la loro relativa libertà e quindi la possibilità di una responsabilità cosciente. Senza libertà non può esservi moralità. La nostra ammirazione per le grandi organizzazioni svanisce se scorgiamo l'altro aspetto del miracolo, cioè il mostruoso accumulo di tutti i caratteri primitivi dell'uomo e l'inevitabile annientamento della sua individualità a favore di quel mostro che è ogni grande organizzazione. Un uomo di oggi, che corrisponda più o meno all'ideale morale collettivo, ha fatto del suo cuore un covo d'assassini, come non è difficile dimostrare mediante l'analisi del suo inconscio, anche se egli non ne è affatto disturbato. Se si è normalmente inserito nel suo ambiente, non lo disturberanno nemmeno le peggiori nefandezze della sua società, purché la maggioranza dei suoi concittadini creda nell'alta moralità della loro organizzazione sociale"¹⁸.

Concludendo, a me pare che noi architetti dobbiamo prendere una più precisa coscienza della storia contemporanea del nostro paese in maniera che essa divenga condizione concreta, e non velleitaria ed astratta, del nostro operare. Non esiste altra via per liberarci di quel provincialismo che continua ad affliggerci malgrado la nostra vitalità e le nostre qualità brillanti. Le opere altrui, quelle maturate sotto un diverso clima e per una diversa società, non sono cose da imitare ma solo da capire come testimonianze della molteplice varietà in cui si configura la libertà creatrice.

Ciò che manca da noi non è la possibilità di indicare alcuni esempi felici ma una media produzione che sia accettabile e degna; poiché, ripeto, una raggiunta civiltà non potrà essere dimostrata da alcune opere di poesia ma da una diffusa letteratura architettonica che trovi posto accanto a quella del passato.

Questo breve scritto è stato da me presentato al congresso nazionale di urbanistica, tenutosi a Torino nell'ottobre 1956. Era mio proposito raccogliere, in una rapida sintesi, gli argomenti che più spesso ricorrono nell'attuale problematica dei centri antichi onde stabilire qualche utile premessa ai dibattiti che si vanno tuttora svolgendo.

L'immagine del mondo che si rispecchia nell'edilizia è degna di indurre gli architetti e gli scrittori di ogni paese a partecipare alle questioni che riguardano la sopravvivenza degli antichi centri, ed in particolare di quelli italiani; non soltanto perchè il nostro è un prezioso patrimonio, ma perchè, nelle forme della nuova edilizia e nella possibilità di una loro convivenza con quelle del passato, si configura, nel suo divenire, ed in maniera esemplare, l'impronta del nostro stesso destino.

*

¹⁸ C. G. Jung, *L'io e l'inconscio*, Torino, 1948, p. 49.



Versión del texto
en ESPAÑOL

Ciudades antiguas edificaciones nuevas

ROBERTO PANE

Publicación original: Roberto Pane (1959) "Città antiche edilizia nuova", in: *Città antiche edilizia nuova*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli, pp. 63-94¹.

Traducción de Valerie Magar

Cuando pensamos en una yuxtaposición entre la construcción moderna y la antigua, enseguida vemos surgir muchos problemas y preguntas; eso es especialmente cierto en Italia, donde, más que en ningún otro país del mundo, tal yuxtaposición denuncia el contraste entre dos formas de vida: la que se manifiesta en la riquísima estratificación de nuestro pasado, y la nueva y brutal imagen que se le añade, sin determinar una nueva unidad, pero dando en todas partes la sensación de una dolorosa e intolerable fractura. La ciudad que se acerca y se superpone a la antigua se nos presenta como la expresión de un impulso económico demasiado fuerte para que sea posible cambiar y ordenar sus movimientos. La expansión caótica obedece a los impulsos de un interés privado inmediato y ciego, y casi nunca se escucha el reclamo de una disposición urbana ordenada que salvaguarde los intereses de la comunidad. Por el contrario, en ese sentido cabe destacar el silencio sistemático que acoge la crítica más viva en nuestro país; tanto es así que los pocos combatientes se ven a menudo instados a abandonar la lucha, ya que nunca hay respuesta del otro lado. Un ejemplo de ello es la destrucción del paisaje italiano que está perpetrando un organismo estatal contratado por el Ministerio de Obras Públicas, a pesar de que se sigue levantando un verdadero clamor de protesta en Italia y en el extranjero. Pero esto es una desgracia tan singular, que merece un discurso aparte.

Ahora bien, esa comparación nos lleva a plantear el siguiente dilema: ¿es cierto que existe una incompatibilidad entre el edificio antiguo y el nuevo, como han afirmado recientemente algunos escritores y estudiosos² que, en consecuencia, reclaman una clara separación entre la ciudad de ayer y la de hoy; o se trata sólo de un estado de ánimo negativo, de una especie de resignación, de una falta de entusiasmo moral generalizada, por la que renunciamos a ser dueños de los instrumentos que nosotros mismos hemos creado?

¹ Texto originalmente publicado, con el mismo título, en *La pianificazione intercomunale, Atti del VI Congresso nazionale di urbanistica* (Torino, 18-21 ottobre 1956), INU, Roma 1957, pp. 451-469.

² Me refiero en particular a los escritos de Antonio Cederna, publicados en el semanario *Il Mondo*, y a un artículo de Cesare Brandi, del que hablaré más adelante.

Que es conveniente que los nuevos organismos surjan fuera de los antiguos centros, como nuevos agregados autosuficientes dotados de un cierto grado de elasticidad expansiva, es una obviedad para todo urbanista moderno. Pero aquí se quiere considerar la existencia del centro antiguo como un hecho en sí mismo; es decir, no como una protección pasiva que el Estado tendría el deber de asumir en nombre del arte y de la historia (y que de hecho no asume), sino como una supervivencia vital en relación con una realidad práctica efectiva. Me parece que, en este sentido, la intangibilidad invocada representa un perfecto absurdo; es más, justo como demostración del absurdo da un peligroso argumento a la tesis contraria, a saber, la siguiente: puesto que no es posible conservar el entorno antiguo sin cambios porque el Estado no puede asegurar la conservación de todos los edificios que tienen interés artístico e histórico, es mejor demoler todo lo que sólo tiene carácter ambiental y reconstruir de forma moderna, sobre el mismo terreno, limitando la conservación a los edificios de importancia excepcional. Ahora bien, este discurso no es sólo la respuesta que están dispuestos a dar todos los especuladores de terrenos públicos y privados, los responsables de instituciones estatales y paraestatales, y también (permítanme añadir) casi todos los arquitectos e ingenieros. También refleja la situación real, es decir, lo que se está aplicando con rapidez, a pesar de las protestas indignadas y con el daño irreparable de un bien precioso: el valor coral de la estratificación histórica. El encanto insustituible de las calles y plazas de nuestros centros antiguos. Porque lo que se está destruyendo es justo el patrimonio que la experiencia más moderna de la historia y el arte ha contribuido a poner de relieve, a saber, el ritmo determinado por los espacios exteriores por medio de aquellas formas que llevan sistemáticamente el nombre de una tradición cultural concreta, y no el de tal o cual arquitecto excepcional. En ese sentido, el sentimiento que nos inspiran los viejos muros no es sólo una ambición romántica, la ensoñación de una condición de vida que ya no puede ser reproducida, sino que proviene del sentimiento de una coherencia entre vida, arte y artesanía, que hoy parece haberse perdido sin remedio. Así sentimos la sugerencia de este mundo diferente como un atributo ambiental que está en los más diversos aspectos, y no sólo en ciertas obras individuales; de ahí la justa consideración de que la mayor belleza de una ciudad consiste en su valor como organismo más aún que en sus excepcionales monumentos, y que las obras distinguidas son tan inseparables de su entorno como su aliento. La importancia de esa consideración radica en su reconocimiento implícito, mucho mejor que en el pasado reciente, del vínculo entre la vida y el arte; el arte como condición de la vida misma, y no como un logro solitario que tiene lugar a pesar de la fealdad del mundo circundante. Por desgracia, lo que nos pasa a muchos de nosotros, arquitectos o críticos e historiadores del arte en Italia, radica justo en nuestro inhumano y orgulloso refugio en los hechos estéticos, descuidando la participación en el esclarecimiento y la discusión de estos problemas de la vieja y la nueva ciudad, que son de importancia fundamental para nuestro destino como italianos, porque, por un lado, pretenden aclarar nuestros vínculos con el pasado y, por otro, definir lo que todavía hoy parece muy vago y oscuro; es decir, en qué sentido y dirección debe entenderse nuestra participación en una civilización común del mundo moderno.

El mayor encanto de nuestros antiguos centros reside en el testimonio de un modo de vida a la vez sabio e ingenuo; de una economía productiva que no excluía un margen para el juego, la conversación y la intimidad.³ Era una vida pobre, provista de poco bienestar, pero conservaba un alto valor humano, y no es injusto compararla, con pesar, con la obsesiva megalópolis que ha puesto tantos medios a nuestra disposición, pero por la que nos hemos dejado degradar

³ Rosario Assunto, en su reciente obra *Job e Hobby (Civiltà delle macchine, I, 1956)*, hace interesantes consideraciones y testimonios de la relación entre el juego y el trabajo, y de la esperada posibilidad de que el mundo moderno supere el carácter pasivo y constrictivo que una falsa tradición moralista ha atribuido hasta ahora al concepto de trabajo.

como hombres y que anhelamos abandonar en cuanto el respiro del trabajo lo haga posible. Todo esto (casi no hace falta decirlo) no significa condenar la tecnología moderna, que es en sí misma un gran logro; sólo significa que no es suficiente para satisfacernos, y que nuestro objetivo supremo es recuperar el control de esos medios que la tecnología pone a nuestra disposición, para que satisfagan y obedezcan a nuestras necesidades humanas, dentro de los límites y en los lugares dictados por nosotros mismos y no por fuerzas ocultas más allá de nuestro control. Y a ese respecto, quisiera recordar aquí el modesto y significativo testimonio de un gran pionero de la arquitectura moderna, Walter Gropius, quien, en un artículo publicado hace tres años, escribía: "Cuando, por ejemplo, acusamos a la tecnología y a la ciencia de trastornar nuestros conceptos de belleza y de buen vivir, deberíamos recordar que no es la desconcertante profusión de maquinaria técnica para la producción en masa la que determina el curso de los acontecimientos, sino la vigilancia o la inercia de nuestro cerebro que da o deja de dar dirección a esta evolución".⁴

La tesis de la incompatibilidad entre los edificios nuevos y los antiguos se basa, en esencia, en una aceptación fatalista de los hechos consumados, generalizándolos como un dato inevitable y definitivo para las experiencias venideras. Así, las dimensiones de las fábricas modernas y el uso del hormigón y del hierro, en la atroz banalidad de sus formas actuales, serían, y no podrían dejar de ser, la imagen de la incompatibilidad afirmada. Aquí se hace mal al olvidar numerosas experiencias positivas de combinación de lo nuevo con lo viejo; experiencias italianas⁵ y extranjeras llevadas a cabo sin ninguna renuncia a la modernidad de los materiales, y sin recurrir a esa sobre-simplificación estilística que todavía prevalece en gran medida en nuestro país y que la tesis de la incompatibilidad no hace sino acreditar. Recuerdo los casos positivos de Ámsterdam, Fráncfort, Varsovia; pero lo más importante son las consecuencias extremas a las que hay que llegar si se quiere seguir siendo consecuentemente irreconciliable: si lo nuevo y lo antiguo no pueden existir juntos, significa tan sólo que se ha producido una ruptura insalvable entre nosotros y el pasado; es decir, que la historia y la tradición cultural son palabras sin sentido, y que el pasado sólo puede proporcionarnos motivos de curiosidad arqueológica, puesto que ya no sirve para iluminar nuestro presente. Por lo tanto, corresponde a los no convencionales responder a esta legítima pregunta: si los viejos muros y los nuevos muros no pueden existir juntos, tampoco pueden hacerlo las cosas que encuentran en ellos su imagen sin remedio coherente.

Para aclarar lo que he mencionado, puede ser útil recordar la controversia que rodea al proyecto Wright para el Gran Canal. No retomaré aquí todos los episodios, sino que me limitaré a los extremos. La indignación casi universal y generosa que suscitó el anuncio de que se iba a construir una edificación de carácter moderno en el Canal, en esta obra maestra urbanística del pasado, surgió, aunque de la más completa buena fe, de los lugares comunes habituales, de la ausencia habitual de un planteamiento crítico serio de la cuestión. De hecho, mientras se gritaba contra una expresión significativa de la modernidad, se silenciaba el horror al falso gótico del que está dotado el Canal y, asimismo, al falso barroco veneciano de una casa que estaba a punto de terminarse en el muelle de S. Angelo, justo en el momento álgido de la polémica. Ya desde esta consideración es evidente que la actitud de defensa a ultranza, tan seductora por su sabor a intransigencia romántica (aunque sea prácticamente insostenible) acaba convirtiéndose en reaccionaria al hacer la vista gorda ante las monstruosas falsificaciones, y por tanto en su reconocimiento implícito de que "no molestan".⁶ Pero no molestan a aquellos para quienes no hay diferencia entre el gótico auténtico y el gótico del

⁴ W. Gropius, *Un nuovo capitolo della mia vita*, in *Casabella*, dic-gennaio, 1953-54.

⁵ Una excelente experiencia italiana, la llevada a cabo por Giovanni Michelucci con la Bolsa de Productos de Pistoia, ha sido muy recordada porque constituye un caso tan raro, por desgracia, como ejemplar.

⁶ Retomo aquí el concepto fundamental que desarrollé en la polémica que tuvo lugar en relación con el proyecto Wright, en las columnas del semanario *Il Mondo*.



ÁMSTERDAM. Casas a lo largo de los canales. Imagen: Roberto Pane, fines de la década de 1940 (AFRP, OLA.N.2).



ÁMSTERDAM. Edificio Flesseman en Nieuwmarkt 75-249, realizado en 1927 por los arquitectos H. Th. Wijdeveld y J. Roodenburgh. Imagen: Roberto Pane, fines de la década de 1940 (AFRP, OLA.N.4).

siglo XX; para los expertos, en cambio, la perturbación es tal, que llega al desgarró, a esa sensación de amargura desesperada que se deriva de la constatación de la propia impotencia frente a un mundo dominado por la oficialidad burocrática, distribuidora omnipotente de falsificaciones y sucedáneos estéticos y morales.



F.L. WRIGHT. La casa sobre el Canal Grande. Imagen: Metron, 49-50, gennaio-aprile 1954.

También hay que añadir que el proyecto de Wright se limitó a las modestas dimensiones de la casa que la nueva edificación iba a sustituir. Con ello, el arquitecto reconoció como dato por respetar⁷ la relación dimensional del entorno y, en particular, la existente entre la casa y el Palazzo Balbi a un costado; es decir, esa relación volumétrica que representa la condición esencial y, a la vez, la única posible para la conservación de un entorno antiguo. Es evidente que, a excepción de los países en los que un clima en especial favorable permite conservar más o menos intactos los valores clarososcuros y cromáticos originales, en otros lugares sucede que la sustitución de las piedras exteriores, debido a su progresivo deterioro, hace que sólo se conserve un simulacro más o menos fiel de la obra antigua; la Abadía de Westminster, de la que ni una sola piedra exterior es todavía la de la obra gótica primitiva, es un ejemplo; y tal es el destino de la arquitectura, el arte que no tiene museo, o más bien cuyo museo sólo puede ser el propio entorno para el que fue creado.⁸

⁷ Aquí es curioso observar que, en el lado opuesto del Palazzo Balbi, recién se ha añadido otra planta detrás de la ventana abuhardillada, de forma silenciosa, sin que se haya planteado ninguna protesta.

⁸ Es cierto que ilustres fragmentos de arquitectura fueron transportados a museos europeos, en especial durante el siglo pasado. Uno piensa, entre otros, en la calle de procesiones de Babilonia y en la Puerta de Mileto, ambas en el museo de Berlín; o en las puertas renacentistas de Cesena, y en los numerosos fragmentos medievales del museo Victoria and Albert de Londres; en los claustros españoles y franceses reconstruidos en el museo Fort Tryon de Nueva York; todo muy melancólico, aunque no hay respuesta a quienes, para justificar tales formas de genocidio artístico, dicen que casi todas estas reliquias ya habrían desaparecido, o se habrían reducido a ruinas sin forma, si alguien no se las hubiera llevado.



ABADÍA DE WESTMINSTER, LONDRES. Imagen: Dominio público.

Pero lo que parece de verdad absurdo en la tesis de la intransigencia es el deseo, como he mencionado, de ignorar la evidente realidad histórica de la estratificación que tuvo lugar en el pasado, configurando, con sus contrastes, el entorno que queremos salvar, y negar que lo mismo pueda y deba ocurrir en el presente. La inserción de nuevas formas en la ciudad antigua no podía dejar de producirse, aunque se observaran las normas de protección y el más estricto respeto. Pero para que esto ocurra de la mejor manera posible, es necesario que el entorno sea sentido como una obra colectiva que debe ser salvada como tal; es decir, no como la conservación integral de una suma de elementos particulares, según el entendimiento de la conservación de un solo edificio, sino como una relación de masas y espacios que permita la sustitución de un edificio antiguo por uno nuevo, siempre que esté subordinado a dicha relación.

Por otra parte, la uniformidad de la vida como consecuencia de la moderna civilización mecánica responde a una visión resignada y pesimista de nuestro destino, que no encuentra justificación en los extraordinarios logros actuales del ingenio humano, sino sólo en una reducción de tono moral; casi como si las conquistas materiales hubieran disminuido, en nuestra conciencia, el valor mismo de la libertad; y a ese respecto me viene a la mente una imagen tantas veces pintada: la de las interminables filas de trabajadores, todos iguales, camino a la oficina; es una imagen de antaño, pero la tecnología de hoy ya la ha convertido en algo tan grotesco y absurdo como, además, no pocas profecías del marxismo. Así pues, no hay razón para creer que una civilización más avanzada no deba enriquecernos en el mejor sentido; es decir, permitir una mayor diferenciación de modos de vida y de costumbres, y hacer así no sólo posible, sino deseable, que la nueva ciudad no destruya a la antigua mediante falsos compromisos, sino que se yuxtaponga a ella, perpetuando su disfrute.

Pero en este punto parece oportuno incluir, como ejemplo de incompatibilidad establecida, el testimonio de un reciente artículo de C. Brandi, *Processo all'architettura moderna*.⁹ El autor habla de la espacialidad de la perspectiva renacentista, de la activación de la perspectiva barroca y del siglo XIX "agotado y fiel"; traza el camino de un urbanismo ideal y abstracto, ejemplificado en una serie de obras maestras ambientales e individuales, y concluye con la afirmación de que el espacio de la arquitectura moderna "es el mismo espacio vivido de nuestros días en su mayor parte sin un horizonte que no esté cerrado por las edificaciones, y sin un cielo que no sea aquél en el que vuelan los aviones". Además, aunque se puede afirmar, gracias a las obras de algunos conspicuos artistas, que la arquitectura moderna existe, ésta "no puede insertarse en un conjunto urbano antiguo sin destruirlo y sin autodestruirse". Me parece que el error de esta interpretación radica en que está toda ella envuelta en una visión estética (iba a decir estetizante) muy cercana al esquema, y no histórica; en el sentido de que habla de la arquitectura como arte, guardando silencio acerca del hecho de que la ciudad, en su tejido, está constituida, en esencia, por la literatura de la construcción y no por la poesía arquitectónica; y aquí remito al lector a las otras consideraciones que he hecho en otro lugar y a la realidad descuidada de la situación. Añadiré que, en respuesta al escrito de Brandi, Bruno Zevi señaló, acertadamente, que aquí no se trata de una cuestión de lenguaje arquitectónico, sino de programa de construcción: "La ruptura, el estrago se produce en la redacción del programa de construcción y no tiene nada que ver con la naturaleza del lenguaje arquitectónico". Pero, llegados a este punto, es justo el renovado malentendido entre la arquitectura y la construcción lo que me lleva a recordar uno de mis escritos como algo que tal vez todavía pueda ayudar a clarificar.

Repetiré, en primer lugar, que el malentendido más actual se produce por el uso de la palabra arquitectura; una palabra que, para nosotros, debido a la autoridad ejercida por una antigua tradición, sigue significando arte, mientras que en los países anglosajones es sinónimo de construcción; de ahí la propuesta, ya planteada por algunos, de sustituir la segunda palabra por la primera en el lenguaje actual. Además, de forma paralela a la distinción realizada por Croce en su última *Estética*, en la que se reconoce a la literatura un valor autónomo respecto a la poesía, distinguiendo la facultad poética de la literaria o práctica¹⁰, propuse una distinción entre el concepto de arquitectura y el de construcción. De hecho, en la primera, la facultad poética debe identificarse en su abandono a lo universal, más allá de todo límite práctico; en la segunda, la facultad literaria debe identificarse en su propósito propio de no perder nunca de vista la razón que es la guía y el soporte de la acción práctica.

La arquitectura es arte cuando lo es, lo que ocurre en muy pocas ocasiones. El inmenso trabajo que se realiza en el mundo, al construir y escribir, no debería tener por norma otro valor que el requerido y dictado por razones prácticas. No se trata de reconocer, como se ha hecho a menudo, un obstáculo insuperable a la imaginación en la complejidad y la urgencia de las necesidades prácticas, sino un carácter distintivo que es y quiere ser definido por esas mismas necesidades; que no quiere ocultarlas sino configurarlas en una forma, y esta forma no puede ser la expresión pura y simple de la racionalidad.

La distinción entre la poesía y la literatura arquitectónica se confirma mejor con la observación, ya mencionada, de que no son los pocos monumentos excepcionales los que crean el ambiente de nuestras ciudades antiguas, sino las numerosas obras que tienden a expresar un valor coral particular y que, por tanto, proporcionan la huella distintiva de una civilización.

⁹ Publicado en la revista *L'Architettura*, septiembre de 1956, pp. 356-360.

¹⁰ Estos conceptos deben buscarse, como teoría y ejemplificación, en el volumen de Croce *La Poesía*.

Este concepto en la literatura arquitectónica ha sido recibido de manera favorable por muchos; pero será útil desarrollar más aclaraciones y ejemplos.

Volviendo ahora, después de estas divagaciones y preliminares, al problema de la protección de los centros históricos, me parece oportuno presentar una propuesta general que podría traducirse en una normativa por adoptar en el contexto nacional, siempre, claro está, que se conciba primero la única ley que hace mucha falta en Italia: una ley que consiga hacer respetar las leyes.

Resumo la propuesta en algunas cifras, que por supuesto no pretenden ser definitivas, sino que sólo expresan una necesidad precisa:

I - Definición de los límites del centro histórico-artístico.

II - Establecer, sin admitir excepciones, que dentro de los citados límites no se permite a las entidades públicas ni a los particulares la construcción de edificios cuya altura supere la media de las edificaciones del entorno.

Está claro que la especulación caótica no habría tenido motivos para considerar el centro histórico como una mina de oro si, en lugar de un edificio antiguo, no hubiera podido construir otro de por lo menos el doble de altura.

III - Expropiar por interés público las zonas verdes privadas del citado centro, para evitar que se utilicen como suelo edificable.

Esta última regla viene sugerida por la necesidad de evitar la construcción continua de casas en el interior de las islas antiguas; es decir, donde la presencia secular de jardines y huertos compensaba la estrechez de las calles, proporcionando un valioso espacio de respiración para los huecos interiores.¹¹

Intentemos considerar qué objeciones podrían hacerse a estas propuestas. Por ejemplo, se podría responder que las normas relativas al dimensionamiento de los nuevos edificios en el centro histórico ya están presentes en las normas municipales de construcción. Así lo demuestra el hecho de que hayan permitido demasiadas “derogaciones” y “exenciones”; de ahí la necesidad de condicionar todos los centros histórico-artísticos a una única normativa que responda al interés nacional o, más bien, al de todo el mundo civilizado, dado que la protección municipal ha demostrado que no es capaz de ofrecer una garantía suficiente.

Además, una objeción fácil puede ser planteada por el arquitecto que se preocupa más por la realización de su pequeño rascacielos, que por la preservación del ambiente. Puede decir: ninguna estética es capaz de demostrar que la adición de una masa dominante constituye sin remedio un perjuicio, y no una contribución destinada a producir una relación global nueva y armoniosa. Pero no basta con recordarle que la conservación de las relaciones primitivas es invocada por la mejor y más cualificada cultura, sino que es necesario decirle que su rascacielos no se quedaría solo, sino que pronto tendría numerosos y desordenados compañeros; para que, al final, no tenga más remedio que invocar para sí, con presunta temeridad, el derecho a

¹¹ El daño producido por la explotación de estos pequeños pulmones verdes es muy grande, aunque no sea muy visible. Sorrento, por recordar un caso típico, es una pequeña ciudad que conserva casi intacto su trazado grecorromano; mientras se lleva a cabo el plan urbanístico, la especulación edilicia aprovecha las pocas zonas verdes que quedan dentro del perímetro de las estrechas calles.

la excepción; es decir, que se reconozca como definitiva e inalterable la relación entre su obra personal y el ambiente. Cellini dijo: un hombre como Benvenuto, único en su arte, no puede ser requerido por la ley...

Esta última eventualidad me parece cualquier cosa menos hipotética o rara; y, además, es precisamente en el sentido mencionado, es decir, por la ausencia de responsabilidad, que muy a menudo es ignorada, incluso por los arquitectos, que se requiere aquí el recurso a la mayor autoridad del poder ejecutivo. Y que no se me repita que tal recurso deja tiempo para ser encontrado, y que un patrimonio de arte y cultura sólo puede ser salvado si todos, y en especial los constructores y planificadores, asumen y toman a pecho su defensa.

Ésta es una objeción demasiado obvia, y bien podríamos resignarnos a que todo entorno sea vituperado y destruido si tenemos que esperar a la formación de una responsabilidad pública consciente.

Por lo tanto, es imposible no volver a los principales órganos de protección, es decir, del Ministerio de Educación Pública al de Obras Públicas. A ese respecto, el artículo de Brandi concluye con una frase que sólo puede calificarse de divertida; declara que no tiene sentido acusar a las oficinas de protección del arte (es decir, a la Dirección General de Antigüedades y Bellas Artes, a la que él pertenece) ya que la responsabilidad de los daños que nos aquejan a todos es nuestra. Por otro lado, tenemos motivos para lamentar que las citadas oficinas no estén en absoluto dispuestas a buscar la colaboración que el mundo de la cultura podría ofrecerles, y que se limiten a reconocer que son insuficientes para sus tareas, justificándose con la injerencia de la clase política y la escasez de medios disponibles. En realidad, no es un aumento de los medios y de la autoridad lo que mejoraría de manera sustancial la situación, sino sólo un espíritu diferente de protección y, por tanto, un orden diferente. Por decirlo en breve, una cuestión difícil de urbanismo o restauración no puede encontrar su mejor solución en la tramitación de un expediente de oficina, sino en la participación viva de aquellas capacidades que suelen estar fuera de las oficinas. La ausencia de esta participación¹² hace que las intervenciones de las superintendencias tengan, la mayoría de las veces, sólo un carácter negativo y procedimental, y que sólo sirvan para retrasar (si es que lo consiguen) la realización de los peores abusos y arbitrariedades. Todo el mundo ha aprendido, por ejemplo, que un edificio antiguo puede ser demolido de la noche a la mañana, y que la búsqueda de responsabilidades no dará ningún resultado porque los papeles demostrarán que, a pesar de la destrucción, de ninguna manera la protección ha fallado: el edificio ha desaparecido, pero la "práctica" conservará su memoria.

Por otra parte, la responsabilidad de los órganos del Ministerio de Obras Públicas no es menor, aunque parece menos directamente implicada. Es bien sabido que las oficinas de Ingeniería Civil están dotadas de medios muy superiores a los de las superintendencias, y que no pocas veces intervienen en cuestiones de restauración y urbanismo histórico, sin sentir el más mínimo compromiso de colaboración con las oficinas que tienen una tarea específica en este campo. Por el contrario, puede decirse que las relaciones existentes entre estos organismos, aunque todos igual de subordinados al servicio de los asuntos públicos, no son muy diferentes de las existentes entre los estados con soberanía nacional.

¹² El establecimiento que propuse (véase el Boletín del Consejo Nacional de Arquitectos, junio de 1956) de un registro de arquitectos seleccionados por concurso podría proporcionar, tanto a la administración como a los particulares, un instrumento de valiosa ayuda en las numerosas cuestiones que requieren una especial cultura y aptitud profesional, y no sólo experiencia administrativa.

Y sin embargo, a pesar de las experiencias negativas que ya hemos tenido, nuestra acción práctica actual no puede sino consistir en renovar un llamamiento preciso a los poderes centrales. En consecuencia, invito al Instituto Nacional de Urbanismo a que examine las propuestas mencionadas de la defensa de los centros antiguos, y si, como espero, las encuentra legítimas, pida a los ministerios interesados que las pongan en práctica.

También quiero llamar la atención del Instituto acerca de la ya mencionada y mortificante ofensa que se sigue cometiendo a la decencia pública, mediante la publicidad en las calles. Aquí, por fin, no se trata de un gran problema de organización, sino sólo de una gran desgracia.

Hace poco, varios semanarios hicieron eco de la decisión de ANAS de normalizar la publicidad con carteles de dos por tres metros, colocados "como un hito" a cien metros de distancia. Tal novedad no tardó en implantarse en el norte, para evitar a los automovilistas la fatiga producida por demasiados estímulos visuales, variados y repetidos. Cabe señalar que, en todo esto, la ofensa al paisaje, reiterada por los prometidos carteles de seis metros cuadrados, ni siquiera se tiene en cuenta; ni, que yo sepa, esta empresa, cuya autonomía con respecto al decoro del país puede ser realmente ejemplar, ha sentido hasta ahora la necesidad de responder a las acusaciones que se le hacen desde todos los lados, en Italia y en el extranjero. Ahora bien, ¿cómo se puede esperar conseguir algo en los asuntos mucho más arduos y problemáticos de la planificación intermunicipal y regional si se es incapaz, no diré de ganar, pero ni siquiera de obtener una respuesta en un asunto que, además, nos deshonra a los ojos del mundo? Pensemos que en Inglaterra, el año pasado hubo una violenta campaña de la *Architectural Review* por algo mucho más modesto y que, de hecho, ninguno de nosotros, en esta época, se atrevería a considerar intolerable, a saber, las señales de tráfico en el campo abierto, los semáforos, las señales de mantenerse a la izquierda, los postes, las líneas eléctricas, etcétera. En definitiva, todo aquello que tiende a convertir "toda la campiña inglesa en suburbios", como escribe Ian Nairn, autor del excelente libro¹³ titulado *Outrage*. La iniciativa inglesa contó con la aprobación y el aliento de toda la prensa, desde *The Times* hasta *The Daily Mirror*. Pero, a decir verdad, también aquí la participación de la prensa fue unánime, y no por ello el ministro de Obras Públicas se sintió obligado a intervenir ordenando a ANAS la suspensión de los contratos de publicidad y la eliminación del feísmo público; o acaso no lo hizo porque la empresa es tan autónoma, que puede decirse que tiene poderes soberanos... ¿No podría intervenir con su autoridad el Instituto Nacional de Urbanismo, para que por lo menos recibamos una explicación a este constante atropello?

Volviendo a las cuestiones de construcción, me parece que la mencionada aclaración del concepto de literatura arquitectónica podría ser especialmente útil en Italia, donde, en lugar de seguir el camino más modesto de la probidad, nos empeñamos, demasiado a menudo, en seguir la fantasía.

La fuente de los mayores problemas en nuestra construcción moderna es, de hecho, lo que podría llamarse el equívoco artístico. Una incomprensión del pasado reciente, que sobrevive inalterada en nuestro presente porque no se ha producido esa evolución de la cultura, que es la única que podría haber impedido la continuidad de la vieja academia, a pesar de la revolución

¹³ Publicado como número especial de la revista, en junio de 1955, y posteriormente reimpresso en un volumen aparte. A este respecto, me gusta recordar el episodio de un inglés, huésped de la Costa Amalfitana, que hace unos años salía por la noche a prender fuego a los carteles publicitarios que bordean el paisaje de la espléndida carretera que bordea el mar. Ya había conseguido destruir un buen número de ellas cuando, por desgracia, fue identificado y condenado a pagar las costas. También, cabe mencionar la reciente y valiente exhortación de Marmidone a destruir las vallas publicitarias, desde las columnas del semanario *L'Europeo*.

de los medios materiales puestos a nuestra disposición. En otras palabras, la disponibilidad de nuevas herramientas no fue suficiente, ni pudo serlo, para que nuestras disposiciones creativas se renovaran, tanto desde dentro como desde fuera.¹⁴

La tendencia general al énfasis demostrativo, la intención de conseguir la mayor visibilidad posible; en definitiva, la falta de discreción y modestia son las características más extendidas e inmediatamente reconocibles de nuestra construcción; y son, repito, a pesar de las apariencias, caracteres inalterables. He aquí, por ejemplo, la maldición de los artilugios plásticos y cromáticos con los que, al igual que en el pasado, nos esforzamos por hacernos notar como inventores de una nueva arquitectura (que podemos llamar nuclear); y muy a menudo ha bastado un solo artilugio para arruinar toda una calle, que antes tenía su propia estratificación y belleza orgánica. Un tipo ha pintado los voladizos de todos los balcones de una casa de varias plantas de color azul o rojo; está seguro de haber hecho algo original, ya que nunca antes se había visto. En realidad, su casa nos produce el mismo efecto que la radio de nuestro vecino cuando está funcionando a toda máquina, mientras nosotros deseamos poder recogernos o dormir en paz.

Del mismo modo, un conjunto de casas modernas, como las que se pueden ver en la periferia de cualquiera de nuestras ciudades, puede compararse con una discusión pública nuestra. De hecho, ni siquiera en los círculos más cualificados se produce la subordinación mutua que debería permitir a cada uno expresar su punto de vista. Siempre habrá algunos que tratarán de imponerse con su propio estruendo, con el mayor volumen de su voz, y por otro lado algunos otros obligados a callar por timidez, por exceso de escrúpulos o por falta de prestigio, aunque tengan muchas y más útiles cosas que decir. Estas pocas consideraciones y comparaciones bastan para comprender cómo las mayores dificultades que se oponen a un urbanismo serio en Italia no son de carácter técnico; o más bien, que antes de serlo, son de carácter moral y psicológico.

Hoy en día, el hormigón y el acero facilitan la construcción de masas de edificios tan concentradas, que incluso el espíritu más optimista no puede considerar condiciones favorables para el desarrollo armonioso de las nuevas generaciones. Los pretextos de la urgencia extrema y la economía más estricta en un país de alto crecimiento demográfico (nuestra mayor y más tácita desgracia) han llevado, en la posguerra, a la frustración de cualquier sana intención urbanística mediante la explotación accidental y caótica de las áreas edificables.

Pero todo esto, se dirá, sigue teniendo el sabor de una recriminación vaga y genérica. Ello puede ser cierto, pero el discurso será más preciso (y, me atrevo a añadir, inusual) si como arquitectos nos enfrentamos a nuestra responsabilidad tan específica. Por ejemplo, ¿estamos absolutamente convencidos de que las dimensiones asignadas a las casas que diseñamos son las correctas? ¿No es cierto que la tarea que nos impone nuestra sociedad es la de ser especialistas en densidad y dar a las aglomeraciones organizadas una apariencia estética? ¿Hay que tener una fuerte dosis de presunción y cinismo para creer que esta casa de ocho, diez o doce pisos, diseñada por nosotros y colocada para destruir un entorno ya orgánico, en su relación entre las fábricas y la naturaleza, es una expresión positiva de la literatura de la construcción (si no incluso de la poesía), y no más bien algo a lo que acabamos de dar una vaga impronta mientras su realidad, en ese sentido económico y social que en

¹⁴ Por ello, deberíamos haber aprendido de las trágicas experiencias de nuestra historia reciente, en lugar de retroceder a una involución en la que, bajo la apariencia de una democracia prefectural, la vieja y lamentada retórica sobrevive imperturbable.

realidad importa, ya había sido preparada por otros? ¿Quién puede creer con seriedad que ese diseño de balcón en particular, ese detalle en particular es de tal importancia que trasciende la transitoriedad de la moda, y no está, en cambio, destinado a ser causa de íntima mortificación y molestia para su autor cuando, al cabo de pocos años, la moda habrá sugerido, como la hechicera Circe, nuevas actitudes no menos extrínsecas y falsamente persuasivas?

Por otra parte, las dimensiones desorbitadas que producen una densidad humana tan severa no son una consecuencia inevitable del progreso técnico, sino sólo un caso límite de inversión económica; pues es evidente que los medios de comunicación de los que ya disponemos y las grandes conquistas que están perfilando una verdadera revolución en nuestra vida asociada, como las nuevas fuentes de energía y la automatización, permiten una descentralización que ya hace que la concentración de nuestra megalópolis se sienta absurda y anacrónica. Ante la rapidez de los cambios que sugiere la tecnología moderna, lo que se necesita son organismos de fácil adaptabilidad y transformación, en lugar de gigantescos falansterios de hormigón y acero.¹⁵

Pero esto es quizás ya un tono demasiado elevado para comentar lo que ocurre en Italia, donde el aumento de la densidad de viviendas en el centro histórico es mucho más un acto "de criminalidad absoluta en detrimento del interés público que una cuestión de carácter técnico". Así, en Nápoles se construyen rascacielos sin hacer antes ningún adelgazamiento, sino que sólo aumentan, para mayor riqueza de algún abyecto especulador, el ya paroxístico tráfico y la infeliz convivencia.

El arquitecto debe conquistar la posibilidad de determinar, sin obediencia forzada y sin limitaciones inhumanas, la relación entre lo nuevo y lo viejo, y la creación orgánica y no aditiva de un nuevo entorno. "Nuestras viviendas", escribe de nuevo Gropius, "suelen tener sólo un cierto número de casas y calles, agrupadas con un cierto criterio adicional y carentes de aquellos elementos comunales que podrían transformar una aglomeración de viviendas en un organismo vivo, racionalmente limitado y de proporciones correctas. Carecen por completo de ese fermento expresado por los valores intangibles de la planificación creativa y la concepción orgánica, que dan a la vida su sentido más profundo y de los que el pasado nos ha dado tan espléndidos ejemplos de unidad". Pero también esto se objetará, no es por cierto nuevo. No hay ninguna apelación a la funcionalidad, al organicismo directo, a la sociabilidad viva que no se haya lanzado ya en Italia mil veces. Eso, sin embargo, no quita que nuestra verdad siga estando en otra parte y que se refleje en una construcción falsamente estetizante y derrotista, imagen de nuestras costumbres sociales y políticas, el testimonio de un "saber hacer" aderezado con sonrisas escépticas y bromas, al igual que ocurre en la actividad de cualquier otro ámbito profesional. Basta con pensar en el panorama que ofrece Roma al mundo actual (por citar sólo el ejemplo más clamoroso) para que no sea necesario añadir más.

Cada uno de nosotros ha oído admirar en Italia ciertos conjuntos de edificios construidos recientemente en los países escandinavos, en Holanda o en otros lugares, como cosas que por cierto no revelaban un diseño rico en fantasía, que sin embargo eran por completo aceptables por su estudiada y feliz ejecución, y por la búsqueda de un entorno natural. Algo similar, incluso más significativo, ha ocurrido recién en la comparación directa de nuestra producción en la Trienal de Milán con la de algunos países del norte. El nuestro, a pesar

¹⁵ Como máxima documentación crítica del drama urbano moderno, por medio de una visión no estrictamente técnica sino histórica y humana, debe meditar el volumen de Lewis Mumford, *The culture of cities*, Londres, 1938, y en especial, en el sentido antes mencionado, el capítulo titulado *The senseless industrial city*.

de sus esporádicas cualidades inventivas, improvisado y disperso; el extranjero, en cambio, reflexivo y recogido. A los nuestros, las experiencias pasadas parecen no habernos enseñado nada, porque siempre hemos vuelto a empezar; mientras que, en los extranjeros, el discurso parece haber sido retomado por otro precedente, cuya enseñanza hemos tratado de atesorar.

Para resumir la imagen de la construcción italiana, podemos fijarnos en sus extremos; es decir, por un lado, el lujo ostentoso de las casas de dos o tres millones de habitaciones, y por otro, la vergonzosa insuficiencia de lo que podríamos llamar vivienda proletaria. En medio de todo esto, el espectáculo más miserable es el que ofrece la perspectiva de las viviendas de protección oficial en las que el proyectista, al hilo de la citada incompreensión estética, ha intentado hacer una arquitectura de inspiración Mondrian (o quien sea) "justa", colocando planos geométricos imposibles y forzando las necesidades más elementales de la vida en una árida composición abstracta. La representación irónica del cuadro puede completarse con la inserción de un pariente: el oscuro habitante que se mueve, ajeno y anónimo entre estas formas, notando sólo su precoz desintegración y no la metáfora mecanicista que, más o menos mal digerida, proporciona hoy una afinidad provisional e irónica entre los piadosos países remotos. Porque, entre los requisitos asombrosos de nuestro presente, hay que señalar la extrema rapidez y facilidad con que una nueva idea figurativa se abre paso por el mundo, y produce imitadores y prosélitos en todas partes. De hecho, hace muchos años, Le Corbusier ya maldecía a los demasiados imitadores de la nueva arquitectura, que corrían el riesgo de arruinar un Renacimiento en ciernes, *une Renaissance à ses débuts*.

Hemos sustituido la vieja retórica estilística por otra aún más mortífera, a saber, la retórica del mecanismo; y aquí no podemos dejar de asociarnos con un constructor y arquitecto dotado de auténtica imaginación, como Pier Luigi Nervi, cuando escribe: "Conviene denunciar el peligro de un academicismo constructivo tanto o más perjudicial que el caduco academicismo decorativo".¹⁶

Tal vez no se comprendió lo suficiente que una verdadera renovación de nuestra industria de la construcción no podía consistir en una exigencia técnica o en una orientación formal diferente, entendidas en sí mismas como si tuvieran su propio destino independiente. Nuestro sector de la construcción se renovará si los arquitectos luchamos como partícipes y líderes de un mundo común, para contribuir a cambiar las condiciones de la vida social, política y administrativa de las que depende exclusivamente nuestro trabajo, y que sabemos que en la actualidad no son favorables a un desarrollo prometedor de nuestro entorno. En otras palabras, debemos comprometernos, aun con el riesgo de disgustar a los órganos del poder ejecutivo, con los todopoderosos órganos del Estado, criticando cuando sea necesario (y Dios sabe si es necesario) sus sistemas y procedimientos erróneos, y sugiriendo nuevas posibilidades y nuevos caminos. Hay que reconocer que el mayor peligro de la sociedad moderna, tanto si está dominada por la derecha como por la izquierda, reside en la estatolatría, en el poder ciego e indiferente de las organizaciones masivas, contra el que muchos hombres ilustrados predicán hoy en día la implantación de comunidades autónomas limitadas, en las que el poder está dividido en lugar de asomarse desde lejos y desde arriba. Como escribe acertadamente Simone Weil, el peligro actual es que las antiguas formas de dictadura están siendo sustituidas de manera gradual, colosal y anónima por "la opresión de la función".

¹⁶ *Architettura d'oggi*, collezione del Viesseux, II, p. 13. A pesar de las reservas y objeciones de carácter crítico que se le han hecho a Nervi, considero que su libro *Costruire correttamente* es la contribución más vívida que se ha hecho en los últimos años a los problemas relacionados con la preparación cultural de las facultades de arquitectura en Italia.

Ahora bien, quienes creen que estos discursos son ajenos al urbanismo son, a su vez, ajenos a una realidad y a una cultura concretas y, además, en nombre de qué si no de una verdadera capacidad de síntesis y, por tanto, de una responsabilidad más amplia y abierta, ¿podría el arquitecto moderno aspirar a llamarse urbanista si su intervención, a la conclusión de las complejas investigaciones y peticiones de otros, no debe limitarse a un aparato estético que preserve el buen gusto, sino que debe interpretar y resolver las necesidades de una mejor convivencia? Es necesario, por tanto, que sienta aún más que los demás el deber de participar a plenitud en la vida social y política, que es tanto como decir el deber de una cultura particular y responsable.

A los que afirman que nuestra función como arquitectos debe limitarse a la solución técnica de los problemas que nos plantean otros, me complace dedicarles la siguiente página de C. G. Jung, para que reflexionen: "Cuanto más grande es la organización, más inevitable es su inmoralidad y su ciega estupidez. Si ahora la sociedad, en sus representantes individuales, afirma ya en automático las cualidades colectivas, premia con ello a toda la mediocridad, a todos los que se disponen a vegetar de forma cómoda e irresponsable: es inevitable que el elemento individual sea apartado. Este proceso comienza en la escuela, continúa en la universidad y domina allí donde el Estado pone su mano. Cuanto más pequeño es el cuerpo social, más se garantiza la individualidad de sus miembros, mayor es su libertad relativa y, por tanto, mayor es la posibilidad de responsabilidad consciente. Sin libertades no puede haber moralidad. Nuestra admiración por las grandes organizaciones se desvanece si vemos el otro aspecto del milagro, a saber, la monstruosa acumulación de todas las características primitivas del hombre, y la inevitable aniquilación de su individualidad en favor del monstruo que es toda gran organización. Un hombre de hoy, que corresponda más o menos al ideal moral colectivo, ha hecho de su corazón una guarida de asesinos, como no es difícil de demostrar con el análisis de su inconsciente, aunque no le moleste en absoluto. Si se ha asentado con normalidad en su entorno, ni siquiera las peores atrocidades de su sociedad le perturbarán, mientras la mayoría de sus conciudadanos crea en la alta moralidad de su organización social".¹⁷

En conclusión, me parece que los arquitectos debemos ser más conscientes de la historia contemporánea de nuestro país para que sea una condición concreta, y no vaga y abstracta, de nuestro trabajo. No hay otra forma de liberarse de ese provincianismo que nos sigue afligiendo, a pesar de nuestra vitalidad y brillantes cualidades. Las obras de otros, las que maduraron bajo un clima diferente y para una sociedad distinta, no son cosas que deban imitarse, sino que sólo deben entenderse como prueba de la múltiple variedad en que se configura la libertad creativa.

Lo que nos falta no es la capacidad de señalar unos pocos ejemplos felices, sino una producción media que sea aceptable y digna; porque, repito, una civilización alcanzada no puede ser demostrada por unas pocas obras de poesía, sino por una literatura arquitectónica generalizada, que encuentre un lugar junto a la del pasado.

Esta breve ponencia fue presentada por mí en el congreso nacional de urbanismo celebrado en Turín, en octubre de 1956. Mi intención era reunir, en una rápida síntesis, los argumentos que más se repiten en la problemática actual de los centros urbanos antiguos, con el fin de establecer algunas premisas útiles para los debates que se siguen produciendo en la actualidad.

¹⁷ C. G. Jung, *L'io e l'inconscio*, Torino, 1948, p. 49.

La imagen del mundo que se refleja en los edificios es digna de inducir a los arquitectos y escritores de todos los países a participar en las cuestiones que atañen a la supervivencia de los centros antiguos, y en particular a los de Italia; no sólo porque el nuestro es un patrimonio precioso, sino porque, en las formas de los nuevos edificios y en la posibilidad de su convivencia con los del pasado, se configura la huella de nuestro propio destino, en su devenir, y de manera ejemplar.

*



Versión del texto
en INGLÉS

Ancient cities new building

ROBERTO PANE

Original publication: Roberto Pane (1959) "Città antiche edilizia nuova", in: *Città antiche edilizia nuova*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli, pp. 63-94¹.

Translation by Valerie Magar

When we think of a juxtaposition between modern and ancient construction, we immediately feel many problems and questions rising within us. And this is especially true in Italy where more than in any other country in the world such a juxtaposition denounces the contrast between two ways of life: that which is manifested in the very rich stratification of our past and the new and brutal image that is being added to it. And this is being done without determining a new unity, but giving the sense of a painful, intolerable fracture everywhere. The city that approaches and overlaps the ancient appears to us as the expression of an economic impulse too strong to be able to possibly make changes and order its movements. The chaotic expansion obeys the urgings of an immediate and blind private interest, and the call for an orderly urban arrangement that saves the interests of the community is almost never heard. Indeed, in this regard, the systematic silence that greets the most enthusiastic criticism in our country should be noted; so much so that the few combatants are often urged to desist from the struggle, since there is never any response from the other side. Worthy among all, as an example, is the havoc being wreaked on the Italian landscape by a state agency under the Ministry of Public Works despite the fact that a real clamor of protest continues to be raised in Italy and beyond. But this is such a singular disgrace that it deserves a separate discourse.

Now, the aforementioned comparison leads us to pose the following dilemma: if it is true that there is an irreconcilable incompatibility between the old buildings and the new, as some writers and scholars² have recently been affirming; they claim, as a consequence, a clear separation between the city of yesterday and the city of today. Or is it, instead, merely a negative condition of spirit, a kind of resignation, a widespread lack of moral enthusiasm whereby we give up being masters of the tools we ourselves have created.

That it is convenient to have the new organisms arise outside the ancient centers, as new self-sufficient aggregates endowed with a certain degree of expansive elasticity, is a matter of course for any modern urban planner. But here one wants to consider the existence of the ancient center as a fact in its own right, that is, not as a passive protection that the

¹ Text originally published, under the same title, in *La pianificazione intercomunale*, Atti del VI Congresso nazionale di urbanistica (Torino, 18-21 ottobre 1956), INU, Roma 1957, pp. 451-469.

² I am alluding in particular to the writings of Antonio Cederna published in the weekly *Il Mondo* and an article by Cesare Brandi, of which I will say more later in the text.

state would have a duty to assume in the name of art and history (and which it does not actually assume), but as vital survival in relation to an actual practical reality. It seems to me that in this sense the invoked intangibility represents a perfect absurdity; indeed, precisely as a demonstration of absurdity it lends a dangerous argument to the opposite thesis, the following: since it is not possible to preserve the ancient environment unchanged because the state cannot ensure the preservation of all buildings that have an interest for art and history, it is all the better to demolish everything that presents only an environmental character and rebuild in a modern way, on the same ground, limiting preservation to buildings of exceptional importance. Now this discourse is not only the answer that all the speculators of public and private areas, the heads of state and parastatal institutions and also (let me add) almost all architects and engineers are ready to give. Nevertheless, it also reflects the real situation, namely what is rapidly being implemented, despite indignant protests and with very serious irreparable damage to a valuable asset: the choral value of historical stratification, the irreplaceable charm of the streets and squares of our ancient centers. For what is being destroyed is precisely the heritage that the most modern experience of history and art has helped to place in due prominence, namely, the rhythm determined by outdoor spaces through those forms that consistently bear the name of a particular tradition of culture and not that of such and such architect of exception. In this sense, the feeling that the old walls inspire in us is not simply romantic wishful thinking, the dreaming of a condition of life that can no longer reproduce itself; it arises instead from feeling present a coherence between life, art and craftsmanship, which seems to have been irreparably lost today. Thus, we feel the suggestion of this different world as an environmental attribute that is in the most diverse aspects and not only in some individual works; hence, the just consideration that the greater beauty of a city consists in its value as an organism even more than in its exceptional monuments, and that distinguished works are as inseparable from their environment as from their breath. The importance of such a consideration lies in its implicit recognition, far better than in the recent past, of the link between life and art, art as a condition of life itself and not as a solitary achievement that is enacted in spite of the ugliness of the surrounding world. Unfortunately, what wrongs many of us, whether architects or critics and art historians in Italy, lies precisely in our inhumane and prideful act of taking refuge in aesthetic facts while neglecting to participate in the clarification and discussion of these problems of the old and new city. The latter are of fundamental importance to our destiny as Italians because, on the one hand, they are aimed at clarifying our ties with the past and, on the other hand, at defining what still today seems very vague and obscure, expressly, in what sense and direction our participation in a common civilization of the modern world is to be understood.

The greatest charm of our old centers is in the testimony of a way of life that was both wise and naive, of a productive economy that did not exclude a margin for play, conversation and intimacy.³ It was a poor life, provided with little wealth, but it retained a high human value, and it is not unfair to compare it with regret to the haunting megalopolis that has put so many means at our disposal but by which we have allowed ourselves to be degraded as men and which we yearn to leave as soon as respite from work makes it possible. All this (it is almost needless to say) does not mean condemnation of modern technology, which is itself a great achievement; it only means that it is not enough to satisfy us and that our supreme purpose consists in remaking ourselves masters of those means that technology places at our disposal, in such a way that they satisfy and obey our human needs, within

³ Rosario Assunto, in his recent paper *Job e Hobby (Civiltà delle macchine, I, 1956)* unfolds interesting considerations and evidence on the relationship between play and work and about the hoped-for possibility of the modern world overcoming the passive and constricting character that a false moralistic tradition has so far attributed to the concept of work.

the limits and in the places dictated by ourselves and not by occult forces that are beyond our control. And, in this regard, I like to recall here the modest and significant testimony of a great pioneer of modern architecture, Walter Gropius, who, in an article published three years ago, wrote: "For instance, when we accuse technology and science of having deranged our previous concepts of beauty and the 'good life,' we would do well to remember that it is not the bewildering profusion of technical mass-production machinery that is dictating the course of events but the inertia or the alertness of our brain that gives or neglects to give direction to this development."⁴

The thesis of the irreconcilable character of new and old buildings is based, in essence, on a fatalistic acceptance of the *fait accompli*, generalizing it as an inevitable and definitive fact for the experiences to be made tomorrow. Thus, the size of modern buildings and the use of concrete and iron, in the atrocious banality of their current forms, would be, and could not but be, the image of the affirmed irreconcilability. Here, one is wrong to forget numerous positive experiences of the juxtaposition of the new with the old; as well as Italian⁵ and foreign experiences, accomplished without any renunciation of the modernity of materials and without resorting to that stylistic foppishness that still largely rages in our country and which the thesis of irreconcilability only accredits, in essence. I recall the positive cases of Amsterdam, Frankfurt and Warsaw; but what is most important to note are the extreme consequences we reach if we wish to remain consistently irreconcilable: if the new and the ancient cannot subsist together, it simply means that an unbridgeable rift has occurred between us and the past; that is, that history and tradition of culture are meaningless words and that the past can only provide us with reasons for archaeological curiosity since it no longer serves to illuminate our present. It is therefore the responsibility of those who cannot reconcile it to respond to this legitimate question: if old walls and new walls cannot subsist together, nor can those things that find in them their own inevitably coherent image.

To clarify what I have mentioned, it may help to recall the controversy that took place regarding the Wright project for the Grand Canal. I will not recount here all its episodes, but will limit myself to the extreme data. The almost universal and generous indignation aroused by the announcement that a building of a modern character would rise on the Canal, on this urban masterpiece of the past, arose, even in the fullest good faith, from the usual clichés, from the usual absence of a serious critical approach to the question. In fact, while shouting against a significant modern expression, there was silence about the horror of the false Gothic with which the Canal is largely stocked and, similarly, about the false Venetian Baroque of a house that was about to be completed at the wharf of S. Angelo, right in the midst of the raging controversy. It is already clear from this consideration that the attitude of defense at all costs, so seductive in its flavor of romantic intransigence (though practically untenable) ends up becoming reactionary in turning a blind eye to the monstrous fakes, and thus in its implicit recognition that they "do not disturb."⁶ But they do not disturb those for whom there is no difference between authentic Gothic and 20th-century Gothic; for the experts, on the other hand, the disturbance is such that it comes to the point of torture; to that sense of desperate bitterness that arises from realizing one's own powerlessness in the presence of a world dominated by bureaucratic officialdom, the all-powerful distributor of aesthetic and moral forgeries and surrogates.

⁴ W. Gropius, *Un nuovo capitolo della mia vita*, in *Casabella*, dic-gennaio, 1953-54.

⁵ An excellent Italian experience, carried out by Giovanni Michelucci with the Pistoia Commodity Exchange, has been very often remembered because it constitutes a case that is unfortunately as rare as it is exemplary.

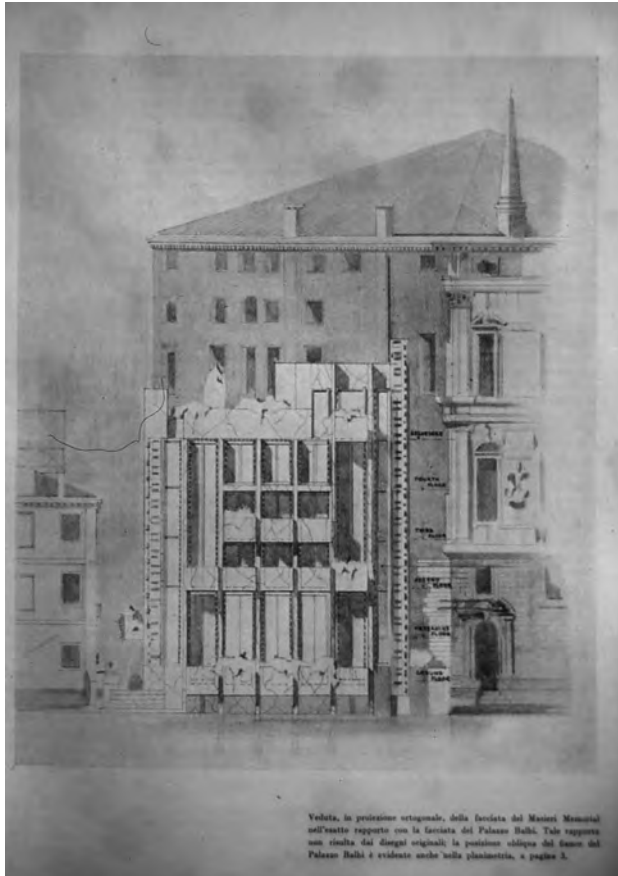
⁶ I take up here the basic concept I made in the controversy that took place, regarding the Wright project, in the columns of the weekly newspaper *Il Mondo*.



AMSTERDAM. Old houses. Image: Roberto Pane, end of the 1940s (AFRP, OLA.N.4).



AMSTERDAM. Houses along the canals.
Image: Roberto Pane, end of the 1940s (AFRP, OLA.N.2).



F.L. WRIGHT. The house on the Grand Canal. *Image: Metron, 49-50, gennaio-aprile 1954.*

It should still be added that Wright's design was limited to the modest dimensions of the house for which the new building was to be replaced. With this the architect recognized as something to be respected⁷ the dimensional relationship of the environment and, in particular, that between the house and Palazzo Balbi on the flank; in other words, that volumetric relationship which represents the essential condition and, at the same time, the only possible one for the preservation of an ancient environment. For it is evident that, with the exception of those countries in which a particularly favorable climate makes it possible to preserve more or less intact the original chiaroscuro and chromatic values, elsewhere it happens that the replacement of the external stones, because of their progressive decay, causes only a more or less faithful simulation to be preserved of the ancient work. Take for the example of Westminster Abbey, of which not a single external stone is still that of the primitive Gothic work; and, moreover, such is the fate of architecture, the art which has no museum, or rather whose museum can only be the very environment for which it was created.⁸

⁷ Here it is curious to note that, on the opposite side of the palazzo Balbi, another floor behind the attic was recently added, secretly, without any protest being raised.

⁸ It is true that distinguished fragments of architecture were transported to European museums, especially during the last century. One thinks, among many, of the Babylonian street of processions and the Gate of Miletus, both in the Berlin museum; or the Renaissance doors of Cesena and the many medieval fragments in London's Victoria and Albert Museum; the Spanish and French cloisters reconstructed in the Fort Tryon museum in New York; all very melancholy things, although there is nothing to retort to those who, in order to justify such forms of artistic genocide, say that almost all of these relics would be gone by now, or reduced to shapeless ruins, if someone had not provided for their removal.



WESTMINSTER ABBEY, LONDON. *Image: Postcard, public domain.*

But what appears frankly absurd in the thesis of intransigence is the desire, as I have mentioned, to ignore the obvious historical reality of the stratification that took place in the past, shaping, with its contrasts, the environment we wish to save, and the denial that the same can and should happen in the present. The insertion of new forms into the ancient city could not fail to take place even if the rules of protection and the strictest respect were observed. But for this to take place in the best way, it is necessary that the environment be felt as a collective work to be saved as such; that is, not as the integral preservation of a sum of particular elements, understood as the preservation of a single building, but rather as a relationship of masses and spaces that allows the substitution of an ancient building for a new one as long as it is subordinate to the aforementioned relationship.

On the other hand, the uniformity of life as a consequence of modern mechanical civilization responds to a resigned and pessimistic view of our destiny that finds no justification in the present extraordinary achievements of human ingenuity, but only in a lowering of moral tone; as if the material achievements have diminished the very value of freedom in our consciousness; and in this regard, I am reminded of an image that has been painted so many times: that of the endless theories of workers setting out, all alike, for the workshop; it is an image of yesterday, and yet today's technology has already made it grotesque and absurd, as, moreover, have not a few prophecies of Marxism. Therefore, there is no reason to believe that a more advanced civilization should not enrich us in the best sense, and that is to allow for a greater differentiation of ways of life and customs and thus make it, not only possible, but desirable that the new city should not destroy the old one, by means of false compromises, and on the contrary be set side by side to it perpetuating its enjoyment.

But at this point it seems appropriate to include, as an example of affirmed irreconcilability, the testimony of a recent article by C. Brandi, "Processo all'architettura moderna".⁹ The author speaks of Renaissance perspective spatiality, of Baroque perspective activation, and of 19th-century "exhausted and faithful" spatiality; he traces the path of an ideal and abstract

⁹ Published in the journal *L'Architettura*, settembre 1956, pp. 356-360.

urbanism, exemplified on a series of environmental and individual masterpieces, and concludes in the assertion that the space of modern architecture “is the same lived-in space of our day for the most part without a horizon that is not enclosed by buildings, and with no other sky than the one where airplanes fly.” Moreover, although it can be said, thanks to the works of some conspicuous artists, that modern architecture exists, it “cannot be inserted into an ancient urban complex without destroying it and without self-destructing.” It seems to me that the error of this interpretation is in its being all wrapped up in an aesthetic (I was going to say aestheticizing) view very close to the pattern, and not historical; in the sense that it speaks of architecture as art, keeping silent that the city, in its fabric, is made essentially of building literature and not of architectural poetry; and here I draw the reader’s attention back to the other points I have made elsewhere and to the neglected factual reality. I would add that, in replying to Brandi’s writing, Bruno Zevi rightly pointed out that here it is not a question of architectural language but of building program: “The rupture, the havoc is wrought in the drafting of the building programs and has nothing to do with the nature of architectural language.” But, at this point, it is precisely the renewed misunderstanding between architecture and construction that prompts me to recall one of my writings¹⁰ as something that can perhaps still serve to provide clarification.

I will repeat first of all that the most current misunderstanding is produced by the use of the word architecture; a word which, for us, because of the authority exercised by an ancient tradition, continues to mean art, while in Anglo-Saxon countries it is synonymous with building; hence the proposal, already put forward by some –to substitute– in current language, the second word for the first. Moreover, parallel to the distinction made by Croce in his last *Aesthetics*, in which an autonomous value is recognized for literature with respect to poetry, distinguishing the poetic faculty from the literary or practical one,¹¹ I have proposed a distinction between the concept of architecture and that of construction. Similarly, in fact, we should identify in the former the poetic faculty in its abandonment to the universal, beyond all practical limits; in the latter, the literary faculty in its proper purpose of never losing sight of the reason that is the guide and support for practical working.

Architecture is art when it is, and hence very rarely. The immense work that is done in the world, building and writing, is not normally to be accorded any value other than that which is required and dictated by practical reasons. By this is not to be acknowledged, as has often been done, an insuperable obstacle to imagination in the complexity and urgency of practical needs, but a distinctive character that by those same needs is and wants to be defined; that does not want to conceal them but to configure them in a form, and this form cannot be the mere expression of rationality.

The distinction between poetry and architectural literature finds its best confirmation in the observation, noted above, that it is not the few outstanding monuments that create the environment of our ancient cities but the many works tending to express a particular choral value and to provide, therefore, the distinctive imprint of a civilization.

This concept in architectural literature has been favorably received by many; but it will benefit to develop further clarifications and examples.

Returning now, after these digressions and forewords, to the problem of the protection of ancient centers, it seems to me appropriate to make a general proposal that could be translated into a norm to be adopted on the national level, given and not granted, of course,

¹⁰ *Architettura e letteratura*, in the volume *Architettura e arti figurative*, Venezia, 1948, and reprinted here.

¹¹ These concepts are to be found, as theory and exemplification, in Croce’s volume *La Poesia*.

that the only law that is felt to be sorely needed in Italy is first devised: a law that succeeds in enforcing legal compliance.

I summarize the proposal in a few figures which, of course, do not claim to have been formulated definitively, but only express a definite need:

I - Define the boundaries of the historic-artistic center.

II - Establish, without admitting any exceptions, that within the aforementioned boundaries neither public entities nor private individuals shall be allowed to construct buildings whose height exceeds the average height of the surrounding buildings.

It is clear that chaotic speculation would have had no reason to regard the old town as a gold mine if, in place of an old building, it could not build another one at least twice as tall.

III - Expropriate by way of public utility the private green areas included in the aforementioned center in order to prevent them from being exploited as building grounds.

The latter rule is suggested by the need to prevent the continued construction of houses in the interior of ancient islands, that is, there where the centuries-old presence of gardens and orchards compensated for the narrowness of the streets by providing, inside openings, valuable breathing space.¹²

Let us try to consider what objections might be made to these proposals. For example, one might reply that regulations concerning the size of new buildings in the old town center are already present in municipal building codes. Then it is to be answered that these, if they exist at all, are hardly ever inspired by genuine protection; this is demonstrated by the fact that they have allowed for far too many "exceptions" and "clearances;" hence the need to condition all historic-artistic centers to a single norm that responds to the national interest, indeed to that of the entire civilized world, since municipal protection has proven unable to offer a sufficient guarantee.

Moreover, an easy objection can be raised by the architect who cares more about the realization of his little skyscraper than the preservation of the environment. He may say: no aesthetics can prove that the addition of a dominant bulk constitutes' inevitably a detriment and not a contribution intended to produce a new and harmonious overall relationship. By this, it is evident, he comes to implicitly deny the very foundation of the aforementioned protection; however, it will not suffice to remind him that the preservation of primitive relations is invoked by the best and most qualified culture; instead, it will be necessary to tell him that his skyscraper would not remain alone, but would soon have numerous and disorderly companions; so that, in the final analysis, he will have nothing left but to invoke for himself, with presumptuous unconsciousness, the right to the exception; namely, that the relationship between his personal work and the environment be recognized as definitive and unalterable. Cellini said: "a man like Benvenuto, unique in his art, cannot be obliged to follow the law..."

¹² The damage produced by the exploitation of these small green lungs is very great although it is not very visible. Sorrento, just to recall a typical case, is a small town that preserves the Greco-Roman layout almost intact; while the urban master plan is being carried out, building speculation is afire to exploit what few green areas remain within the perimeter of the narrow streets.

The latter eventuality seems to me to be anything but hypothetical or rare; and for that matter, it is precisely in the above-mentioned sense, mainly because of the absence of responsibility, which is very often ignored even by architects, that recourse to the greater authority of executive power is required here. And let it not be repeated to me that such recourse leaves time to be found and that heritage of art and culture is saved only if everyone, and especially builders and designers, assume and take to heart its defense.

This is too obvious an objection, and we might as well resign ourselves to every environment being vituperated and destroyed if we have to wait for the creation of conscious public responsibility.

One cannot, therefore, fail to go back to the major organizations for protection, the Ministry of Public Education and the one for Public Works. In this regard, Brandi's cited article concludes with a sentence that we can licitly call amusing; he declares that there is no point in accusing the offices of artistic protection (in other words the *Direzione generale delle antichità e belle arti* to which he belongs) since the responsibility for the damage that afflicts us all falls on us. We, on the other hand, have reason to deplore the fact that the aforesaid offices do not show themselves at all willing to seek that cooperation which the world of culture could offer them, and that they merely acknowledge themselves insufficient to their tasks, justifying themselves with the interference of the political class and the scarcity of the means at their disposal. In reality, it is not an increase in means and authority that would substantially improve the situation, but only a different spirit to inform protection, and thus a different organization. To put it briefly, a difficult matter of town planning or conservation cannot find its best solution by evading into an office practice, but in the active participation¹³ in those capacities that are most often found outside the offices. The absence of such participation ensures that the interventions of the superintendencies have, more often than not, only a negative and procedural character and barely serve to delay (if they succeed at all) the fulfillment of the worst abuses and arbitrations. Everyone has learned, for example, that an ancient building can be the subject of an overnight demolition and that the search for responsibility will yield no results because the papers will stand to show that, despite the destruction, in no way has the protection failed: the building has disappeared but the "practice" will preserve its memory.

No lesser, on the other hand, is the responsibility of the organs of the Ministry of Public Works although it appears less directly committed. And it is well known that the offices of the Civil Engineers are provided with far greater means than those of the superintendencies, and that they not infrequently intervene in matters of conservation and historic town planning without feeling the slightest commitment to a collaboration with the offices to which a specific task in this field falls. Indeed, it can be said that the relations existing between these bodies, although all equally subordinate to the service of the public affairs, are not very different from those existing between states endowed with national sovereignty.

Yet, despite the negative experiences already considered, our present practical action cannot but consist in renewing a definite appeal to the central powers. Accordingly, I invite the Istituto Nazionale di Urbanistica to examine these proposals about the defense of ancient centers and if, as I hope, it finds them legitimate, to ask the ministries concerned to put them into effect practically.

¹³ The establishment, which I proposed (Cf., *Bollettino del consiglio nazionale degli architetti*, giugno 1956) of a register of architects chosen by competition could provide both the administration and private individuals with a valuable tool in the many matters requiring special culture and professional aptitude and not merely administrative experience.

I also call the Institute's attention, to name a few to the already mentioned and mortifying offense that continues to be done to public decorum by means of street advertising. Here at last we are not dealing with a major organizational problem but only with a major filth.

Some weekly newspapers recently reported on the decision taken by ANAS to standardize advertising by means of signs all measuring two by three meters, placed "like a milestone" a hundred meters apart. This novelty will soon be implemented in the North in order to spare motorists the fatigue produced by too much varied and repeated visual stimulation. Let it be noted that in all this, the offence to the landscape, reiterated by the promised six-square-meter signs, is not even taken into consideration; nor, to my knowledge, has this Company whose autonomy in the face of the country's decorum can truly be said to be exemplary, so far felt the need to respond to the accusations leveled at it from all sides, in Italy and abroad. Now, how can one hope to achieve any result in the much more arduous and problematic matters of inter-municipal and regional plans if one is not able to shall we say "check the boxes," but not even have an answer in a matter which, moreover, dishonors us in the eyes of the world? Consider that in England, last year, there was a violent campaign at the instigation of the *Architectural Review* for something far more modest and which, indeed, none of us in the current times, would dare to deem intolerable, namely billboards or road signs in the open countryside, traffic lights, keep left signs, poles, power wires, etc. In short, everything tending to standardize "the entire English countryside to suburbia," as Ian Nairn, the author of the excellent volume¹⁴ entitled *Outrage*, writes. The English initiative has had the approval and encouragement of the entire press, from *The Times* to *The Daily Mirror*. But, to tell the truth, in our country, too, press participation was unanimous, and that is not why the minister of Public Works felt compelled to intervene by ordering ANAS to suspend advertising contracts and remove public ugliness; or perhaps he did not do so because the company is to such an extent autonomous that it can be said to have sovereign powers? Could not the Istituto Nazionale di Urbanistica intervene with its authority so that we might at least be given an explanation for this constant outrage?

Returning now to matters of construction, it seems to me that the aforementioned clarification about the concept of architectural literature could benefit especially in Italy where, instead of pursuing the more modest path of probity, we too often persist in pursuing fantasy.

The source of the greatest troubles in our modern construction is, in fact, what could be called the artistic equivocation. Equivocation of the recent past that survives unchanged in our present because that evolution of culture that alone could have made it possible to avoid the subsistence of the old academy, despite the revolution of material means placed at our disposal, has not taken place. In other words, the availability of new tools was not enough, nor could it have been enough, for our creative dispositions to be renewed from within as well as from without.¹⁵

¹⁴ Published, as a special issue of the magazine, in June 1955 and later reprinted as a separate volume. In this connection I like to recall the episode of an Englishman, a guest of the Amalfi Coast, who some years ago used to go out at night to set fire to the advertising signs that disfigure the landscape of the beautiful road along the sea. He had already managed to destroy a fair number of them when he was, unfortunately, identified and ordered to pay the costs. It is also worth mentioning Marmidone's (pseudonym of Indro Montanelli, NdT) recent courageous exhortation to young students to destroy the billboards from the columns of the weekly *L'Europeo*.

¹⁵ This is why it would have been necessary for us to have treasured the tragic experiences of our recent history instead of retreating into a regression in which, under the guise of a prefectural democracy, the old and lamented rhetoric survives undisturbed.

The general tendency toward demonstrative emphasis, the purpose of achieving the highest possible visibility; in short, the lack of discretion and modesty are the most widespread and immediately recognizable characteristics of our construction; and they are, I repeat, despite appearances, unchanged characteristics. Here, for example, is the curse of plastic and chromatic gimmicks with which, exactly as in the old days, we make every effort to be noticed as the inventors of a new architecture (which we may call nuclear); and very often it has taken only one gimmick to ruin a whole street or highway that previously had its own organic layering and beauty. A fellow has painted in blue or red the overhangs of all the balconies of a many-storied house; he is sure that he has done something original since it had never been seen before. In fact, his house produces the same effect on us as our neighbor's radio when it is running at full output while we wish we could gather or sleep in peace.

Similarly, a collection of modern houses such as can be discerned on the outskirts of any one of our cities can be compared to one of our public discussions. In fact, not even in the most qualified circles does that mutual subordination, which should enable each person to manifest his or her own point of view take place with us. There will always be some who will try to impose themselves with their own flow, with the greatest volume of their voice, and on the other side some others forced into silence through shyness, excessive scruples or insufficient prestige, despite having, perhaps, many and more useful things to say. These few considerations and comparisons would be enough to understand how, the greatest difficulties that oppose serious urban planning in Italy, are not of a technical nature; or rather, that before being such, they are of a moral and psychological nature.

Today, concrete and steel make it easy to construct building masses so highly concentrated that they implement conditions of coexistence that not even the most optimistic spirit can consider favorable to the harmonious development of new generations. The pretexts of extreme urgency and stricter economics, in a country of high population growth (our greatest and most unspoken misfortune) have led, in this postwar period, to the frustration of every healthy urban planning purpose through the accidental and chaotic exploitation of building areas; and, in this enterprise, the state and parastatal agencies have proved themselves, not infrequently, more blind and exacting than private speculators.

All this, though, it will be said, still has the flavor of vague and generic recrimination. This may be true, but the discourse will become more precise (and, dare I add, unusual) if as architects we face up to our well-determined responsibility. Are we, for example, absolutely persuaded that the dimensions assigned to the houses we design are the right ones? Is it not the case that the task imposed on us by our society is to be specialists in density and to give organized agglomerations an aesthetic appearance? Do we need to have a strong dose of presumption and cynicism to believe that this eight-, ten-, or twelve-story house, designed by us and placed to destroy an already organic environment in its relationship between factories and nature, is a positive expression of building literature (if not even poetry) and not rather something to which we have just conferred a vague imprint while its reality, in that economic and social significance that really matters, had already been arranged by others? Who can seriously believe that in that particular balcony design, detail is of such importance as to transcend the transience of fashion, and is not, instead, destined to be a cause of intimate mortification and annoyance to its author when, after just a few years, fashion will have suggested, like the sorceress Circe, new attitudes no less extrinsic and falsely persuasive?

On the other hand, the exorbitant dimensions that produce such severe human density are not an inevitable consequence of technical progress but only a limiting case of economic investment; for it is evident that the means of communication already at our disposal and the great achievements that are outlining a real revolution in our associated life new sources

of energy and automation, to name a few permit a decentralization that already makes the concentration of our megalopolis feel absurd and anachronistic. Faced with the rapidity of change that modern technology suggests, we would rather need organisms of easy adaptability and transformation than giant concrete and steel phalansteries.¹⁶

But this is perhaps already too high a tone to comment on what is going on in Italy, where increasing housing density in the old center is far more an act "of outright criminality to the detriment of the public interest than a matter of a technical nature." Thus, in Naples, skyscrapers are being built without first making any thinning, but only increasing, for the greater wealth of some abject speculator, the already paroxysmal traffic and unhappy coexistence.

The architect must conquer the possibility of determining, without forced obedience and inhuman constraints, the relationship between the new and the old and the creation, organically and not additionally, of a new environment. "The layout of the town," Gropius writes again, "is usually but a dull, unimaginative conglomeration of endless strings of houses. It utterly lacks the stimulation that might have been attained from those intangibles of creative beautiful design and total conception, which give life its deepest value and for which the past has given us such magnificent examples of unity." But this too, it will be objected, is certainly not new. There is no appeal to functionality, to outspoken organism, to living sociality that has not already been made in Italy a thousand times. This, however, does not detract from the fact that our truth continues to always be elsewhere and is reflected in a falsely aestheticizing and renunciatory construction, the image of our social and political mores, the testimony of a "know-it-all" seasoned with skeptical smiles and jokes, just as it is in the activity of every other professional field. It is enough to think of the picture that Rome offers the world today (to cite only the most glaring example) so that there is no need to add more.

Every one of us has heard admired in Italy some building complexes recently made in Scandinavian countries, in Holland or elsewhere, as things that certainly did not reveal a richly imaginative design but were nevertheless fully acceptable because of their studied and happy execution and search for a natural setting. Something similar, indeed more significant, has occurred in recent times in the direct comparison between our production at the Milan Triennials and that of some northern countries. Ours, despite sporadic inventive qualities, improvised and scattered; the foreign's, on the other hand, thoughtful and collected. To ours, past experiences seem to have^o nothing because we have always started over, while in the foreign ones, the discourse appears to have been taken up by another precedent whose teaching we have tried to treasure.

To offer in summary the image of Italian housing, one can take a look at its extreme aspects, on the one hand, the ostentatious luxury of houses of two or three million a compartment, and on the other, the shameful inadequacy of housing that we might call proletarian. In the midst of all this, a most miserable spectacle is the one offered by the prospect of council houses in which the designer, in the wake of the aforementioned aesthetic misunderstanding, has tried to make Mondrian-inspired architecture (or whoever) by juxtaposing impossible geometric planes and forcing into a dry abstract composition the most basic necessities of life. The ironic depiction of the painting can be completed by including a relative: the obscure inhabitant who moves, foreign and anonymous among these forms, noting only their early

¹⁶ As the highest critical documentation of the modern urban drama, through a view that is not strictly technical but historical and human, Lewis Mumford's volume, *The culture of cities*, London, 1938, is worth pondering, and especially, in the sense mentioned above, the chapter entitled *The senseless industrial city*.

decay and not their mechanistic metaphor; a metaphor that, more or less poorly digested, provides today a tentative and ironic affinity between the remotest countries. For, among the astonishing requirements of our present time, we should record the extreme rapidity and ease with which a new figurative idea makes its way around the world and produces imitators and proselytes everywhere. Many years ago, in fact, Le Corbusier was already cursing the too many imitators of the new architecture who were in danger of ruining a Renaissance in its infancy, *une Renaissance à ses débuts*.

To the old stylistic rhetoric we have substituted an even more baleful one, and that is the rhetoric of mechanism. Here, we cannot fail to associate ourselves with a builder and architect endowed with genuine imagination such as Pier Luigi Nervi when he writes: "It is appropriate to denounce the danger of a constructive academicism equally if not even more harmful than the outdated decorative academicism."¹⁷

Perhaps it was not sufficiently understood that a real renewal of our building industry could not consist in a technical requirement or in a different formal direction, understood in themselves as having their own autonomous destiny. Our building industry will be renewed if we architects fight as participants and become responsible for a common world in order to help change those conditions of social, political and administrative life on which our work solely depends and which we know are today not favorable to a promising development of our environment. In other words, it is necessary to commit ourselves, even at the risk of displeasing the organs of executive power, to the entities of the all-powerful state, criticizing where necessary (and God knows if it is necessary), their erroneous arrangements and procedures and suggesting new possibilities and new ways. It must be acknowledged that the greatest danger of modern society, whether dominated by the right or the left, is in the idolatry of the State, in the blind and indifferent power of massive organizations against which many enlightened men today preach the implementation of limited autonomous communities in which power is divided rather than looming from afar and from above. As Simone Weil rightly writes, the present danger is that the ancient forms of dictatorship are gradually being replaced, colossal and anonymous, by "the oppression of function."

Now, those who believe these discourses to be alien to urbanism are themselves alien to a concrete reality and culture; and for that matter, in the name of what if not in that of a real capacity for synthesis and, therefore, of a broader and more open responsibility. Could the modern architect aspire to call himself an urbanist if his intervention, at the conclusion of others' complex investigations and requests, should not be limited to an aesthetic apparatus that makes good taste safe, but should instead interpret and resolve the needs of a better coexistence? It is necessary, then, that he should feel even more than others the duty of full participation in social and political life, which is as much as to say the duty of a particular and responsible culture.

To those who assert that our function as architects should be limited to the technical solution of problems posed to us by others, I like to dedicate, so that it may be pondered by them, the following page by C. G. Jung: "The larger the organization, the more unavoidable is its immorality and blind stupidity. If now society in its individual representatives already automatically affirms collective qualities, it thereby rewards all mediocrity, all those who dispose themselves to vegetate comfortably and irresponsibly: it is inevitable that the individual

¹⁷ *Architettura d'oggi*, collezione Viesseux, II, p. 13. Despite the reservations and objections of a critical nature that have been made to Nervi, I consider his volume *Costruire correttamente* as the most vivid contribution that has been made in recent years to the problems relating to the cultural preparation of faculties of architecture in Italy.

element will be pushed aside. This process begins in the school, continues in the university and dominates wherever the state puts its hand. The smaller the social body, the more the individuality of its members is guaranteed, the greater their relative freedom and, thus, the possibility of conscious responsibility. Without freedom there can be no morality. Our admiration for large organizations vanishes if we glimpse the other aspect of the miracle, specifically the monstrous accumulation of all the primitive characters of man and the inevitable annihilation of his individuality in favor of the monster that is every large organization. A man of today, whether he corresponds more or less to the collective moral ideal, has made his heart a den of murderers, as is not difficult to prove by analysis of his unconscious, even if he is not disturbed by it at all. If he has normally fitted into his environment, even the worst taboo of his society will not disturb him, provided that the majority of his fellow citizens believe in the high morality of their social organization.”¹⁸

In conclusion, it seems to me that we architects need to become more precisely aware of the contemporary history of our country so that it becomes a concrete condition, and not a vague and abstract one, of our work. There is no other way to rid ourselves of the provincialism that continues to plague us despite our vitality and brilliant qualities. The works of others, those matured under a different climate and for a different society, are not things to be imitated but only to be understood as testimonies to the manifold variety in which creative freedom is configured.

What is lacking from us is not the ability to point to a few happy examples but an average production that is acceptable and worthy; for, I repeat, an achieved civilization will not be able to be demonstrated by a few works of poetry but by a widespread architectural literature that finds a place alongside that of the past.

This brief paper was presented at the national urban planning congress held in Turin in October 1956. It was my purpose to collect, in a quick summary, the arguments that most often recur in the current problem of ancient centers in order to establish some useful premise for the debates that are still taking place.

The image of the world reflected in the building is worthy of inducing architects and writers in every country to participate in the questions concerning the survival of ancient centers, and in particular those in Italy; not only because ours is a precious heritage, but because, in the forms of the new buildings and in the possibility of their coexistence with those of the past, the imprint of our own destiny is configured, in its becoming, and in an exemplary manner.

*

¹⁸ C. G. Jung, *L'io e l'inconscio*, Torino, 1948, p. 49.



ICOMOS

IL MONUMENTO PER L'UOMO

*Atti del II Congresso
Internazionale del Restauro*

PORTADA. *Il monumento per l'uomo*, Actas del II Congreso Internacional de Restauración (Venecia, 25-31 de mayo de 1964, Marsilio, Padua 1971).

Marsilio Editori

Conférence introductive

ROBERTO PANE

Publication originale: Roberto Pane (1971) «Conférence introductive», in: *Il monumento per l'uomo, Le monument pour l'homme, The monument for the man*, Atti del II Congresso Internazionale del Restauro, Actes du II Congrès International de la Restauration, Records of the II International Congress of Restoration, Venezia, 2-31 maggio 1964, Marsilio Editori, Padova, pp. 1-13



VENISE. 25 mai 1964, Roberto Pane prononce le discours d'introduction au 2e Congrès international des architectes et techniciens des monuments historiques. Assis, de gauche à droite, Raymond Lemaire, Carlos Flores Marini et Piero Gazzola. Image: Archives de Víctor Pimentel, avec l'aimable concession d'Andrea Pane.

Parler aujourd'hui de la restauration des monuments signifie reprendre un thème déjà vieux; thème dont l'ensemble des problèmes s'est notablement amplifié à partir des années de l'après-guerre, c'est-à-dire quand les vastes interventions motivées par les dommages causés par la guerre, nous ont obligé à remettre en question les critères mêmes de la restauration en étroite relation avec les nouveaux problèmes de la vie urbaine. En effet, comme tout le monde le sait, la restauration des monuments a souvent dégénéré dans une reconstruction stylistique étendue, dans le but de recomposer les formes que la guerre avait dévastées ou détruites, et malgré que ces réflexions dérogent bien trop des précédentes instances

esthétiques et historiques. Et cela est arrivé, comme on le sait, pour des raisons imposées par des nécessités contingentes pratiques qu'on ne pouvait supprimer, aussi bien qu'à cause de l'influence exercée par les traditions nationales et par le sentiment populaire. Naturellement toutefois, dire que, envers et contre tout, nos expériences de culture auraient dû s'imposer, même au prix d'oublier les circonstances exceptionnelles qui pourtant définissaient notre histoire culturelle, n'aurait aucun sens. Ainsi –pour citer encore une fois un exemple illustre– pour des raisons qui dépassent celles de nos théories, même valables, le visage de l'antique centre de Varsovie était recomposé comme avant les destructions nazistes, parce que la signification qu'il avait pour la nation polonaise ne pouvait être remplacée et compensée par ce que l'architecture moderne aurait été en mesure de donner.



VARSOVIE. Aperçu de Stare Miasto (vieille ville) après les restaurations.
Image: Roberto Pane, 1965 (AFRP, POL.P.4).



CRACOVIE. Place du marché central (Rynek Główny) après les restaurations.
Image: Roberto Pane, 1965 (AFRP, POL.P.4).

Mais, en dehors des reconstructions massives motivées par des occasions exceptionnelles, nous ne pouvons pas oublier que, spécialement dans les pays du Nord de l'Europe, l'image d'un passé particulièrement cher aux traditions locales, n'est présent que par le fait que chaque partie croulante a été, au fur et à mesure, renouvelée et remplacée par une nouvelle qui en a répété fidèlement la forme. Quand je vis, il y a assez longtemps, le cloître de Westminster, seulement quelques pans de mur portaient encore les signes de la grave consommation des siècles; il se peut qu'aujourd'hui ils aient été, eux aussi, refaits. On pourrait dire la même chose pour tant d'illustres édifices dont l'histoire artistique, si elle veut être complète, ne peut taire les importantes réfections qui ont été accomplies dans un passé relativement loin afin que leur visage primitif puisse continuer à subsister. D'ailleurs, même dans des conditions de températures plus favorables, la conservation d'une antiquité plus éloignée a motivé toute une série de substitutions successives; et c'est ainsi que le temple de la Concorde à Agrigente montre son histoire moderne à travers les signes des différentes restaurations qui y ont été faites, il y a plus de deux cents ans jusqu'à nos jours; on peut même dire que, justement à cause de cela, il fournit une curieuse, mais décevante, documentation historique des diverses méthodes suivies pour assurer la conservation du monument, tandis qu'à l'œil profane il semble fournir l'exemple d'une exceptionnelle survivance.



AGRIGENTE. Temple de la Concorde. Image: Roberto Pane, anni 1950-1960 (AFRP, SIC.N.30).

Et c'est là qu'intervient la distinction entre la restauration et la manutention, distinction purement quantitative et non qualificative, étant donné que toutes deux se proposent comme but la conservation et, qu'épousseter un tableau ou une pierre gravée est une œuvre qui exige une technique, si simple soit-elle; et ce sera la continuité ininterrompue de la manutention qui rendra moins compromettante ou moins importante, l'œuvre du restaurateur, car elle permettra des interventions partielles et espacées dans le temps et évitera la réfection d'importantes parties que le long abandon a effacées ou a rendues vagues et floues.

Pourtant, s'il est vrai qu'en de nombreux cas nous avons dû nous résigner à voir survivre une vision abstraite et non physiquement réelle de l'image primitive, il est vrai aussi que l'exigence de la conservation de l'œuvre d'art et du document de l'histoire continue toujours à s'imposer avec une rigueur absolue, et que cette exigence continue à être sentie comme prémisses à chaque intervention, et est confirmée par la constitution même, récemment décidée par l'Unesco, d'un Centre international d'études pour la conservation et la restauration des biens culturels. Le titre même de ce centre implique déjà le concept d'une tutelle qui, ayant pour but la subsistance des biens culturels, comme un tout indivisible, demande la définition et le développement d'une nouvelle conception de la restauration; conception qui serait la rencontre justement des critères généraux et des techniques particulières à travers lesquelles les interventions les plus diverses pourraient retrouver un fondement unitaire et cohérent. Il est juste toutefois d'ajouter que, tandis qu'il est toujours possible d'assurer la conservation d'un objet mobile –même quand il ne participe plus physiquement à la vie actuelle– la chose est bien plus difficile pour les œuvres d'architecture qui, au contraire, tirent leur seule possibilité d'exister d'une constante participation à l'évolution du milieu et à l'évolution historique.

Dans ce sens donc, l'actuel accroissement de la création de nouveaux musées est bien plus souvent motivé par le caractère d'éloignement progressif par rapport à la vie contemporaine des instruments primitifs et des objets d'art que par une exigence culturelle accrue et plus diffusée. On pourvoit donc à sauver les choses qui ne trouvent plus place dans notre vie quotidienne en les transférant puisqu'elles n'ont plus leur primitive fonction d'utilisation et de consommation, dans une atmosphère de contemplation où elles sont destinées à fournir un témoignage, et si, en dehors des documents d'histoire et de coutumes, ce sont des œuvres d'art, à constituer un stimulant esthétique, dans des conditions expressément prévues mais, de toute façon, inévitablement fort diverses des conditions primitives. Ainsi l'architecture est privée de sa décoration; le tableau, la fresque, la statue, le mobilier lui-même, s'éloigne du palais et de l'église pour trouver asile dans un musée ou devenir objets du commerce d'antiquités, tandis que l'édifice qui les contenait subit un processus de transformation, d'adaptation ou même d'anéantissement qui est indissolublement lié à son destin urbanistique.

Mais avant de continuer à considérer le rapport entre ancien et nouveau –qui définit les aspects les plus actuels de nos problèmes– il est opportun de rappeler brièvement les principes modernes de la conservation et de la restauration des monuments.

En partant d'une vision unitaire, dont on peut supposer l'existence a priori, les théories relatives aux monuments ont profité des expériences les plus souples et les plus avancées déjà acquises dans le domaine de la peinture et de la sculpture.

C'est pourquoi nous sentons aujourd'hui qu'on doit avoir constamment présentes les données qui nous ont été fournies par les divers arts visuels, même si la diversité matérielle de l'intervention semble empêcher de faire un rapprochement sur une base commune. Comme on le sait, l'orientation de la restauration moderne est déterminée par l'instance esthétique et

par l'instance historique, si bien que tout le processus qui se déroule dans la programmation de l'intervention et dans son exécution pratique consistera à tempérer et à concilier les considérations que chacune des deux instances impose au restaurateur.

A propos d'une plus ou moins grande participation de l'une ou de l'autre des instances, on a cité le monument en ruine antique comme celui pour lequel, exceptionnellement, c'est l'instance historique, seule, qui dicte les normes. Mais si nous nous rappelons tant soit peu les aspects divers des édifices en ruine, nous nous apercevons souvent qu'il y a en eux une valeur d'art, même si elle est sous forme fragmentaire. Évoquons par exemple les ruines des temples doriques de Pesto ou d'Agrigente et demandons-nous s'il est légitime d'affirmer qu'ils n'ont qu'une valeur de document et non pas une valeur d'art, par le seul fait que la configuration primitive et unitaire ne subsiste plus. Et, bien que sous diverses formes, on pourrait en dire autant pour de nombreux monuments de l'époque médiévale ou moderne sur lesquels les variations, les mutilations et les adjonctions ont rendu fort partielle et problématique l'image primitive, si toutefois elle a jamais existé. On ne veut pas affirmer pour cela que le monument en ruine doit et peut être objet d'une vaste restauration de nature esthétique, mais on veut seulement faire allusion à l'incertitude empirique dans laquelle fatalement l'on tombe, à peine tente-t-on d'introduire des catégories dans l'immense complexité et variété des cas réels. Insistant encore un instant sur ces aspects, on doit rappeler que, même dans la restauration statique des ruines, un critère d'évaluation et le choix intervient pour lequel l'adjonction due à une consolidation ou la substitution de certains morceaux de colonnes posent des problèmes qui nous reconduisent, inévitablement et nécessairement, à l'instance esthétique et non seulement à celle qu'impose le respect de l'intégrité du document.

Il apparaît donc déjà évident, après ces premières constatations, que les deux instances opèrent ensemble et simultanément dans chaque intervention et ce, même si le hasard veut que, à chaque fois, le jugement critique assigne un caractère prévalent à l'une des deux.

En Italie, une récente énonciation théorique –qu'il me semble utile de rappeler ici, tant pour sa contribution aux méthodes que pour ses contradictions– est celle publiée par l'Encyclopédie universelle de l'art.

Elle se compose de deux parties: la première, relative à une énonciation générale et à une distinction des différents problèmes et la seconde se rapportant à la restauration architectonique. Dans la première on lit «Du point de vue historique, l'adjonction et l'interpolation subie par une œuvre d'art n'est qu'un nouveau témoignage de l'œuvre humaine et du transit de l'œuvre d'art dans le temps: en ce sens, l'adjonction ne diffère pas, par essence, de ce qui est la souche originaire et a les mêmes droits à être conservée. Le déplacement au contraire, bien que résultant également d'un acte accompli à un moment déterminé et s'insérant également dans l'histoire, détruit en réalité un document et ne documente pas lui-même à vue, et de là pourrait porter à la destruction et donc à l'oblitération d'un passage historique important pour le futur et, de toute façon, à la falsification d'une donnée. Des considérations précédentes il résulte, par conséquent, que l'adjonction doit être considérée comme régulière et le déplacement comme exceptionnel. Et c'est tout le contraire de ce que l'empirisme du XIX^{ème} siècle et les vandales toujours renaissants conseilleraient pour les restaurations». Il est important de relever que, à l'aide d'un jugement plus ample et plus littéraire, on renouvelle par ces phrases la même exigence que celle déjà exprimée par la Charte de la Restauration italienne, qui prévoit: «Il faut que soient conservés tous les éléments ayant un caractère d'art et de souvenir historique, à quelque époque qu'ils appartiennent, sans que le désir de l'unité stylistique et du retour à la forme primitive intervienne pour en exclure quelques-uns ou au détriment d'autres, et, seuls, peuvent être éliminés ceux, telles les maçonneries de fenêtres ou concernant les espaces entre les colonnes de portiques, qui, n'ayant pas d'importance ou de signification,

représentent des laideurs inutiles; le jugement sur les valeurs relatives et sur les éliminations correspondantes doit toutefois, dans tous les cas, être soigneusement pesé et ce ne doit pas être le jugement personnel de l'auteur du projet de restauration».

Dans la seconde partie au contraire, le rédacteur de l'alinéa *La restauration architectonique* contredit implicitement les énonciations précédentes, assignant à «la valeur artistique une prépondérance absolue par rapport aux autres aspects et aux autres caractères de l'œuvre, lesquels doivent être considérés seulement en dépendance et en fonction de cette unique valeur».

Comme on le voit, donc, une nouvelle théorie est tentée ici en donnant à l'instance esthétique, à établir à travers le discours critique, la priorité absolue, l'unique valeur même. Et afin que l'énoncé soit plus clair, l'auteur ajoute encore «Mais cette reconnaissance est un acte critique, un jugement fondé sur le critère qui identifie dans la valeur artistique, et par conséquent dans les aspects, le degré d'importance et la valeur même de l'œuvre; et c'est sur celle-ci qu'est basée la seconde tâche qui est de récupérer, en la restituant et en la libérant, l'œuvre d'art, c'est-à-dire l'entier complexe d'éléments figuratifs qui constituent l'image, et à travers lesquels elle réalise et exprime sa propre individualité et sa propre spiritualité. Chaque opération devra être faite dans l'idée de réintégrer la valeur expressive de l'œuvre, puisque le but à atteindre est la libération de la vraie forme. Au contraire, quand les destructions sont assez graves pour avoir grandement mutilé ou détruit l'image, il n'est absolument pas possible de revenir en arrière et de retrouver le monument: il ne peut se reproduire puisque l'acte créateur de l'artiste ne peut se répéter.

«De cette mise au point dérivent les critères à adopter qui constituent une transformation radicale et un renversement de la méthode philologique: la nécessité d'éliminer les superpositions et les adjonctions, mêmes remarquables et ayant une valeur particulière de témoignage, qui peuvent attaquer ou rompre l'intégrité architectonique-figurative, en altérant la vision».

Ici, comme on le voit, l'instance historique est refusée à un point tel que l'image qu'on devrait «sauver» est même portée hors du temps. Qu'est, en effet, la «libération de sa vraie forme» sinon un énoncé anti-historique? En outre, pour corser l'équivoque, on ne parle que de «adjonctions, même remarquables et ayant une valeur linguistique etc...» omettant de dire que ces adjonctions ont souvent une valeur artistique et quelquefois même une valeur insigne, grâce à quoi la «vraie forme» de l'œuvre –entendue comme celle que le jugement critique nous incite à conserver ou à libérer– peut même être la forme successive dans le temps et non la forme originaire. Et alors, qu'est-ce que c'est donc que cette «vraie forme»? On doit reconnaître que dans les citations faites on nie jusqu'à l'histoire même de l'architecture, dans ses évidentes réalités de stratifications, de variations, de substitutions, d'adjonctions etc... qui définissent la vie des monuments à travers les siècles, vie au cours de laquelle la personnalité originaire créatrice subsiste bien rarement seule et entière mais est distinguée par nous d'une manière critique dans le contexte des autres valeurs expressives, même non prépondérantes mais dotées, elles aussi, d'une validité esthétique qui s'ajoute à la validité historique. Elle est par conséquent évaluée par nos soins, sans que nous nous laissions tenter par l'idée absurde de «la libérer», sauf graphiquement par les innocentes lignes d'un croquis qui accompagne le discours critique.

En d'autres termes, l'auteur ne s'aperçoit pas que sa «libération» concorde parfaitement avec ce que disait Viollet-le-Duc, lequel toutefois avait au moins, lui, le mérite de reconnaître que l'état d'intégrité où l'opération de restauration reconduisait le monument «pouvait n'avoir jamais existé».

Mais cela ne suffit pas; continuant à fermer les yeux sur la complexité des données réelles et reconnaissant seulement la présence de «destructions», «d'encombrements visuels» et de «parties manquantes», l'auteur arrive à affirmer la nécessité de l'intervention de la fantaisie, avec des éléments nouveaux, pour redonner à l'œuvre une unité et une continuité de formes, en se servant d'un «libre choix créateur!». Il est donc évident que le fait d'avoir nié la simultanéité et la coexistence dialectique de l'instance esthétique et de l'instance historique l'induit à énoncer un autre rapport dialectique: celui qui existe entre la restauration comme «processus critique» et la restauration comme «acte créateur»; mais de cette façon, loin de proposer une nouvelle théorie, le fait de passer à l'activité créatrice proprement dite retire au discours sur la restauration la particularité qui lui appartient et produit une certaine confusion là où, au contraire, il fallait opérer une distinction.

D'autre part, il est évident que l'activité du restaurateur ne s'achève pas aux bornes de l'expérience critique, philologique et constructive. La définition des détails qu'il sera bien nécessaire de prévoir comme conséquence du nouveau rapport que l'intervention crée entre les parties anciennes et les nouvelles, exige une capacité de goût, même quand il s'agira tout simplement de déterminer la valeur de clair-obscur d'une surface de pierre ou la couleur d'un enduit; mais il s'agira d'une détermination contrôlée constamment par le jugement critique et non d'un «libre choix créateur».

Parlons maintenant d'une exigence absolument nouvelle, même par rapport à un passé assez récent: c'est-à-dire celle d'une subordination plus rigoureuse du concept même de conservation du monument au contexte du milieu. On peut dire que ce qui nous donne le mieux la mesure de notre nouveau comportement, en ce qui concerne les valeurs du milieu qui définissent la réalité historique et urbanistique du monument, est le fait que nous condamnons aujourd'hui sans appel ce qu'on nomme les «libérations» ou «valorisations», perpétrées un peu partout jusqu'à hier et invoquées encore de temps en temps aujourd'hui. Nous sentons qu'une conception dans le sens urbanistique de l'actuelle conservation est tellement nécessaire que nous déclarons qu'il est impossible de prévoir un programme de véritable tutelle s'il n'est pas organiquement compris dans le plan d'aménagement urbain. En ce sens, je le répète, la restauration, d'une part, va au-devant de l'urbanisme tandis que, d'autre part, les lois mêmes de la tutelle cherchent à définir les façons particulières d'opérer, non seulement pour les centres historiques entendus comme noyaux primitifs et compacts des cités antiques, mais pour les éléments dispersés dont la valeur effective constitue un patrimoine à conserver. Actuellement, en Italie, on est en train de lutter justement pour cela, c'est-à-dire pour ou contre une loi d'urbanisme qui, pour la première fois, propose des critères, relatifs à des normes, à l'avantage des centres historiques et des valeurs des milieux; c'est la première fois qu'on pose une limite valable à la libre oppression que l'intérêt privé a exercé et continue à exercer chez-nous, au détriment des biens culturels et détriment donc de l'intérêt collectif.

Il est toutefois également vrai qu'à peine nous nous préparons à considérer les problèmes de la conservation des monuments dans leurs implications avec le tissu urbanistique, qu'à peine nous prenons conscience de l'actuelle nécessité d'une vision unitaire dans laquelle la restauration, l'urbanisme et l'architecture moderne seraient liées ensemble par un rapport qu'à aucun moment il n'est permis d'ignorer, nous nous apercevons que notre désir de nous conformer à une conception historiquement et critiquement plus valable rend notre tâche beaucoup plus complexe.

Le fait est que nous ne pouvons même pas considérer comme suffisante la qualification des valeurs du milieu physique puisque, si le centre ancien est facilement défini par l'antique enceinte des murailles –plus ou moins reconnaissable au tracé, même quand il n'existe plus– les valeurs du milieu s'étendent d'une époque qui commence à la construction d'avant

le XIX^{ème} siècle pour arriver jusqu'à hier, c'est-à-dire à une époque déjà reculée pour nous, parce que non encore marquée par la congestion accidentelle que certains appellent «urbanisme ouvert» ou «sans forme» par analogie, –analogie teintée de snobisme–, avec les termes du plus récent langage figuratif, en nous proposant en substance d'accepter le chaos, sinon comme une particularité positive mais comme l'inévitable destin que notre temps nous assigne.

En fait, la rencontre entre antique et nouveau, qui est à la base de notre discours, n'est pas un rapport de rapprochement mais se présente comme une véritable osmose; et pour reconnaître que cela est vrai il suffit de rappeler combien de constructions des centres antiques exigent une œuvre de substitution totale, bien plus problématique que la restauration d'un monument parce que impossible à définir d'une manière précise. En effet, tandis que pour les critères généraux de la restauration certaines normes sont nécessaires, celles par exemple indiquées lors de la Conférence d'Athènes ou celles prévues en Italie par la Charte de la Restauration –auxquelles au cours de ces séances on proposera d'ailleurs quelques amendements pour la rédaction d'une norme internationale– la rencontre urbanistique entre antique et nouveau est susceptible de bien peu d'exhortations et de bien peu d'orientation positives. Toutefois les expériences faites au cours des années d'après-guerre, malheureusement presque toutes négatives, nous autorisent à faire quelques suggestions.

Avant tout, il me semble que le plus grave dommage a été produit par les hauteurs excessives réalisées soit par la construction de substitution, soit par celle que la spéculation sur les terrains à bâtir a fait surgir sur les zones vertes et à la périphérie des villes. La nécessité de la conservation des rapports du milieu étant admise, aucune dérogation par rapport aux hauteurs moyennes ne devrait être admise dans les zones de plus grand intérêt. Et qu'on me permette ici de rappeler que pour la tutelle des centres historiques j'ai déjà depuis longtemps suggéré un critère a été repris dans la nouvelle loi d'urbanisme proposée en Italie. Il tend à démontrer la légitimité de l'éventuel éclaircissement vertical au lieu de l'éclaircissement horizontal qu'on a malheureusement constaté jusqu'ici et qui a eu pour conséquence d'aliéner, dans notable mesure, les premiers tracés urbanistiques. L'éclaircissement vertical –qui consisterait à assigner à la construction de substitution des hauteurs inférieures à celles actuelles– ne réduit pas le nombre d'habitants possible, étant donné la meilleure utilisation des espaces actuellement et la hauteur réduite des pièces et il aide à restituer aux milieux antiques le rapport des masses qui existait avant que ne commençât dans de nombreuses villes d'Europe, spécialement à partir du XIX^{ème} siècle, cette intensification verticale qui a progressivement contribué à dégrader les conditions locales de vie. De cette façon donc, une œuvre de véritable restauration du milieu peut constituer un avantage pour les valeurs d'art et d'histoire en déterminant, dans le même temps, les conditions favorables à une installation plus saine.

Toutefois, en ce qui concerne les arguments qu'il nous convient d'avancer, dans le but de mieux orienter l'opinion publique, il me semble opportun de recommander qu'il faudrait invoquer le moins possible les raisons concernant l'art et qu'il serait nécessaire d'insister sur celles qui regardent l'hygiène et la santé publique, entendues dans leur acception la plus moderne, c'est-à-dire en tenant compte de facteurs psychologiques qui sont normalement négligés, c'est bien sur une meilleure vie commune, en tous cas, que pourront être basées aussi bien la conservation du patrimoine du passé que la création de nouvelles villes desquelles on ne devra plus être tentés de fuir au plus vite.

Il est à peine nécessaire d'ajouter que, alors que les appels pour la défense de l'art supposent pour être entendus une certaine éducation culturelle, ceux en faveur d'un habitat plus sain peuvent être entendus et acceptés par tout le monde.

Or, si pour un instant nous considérons ce qui a été fait pour les monuments et les valeurs des milieux dans les années de l'après-guerre, nous devons reconnaître que les pays de l'Europe orientale ont démontré une bien plus grande sollicitude, par rapport à ceux de l'occident, à l'égard de la conservation et des soins à apporter à leurs biens culturels. Ceux qui, comme moi, ont visité la Pologne, la Hongrie et la Tchécoslovaquie ne peuvent que confirmer cette affirmation. Entre autres, et sans faire allusion aux vastes œuvres de restauration accomplies spécialement dans les deux premiers Pays à la suite des dévastations consécutives à la guerre, ce qui chez-eux s'offre comme un bénéfice –et je dirais même comme une chose providentielle aux yeux des visiteurs occidentaux– c'est l'absence de publicité, de cette publicité qui est une calamité et qui, en Italie, ne connaît pas de barrières, qui est aujourd'hui devenue le témoignage le plus éloquent du superpouvoir de l'intérêt privé au détriment du prochain.

En ce qui concerne notre Pays, on doit tout simplement constater que, si ses centres antiques tombent en ruine c'est parce que ce ne sont pas les pouvoirs publics et les instituts culturels, auxquels incomberaient d'exercer un contrôle, qui décident de leur sort mais bien les grandes sociétés immobilières et ces commerçants qui connaissent bien les voies de la corruption et n'ignorent pas l'insuffisance des normes de tutelle; et à ceux qui m'objecteraient que je ne parle plus de la théorie de la restauration mais de abus édilitaires, connus plus ou moins de tous, je répondrais que si ces abus ne sont pas mis hors la loi on ne pourra jamais sérieusement parler de conservation des monuments, car le milieu n'est pas un accessoire mais la vie et la respiration même de l'œuvre que nous voulons prendre en tutelle.

Et venons-en maintenant à parler de circonstances plus particulières qui, nous le verrons, nous reconduiront inévitablement à un discours plus général. Tout le monde sait que nous possédons aujourd'hui les moyens les plus extraordinaires d'intervention technique que le monde ait jamais connu. Nous pouvons retirer à une maçonnerie antique sa fonction de soutien sans que cela soit visible; nous pouvons alléger une couverture en mettant à la place de la structure primitive de bois de légers éléments de ciment pré-contraint ou d'acier; encadrer des espaces et des horizons en perspective à l'aide de cristal; intervenir dans un contexte de maçonnerie, formé d'éléments divers, presque avec la même délicatesse et avec la même souplesse que lorsque nous intervenons sur la surface d'un tableau etc... etc... Et pourtant, tandis qu'en certains cas exceptionnels nous faisons de semblables choses, les plus modestes et les plus normales interventions –telles que celles qui consistent à exécuter un bon enduit ou une bonne peinture– sont rendues difficiles à cause du courant standard de la production industrielle, imposé par l'économie de profit et par la disparition, qui en est la conséquence, de l'artisanat, lequel, il n'y a pas encore très longtemps, rendait possible ce que nous pourrions appeler l'ordinaire administration de la restauration. Et, il faut se demander si, en d'autres termes, cet artisanat, aujourd'hui anachronistique, pourrait revivre si seulement les prix unitaires –concernant les œuvres spécifiques relatives à l'intervention même superficielle sur une architecture antique– n'étaient pas les mêmes que ceux qu'on applique pour le travail édilitaire courant. Peut-être est-ce que cela n'arrive pas dans d'autres pays, mais, en Italie, cela continue à être normal, malgré qu'on ait souvent dénoncé l'inconvénient qui en résulte.

Dans un sens plus général, les conditions actuelles font apparaître un contraste irréparable entre les formes du passé et celles d'aujourd'hui. On ne peut nier, en effet, que tandis que les premières ont toujours une empreinte artisanale, quelles que soient les tendances de goût qu'elles expriment, les formes actuelles sont indifféremment mécaniques et tendent à combler l'absence de valeurs superficielles et plastiques par l'ostentation des structures, plus souvent fausses que vraies. La conséquence de cet état de choses est que, même quand ce qu'on appelle la construction de substitution introduit dans le tissu antique une fabrication moderne –bien que de mêmes dimensions que la construction primitive– il est assez rare

qu'on ne constate pas un appauvrissement substantiel des valeurs de milieu; le résultat est presque toujours semblable à celui que produit l'intrusion d'une matière inerte dans un organisme vivant.

Ces problèmes n'ont pas été clarifiés suffisamment et par conséquent certains n'ont pas manqué d'affirmer, justement à cause de constatations dont on a parlé, la nécessité de faire une séparation nette entre milieu antique et milieu moderne; c'est là une solution qui est simplement contraire à la continuité de la culture sans laquelle la conservation même du patrimoine architectural finirait par n'être qu'un vain propos, parce que privé de vitalité et de futur; sans ajouter également que la présence d'importantes valeurs de milieu en dehors du centre antique tend à indiquer de toute évidence l'absurdité d'une telle séparation.

Mais les discussions –qui sont souvent de la vaine polémique au sujet de la rencontre entre antique et nouveau– nous ramènent à l'incompréhension qui place dans deux camps adverses les architectes opérateurs de la construction moderne et ceux à qui on a confié la tâche de la tutelle des monuments. Or, s'il est vrai que, même dans le monde actuel, les nations ne peuvent renoncer à aspirer à la continuité de leurs qualifications de culture particulières, dans celles d'antique tradition d'art et d'histoire on dirait que chaque architecte est obligé d'affronter les problèmes dont nous nous occupons, et, mieux même, que de la solution de ces problèmes puisse ou doive souvent dériver la particularité de leur production par rapport à celles des autres pays chez qui l'héritage du passé et les aspects de la nature ne dictent pas un engagement aussi péremptoire ou aussi complexe; je le répète, sans aucun préjugé pour l'originalité expressive, comme le démontrent –malheureusement elles sont peu nombreuses– quelques œuvres heureusement conçues. Dans les écoles d'architecture elles-mêmes, la formation d'une culture historique et critique, loin d'être considérée comme une base indispensable à l'expérience professionnelle dans chacune de ses activités, a eu, jusqu'à présent, un crédit relativement faible. D'autre part, dans la société moderne, complètement tournée vers la «quantification» dictée par l'économie de profit, toute exigence de «qualification» comme celle qu'ici l'on cherche à affirmer, demande un effort difficile et est donc, à cause de cela, vouée la plupart du temps à l'impopularité et à l'insuccès. Et même dans le but de tenter une facile évasion, un bon nombre d'architectes affirment que, tout comme le milieu antique qui apparaît comme le résultat de juxtapositions et de contrastes, on peut en dire autant de celui de notre temps, ce qui équivaut à ne pas reconnaître que la question se pose aujourd'hui en termes complètement différents de ceux du passé, aussi bien dans les formes complètement différentes de celles du passé, aussi bien dans les formes particulières que dans le rythme des opérations.

Un autre aspect courant de l'équivoque existant consiste à parler d'architecture moderne en sous-entendant un ensemble de valeurs positives, alors qu'en réalité les rares exceptions valables ne compensent pas du tout le caractère d'immense horreur de la construction moderne. Il est avéré, au contraire, qu'une architecture nouvelle acceptable, comprise comme expression de la civilisation, n'est reconnaissable que dans un nombre moyen de cas.

En outre, si, d'une part, l'architecte exerçant sa profession libéralement est l'opérateur qui est le plus grand responsable de l'isolement de notre patrimoine d'art et de nature, d'autre part, l'architecte tuteur des monuments continue à prêcher le compromis, –et même l'imitation– car il le considère comme un «moindre mal» par rapport à celui causé par la construction moderne. Les torts qui consistent en un refus réciproque du dialogue qui devrait constituer les prémisses à des éclaircissements et à une collaboration sont donc partagés. Et il est significatif de constater que, tandis que les gratte-ciels à usage d'habitations sont autorisés et tolérés près de milieux et de monuments insignes, on continue à perpétrer d'absurdes

restaurations, absurdes à cause de leur programme stylistique arbitraire et de la violation de quelques justes normes qui recommandent le respect de la stratification historique. Du reste, une dernière preuve de la séparation actuelle des pouvoirs et des buts nous est donnée par le fait de l'absence totale —et je serais fort aise d'être démenti par les faits— de représentation à ce Congrès des architectes soi-disant militants, congrès à l'occasion duquel les organisateurs ont pourtant accompli des efforts pour que puisse s'échanger un dialogue utile. Il me semble donc qu'il faut insister sur ce point et qu'un appel aux architectes de toutes les professions, pour une conscience de culture plus précise, doit et peut être l'un des buts principaux de notre rencontre.

De plus, et toujours sur ce thème qui est dicté par l'intérêt pour tout ce qui se trouve autour du monument, et, à cause de cela, en influence ou même en détermine le sort, il faut se demander jusqu'à quel point notre sollicitude à conserver et à restaurer des images d'art correspond encore à une possibilité de contemplation qui subsiste.

Il faut, en d'autres termes, se demander si nous dédions trop de soins à un futur très hypothétique ou s'ils répondent aussi à une exigence actuelle. En réalité nous devons reconnaître que même la plus fugitive contemplation est à peine possible dans l'actuelle situation urbanistique; chacun sait qu'elle est bien plus souvent refusée qu'accordée.

Déjà, s'arrêter seulement pour regarder une œuvre d'architecture est devenu, dans presque tous les centres européens, une opération que la présence constante des voitures rend à l'heure actuelle assez difficile; et, naturellement, cette difficulté n'est pas limitée à la seule architecture du passé; en réalité, la valeur des formes risque de se réduire à une aspiration anachronique même pour l'architecture moderne. Et c'est là un autre aspect qui, à travers une constatation négative, nous reconduit à une vision unitaire.

Les circonstances dont on a parlé posent donc le problème de la conservation du patrimoine architectonique en des termes assez différents de ceux du passé, tandis que la conservation est —et devrait continuer à être— le but essentiel de la restauration; je dis «devrait» parce qu'on a cherché bien souvent à concilier la solution provisoire des problèmes de la circulation avec la prétendue «valorisation» des monuments; et c'est ainsi que de nombreux arrangements urbanistiques des centres historiques ont réalisé —et tentent encore de réaliser— des éventrations insensées ayant pour résultat de détruire une stratification de grand intérêt, sans par ailleurs procurer un seul avantage durable pour la circulation, mais tout à l'avantage de la spéculation édilitaire.

Ce sont là les problèmes, qui me semblent les principaux, dont nous devons discuter avec les architectes opérateurs de la construction moderne afin que les hypocrites évasions ne soient plus possibles et que notre culture retire, et c'est nécessaire, un bénéfice de l'examen et de la confrontation des situations de fait. Et le minimum auquel nous aurions certainement raison de nous attendre d'un dialogue plus ouvert sera une qualification moderne de la culture architectonique, en même temps qu'une plus claire définition de l'activité du restaurateur; activité qui ne serait plus limitée à la spécialisation professionnelle mais serait nécessairement étendue à la capacité de collaborer à une solution vitale. Et cela, qu'on ne s'y trompe point, ne contredit pas du tout la légitime exigence que les caractères des formes maintiennent leur empreinte d'authenticité dans le rapprochement de l'antique et du nouveau.

Mais en particulier —spécialement en ce qui concerne les édifices ayant une valeur de milieu— cette qualification sera renouvelée par le fait que l'actuelle utilisation d'un édifice exige une intervention, spécialement à l'intérieur, qui va bien au-delà de la restauration pure et simple, du moment qu'il s'agit de réaliser une adaptation pratiquement valable, sans laquelle l'œuvre

cesserait d'exister, même si elle continuait à être l'objet de tutelle. Et, à ce propos, nous ne pouvons manquer de considérer comme improductifs –et même comme dangereux pour la tâche même qu'ils se proposent– les partisans de l'absolue «intouchabilité» du centre antique et des valeurs de milieu; dangereux justement parce que, presque comme le résultat d'une démonstration par l'absurde, ils doivent se résigner à voir disparaître ce qu'ils n'ont pas accepté de voir adapté à une existence différente de la vocation originale. En ce sens, naturellement, les circonstances psychologiques qui s'ajoutent rendent encore plus complexe cette déjà difficile question, et, la première de toutes est celle qui laisse place à la persuasion que la vérité de la culture est une chose et que la stratégie qu'il convient de suivre pour protéger les biens de la culture même, en négociant au besoin à l'occasion quelque sage abandon, en est une autre. Pareillement, et puisque nous sommes conscients de la faible participation des pouvoirs publics aux problèmes qui nous tiennent à cœur, il n'est pas rare que nous prenions, à l'égard des autorités politiques et administratives, une attitude suppliante et propitiatoire, si bien que, en définitive, le sauvetage d'un monument a l'air de nous être concédé comme une grâce de la part de gens qui pensent que leur temps est normalement occupé par des choses beaucoup plus sérieuses et bien plus importantes.

Et toujours dans le but de recueillir, dans l'esprit du temps, des attitudes qui nous suggèrent les termes de nouveaux problèmes, il me semble important de faire allusion aux influences –qui ne sont positives qu'en apparence– qui sont exercées dans notre domaine par l'industrie culturelle et de parler particulièrement du rapport actuel entre la conservation des monuments et les activités touristiques. Il m'apparaît que la tendance, assez couramment constatée, des pouvoirs publics à ne pas vouloir le moins du monde troubler une certaine paresse mentale et physique qui, à leur avis, est la condition indispensable du bien-être des masses laborieuses est digne de considération. Il existe une relation certaine entre les stupidités édulcorées des émissions de télévision et la façon dont les caravanes de touristes sont guidées vers la contemplation des monuments. En effet, de même qu'on évite tout effort mental à ceux qui regardent la télévision, on évite tout effort physique à ceux qui visitent les monuments. Le touriste est «débarqué» au pied de l'édifice qu'il doit visiter, même quand cela réduit ou annule même la marge intéressante du milieu et qui devrait être, au contraire, respectée.

Il faut remarquer en outre que, dans ces programmes et dans ces réalisations, ce qui surprend le plus –et éveille même une certaine admiration– c'est leur parfaite cohérence dans le cadre de l'économie moderne de consommation, tendant justement à éliminer toute marge improductive. Le monument n'est plus une individualité historique à protéger en tant que telle, mais un pur et simple objet de consommation et, par conséquent, la façon même dont il est conservé est strictement subordonnée à cette vocation. Il arrive donc que cela finisse par influencer dans le mauvais sens les critères de la conservation moderne parce que, les instances esthétiques et historiques ne constituant plus la condition sine qua non de l'œuvre de restauration, on effectue assez souvent de vastes et indésirables reconstructions afin qu'il y ait «plus à voir» que les simples ruines et afin que l'objet corresponde donc mieux à son prix. Il est alors nécessaire de réaffirmer les exigences culturelles de la restauration moderne. Il faut, en d'autres termes, éviter que la suspension des normes que nous avons établies, phénomène qui s'est déjà produit à cause des nécessités contingentes de la reconstruction d'après-guerre, devienne une suspension ou une annulation définitive à l'avantage de la «valorisation» touristique.

Malheureusement, les nombreuses reconstructions et les restaurations mal comprises qu'on a faites depuis longtemps en Grèce, et ailleurs, spécialement sur l'initiative des États-Unis, fournissent des témoignages à l'appui de ces interprétations. Si la froide et spectrale

résurrection du Stoà d'Attalo qui s'élève, neuf et intact, au milieu des ruines des Agorà athéniennes est une chose légitime, c'est que mon discours alors n'a pas de sens, et on devrait en affirmer autant pour le Centre de l'Unesco que j'ai déjà évoqué. En effet, lors qu'on accrédite le faux antique il n'y a plus à se préoccuper pour les problèmes de la conservation des biens culturels puisque, à peine ces biens seront-ils croulants –ou menacés de destruction– nous pourrons toujours les refaire avec une approximation attentive et avec vraisemblance, de la même manière que nous remplaçons un mécanisme défectueux par un mécanisme neuf.



ATHÈNES. Stoa d'Attale reconstruite. *Image: Roberto Pane, 1951 (AFRP, GRE.N.18).*

On peut bien en dire autant de la basilique de San Giovanni di Efeso, entièrement reconstruite sur les fameuses ruines, et également pour les réfections importantes qu'on continue à opérer sur l'acropole athénienne, toujours à «l'édification» du touriste fatigué aujourd'hui de voir les mêmes ruines, lesquelles ont souvent le tort de ne pas révéler assez clairement les structures originaires. Ici aussi, donc, c'est l'industrie culturelle qui impose des manipulations contraires à une culture plus qualifiée, qui refuse ces qualités d'authenticité qui conditionnent la validité de tout document d'histoire quel qu'il soit, qualités auxquelles nous ne pouvons renoncer du moment qu'elles n'expriment pas seulement une exigence de notre présent mais qu'elles constituent un devoir moral à l'égard du futur auquel on ne peut déroger.

J'espère, de toute façon, que nos amis américains ne seront pas vexés et qu'au contraire ils voudront bien répliquer aux observations qui précèdent et ce, dans le but de parvenir à un éclaircissement utile.

Quand, en Amérique, je critiquais cet étrange génocide archéologique que sont les Cloisters de New-York, on m'a répliqué en disant que ma conception de la restauration et de la conservation était trop rigide, et que les Cloisters constituaient un exemple efficace de moyen-âge européen pour tant d'américains qui ne pouvaient s'offrir le luxe de le visiter in loco. On dirait donc, que l'intransigeance culturelle peut être même interprétée comme un manque d'esprit démocratique et il est évident que, si l'on va par là, l'image du monument peut être l'expression ou le symbole de plus vastes significations.



NEW YORK. Fort Tryon Park, ensemble "The MET Cloisters". Image: Roberto Pane, 1953 (AFRP, AME.N.25).

En conclusion, les premières raisons de nos difficultés doivent être recherchées dans les aspects les plus généraux de la crise moderne de civilisation et de culture; il est vrai aussi toutefois que nous devons chercher à proposer notre voie sans attendre que la solution nous vienne du dehors. Nous devrions même aspirer à anticiper les images possibles de demain sans nous résigner à considérer qu'être «modernes» c'est renoncer définitivement et d'une manière conformiste à être des individus humains, en échange d'un bien-être uniforme dans lequel le «soleil de la terre» n'est plus là.

Nous ne voulons pas conserver les monuments du passé comme un rare monde d'images servant de refuge à notre nostalgie, mais comme un patrimoine vivant et actuel de notre présent. Comme pour toute conception moderne humanistique, les principes de la conservation

des monuments se fondent sur la supposition qu'un lien de continuité culturelle et historique entre le passé et le présent peut et doit subsister. Et, d'autre part, si en ce domaine et dans d'autres nous cessions d'aspirer à la «qualification» en opposition à la diffusion de la «quantification», nous ne pourrions même plus parler de la survivance d'une culture.

En substance il s'agit de savoir si l'homme veut choisir son propre destin, en s'imposant aux instruments qu'il a lui-même créés, ou bien s'il veut se résigner à ce que ces instruments lui dictent la route à suivre et concluent leur marche autonome en marquant sa disparition même.

INTRODUCTORY LECTURE

SUMMARY

The problem of the restoration of monuments has grown greatly since the end of the war, when the vast works undertaken to repair the ravages of war often led to stylistic reconstruction which deviated excessively from former historical and aesthetic requirements. Yet, while it is true that we have had to resign ourselves to preserving only a purely conjectural image of the original appearance of many monuments, it is also true that the need to preserve works of art and historical evidence continues today to be considered as the basis for any action. Modern restoration is motivated by aesthetic and historical requirements, so that the whole process of planning and executing restoration consists in a compromise between the demands made by each. It is clear that these two requirements operate together simultaneously in every work of restoration; even when critical judgement may from time to time place greater emphasis in one of them. To give, for example, absolute priority to the aesthetic requirement is to deny the history of architecture in its still living reality of different layers, modifications, substitutions, additions, etc., which define the life of monuments throughout the centuries; a life in which original creative personality rarely survives, but is critically distinguished by us in the context of other expressive styles, which, although not more important, also have their own aesthetic as well as historical value.

*



Versión del texto
en ITALIANO

Teoria della conservazione e del restauro dei monumenti

ROBERTO PANE

Pubblicazione originale: Pane, Roberto (1964) "Teoria della conservazione e del restauro dei monumenti", *Napoli Nobilissima. Rivista di arti figurative, archeologia e urbanistica* IV (I-II): 69-76¹.

Discorso introduttivo al Congresso internazionale degli architetti e tecnici del restauro, tenutosi a Venezia nel maggio 1964.



COPERTINA. Il monumento per l'uomo, Atti del II Congresso Internazionale del Restauro (Venezia, 25-31 maggio 1964, Marsilio, Padova 1971).

¹ Questa fu la relazione introduttiva al II Congresso internazionale degli architetti e tecnici del restauro (Venezia, 25-31 maggio 1964), poi ripubblicata in *Attualità e dialettica del restauro: educazione all'arte, teoria della conservazione e del restauro dei monumenti* (1987).



VENEZIA. Lavori del II Congresso Internazionale del Restauro, 25-31 maggio 1964. Immagine: S. Carillo (a cura di), *L'odore dei limoni. Bibliografia di Giuseppe Fiengo in occasione del LXX compleanno, Napoli, 2007.*

Problematica del restauro moderno

Parlare oggi del restauro dei monumenti significa riprendere un argomento ormai antico; argomento la cui problematica si è notevolmente ampliata, a partire dagli anni del dopoguerra, quando cioè i vasti interventi, motivati dai danni bellici, ci hanno obbligato a rimettere in discussione i criteri stessi del restauro in stretta relazione con i nuovi problemi della vita urbana. Allora, come tutti sanno, il restauro degli edifici monumentali è spesso degenerato in una estesa ricostruzione stilistica, allo scopo di ricomporre le forme che le azioni belliche avevano devastato o distrutto, malgrado che tali rifacimenti derogassero fin troppo largamente dalle precedenti istanze estetiche e storiche. Ciò è accaduto, comunque, per ragioni imposte da insopprimibili, se pur contingenti necessità pratiche, oltre che per le influenze esercitate dalle tradizioni nazionali e patriottiche e dal sentimento popolare. Ovviamente però, non avrebbe senso il dire che, malgrado tutto, le nostre esperienze di cultura avrebbero dovuto imporsi anche a costo di negare le eccezionali circostanze che pure hanno definito la nostra storia presente. Così –per citare ancora una volta un esempio illustre– per ragioni che trascendevano quelle delle nostre pur valide teorie, è accaduto che il volto dell'antico centro di Varsavia venisse ricomposto come era prima delle distruzioni naziste, poiché il significato che esso aveva per la nazione polacca non poteva essere sostituito e compensato da quello che l'architettura moderna sarebbe stata in grado di fornire.

Ma oltre alle massicce ricostruzioni motivate da occasioni eccezionali, non possiamo non ricordare che, specie nei paesi del nord Europa, l'immagine di un passato particolarmente caro alle locali tradizioni è presente soltanto perché ogni primitiva membratura fatiscente è stata progressivamente rinnovata con una nuova che ne ha ripetuto fedelmente la forma. Quando vidi, molti anni fa, il chiostro di Westminster, erano solo alcuni pochi tratti di mura a portare i segni della grave consunzione dei secoli; e forse oggi anche quelli sono stati rifatti. E lo



VARSAVIA. Scorci dello Stare Miasto (centro storico) dopo i restauri.
Immagine: Roberto Pane, 1957 (AFRP, POL.N.15).



VARSAVIA. Nuovi edifici nelle aree danneggiate dalla guerra e sullo sfondo il palazzo della cultura (Pałac Kultury i Nauki) "dono dell'URSS". *Immagine: Roberto Pane, 1957 (AFRP, POL.N.6).*

stesso può dirsi per tanti illustri edifici la cui storia artistica non può tacere, se vuole esser completa, dei sostanziali rifacimenti che sono stati compiuti già in un passato abbastanza lontano, affinché il loro volto primitivo potesse continuare a sussistere. E del resto, anche in condizioni di più favorevole temperie, la conservazione di una più remota antichità ha motivato tutta una serie di successive sostituzioni; così il tempio della Concordia ad Agrigento mostra una sua storia moderna nei segni dei diversi restauri che vi sono stati apportati da oltre duecento anni a questa parte; anzi si può dire che proprio per questo esso fornisca una curiosa, seppur deludente, documentazione storica dei diversi metodi seguiti per assicurare la conservazione del monumento, mentre all'occhio del profano esso sembra fornire l'esempio di una eccezionale sopravvivenza.



AGRIGENTO. Tempio della Concordia.
*Immagine: Roberto Pane, anni 1950-60
(AFRP, SIC.N.30).*

A tali rilievi si collega la distinzione tra il restauro e la manutenzione; distinzione puramente quantitativa e non qualitativa, dato che entrambi si propongono il compito della conservazione e che lo spolverare un quadro o una pietra incisa è opera che esige una tecnica, per quanto semplice essa sia; e sarà anzi la ininterrotta continuità della manutenzione a render meno compromettente o sostanziale l'opera del restauratore poiché consentirà interventi parziali e distanziati nel tempo e non il rifacimento di vaste parti che il lungo abbandono ha cancellato o reso vaghe ed incerte. Eppure, mentre è vero che in molti casi abbiamo dovuto rassegnarci a veder sopravvivere, della immagine primitiva, una visione astratta e non fisicamente reale, è anche vero che l'esigenza della conservazione dell'opera d'arte e del documento di storia continua tuttora ad imporsi con assoluto rigore; e che tale esigenza continui ad essere sentita come premessa per ogni intervento, è confermato dalla stessa costituzione, recentemente promossa dall'UNESCO, di un Centro internazionale di studi per la conservazione ed il restauro dei beni culturali. Già il titolo stesso di questo Centro implica il concetto di una tutela che, avendo per iscopo la sussistenza dei beni culturali come un tutto indivisibile, sollecita la definizione e lo sviluppo di una nuova concezione del restauro dei beni culturali: quella appunto dell'incontro dei criteri generali e delle tecniche particolari attraverso le quali gli interventi più diversi possano ritrovare un fondamento unitario e coerente. È ovvio però che mentre è sempre possibile assicurare la conservazione di un oggetto mobile –anche quando esso non è più fisicamente partecipe della vita presente– assai più difficile ciò risulta per le opere di architettura che invece traggono proprio da una costante partecipazione alla evoluzione ambientale e storica la loro sola possibilità di sussistere.

Nel senso accennato, dunque, l'attuale incremento alla creazione di nuovi musei è assai più spesso motivato dalla progressiva estraniatura dalla vita contemporanea dei primitivi strumenti ed oggetti d'arte che non da un'accresciuta e più diffusa esigenza culturale. Si provvede cioè a salvare le cose che non trovano più posto nella nostra vita quotidiana, trasferendole, dalla primitiva funzione di uso e di consumo, in un'atmosfera di contemplazione nella quale esse sono destinate a fornire una testimonianza; e, se sono anche opere d'arte, oltre che documento di storia e di costume, a costituire uno stimolo estetico, in condizioni espressamente predisposte e comunque inevitabilmente assai diverse da quelle primitive. Così l'architettura viene privata del suo arredo; il quadro, l'affresco, la statua, il mobilio stesso si allontanano dal palazzo e dalla chiesa per trovare protezione nel museo o divenire oggetto di commercio antiquario, mentre l'edificio che li conteneva subisce quel processo di trasformazione, di adattamento o, addirittura, di annientamento, che è inseparabilmente legato al suo destino urbanistico.

Ma prima di proseguire nella considerazione del rapporto tra antico e nuovo –che definisce gli aspetti più attuali della nostra problematica– sarà opportuno richiamare brevemente i moderni principi della conservazione e del restauro dei monumenti.

Facendo valido assegnamento sul legittimo presupposto di una visione unitaria, le teorie relative ai monumenti di architettura si sono giovate delle più duttili e progredite esperienze, già acquisite nel campo della pittura e della scultura. Per tale via noi sentiamo oggi che il confronto fra i dati fornitici dalle diverse arti visive è da tenere costantemente presente, anche se e quando la materiale diversità dell'intervento sembra negare il richiamo ad un fondamento comune. Come è noto, l'orientamento del moderno restauro è determinato dall'istanza estetica e da quella storica, così che tutto il processo che si svolge nella programmazione dell'intervento e nella sua pratica attuazione consisterà nel temperare e conciliare le richieste che ciascuna delle due istanze impone al restauratore.

A proposito della maggiore o minore partecipazione dell'una o dell'altra istanza è stato citato il rudere antico come il monumento per il quale, eccezionalmente, è la sola istanza storica a dettare la norma. Ma se per poco richiamiamo alla mente alcune immagini di ruderi, ci accorgiamo che, non di rado, è in essi presente un valore d'arte, anche se in forma frammentaria. Ricordiamo ad esempio le rovine dei templi dorici di Pesto o di Agrigento e domandiamoci se è legittimo affermare che essi abbiano solo valore di documento e non valore d'arte, per il solo fatto che non più sussiste la primitiva ed unitaria configurazione. Ma, sebbene in diversa forma, altrettanto può dirsi per i tanti monumenti di età medioevale o moderna nei quali le variazioni, mutilazioni ed aggiunte hanno reso assai parziale e problematica l'immagine primitiva, se pur essa ebbe mai compimento. Con ciò non si vuole affermare che il rudere debba e possa essere oggetto di un vasto restauro di natura estetica, ma solo accennare alla empirica vaghezza nella quale fatalmente si incorre non appena si tenta di introdurre delle categorie nella immensa complessità e varietà dei casi reali. Insistendo ancora per un momento su tali aspetti, va ricordato che anche nel restauro statico del rudere interviene un criterio di valutazione e di scelta per cui l'aggiunta dovuta ad un consolidamento o la sostituzione di alcuni rocchi di colonne pongono dei problemi che ci riconducono, inevitabilmente e necessariamente, alla istanza estetica e non soltanto a quella che impone il rispetto dell'integrità del documento.

Già da questo primo accostamento, dunque, appare evidente che le due istanze operano insieme e simultaneamente in ogni intervento; anche se si dà il caso che di volta in volta il giudizio critico assegni la prevalenza ad una delle due.

Contemperamento dell'istanza storica e di quella estetica

In Italia, una recente enunciazione teorica –che mi pare utile richiamare in questa sede, sia per il suo contributo metodologico che per le sue contraddizioni– è quella pubblicata dalla Enciclopedia universale dell'arte.

Essa si compone di due parti: una prima, relativa ad una generale enunciazione e distinzione dei vari problemi, ed una seconda, riguardante il restauro architettonico. Nella prima si legge: "Dal punto di vista storico, l'aggiunta e l'interpolazione subita da un'opera d'arte non è che una nuova testimonianza del fare umano e del transito dell'opera d'arte nel tempo: in tal senso l'aggiunta non differisce, per essenza, da quello che è il ceppo originario ed ha gli stessi diritti ad essere conservata. Invece la rimozione, seppure risulti ugualmente da un atto compiuto ad un determinato momento e s'inserisca ugualmente nella storia, in realtà distrugge un documento e non documenta a vista se stessa, donde potrebbe portare alla distruzione e quindi all'obliterazione di un trapasso storico in futuro importante, e comunque alla falsificazione di un dato. Perciò dalle considerazioni precedenti discende che la conservazione dell'aggiunta deve ritenersi regolare, eccezionale la rimozione. Tutto il contrario di quello che l'empirismo ottocentesco e i sempre rinascenti vandali consiglierebbero per i restauri". È importante rilevare che, con più ampio e sottile giudizio, si rinnova in queste parole la stessa esigenza che già era stata espressa dalla Carta del restauro italiana, là dove essa dice: "Che siano conservati tutti gli elementi aventi un carattere d'arte o di storico ricordo, a qualunque tempo appartengano, senza che il desiderio dell'unità stilistica e del ritorno alla primitiva forma intervenga ad escluderne alcuni a detrimento di altri e solo possano eliminarsi quelli, come le murature di finestre e di intercolunni di portici, che, privi di importanza e di significato, rappresentino deturpamenti inutili, ma che il giudizio su tali valori relativi e sulle rispondenti eliminazioni debba in ogni caso essere accuratamente vagliato, e non rimesso ad un giudizio personale dell'autore di un progetto di restauro".

Invece, nella stessa Enciclopedia, il redattore della voce *Il restauro architettonico*, contraddice implicitamente le suddette enunciazioni, assegnando "al valore artistico la prevalenza assoluta rispetto ad altri aspetti e caratteri dell'opera, i quali debbono essere considerati solo in dipendenza ed in funzione di quell'unico valore".

Come si vede, dunque, una nuova teoria viene qui tentata assegnando all'istanza estetica, da attuare attraverso il discorso critico, la prevalenza assoluta, anzi *l'unico valore*. Ancora, affinché l'enunciato sia più chiaro, l'autore aggiunge: "Ma questo riconoscimento è atto critico, giudizio fondato sul criterio che identifica nel valore artistico, e perciò negli aspetti figurativi, il grado d'importanza ed il valore stesso dell'opera; sopra di esso è basato il secondo compito, che è di recuperare, restituendo e liberando, l'opera d'arte, vale a dire l'intero complesso di elementi figurativi che costituiscono l'immagine ed attraverso i quali essa realizza ed esprime la propria individualità e spiritualità. Ogni operazione dovrà essere subordinata allo scopo di reintegrare il valore espressivo dell'opera, poiché l'intento da raggiungere è la liberazione della sua vera forma. Al contrario, quando le distruzioni siano così gravi da avere grandemente mutilato o distrutto l'immagine, non è assolutamente possibile tornare ad avere il monumento; esso non si può riprodurre, poiché l'atto creatore dell'artista è irripetibile".

"Da questa impostazione derivano i criteri da adottare, i quali costituiscono una radicale trasformazione ed un rovesciamento del metodo filologico: la necessità di eliminare quelle sovrapposizioni e aggiunte, anche ragguardevoli e di pregio linguistico e testimoniale, che possano intaccare o guastare l'integrità architettonico-figurativa, alterandone la visione...".

Qui, come si vede, l'istanza storica è a tal punto negata da portare l'immagine che si dovrebbe "liberare" addirittura fuori del tempo. Che cos'è, infatti, la "liberazione della sua vera forma"

se non un enunziato antistorico? Inoltre, ad avvalorare l'equivoco, si parla solo di "aggiunte, anche ragguardevoli e di pregio linguistico" ecc. tacendo che tali aggiunte hanno spesso valore d'arte, e talvolta un valore insigne, per cui la "vera forma" dell'opera –intesa come quella che il giudizio critico ci sollecita a conservare o liberare– può essere addirittura quella successiva nel tempo e non quella originaria. Ed allora, che cosa è mai questa "vera forma"? Si deve dunque riconoscere che nelle citate enunciazioni è negata addirittura la storia stessa dell'architettura, nella sua pur evidente realtà di stratificazioni, variazioni, sostituzioni, aggiunte ecc., che definiscono la vita dei monumenti attraverso i secoli; vita nella quale l'originaria personalità creatrice assai di rado sussiste sola ed intera ma è da noi criticamente distinta nel contesto di altri valori espressivi, magari non prevalenti ma dotati anch'essi di validità estetica oltre che storica. Perciò essa è da noi criticamente vagliata, senza che ci lasciamo tentare dal proposito assurdo di "liberarla", salvo che graficamente, attraverso gli innocui lineamenti di un disegno da accompagnare al discorso critico.

In altre parole l'autore non si accorge che la sua "liberazione" troverebbe perfettamente concorde Viollet-le-Duc il quale aveva però il merito di riconoscere che lo stato di integrità in cui l'operazione del restauro riconduceva il monumento "poteva non essere mai esistito".

Ma non basta; continuando a tener gli occhi chiusi sulla complessità dei dati reali e riconoscendo soltanto la presenza di "distruzioni", "ingombri visivi" e "parti mancanti", egli giunge ad affermare la necessità che la fantasia intervenga con elementi nuovi, per ridare all'opera una propria unità e continuità formale, giovandosi di una "libera scelta creatrice". È dunque evidente che l'aver negato la simultaneità e la coesistenza dialettica dell'istanza estetica e di quella storica lo induce ad enunciare un altro rapporto dialettico: quello tra restauro come processo critico e restauro come "atto creativo"; ma per tal via, lungi dal proporre una nuova teoria, lo sconfinare nell'attività creatrice vera e propria toglie al discorso sul restauro la peculiarità che gli compete e produce confusione, là dove invece occorre operare una distinzione.

D'altra parte, che l'attività del restauratore non si esaurisca nei confini dell'esperienza critica, filologica e costruttiva, è cosa evidente. La definizione di quei particolari che sarà pur necessario prevedere come conseguenza del nuovo rapporto che l'intervento produce tra le parti antiche e le nuove, esige una capacità di gusto, anche se si tratterà semplicemente di determinare il valore chiaroscurale di una superficie di pietra o il colore di un intonaco; ma si tratterà di una determinazione controllata costantemente dal giudizio critico e non di una "libera scelta creatrice".

I valori ambientali. Attualità del rapporto tra monumento e ambiente

Parliamo ora di un'esigenza del tutto nuova, anche rispetto ad un passato abbastanza recente; quella cioè di una più rigorosa subordinazione del concetto stesso di conservazione del monumento al contesto ambientale. Anzi, ciò che meglio ci dà la misura del nostro nuovo e diverso comportamento, circa i valori ambientali che definiscono la realtà storica ed urbanistica dei monumenti, consiste nel fatto che noi oggi condanniamo recisamente le cosiddette "liberazioni" o "valorizzazioni", perpetrate un po' dovunque fino a ieri, ed ancora oggi ogni tanto invocate. Noi sentiamo a tal punto necessaria una concezione in senso urbanistico dell'attuale conservazione da dichiarare l'impossibilità che sia predisposto un programma di vera e propria tutela se esso non è organicamente previsto dal piano regolatore urbano. In tal senso, ripeto, il restauro va incontro all'urbanistica, mentre dall'altra parte le norme stesse della tutela cercano di definire i modi particolari con cui operare, non soltanto nei centri storici, intesi come nuclei primitivi e compatti delle città antiche, ma in quegli sparsi episodi il cui valore corale costituisce un patrimonio da conservare. Attualmente, in

Italia si sta combattendo proprio per questo, e cioè pro o contro una legge urbanistica che per la prima volta propone criteri normativi a vantaggio dei centri storici e dei valori ambientali; che cioè per la prima volta pone un limite valido a quella libera sopraffazione che l'interesse privato ha esercitato e continua ad esercitare presso di noi, a danno dei beni culturali e quindi dell'interesse collettivo.

È anche vero però che non appena noi ci accingiamo a considerare i problemi della conservazione dei monumenti nelle loro implicazioni con il tessuto urbanistico, non appena prendiamo coscienza dell'attuale necessità di una visione unitaria, nella quale il restauro, l'urbanistica e l'architettura moderna risultino legati insieme da un rapporto che in nessun momento può esser consentito ignorare, ci accorgiamo che questo nostro adeguarci ad una concezione storicamente e criticamente più valida rende assai più complesso il nostro compito.

Il fatto è che noi non possiamo nemmeno considerare sufficiente la qualifica dei valori ambientali poichè, se il centro antico è facilmente definito dall'antica cerchia muraria –più o meno riconoscibile nel suo tracciato anche se non è più presente– i valori ambientali si estendono oltre l'edilizia ottocentesca per giungere sino a ieri, e cioè ad un tempo che per noi già remoto perché non ancora segnato da quella congestione accidentale che qualcuno chiama "urbanistica aperta" o "informale", seguendo una snobistica analogia con i termini del più recente linguaggio figurativo, ma in sostanza proponendoci di accettare il caos, se non addirittura come una peculiarità positiva, come l'inevitabile destino che il nostro tempo ci assegna.

In sostanza, l'incontro tra antico e nuovo, che sta alla base del nostro discorso, non è un rapporto di accostamenti, ma si propone come una vera e propria osmosi; e per riconoscere se ciò sia vero basta ricordare quanta edilizia degli stessi antichi centri esiga un'opera di totale sostituzione, assai più problematica di quella del restauro di un monumento perché non definibile in un preciso orientamento. Infatti, mentre per i criteri generali del restauro ci soccorrono alcune norme, quali ad esempio quelle dettate dalla Conferenza di Atene, e in Italia dalla *Carta del restauro* –di cui in questa sede si proporrà qualche emendamento come contributo alla redazione di una norma internazionale– l'incontro urbanistico fra antico e nuovo è suscettibile di ben poche esortazioni e orientamenti positivi. Tuttavia le esperienze compiute in questi anni del dopoguerra –purtroppo quasi tutte negative– ci autorizzano ad esprimere alcuni suggerimenti.

Anzitutto mi pare che il più grave danno sia stato prodotto dalle eccessive altezze, realizzate sia dall'edilizia di sostituzione che da quella che la speculazione delle aree edificabili ha fatto sorgere nelle residue zone verdi o alla periferia delle città. Ammessa dunque la necessità della conservazione dei rapporti ambientali, nessuna deroga rispetto alle altezze medie, presenti nelle zone di maggior interesse, dovrebbe essere ammessa. E qui mi si consenta di ricordare che per la tutela dei centri storici ho già da molti anni suggerito un criterio che ha trovato accoglimento nella nuova legge urbanistica proposta in Italia. Esso sta a dimostrare la legittimità dell'eventuale diradamento verticale al posto di quello orizzontale, che è stato purtroppo seguito sino ad ora, con la conseguenza di alienare in notevole misura i primitivi tracciati urbanistici. Il diradamento verticale –consistente nell'assegnare, all'edilizia di sostituzione, altezze minori di quelle presenti– mentre non riduce il numero degli abitanti, data la migliore utilizzazione attuale degli spazi e la minore altezza dei vani, restituisce agli ambienti antichi quel rapporto di masse che era presente prima che avesse inizio, in molte città europee, specie a partire dall'Ottocento, quell'intensificazione verticale che ha progressivamente contribuito a degradare le locali condizioni di vita. In tal modo, dunque, un'opera di vero e proprio restauro ambientale può costituire un vantaggio per i valori d'arte e di storia, determinando, nel tempo stesso, le condizioni favorevoli per un più sano insediamento.

Ora, se per un momento consideriamo ciò che si è fatto per i monumenti ed i valori ambientali negli anni del dopoguerra, dobbiamo riconoscere che i paesi dell'Europa orientale hanno dimostrato un'assai maggiore sollecitudine, al confronto con quelli dell'occidente, nel conservare e curare i loro beni culturali. Chi come me ha visitato la Polonia, l'Ungheria e la Cecoslovacchia non può non sottoscrivere tale affermazione. Tra l'altro, e senza fare cenno alle vaste opere di restauro —compiute specialmente nei primi due Paesi in seguito alle devastazioni belliche— ciò che in essi si offre come un beneficio, e direi addirittura come una provvidenza agli occhi dei visitatori occidentali, è l'assenza della pubblicità, di questa pubblica calamità che presso di noi non conosce barriere e che è ormai la testimonianza più eloquente dello strapotere dell'interesse privato a danno del prossimo.

Per quanto riguarda l'Italia, si può semplicemente constatare che, se i suoi antichi centri vanno in rovina è perché a decidere la loro sorte non sono quei pubblici poteri e quegli istituti culturali ai quali spetterebbe di esercitare un controllo, ma i grandi istituti immobiliari e quei costruttori che conoscono bene le vie della corruzione e l'insufficienza delle norme di tutela; ed a chi mi obiettasse che qui io non parlo più di teoria del restauro ma di abusi edilizi, a tutti più o meno noti, risponderei che se questi abusi non sono messi fuori legge non si può seriamente parlare di conservazione dei monumenti, dato che l'ambiente non è un accessorio ma la vita ed il respiro stesso delle opere che vogliamo tutelare.

Inconciliabilità tra le forme artigianali di ieri e quelle meccanicistiche di oggi

E veniamo ora a parlare di circostanze più particolari che, come si vedrà, ci riconurranno inevitabilmente al discorso più generale. È a tutti noto che noi possediamo oggi i più straordinari mezzi di intervento tecnico che il mondo abbia mai conosciuto. Possiamo disimpegnare dalla sua funzione di sostegno un'antica muratura senza che ciò risulti visibile; possiamo alleggerire una copertura sostituendo, alla primitiva struttura lignea, agli elementi di cemento precompresso o di acciaio; inquadrare spazi ed orizzonti prospettici mediante ampi cristalli; intervenire in un contesto murario, formato da elementi diversi, quasi con la stessa delicatezza e duttilità con la quale interveniamo sulla superficie di un dipinto ecc. ecc. Eppure, mentre in taluni casi eccezionali operiamo simili cose, le più modeste e normali opere di intervento —quali sono quelle consistenti nella esecuzione di un buon intonaco o di una efficiente ridipintura— sono rese difficili dal corrente *standard* della produzione industriale, imposto dall'economia di profitto e dalla conseguente scomparsa di quell'artigianato che, in tempi ancora abbastanza recenti, rendeva possibile quella che potremmo chiamare l'ordinaria amministrazione del restauro. E qui c'è da domandarsi se, in altre parole, questo artigianato ormai anacronistico potrebbe tornare ad essere attuato solo se i prezzi unitari —riguardanti le specifiche opere relative all'intervento anche superficiale in un'architettura antica— non fossero gli stessi che si applicano per l'edilizia corrente. Forse ciò non accade in altri paesi, però continua ad essere normale in Italia, malgrado che l'accennato inconveniente sia stato ripetutamente denunciato.

In senso più generale, le condizioni attuali registrano un'insanabile contrasto tra le forme del passato e quelle di oggi. Ora non si può negare che mentre le prime presentano sempre una impronta artigianale, quali che siano le tendenze del gusto che esse esprimono, le forme attuali sono indifferentemente meccaniche e tendono a sostituire l'assenza di valori superficiali e plastici con l'ostentazione delle strutture, più spesso finte che vere. La conseguenza è che anche quando la cosiddetta edilizia di sostituzione introduce nel tessuto antico una moderna fabbrica —anche se della stessa dimensione di quella primitiva— è assai raro che ciò si verifichi senza produrre un sostanziale impoverimento dei valori ambientali; quasi sempre il risultato è simile a quello dell'intrusione di una materia inerte in un organismo vivo. Ora tali problemi non sono stati chiariti a sufficienza, e perciò non è mancato chi, appunto in conseguenza

delle accennate constatazioni ha affermato la necessità che si attui una netta separazione tra ambiente antico ed ambiente moderno; soluzione che nega semplicemente quella continuità di cultura senza la quale la stessa conservazione del patrimonio di architettura finirebbe col ridursi ad un proposito vano, appunto perchè privo di vitalità e di futuro; senza aggiungere poi che la presenza di sparsi ed importanti valori ambientali al di fuori del centro antico sta ad indicare con ogni evidenza l'assurdità, di tale separazione.

Ma le discussioni –così spesso vanamente polemiche, circa l'incontro tra antico e nuovo– ci riportano alla incomprendione che pone in due campi opposti gli architetti operatori della moderna edilizia e quelli ai quali è affidato il compito della tutela dei monumenti. Ora, se è vero che anche nel mondo attuale le nazioni non possono rinunciare ad aspirare alla continuità delle loro peculiari qualificazioni di cultura, in quelle di antica tradizione d'arte e di storia si direbbe che ad ogni architetto debba spettare l'obbligo di affrontare i problemi di cui ci occupiamo; e che anzi dalle soluzioni di tali problemi possa e debba spesso derivare la peculiarità della loro produzione rispetto a quella di altri paesi nei quali l'eredità del passato e gli aspetti della natura non dettano un impegno altrettanto perentorio; e ciò, beninteso, senza alcun pregiudizio per l'originalità espressiva, come stanno a dimostrare –in poche purtroppo– le moderne opere felicemente concepite. Nelle stesse scuole di architettura la formazione di una cultura storico-critica, lungi dall'essere considerata fondamento indispensabile all'esperienza professionale in ogni sua direzione, ha avuto fino ad ora assai scarso credito. D'altra parte, nella moderna società, tutta rivolta alla "quantificazione" dettata dalla economia di profitto, ogni esigenza di "qualificazione" come quella che qui si cerca di affermare, esige un difficile sforzo ed è quindi assai spesso votata all'impopolarità e all'insuccesso. Anzi, nel tentativo di una facile evasione, molti architetti affermano che, allo stesso modo con cui l'ambiente antico appare come il risultato di giustapposizioni e di contrasti, altrettanto si può dire per quello del nostro tempo; il che equivale a negare che la questione si ponga oggi in termini del tutto diversi da quelli del passato, sia nelle forme particolari che nel loro ritmo operativo.

Altro corrente aspetto dell'equivoco consiste nel parlare di architettura moderna sottintendendo un insieme di valori positivi, mentre in realtà le rare eccezioni non compensano affatto l'orrore sterminato della moderna edilizia. È certo invece che una valida architettura nuova, intesa come raggiunta espressione di civiltà, sarebbe riconoscibile in un'accettabile produzione media.

Inoltre, se da una parte l'architetto libero professionista risulta essere il più responsabile operatore dell'estraniamento del nostro patrimonio d'arte e di natura, l'architetto tutore dei monumenti continua a predicare il compromesso –se non addirittura l'imitazione– considerandoli come "il meno peggio" o "il male minore" rispetto a quello che è causato dalla moderna edilizia. Il torto è dunque degli uni e degli altri, e cioè nel reciproco rifiuto del colloquio che dovrebbe costituire la premessa per un chiarimento ed una collaborazione. Ed è significativo in tal senso, che mentre sono autorizzati o tollerati grattacieli di abitazione presso ambienti e monumenti insigni, si vadano ancora perpetrando restauri assurdi per il loro arbitrario programma stilistico e la loro negazione di quelle giuste norme che raccomandano il rispetto per la stratificazione storica. Del resto, un'ultima prova dell'attuale separazione di funzioni e di scopi è da considerarsi la totale assenza –e sarei veramente lieto di essere smentito dai fatti– degli architetti cosiddetti militanti, in questo Convegno in cui organizzatori hanno pure compiuto vari sforzi affinché nella presente occasione si svolgesse un utile colloquio. Ora a me pare che si debba insistere su questo punto, è che un appello ad una più precisa coscienza di cultura –da rivolgere agli architetti di ogni professione– possa e debba essere uno degli scopi precipui del nostro incontro.

Ancora, proseguendo su questa direzione che è dettata dall'interesse per tutto quanto, essendo intorno al monumento, ne influenza o addirittura ne determina la sorte, c'è da domandarsi persino se la nostra sollecitudine a conservare e restaurare immagini d'arte corrisponda ancora ad una sussistente possibilità di contemplazione. C'è da chiedersi, in altre parole, se noi spendiamo le nostre cure in funzione di un molto ipotetico futuro o se esse rispondono anche ad una esigenza presente. In realtà, dobbiamo riconoscere che anche la più fuggevole contemplazione è resa appena possibile dall'attuale situazione urbanistica; anzi ciascuno sa come essa sia assai più spesso negata che consentita. Già il solo soffermarsi a guardare un'opera di architettura è divenuto, in quasi tutti i centri europei, un'operazione che la costante presenza delle macchine rende ormai assai ardua; ed ovviamente, tale difficoltà non è affatto limitata alla sola architettura del passato; in realtà i valori formali rischiano di ridursi ad un'aspirazione anacronistica anche per l'architettura moderna. E questo è un altro aspetto che, attraverso una constatazione negativa, ci riconduce ad una visione unitaria.

Dunque, le accennate circostanze pongono il problema della conservazione del patrimonio architettonico in termini assai diversi da quelli del passato, mentre la conservazione è —e dovrebbe continuare ad essere— lo scopo essenziale del restauro; dico "dovrebbe" perché non di rado si è cercato di conciliare la soluzione provvisoria dei problemi del traffico con la pretesa "valorizzazione" dei monumenti; ed anzi non poche sistemazioni urbanistiche dei centri storici hanno realizzato —e tuttora tentano di realizzare— stolte operazioni di sventramento, col risultato di distruggere una stratificazione di grande interesse, senza procurare alcun vantaggio durevole per il traffico, ma solo un vantaggio sicuro alla speculazione edilizia.

Questi mi sembrano essere i principali problemi da discutere con gli architetti operatori della moderna edilizia, affinché non siano più possibili le ipocrite evasioni, e la nostra cultura tragga, come è necessario, un positivo incremento dall'esame e dal confronto delle situazioni di fatto. E certo, il meno che avremo ragione di attenderci da un più aperto dialogo sarà una moderna qualificazione della cultura architettonica, insieme con una più chiara definizione dell'attività del restauratore; attività non più limitata alla specializzazione professionale, ma necessariamente estesa alla capacità di collaborare ad una soluzione vitale. E ciò, si badi, non contraddice affatto la legittima esigenza che i caratteri formali mantengano la loro impronta di autenticità nell'accostamento tra antico e nuovo. Ma in particolare —specie per quanto riguarda gli edifici di valore ambientale— la suddetta qualificazione sarà rinnovata dal fatto che l'attuale utilizzazione di una fabbrica esige un intervento, specialmente interno, che va molto oltre il restauro puro e semplice, dal momento che si tratta di realizzare un adattamento praticamente valido, senza il quale l'opera cesserà di esistere, anche se continuerà ad essere oggetto di tutela. Ed a questo proposito non possiamo non considerare come improduttivi —anzi addirittura pericolosi per lo stesso compito che essi si propongono— i sostenitori dell'assoluta intoccabilità del centro antico e dei valori ambientali; pericolosi appunto perché, quasi come risultato di una dimostrazione per assurdo, essi debbono rassegnarsi a vedere scomparire ciò che non hanno accettato di vedere adattato ad una diversa esistenza. In tal senso, naturalmente a rendere più complessa questa già difficile vicenda, si aggiungono le circostanze psicologiche; prima fra tutte quella che fa capo alla persuasione che una cosa è la verità della cultura ed un'altra la strategia che conviene seguire per tutelare i beni della cultura stessa, magari negoziando, all'occasione, qualche saggia rinuncia. Similmente, essendo noi consapevoli dell'assai scarsa partecipazione dei pubblici poteri ai problemi che ci stanno a cuore, non di rado assumiamo, nei confronti delle autorità politiche ed amministrative, un atteggiamento supplice e propiziatorio; così che, in definitiva, il compiuto salvataggio di un monumento ha l'aria di esserci concesso come una grazia da parte di chi pensa che il suo tempo sia normalmente speso in cose molto più serie ed importanti.

Monumenti come oggetto di consumo

Ancora, e sempre cercando di cogliere, nello spirito del tempo quegli atteggiamenti che suggeriscono i termini di una nuova problematica, mi pare importante accennare alle influenze –soltanto in apparenza positive– che sono esercitate nel nostro campo dall’industria culturale e particolarmente dall’attuale rapporto tra la conservazione dei monumenti e le attività turistiche. A me pare che sia degna di considerazione la diffusa tendenza dei pubblici poteri a non turbare minimamente quella pigrizia mentale e fisica che, secondo loro, è condizione indispensabile al benessere delle masse lavoratrici. Esiste un innegabile relazione tra le edulcorate stupidità della gran parte delle trasmissioni televisive ed i modi con cui le carovane turistiche sono guidate alla contemplazione dei monumenti. Infatti, come per la televisione è evitato ogni sforzo mentale, per le visite ai monumenti è evitato ogni sforzo fisico. Il turista va scaricato ai piedi dell’edificio che dovrà visitare, anche se ciò riduce o addirittura annulla quel margine ambientale che dovrebbe invece essere rispettato.

Si badi inoltre che in simili programmi e realizzazioni, ciò che più sorprende –anzi desta una specie di ammirazione– è la loro perfetta coerenza nel quadro della moderna economia di consumo, tendente appunto ad eliminare ogni margine improduttivo. Il monumento non è più una individualità storica che va tutelata in quanto tale, ma un puro e semplice oggetto di consumo, e per conseguenza, il modo stesso con cui esso è custodito è strettamente subordinato a tale destinazione. Accade quindi che ciò finisca per influenzare nel senso peggiore i criteri della moderna conservazione appunto perchè, non costituendo più le istanze estetiche e storiche la *conditio sine qua non* dell’opera del restauro, vengono assai spesso perpetrate vaste ed indesiderabili ricostruzioni affinché vi sia da vedere qualcosa di più che non il semplice rudere, e quindi l’oggetto di consumo risponda meglio al suo prezzo. In tal senso è dunque necessario riaffermare le esigenze culturali del restauro moderno. Occorre evitare, in altre parole, che la sospensione delle norme da noi affermate, e che già è stata attuata dalle contingenti necessità della ricostruzione del dopoguerra, diventi una sospensione o negazione definitiva a vantaggio della “valorizzazione” turistica.

A simili interpretazioni forniscono esempio, purtroppo, numerose ricostruzioni e malintesi restauri che si vanno facendo già da molti anni in Grecia ed altrove, specialmente per iniziativa statunitense. Se la frigida e spettrale resurrezione dello Stoà di Attalo, che si eleva, nuovo ed intatto, in mezzo alle rovine delle Agorà ateniesi, è cosa legittima, allora vuol dire che il mio discorso non ha più senso; però altrettanto dovrà affermarsi per quel Centro dell’Unesco che ho già ricordato. Infatti, dal momento che si accredita il falso antico non c’è più da preoccuparsi per i problemi della conservazione dei beni culturali poiché, non appena tali beni si dimostreranno fatiscanti o saranno minacciati di distruzione, li potremo sempre rifare con ogni attendibile approssimazione e verosimiglianza; e cioè allo stesso modo con cui sostituiamo un meccanismo in cattivo stato con uno nuovo.

Lo stesso dicasi per la basilica di S. Giovanni di Efeso, interamente ricostruita sulle note rovine; ed ancora per i molto estesi rifacimenti che si vanno perpetrando sull’acropoli ateniese, sempre ad “edificazione” del turista ormai stanco di vedere i soliti ruderi, i quali hanno spesso il torto di non rivelare abbastanza chiaramente le strutture originarie. Dunque anche qui è l’industria culturale ad imporre manipolazioni contrarie ad una più qualificata cultura, a negare quei requisiti di autenticità che condizionano la validità di qualsiasi documento di storia; requisiti ai quali non possiamo rinunciare dal momento che essi non esprimono soltanto un’esigenza del nostro presente ma costituiscono un inderogabile dovere morale per il futuro.

Io spero, ad ogni modo, che gli amici americani non se ne avranno a male e che anzi vorranno replicare ai suddetti rilievi affinché si pervenga ad un utile chiarimento. Quando, in America, io criticavo quello strano genocidio archeologico che sono i Cloisters di New York, mi si



ATENE. Stoà di Attalo prima della ricostruzione, 1952.
Immagine: American School of Classical Studies at Athens, Agora Excavations.

replicava dicendo che la mia concezione del restauro e della conservazione era troppo rigida, e che i Cloisters costituivano un efficace esempio di medioevo europeo per tanti americani che non potevano concedersi il lusso di visitarlo *in loco*. Si direbbe, dunque, che l'intransigenza culturale possa persino essere interpretata come una insufficienza di spirito democratico; ed è evidente che, per tal via, l'immagine del monumento possa farsi espressione e simbolo di più vasti significati.

In conclusione, le ragioni prime delle nostre difficoltà sono da ricercarsi nei più generali aspetti della moderna crisi di civiltà e di cultura; è anche vero però che noi dobbiamo cercare di proporre una nostra via senza aspettare che la soluzione ci venga dal di fuori. Dovremmo anzi addirittura aspirare ad anticipare le possibili immagini di domani senza rassegnarci a considerare l'esser "moderni" come una definitiva e conformistica rinuncia ad essere individui umani, in cambio di un uniforme benessere nel quale non sia più presente il "sale della terra"; noi non vogliamo conservare i monumenti del passato come un peregrino mondo di immagini per il rifugio della nostalgia, ma come patrimonio vivo ed attuale del nostro presente. Allo stesso modo di ogni moderna concezione umanistica, i principi della conservazione dei monumenti si fondano sul presupposto che un legame di continuità culturale e storica tra passato e presente possa e debba sussistere. E d'altra parte, se in questo e in altri campi noi cessassimo di aspirare alla "qualificazione" contro il dilagare della "quantificazione", non potremmo più nemmeno parlare della sussistenza di una cultura.

In sostanza si tratta di sapere se l'uomo vorrà scegliersi un suo proprio destino, imponendosi agli strumenti che egli ha creato, oppure se vorrà rassegnarsi a che tali strumenti gli dettino la via da seguire e concludano il loro autonomo cammino segnando la sua stessa scomparsa.

*



NEW YORK. Fort Tryon Park, complesso "The MET Cloisters".
Immagine: Roberto Pane, 1953 (AFRP, AME.N.25).



Versión del texto
en ESPAÑOL

Teoría de la conservación y restauración de los monumentos¹

ROBERTO PANE

Publicación original: Roberto Pane (1965) "Teoría de la conservación y restauración de los monumentos", trad. Elías Toro, *Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas* (2): 9-26.²



PORTADA. *Il monumento per l'uomo*, Actas del II Congreso Internacional de Restauración (Venecia, 25-31 de mayo de 1964, Marsilio, Padua 1971).

¹ Discurso leído por el autor en la sesión inaugural del II Congreso Internacional de Arquitectos y Técnicos de la Restauración (Venecia, 25 de mayo 1964).

² El texto se publicó, también, en "México en la cultura", suplemento de *Novedades*, en marzo-abril 1965. Nota de la editora.



VENECIA. Víctor Pimentel y Roberto Pane en Venecia, mayo de 1964.

Imagen: Archivo Víctor Pimentel.

Hablar hoy de restauración de monumentos equivale a volver sobre un argumento ya antiguo. Argumento cuya problemática se ha ampliado notablemente a partir de los años inmediatamente posteriores a la guerra, es decir, desde que las grandes acciones de restauración motivadas por los daños bélicos nos obligaron a poner otra vez en discusión los criterios mismos de la restauración para situarlos en estrecho contacto con los entonces nuevos problemas urbanísticos. En efecto, como es de todos sabido, la obra de restauración de los edificios monumentales ha tomado la forma de verdaderas reconstrucciones, superando a veces, por razones excepcionales, aquellos límites que el respeto por la autenticidad histórica nos habían primitivamente establecido y que nos imponían la prohibición de reproducir las formas estilísticas. Así, para citar una vez más un ejemplo ilustre, por razones que superaban a las de nuestras, sin embargo, válidas teorías, sucedió que el aspecto del antiguo centro de Varsovia fue reconstruido tal como era antes de las destrucciones nazistas; ya que el significado que éste tenía para la nación polaca no podía ser sustituido por lo que la arquitectura moderna hubiese podido ofrecer. Fue entonces llevada a cabo, para la capital de Polonia y para otros centros urbanos menores, la obra que excepcionalmente había sido estimada necesaria muchos años antes en Italia para el campanario de Venecia, reconstruido "donde estaba y como era" después de su ruina total.



VARSOVIA. Vista del Stare Miasto (centro histórico) después de las restauraciones.
Imagen: Roberto Pane, 1957 (AFRP, POL.N.15).



VARSOVIA. Casas restauradas y reconstruidas a lo largo de la calle Nowy Świat.
Imagen: Roberto Pane, 1957 (AFRP, POL.N.15).

Pero además de las reconstrucciones en masa motivadas por circunstancias extraordinarias, no podemos dejar de reconocer que, especialmente en los países del norte de Europa, la imagen de un pasado particularmente significativo para las tradiciones locales, está presente solamente porque las estructuras en proceso de deterioro han sido sustituidas progresivamente en el tiempo por otras tantas que repiten fielmente la forma. Cuando vi, hace muchos años, el claustro de Westminster, sólo pocos trozos de muro conservaban las huellas del grave desgaste secular..., y quizás hoy en día ellos han sido ya restaurados. Y lo mismo puede decirse para tantos edificios ilustres con una historia que –para ser completa– debe considerar las sustanciales refacciones que fueron hechas en tiempos ya lejanos con miras a que sus aspectos medievales pudiesen subsistir. Por otra parte, en condiciones todavía más favorables, la conservación de antigüedades más remotas ha provocado una serie sucesiva de sustituciones. Así vemos cómo el templo de la Concordia en Agrigento muestra su historia moderna en las trazas de las diversas restauraciones que ha sufrido desde hace más de doscientos años. Aún más: precisamente por esto puede decirse que aquel templo suministra una interesantísima documentación sobre los distintos métodos empleados para asegurar su conservación, mientras que un profano vería en él el ejemplo de una milagrosa supervivencia.



AGRIGENTO. Templo de la Concordia. Imagen: Roberto Pane, décadas de 1950-60 (AFRP, SIC.N.30).

A este punto vuelve a la mente la distinción entre la restauración y la manutención, distinción puramente cuantitativa y no cualitativa dado que ambos se proponen la tarea de preservar, y que el hecho de quitar el polvo a un cuadro o una piedra grabada es obra que requiere una técnica, por simple que ésta sea. Será precisamente la ininterrumpida continuidad de la manutención lo que hará menos comprometedor y sustancial la labor del restaurador, puesto que permitirá acciones parciales y distanciadas en el tiempo y no exigirá refacciones muy vastas que el prolongado abandono convierte en hipotéticas e inciertas. Sin embargo, mientras que en muchos casos debemos conformarnos con que sobreviva una autenticidad abstracta y no aquella físicamente real de la imagen primitiva, también es verdad que la exigencia de la conservación del documento de arte e historia, comprendido en su veracidad y estratificación, continua en nuestros días imponiéndose con el mismo rigor con el cual era invocada por los arqueólogos e historiadores del tiempo de Prosper Mérimée, es decir, cuando en Francia el Estado y la Iglesia emprendían los grandes trabajos de restauración.

Ahora bien, que tal exigencia continúa siendo sentida como presupuesto de cualquier acción, está implícito en la constitución, promovida por la UNESCO, de un centro internacional de estudios para la conservación y restauo de los bienes culturales. En el nombre mismo de este centro está presente el concepto de tutela que, teniendo por finalidad la conservación del patrimonio cultural como todo indivisible, solicita la definición y desarrollo de una nueva concepción del restauo que tienda justamente a conciliar los criterios generales con las técnicas particulares y a través de la cual las más diversas acciones encuentren un fundamento unitario y coherente. Es obvio, no obstante, que mientras es siempre posible asegurar la preservación de un objeto móvil, aun cuando ya no participe físicamente de la vida presente, mucho más difícil resulta el problema para las obras de arquitectura que derivan su única posibilidad de subsistencia en una constante participación en la evolución histórica y ambiental.

En este orden de ideas, pues, puede decirse que el incremento que actualmente ha tenido la creación de nuevos museos está bastante más motivado por el progresivo extrañamiento que los objetos e instrumentos de arte han tenido de la vida contemporánea que por una exigencia cultural creciente y en proceso de difusión. Se procede a salvar las cosas que ya no encuentran puesto en nuestra vida cotidiana transfiriéndolas de las funciones de uso y consumo originales a una atmósfera de contemplación en la cual están destinadas a constituir un testimonio y, si ellas representan valores artísticos además de su valor como documentos históricos y de costumbre, se convierten en estímulos estáticos en condiciones expresamente predisuestas y, sin embargo, inevitablemente bastante distintas de las originales. Así, pues, la arquitectura resulta privada de su decoración: el cuadro, el fresco, la estatua o el mueble mismo, se alejan del palacio o la iglesia para encontrar protección en el museo o convertirse en objetos de comercio anticuario, mientras el edificio que los contenía sufre aquel proceso de transformación, adaptación o liquidación que está indisolublemente ligado a su destino urbanístico.

Pero antes de seguir considerando las relaciones entre lo antiguo y lo nuevo —relaciones éstas que definen los aspectos más actuales de nuestra problemática— será oportuno recordar brevemente los principios modernos de la conservación y restauración de los monumentos. Las teorías de los monumentos arquitectónicos, afincándose en la concepción legítima de una visión unitaria, se han valido de las experiencias más dúctiles y avanzadas ya adquiridas en el campo de la pintura y de la escultura. Siguiendo este camino, sentimos hoy que la comparación de los datos proporcionados por las diferentes artes visuales debe recordarse constantemente aun cuando la diversidad material de la intervención parezca negar la posibilidad de una

fundamentación común. Es conocido que la orientación de la restauración moderna es determinada por instancias estéticas e históricas, de modo que todo el proceso que se desarrolla en la programación de la intervención y en su realización práctica, radica en mediar y conciliar los requerimientos que ambas imponen al restaurador.

En relación con la mayor o menor participación de una y otra instancia se ha citado la ruina antigua como el caso excepcional del monumento cuyo valor histórico es sólo dictar las normas de su conservación. Sin embargo, al recordar superficialmente imágenes de diferentes ruinas, nos percatamos de que en ellas es frecuente encontrar valores artísticos, aunque fragmentados.

Recordemos, por ejemplo, las ruinas de los templos dóricos de Pesto o de Agrigento y preguntémosnos si es justo afirmar que ellas, por no existir ya la configuración unitaria primitiva, no poseen sino valor de documento y no de arte. Otro tanto, si bien de distinta manera, puede afirmarse de tantos monumentos de la edad medieval o moderna donde variaciones, mutilaciones y ensanches han vuelto muy parcial y problemática la apreciación de la imagen original, suponiendo que ella haya existido realmente en algún momento como unidad totalmente realizada. Con ello no se quiere sostener que una ruina deba y pueda ser objeto de una completa restauración de naturaleza estética, sino señalar simplemente la vaguedad empírica en que se cae fatalmente al tratar de introducir categorías en la inmensa complejidad y variedad de los casos reales. Vale la pena recalcar lo que ya se ha dicho, insistiendo en que aún en la restauración estética de la ruina intervienen criterios de valoración y de selección: tanto es así que una simple añadidura por consolidación o una sustitución de algunos cilindros de columna plantea problemas que nos reconducen inevitablemente y necesariamente a la instancia estética más que a la que impone el respeto por la integridad del monumento.

Por este primer enfoque, parece pues evidente el que ambas instancias (la estética y la histórica) operan juntas y simultáneas en cada intervención, si bien en cada caso el juicio crítico asignará mayor predominio a una de las dos.

En Italia, un reciente enunciado teórico —al cual me parece útil referirme aquí, bien sea por su contribución metodológica, así como por sus contradicciones— es el publicado en la Enciclopedia Universal del ARTE.

Éste se divide en dos partes: la primera donde se enuncian y distinguen varios problemas de índole general, y la segunda, más propiamente referida a la restauración arquitectónica.

En la primera encontramos:

“...Desde el punto de vista histórico, lo interpolado en una obra de arte y lo añadido a ella no es sólo sino un nuevo testimonio del quehacer humano y del tránsito de la obra de arte por el tiempo. En este sentido la añadidura no difiere en lo esencial de lo que es la acción original y debe conservarse con los mismos derechos. En cambio, la remoción, aun cuando es resultado de un acto realizado en un momento determinado y pertenece, por lo tanto, a la historia, en realidad destruye un documento y no se visualiza a sí misma en forma documental. De allí que pueda conducir a destruir y borrar un traspaso histórico importante en un futuro y, en todo caso, a la falsificación de un dato. Es por eso que de las consideraciones anteriores se deduce la normalidad de la conservación de lo añadido y la excepcionalidad de la remoción. Justamente lo contrario de lo que aconsejarían el empirismo del “ochocientos” y los vándalos de siempre...”.

Es necesario destacar que con estos principios y con criterio más amplio y sutil se reavivan las mismas exigencias ya expresadas por la Carta italiana de la restauración, donde afirma: “...Consérvense todos los elementos dotados de carácter artístico o de valoración histórica,

pertenecientes a cualquier periodo, sin que la búsqueda de la unidad de estilo o el deseo de restablecer la forma original promueva la exclusión de algunos con detrimento de otros. Sólo podrán ser eliminados aquellos elementos como la oclusión con mampostería de ventanas y de intercolumnios de porticados que, careciendo de importancia y significado, estropean inútilmente la obra. En todo caso, el juicio crítico acerca de la relatividad de estos valores y de las posibles eliminaciones; exige la mayor ponderación y jamás se dejará la sola decisión personal del autor de un proyecto de restauración...”.

Por el contrario, en la misma Enciclopedia, el redactor del tema *La restauración arquitectónica* contradice implícitamente los enunciados anteriores, al atribuir “[...] al valor artístico preeminencia absoluta con respecto a otros aspectos y caracteres de la obra, cuya consideración debería estar en dependencia y en función de ese único valor”. Se observa pues, la tentativa de establecer una nueva teoría que le asigna a la instancia estética, realizada mediante el proceso crítico, más que la primacía absoluta: el privilegio de la exclusividad de valor. Es más, para beneficio de la claridad, el autor agrega: “...Este reconocimiento es, empero, un reconocimiento crítico, un juicio basado en la concepción de que el valor y el grado de importancia de la obra dependen de sus valores artísticos, por lo tanto, de sus aspectos formales; sobre el mismo reconocimiento se asienta la segunda tarea: la de recuperar, restituyendo y liberando, la obra de arte, esto es, todo el conjunto de elementos formales que dan cuerpo a la imagen y permiten la realización y expresión de la individualidad y espiritualidad de la obra.

Toda operación se subordinará al objetivo de reintegrar el valor expresivo de la obra, puesto que la finalidad es la liberación de su verdadera forma. Por el contrario, cuando las destrucciones son tan graves que han destruido totalmente la imagen o la han mutilado en sus partes más importantes, ya no es posible recuperar el monumento, pues éste no puede ser reproducido habida cuenta de que el acto creador del artista no admite repetición.

Un planteamiento semejante promueve una transformación radical de los criterios por seguir y una inversión del método filológico: se impone la necesidad de eliminar todas las superposiciones y añadiduras, si bien respetables y dotadas de mérito lingüístico y testimonial, que pueden menoscabar o perjudicar a la integridad de la forma arquitectónica, al alterar su visión...”.

De tal manera, como se observa, se niega la instancia histórica hasta el punto de que la imagen por “liberar” es llevada totalmente fuera del tiempo. ¿Qué es, en efecto, la liberación de su verdadera forma sino un enunciado antihistórico? Además, agravando el equívoco, no se habla sino de “añadiduras, si bien respetables y dotadas de mérito lingüístico”, etcétera, sin mencionar que tales añadiduras alcanzarán a menudo valor de arte, notabilísimo valor a veces, por lo que la “verdadera forma” de la obra —entendiendo por “verdadera forma” la que el juicio crítico nos exige conservar o liberar— hasta podría ser una sucesiva a la original y no ésta. ¿Que será, entonces, esta “verdadera forma”? Es necesario reconocer pues que en los enunciados antes mencionados se niega sin más a la historia misma de la arquitectura, en su evidente realidad de estratificación, variaciones, sustituciones, añadiduras, etcétera, que definen la vida de los monumentos a lo largo de los siglos. Vida ésta en que la personalidad creadora original muy pocas veces permanece sola e íntegra. En todo caso, nosotros la valoramos críticamente aislándola del contexto de los demás valores expresivos que, sin prevalecer sobre ella, gozan también de validez estética junto con la histórica.

Por ello la ponderamos críticamente, sin dejarnos inducir por el absurdo propósito de “liberarla”, como no sea gráficamente en las líneas inocuas de un dibujo que acompañe al razonamiento crítico. De otra manera, el autor no se percató de que su “liberación” encontraría

totalmente conteste a Viollet-le-Duc quien, por lo menos, tenía el mérito de reconocer que el estado de integridad del monumento que la operación de restauración reconducía, “podría no haber existido nunca”. Es más, procurando ignorar la complejidad de los datos de la realidad, y no reconociendo sino la presencia de “destrucciones”, “impedimentos visuales” y “partes que faltan”, el autor llega a afirmar la necesidad de la intervención de la fantasía con nuevos elementos, con miras a devolver a la obra su propia unidad y continuidad formal, aprovechándose de una supuesta “libre escogencia creadora”. Salta a la vista que al negar la simultaneidad y la coexistencia dialéctica de la instancia estética y de la histórica debe enunciar otra relación dialéctica: la que corre entre restauración como “proceso crítico” y restauración como “acto creador”. Sin embargo, por este camino, lejos de proponer una nueva teoría, el invadir un campo que es en propiedad el de la actividad creadora, va en desmedro de la peculiaridad de la teoría de la restauración y crea confusión ahí donde más bien era preciso deslindar los campos.

Por otra parte, es evidente que la actividad del restaurador no se agota dentro de los límites de la experiencia crítica, filológica y constructiva. La definición de los detalles que obviamente habrá que prever en consecuencia de la nueva relación entre partes antiguas y nuevas producida por la intervención, exige capacidad de gusto, aun cuando no se trate sino de determinar el valor de claroscuros en una superficie de piedra o el color de un friso. Y, sin embargo, no se tratará de una “libre escogencia creadora”, sino de una determinación controlada constantemente por el juicio crítico.

Es en este momento que debemos recordar la presencia de una exigencia totalmente nueva aun respecto de un pasado bastante reciente, es decir, aquella que nos obliga a subordinar el restauro de un edificio al contexto ambiental.

Al contrario, lo que mejor nos da la medida de nuestra nueva y distinta actitud frente a los valores ambientales que definen la realidad histórica y urbanística de los monumentos, es que hoy nosotros condenamos resueltamente las así llamadas “liberaciones” o “valoraciones”, perpetradas por dondequiera hasta ayer y hoy también solicitadas de vez en cuando. Para nosotros es tan imprescindible una concepción urbanística de la conservación actual que declaramos la imposibilidad de preparar un programa de auténtica protección si éste no es previsto orgánicamente en el plano regulador urbano.

En este sentido la restauración va a encontrarse con el urbanismo mientras que, de otro lado, las normas mismas de la tutela tratan de definir los modos operativos particulares no solamente en los centros históricos —entendidos como núcleos primitivos y compactos de las ciudades antiguas—, sino en aquellos episodios esparcidos cuyo valor coral constituye un patrimonio que debe ser conservado.

Es también verdad que apenas nos dedicamos a considerar los problemas de la conservación de los monumentos en sus implicaciones dentro del tejido urbano, apenas tomamos conciencia de la necesidad actual de una visión unitaria en la cual la restauración, el urbanismo y la arquitectura moderna resulten vinculados por una relación que en ningún momento nos está permitido ignorar, nos damos cuenta de que este esfuerzo por adecuarnos a una concepción histórica y críticamente más válida, hace bastante más compleja nuestra tarea.

El hecho es que no podemos considerar suficiente la cualificación existente de los valores ambientales ya que, si bien el centro histórico está fácilmente definido por el antiguo cinturón de muros —más o menos reconocible en su trazado aunque ya no está presente— los valores ambientales se extienden más allá de la arquitectura del “ochocientos” para llegar hasta

ayer, es decir, hasta un momento que para nosotros resulta aún remoto porque no está caracterizado por esa congestión accidental que algunos llaman “urbanismo abierto” o “informal”, siguiendo una analogía esnob con los términos del más reciente lenguaje figurativo, pero en sustancia proponiéndose la aceptación del caos, si no como peculiaridad positiva, como el inevitable destino que nuestro tiempo nos asigna.

En esencia, el encuentro entre lo antiguo y lo nuevo que constituye la base de nuestro tema, más que una relación por superposición es en propiedad una verdadera ósmosis. Para constatar la veracidad de tal afirmación basta con recordar cuánta arquitectura de los centros antiguos exige una obra de sustitución total, mucho más problemática que la restauración misma de un monumento puesto que no es definible dentro de una orientación precisa. Efectivamente, mientras que para los criterios generales de restauración nos socorren algunas normas, como por ejemplo aquellas establecidas por la Conferencia de Atenas y por la Carta italiana de la restauración –de las cuales en esta conferencia se propondrán algunas enmiendas en calidad de sugerencias para una norma internacional– el encuentro entre antiguo y nuevo es susceptible de bien pocas exhortaciones y pautas positivas. Sin embargo, las experiencias llevadas a cabo en estos años posteriores a la guerra, desgraciadamente casi todas negativas, nos autorizan a formular algunas sugerencias.

Antes que nada, me parece que el daño más grave ha sido producido por las excesivas alturas alcanzadas tanto por la arquitectura de sustitución como por aquella que la especulación de las áreas edificables ha hecho surgir en las zonas verdes residuales o en la periferia de la ciudad. Admitida, pues, la necesidad de conservación de las relaciones ambientales, ninguna tolerancia con respecto a las alturas medias en las zonas de mayor interés debería ser permitida. Y aquí se me consienta recordar que para la tutela de los centros históricos he sugerido ya hace muchos años un criterio que ha obtenido acogida en las proposiciones formuladas por la nueva ley urbanística italiana. Resumidamente, ese criterio demuestra la legitimidad de disminución vertical en lugar de la horizontal, que ha sido seguida desgraciadamente hasta ahora con la consecuencia de alienar en gran medida los complejos urbanísticos primitivos. La limitación vertical, que consiste en asignar alturas menores que las actuales a la arquitectura de sustitución, mientras que por una parte no reduce el número de habitantes –dada la mejor utilización de los espacios y menor altura de los entresijos actuales–, restituye, por la otra, aquella relación de masas que era característica a los ambientes antiguos antes de que tuviese inicio, especialmente a partir del “ochocientos”, y al menos para muchas ciudades italianas, aquella intensificación vertical que contribuyó progresivamente a degradar las condiciones locales de vida. De esto se deduce que una obra de verdadera y propia restauración ambiental puede contribuir ventajosamente a la conservación de los valores del arte y la historia, determinando al mismo tiempo las condiciones favorables para un sano establecimiento humano.

Ahora bien, si por un momento consideramos lo que se ha hecho a favor de los monumentos y ambientes históricos después de la guerra, debemos reconocer que los países de Europa oriental han demostrado bastante mayor preocupación por conservar y cuidar sus bienes culturales. Quien, como yo, haya visitado Polonia, Hungría y Checoslovaquia, no puede dejar de suscribir tal afirmación. Por otra parte, y sin hacer referencia a las vastas obras de restauración llevadas a término especialmente en Polonia y Hungría después de las devastaciones bélicas, lo que en estos países es ofrecido como un beneficio y diría incluso como providencia a los ojos de los visitantes occidentales, es la ausencia de la publicidad; la ausencia de esa calamidad pública que en nuestro país no conoce barreras y que por último se ha transformado en el testimonio más elocuente del poder desmesurado del interés privado en perjuicio del prójimo.

Mientras tanto, se puede simplemente constatar que si los centros italianos se arruinan es porque su suerte no depende de aquellos poderes públicos e institutos culturales a quienes correspondería el ejercicio del control, sino de aquellas grandes propiedades inmobiliarias y constructores que conocen bien la vía de la corrupción e insuficiencia de las normas de tutela; y a quien me objetase que yo no hablo ya de *teoría del restauro* sino de abusos en la construcción de todo el mundo más o menos conocidos, responderé que si estos abusos no son puestos fuera de la ley no se podrá hablar seriamente de conservación de monumentos dado que el ambiente no es un accesorio sino la vida y el respiro mismo de las obras que queremos salvar.

Y venimos así a hablar de circunstancias que, como se verá, nos reconducirán inevitablemente al razonamiento general. Es de todo el mundo sabido que poseemos hoy en día los más extraordinarios medios técnicos de acción que el mundo haya jamás conocido: podemos desvincular de su primitiva función de sostén una antigua masa muraria sin que ello resulte visible; podemos aligerar una cubrición sustituyendo la estructura original de madera por ágiles elementos de cemento precomprimido o acero; podemos encuadrar espacios y horizontes prospettivos mediante amplios cristales; podemos intervenir en un complejo de muros integrado por diversos elementos con la misma delicadeza y ductilidad con que actuamos sobre la superficie de una pintura mural, etcétera, etcétera. Y, no obstante, mientras en algunos casos excepcionales manejamos tales técnicas, las obras de restauración más normales y modestas, como aquellas que consisten en ejecutar un buen friso o un buen retoque de pintura, resultan difíciles por los *standards* corrientes de producción industrial impuestos por la economía de plusvalía y por la consecuente y casi total desaparición de aquel artesanado que en tiempos todavía recientes hacía posible lo que podríamos llamar administración de la restauración. Y aquí hay que preguntarse si, en otras palabras, ese artesanado ahora anacrónico podría tornar a ser actual sólo si los precios unitarios referentes a la intervención aún superficial en la arquitectura antigua, no fuesen los mismos que se aplican a la construcción corriente. Quizás esto no sucede en otros países, pero continúa siendo normal en Italia a pesar de que el inconveniente aludido haya sido denunciado en repetidas ocasiones.

Podemos constatar un indudable contraste entre las formas del pasado y las actuales; no se puede negar que mientras las primeras muestran siempre una huella artesanal, cualesquiera que sean las tendencias del gusto que ellas expresan, las formas actuales son indiferentemente mecánicas y tienden a sustituir la ausencia de valores de superficies y plásticos con la ostentación de estructuras la mayoría de las veces más fingidas que auténticas. La consecuencia es que cuando la llamada arquitectura de sustitución introduce en el tejido antiguo una construcción moderna de la misma dimensión de la sustituida, es bastante raro que ello se verifique sin que se produzca un empobrecimiento sustancial de los valores ambientales. Casi siempre el resultado es similar al de la intrusión de una materia inerte en un organismo vivo.

Ahora bien, el hecho es que tales problemas no han sido despejados suficientemente, y, por lo tanto, no ha faltado quien a consecuencia de dichas constataciones ha afirmado la necesidad de que rijan una nítida separación entre ambiente antiguo y ambiente moderno sin observar que así se negaría la necesaria continuidad de cultura, sin la cual la conservación de patrimonio arquitectónico acabaría siendo un propósito vano, por carecer precisamente de vitalidad y de futuro.

Está de más señalar que la presencia de valores ambientales importantes pero discontinuos y fuera del centro antiguo, destaca con toda evidencia lo absurdo de semejante separación.

He hecho alusión más arriba a una incompreensión que pone en dos campos opuestos a los arquitectos protagonistas de la nueva arquitectura y a aquéllos a los cuales está asignada la tarea de la tutela de los monumentos. Y bien, si es verdad que aún en el mundo actual las naciones no pueden renunciar a la aspiración de continuidad de sus cualificaciones peculiares de cultura, en aquellas de antiguas tradiciones de arte e historia se diría que a cada arquitecto debe tocar la obligación de afrontar los problemas de los cuales nos ocupamos y que, inclusive, de la solución de tales problemas deba y pueda derivar frecuentemente la peculiaridad de su producción respecto de la de aquellos países en los cuales la herencia del pasado y las características de la naturaleza no propongan un compromiso igualmente perentorio y complejo.

Sin prejuicios, aclaro, por la originalidad expresiva, y así lo demuestran, por cierto, algunas obras –pocas, desdichadamente– muy bien logradas.

En las mismas escuelas de arquitectura la formación de una cultura histórico-crítica, lejos de ser considerada fundamento indispensable a la experiencia profesional cualesquiera que sean sus orientaciones, ha tenido hasta ahora bastante poco crédito. Por otra parte, en la sociedad moderna, toda volcada en la “cuantificación”, cada exigencia de “cualificación” como la que aquí se trata de afirmar requiere un difícil esfuerzo y es, en consecuencia, frecuentemente destinada al fracaso.

En la tentativa de una fácil evasión muchos arquitectos afirman que, en el mismo modo como el ambiente antiguo ha sido el resultado de yuxtaposiciones y contrastes, otro tanto puede decirse para nuestro tiempo; lo que, como se ha visto, equivale a ignorar que la cuestión se plantea hoy en términos del todo distintos de los del pasado, tanto en las formas particulares como en el ritmo operativo.

Otro aspecto del equívoco consiste en hablar de arquitectura moderna sobreentendiendo un conjunto de valores positivos, mientras que en la realidad las raras excepciones no compensan absolutamente el horror de la construcción moderna; la verdad es que una válida nueva arquitectura sería reconocible sólo si tuviera una producción media aceptable.

Si por una parte parece evidente que el arquitecto es el mayor responsable del proceso del extrañamiento de nuestro patrimonio ambiental y artístico, por otro lado podemos constatar que el arquitecto tutor de monumentos continúa predicando el compromiso, cuando no inclusive la imitación, considerándolos como “el mal menor” con respecto a aquel producido por la arquitectura moderna. El error es pues de ambas partes por el rechazo recíproco de aquel diálogo que debería constituir la premisa de cualquier colaboración y clarificación. Es curioso señalar a este respecto que mientras son autorizados o tolerados ciertos rascacielos destinados a vivienda cerca de ambientes y monumentos antiguos, se perpetran con frecuencia restauraciones absurdas por sus arbitrarios programas estilísticos y por el desconocimiento de las justas normas que recomiendan el respeto de la estratificación histórica. En definitiva, una prueba significativa de la separación actual de funciones y objetivos la constituye la ausencia total (y estaría complacido de verme desmentido por los hechos) de aquellos arquitectos llamados militantes en esta Convención cuyos organizadores, sin embargo, han cumplido un esfuerzo para que en esta ocasión se desarrolle un coloquio de utilidad. Ahora bien, a mí me parece que se debe insistir en este sentido y que un llamado a una más precisa conciencia cultural dirigido a los arquitectos de cualquier especialidad, puede y debe ser una de las finalidades más elevadas de nuestra reunión.

Siguiendo todavía en esta dirección, que nos viene dictada por el interés hacia todo aquello que, estando alrededor del monumento, influencia e inclusive determina su suerte, podemos preguntarnos si nuestra preocupación por conservar y restaurar las imágenes de arte

corresponde a una todavía válida posibilidad de contemplación. Deberíamos preguntarnos, en otras palabras, si dedicamos nuestros escrúpulos a un muy hipotético futuro o si ellos responden también a una exigencia actual. En realidad debemos reconocer que aún la más fugaz contemplación nos está negada, o apenas concedida, por la situación urbanística actual; y cada quien sabe cómo ella está bastante más frecuentemente negada que concedida.

Ya el sólo detenerse a mirar una obra de arquitectura se ha convertido, para casi todos los centros urbanos europeos, una operación que la constante presencia de los automóviles hace hoy bastante ardua.

Por otra parte, en las actuales condiciones de los centros urbanos, la dificultad de contemplar aunque sea por un instante, no esté limitada sólo a la arquitectura del pasado. En realidad, los valores formales corren el riesgo de reducirse a una aspiración anacrónica inclusive para la arquitectura moderna; y éste es otro aspecto que, a través de una constatación negativa, nos reconduce a una visión unitaria.

Y bien, las citadas circunstancias plantean el problema de la conservación del patrimonio arquitectónico en términos bastante distintos que en el pasado, mientras la conservación es, y debería continuar siéndolo, la finalidad esencial de la restauración. Digo “debería” porque no casualmente se ha tratado de conciliar la solución provisoria de los problemas de tráfico con la pretendida “valorización” de los monumentos; y, por el contrario, no pocos arreglos urbanísticos de los centros históricos han realizado tontas operaciones de demolición, con el resultado de haber destruido una estratificación de gran interés sin proporcionar ninguna ventaja duradera para el tráfico, sino un beneficio seguro para la especulación de la construcción.

He aquí los principales problemas que deberán ser discutidos con los arquitectos protagonistas de la construcción moderna, a fin de que no sean ya posibles las evasiones hipócritas y que nuestra cultura derive, como es necesario, un incremento positivo del examen y de la comparación de las situaciones de hecho. Y ciertamente, lo menos que deberíamos esperarnos de una apertura del diálogo, como he sugerido, será una moderna calificación de la actividad del restaurador; actividad ya no limitada a las experiencias históricas y estructurales, sino necesariamente extendida a las capacidades para proponer una solución vital.

Y esto, téngase en cuenta, no contradice absolutamente la legítima exigencia que los caracteres formales mantengan su huella de autenticidad en el acercamiento entre antiguo y moderno. Específicamente en lo que a los monumentos se refiere, la antedicha cualificación será renovada por el hecho que la actual utilización de un edificio antiguo exige una intervención que sobrepasa de mucho la pura y simple restauración, visto que se tratará de realizar una adaptación de validez práctica sin la cual la obra dejará de existir, aun si continúa siendo objeto de tutela.

Y a este propósito no podemos dejar de considerar como improductivos —es más, peligrosos, por el mismo fin que ellos se proponen— los defensores de la absoluta intocabilidad; precisamente peligrosos porque casi como por una demostración al absurdo, deben resignarse a ver desaparecer aquello que no se han conformado a ver adaptado a una existencia distinta. En este sentido, naturalmente, para hacer más compleja esta ya difícil vicisitud, se añaden las circunstancias psicológicas; primera entre toda la preocupación que el reconocimiento de la imposibilidad práctica de una defensa integral plantee el riesgo de hacer venir abajo toda la defensa. Y una cosa es la verdad de la cultura y otra la estrategia que conviene seguir para conservar los bienes de la misma cultura, aun negociando, en presencia de la ocasión, alguna sabia renuncia. Igualmente, estando nosotros conscientes de la escasa participación

de los poderes públicos en los problemas que nos apremian, no raramente asumimos respecto de la autoridad política y administrativa una actitud suplicante y propiciatoria. De modo que, en definitiva, la posibilidad de salvar un monumento parece sernos concedida como una gracia por parte de quien piensa que su tiempo está normalmente ocupado en cosas mucho más serias e importantes.

Aún más, y siempre tratando de captar dentro del espíritu del tiempo las actitudes que nos sugieren los términos de una nueva problemática, me parece importante referirme a las influencias que son ejercitadas en nuestro campo por la así llamada industria cultural y particularmente por la actual relación entre la conservación de los monumentos y las actividades turísticas. Me parece que es digna de consideración la difundida tendencia de los poderes públicos a no turbar en lo más mínimo aquella pereza mental y física que, según ellos, es condición indispensable para el bienestar de las masas trabajadoras. Existe una innegable relación entre las endulzadas estupideces de la mayoría de las transmisiones televisivas y el modo en que las caravanas turísticas están guiadas hacia la contemplación de los monumentos. En efecto, así como para la televisión se evita todo esfuerzo mental para las visitas a los monumentos se evita toda fatiga física. El turista es descargado a los pies del edificio que deberá visitar, aun si esto reduce o simplemente anula ese margen ambiental indispensable que contrariamente, debería ser respetado.

Téngase en cuenta, además, que en programas y realizaciones similares, lo que más sorprende —es más, despierta una especie de admiración— es su perfecta coherencia en el cuadro de la moderna economía de consumo, que tiende justamente a eliminar todo margen improductivo. El monumento ya no es una individualidad histórica que se tiene que conservar en cuanto tal, sino un puro y simple objeto de consumo, y consecuentemente, la misma manera con la cual éste se custodia está estrictamente subordinada a tal destinación. Sucede, pues, que esto termina por influenciar en el peor sentido los criterios de la moderna conservación precisamente porque, no siendo ya la integridad histórica la *conditio sine qua non* de la obra de restauración, son bastante frecuentemente realizadas macizas reconstrucciones a fin de que se pueda ver en ellas algo más que una simple ruina y, en consecuencia, el objeto de consumo responda mejor a su precio. En este sentido es necesario reafirmar las exigencias culturales de la restauración moderna.

En otras palabras, es preciso evitar que la suspensión de las normas señaladas para nosotros (ya producida por las necesidades contingentes de la reconstrucción de la posguerra) se transforme en una suspensión o supresión definitiva para toda ventaja de la “valoración” turística.

A semejantes interpretaciones sirven de ejemplo, desgraciadamente, las numerosas reconstrucciones y malentendidas restauraciones que se están haciendo en Grecia, sobre todo por iniciativa estadounidense. Si la frígida y espectral resurrección del Stoá de Attalo que se eleva, nuevo e intacto, en medio de las ruinas del Ágora ateniense es cosa legítima, esto quiere decir que mi razonamiento no tiene sentido; pero lo mismo deberá ser afirmado para aquel centro de la UNESCO que ya he recordado. En efecto, desde el momento que se acredita el falso antiguo ya no hay que preocuparse por los problemas de conservación de los bienes culturales ya que, en cuanto tales bienes aparecerán en ruina o serán amenazados de destrucción, los podremos siempre rehacer con toda aproximación y verosimilitud, es decir, de la misma manera con que sustituimos un automóvil en mal estado con uno nuevo. Lo mismo dígase para la basílica de San Juan de Éfeso, enteramente reconstruida sobre las conocidas ruinas, y aun para las muy amplias reconstrucciones que se van realizando en la acrópolis ateniense, siempre para el “agrado” del turista ya cansado de ver las mismas ruinas, las cuales tienen frecuentemente la culpa de no revelar bastante claramente sus estructuras originales.

Aquí también pues es la industria cultural la que impone manipulaciones contrarias a una cultura exigente, así como niega los requisitos de autenticidad que condicionan la validez de todo documento histórico. A tales requisitos jamás podremos renunciar puesto que ellos no expresan sólo una exigencia de nuestro presente sino que constituyen un insoslayable deber moral frente al futuro.



ATENAS. Stoà de Attalo durante la reconstrucción, 1955. Imagen: American School of Classical Studies at Athens, Agora Excavations.

Espero, de todas maneras, que los amigos americanos no lo tomarán a mal y que más bien querrán replicar a las antedichas razones, a fin de que, como he propuesto antes para los arquitectos, se llegue a una útil aclaración. Cuando, en Estados Unidos, yo criticaba ese extraño genocidio arqueológico que son los Cloisters de Nueva York, se me replicaba diciendo que mi concepción del restauro y conservación era demasiado rígida y que los Cloisters eran un eficaz ejemplo del medioevo europeo para muchos americanos que no podían permitirse el lujo de visitarlo *in loco*. Parece evidente, pues, que una radical exigencia de autenticidad puede hasta interpretarse como una insuficiencia de espíritu democrático. Hemos visto así que la imagen del monumento se hace expresión y símbolo de muchos más vastos significados.

En resumen, las razones fundamentales de nuestras dificultades radican en los aspectos más generales de la crisis de la civilización y de la cultura moderna.

Sin embargo, no deja de ser cierto que nos toca a nosotros proponer una salida sin esperar que se nos proporcione la solución desde afuera. Deberíamos más bien aspirar a anticipar las imágenes posibles del mañana sin resignarnos a considerar nuestra esencia "moderna" como renuncia aceptada definitiva y conformista a ser individuos humanos en cambio de la obtención de un bienestar uniforme pero ya carente de "la sal de la tierra".

Nosotros no deseamos conservar los monumentos del pasado para que ellos sean un mundo de imágenes peregrinas para refugio de la nostalgia, sino para que ellos formen el patrimonio vivo y actual de nuestro presente.



NUEVA YORK. Fort Tryon Park, complejo "The MET Cloisters" Imagen: Roberto Pane, 1953 (AFRP, AME.N.25).

Al igual que toda moderna concepción humanística, los principios de la conservación de los monumentos se asientan en la suposición de que debe y puede seguir existiendo un firme vínculo de continuidad cultural e histórica entre pasado y presente.

Por otra parte, si en este campo, así como en otros, dejamos de sostener la "calificación" contra la inundación de la "cuantificación", pronto ni siquiera podremos hablar en propiedad de la existencia de una cultura.

En suma, es preciso conocer si el hombre querrá forjar su propio destino, dominando a los instrumentos que él mismo ha creado, o si preferirá aceptar resignadamente que tales instrumentos le ordenen el camino a seguir, y concluyan su propia trayectoria proclamando la desaparición de la misma humanidad.

*



Versión del texto
en INGLÉS

Theory of conservation and restoration of monuments

ROBERTO PANE

Original publication: Pane, Roberto (1964) "Teoria della conservazione e del restauro dei monumenti", *Napoli Nobilissima. Rivista di arti figurative, archeologia e urbanistica* IV (I-II): 69-76.¹

Keynote address to the International Congress of Restoration Architects and Technicians, held in Venice in May 1964.

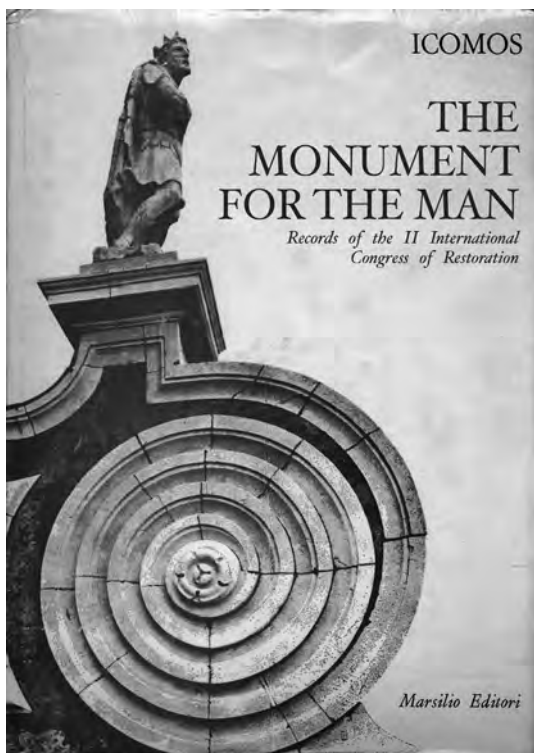
Translated by Valerie Magar

Problem of modern restoration

To speak today about the conservation of monuments means to once again take up a subject that is now ancient. It is a subject whose problematic has expanded considerably, beginning in the postwar years, that is, when extensive interventions, motivated by war damage, forced us to question the very criteria of conservation closely linked to the new problems of urban life. As everyone knows, the conservation of monumental buildings often degenerated into extensive stylistic reconstruction in order to recompose the forms that wartime actions had devastated or destroyed, despite the fact that such reconstructions derogated all too widely from previous aesthetic and historical cases.² And this happened, as we know, for reasons imposed by contingent practical necessities that could not be suppressed, as well as by influences exerted by national and patriotic traditions and popular sentiment. Obviously, however, it would not make sense to say that, in spite of everything, our experiences of culture should have imposed themselves even at the cost of denying the exceptional circumstances that also defined our present history. Thus –to cite once again an illustrious example– for reasons that transcended those of our admittedly valid theories, it happened that the face of Warsaw's old city center was recomposed as it was before the Nazi destructions because the significance it had for the Polish nation could not be replaced and compensated for by what modern architecture would be able to provide.

¹ This was the introductory paper at the 2nd International Congress of Restoration Architects and Technicians (Venice, May 25-31, 1964), later republished in *Attualità e dialettica del restauro: educazione all'arte, teoria della conservazione e del restauro dei monumenti* (1987).

² The term "istanza" has been translated into English as "cases," "instances" or "demands." The first one was chosen by Cynthia Rockwell, as it relates to legal terminology, which was often used by C. Brandi. The second one is a more literal translation, sometimes found in texts published by Italian-speaking authors publishing in English. The third term was proposed by Dara Jokilehto, in the translation of Brandi's terminology compiled by Giuseppe Basile in 2007 (*Teoria e pratica del restauro in Cesare Brandi. Prima definizione dei termini*, Il Prato, Roma).



COVER. *The Monument for the Man, Records of the International Congress of Restoration* (Venice, 25-31 May 1964, Marsilio, Padua 1971).



VENICE. MAY 1964. Roberto Pane and Roberto Di Stefano on the *vaporetto* on their way to the conference. In the background, Giuseppe Fiengo. Image: S. Carillo (a cura di), *L'odore dei limoni. Bibliografia di Giuseppe Fiengo in occasione del LXX compleanno*, Napoli, 2007.



WARSAW. Stare Miasto (historic center) after World War II.
Image: Scan from 8 × 5 cm print from Marek Tuszyński's collection of WWII prints, public domain.

But in addition to the massive reconstructions motivated by exceptional occasions, we cannot fail to remember that, especially in the countries of northern Europe, the image of a past particularly dear to local traditions is present only because each crumbling element was progressively renewed with a new one, faithfully repeating its form. When I saw, many years ago, the cloister of Westminster, only a few sections of the walls still bore the marks of the severe decay of centuries; it is possible that today even those might have also been remade. And the same could be said of so many illustrious buildings whose artistic history, if it is to be complete, cannot hide the substantial reconstructions that were made even in the fairly distant past, so that their primitive face might continue. And for that matter, even in more favorable temperature conditions, the preservation of a more remote antiquity has motivated a whole series of successive replacements. Thus, the temple of Concord at Agrigento shows a modern history of its own, in the signs of the various restorations that have been made to it over more than two hundred years. Indeed, it may be said that for this very reason it provides a curious, if disappointing, historical record of the various methods followed to ensure the preservation of the monument while, to the layman's eye, it seems to provide an example of exceptional survival.

Related to these remarks is the distinction between restoration and maintenance, a distinction that is purely quantitative and not qualitative, given that both aim at conservation and that cleaning dust from a painting or an engraved stone is work that demands a technique, however simple it may be. And, indeed, it will be the uninterrupted continuity of maintenance that will make the work of the restorer less compromising or substantial, since it will allow partial interventions spaced out in time and not the remaking of vast parts that long neglect has erased or made vague and uncertain.

Yet, while it is true that in many cases we have had to resign ourselves to seeing an abstract rather than a physically real vision of the primitive image, it is also true that the need for the preservation of the work of art and the document of history still continues to impose



AGRIGENTO. Temple of the Concord. *Image: Valerie Magar, 2010.*

itself with absolute rigor. And that this need continues to be felt as a prerequisite for any intervention, is confirmed by the very establishment, recently promoted by UNESCO, of an International Center for the Study of the Preservation and Restoration of Cultural Heritage. Already, the very title of this Center implies the concept of a protection that, having for its purpose the subsistence of cultural property as an indivisible whole, urges the definition and development of a new conception of the conservation of cultural property: that precisely of the meeting of general criteria and particular techniques through which the most diverse interventions can find a unified and coherent foundation. It is obvious, however, that while it is always possible to ensure the preservation of a movable object—even when it is no longer physically a participant in the present life—this is much more difficult for works of architecture, which, on the other hand, derive their sole possibility of subsistence precisely from constant participation in environmental and historical evolution.

In this sense, then, the current increase in the creation of new museums is far more often motivated by the progressive estrangement from contemporary life of the primitive tools and objects of art than by an increased and more widespread cultural need. That is, things that no longer find a place in our daily life are being saved, by transferring them, from their primitive function of use and consumption, to an atmosphere of contemplation in which they are intended to provide a testimony. And, if these represent not only their worth as works of art, but also as documents of history and custom, they become an aesthetic stimulus, in conditions expressly predisposed and, in any case, inevitably very different from the primitive ones. Thus, architecture is deprived of its furnishings; the painting, the fresco, the statue, the furniture itself move away from the palace and the church to find protection in the museum or to become the object of antiquarian trade, while the building that contained them undergoes that process of transformation, of adaptation or, even, of annihilation, which is inseparably linked to its urban destiny.

But before proceeding to consider the relationship between old and new –which defines the most topical aspects of our problem– it will be appropriate to briefly recall the modern principles of monument conservation and restoration.

Making valid reliance on the legitimate assumption of a unified vision, theories concerning architectural monuments have benefited from the most flexible and advanced experiences, already acquired in the fields of painting and sculpture.

This is why we feel today the constant need to keep in mind the data provided by the different visual arts, even if the material diversity of the intervention seems to deny the appeal to link them through a common foundation. As is well known, the orientation of modern conservation is determined by both aesthetic and historical cases, so that the whole process involved in the planning of the intervention and its practical implementation will consist in balancing and reconciling the requirements that each of the two impose on the conservator.

Regarding the greater or lesser participation of one or the other, the ancient ruin has been cited as the monument for which, exceptionally, the historical case alone dictates actions. But if we briefly call to mind some images of ruins, we find that, not infrequently, an art value is present in them, albeit in fragmentary form.

Let us recall, for example, the ruins of the Doric temples of Paestum or Agrigento and ask ourselves whether it is legitimate to say that they only have documentary value and no art value, merely because the primitive and unitary configuration no longer subsists. But, although in a different form, the same can be said for the many monuments of the medieval or modern age in which variations, mutilations and additions have made the primitive image very partial and problematic, if it ever existed. This is not to say that the ruin should and can be the object of extensive restoration of an aesthetic nature, but only to hint at the empirical vagueness into which one fatally runs as soon as one attempts to introduce categories into the immense complexity and variety of real cases. Insisting for another moment on these aspects, it must be remembered that even in the static restoration of the ruin, there intervenes a criterion of evaluation and choice whereby the addition due to consolidation or the replacement of some column drums pose problems that lead us back, inevitably and necessarily, to the aesthetic case and not only to the one that imposes respect for the integrity of the document.

It is therefore evident, from these initial statements, that the two cases operate together and simultaneously in every intervention, even if, from time to time, critical judgment assigns prevalence to one or the other.

In Italy, a recent theoretical enunciation –which I think is useful to recall here, both for its methodological contribution and its contradictions– is the one published by the *Enciclopedia universale dell'arte*.

It consists of two parts: the first one relating to a general enunciation and distinction of the various problems, and the second one concerning architectural conservation. The first one states, "From the historical point of view, the addition and interpolation undergone by a work of art is but a new testimony of human action and the transition of the work of art through time: in this view, the addition is not essentially different to that which is the original strain and has the same rights to be conserved. Removal, on the other hand, although it is an act also performed at a certain moment and is equally a part of its history, actually destroys a document and does not leave visible documentation of itself, and hence could lead to the destruction and, therefore obliteration of an important historical passage for the future and, in any case, to a falsification of data. Therefore, it follows from these considerations that

conservation of the addition must be considered the rule, and removal the exception. This is quite the opposite of what 19th-century empiricism and the ever-returning vandals would advise for restoration." It is important to note that, with a broader and more literary judgment, the same requirement is renewed in these words that were already expressed by the Italian *Carta del Restauro*, which states: "That all elements having artistic or historical value should be preserved, whichever period they may belong to, without a desire to establish unity of style or to return to the original without intervening to exclude some elements to the detriment of others; and only those features considered useless disfigurements and devoid of importance and meaning, such as the filings of windows and intercolumns of porticos, may be eliminated, but that the judgment of such related values and eliminations must in all cases have a valid justification and not rely on the personal judgment of the author of a restoration project."

Instead, in the second part, the author of the entry *Il restauro architettonico*, implicitly contradicts the previous statements, assigning "to artistic value the absolute prevalence over other aspects and characteristics of the work, which must be considered only in dependence and in function of that single value."

As can be seen, therefore, a new theory is attempted here by assigning the absolute prevalence to the aesthetic case, to be established through critical discourse, *indeed the only value*. Again, in order for the statement to be clearer, the author adds: "But this recognition is a critical act, a judgment based on the criterion that identifies in the artistic value, and therefore in its aspects, the degree of importance and the value itself of the work; above it is based the second task, which is to recover, through restoration and liberation, the work of art, that is, the entire complex of figurative elements that constitute the image and through which it realizes and expresses its individuality and spirituality. Every operation must be subordinate to the purpose of reinstating the expressive value of the work, since the goal to be achieved is the liberation of its true form. On the contrary, when the destructions are severe enough as to have greatly mutilated or destroyed the image, it is absolutely not possible to go back and find the monument; it cannot be reproduced, since the creative act of the artist is cannot be repeated."

"The criteria to be adopted derive from this approach, which constitute a radical transformation and a reversal of the philological method: the need to eliminate those superimpositions and additions, even remarkable ones and having a specific linguistic and testimonial value, that could attack or spoil the architectural-figurative integrity, altering its vision."

Here, as can be seen, the historical case is denied to such an extent, that it even takes the image that is supposed to be "saved" out of time. What, indeed, is the "liberation of its true form" if not an antihistorical statement? Moreover, to spike the misunderstanding, it speaks only of "additions, even notable and of linguistic merit, etc.," never revealing that such additions often have art value, and sometimes even outstanding value, so that the "true form" of the work, understood as that which critical judgment urges us to preserve or liberate, may even be the form from a later time and not the original one. So what, then, is this "true form"? We should recognize that in the above-mentioned statements, even the history of architecture itself is denied, in its evident reality of stratifications, variations, substitutions, additions, etc., which define the life of monuments through the centuries; a life in which the original creative personality very rarely subsists alone and whole but is critically distinguished by us in the context of other expressive values, perhaps not prevalent but also endowed with aesthetic as well as historical validity. Therefore, it is critically assessed through our care, without our being tempted by the absurd purpose of "liberating" it, except graphically, through the harmless outlines of a drawing to accompany the critical discourse.

In other words, the author fails to realize that his “liberation” fits perfectly what Viollet-le-Duc said, be at least he had the merit of recognizing that the state of integrity into which the restoration operation led the monument “may never have existed.”

But that is not enough; keeping a blind eye on the complexity of the actual data and recognizing only the presence of “destructions,” “visual clutter” and “missing parts,” the author goes so far as to affirm the need for the imagination to intervene with new elements in order to restore the work to its own unity and formal continuity, taking advantage of a “free creative choice!” It is thus clear that by denying the simultaneity and dialectical coexistence of the aesthetic and historical cases lead him to enunciate another dialectical relationship: the one existing between restoration as a “critical process” and restoration as a “creative act.” But by so doing, far from proposing a new theory, the fact of going into the actual creative activity, takes away from the discourse on restoration its specificity and produces some confusion, where a distinction should have been made instead.

On the other hand, it is evident that the activity of the conservator does not end within the confines of critical, philological and constructive experience. The definition of those details that it will still be necessary to provide as a consequence of the new relationship that the intervention produces between the old and the new parts, demands a capacity for taste, even if it will simply be a matter of determining the chiaroscuro value of a stone surface or the color of a plaster; but it will be a determination constantly controlled by critical judgment and not a “free creative choice.”

Let us now speak of an entirely new requirement, even compared to a fairly recent past; that is, that of a stricter subordination of the very concept of monument conservation to the environmental context. Indeed, what best gives us the measure of our new and different behavior, related to the environmental values that define the historical and urbanistic reality of monuments, consists in the fact that we nowadays resolutely condemn the so-called “liberations” or “valorizations,” perpetrated a little everywhere until yesterday, and today still occasionally invoked. We feel a conception in the urbanistic sense of the present conservation so necessary, that we declare it impossible for a program of real care to be prepared if it is not organically provided for in the urban master plan. In this sense, I repeat, conservation, on one side, goes ahead of urban planning, while on the other the very norms of protection seek to define the particular ways in which to operate, not only in historic centers, understood as primitive and compact nuclei of ancient cities, but in those scattered elements whose effective value constitutes a heritage to be conserved. At present, this is precisely what is being fought for in Italy, namely, for or against an urban planning law that for the first time proposes regulatory criteria for the benefit of historic centers and environmental values; for the first time a valid limit is set to the free oppression that private interest has exercised and continues to exercise among us, to the detriment of cultural heritage and thus of the collective interest.

It is also equally true, however, that as soon as we come to consider the problems of monument conservation in their implications with the urban fabric, as soon as we become aware of the present need for a unified vision, in which restoration, urbanism and modern architecture would be bound together by a relationship that at no time could be allowed to be ignored, we find that our desire to conform ourselves to a historically and critically more valid conception makes our task much more complex.

The fact is that we cannot even consider the qualification of the values of the physical environment to be sufficient since, if the ancient center is easily defined by the ancient city walls—more or less recognizable in its layout even if it is no longer present—the environmental values extend from the date of their construction before the 19th-century to reach all the way

back to yesterday, This means that it is to a time that is already remote for us, because it is not yet marked by that accidental congestion that some call “open urbanism” or “without form,” following a snobbish analogy, with the terms of the most recent figurative language, but in essence proposing that we accept chaos, not as a positive peculiarity, but as the inevitable destiny that our time assigns to us.

In fact, the encounter between old and new, which lies at the basis of our discourse, is not a relationship to become closer, but it is proposed as a true osmosis. And to recognize whether this is true, it is enough to recall how many buildings in the ancient centers require a work of total substitution, much more problematic than that of the restoration of a monument because it cannot be defined in a specific manner. Indeed, while for the general criteria of conservation certain norms are necessary, such as those dictated during the Athens Conference, or those foreseen in Italy by the *Carta del Restauro* –to which some amendments will be proposed during our sessions for the drafting of an international norm– the urbanistic encounter between old and new is susceptible to very few exhortations and positive orientations. However, the experiences made in these postwar years –alas unfortunately almost all negative– authorize us to make some suggestions.

First of all, it seems to me that the most serious damage has been produced by the excessive heights, undertaken both by replacement construction or by that which the speculation of buildings has made emerge in the green areas or on the outskirts of cities. Admitting the need for the conservation of relationships with the environment, no derogation from the average heights present in the areas of greatest interest should be allowed. And here let me remind you that for the protection of historic centers I have for many years already suggested a criterion that has found acceptance in the proposed new urban planning law in Italy. It stands to demonstrate the legitimacy of possible vertical thinning instead of horizontal thinning, which has unfortunately been followed until now, with the consequence of alienating to a considerable extent the early urban layouts. Vertical thinning –consisting in assigning, to the replacement building, lower heights than those present– while it does not reduce the number of inhabitants, given the better current use of space and the lower height of the rooms, it restores to the ancient environments the mass ratio that was present before that vertical intensification began, in many European cities, especially since the 19th century, which progressively contributed to degrading local living conditions. In this way, then, genuine environmental conservation work can be an asset to art and history values, while at the same time determining favorable conditions for healthier settlement.

However, with regard to the arguments we need to put forward, in order to better guide public opinion, I think it appropriate to recommend that the reasons concerning art should be put forward as little as possible, and that it would be necessary to insist on those concerning hygiene and public health, understood in their most modern sense, that is taking into account psychological factors that are normally neglected; it is indeed on a better common life, in any case, that both the conservation of the heritage of the past and the creation of new towns can be based, towns from which we should no longer be tempted to flee as quickly as possible.

It is hardly necessary to add that, while calls for the defense of art require a certain cultural education to be heard, those in favor of a healthier habitat can be heard and accepted by everyone.

Now, if we consider for a moment what was done for monuments and environmental values in the postwar years, we have to recognize that the countries of Eastern Europe have shown far greater solicitude, in comparison with those of the West, in preserving and caring for their cultural heritage. Those who, like me, have visited Poland, Hungary, and Czechoslovakia

cannot but subscribe to this statement. Incidentally, and without mentioning the extensive conservation works—completed especially in the first two countries following the devastation of war—what is offered in them as a benefit, and I would even say as a providence in the eyes of Western visitors, is the absence of publicity, of this public calamity which, in Italy, knows no barriers and which is now the most eloquent testimony to the overpowering power of private interest to the detriment of common good.

As far as our country is concerned, it can simply be seen that if its ancient centers fall into ruins, it is because it is not those public authorities and cultural institutes whose task it would be to exercise control that decide their fate, but the large real estate institutions and those businessmen who know well the ways of corruption and the inadequacy of conservation regulations; and to those who would object to me that here I am no longer talking about conservation theory but about building abuses, which are more or less known to everyone, I would reply that if these abuses are not outlawed, we cannot seriously talk about the conservation of monuments, since the environment is not an accessory but the very life and breath of the works we want to protect.

And let us now speak of more particular circumstances which, as will be seen, will inevitably lead us back to the more general discussion. It is well known to all that we now possess the most extraordinary means of technical intervention the world has ever known. We can disengage an ancient masonry from its supporting function without it being visible; we can lighten a roof by substituting the primitive wooden structure, with agile elements of prestressed concrete or steel; frame spaces and perspective horizons by means of glass; intervene in a masonry context, formed by different elements, almost with the same delicacy and flexibility with which we intervene on the surface of a painting, etc., etc. Yet, while in some exceptional cases we do such things, the more modest and normal works of intervention—such as those consisting in the execution of a good plaster or a good layer of paint—are made difficult by the current standard of industrial production, imposed by the economy of profit and the consequent disappearance of that craftsmanship which, in times still quite recent, made possible what we might call the ordinary administration of conservation. And here one has to wonder whether, in other words, this now anachronistic craftsmanship could revive if only the unit prices—regarding the specific works related to even superficial intervention in an ancient architecture—were not the same as those that apply for current construction work. Perhaps this does not happen in other countries, however, it continues to be normal in Italy, despite the fact that the aforementioned drawback has been repeatedly denounced.

In a more general sense, current conditions register an irremediable contrast between the forms of the past and those of today. It cannot be denied that while the former always bear a handcrafted stamp, whatever the trends of taste they express, the present forms are indifferently mechanical and tend to fill the absence of surface and plastic values with the ostentation of structures, more often fake than real. The consequence is that even when so-called replacement construction introduces into the ancient fabric a modern building—even one of the same size as the primitive one—it is quite rare that this occurs without producing a substantial impoverishment of environmental values; almost always the result is similar to that of the intrusion of an inert matter into a living organism.

These problems have not been sufficiently clarified, and therefore there has been no lack of those who, precisely as a result of the aforementioned findings have affirmed the need for a clear separation between the ancient and modern environment. This is a solution that simply denies that cultural continuity without which the very conservation of architectural heritage

would end up being reduced to a vain purpose, precisely because it would lack vitality and a future; without adding that the presence of scattered and important environmental values outside the ancient center stands to indicate with all evidence the absurdity of such a separation.

But the discussions –so often vainly polemical, about the meeting of the ancient and the new– bring us back to the misunderstanding that places on two opposite sides the architects who are practitioners of modern construction and those who are entrusted with the task of protecting monuments. Now, if it is true that even in today's world nations cannot give up the aspiration to the continuity of their specific cultural qualifications, in those of ancient tradition of art and history it could be said that every architect should have the obligation to deal with the problems with which we are concerned; and that indeed from the solutions of such problems, can and must often derive the peculiarity of their production as compared with that of other countries in which the legacy of the past and the aspects of nature do not dictate a similarly peremptory or complex commitment. And this, I should repeat, without any prejudice to expressive originality, as some happily conceived works, but which are unfortunately few. In the schools of architecture themselves, training for a historical-critical culture, far from being considered an indispensable foundation for professional experience in all its directions, has so far had very little credit. On the other hand, in modern society, all aimed at the "quantification" dictated by the economics of profit, any requirement for "qualification" such as the one sought to be affirmed here, demands a difficult effort and is, therefore, very often doomed to unpopularity and lack of success. Indeed, in an attempt at easy evasion, many architects assert that, in the same way that the ancient environment appears as the result of juxtapositions and contrasts, the same can be said of that of our time, which is tantamount to denying that the question is posed today in terms quite different from those of the past, both in its particularized forms and in their operative rhythm.

Another current aspect of the misunderstanding consists in speaking of modern architecture by implying a set of positive values, when in fact the rare exceptions do not at all compensate for the boundless horror of modern construction. Instead, it is certain that a valid new architecture, understood as an expression of civilization, is only recognizable in an average number of cases.

Moreover, while on the one hand, the freelance architect turns out to be the responsible for the alienation of our heritage of art and nature, on the other hand the architect responsible for monuments continues to preach compromise –if not outright imitation– considering it as "the lesser evil" compared to the one caused by modern construction. The wrongs, which consist in a reciprocal refusal to engage in a dialogue that should be the basis for clarification and collaboration, are therefore shared. And it is significant in this sense, that while skyscrapers for dwellings, are authorized or tolerated in the vicinity of important environments and monuments, absurd restorations are still being perpetrated because of their arbitrary stylistic agenda and their denial of those just norms that recommend respect for historical stratification. Besides, a final proof of the present separation of functions and purposes is to be considered in the total absence –and I would be truly glad to be proved wrong by the facts– of the so-called militant architects at this Conference, in which organizers have nevertheless made efforts so to allow a useful dialogue to take place. It therefore seems to me that this point should be insisted upon, and that an appeal to architects of every profession for a more precise consciousness of culture can and should be one of the main purposes of our meeting.

Furthermore, continuing on this theme that is dictated by interest in everything that, being around the monument, influences or even determines its fate, one even has to wonder whether our solicitude to conserve and restore art images still corresponds to a subsisting possibility of contemplation.

One has to wonder, in other words, whether we expend our care in function of a very hypothetical future or whether it also responds to a present need. Indeed, we must recognize that even the most fleeting contemplation is made barely possible by the present urban situation; indeed everyone knows how it is far more often denied than allowed.

Already, just pausing to look at a work of architecture has become, in almost all European centers, an operation that the constant presence of vehicles now makes quite arduous; and of course, this difficulty is by no means limited to the architecture of the past; in fact, formal values are in danger of being reduced to an anachronistic aspiration even for modern architecture. And this is another aspect that, through a negative observation, brings us back to a unified vision.

So, the mentioned circumstances pose the problem of conservation of the architectural heritage in very different terms from those of the past, while conservation is –and should continue to be– the essential purpose of restoration; I say “should” because not infrequently attempts have been made to reconcile the temporary solution of traffic problems with the claimed “valorization” of monuments; and indeed not a few urban arrangements of historic centers have carried out –and still attempt to carry out– foolish demolition operations, resulting in the destruction of a stratification of great interest, without procuring any lasting advantage for traffic, but only a sure advantage to building speculation.

These seem to me to be the main problems to be discussed with architects working in modern construction, so that hypocritical evasions will no longer be possible, and our culture will derive, as is necessary, a positive increase from the examination and comparison of factual situations. And certainly, the least we will have reason to expect from a more open dialogue will be a modern qualification of architectural culture, together with a clearer definition of the activity of the conservator; an activity no longer limited to professional specialization, but necessarily extended to the ability to collaborate in a vital solution. And this, mind you, in no way contradicts the legitimate need for formal features to maintain their mark of authenticity in the juxtaposition of old and new.

But in particular –especially in the case of buildings of environmental value– the aforementioned qualification will be renewed by the fact that the current use of a building requires an intervention, especially inside, that goes far beyond pure and simple restoration, since it is a matter of making a practically valid adaptation, without which the work will cease to exist, although it will continue to be the object of protection. And, in this regard, we cannot fail to consider as unproductive –even dangerous for the very task they set themselves– the supporters of the absolute untouchability of the ancient center and environmental values; dangerous precisely because, almost as the result of a demonstration by absurdity, they must resign themselves to seeing disappear what they have not agreed to see adapted to a different existence. In this sense, naturally, psychological circumstances are added to render this already difficult issue more complex; the first one is that which allows persuasion that the truth of culture is one thing and the strategy to protect the elements of culture itself is another, perhaps negotiating, on occasion, some wise renunciation. Similarly, since we are aware of the weak participation of public authorities in the problems we care about, we frequently assume, with regard to the political and administrative authorities, a supplicating and propitiatory attitude; so that, in the end, the accomplished rescue of a monument has the air of being granted to us as a grace by those who think that their time is normally spent on much more serious and important things.

Still, and still trying to grasp, in the spirit of the times, those attitudes that suggest the terms of a new problem, it seems to me important to mention the influences –which are only apparently positive– that are exerted in our field by the cultural industry and particularly

by the current relationship between the conservation of monuments and tourist activities. It seems to me that the widespread tendency of the public authorities not to disturb in the least that mental and physical laziness which, according to them, is an indispensable condition for the welfare of the working masses is worthy of consideration. There is an undeniable relationship between the sweetened stupidity of most television broadcasts and the ways in which tourist caravans are guided to the contemplation of monuments. For just as all mental effort is avoided for television, all physical effort is avoided for visits to monuments. Tourists are to be dropped off at the foot of the building they are to visit, even if this reduces or even cancels that margin linked to the environment that should instead be respected.

It should also be noted that in such programs and undertaking, what is most surprising –and even arouses a kind of admiration– is their perfect coherence within the framework of the modern consumer economy, tending precisely to eliminate any unproductive margin. The monument is no longer a historical individuality that must be protected as such, but a pure and simple object of consumption, and as a result, the very way in which it is conserved is strictly subordinate to this destination. It happens, therefore, that this ends up influencing in the worst sense the criteria of modern conservation precisely because, since aesthetic and historical demands no longer constitute the *conditio sine qua non* of the work of restoration, vast and undesirable reconstructions are very often perpetrated so that there is “something more to be seen” than mere ruins, and thus the consumer object better responds to its price. In this sense, it is therefore necessary to reaffirm the cultural demands of modern conservation. It is necessary to prevent, in other words, the suspension of the norms we have affirmed, and which has already happened due to the contingent necessities of postwar reconstruction, from becoming a permanent suspension or negation for the benefit of tourist “enhancement.”

Unfortunately, numerous reconstructions and misguided restorations that have been going on for many years already in Greece and elsewhere, especially due to initiatives by the United States, provide testimonies of those interpretations. If the cold and ghostly resurrection of Stoà of Attalos, rising, new and intact, amidst the ruins of the Athenian Agora, is a legitimate thing, then it means that my discourse no longer makes sense; and, the same would have to be affirmed for that Centre created by UNESCO that I have already mentioned. In fact, from the moment that false antiquity is credited, there is no longer any need to worry about the problems of the conservation of cultural property since, as soon as such property proves to be dilapidated or is threatened with destruction, we can always remake it with every reliable approximation and verisimilitude; that is, in the same way that we replace a mechanism in poor condition with a new one.

The same applies to the basilica of Saint John of Ephesus, entirely rebuilt on the famous ruins; and equally for the very extensive reconstructions that are being perpetrated on the Athenian acropolis, always for the “edification” of the tourist now tired of seeing the same ruins, which often fail to clearly reveal enough the original structures. So here, too, it is the culture industry that imposes manipulations that are contrary to a more qualified culture, that denies those requirements of authenticity that condition the validity of any document of history; requirements that we cannot renounce since they not only express a need of our present but constitute an inescapable moral duty for the future.

I hope, in any case, that our American friends will not take it amiss and will indeed want to respond to the above remarks so that a useful clarification can be reached.

When, in America, I criticized the strange archaeological genocide composed by the Cloisters of New York, I was retorted by saying that my conception of restoration and conservation was too rigid, and that the Cloisters constituted an effective example of the European Middle Ages for so many Americans who could not allow themselves the luxury of visiting it in situ.



ATHENS. Stoà of Attalos. *Image: Valerie Magar, 2010.*

One would say, then, that cultural intransigence can even be interpreted as an insufficiency of democratic spirit; and it is evident that, by this means, the image of the monument can become an expression and symbol of broader meanings.

In conclusion, the primary reasons for our difficulties are to be found in the more general aspects of the modern crisis of civilization and culture; it is also true, however, that we should try to propose our own way, without waiting for the solution to come to us from outside. On the contrary, we should even aspire to anticipate the possible images of tomorrow without resigning ourselves to considering being “modern” as a definitive and conformist renunciation of being human individuals, in exchange for a uniform prosperity in which the “sun of the earth” is no longer present.

We do not want to conserve the monuments of the past as a rare world of images for the refuge of nostalgia, but as the living and current heritage of our present. In the same way as any modern humanistic conception, the principles of monument conservation are based on the assumption that a link of cultural and historical continuity between past and present can and should exist. And on the other hand, if in this and other fields we cease to aspire to “qualification” against the rampant “quantification,” we could no longer even speak of the subsistence of a culture.

In essence, it is a question of whether man will want to choose his own destiny, imposing himself on the instruments he has created, or whether he will resign himself to having those instruments dictate the way forward for him and conclude their own autonomous journey by marking his own demise.



NEW YORK. Fort Tryon Park, the MET Cloisters. *Image: Roberto Pane, 1953 (AFRP, AME.N.25).*

INTRODUCTORY LECTURE SUMMARY

The problem of the restoration of monuments has increased greatly since the end of the war, when the vast works undertaken to repair the ravages of war often led to stylistic reconstruction which deviated excessively from former historical and aesthetic requirements. Yet, while it is true that we have had to resign ourselves to preserving only a purely conjectural image of the original appearance of many monuments, it is also true that the need to preserve works of art and historical evidence continues today to be considered as the basis for any action. Modern restoration is motivated by aesthetic and historical requirements, so that the whole process of planning and executing restoration consists in a compromise between the demands made by each. It is clear that these two requirements operate together simultaneously in every work of restoration; even when critical judgement may from time to time place greater emphasis in one of them. To give, for example, absolute priority to the aesthetic requirement is to deny the history of architecture in its still living reality of different layers, modifications, substitutions, additions, etc., which define the life of monuments throughout the centuries; a life in which original creative personality rarely survives, but is critically distinguished by us in the context of other expressive styles, which, although not more important, also have their own aesthetic as well as historical value.

*



CIUDAD DE MÉXICO, SANTUARIO DE NUESTRA SEÑORA DE GUADALUPE. Fotografía de Roberto Pane, 1962.
Imagen: AFRP, AME2.P.30.

Restauro e conservazione nell'America Latina

ROBERTO PANE

Pubblicazione originale: Roberto Pane (1973) "Restauro e conservazione nell'America Latina", *Restauro* II (9): 57-70.

Un importante contributo, come messa a punto della situazione dei Paesi dell'America Latina, nel campo della conservazione, del restauro dei monumenti e della urbanistica delle città antiche ci è offerto da un numero speciale del Bollettino del Centro di ricerche storico-estetiche dell'università di Caracas¹.

Volendo anticipare un giudizio d'insieme, si può dire che la situazione dell'America Latina risulta definita dagli stessi errori ed orrori che noi deploriamo in casa nostra. Potremmo esser tentati di constatare una differenza, nel senso che certi estremi non sono stati raggiunti da noi, non foss'altro perchè abbiamo una più antica esperienza dei problemi in questione. Ma questo sarebbe un peccato di presunzione; una forma di campanilismo culturale assolutamente deprecabile. In realtà non si può dire che le ricostruzioni di Pompei e di Pozzuoli siano espressione di una più matura coscienza culturale, rispetto a quanto è stato compiuto a Teotihuacán, a Cholula, o, peggio ancora, a Tiwanaku. Si deve anzi aggiungere che, essendo più diffusa, in Italia, una preparazione specifica per la soluzione di simili problemi, le nostre colpe sono certamente maggiori. Ma l'equivoco, dal punto di vista che più importa, e cioè quello delle istanze estetiche e storiche, è il medesimo; e d'altra parte, il modo più diretto di prendere precisa coscienza di quanto accade, a danno del più prezioso patrimonio della cultura occidentale e di quella dell'America Latina, consiste nel meditare sulle ragioni che hanno sinora contribuito a definire la *Weltanschauung* del nostro tempo, interamente fondata sulla economia dei consumi e dei profitti.

Ma cerchiamo di dar notizia, almeno sommaria, delle relazioni contenute nel bollettino di Caracas. La prima è del direttore Gasparini, ed ha per titolo MEJOR CONSERVAR QUE RESTAURAR; il guaio è, però, che per conservare bisogna restaurare, e quindi esporre l'opera —che altrimenti sarebbe votata alla distruzione, attraverso il progressivo disfaccimento— al rischio di esser manipolata da incompetenti che "ocupan puestos públicos con poder de decisión más por las relaciones de amistad con los políticos de turno que por su comprobada formación y experiencia" (p. 11); e cioè proprio come in Italia, con la differenza che da noi esiste una vasta organizzazione statale di tutela, per cui l'incompetenza, spesso deplorata, è quella dei soprintendenti, che più avrebbero il dovere di essere esperti (vedi, invece, i casi recenti di pessimi restauri, in Puglia, in Abruzzo a S. Maria di Collemaggio; e per l'archeologia, quelli di Pompei e di Pozzuoli, cui sono da aggiungere gli infortuni delle ricostruzioni di qualche mausoleo della via Appia, presso Capua).

¹ "Boletín del centro de investigaciones históricas y estéticas", director Graziano Gasparini, agosto 1973, n. 16. Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad Central de Venezuela.



MESSICO, TEOTIHUACAN. Tempio di Quetzalcoatl. Fotografia di Roberto Pane 1962.
Immagine: AFRP, AME2.P.30.

Come abbiamo già rilevato, sin dal congresso internazionale di Venezia, del 1964, la causa più frequente della malintesa "puesta en valor" è la concezione consumistica del turismo; e sarebbe forse stato utile, appunto per segnalare un male comune, che Gasparini avesse ricordato le nostre ormai antiche denunce della ricostruzione totale dello Stoà di Attalo, ad Atene, ad iniziativa degli Stati Uniti e quelle, tuttora in corso, nei centri ellenistici dell'Asia minore.

Ma di scempi recentemente compiuti in Messico sono stato testimone io stesso: le foto, da me eseguite, dell'ambiente delle piramidi di Teotihuacan non corrispondono più alla realtà attuale; e questo non soltanto per la Calle de los Muertos, ripavimentata con asfalto per farci passare le macchine, ma anche per i parcheggi, assai vicini ai monumenti, e le ricostruzioni estensive dei paramenti dei ruderi, molti dei quali, nel 1952², data della mia prima visita in Messico, avevano ancora l'aspetto di ruderi autentici e non ricostruiti. Ma una personale esperienza di Gasparini val ben la pena di ricordare perchè, una volta tanto, rivela un accento diverso da quello che normalmente distingue il nostro ambiente. Avendo egli deplorato la incredibile, assurda e repellente ricostruzione di mura e di porte nelle rovine di Tiwanaku, si è sentito rispondere, dal responsabile pseudo-archeologo: **no será un rufián que me arredre** (non sarà un ruffiano a farmi indietreggiare); giustamente egli non replica alla pura e

² Questa è la data pubblicata nell'articolo, tuttavia il primo viaggio in Messico di Roberto Pane fu nel 1962.

semplice insolenza, diretta alla sua persona; ma mi permetterò di farlo io, definendo il signor Ponce Sanjinés un vero e proprio tanghero. Da noi, invece, o non si dà segno di vita, oppure si risponde alle accuse con ironica sufficienza; poiché i colpevoli di falsi interventi sono quasi sempre funzionari dello Stato e, in quanto tali, dotati del crisma della infallibilità; anche se e quando il loro operato è oggetto di denuncia e di conseguente indagine, il risultato è sempre assolutorio e mai punitivo. Gasparini conclude affermando: “Entre una restauración falsa, infeliz y deformante es preferible conservar la autenticidad con todos sus achaques”. Certo; ma gli acciacchi non possono essere sopportati troppo a lungo senza che si provveda a risanarli; altrimenti ciò che segue è la fine irreparabile. Ed anche per questo occorre distinguere. Non si debbono restaurare edifici e ruderi che non hanno assolutamente bisogno di intervento (e tale era il caso per la gran parte delle strutture di Teotihuacán) e, nella eventualità che l'intervento sia necessario, si deve ricorrere allo stesso modo che per un dipinto o una scultura –dato che il problema estetico non fa differenza– a tutti i moderni dispositivi che forniscono la possibilità di realizzare consolidamenti invisibili, perché praticati all'interno delle strutture.



MESSICO, TEOTIHUACAN. Veduta dalla Piramide del Sole. Fotografia di Roberto Pane 1962.
Immagine: AFRP, AME2.P.30.

Segue una relazione di Piero Gazzola: LA NECESIDAD DE PROTECCIÓN Y DE REANIMACIÓN DE LAS CIUDADES HISTÓRICAS EN EL MARCO DEL DESARROLLO REGIONAL. Essa considera un argomento assai vasto e problematico, quale è quello che riguarda gli aspetti urbanistici della conservazione ambientale, in rapporto allo sviluppo delle città, ai nuovi impianti, alle industrie ecc. ecc. Per un così vasto orizzonte sarebbe stato più opportuno enunziare quei

dati che rendono oggi tale problematica non soltanto difficile, ma addirittura drammatica. Non giova scrivere ottimisticamente: "... pero tenemos razones para creer que la cultura humanista sobre la que reposa nuestra civilización puede convertirse en un importante factor de progreso" (p. 51). Ormai da tempo la "cultura umanistica" ha un significato che, fuori del preciso riferimento storico all'umanesimo rinascimentale, rimane vago e improduttivo; e anzi, proprio dal lasciar perdurare significati ambigui, nasce quell'atteggiamento da falsi credenti che tanto spesso distingue i paesi di tradizione cattolica, più degli altri inclini a confondere il sacro con il profano e ad evadere da un preciso esame di coscienza. L'aspirazione responsabile verso un moderno umanesimo —se pur vogliamo continuare a fare uso dell'abusato termine— deve aver fatto i conti con Marx, Freud e tutto il moderno pensiero dialettico, rispetto al quale la nostra non più decantata civiltà riposa come su un letto di spine.

In modo più impegnativo, per quanto riguarda l'accennata problematica dell'incontro fra antico e nuovo, si esprime Leonardo Benevolo, nella relazione dal titolo *LOS ARQUITECTOS MODERNOS Y EL ENCUENTRO ENTRE LO ANTIGUO Y LO NUEVO*, pubblicata in riassunto dal bollettino, e che fu presentata al convegno di Venezia nell'aprile del 1965; convegno organizzato da proprio chi scrive, proprio con l'enunciato di cui sopra. Benevolo pone in evidenza la necessità di difendere l'ambiente del passato urbano contro il "carácter precario y mutable contemporáneo" (p. 63). È evidente, d'altra parte, che la distinzione fra centro storico (antico) e l'insieme urbano consentirà, per i nuovi spazi, di progettare secondo vincoli metrici corrispondenti ad una nuova realtà dimensionale. Sono, in sostanza, considerazioni ovvie. Ciò che invece non è ovvio è che le nuove realtà non sono state mai, almeno fino ad oggi, dettate dai bisogni e dalle legittime aspirazioni degli uomini, ma dalle strategie repressive e incontrollate degli investimenti del capitale privato. Non è il caso di Benevolo, ma è certo che il comune torto dei discorsi degli architetti consiste nell'evadere nella critica formalistica, trascurando gli stretti legami tra gli aspetti formali ed il servizio che essi svolgono nell'interesse della speculazione. Se oggi l'architettura moderna è afflitta da una profonda crisi di orientamento, lo si deve proprio a questo.

L'architetto Carlos Flores Marini ha avuto occasione di sperimentare il confronto tra le esperienze compiute come studioso dei problemi del restauro e tutore ufficiale dei monumenti, con quelle di operatore del restauro monumentale. La sua relazione, dal titolo *ALGUNOS CONCEPTOS SOBRE LA PROBLEMÁTICA DE LA RESTAURACIÓN MONUMENTAL EN AMÉRICA LATINA*, costituisce un contributo assai raro per un architetto militante. Dopo aver enunciato alcuni principi generali, Flores Marini affronta un problema, peculiare per il suo paese, ancor più che per il nostro. Il patrimonio tettonico da tutelare consiste spesso, in Messico, in grandi complessi conventuali, la cui conservazione non può avere "el goce estético" come scopo esclusivo; si pone quindi la necessità di una utilizzazione museografico-turistica, per la quale l'incontro fra l'antico ed il nuovo non si attua nel rapporto ambientale, ma entro uno stesso edificio. Egli denuncia inoltre le conseguenze negative dell'applicazione della nuova liturgia, dettata dal concilio Vaticano II. In buona o cattiva fede, con il pretesto di tali novità, sono state rimaneggiate e gravemente estraniare, dai loro arredi, numerose chiese dell'America Latina.

Dello stesso autore è un successivo contributo sulla *REVITALIZACIÓN URBANA Y DESENVOLVIMIENTO TURÍSTICO*, ancor più notevole per gli spunti che fornisce alla discussione. I nordamericani, dopo aver scoperto l'Europa e averne fatto oggetto di interesse turistico, hanno scoperto l'America Latina, cominciando con il Messico e il Brasile. A questo punto però mi pare indispensabile aggiungere un aspetto che Flores Marini passa sotto silenzio, e cioè che la penetrazione nordamericana nei paesi dell'America Latina è **turistica solo come conseguenza di interessi di dominio economico e politico**. E si deve principalmente a tale azione (per non dire più propriamente sopraffazione) anche il rischio di una perdita di identità culturale, e con questo l'aspirazione, oggi più che mai diffusa nell'America Latina, di trovare sostegno negli scambi con l'Europa.

Flores Marini si chiede se i principii, contenuti nella **Carta di Venezia** o nelle **Norme di Quito**, siano noti e seguiti, e risponde che no, che non lo sono affatto. Egli ricorda a tal proposito la polemica sul restauro della cattedrale di Messico (alla quale partecipò attivamente anche il sottoscritto), in seguito all'incendio del 1967, e rileva che i principii della Carta, dato il loro carattere "necesariamente universalista" possono essere utilizzati a sostegno di una "actitud de marcada conveniencia personal", molto spesso a detrimento del valore intrinseco del monumento (p. 150). Sta di fatto però che contro le eccessive manipolazioni progettate per la cattedrale –in funzione esibizionistica dell'architettura moderna– si opposero le forze nuove della cultura architettonica e storica. D'altra parte se, in generale, le stesse leggi sono falsate dalla "conveniencia personal", è fatale che lo siano anche quelle norme che leggi non sono né possono essere, ma solo raccomandazioni ad un costante colloquio dialettico, sul fondamento di alcune esigenze estetiche e storiche chiaramente affermate. Flores Marini afferma giustamente che la cosa più urgente è la realizzazione di "una labor de esclarecimiento de conceptos", non soltanto per il pubblico in generale, ma per gli stessi operatori, assai spesso impreparati. Egli conclude invocando una coscienza turistica che eviti "las consecuencias que no pudieron evitar muchos países europeos" (p. 152).



CITTÀ DEL MESSICO, SAGRARIO DELLA CATTEDRALE. Fotografia di Roberto Pane, 1962.
Immagine: AFRP, AME2.P.31.

L'architetto colombiano Jaime Salcedo Salcedo riferisce brevemente sulla **CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN DE MONUMENTOS EN COLOMBIA**, trattenendosi principalmente a commentare gli articoli della Carta di Venezia; ma il maggior interesse del suo contributo

consiste nelle didascalie di alcune foto, scelte con particolare discernimento. Giustamente egli tiene a porre in evidenza il danno che deriva, all'unità prospettica e cromatica di molti edifici di Bogotà, dall'aver voluto scoprire la "mampostería" (muratura rustica in pietrame), eliminando il sovrapposto intonaco; anche se l'edificio non ha subito alterazioni di volume, ciò è stato sufficiente ad alterare la sua integrità e quella dell'ambiente. Debbo aggiungere, a tal proposito, di aver visto realizzato, nella città di Morelia, la più vasta e rovinosa esperienza di tale scorticamento, e cioè della "mampostería al descubierto".

Segue un'ottima relazione archeologica su Puma Punku, LOS CRONISTAS Y LA RECONSTRUCCIÓN DE PUMA PUNKU, a cura degli architetti José de Mesa e Teresa Gisbert, di La Paz, che danno scrupolosa notizia delle recenti scoperte. Per questo argomento, non trovando spunti per una puntualizzazione metodologica, mi limiterò a ricordare che un contributo alla conoscenza di Puma Punku (anche come conferma delle descrizioni dei cronisti) riguarda alcuni bozzetti del pittore tedesco Rugendas, gran viaggiatore dell'America Latina e di cui si conservano molti dipinti, nel museo di Chapultepec, a Messico, ed a Berlino. Il Rugendas è contemporaneo dei più noti pittori europei, ai quali grosso modo assomiglia; così un altro tedesco, il Blechen, l'inglese Bonington ed il napoletano Gigante. È l'epoca di alcuni felici vedutisti, intorno alla metà dell'Ottocento, non precursori, come banalmente si è talvolta affermato, degli impressionisti, poichè piuttosto che tali essi sono "schizzisti", come scherzosamente diceva il Berenson, a proposito della pittura pompeiana. Ho voluto ricordare il Rugendas per averne dato notizia, credo per la prima volta in Italia, pubblicando la scena di una processione che, anche per l'ambiente, sembra essere stata eseguita in Campania, da un Duclère, o meglio, un Pitloo (cfr. Pane, "Vedutismo del primo Ottocento", "Nap. nob.", II, 1962-1963, pp. 159-160).



TIKANAKU. Immagine: Dominio pubblico.

Segue una interessante rassegna fotografica del restauro della cattedrale di Trujillo, il cui ambiente, ai piedi di un colle, ha tale suggestione da far venir la voglia di scriverne diffusamente dopo averlo visto di persona.

Inoltre, a San Paolo si è svolta, nell'ottobre del 1972, la REUNIÓN SOBRE IDENTIFICACIÓN, PROTECCIÓN Y VIGILANCIA DEL PATRIMONIO ARQUEOLÓGICO, HISTÓRICO Y ARTÍSTICO. I rappresentanti degli stati latino-americani hanno approvato una serie di norme destinate ad impedire la libera esportazione dei beni culturali fra i vari paesi, istituendo a tale scopo una serie di controlli e, anzitutto, una catalogazione sistematica.

Particolare importanza assume oggi, anche in funzione delle future possibilità di contatto e di scambi con l'Europa, l'incontro che ha avuto luogo in Messico, nell'ottobre del 1972, su LA REANIMACIÓN DE CIUDADES Y POBLADOS HISTÓRICOS. Questa è stata la prima volta che si è svolto, con la collaborazione dell'Unesco, un incontro latino-americano sullo specifico problema della tutela ambientale, intesa in senso urbanistico. Alle dichiarazioni di principio, raccolte in otto articoli, fanno seguito alcune raccomandazioni, fra le quali ha interesse riconoscere l'enunciazione di criteri del tutto simili ai nostri; e questo senza che vi sia stata ancora un'intesa preliminare. Infatti, dopo aver dichiarato che la politica da attuare in questo campo deve dar luogo a leggi e regolamenti, ispirati alle convenzioni dell'Unesco, si afferma che l'interesse sociale delle suddette iniziative esige che siano poste in atto le più idonee soluzioni finanziarie, facendo ricorso in particolare, a sistemi di credito. Infine è ritenuta urgente la redazione di piani-pilota, prendendo in considerazione la partecipazione della comunità interessata³ (pp. 235-236).

Resta ancora da dar notizia di due altri incontri, dalle cui conclusioni è possibile trarre esemplificazione ed esperienza critica. Il primo è quello che ha avuto luogo a Belgrado, nel giugno 1971, dal titolo PROGRESO Y TRADICIÓN EN LA CIUDAD, ad iniziativa della federazione internazionale per la casa, l'urbanistica e la pianificazione. Tra le raccomandazioni da segnalare come più significative è quella di curare, nella ricerca dell'equilibrio fra antico e nuovo, la peculiarità e identità di ciascun ambiente urbano. È detto anzi, in modo espressivo, che occorre realizzare "una comprensión total del genius loci" (p. 238). Ciò mette opportunamente in guardia contro il pericolo di far ricorso (come accade spesso, del resto, nella redazione dei piani regolatori generali) ad uno standard di intervento, sul fondamento di una normativa universale. Coerentemente, si tratterà di realizzare un'adeguazione della nuova architettura "que acentúe la individualidad de la ciudad" (ibid.); il che, se da una parte esprime una legittima aspirazione, rischia di favorire l'equivoco del falso colore locale; cosa che del resto si è spesso verificata, nell'America Latina, attraverso le imitazioni delle forme preesistenti; e del resto, in questo non sono mancate esperienze negative anche da noi, come ad esempio le ville capresi, ad imitazione della casa rustica.

Le norme di Belgrado si richiamano ad una esigenza fondamentale, quale è quella dei giusti rapporti di scala; non basta, infatti, che siano rispettate le dimensioni degli ambienti del passato. Occorre che una dimensione umana sia realizzata anche negli spazi nuovi. Quello che però mi pare essere assente, sia in questo che negli altri contributi, riguarda il difficile problema dei valori espressivi delle superfici murarie o dei paramenti, specialmente negli interventi di restauro dei centri antichi ed in quelli –inevitabili, anzi desiderabili– dell'inserimento di forme nuove entro il vecchio tessuto. Tali argomenti particolari fanno capo ad una critica ancora

³ Allo scopo di poter giovare in tal senso, illustrerò in maggio, a Città del Messico, i tre voll. de "Il centro antico di Napoli", cercando di porre in evidenza quegli aspetti sistematici di ricerca e di piano che possono interessare la metodologia di simili elaborati nei paesi latino-americani.

da sviluppare; e perciò mi pare opportuno aggiungere qualche altro cenno in proposito. Sta di fatto che, in Italia, data la straordinaria varietà delle configurazioni urbane, il problema si presenta tanto complesso quanto rara è la consapevolezza delle soluzioni più qualificate. Lo standard meccanicistico, che è legato alla moderna economia produttiva, ha conseguenze coerentemente negative anche nella esecuzione di un paramento edilizio; ciò è sufficiente a far intendere che le esigenze umane ed estetiche, da noi enunciate, non possono far capo ad una realizzazione pienamente valida se non si risale a quelle determinanti più generali, che tendono a negarle piuttosto che a favorirle. Non basta che, in qualche caso, ci riesca di ottenere un risultato soddisfacente; ciò che occorre è che tutto quanto si aggiunge alla vecchia stratificazione non abbia significato meccanico ma umano, pur nella totale diversità delle sue configurazioni; e ciò non potrà realizzarsi se una nuova concezione dell'economia non sarà alla base degli stessi rapporti che regolano la nostra vita associata. Ancora una volta, il raccomandare la realizzazione di una nuova qualità di vita non può avere diverso significato. Né si dica che questo è un modo di risalire troppo a monte; se, invece di essere passivi interpreti del conformismo professionale, si vuole contribuire ad una migliore qualificazione dell'attività edilizia ed urbanistica, non ci si può sottrarre al confronto dialettico delle cause e delle ragioni estreme, e cominciare col riconoscere che la economia tuttora imperante (senza sostanziali differenze fra oriente ed occidente) è tendenzialmente contraria a qualsiasi forma di qualificazione. E purtroppo, perdurando l'enorme incremento demografico, è da prevedere che la causa della qualificazione diventerà sempre meno sostenibile; e, comunque, più numerosi e validi, almeno apparentemente, saranno gli argomenti che si opporranno ad essa.

Ora, nelle norme e raccomandazioni dell'incontro di Belgrado non si può dire che queste maggiori difficoltà siano, non dico discusse, ma enunciate. In realtà, non basta dichiarare che "Los capitanes del comercio y la industria comprenden cada vez más que sus empresas tienen responsabilidades sociales", e che le responsabilità sociali "deben ser asumidas por estos dirigentes en una acción común" (p. 243). Sta di fatto che, almeno da noi (e non credo che le cose vadano molto meglio nell'America Latina) i suddetti "capitanes" non dimostrano alcuna intenzione di modificare i loro comportamenti, in funzione della invocata responsabilità sociale; essi continuano a far leva sul ricatto della occupazione operaia (con il quale ogni seria misura ecologica viene rinviata sine die) ed a sfruttare la complicità della classe politica; e se qualcuno intende replicare che tale denuncia sa di "moralismo gratuito", converrà rispondere che, infatti, il moralismo è gratuito perchè non prende denaro dai petrolieri, così come fanno i ministri italiani, in nome dei rispettivi partiti.

Ultimo contributo del bollettino di Caracas è rappresentato da LAS NORMAS DE QUITO, alla cui redazione hanno collaborato numerosi esperti dei paesi latino-americani e che, pertanto, esprimono i criteri più recenti ai quali le rispettive amministrazioni intendono uniformarsi. Una dichiarazione iniziale, a proposito della straordinaria ricchezza del patrimonio monumentale dell'America Latina, riguarda specialmente le culture precolombiane e ibero-americane; si può anzi affermare che qui, l'intensità, l'estensione in senso geografico, e la complessità urbanistica dei monumenti archeologici siano di gran lunga maggiori che nel nostro occidente⁴; e che, inoltre, mentre sono da deplorare le distruzioni e gli sprechi, dovuti alle incontrollate attività industriali ed edilizie di questi ultimi decenni, moltissimo resta, non soltanto da salvare, ma ancora da scoprire. Tenuto, dunque, conto di tali circostanze eccezionali, una giusta normativa per il futuro appare preziosa, ancor più che utile.

⁴ Nell'art. 6 (p. 252) è espressa una valutazione che, non di rado, è stata affermata anche presso di noi, e cioè che il potenziale di ricchezza, distrutto dai numerosi atti di vandalismo urbanistico, supera di gran lunga i benefici che derivano all'economia nazionale dalle installazioni ed infrastrutture che hanno motivato le distruzioni stesse.

Sono poi ricordate le successive tappe della lotta alla quale ci sforziamo di dare il nostro contributo: dalla Carta di Atene (1932) al congresso indetto dallo ICOMOS, a Cáceres (1967). Inoltre, la considerazione del valore economico, oltre che culturale, dei monumenti, è stata prospettata al livello più alto, e cioè quello della Riunione dei capi di Stato, a Punta del Este (1967). Con molta chiarezza è enunciato il problema della “puesta en valor” (p. 254 e sgg). Qui leggiamo che si tratta di rendere “produttiva una ricchezza non sfruttata mediante un processo di valorizzazione che lungi dal menomare il suo significato storico-artistico, lo accresca, trasferendolo, dal dominio esclusivo di minoranze erudite, alla conoscenza ed alla fruizione delle maggioranze popolari” (p. 255). A questo punto, invece di riferire tutti gli argomenti trattati (per molti dei quali non si enunciano novità, rispetto alle già note raccomandazioni e norme europee), credo opportuno affrontare e discutere quello che mi pare essere definito in maniera culturalmente vaga, e quindi pericolosa; e cioè il rapporto tra la vita dei monumenti ed il turismo. Nel paragrafo VII (LOS MONUMENTOS EN FUNCIÓN DE TURISMO) leggiamo: “Los valores propiamente culturales no se desnaturalizan, ni comprometen al vincularse con los intereses turísticos y, lejos de ello, la mayor atracción que conquistan los monumentos y la afluencia creciente de admiradores foráneos, contribuye a afirmar la conciencia de su importancia y significación nacionales”. Questo significa davvero farsi delle illusioni! E debbo aggiungere che esse mi sembrano tanto più sorprendenti in quanto alcuni redattori del documento come ad esempio Gasparini e Flores Marini, si dimostrano altrove ben consapevoli dei gravi danni e delle sostanziali alterazioni che sono ovunque deplorati, in conseguenza di un incremento turistico non culturalmente controllato e qualificato⁵.

Ho già accennato, in tal senso, alla funesta influenza esercitata dalle iniziative turistiche più potenti, e cioè quelle che fanno capo agli Stati Uniti; e vi è appena bisogno di segnalare il fatale legame che esiste fra lo standard imposto dall’economia di profitto ed i valori d’arte e di storia, considerati appunto in quella loro autenticità, che spetta alla cultura di difendere contro le iniziative consumistiche, falsamente democratiche e popolari; esse, in fatti, tendono ad estraniare l’oggetto stesso del turismo, ricostruendo i ruderi, e quindi falsificandoli nella loro realtà storica ed in rapporto al loro ambiente. Del resto, simili considerazioni sono state svolte in incontri internazionali, come quello che si è tenuto a Oxford, nel 1968; ed in tali occasioni sono stati espressi allarmi e critiche non diversi da quelli che qui ho voluto brevemente segnalare; e spero che mi si vorrà perdonare se ricorderò che una pubblica denuncia contro i suddetti sistemi fu da me pronunciata, dieci anni fa, a Venezia, in occasione del Congresso dei tecnici dei monumenti. Indicai allora le disastrose manipolazioni “restauratrici” che erano in corso di esecuzione in Grecia e in Turchia; la replica del rappresentante del National Park fu improntata alle esigenze dello “spirito democratico”, secondo un equivoco concettuale che non mi pare aver bisogno di chiarimenti. In realtà, il dissidio non è fra cultura e spirito democratico, ma fra cultura e illimitato sviluppo economico, a vantaggio di pochi e a danno degli interessi umani, intesi nella loro totalità⁶.

Dobbiamo dunque contestare nel modo più risoluto il paragrafo, secondo il quale “i monumenti e altri beni di natura archeologica, storica e artistica possono e debbono essere debitamente preservati e utilizzati in funzione dello sviluppo, come incentivi principalissimi dell’affluenza turistica”; essi invece debbono **anzitutto** essere preservati come patrimonio comune del

⁵ Si veda Gasparini, in principio (p. 11 e sgg). Per il Messico basterebbe ricordare lo scempio perpetrato a Teotihuacán in nome, appunto, del turismo di massa.

⁶ Sempre per risalire alle cause più generali, tali motivi sono da riferire al dissidio profondo che muove la cultura europea più impegnata a formulare una critica radicale contro la **way of life** statunitense. Va aggiunto però che, a tale critica, si associa, con la più acuta intelligenza dialettica, la migliore cultura universitaria nord-americana; si veda, ad esempio, lo splendido libro “The Dissenting Academy”, New York, 1967 (in ital. “L’università del dissenso”, Einaudi, 1968), che raccoglie i contributi di undici autorevoli docenti di diversi settori.

mondo civile, ancor prima che come beni appartenenti ad un determinato popolo; e, a tal proposito, va più che mai ribadito il principio dell'Unesco, secondo cui le nazioni ad esso aderenti debbono considerarsi custodi e non proprietarie insindacabili del loro patrimonio d'arte e di storia.

Né basta aggiungere che “gli interessi propriamente culturali si uniscano (se conjugan) con quelli turistici, per quanto concerne la necessaria preservazione e utilizzazione”, ecc. (p. 258). Occorre invece affermare la necessità che gli interessi turistici siano rigorosamente subordinati, e non semplicemente associati, alle esigenze espresse da quelli culturali. Se ciò non avverrà potremo esser certi, a giudicare da quanto già si verifica in Europa —e peggio che altrove in Italia— che sarà proprio il turismo la maggior causa della estraniamento e rovina del patrimonio comune.

*



Versión del texto
en ESPAÑOL

Restauración y conservación en América Latina

ROBERTO PANE

Publicación original: Roberto Pane (1973) "Restauro e conservazione nell'America Latina", *Restauro* II (9): 57-70.

Traducción de Valerie Magar

Una importante contribución, para revisar el estado de los países latinoamericanos, en el campo de la conservación, restauración de monumentos y urbanismo de las ciudades antiguas, nos la ofrece un número especial del Boletín del Centro de Investigaciones Histórico-Estéticas de la Universidad de Caracas.¹

Queriendo anticipar un juicio global, cabría decir que la situación en América Latina se define por los mismos errores y horrores que deploramos en casa. Podríamos estar tentados por notar una diferencia, en el sentido de que no se ha llegado a ciertos extremos, aunque sólo sea porque tenemos una experiencia más antigua de los problemas en cuestión. Pero esto sería un pecado de presunción; una forma de parroquialismo cultural absolutamente deplorable. En realidad, no se puede decir que las reconstrucciones de Pompeya y Pozzuoli sean la expresión de una conciencia cultural más madura, comparada con lo realizado en Teotihuacán, en Cholula o, peor aún, en Tiwanaku. De hecho, hay que añadir que, dado que la preparación específica para resolver estos problemas está más extendida en Italia, nuestras culpas son ciertamente mayores. Pero el malentendido, desde el punto de vista que más importa, es decir, el de las instancias estéticas e históricas, es el mismo; y, por otra parte, la manera más directa de tomar plena conciencia de lo que está ocurriendo, en detrimento del patrimonio máspreciado de la cultura occidental y de latinoamericana, consiste en meditar acerca de las razones que han contribuido hasta ahora a definir la *Weltanschauung*² de nuestro tiempo, enteramente basada en la economía del consumo y de las ganancias.

Pero intentemos dar al menos un resumen de los informes del Boletín de Caracas. El primero es del director Gasparini, y se titula MEJOR CONSERVAR QUE RESTAURAR; el problema es, sin embargo, que para conservar, es necesario restaurar, y por lo tanto exponer la obra —que de otro modo estaría condenada a la destrucción por decadencia progresiva— a riesgo de ser manipulada por incompetentes que "ocupan puestos públicos con poder de decisión más por las relaciones de amistad con los políticos en turno que por su comprobada formación y experiencia" (p. 11); es decir, igual que en Italia, con la diferencia de que en Italia existe

¹ "Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas", director Graziano Gasparini, agosto 1973, n. 16. Facultad de arquitectura y urbanismo, Universidad Central de Venezuela.

² Visión del mundo. Nota de la traductora.



MÉXICO, TEOTIHUACÁN. Templo de Quetzalcóatl. Fotografía de Roberto Pane, 1962. *Imagen: AFRP, AME2.P.30.*

una amplia organización estatal de protección, de modo que la incompetencia, a menudo deplorada, es la de los superintendentes, quienes tendrían un mayor deber de ser expertos (véanse, en cambio, los recientes casos de pésimas restauraciones, en Apulia, en los Abruzos en Santa Maria di Collemaggio; y para la arqueología, los de Pompeya y Pozzuoli, a los que hay que añadir los infortunios de las reconstrucciones de algunos mausoleos de la *via Appia*, cerca de Capua).

Como ya hemos señalado desde el Congreso Internacional de Venecia de 1964, la causa más frecuente de la mal entendida "puesta en valor" es la concepción consumista del turismo; y tal vez hubiera sido útil, precisamente para señalar un mal común, que Gasparini hubiera recordado nuestras ya antiguas denuncias de la reconstrucción total de la Estoa de Atalo, en Atenas, por iniciativa de Estados Unidos, y aquéllas, aún en curso, en los centros helenísticos de Asia Menor.

Pero yo mismo he sido testigo de la reciente destrucción en México: las fotografías que tomé del entorno de las pirámides de Teotihuacán ya no corresponden con la realidad actual; y ello no sólo por la Calle de los Muertos, repavimentada con asfalto para permitir el paso de los coches, sino también por los estacionamientos, muy cercanos a los monumentos, y las amplias reconstrucciones de los paramentos de las ruinas, muchas de las cuales, en 1952,³ fecha de mi primera visita a México, aún tenían el aspecto de auténticas ruinas, y no reconstrucciones. Pero una experiencia personal de Gasparini es digna de mención porque, por una vez, revela un acento diferente del que normalmente distingue a nuestro entorno. Habiendo deplorado la increíble, absurda y repelente reconstrucción de muros y pórticos en las ruinas de Tiwanaku, recibió respuesta del seudoarqueólogo responsable: **no será un rufián que me arredre**; con toda razón él no contestó a la pura y simple insolencia dirigida en contra suya; pero me permitiré hacerlo yo, llamando al señor Ponce Sanjinés un verdadero patán. Con nosotros, en cambio, o no hay señales de vida, o se responde a las acusaciones con irónica condescendencia;

³ Ésta es la fecha publicada en el artículo, pero el primer viaje de Roberto Pane a México fue en 1962.

porque los autores de las falsas intervenciones son casi siempre funcionarios del Estado y, como tales, dotados del crisma de la infalibilidad; aunque sus actuaciones sean objeto de denuncia y posterior investigación, el resultado es siempre absolutorio y nunca punitivo. Gasparini concluye diciendo: “Entre una restauración falsa, infeliz y deformante es preferible conservar la autenticidad con todos sus achaques”. Ciertamente; pero los achaques no pueden soportarse por demasiado tiempo que se proceda a resarcirlos; de lo contrario, lo que sigue es el fin irreparable. Y aquí también hay que hacer una distinción. No se deben restaurar edificios y ruinas que no necesiten absolutamente ninguna intervención (y éste es el caso de la mayoría de las estructuras de Teotihuacán) y, en caso de que sea necesaria la intervención, se debe recurrir a todos los dispositivos modernos que ofrecen la posibilidad de una consolidación invisible, realizado en el interior de las estructuras, de la misma manera que se hace para una pintura o una escultura –ya que el problema estético no hace ninguna diferencia.



MÉXICO, TEOTIHUACÁN. Vista de la Pirámide del Sol. Fotografía de Roberto Pane, 1962. *Imagen: AFRP, AME2.P.30.*

Sigue un texto de Piero Gazzola: LA NECESIDAD DE PROTECCIÓN Y DE REANIMACIÓN DE LAS CIUDADES HISTÓRICAS EN EL MARCO DEL DESARROLLO REGIONAL. Considera un tema bastante amplio y problemático, como son los aspectos urbanísticos de la conservación del ambiente en relación con el desarrollo de las ciudades, las nuevas instalaciones, las industrias, etcétera. Para un horizonte tan amplio, habría sido más apropiado exponer los datos que hacen que este asunto no sólo sea difícil, sino incluso dramático en la actualidad. No sirve de nada escribir con optimismo: “[...] pero tenemos razones para creer que la cultura humanista sobre la que reposa nuestra civilización puede convertirse en un importante factor de progreso” (p. 51). Desde hace algún tiempo, la “cultura humanística” tiene un significado que, fuera de la referencia histórica precisa al humanismo renacentista, sigue siendo vago e improductivo; y, en efecto, es justo permitiendo que persistan los significados ambiguos como nace la actitud de falso creyente que tan a menudo distingue a los países de tradición católica, más inclinados que otros a confundir lo sagrado con lo profano, y a eludir un examen de conciencia preciso. La aspiración responsable hacia un humanismo moderno –si queremos seguir utilizando el término abusado– debe haber llegado a un acuerdo con Marx, Freud y todo el pensamiento dialéctico moderno, en comparación con el cual nuestra ya no cacareada civilización descansa como en un lecho de espinas.

Leonardo Benevolo se expresa de forma más exigente, en relación con el citado problema del encuentro entre lo viejo y lo nuevo, en el texto titulado *LOS ARQUITECTOS MODERNOS Y EL ENCUENTRO ENTRE LO ANTIGUO Y LO NUEVO*, publicado de forma resumida en el Boletín, y que fue presentado en la Conferencia de Venecia en abril de 1965; conferencia organizada por quien suscribe, justamente con la afirmación anterior. Benevolo destaca la necesidad de defender el entorno del pasado urbano frente al “carácter precario y mutable contemporáneo” (p. 63). Es evidente, por otra parte, que la distinción entre el centro histórico (antiguo) y el conjunto urbano permitirá, para los nuevos espacios, diseñar según los condicionantes métricos correspondientes a una nueva realidad dimensional. Éstas son, en esencia, consideraciones obvias. Sin embargo, lo que no es obvio es que las nuevas realidades nunca, al menos hasta ahora, han sido dictadas por las necesidades y aspiraciones legítimas de los hombres, sino por las estrategias de inversión represivas e incontroladas del capital privado. No es el caso de Benevolo, pero es cierto que el error común de los discursos de los arquitectos consiste en eludir la crítica formalista, descuidando los estrechos vínculos entre los aspectos formales y el servicio que prestan en aras de la especulación. Si la arquitectura moderna actual está afligida por una profunda crisis de orientación, se debe precisamente a esto.

El arquitecto Carlos Flores Marini tuvo la oportunidad de apreciar la comparación de sus experiencias como estudioso de los problemas de restauración y guardián oficial de los monumentos, con las de un profesional de la restauración de monumentos. Su texto, titulado *ALGUNOS CONCEPTOS SOBRE LA PROBLEMÁTICA DE LA RESTAURACIÓN MONUMENTAL EN AMÉRICA LATINA*, constituye una contribución muy rara para un arquitecto militante. Después de enunciar algunos principios generales, Flores Marini aborda un problema, peculiar para su país, aún más que para el nuestro. El patrimonio tectónico por proteger consiste a menudo, en México, en grandes conjuntos conventuales, cuya conservación no puede tener como finalidad exclusiva “el goce estético”; surge entonces la necesidad de un uso museográfico-turístico, para el cual el encuentro entre lo viejo y lo nuevo no se produce en la relación ambiental, sino dentro del mismo edificio. Denuncia además las consecuencias negativas de la aplicación de la nueva liturgia, dictada por el Concilio Vaticano II. De buena o mala fe, con el pretexto de tales novedades, numerosas iglesias de América Latina han sido remodeladas y despojadas de su mobiliario de forma grave.

Del mismo autor es una contribución posterior acerca de la *REVITALIZACIÓN URBANA Y DESENVOLVIMIENTO TURÍSTICO*, aún más notable por las ideas que aporta a la discusión. Los norteamericanos, tras descubrir Europa y convertirla en objeto de interés turístico, descubrieron América Latina, empezando por México y Brasil. En este punto, sin embargo, me parece imprescindible añadir un aspecto que Flores Marini pasa en silencio, y es que la penetración norteamericana en los países latinoamericanos es **el turismo sólo como consecuencia de intereses de dominación económica y política**. Y es principalmente a esta acción (por no decir de manera más adecuada atropello) a la que debemos el riesgo de pérdida de identidad cultural, y con ello la aspiración, ahora más extendida que nunca en América Latina, de encontrar apoyo en los intercambios con Europa.

Flores Marini se pregunta si se conocen y se siguen los principios contenidos en la **Carta de Venecia** o las **Normas de Quito**, y responde que no, que no lo son, de hecho. Recuerda a este respecto la controversia acerca de la restauración de la catedral de México (en la que el firmante también participó de forma activa), tras el incendio de 1967, y señala que los principios de la carta, dado su carácter “necesariamente universalista”, pueden utilizarse para apoyar una “actitud de marcada conveniencia personal”, muy a menudo en detrimento del valor intrínseco del monumento (p. 150). Sin embargo, contra las excesivas manipulaciones previstas para la catedral —en la función exhibicionista de la arquitectura moderna— se opusieron las nuevas fuerzas de la cultura arquitectónica e histórica. Por otra parte, si,

en general, las propias leyes se distorsionan por la “conveniencia personal”, es fatal que también lo estén aquellas normas que no son ni pueden ser leyes, sino sólo recomendaciones a un constante diálogo dialéctico, sobre la base de ciertas exigencias estéticas e históricas claramente afirmadas. Flores Marini afirma, con razón, que lo más urgente es la realización de “una labor de esclarecimiento de conceptos”, no sólo para el público en general, sino para los propios operadores, que muy a menudo no están preparados. Concluye invocando una conciencia turística que eluda “las consecuencias que no pudieron evitar muchos países europeos” (p. 152).



CIUDAD DE MÉXICO, CATEDRAL. Fotografía de Roberto Pane, 1962.
Imagen: AFRP, AME2.P.30.

El arquitecto colombiano Jaime Salcedo Salcedo informa brevemente de la CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN DE MONUMENTOS EN COLOMBIA, deteniéndose sobre todo en comentar los artículos de la *Carta de Venecia*; pero el mayor interés de su contribución consiste en los pies de algunas fotografías, elegidas con especial discernimiento. Señala, con razón, el daño que se ha hecho a la unidad prospectiva y cromática de muchos edificios de Bogotá al mostrar la “mampostería” (muros rústicos en piedra), eliminando el aplanado que la cubría; aunque el edificio no haya sufrido alteraciones de volumen, esto ha sido suficiente para alterar su integridad y aquella del entorno. Debo añadir al respecto que, en la ciudad de Morelia, he visto la experiencia más extensa y ruinosa de dicho desollamiento, es decir, la “mampostería al descubierto”.

Le sigue un excelente informe arqueológico sobre Puma Punku, LOS CRONISTAS Y LA RECONSTRUCCIÓN DE PUMA PUNKU, editado por los arquitectos José de Mesa y Teresa Gisbert, de La Paz, que dan cuenta escrupulosamente de los recientes descubrimientos. Acerca de este tema, como no encuentro puntos para una aclaración metodológica, me limitaré a mencionar que una contribución al conocimiento de Puma Punku (también como confirmación de las descripciones de los cronistas) se refiere a unos bocetos del pintor alemán

Rugendas, gran viajero por América Latina, y del que se conservan muchos cuadros en el museo de Chapultepec, en México, así como en Berlín. Rugendas es contemporáneo de los pintores europeos más conocidos, a los que se parece en lo general; así otro alemán, Blechen, el inglés Bomington, y el napolitano Gigante. Es la época de algunos felices paisajistas, hacia mediados del siglo XIX, no precursores de los impresionistas, como a veces se ha afirmado banalmente, pues más que tales, eran "dibujantes", como decía Berenson en broma a propósito de la pintura pompeyana. Quise recordar a Rugendas por haber publicado, creo que por primera vez en Italia, una escena de una procesión que, también por el ambiente, parece haber sido realizada en Campania, por un Duclère, o mejor, un Pitloo (cf. Pane, "Vedutismo del primo Ottocento", "Nap. nob.", II, 1962-1963, pp. 159-160).



TIWANAKU. Imagen: Dominio público.

A continuación, sigue una interesante reseña fotográfica de la restauración de la catedral de Trujillo, cuyo entorno, a los pies de un cerro, es tan evocador que dan ganas de escribir largo sobre ella, después de verla en persona.

Además, en octubre de 1972 se celebró en São Paulo la REUNIÓN SOBRE IDENTIFICACIÓN, PROTECCIÓN Y VIGILANCIA DEL PATRIMONIO ARQUEOLÓGICO, HISTÓRICO Y ARTÍSTICO. Los representantes de los Estados latinoamericanos aprobaron una serie de normas destinadas a impedir la libre exportación de bienes culturales entre países, estableciendo para ello una serie de controles y, ante todo, una catalogación sistemática.

La reunión que tuvo lugar en México en octubre de 1972 sobre LA REANIMACIÓN DE CIUDADES Y POBLADOS HISTÓRICOS reviste hoy una importancia especial, también en vista de las futuras posibilidades de contacto e intercambio con Europa. Fue la primera vez que se celebró una reunión latinoamericana, con la colaboración de la UNESCO, sobre el problema específico de la protección del ambiente, entendida en el sentido urbanístico. A las declaraciones de principios, recogidas en ocho artículos, les siguió una serie de recomendaciones, entre las

que es interesante reconocer la enunciación de criterios, bastante similares a los nuestros. En efecto, después de afirmar que la política de actuación en este ámbito debe traducirse en leyes y reglamentos, inspirados en las convenciones de la UNESCO, se afirma que el interés social de dichas iniciativas exige que se pongan en marcha las soluciones financieras más adecuadas, en particular recurriendo a los sistemas de crédito. Por último, se considera urgente la elaboración de planes piloto, teniendo en cuenta la participación de la comunidad interesada (pp. 235-236).⁴

Quedan por relatar otras dos reuniones, de cuyas conclusiones se puede extraer una experiencia ejemplificadora y crítica. La primera es la que tuvo lugar en Belgrado, en junio de 1971, titulada PROGRESO Y TRADICIÓN EN LA CIUDAD, a iniciativa de la Federación Internacional de Vivienda, Urbanismo y Planificación. Entre las recomendaciones que destacan como las más significativas, está la de cuidar, en la búsqueda del equilibrio entre lo antiguo y lo nuevo, la peculiaridad e identidad de cada entorno urbano. Se afirma también de manera expresa que es necesario lograr “una comprensión total del *genius loci*” (p. 238). Eso advierte, convenientemente, del peligro de recurrir (como sucede a menudo, por otra parte, en la elaboración de los planes reguladores generales) a una norma de intervención, sobre la base de una norma universal. De manera coherente, se tratará de realizar una adecuación de la nueva arquitectura “que acentúe la individualidad de la ciudad” (*ibidem*); lo cual, si por un lado expresa una legítima aspiración, corre el riesgo de favorecer el equívoco del falso color local; algo que ha ocurrido a menudo en América Latina por medio de imitaciones de formas preexistentes; y en este sentido, no han faltado experiencias negativas también en Italia, como las villas de Capri, como imitación de la casa rústica.

Las normas de Belgrado se refieren a un requisito fundamental, el de las correctas relaciones de escala; no basta con que se respeten las dimensiones de los entornos del pasado. Los nuevos espacios también deben tener una dimensión humana. Sin embargo, lo que me parece que está ausente, tanto en ésta como en las demás contribuciones, se refiere al difícil problema de los valores expresivos de las superficies de los muros o paramentos, en especial en la restauración de los centros antiguos y en aquellos —inevitables, incluso deseables— de la inserción de nuevas formas dentro del tejido antiguo. Estos argumentos particulares pertenecen a una crítica que aún no se ha desarrollado; por lo que parece oportuno añadir algunas notas más acerca del tema. Es un hecho que, en Italia, dada la extraordinaria variedad de configuraciones urbanas, el problema tan complejo como raro es el conocimiento de las soluciones más calificadas. El estándar mecanicista, ligado a la economía productiva moderna, tiene consecuencias siempre negativas incluso en la ejecución de la fachada de un edificio; ello es suficiente para dejar claro que las exigencias humanas y estéticas que hemos enunciado no pueden realizarse a plenitud si no se vuelve a esos determinantes más generales, que tienden a negarlas en lugar de favorecerlas. No nos basta, en diversos casos, con conseguir un resultado satisfactorio; lo que hace falta es que todo lo que se añada a la antigua estratificación no tenga un significado mecánico sino humano, incluso en la total diversidad de sus configuraciones; y esto no puede conseguirse a menos que una nueva concepción de la economía sustente las propias relaciones que rigen nuestra vida en sociedad. Una vez más, recomendar la realización de una nueva calidad de vida no puede tener otro sentido. Y que no se diga que éste es un modo de regresar demasiado atrás; si en lugar de ser intérpretes pasivos del conformismo profesional, se quiere contribuir a una mejor cualificación de las actividades de construcción y urbanismo, no se puede escapar a la

⁴ Para ayudar en ese sentido, ilustraré en mayo, en Ciudad de México, los tres volúmenes de “Il centro antico di Napoli”, intentando destacar aquellos aspectos sistemáticos de investigación y planificación que pueden ser de interés para la metodología de elaboraciones similares en países latinoamericanos.

confrontación dialéctica de las causas y razones extremas, y empezar por reconocer que la economía que aún prevalece (sin diferencias sustanciales entre Oriente y Occidente) tiende a ser contraria a cualquier forma de cualificación. Y por desgracia, a medida que continúe el enorme aumento demográfico, es de esperar que la causa de la calificación sea cada vez menos sostenible; y, en todo caso, más numerosos y válidos, al menos en apariencia, serán los argumentos en su contra.

Ahora bien, en las normas y recomendaciones de la reunión de Belgrado no se puede decir que estas grandes dificultades sean, no diré discutidas, sino enunciadas. En realidad, no basta con afirmar que “los capitanes del comercio y la industria comprenden cada vez más que sus empresas tienen responsabilidades sociales”, y que las responsabilidades sociales “deben ser asumidas por estos dirigentes en una acción común” (p. 243). El hecho es que, al menos en nuestro país (y no creo que las cosas estén mucho mejor en América Latina), los citados “capitanes” no muestran ninguna intención de modificar su comportamiento en función de la invocada responsabilidad social; siguen apalancando el chantaje del empleo de los trabajadores (con el que se pospone de manera indefinida toda medida ecológica seria) y explotando la complicidad de la clase política; y si alguien pretende replicar que esta denuncia huele a “moralismo gratuito”, convendría responder que, en realidad, el moralismo es gratuito porque no recibe el dinero de los petroleros, como hacen los ministros italianos, en nombre de sus respectivos partidos.

La última aportación del Boletín de Caracas es LAS NORMAS DE QUITO, en cuya redacción han colaborado numerosos expertos de países latinoamericanos y que, por tanto, expresa los criterios más recientes a los que pretenden ajustarse las respectivas administraciones. Una primera afirmación, respecto a la extraordinaria riqueza del patrimonio monumental latinoamericano, se refiere en especial a las culturas precolombinas e iberoamericanas; en efecto, puede decirse que aquí la intensidad, la extensión en sentido geográfico y la complejidad urbanística de los monumentos arqueológicos son mucho mayores que en nuestro Occidente;⁵ y que, además, aunque se debe lamentar la destrucción y el despilfarro provocados por las actividades industriales y de construcción incontroladas de las últimas décadas, queda mucho, no sólo por salvar, sino por descubrir. Por lo tanto, teniendo en cuenta estas circunstancias excepcionales, una regulación justa para el futuro parece valiosa, incluso más que útil.

A continuación, se recuerdan las sucesivas etapas de la lucha a la que nos esforzamos en contribuir: desde la *Carta de Atenas* (1932) hasta el congreso convocado por el ICOMOS, en Cáceres (1967). Además, la consideración del valor económico, además del cultural, de los monumentos, se elevó al más alto nivel, el de la Reunión de jefes de Estado, en Punta del Este (1967). El problema de la “puesta en valor” (p. 254 y ss.) se enuncia con mucha claridad. Aquí leemos que se trata de hacer “productiva una riqueza no explotada a través de un proceso de valorización que, lejos de disminuir su significación histórico-artística, la potencie, trasladándola del dominio exclusivo de minorías eruditas al conocimiento y disfrute de las mayorías populares” (p. 255). Llegados a este punto, en lugar de referirme a todos los temas tratados (para muchos de los cuales no se enuncia nada nuevo, con respecto a las recomendaciones y normas europeas ya conocidas), creo que es conveniente abordar y discutir lo que me parece culturalmente impreciso, y por tanto peligroso; a saber, la relación entre la vida de los monumentos y el turismo. En el párrafo VII (LOS MONUMENTOS EN FUNCIÓN DE TURISMO) leemos: “Los valores propiamente culturales no se desnaturalizan, ni comprometen al vincularse con los intereses turísticos y, lejos de ello, la mayor atracción que conquistan los monumentos y la afluencia creciente de admiradores foráneos, contribuye a afirmar la

⁵ El artículo 6 (p. 252) expresa una apreciación que no pocas veces hemos afirmado también nosotros, a saber, que el potencial de riqueza destruido por los numerosos actos de vandalismo urbano supera con creces los beneficios para la economía nacional de las instalaciones e infraestructuras que motivaron la destrucción.

conciencia de su importancia y significación nacionales”. ¡Esto sí que es hacerse ilusiones! Y debo añadir que parecen tanto más sorprendentes porque algunos de los autores del documento, como Gasparini y Flores Marini, se muestran en otros lugares muy conscientes de los graves daños y las alteraciones sustanciales que se deploran en todas partes como consecuencia de un aumento del turismo no controlado y cualificado culturalmente.⁶

Ya he aludido, en ese sentido, a la influencia funesta que ejercen las iniciativas turísticas más poderosas, es decir las encabezadas por Estados Unidos; y apenas es necesario señalar el vínculo fatal que existe entre el estándar impuesto por la economía del beneficio y los valores del arte y de la historia, considerados justo en su autenticidad, que corresponde defender a la cultura frente a las iniciativas consumistas, falsamente democráticas y populares; en efecto, éstas tienden a alienar el propio objeto del turismo, reconstruyendo las ruinas, y falseándolas así en su realidad histórica y en relación con su entorno. Además, se han hecho consideraciones similares en reuniones internacionales, como la celebrada en Oxford, en 1968; y en esas ocasiones se han expresado alarmas y críticas que no difieren de las que aquí he señalado brevemente; y espero que me perdonen si recuerdo que una denuncia pública contra los sistemas mencionados fue pronunciada por mí, hace diez años, en Venecia, con motivo del Congreso de técnicos de monumentos. En aquel momento señalé las desastrosas manipulaciones “restauradoras” que se estaban llevando a cabo en Grecia y Turquía; la respuesta del representante del National Park estuvo marcada por las exigencias del “espíritu democrático”, según un malentendido conceptual que no creo que necesite aclaración. En realidad, la disputa no es entre la cultura y el espíritu democrático, sino entre cultura y desarrollo económico ilimitado, en beneficio de unos pocos y en detrimento de los intereses humanos, entendidos en su totalidad.⁷

Por lo tanto, debemos impugnar de la manera más resuelta el párrafo, según el cual “los monumentos y otros bienes de carácter arqueológico, histórico y artístico pueden y deben ser debidamente conservados y utilizados en función del desarrollo, como principales incentivos de afluencia turística”; por otra parte, deben ser preservados **sobre todo** como patrimonio común del mundo civilizado, incluso antes de ser preservados como propiedad de un pueblo determinado; y en este sentido, debe reafirmarse más que nunca el principio de la UNESCO, según el cual las naciones adherentes a ésta deben considerarse como custodias y no propietarias indiscutibles de su patrimonio artístico e histórico.

Tampoco es suficiente añadir que “los intereses propiamente culturales se unen (se conjugan) con aquellos turísticos, en lo que se refiere a la necesaria conservación y utilización”, etcétera (p. 258). Por el contrario, es necesario afirmar la necesidad de que los intereses turísticos estén estrictamente subordinados, y no sólo asociados, a las necesidades expresadas por los culturales. Si ello no sucede, podemos estar seguros, a juzgar por lo que ya está sucediendo en Europa —y peor que en otras partes de Italia— de que será precisamente el turismo la mayor causa de la alienación y la ruina del patrimonio común.

*

⁶ Véase Gasparini, al principio (p. 11 y ss.). Para México, bastaría con recordar los estragos perpetrados en Teotihuacán en nombre del turismo de masas.

⁷ Volviendo a las causas más generales, estas razones pueden remontarse a la profunda disidencia que mueve a la cultura europea más comprometida con la formulación de una crítica radical contra el *way of life* estadounidense. Hay que añadir, sin embargo, que esta crítica se asocia, con la más aguda inteligencia dialéctica, a la mejor cultura universitaria norteamericana; véase, por ejemplo, el espléndido libro “The Dissenting Academy”, Nueva York, 1967 (en italiano “L’università del dissenso”, Einaudi, 1968), que recoge las aportaciones de once autorizados panelistas de diversos sectores.



Versión del texto
en INGLÉS



Restoration and conservation in Latin America

ROBERTO PANE

Original publication: Roberto Pane (1973) "Restauro e conservazione nell'America Latina", *Restauro* II (9): 57-70.

Translation by Valerie Magar

An important contribution, providing an overview of the situation of Latin American countries in the field of conservation, restoration of monuments and urban planning of ancient cities is offered in a special issue of the Bulletin of the Center for Historic-Aesthetic Research of the University of Caracas.¹

Upon wanting to anticipate an overall judgment, it can be said that the situation in Latin America turns out to be defined by the same errors and horrors that we deplore at home. We might be tempted to note a difference, in the sense that certain extremes have not been reached, perhaps only because we have an older experience of the problems in question. But it would be a sin to presume; an absolutely deplorable form of cultural parochialism. In fact, it cannot be said that the reconstructions of Pompeii and Pozzuoli are expressions of a more mature cultural consciousness, compared to what was accomplished in Teotihuacán, in Cholula, or, even worse, in Tiwanaku. Indeed, it should be added that since specific preparation for solving such problems is more widespread in Italy, our faults are certainly greater. But the misunderstanding, from the point of view that matters most, namely, that of aesthetic and historical cases, is the same; and on the other hand, the most direct way of becoming precisely aware of what is happening, to the detriment of the most precious heritage of Western and Latin American culture, consists in meditating on the reasons that have so far contributed to defining the *Weltanschauung* of our time, entirely based on the economy of consumption and profits.

But let us provide, at least briefly, a summary report of the articles presented in the bulletin from Caracas. The first one is by director Gasparini, and is entitled MEJOR CONSERVAR QUE RESTAURAR;² the trouble is, however, that to conserve one must restore, and thus expose the work –which would otherwise be doomed to destruction, through progressive decay– to the risk of being manipulated by incompetents who "hold these public positions with

¹ "Boletín del centro de investigaciones históricas y estéticas," direct. Graziano Gasparini, August 1973, no. 16. Facultad de arquitectura y urbanismo, Universidad Central de Venezuela.

² Better to conserve than to restore.



MEXICO, TEOTIHUACAN. Temple of Quetzalcoatl. Photograph by Roberto Pane, 1962. *Image: AFRP, AME2.P.30*

decision-making power due more to their friendships with the politicians of the moment, rather than due to their proven training or experience”³ (p. 11). This is, just the same as in Italy, with the difference that here there is a vast State organization of protection, for which the incompetence, often deplored, is that of the superintendents, would have all the greater responsibility to be experts (see, instead, the recent cases of truly bad restorations, in Puglia, in Abruzzo at Santa Maria di Collemaggio; and for archaeology, those of Pompeii and Pozzuoli, to which must be added the accidents of the reconstructions of some mausoleum of the via Appia, near Capua).

As we have already pointed out, since the 1964 international congress in Venice, the most frequent cause of the misunderstood “valorization” is the consumerist conception of tourism; and it would perhaps have been useful, precisely to point out a common evil, for Gasparini to have recalled our now long-standing denunciations of the total reconstruction of the Stoa of Attalus in Athens at the initiative of the United States and those, still in progress, in the Hellenistic centers of Asia Minor.

But I have witnessed the havoc recently undertaken in Mexico: the photographs that I have taken of the environment of the pyramids of Teotihuacán no longer correspond to the current reality; and this is not only because of the Calle de los Muertos, which was repaved with asphalt to allow cars to pass through, but also because of the parking lots, located very close to the monuments, and the extensive reconstructions of the walls of the ruins, many of which, in 1952⁴, the date of my first visit to Mexico, still looked like authentic ruins, as they had not yet been reconstructed. But a personal experience of Gasparini’s is well worth mentioning

³ Original quotation: “ocupan puestos públicos con poder de decisión mas por las relaciones de amistad con los políticos de turno que por su comprobada formación y experiencia.”

⁴ This was the date published in the article, but Roberto Pane’s first trip to Mexico was in 1962.

because, for once, it reveals a different accent from that which normally distinguishes our environment. Having deplored the unbelievable, absurd and repellent reconstruction of walls and gates in the ruins of Tiwanaku, Gasparini was given the following answer by the responsible pseudo-archaeologist: **it will not be a ruffian who will make me back down.**⁵ Gasparini rightly did not reply to the sheer insolence, aimed at him; but I will allow myself to do so, defining Mr. Ponce Sanjinés as a real yokel. In similar situations in our country, on the other hand, either there is no sign of life, or we respond to the accusations with ironic sufficiency; for the perpetrators of false interventions are almost always officials of the State endowed with the chrism of infallibility; even if and when their actions are the subject of denunciation and consequent investigation, the result is always absolving and never punitive. Gasparini concludes by stating, “Between a false, unhappy and deformative restoration, it is preferable to conserve the authenticity with all its ailments.”⁶ Certainly! But the aches and pains cannot be endured too long without restoration; otherwise what follows is the irreparable end. And for this, too, a distinction must be made. One should not restore buildings and ruins that have absolutely no need of intervention (and such was the case of most of the structures of Teotihuacán) and, in the event that intervention is necessary, one should resort in the same way as for a painting or a sculpture –since the aesthetic problem makes no difference– to all modern devices that provide the possibility of making invisible consolidations, because they are practiced inside the structures.



MEXICO, TEOTIHUACAN. View of the *Calle de los Muertos* from the Pyramid of the Sun. Photograph by Roberto Pane, 1962. *Image: AFRP, AME2.P.30*

⁵ Original quotation: “no será un rufián que me arredre.”

⁶ Original quotation: “Entre una restauración falsa, infeliz y deformante es preferible conservar la autenticidad con todos sus achaques.”

This is followed by a report by Piero Gazzola: LA NECESIDAD DE PROTECCIÓN Y DE REANIMACIÓN DE LAS CIUDADES HISTÓRICAS EN EL MARCO DEL DESARROLLO REGIONAL.⁷ It considers a very broad and problematic subject, which is that of the urban aspects of environmental conservation, in relation to the development of cities, new facilities, industries, etc., etc. For such a vast horizon it would have been more appropriate to enunciate those data that make this issue today not only difficult, but even dramatic. It does not help to write optimistically, "... but we have reasons to believe that the humanistic culture on which our civilization is based can become an important factor of progress"⁸ (p. 51). For some time now, "humanistic culture" has had a meaning that, outside of the precise historical reference to Renaissance humanism, remains vague and unproductive; and indeed, precisely from allowing ambiguous meanings to persist, arises that false-believer attitude that so often distinguishes countries in the Catholic tradition, more than others prone to confuse the sacred with the profane and to evade any specific examination of conscience. The responsible aspiration toward a modern humanism –if we even want to continue to make use of the abused term– must have come to terms with Marx, Freud and all modern dialectical thought, in comparison with which our no longer praised civilization rests as on a bed of thorns.

In a more challenging way, with regard to the mentioned problematic of the encounter between the ancient and the new, Leonardo Benevolo expresses himself, in the paper entitled LOS ARQUITECTOS MODERNOS Y EL ENCUENTRO ENTRE LO ANTIGUO Y LO NUEVO,⁹ published in summary by the bulletin, and which was presented at the Venice conference in April 1965; a conference that I organized, with precisely the same statement as above. Benevolo highlights the need to defend the environment of the urban past against the "precarious and mutable contemporary character"¹⁰ (p. 63). It is evident, on the other hand, that the distinction between the historic (ancient) center and the urban whole will allow, for new spaces, to design according to metric constraints corresponding to a new dimensional reality. These are, in essence, obvious considerations. On the other hand, what is not obvious is that the new realities have never, at least until now, been dictated by the needs and legitimate aspirations of humans, but by the repressive and uncontrolled investment strategies of private capital. This is not the case with Benevolo, but it is certain that the common wrong of architects' discourses consists in evading formalistic criticism, neglecting the close links between formal aspects and the service they perform in the interests of speculation. If modern architecture today is plagued by a profound crisis of orientation, it is precisely because of this.

Architect Carlos Flores Marini had the opportunity to compare his experiences as a scholar of restoration problems and official guardian of monuments with those of a monument conservation practitioner. His paper, entitled ALGUNOS CONCEPTOS SOBRE LA PROBLEMÁTICA DE LA RESTAURACIÓN MONUMENTAL EN AMÉRICA LATINA,¹¹ constitutes a very rare contribution for a militant architect. After stating some general principles, Flores Marini addresses a problem, peculiar to his country, even more than to ours. The built heritage to be protected often consists, in Mexico, of the great convent complexes, whose preservation cannot have "aesthetic enjoyment"¹² as its exclusive purpose; therefore, the need arises for a museographic-tourist use, for which the encounter between the old and the new is

⁷ The need for protection and reanimation of historic cities in the frame of regional development.

⁸ Original quotation: "pero tenemos razones para creer que la cultura humanista sobre la que reposa nuestra civilización puede convertirse en un importante factor de progreso."

⁹ Modern architects and the encounter between the ancient and the new.

¹⁰ Original quotation: "carácter precario y mutable contemporáneo."

¹¹ Some concepts on the problematic of monumental restoration in Latin America.

¹² Original quotation: "el goce estético".



MEXICO CITY, CATHEDRAL. Photograph by Roberto Pane, 1962.
Image: AFRP, AME2.P.30.

not implemented in the environmental relationship, but within the same building. He also denounces the negative consequences of the application of the new liturgy, dictated by the Second Vatican Council. In good or bad faith, under the pretext of such novelties, numerous churches in Latin America have been remodeled and severely alienated from their furnishings.

By the same author is a later contribution on REVITATIZACIÓN URBANA Y DESENVOLVIMIENTO TURÍSTICO,¹³ which is even more remarkable for the insights it provides to the discussion. North Americans, after discovering Europe and making it the object of tourist interest, have discovered Latin America, beginning with Mexico and Brazil. At this point, however, it seems essential to me to add an aspect that Flores Marini passes in silence, and that is that North American penetration into Latin American countries is **touristic only as a consequence of interests of economic and political domination**. And mainly due to this action (not to say more properly overpowering) is also due the risk of a loss of cultural identity, and with this the aspiration, now more widespread than ever in Latin America, to find support in exchanges with Europe.

Flores Marini questions whether the principles, contained in the **Venice Charter** or the **Normas de Quito**, are known and followed, and his answer is no, not at all. He recalls in this regard the controversy over the conservation of Mexico City's Cathedral (in which I also actively participated), following the 1967 fire, and notes that the principles of the charter, given their "necessarily universalist" character can be used to support an "attitude of clear

¹³ Urban revitalization and tourism development.

personal convenience,"¹⁴ very often to the detriment of the intrinsic value of the monument (p. 150). It is a fact, however, that against the excessive manipulations designed for the cathedral, in the exhibitionist function of modern architecture, new forces in architectural and historical culture were opposed. On the other hand, if, in general, the laws themselves are distorted by "personal convenience," it is fatal that so are those norms that are not nor can be laws, but only recommendations to a constant dialectical conversation, on the basis of some clearly stated aesthetic and historical needs. Flores Marini rightly asserts that the most urgent thing is the realization of "a labor to clarify concepts,"¹⁵ not only for the general public, but for the operators themselves, who are very often unprepared. He concludes by calling for a tourism consciousness that avoids "the consequences that many European countries could not avoid"¹⁶ (p. 152).

Colombian architect Jaime Salcedo Salcedo briefly reports on the CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN DE MONUMENTOS EN COLOMBIA,¹⁷ lingering mainly to comment on the articles of the *Venice Charter*, but the greatest interest of his contribution consists in the captions of some photos, chosen with particular discernment. He is rightly keen to point out the damage that comes, to the perspective and chromatic unity of many buildings in Bogotá, from having wanted to uncover the "stone masonry,"¹⁸ by eliminating the overlapping plaster; even if the building did not undergo voluminous alterations, this was enough to alter its integrity and that of the environment. I must add, in this regard, that in the city of Morelia I have seen carried out the most extensive and ruinous experience of such flaying, namely the "uncovered masonry."¹⁹

This is followed by an excellent archaeological report on Puma Punku, LOS CRONISTAS Y LA RECONSTRUCCIÓN DE PUMA PUNKU,²⁰ edited by architects José de Mesa and Teresa Gisbert, of La Paz, who give scrupulous accounts of recent discoveries. For this topic, finding no cues for a methodological specification, I will limit myself to mentioning that a contribution to the knowledge of Puma Punku (also as a confirmation of the early chroniclers' descriptions) concerns some sketches by the German painter Rugendas, a great traveler to Latin America and whose many paintings are preserved in the museum of Chapultepec, in Mexico, and in Berlin. Rugendas is a contemporary of the best known European painters, whom he roughly resembles; as so with another German, Blechen, the English Bonington as well as the Neapolitan Gigante. This is the era of some happy landscape artists, around the middle of the 19th century, not precursors of the Impressionists Impressionists, as has sometimes been trivially asserted.. Rather than that, they are "sketchists," as Berenson jokingly put it, about Pompeian painting. I wanted to mention Rugendas for having taken notice of him, I believe for the first time in Italy, by publishing a scene of a procession that, also because of the setting, seems to have been executed in Campania, by a Duclère, or rather, a Pitloo (cf. Pane, "Vedutismo del primo Ottocento," "Nap. nob.," II, 1962-1963, pp. 159-160).

¹⁴ Original quotation: "actitud de marcada conveniencia personal."

¹⁵ Original quotation: "una labor de esclarecimiento de conceptos."

¹⁶ Original quotation: "las consecuencias que no pudieron evitar muchos países europeos."

¹⁷ Conservation and restoration of monuments in Colombia.

¹⁸ Original quotation: "mampostería."

¹⁹ Original quotation: "mampostería al descubierto."

²⁰ The chroniclers and reconstruction of Puma Punku.



TIWANAKU. Image: Elias Roviedo, CC transformed into black and white picture.

This is followed by an interesting photographic review of the restoration of the Cathedral of Trujillo, the setting of which, at the foot of a hill, is so evocative that it makes one want to write extensively about it after seeing it in person.

In addition, the REUNIÓN SOBRE IDENTIFICACIÓN, PROTECCIÓN Y VIGILANCIA DEL PATRIMONIO ARQUEOLÓGICO, HISTÓRICO Y ARTÍSTICO²¹ was held in São Paulo in October 1972. Representatives of Latin American States approved a set of regulations designed to prevent the free export of cultural property between countries, establishing for this purpose a series of controls and, first and foremost, systematic cataloging.

Of particular importance today, also in view of future possibilities for contact and exchange with Europe, is the meeting that took place in Mexico in October 1972 on LA REANIMACIÓN DE CIUDADES Y POBLADOS HISTÓRICOS.²² This was the first time that a Latin American meeting was held, with the cooperation of UNESCO, on the specific problem of environmental protection, in reference to urban planning. The declarations of principle, collected in eight articles, are followed by a number of recommendations, which interestingly include criteria quite similar to ours. In fact, after stating that the policy to act in this field must give rise to laws and regulations, inspired by the UNESCO conventions, it is affirmed that the social interest of the aforementioned initiatives demands that the most suitable financial solutions be put in place, in particular through credit systems. Finally, the drafting of pilot plans is deemed urgent, taking into consideration the participation of the community involved in each case²³ (pp. 235-236).

²¹ Meeting on the identification, protection and safety of archaeological, historic and artistic heritage

²² The revitalization of historic cities and settlements

²³ For the purpose of being able to benefit in this sense, I will illustrate in May, in Mexico City, the three vols. of "The Ancient Center of Naples," trying to highlight those systematic aspects of research and plan that can interest the methodology of similar cases in Latin American countries.

I still need to provide information on two other meetings, from whose conclusions exemplification and critical experience can be drawn. The first is the one that took place in Belgrade, in June 1971, entitled PROGRESS AND TRADITION IN THE CITY, at the initiative of the International Federation for Housing, Urbanism and Planning. Among the recommendations to be noted as most in the search for balance between old and new, is that of taking care, of the specificity and identity of each urban environment. Indeed, it is expressively said that it is necessary to achieve “a total comprehension of the genius loci”²⁴ (p. 238). This appropriately warns against the danger of resorting to a standard of intervention on the basis of a universal norm, as is often the case in the drafting of general urban plans. Consistently, it will be a matter of bringing about an adaptation of the new architecture “that accentuates the individuality of the city”²⁵ (ibid.); which, while expressing a legitimate aspiration, runs the risk of fostering the misunderstanding of false local color; something that, after all, has often occurred, in Latin America, through imitations of pre-existing forms; and for that matter, there has been no shortage of negative experiences in our country as well, such as the villas of Capri, in imitation of the rustic house.

The Belgrade standards refer to a fundamental requirement, which is that of proper scale ratios; it is not enough, in fact, that the dimensions of past environments be respected. It is necessary that a human dimension be achieved in the new spaces as well. However, what seems to be absent, both in this and the other contributions, concerns the difficult problem of the expressive values of masonry surfaces or facings, especially in restoration interventions in ancient centers and in those –inevitably, indeed desirably– of the insertion of new forms within the old fabric. Such particular arguments belong to a critique yet to be developed; and therefore it seems appropriate to add a few more hints on the subject. It is a fact that, in Italy, given the extraordinary variety of urban configurations, the problem is as complex as the awareness of the most qualified solutions is rare. The mechanistic standard, which is linked to the modern productive economy, has consistently negative consequences even in the execution of a building façade. This is enough to make it clear that the previously-stated human and aesthetic needs, cannot be fully validated unless we go back to those more general determinants, which tend to negate them rather than favor them. It is not enough that, in some instances, we succeed in achieving a satisfactory result. Whatever is added to the old stratification should have not mechanical, but human significance, even in the total diversity of its configurations; and this cannot be achieved unless a new conception of the economy underlies the very relations that govern our associated life. Once again, recommending the realization of a new quality of life cannot have any other meaning. Nor let it be said that this is a way of going too far upstream. If, instead of being passive interpreters of professional conformism, one wishes to contribute to a better qualification of building and urban planning activity, one cannot escape the dialectical confrontation of extreme causes and reasons. One must begin by recognizing that the economy still prevailing (without substantial differences between East and West) tends to be contrary to any form of qualification. And unfortunately, as the enormous population growth continues, it is to be expected that the cause of qualification will become less and less sustainable; in any case, the arguments against it will be the more numerous and valid, at least apparently.

Now, in the norms and recommendations of the Belgrade meeting it cannot be said that these major difficulties are addressed. In fact, it is not enough to state that “the captains of commerce and industry understand more and more that their businesses have social

²⁴ Original quotation: “una comprensión total del genius loci.”

²⁵ Original quotation: “que acentúe la individualidad de la ciudad.”

responsibilities,²⁶ and that social responsibilities “must be assumed by those leaders in a common action”²⁷ (p. 243). It is a fact that, at least in our country (and I do not think things are much better in Latin America), the aforementioned “captains” show no intention of changing their behavior, in accordance with the invoked social responsibility. They continue to leverage the blackmail of workers’ employment (by which any serious ecological measure is postponed *sine die*) and to exploit the complicity of the political class; and if anyone intends to retort that such denunciation smacks of “gratuitous moralism,” they will quickly reply that, in fact, moralism is gratuitous since they do not take money from the oil companies, as do the Italian ministers, in the name of their respective parties.

Numerous experts from Latin American countries collaborated in the drafting of the last contribution of the Caracas Bulletin, LAS NORMAS DE QUITO²⁸; as a result, this document expresses the most recent criteria to which their respective administrations intend to conform. An initial statement, regarding the extraordinary richness of Latin America’s monumental heritage, especially relates to the pre-Columbian and Ibero-American cultures; indeed, it can be said that here the intensity, the extension, in the geographical sense, and urbanistic complexity of the archaeological monuments are far greater than in our West²⁹. Moreover while the destruction and waste, due to the uncontrolled industrial and building activities of recent decades, are to be deplored, much remains, not only to be saved, but still to be discovered. Taking into account, therefore, such exceptional circumstances, just legislation for the future seems valuable, even more than useful.

The successive stages of the struggle to contribute are then recalled: from the *Athens Charter* (1932) to the congress convened by ICOMOS, in Cáceres (1967). What is more, the consideration of the economic, as well as cultural, value of monuments was discussed at the highest level, namely that of the Meeting of Heads of State, in Punta del Este (1967). With great clarity the problem of “valorization” is enunciated (p. 254 ff). Here we read that it is a matter of making “productive an unexploited wealth through a process of valorization that, far from diminishing its historical-artistic significance, enhances it transferring it from the exclusive domain of erudite minorities, to the knowledge and enjoyment of popular majorities”³⁰ (p. 255). At this point, instead of referring to all the topics discussed (for many of which nothing new is presented, compared to the already known European recommendations and standards), I think it is appropriate to address and discuss what seems to me to be defined in a culturally vague, and therefore dangerous way; namely, the relationship between the life of monuments and tourism. In paragraph VII (LOS MONUMENTOS EN FUNCIÓN DE TURISMO³¹) we read, “The cultural values themselves are not distorted or compromised by being linked to tourist interests and, far from it, the greater attraction of the monuments and the growing influx of foreign admirers, contributes to affirm the awareness of their national importance and significance.”³² This really means to have illusions! And I must add that they

²⁶ Original quotation: “Los capitanes del comercio y la industria comprenden cada vez más que sus empresas tienen responsabilidades sociales.”

²⁷ Original quotation: “deben ser asumidas por estos dirigentes en una acción común.”

²⁸ Norms of Quito.

²⁹ In Article 6 (p. 252) an assessment is expressed that has not infrequently been affirmed with us as well, namely, that the wealth potential, destroyed by the numerous acts of urban vandalism, far outweighs the benefits accruing to the national economy from the installations and infrastructure that motivated the destructions themselves.

³⁰ Original quotation: “produttiva una ricchezza non sfruttata mediante un processo di valorizzazione che lungi dal menomare il suo significato storico-artistico, lo accresca, trasferendolo, dal dominio esclusivo di minoranze erudite, alla conoscenza ed alla fruizione delle maggioranze popolari.”

³¹ Monuments in function of tourism.

³² Original quotation: “Los valores propiamente culturales no se desnaturalizan, ni comprometen al vincularse con los intereses turísticos y, lejos de ello, la mayor atracción que conquistan los monumentos y la afluencia creciente de admiradores foráneos, contribuye a afirmar la conciencia de su importancia y significación nacionales.”

seem to me all the more surprising in that some of the document's drafters, such as Gasparini and Flores Marini, show themselves elsewhere to be well aware of the serious damage and substantial alterations that are everywhere deplored as a result of an increase in tourism that in neither cultured nor qualified.³³

I have already alluded, in this sense, to the baleful influence exerted by the most powerful tourism initiatives, namely, those headed by the United States; and there is scarcely any need to point out the fatal link that exists between the standard imposed by the profit economy and the values of art and history, considered precisely in that authenticity, which it is the responsibility of culture to defend against consumerist, falsely democratic and popular initiatives; they, in fact, tend to alienate the very object of tourism, reconstructing the ruins, and thus falsifying them in their historical reality and in relation to their environment. For that matter, similar considerations have been made at international meetings, such as the one held in Oxford, in 1968; and on those occasions alarms and criticisms have been voiced not unlike those I have briefly pointed out here; I hope I will be forgiven for recalling that a public denunciation against the above-mentioned systems was pronounced by me, ten years ago, in Venice, on the occasion of the Congress of Monument Technicians. I pointed then to the disastrous "restorative" manipulations that were being carried out in Greece and Turkey; the retort of the representative of the National Park was marked by the demands of the "democratic spirit," according to a conceptual misunderstanding that I do not think needs clarification. In reality, the disagreement is not between culture and democratic spirit, but rather between culture and unlimited economic development, benefiting the few and to the detriment of human interests, understood in their totality.³⁴

We must, therefore, challenge the paragraph, according to which "monuments and other assets of an archaeological, historical and artistic nature can and should be duly preserved and used in the function of development, as the principal incentives of tourist influx". Instead, they must **first and foremost** be preserved as the common heritage of the civilized world, even before they are preserved as assets belonging to a particular people; and, in this regard, the principle of UNESCO, according to which its member nations must consider themselves the custodians and not the unchallengeable owners of their heritage of art and history, must be reiterated more than ever.

Nor is it sufficient to add that "properly cultural interests unite (*se conjugan*) with tourist interests, as far as necessary preservation and utilization are concerned,"³⁵ etc. (p. 258). Instead, we need to affirm the need for tourist interests to be strictly subordinate, and not merely associated, with the needs expressed by cultural ones. If this does not happen we can be sure, judging by what is already happening in Europe-and worse than elsewhere in Italy, that it is precisely tourism that will be the major cause of the alienation and ruin of our common heritage.

*

³³ See Gasparini, in the beginning (p. 11 ff). For Mexico, it would suffice to recall the havoc perpetrated in Teotihuacán in the name, precisely, of mass-tourism.

³⁴ Again going back to the more general causes, such motives are to be referred to the deep dissent that moves the European culture most committed to formulating a radical critique against the American **way of life**. It should be added, however, that this critique is associated, with the sharpest dialectical intelligence, with the best North American university culture; see, for example, the splendid book "The Dissenting Academy," New York, 1967 (in ital. "L'università del dissenso," Einaudi, 1968), which brings together the contributions of eleven authoritative lecturers from different fields.

³⁵ Original quotation: "gli interessi propriamente culturali si uniscono (se conjugan) con quelli turistici, per quanto concerne la necessaria preservazione e utilizzazione".



ROBERTO PANE CON SU ROLLEIFLEX,
A FINALES DE DE LA DÉCADA DE 1950.
Imagen: Archivo Pane.

Immagini del Messico pre-colombiano e spagnolo

ROBERTO PANE

Pubblicazione originale: Roberto Pane (1965) "Immagini del Messico pre-colombiano e spagnolo", in: *Architettura Problemi 1965*, Università degli Studi di Firenze, Atti del Seminario di Architettura, Felice Le Monnier, Firenze, pp. 11-19.

Le seguenti note di viaggio si spiegherebbero in maniera più coerente se fossero accompagnate da circa duecento immagini; quelle, appunto, che ebbi occasione di mostrare agli studenti della Facoltà di Architettura di Firenze. Ma non essendo, per ovvie ragioni, possibile ripetere a stampa ciò che si è già svolto a voce, sono pubblicate qui soltanto alcune figure-campione.

Colgo l'occasione per aggiungere che, qui come in altre mie esperienze di studio, il mio discorso nasce insieme con le figure ed il loro taglio. Tali considerazioni potrebbero dar luogo ad ulteriori ed assai più ampi sviluppi, circa i possibili rapporti moderni tra testo ed illustrazioni, sia in campo critico che in quello creativo; ma sarebbe andar troppo oltre i limiti di una semplice avvertenza.

Roberto Pane

Sono vivamente grato al prof. Fagnoni per le affettuose parole con cui egli ha voluto presentarmi a voi, e mi dichiaro lieto di illustrare qui le mie diapositive messicane, frutto di un viaggio lungamente atteso. Debbo anzi confessare che uno dei motivi che mi hanno spinto ad intraprendere un secondo viaggio negli Stati Uniti è stato proprio l'occasione che avrei potuto trarne di visitare il Messico, partendo dalla California. Così ho insegnato quattro mesi a Berkeley, in uno splendido ambiente di natura e di studio; ma l'ospitalità americana, le querce californiane e le romantiche sopravvivenze dell'architettura lignea di San Francisco non potevano sedurmi a tal punto da farmi dimenticare che mi ero proposto di salire sulle piramidi dello Yucatan.

È vero che oggi qualsiasi viaggio si compie in condizioni abbastanza facili, e che non resta materialmente quasi più nulla da scoprire; ma se ci si prepara in tempo—cercando di assimilare le esperienze che ci hanno preceduto— è possibile scoprire infinite cose che altri hanno guardato ma non visto. Sorprese e scoperte sono ancora possibili a chi può riferire, ad una sua interiorità di cultura, ciò che gli sta davanti per la prima volta. Così io lessi molti libri antichi e nuovi sul Messico; di alcuni dirò più innanzi, ma già a questo punto, per introdurre il discorso, voglio ricordarvi la descrizione della conquista—operata da Cortés tra il 1519 ed il 1521— nella cronaca scritta da uno dei suoi militi, Bernal Diaz del Castillo: *La scoperta e la conquista del*



MESSICO, YUCATAN, CHICHÉN ITZÀ. Piramide di Kukulcan detta "El Castillo".
Fotografia di Roberto Pane, 1962. Immagine: AFRP, AME2.P.30.

Messico; questo è il documento prezioso di una delle più leggendarie imprese della storia. In seguito alla conquista, il cattolicesimo, diffuso nella Nueva España, distruggerà le fonti e i monumenti delle civiltà indigene; ma già nelle ingenue pagine che il vecchio Bernal dedica al ricordo dell'impresa giovanile, si sente l'inevitabile destino che sta per compiersi.

Molte chiese sorgeranno al posto occupato prima dalle piramidi, o al di sopra di esse. Ma sarà proprio un frate missionario, Bernardino de Sahagún, a compiere una mirabile opera di documentazione dei tanti aspetti del costume e della civiltà che al suo tempo, nella seconda metà del Cinquecento, erano –malgrado la conquista spagnola– ancora vive ed intatte.

I due volumi che contengono le sue ricerche costituiscono una delle fonti più importanti dell'archeologia messicana.

Ma di un altro libro, che ancora attende di esser tradotto in italiano –pur essendo noto come una eccezionale descrizione dei costumi e della società messicana del primo Ottocento– è quello di Frances Calderon de la Barca, un'americana, moglie del primo ambasciatore spagnolo, inviato del Messico indipendente nel 1840. La lotta delle fazioni, la vita dei conventi, le feste, le avventurose esplorazioni nelle zone interne, fanno, delle lettere dell'ambasciatrice –raccolte poi in volume con il titolo *Life in Mexico*– un documento di eccezionale obiettività ed interesse umano.

È sufficiente un cenno alla tragica antitesi tra civiltà precolombiana e civiltà cattolica perché si affollino alla memoria le immagini dei monumenti e del paesaggio, nei quali tale antitesi è ancora oggi presente; si può anzi dire che essa lo sia a tal punto da definire i moderni e i più intimi significati e contrasti della cultura messicana.

Oggi il Messico fa ogni sforzo per individuare, nel suo mondo archeologico, il legittimo fondamento di una sua cultura indipendente, e perciò prende assai più cura del restauro e dello studio dei templi e delle piramidi azteche e maya che non delle chiese costruite dagli ordini monastici provenienti dalla Spagna. Ciò può avere una sua parziale giustificazione, dal punto di vista del maggiore interesse storico-artistico dei monumenti precolombiani, rispetto ad una produzione cattolica assai più partecipe del folklore che non della grande arte. Infatti le chiese di Cholula o di Cuernavaca sono il volto della Spagna, trasferita nei tropici. Ma la lingua e la letteratura messicana sono tuttora spagnole e perciò si è tentati di concludere che —al di fuori delle facili seduzioni della demagogia— il vero compito dovrà consistere nel ricercare una individualità di nazione nei diversi ed attuali destini, senza tentare di riesumare ciò che ha solo interesse d'arte e di museo, e non può più rivivere come moderna cultura. Si pensi anche che gli *indios* sono soltanto tre milioni, rispetto ad una popolazione complessiva di circa quaranta; e colui che viaggia attraverso il Messico riconosce facilmente, nella molteplicità degli aspetti somatici della gente di colore, la povera sopravvivenza dei caratteri antichi; il poco che resta di numerosi popoli e di numerosissime lingue.

Ma veniamo ora alle immagini che mi suggeriranno molte osservazioni particolari, specialmente per l'architettura ed il paesaggio.

Prima di dare uno sguardo a Città del Messico, osserviamo un curioso disegno: una specie di sigillo araldico, inviato da Cortés a Carlo V, per spiegargli la struttura urbanistica della capitale azteca. Essa si presentava come una città lagunare, una specie di Venezia distesa su un altipiano, a quota duemilatrecento circa, al centro dell'isola Tenochtitlán¹. Il disegno mostra la grande piazza con la piramide sulla quale venivano compiuti i sacrifici umani. La ferocia del culto azteco, era, già da allora, posta in evidenza per giustificare le repressioni e le distruzioni operate dai conquistatori. Ma, per quante generazioni la Spagna doveva, con la sua Inquisizione, esercitare sacrifici umani in nome di Cristo?



CITTÀ DEL MESSICO. Asse Centrale e Torre Latino America. Fotografia di Roberto Pane, 1962. *Immagine: AFRP, AME2.P.30.*

¹ *Tenochtitlán. Nota dell'editore.

Ora, Città del Messico non ha più canali, ma tutto il suo territorio rivela la presenza dell'acqua al livello delle fondazioni degli edifici, allo stesso modo di Ravenna e di Pisa. Quasi tutti gli edifici antichi della capitale appaiono inclinati, e, per conseguenza, la loro conservazione richiede costose opere di drenaggio e di sottofondazione; ne ho viste in esecuzione alla chiesa di San Francesco ed al famoso santuario della Madonna di Guadalupe.

Diamo ora un'occhiata al panorama urbano, visto dall'alto della torre latino-americana, in otto o dieci diapositive che mostrano tutt'intorno gli aspetti edilizi ed urbanistici di questa grande metropoli. La prima impressione è quella di una città moderna, sviluppatasi disordinatamente e senza alcun proposito di conservare il primitivo centro. Così le chiese e gli altri edifici antichi sussistono solo qua e là, come episodi accidentalmente superstiti, e cioè senza alcun piano.

Là, accanto ad un autosilos per il parcheggio verticale delle macchine, è visibile una cupola parzialmente rivestita di maiolica, su un fondo grigio di battuto, simile a quello delle nostre volte capresi. In questo disordine —certamente più caotico del nostro— è però riconoscibile un tipo di edificio, l'autosilos appunto, di cui noi abbiamo estrema necessità, e che non è ancora presente in nessun nostro centro, mentre lo sono, invece, infiniti grattacieli di abitazione.

L'insieme più notevole, visto così dall'alto, è quello corrispondente alla maggiore piazza sulla quale si affacciano la cattedrale ed il "palacio nacional". Lo spazio corrispondente a quello nell'antico centro azteco su cui si elevava il palazzo di Montezuma. Del resto, sotto i moderni edifici di Città del Messico, il tracciato antico è presente con la stessa compatta continuità che si ritrova nel sottosuolo di Roma.

Il centro degli affari e del turismo è intorno all'*avenida* che porta il nome di Benito Juárez, il massimo assertore della libertà messicana. Il suo monumento sorge presso l'Alameda, un pubblico giardino a pochi passi dalla torre latino-americana. Ma un parco assai più grande e vario è quello periferico, intorno al castello di Chapultepec; un castello che ospita il museo del risorgimento messicano ed in cui tutti i cimeli sembrano commentare il tragico scontro tra Juárez e l'imperatore Massimiliano.

Come è noto, l'architettura moderna del Messico vanta realizzazioni di eccezionale portata, ed è tale da meritare l'attributo inglese di "boasting" (esibizionistico). Grandi edifici commerciali, strutture in acciaio e vetro, dimensioni imponenti, senza alcun rapporto d'ambiente. Ma, pure essendo anch'esso "boasting", il complesso della nuova università non mi sembra essere inferiore alla sua fama, specialmente nel senso della realizzazione spaziale. Qui, come un fatto tra i più rilevanti della locale cultura figurativa, è da ricordare che la concezione urbanistica e distributiva degli edifici universitari si è deliberatamente ispirata all'architettura spaziale delle civiltà precolombiane. Come vedremo più innanzi, gli edifici sacri di tutte le antiche civiltà del Messico non furono concepiti per raccogliere folle di fedeli. Le adunanze rituali si svolgevano all'aperto, così che le strutture si presentavano come in funzione di quinte o fondali. Ciò è vivamente presente nel modo con cui sono modellati gli spazi intermedi: le ampie gradinate, le terrazze a vario livello, il tutto secondo una dimensione solenne ed organica, il cui rapporto con il paesaggio —e specialmente con lo sfondo delle montagne come nella grande città tolteca di Teotihuacán²— determina effetti che non hanno alcun riscontro con quelli del nostro passato. Similmente, gli edifici universitari sono stati distribuiti secondo una libera ispirazione a tali concetti; così che, malgrado le riserve che suggeriscono qua e là certe esibizioni di gusto demagogico, l'insieme si impone per la presenza di un legame organico, che fa ricordare, per contrasto, le accidentali e misere aggregazioni di tante università americane ed europee.

² *Teotihuacán fu una città anteriore alla cultura tolteca. Nota dell'editore.



MESSICO, PAESAGGIO INTORNO A TEOTIHUACÁN. Fotografia di Roberto Pane, 1962. *Immagine: AFRP, AME2.P.31.*

Vero è che l'università del Messico è stata costruita tutta in tre anni –quasi come si fanno oggi i grandi complessi delle mostre internazionali– e quindi la sua stessa visione unitaria è destinata, tenuto conto del continuo rinnovarsi delle funzioni, a subire sostanziali rifacimenti. Ho visitato in particolare la scuola d'architettura, presso la quale è stato organizzato un interessante museo archeologico del Messico precolombiano, con plastici e rilievi allestiti dagli studenti. Ma la Biblioteca era singolarmente deficitaria, e ciò, purtroppo, non può non essere assunto come indizio per un giudizio negativo circa la qualità, ed il livello dei corsi.



CITTÀ DEL MESSICO, UNIVERSITÀ UNAM. Fotografia di Roberto Pane, 1962. *Immagine: AFRP, AME2.P.30.*

Gli ornati in mosaico, che rivestono alcuni edifici –quale ad esempio quello più noto della Biblioteca, con una immensa parete tutta rivestita di motivi simbolici che “stilizzano” antichi segni ideografici– mi hanno lasciato alquanto perplesso. Se devo dire la verità, la pittura messicana ha gran parte deluso la mia aspettativa, sia per la sua esasperata enfasi ideologica sia per il gigantismo parossistico che così spesso ne definisce la scala. Ogni tanto mi sono tornate in mente le figure colossali dei due operai, in mosaico ed a rilievo, su cartone di Diego Rivera; sollevando, per questo e per altro una riserva di natura psicologica –prima che estetica–, mi sono chiesto se davvero simili immagini, esasperate ed urlanti, fossero consone ad un ambiente destinato allo studio ed alla obiettiva ricerca della verità.



CITTÀ DEL MESSICO, UNIVERSITÀ UNAM. Fotografia di Roberto Pane, 1962. Immagine: AFRP, AME2.P.30.

Torniamo ora in città per osservare edifici e strade. Ecco un palazzo patrizio, di forme tardobarocche e tutto rivestito di maiolica bianca e azzurra. Esso serve oggi come emporio commerciale –una specie di Upim–, ed è fortuna perché ciò gli ha dato la possibilità di sopravvivere. Altri edifici del genere erano presenti qui fino a pochi decenni orsono, ma oggi non ne resta quasi più nulla. Mirabili rivestimenti di maiolica sono presenti ancora nelle chiese; però di tipo corrente e moderno sono quelli arabeggianti che si ritrovano nei ristoranti ed altri luoghi pubblici: derivazioni evidenti della corrente produzione andalusa. E qui può esser curioso aggiungere che, in compenso, si fa grande uso, nei moderni edifici, dei velleitari ed inconsistenti rivestimenti di tessere di pasta vitrea: tipica produzione nostrana che qui viene infatti chiamata “mosaico italiano”.



CASA DE LOS AZULEJOS, CITTÀ DEL MESSICO, 1858. Immagine: Dominio pubblico.

Osservando da vicino la “plaza nacional”, detta lo Zòcalo, riconosciamo l’impronta spagnola e churrigueresca della cattedrale, nel ridondante ed esasperato chiaroscuro esterno, privo –come sempre il barocco iberico– di quella scansione degli ordini, che è costante impegno di visibilità e di ritmo nel barocco italiano.

L’interno invece è, come la cattedrale di Córdoba, una tardiva espressione rinascimentale in cui ancora sussiste, negli allungati pilastri e nelle nervature delle volte, la tradizione gotica. Il sontuoso presbiterio di legni dorati e di ferri battuti ancora ricorda il deplorato costume delle chiese di Spagna, nelle quali è riservato al clero gran parte della navata centrale, con il risultato di rompere l’unità spaziale di tutto l’interno.

Ricordo, a tal proposito, la coraggiosa iniziativa di quel vescovo di Palma di Maiorca che affidò a Gaudí la trasformazione interna della sua cattedrale; egli fece trasferire nell’abside –là dove esso era in origine– il presbiterio e, nel tempo stesso, fornì all’artista l’occasione per un’originale e splendido arredo di ferri battuti e di vetrate.

All’esterno della cattedrale e sullo sfondo di molti edifici è presente un bel materiale rossastro, di origine vulcanica, talvolta usato in fabbriche moderne; esso è del tutto simile alla “cruma” pompeiana e contribuisce a definire un aspetto peculiare del paesaggio urbano.

A questo punto, desiderando alternare alle immagini del folklore edilizio quelle del costume popolare, mi torna in mente che, essendo giunto nella capitale messicana la domenica delle Palme, ebbi la fortuna di poter fotografare numerose scene di venditori e di fedeli, presso le chiese della città e –spettacolo davvero straordinario– presso il celebre santuario della Madonna di Guadalupe. Donne e bambini indios sedevano per terra fabbricando curiosi oggetti di devozione, mediante l’ingegnoso intreccio di strisce ricavate dalle foglie di palma: ostensori, crocefissi, fiori, ecc. Ma anche questo, sebbene più suggestivo perché offerto in un ambiente eccezionale, richiama il ricordo di simili e più complessi prodotti che ancora oggi sono diffusi in Spagna, per le ricorrenze pasquali, e che provengono specialmente dalla zona di Alicante.

Dopo aver osservato gli indios sul sagrato della cattedrale, sono corso in macchina al santuario di Guadalupe. Qui mi sono trovato di colpo fra gruppi di pellegrini, musicanti, devoti che, per penitenza, procedevano in ginocchio verso la chiesa o, sempre in ginocchio, salivano la gradinata retrostante; indios che eseguivano danze rituali, in antichi costumi; insomma il più denso e pittoresco quadro di vita popolare che mi sia mai accaduto di contemplare e per giunta, senza che in me potesse nascere il minimo sospetto di un'organizzazione turistica... , tanto più, poi, che il solo turista presente ero io.

In mezzo a tutto questo intuitivo, con estrema evidenza, quanto si fossero curiosamente mescolati, attraverso le generazioni, i rituali primitivi del mondo precolombiano e quelli cattolici della Nueva España. Ma in tal senso è significativo ricordare che, nei primi tempi della conquista, la Madonna apparve ad un povero ragazzo indio; così che, rivelandosi per mezzo di lui direttamente al popolo indigeno, poté rapidamente divenire oggetto di orgogliosa devozione. Ricordando l'episodio e le infinite immagini che riproducono il dipinto della Madonna, l'arguta scrittrice di cui ho accennato più sopra, narra il seguente episodio. Essa si trovava a Guadalupe e, conversando con un prete, osservava con attenzione il quadro originale; e il prete, come in grande confidenza: "Non creda però, signora, che questo ritratto della Madonna sia gran che somigliante. Essa è apparsa troppo di rado perché se ne potesse ricordare il volto in maniera precisa".

Presso la grande ma non pregevole chiesa di Guadalupe sorge uno dei monumenti più notevoli del Messico: la cappella della Fontana, con cupola rivestita di maioliche bianche e azzurre; ma anche questo, purtroppo, è un edificio più o meno gravemente dissestato per le ragioni già, accennate; ed anche qui, al tempo della mia visita, erano in corso complessi lavori di restauro.



CITTÀ DEL MESSICO, CAPPELLA EL POCITO. Fotografia di Roberto Pane, 1962.
Immagine: AFRP, AME2.P31.

Numerose altre diapositive ho dedicato agli aspetti della vita popolare, e specialmente ai danzatori. Tra essi un ragazzo mi ha sorpreso per la sua somiglianza al famoso guerriero di Palenque, la celebrata testa di stucco che è stata esposta a Roma, anni fa, insieme con tante preziose sculture in terracotta e pietra: un vero tesoro di opere d'arte che ancora viaggia attraverso il mondo per iniziativa del governo messicano. Ma altrettanto doveva colpirmi la somiglianza –e direi addirittura l'identità somatica– tra le sculture maya ed i moderni maya, da me incontrati presso le piramidi dello Yucatán.

Visto il santuario di Guadalupe, torniamo ora in città per andare curiosando attraverso i suoi molteplici e contrastanti aspetti. Avevo letto notizie di un importante chiostro della Merced, e, malgrado fossi riuscito a localizzarlo in una tumultuosa e sudicia strada di mercato, non vedevo alcun segno esterno che ne annunziasse la presenza, così come accade normalmente da noi. Finalmente mi è stato indicato un povero portone di legno: il chiostro, non inferiore per programma decorativo ai più ricchi del Seicento spagnolo, si trovava –quasi clandestino– al di là di questo anonimo ingresso; esso confermava lo stato di incuria in cui versano i monumenti cattolici, al confronto di quelli archeologici.

Il Segretariato dell'istruzione è anch'esso sistemato in un grande chiostro a vari piani, adiacente ad una chiesa il cui interno è stato adattato –per la verità in maniera non disdicevole– a biblioteca pubblica. Movendomi qua e là in questa fabbrica, ed avendo constatato che nessuno faceva caso alla mia presenza, sono salito, per mezzo di una scala a pioli, su una terrazza di copertura, ed ho fotografato –finalmente da vicino– una delle cupole tipiche, con simboli e lettere di maiolica su fondo di battuto. All'uscita dal Segretariato ho trovato, seduta sul marciapiede, una giovane india, vestita a colori vivaci e con un bambino in braccio; davanti un mazzetto di banane, alquanto malandate, che la donna sperava di vendere. Ho pensato di offrirle qualcosa perché si facesse fotografare, ma essa ha rifiutato con un gesto semplice e fiero; e così l'ho fotografata di spalle, a tradimento.

Città del Messico è piena di mercati popolari, alcuni dei quali di una povertà che ha qualcosa di surrealista. Così, in quello di Tepito ho visto in vendita un paio di occhiali con un solo cristallo, un guanto, e così via: i più incredibili oggetti, apparentemente inutili. Ma in mezzo a tutto questo ho invano desiderato di poter acquistare e portar via dei pezzi di ceramica rustica, stoviglie dipinte a macchie vivaci e splendide, poiché il viaggiare in aereo non consente il trasporto di simile merce. Poi ecco i negozi di frutta: la papaia, i mango, le ananas gigantesche. Ma i negozi che più tentano i passanti di ogni condizione –dalle donne del popolo ai viaggiatori– sono quelli di oreficeria. Il Messico –come sanno tutti coloro che hanno visitato la ricordata mostra di Roma– vanta ancora una ricca produzione artigianale, malgrado le sofisticazioni imposte dalla moderna economia della produzione a serie, che tende ad eliminare ogni accento individuale. Si aggiunga a questo la larga disponibilità di materiale prezioso: dall'argento di Taxco ai turchesi, ai topazi, ai lapislazzuli, ai più comuni –e per noi rari– pezzi di ossidiana.

Passiamo ora ad alcuni aspetti di ciò che ogni viaggiatore nel Messico è indotto a contemplare con maggiore curiosità ed attenzione: l'ambiente archeologico ed i suoi monumenti.

Se lo si considera dal punto di vista che ho già accennato –e cioè quello dell'architettura spaziale– si può dire che l'insieme più straordinario sia quello di Teotihuacán, l'immensa città tolteca, a poche miglia dalla capitale. Quando, nel 1300, gli aztechi conquistarono la regione, incontrarono sul loro cammino una città, morta, non molto diversa da quella che si offre oggi ai nostri occhi: un insieme, a perdita d'occhio, di rovine di piramidi e di terrazze con gradinate, sullo sfondo delle montagne. Questa città, le cui storiche vicende sono tuttora in gran parte ignote, si estendeva per un raggio di circa otto chilometri, e quindi comprendeva un abitato non inferiore per estensione a quello delle più grandi metropoli del nostro tempo.

Il paesaggio urbano di Teotihuacán è dominato dalle grandi distese murarie, dalle pareti inclinate, da vivi spigoli di basamenti, da risegne a gradoni; insomma un accentuato senso della forma geometrica pura, il cui rapporto, con il profilo delle montagne ed il cielo, quasi sempre nuvoloso, è di una suggestione drammatica che non ha confronti. Noi parliamo spesso di ambientazioni paesistica, in un senso che sa fatalmente di estetismo, in quanto non risponde più ad un'intima esigenza di vita, Occorre vedere Teotihuacán per sentire fino a qual punto l'uomo può essersi coerentemente immedesimato alla natura.

Ma qui il pensiero che più mi piace comunicare, tra tutti quelli che le forme di questa civiltà, a me ignota, mi hanno suggerito, è il seguente: se, da una parte, questi simboli ed il loro linguaggio ci sono sconosciuti, dall'altra è anche vero che essi confermano –al di là di ogni possibile ed originaria comunicazione fra gli uomini– il comune universale anelito verso la trascendenza e, come tramite ad essa, la comune ricerca della forma estetica. Ed è questo, *anzi soltanto questo*, il legame che esiste fra noi ed il misterioso mondo precolombiano della Meso America.

Nei due secoli della loro dominazione sull'altopiano, prima della conquista spagnola, gli aztechi circondarono queste rovine, già misteriose per essi quasi come per noi oggi, di superstizioso rispetto. Così, tornate alla natura, esse si copirono di terra e di verde, e solo da pochi decenni, a cura dell'Istituto nazionale di antropologia e storia sono state oggetto di riscoperta e di vasto restauro. Debbo dire però che il sostanziale rifacimento delle antiche cortine murarie –così tipiche per l'impiego di vario materiale vulcanico inserito nella malta, secondo un ingenuo disegno– appare del tutto legittimo, anche al confronto con il rigorismo delle nostre concezioni del restauro. Se si pensa all'importanza della visione geometrica, cui ho accennato, si capisce che essa dovesse esser ricomposta, là dove era necessario. Manca, né poteva esser rifatto, il primitivo rivestimento di stucco e di colore, destinato ad accentuare ed esaltare queste masse in un modo che non ci è dato immaginare.

Dall'alto della piramide del Sole ho fotografato l'orizzonte e poi, ai miei piedi, la struttura diagonale, segnata dagli allineamenti delle pietre grigie. Sola immagine figurativa, tanto più contrastante con l'ambiente per la ripetuta sequenza delle teste di serpente, sporgenti a tutto tondo, è la piramide di Quetzalcoatl, addossata ad una più antica. E qui si noti che le fabbriche eseguite dopo radicali mutamenti storici, prodotti da esodi, rivoluzioni e conquiste, si sovrappongono o giustappongono con una brutalità la cui evidenza appare forse oggi ancora maggiore di un tempo, a causa del processo di disintegrazione che scopre le strutture man mano che i rivestimenti cedono all'azione degli agenti esterni.

Come a sei o settecento chilometri più a sud, nei templi maya dello Yucatán, del Guatemala o dell'Honduras, anche in questa settentrionale Teotihuacán le teste serpentine e le conchiglie, simbolo dell'acqua, mostrano numerose tracce di colore; e perciò si può dire che il colore sia stato ovunque l'elemento predominante della composizione.

Partendo della capitale, in direzione di Cholula, ho attraversato un paesaggio favoloso per varietà di aspetti e per la sorpresa che produce il vedere cambiare la vegetazione e la stessa luce del cielo, man mano che si sale o si scende, talvolta di qualche migliaio di metri in breve volger di tempo. Ho visto qua e là immagini di una rustica Spagna trasferita nei tropici: accanto ad una bianca-chiesa, con cupola di maiolica gialla, i rossi fiori di quello che in California chiamano "l'albero di corallo"; così a Cuernavaca, ricca di alberghi come di chiese abbandonate.



MESSICO, TEOTIHUACAN. Veduta dalla Piramide del Sole. Fotografia di Roberto Pane, 1962. *Immagine: AFRP, AME2.P.30.*



MESSICO, YUCATAN, UXMAL. Veduta del Palazzo del Governatore. Fotografia di Roberto Pane, 1962. *Immagine: AFRP, AME2.N.39.*



MESSICO, YUCATAN, UXMAL. Frammento. Fotografia di Roberto Pane, 1962. *Immagine: AFRP, AME2.N.40.*



MESSICO, YUCATAN, UXMAL. Veduta del Quadrilatero delle Monache, particolare del fregio. Fotografia di Roberto Pane, 1962. *Immagine: AFRP, AME2.N.38.*



MESSICO, YUCATAN, UXMAL, Veduta della Piramide dell'Indovino. Fotografia di Roberto Pane, 1962. Immagine: AFRP, AME2.N.496.

Ma una più lunga sosta val la pena di fare a Cholula, primitivo centro azteco ad oltre tremila metri, poi sede di ordini religiosi che popolarono l'ampia vallata di chiese e conventi. Qui la chiesa maggiore sorge sulla terrazza della più grande piramide; dal sagrato si gode la luce tersa delle grandi altitudini, e lontano, fra nuvole bianche che si profilano come sassi rotondi sullo sfondo del cielo, è visibile il vulcano chiamato Malinche, il nome della donna azteca che fu amica di Cortés e strumento prezioso per la conquista del Messico. A Cholula si sente più vivo che altrove il sovrapporsi della civiltà cattolica su quella precolombiana, poiché il contrasto tra le strutture primitive e le chiese non è neppure parzialmente obliterato dagli aspetti della vita attuali. La strada che sale intorno alla piramide, per raggiungere il sagrato della chiesa maggiore, scopre in basso l'insieme del paese, dominato dal vasto convento di San Francesco, ora quasi abbandonato. Le chiese non più officiate, sono molte decine; e tuttavia esse corrispondono solo al principio di quelle trecentosessantacinque che gli ordini religiosi si proponevano di costruire.

Mentre Cholula è un tipico esempio di stratificazione spagnola, su una preesistente trama urbanistica —e questo secondo la più diffusa vicenda degli insediamenti successivi alla conquista— la città di Puebla è un centro spagnolo che fu costruito "ex novo", ricco di edifici di gusto ambientale, di chiese churrigueresche e di maioliche; un centro che sarebbe eccezionalmente gradito ed accogliente, ancora oggi, se la più invadente pubblicità, non ne violentasse ogni prospettiva, con una indiscrezione tale da superare persino gli esempi italiani. Qui infatti fanno a gara tra loro le insegne messicane e quelle statunitensi, mentre, in altri luoghi più remoti, come nello Yucatan, la rivalità è limitata ai due prodotti americani che sono conosciuti "all over the world", e cioè: CocaCola olé! Pepsicola nada mas!

Ma ad onta della dittatura pubblicitaria, Puebla richiama numerosi visitatori, specialmente per una cappella giustamente famosa: quella del Rosario. Se le preziosità del barocco di importazione sono generalmente accomunate dall'accento rustico ed ingenuo che ad esse ha conferito la mano dell'artigiano indio, la cappella del Rosario, con la sua cupola a stucchi dorati, è una gemma iberica che si potrebbe trovare, con minore sorpresa, in una chiesa di Siviglia.

Altra città, ancora più frequentata dal turismo perché più prossima alla capitale, è Taxco, il centro delle miniere di argento. Essa sorge in una vallata ed è piena di botteghe nelle quali si vende la più varia paccottiglia che sia mai stata manipolata con quel metallo.

Le guide parlano di Taxco come di un luogo incantevole; probabilmente lo era, ma oggi è dominato da quella tipica leziosaggine che ha reso edulcorati e stucchevoli i luoghi più celebrati del turismo europeo. Qui si sente il finto isolamento contemplativo ed artistico, nel quadro della natura; qualcosa di molto simile all'ambiente di Taos, nel nuovo Messico, che ho visitato con vero disgusto una dozzina di anni fa. A Taxco è anche una bella chiesa settecentesca; ricca di stucchi; essa fu elevata per voto alla Madonna, da uno spagnolo che più di ogni altro era riuscito a far denaro, cavando argento-dalle montagne con la fatica degli indigeni.



MESSICO, TAXCO, SANTA PRISCA. Fotografia di Roberto Pane, 1962.
Immagine: AFRP, AME2.P.31

Ma l'ambiente antico, più prestigioso è quello offerto dalle città maya dello Yucatan: Palenque, che va sempre difesa dall'invasione della jungla; almeno nei suoi monumenti maggiori, poi Uxmal e Chichén Itzá. Io ho avuto la possibilità di visitare solo le ultime due; ma è mio vivo desiderio vedere Palenque e spingermi negli altri territori maya, nell'Honduras e nel Guatemala, dove in altri centri meno noti, questa grande architettura si rinnova in forme peculiari, pur ripetendo schemi e strutture affini. Penso alla costa del mare dei Caraibi, là dove si affaccia la città di Tulum, con tutti i suoi monumenti fra loro paralleli ed una muraglia che chiude la città, verso terra. Anche Copán, nel Guatemala, è una grande mèta che fu rivelata al mondo sin dal 1840, attraverso le descrizioni e i disegni di alcuni esploratori. Ma ancora oggi sono da scoprire e liberare dalla vegetazione dei tropici molte decine, forse qualche centinaio di città sconosciute.



MESSICO, YUCATAN, CHICHÉN ITZÁ. Piramide di Kukulkan detta "El Castillo".
Fotografia di Roberto Pane, 1962. Immagine: AFRP, AME2.P.30.

Non essendo possibile altro, in questa sede, che riferire qualche impressione e commentare alcune immagini, tengo a ricordare due libri recenti dai quali si potrà attingere una informazione abbastanza vasta. Una rassegna di tutta l'architettura precolombiana della Meso America è quella pubblicata in inglese della editrice Penguin, autore il prof. Kubler, dell'Università di Yale; vi sono poi numerosissimi studi, editi in castigliano, a cura dell'Istituto messicano di antropologia e storia, Ma, un'ottima sintesi, che raccomando a voi in modo particolare, per una conoscenza essenziale dell'architettura maya, è quella redatta dallo svizzero Henri Stierlin: *Architettura Maya*, pubblicata in italiano dall'editore "Il Parnaso".

Le mie diapositive di Chichén Itzá e di Uxmal consentono intanto di rendere abbastanza evidenti i più importanti tipi di struttura, ricorrenti più o meno in tutta la civiltà maya. Va anzitutto osservato che la straordinaria conservazione di questi edifici è dovuta ad una ricostruzione per anastilosi, resa modernamente possibile dal totale abbandono in cui tali fabbriche sono state lasciate per circa un millennio; e cioè dopo che esse erano state dissestate definitivamente, oppure non più adibite alle loro primitive funzioni in seguito a rivoluzioni ed esodi.

I moderni restauratori hanno rinvenuto le pietre dei paramenti, parzialmente giacenti ai piedi delle masse murarie, e non hanno dovuto fare altro che ricomporre l'antico tessuto; compito certamente assai delicato, ma di sicuro risultato. Lo spessore murario è costituito da quella che noi chiamiamo opera incerta, o a sacco, alla quale si innesta un paramento di blocchi di pietra, già sapientemente in piano, o in vario oggetto, affinché si potessero eseguire in opera rilievi geometrici, maschere, riquadri, ecc. E ciò che più sorprende un occhio esercitato è proprio l'esatta previsione dei registri ornamentali, in una ricorrenza impeccabile che si svolge talvolta per centinaia di metri quadrati.

Gli ambienti interni –generalmente rettangolari e mai di grandi dimensioni– sono coperti da volte a sezione triangolare che suggeriscono subito l'analogia con le false volte e cupola dell'antichità greca. Ma si tratta di un'affinità e non di struttura, poiché, anche quando le

pietre squadrate a paramento inclinato oppure a gradoni, e cioè come scale rovesciate, sono crollate, la massa muraria interna –che forma la struttura della volta– è rimasta in piedi. La volta è dunque realizzata dalla coesione di una tenace malta cementizia –un vero e proprio calcestruzzo– e non da blocchi perfettamente squadrate, e con giunti orizzontali, come nelle Tholos greche.

D'altra parte, i blocchi non raggiungono mai dimensioni simili a quelle delle nostre muraglie pelasgiche, o degli squadrate parallelepipedi delle strutture greche. Per conseguenza, non potendosi eseguire in pietra e non essendo noto neppure il sistema della piattabanda a conci radiali, gli architravi sono realizzati con travi di legno: soluzione stranamente deficitaria se si pensa allo splendido magistero dei paramenti. Del resto, tale deficienza è confermata proprio dai crolli che, in seguito al lungo abbandono, sono stati provocati appunto dal disfarsi delle parti lignee mentre le parti scolpite hanno conservato i loro rilievi, e qua e là persino i rivestimenti di stucco. Con il crollo degli architravi sono cadute anche le parti ad essi sovrastanti e perciò il moderno restauratore ha dovuto anzitutto rimettere in opera nuove travi di legno e poi ricomporre la trama delle pietre.

A Uxmal è uno dei maggiori edifici della civiltà maya, il palazzo cosiddetto del Governatore, dell'ottavo-nono secolo: 98 metri lungo, con 20 camere a volta ed un fregio scultorio che si svolge su tutta la fronte; le due rientranze, corrispondenti agli ingressi maggiori, costituiscono la sola variazione del ritmo, mentre la ininterrotta scultura del fregio contrasta con i pilastri lisci del basamento. L'edificio, accessibile da un'ampia gradinata, domina il paesaggio intorno, inquadrando prospettive di grande effetto, specialmente verso la grande piramide, detta dell'Indovino. Ma la maggiore sorpresa è prodotta dagli effetti chiaroscurali dei rilievi, in cui le stilizzate maschere –motivo eternamente ricorrente in quest'architettura– si alternano alla geometria dei fondali.



MESSICO, YUCATAN, UXMAL, Veduta del Palazzo del Governatore. Fotografia di Roberto Pane, 1962. *Immagine: AFRP, AME2.P.31.*

Come ho accennato, qui si sente che il prevalente compito dell'architetto è stato quello di definire gli spazi esterni e la più favorevole visibilità e lettura dei grandi fregi. Le adunanze, i riti, i sacrifici –allo stesso modo che abbiamo osservato in un ambiente assai lontano e diverso, quale è quello di Teotihuacán– si compiono sui grandi spazi aperti, mediante inquadrature sapientemente disposte col variare dei livelli.

Gli edifici, intensamente chiaroscurati e colorati sullo sfondo del cielo, hanno interni monotoni, dalle pareti prive di risalti e spesso scarsamente e male illuminate, perché, quasi sempre, la luce proviene solo dagli ingressi.

Forse la più grandiosa testimonianza, in tutto lo Yucatán, è quella che offre, anche a Uxmal, l'interno del cosiddetto quadrilatero delle Monache: un vero e proprio teatro religioso, formato da un vastissimo cortile, tra quattro edifici ed ampie gradinate frontali. Qui un grande serpente piumato raccoglie tutta la decorazione della fonte più rappresentativa e segna una importante variazione rispetto ai rilievi del palazzo del Governatore, per il più accentuato chiaroscuro di alcune statue a tutto tondo. Ma, a questo punto, indulgendo a quel bisogno di confronto che immancabilmente si riaffaccia in noi, sempre che ci troviamo alla presenza di immagini del tutto nuove, debbo dire che la scultura maya ha rinnovato in me il ricordo di quella romanica: certamente la sola che, nella civiltà europea, fornisca un'analogia con il gusto formale dei rilievi dello Yucatán; entrambe infatti sono assai ricche di variazioni chiaroscurali pur nella costante subordinazione ad un registro tonale; ma nel romanico, l'elemento naturalistico e descrittivo prevale su ogni scansione geometrica, riducendola talvolta ad un'approssimazione, tanto più vitale in quanto è, appunto, ingenua immagine della natura. Nei rilievi maya, invece, la geometria è ricorrenza costante, simbolo coerente della matematica dei movimenti astrali. Non per nulla questa è la scultura del popolo che ha, più di ogni altro dell'antichità, conosciuto l'astronomia.



MESSICO, YUCATAN, UXMAL. Veduta del Quadrilatero delle Monache. Fotografia di Roberto Pane, 1962. *Immagine: AFRP, AME2.P.30.*

A Chichén Itzá la più grande sorpresa è data dalla visita alla piramide del Castillo; qui i ricercatori che, agli inizi di questo secolo, esplorarono l'interno della piramide, furono i primi a scoprire una ripida gradinata ed a penetrare, per mezzo di essa, in una cella lasciata intatta dagli ultimi sacerdoti maya.

Anch'io sono salito al cupo santuario, quasi soffocando lungo la ripida ed umidissima scala della primitiva piramide; giunto in alto ho visto la statua, distesa sulla soglia, di un grande Chac Mool, nel cui piatto, tenuto simmetricamente fra le mani, venivano deposti i cuori strappati alle vittime del sacrificio. In mezzo alla cella era visibile il giaguaro sacro, tutto ricoperto di giada.

A Chichén Itzá desta vivo interesse osservare qua e là le tracce dei rivestimenti di stucco e qualche superstite cenno di colore. Lo stucco attenuava, smussandolo, il netto risalto che lo scalpello aveva intagliato nel sasso; nel tempo stesso, la stesura dello stucco riempiva gli interstizi che separavano i conci ed annullava quindi il senso della costruzione; finalmente interveniva il colore, assai vivo, accentuando la visibilità dei simboli figurativi a detrimento dei puri valori chiaroscurali, e cioè quei valori che oggi, appunto, sono i soli a sussistere.

Con un ritardo di molti decenni rispetto alle scoperte ed ai rilievi degli archeologi, le architetture tolteche, azteche, maya e di altri popoli sono entrate a far parte delle rassegne generali delle grandi architetture di tutti i tempi; si può anzi dire che esse siano divenute oggetto di manualistica anche per il nostro occidentale.

Ma al di là delle poche riflessioni che uno sguardo d'insieme consente di svolgere, la maggior esperienza che ci è dato di cogliere è quella cui ho già accennato: la certezza della comune ricerca dell'immagine artistica come simbolo religioso. In questa consapevolezza noi ritroviamo dunque la testimonianza di una comune umanità; ed è solo tale consapevolezza che riesce ad attenuare il senso di angoscia, prodotto in noi dalla sterminata presenza di opere e di testimonianze il cui segreto non ci sarà forse mai interamente rivelato.

*



Versión del texto
en ESPAÑOL

Imágenes del México precolombino y español

ROBERTO PANE

Publicación original: Roberto Pane (1965) "Immagini del Messico pre-colombiano e spagnolo", in: *Architettura Problemi 1965*, Università degli Studi di Firenze, Atti del Seminario di Architettura, Felice Le Monnier, Firenze, pp. 11-19.

Traducción de Valerie Magar

Las siguientes notas de viaje serían más coherentes si estuvieran acompañadas de unas doscientas fotografías; aquellas que, precisamente, tuve la oportunidad de mostrar a los estudiantes de la Facultad de Arquitectura de Florencia. Pero como no es posible, por razones obvias, repetir en papel lo que ya se ha hecho verbalmente, sólo se publican aquí algunas imágenes a modo de muestra.

Aprovecho para añadir que, aquí como en mis otras experiencias de estudio, mi discurso se origina junto a las figuras y su reducción. Tales consideraciones podrían dar lugar a otros desarrollos mucho más amplios, respecto a las posibles relaciones modernas entre texto e ilustración, tanto en el ámbito crítico como en el creativo; pero sería ir mucho más allá de los límites de una mera advertencia.

Roberto Pane

Agradezco mucho al profesor Fagnoni las afectuosas palabras con las que me presentó a ustedes, y me complace mostrar aquí mis diapositivas mexicanas, fruto de un viaje largamente esperado. He de confesar que una de las razones por las que emprendí un segundo viaje a Estados Unidos fue justo la oportunidad de visitar México, partiendo de California. Así que enseñé durante cuatro meses en Berkeley, en un entorno espléndido de naturaleza y estudio; pero la hospitalidad americana, los robles californianos y las románticas supervivencias de la arquitectura en madera de San Francisco no pudieron seducirme hasta el punto de hacerme olvidar que me había propuesto escalar las pirámides de Yucatán.

Es cierto que hoy en día cualquier viaje se hace en condiciones bastante fáciles, y que materialmente no queda casi nada por descubrir; pero si uno se prepara con tiempo –tratando de asimilar las experiencias que le han precedido– es posible descubrir innumerables cosas que otros han mirado, pero no han visto. Las sorpresas y los descubrimientos siguen siendo posibles para aquellos que pueden relacionar con su cultura interior lo que tienen delante por primera vez. Así que leí muchos libros antiguos y nuevos acerca de México; más adelante les hablaré de algunos de ellos, pero ya en este punto, para introducir el discurso, quiero recordarles la descripción de la Conquista –operada por Cortés entre 1519 y 1521– en la crónica escrita por uno de sus soldados, Bernal Díaz del Castillo: *El descubrimiento*



MÉXICO, YUCATÁN, UXMAL. Vista de la Pirámide del Adivino. Fotografía de Roberto Pane, 1962.
Imagen: AFRP, AME2.N.37.

y la conquista de México;¹ éste es el precioso documento de una de las hazañas más legendarias de la historia. Tras la Conquista, el catolicismo, que se había extendido por Nueva España, destruyó las fuentes y los monumentos de las civilizaciones indígenas; pero ya en las ingenuas páginas que el viejo Bernal dedica a la memoria de su empresa juvenil, se intuye el inevitable destino que está a punto de cumplirse.

Muchas iglesias se levantarían en el lugar que antes ocupaban las pirámides, o por encima de ellas. Pero fue un fraile misionero, Bernardino de Sahagún, quien realizó un admirable trabajo de documentación de los muchos aspectos de las costumbres y la civilización que, en su época, en la segunda mitad del siglo XVI, seguían —a pesar de la Conquista española— vivos e intactos.

Los dos volúmenes que contienen sus investigaciones constituyen una de las fuentes más importantes de la arqueología mexicana.

Pero otro libro, que aún no ha sido traducido al italiano —a pesar de ser conocido como una descripción excepcional de las costumbres y la sociedad mexicana de principios del siglo XIX— es el de Frances Calderón de la Barca, estadounidense, esposa del primer embajador español, enviado del México independiente en 1840. La lucha de las facciones, la vida de los conventos, las fiestas, las exploraciones aventureras en las zonas del interior, hacen de las cartas de la embajadora —recopiladas después en un volumen con el título *Life in Mexico*— un documento de excepcional objetividad e interés humano.

¹ *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, obra de Bernal Díaz del Castillo (Nota de la Editora).

Basta con mencionar de manera breve la trágica antítesis entre las civilizaciones precolombina y católica para que las imágenes de los monumentos y el paisaje, en los que esta antítesis sigue presente hoy, se agolpen en la memoria; es más, puede decirse que lo es a tal punto, que define los significados y contrastes modernos y más íntimos de la cultura mexicana.

Hoy en día, México se esfuerza por definir, en su mundo arqueológico, el fundamento legítimo de su propia cultura independiente, y por ello pone mucho más cuidado en la restauración y el estudio de los templos y las pirámides aztecas y mayas, que en las iglesias construidas por los órdenes monásticas de España. Ello puede estar parcialmente justificado desde el punto de vista del mayor interés histórico-artístico de los monumentos precolombinos, frente a una producción católica mucho más implicada en el folclore que en el gran arte. De hecho, las iglesias de Cholula o Cuernavaca son el rostro de España trasladado al trópico. Pero la lengua y la literatura mexicanas siguen siendo españolas, por lo que es tentador concluir que –al margen de las fáciles seducciones de la demagogia– la verdadera tarea tendrá que consistir en buscar una individualidad de nación en los distintos y actuales destinos, sin intentar exhumar lo que sólo interesa al arte y a los museos, y ya no puede revivir como cultura moderna. Considera, también, que sólo hay tres millones de indios², frente a una población total de unos cuarenta; y quien viaja por México reconoce con facilidad, en la multiplicidad de los aspectos somáticos de la gente de color, la escasa pervivencia de caracteres antiguos; lo poco que queda de numerosos pueblos y numerosas lenguas.

Pero pasemos ahora a las imágenes que nos sugerirán muchas observaciones particulares, en especial para la arquitectura y el paisaje.

Antes de echar un vistazo a la Ciudad de México, observemos un curioso dibujo: una especie de sello heráldico, enviado por Cortés a Carlos V, para explicarle la estructura urbana de la capital azteca. Se presentaba como una ciudad lacustre, una especie de Venecia extendida en una meseta, a una altura de unos dos mil trescientos metros, en el centro de la isla Tenochtitlán. El dibujo muestra la gran plaza con la pirámide en la que se realizaban los sacrificios humanos. La ferocidad del culto azteca fue, ya entonces, destacada para justificar la represión y la destrucción llevada a cabo por los conquistadores. Pero, ¿durante cuántas generaciones estuvo España, con su Inquisición, ejerciendo sacrificios humanos en nombre de Cristo?

Ahora la Ciudad de México ya no tiene canales, pero todo su territorio revela la presencia de agua a nivel de los cimientos de los edificios, del mismo modo que Rávena y Pisa. Casi todos los edificios antiguos de la capital aparecen inclinados y, en consecuencia, su conservación requiere costosas obras de drenaje y cimentación; he visto cómo se realizan en la iglesia de San Francisco y en el famoso santuario de la Virgen de Guadalupe.

Veamos ahora el paisaje urbano, visto desde lo alto de la Torre Latinoamericana, en ocho o diez diapositivas que muestran todos los aspectos edilicios y urbanísticos de esta gran metrópolis. La primera impresión es la de una ciudad moderna, desarrollada de manera desordenada y sin ninguna intención de conservar el centro primitivo. Así, las iglesias y otros edificios antiguos sólo existen aquí y allá, como episodios que sobreviven por accidente; es decir, sin ningún plan.

Allí, junto a un sitio para el estacionamiento vertical de coches, se ve una cúpula parcialmente revestida de mayólica, sobre un fondo gris de hierro forjado, similar al de nuestras bóvedas de Capri. Sin embargo, en este desorden –sin duda más caótico que el nuestro– se puede reconocer un tipo de edificio, justo el estacionamiento vertical, que necesitamos con desesperación, y que todavía no está presente en ninguno de nuestros centros, mientras que sí lo están infinitos rascacielos residenciales.

² “Indios” en español en la versión original. Nota de la traductora.



CIUDAD DE MÉXICO. Eje Central y Torre Latinoamericana. Fotografía de Roberto Pane, 1962.
Imagen: AFRP, AME2.P.30.

El conjunto más notable, visto desde arriba, es el que corresponde a la plaza más grande a la que dan la catedral y el "Palacio Nacional". El espacio corresponde al del antiguo centro azteca sobre el que se levantaba el palacio de Moctezuma. Además, bajo los modernos edificios de la Ciudad de México, el antiguo trazado está presente con la misma continuidad compacta que en el subsuelo de Roma.

El centro de negocios y de turismo está en torno a la avenida que lleva el nombre Benito Juárez, el mayor impulsor de la libertad mexicana. Su monumento se encuentra en la Alameda, un jardín público situado a pocos pasos de la Torre Latinoamericana. Pero un parque mucho más grande y variado se encuentra en la periferia, alrededor del Castillo de Chapultepec, un castillo que alberga al museo de la Independencia mexicana, y en el que todas las reliquias parecen comentar el trágico enfrentamiento entre Juárez y el emperador Maximiliano.

Como es sabido, la arquitectura moderna de México cuenta con realizaciones de excepcional envergadura, y es tal que merece el atributo inglés de "boasting" (exhibicionismo). Grandes edificios comerciales, estructuras de acero y cristal, dimensiones imponentes, sin relación con el entorno. Sin embargo, aun siendo objeto de "boasting", el nuevo complejo universitario no parece ser inferior a su reputación, en especial en el sentido de la realización espacial. Aquí, como uno de los hechos más relevantes de la cultura figurativa local, debe recordarse que el diseño urbano y la distribución de los edificios universitarios se inspiraron deliberadamente

en la arquitectura espacial de las civilizaciones precolombinas. Como veremos más adelante, los edificios sagrados de todas las civilizaciones antiguas de México no fueron diseñados para reunir a multitudes de fieles. Las reuniones rituales se celebraban al aire libre, por lo que las estructuras funcionaban como escenografía o telones de fondo. Esto está presente de manera vívida en la forma en que se modelan los espacios intermedios: las amplias gradas, las terrazas en varios niveles, todo de acuerdo con una dimensión solemne y orgánica, cuya relación con el paisaje —y en especial con el telón de fondo de las montañas, como en la gran ciudad tolteca de Teotihuacán—³ determina efectos que no tienen comparación con los de nuestro pasado. De manera similar, los edificios universitarios se han distribuido conforme a una libre inspiración de tales conceptos; de modo que, a pesar de las reservas sugeridas aquí y allá por ciertas exhibiciones de gusto demagógico, el conjunto se impone por la presencia de un vínculo orgánico, que recuerda, por contraste, las agregaciones accidentales y miserables de tantas universidades americanas y europeas.



MÉXICO, PAISAJE EN TORNO A TEOTIHUACÁN. Fotografía de Roberto Pane, 1962.
Imagen: AFRP, AME2.P.31.

Es cierto que la universidad de México se construyó en su totalidad en tres años —casi como se construyen hoy en día los grandes complejos de las ferias internacionales— y por lo tanto, su misma visión unitaria está destinada, dada la continua renovación de funciones, a sufrir cambios sustanciales. En particular, visité la escuela de Arquitectura, donde se organizó un interesante museo arqueológico del México precolombino, con maquetas y relieves montados por los estudiantes. Pero la biblioteca era singularmente deficiente, y esto, por desgracia, no puede sino tomarse como indicación para un juicio negativo de la calidad y el nivel de los cursos.

³ Teotihuacán fue una ciudad anterior a la cultura tolteca. Nota de la traductora.



CIUDAD UNIVERSITARIA, UNAM. Fotografía de Roberto Pane, 1962. Imagen: AFRP, AME2.P.30.

Los ornamentos de mosaico que cubren algunos edificios—como el más famoso de la Biblioteca, con una inmensa pared, toda cubierta con motivos simbólicos que “estilizan” los antiguos signos ideográficos— me dejaron algo perplejo. A decir verdad, la pintura mexicana decepcionó en gran medida mis expectativas, tanto por su exagerado énfasis ideológico como por el gigantismo paroxístico que tan a menudo define su escala. De vez en cuando me acordaba de las colosales figuras de los dos obreros, en mosaico y relieve, basadas en un boceto de Diego Rivera; suscitando, por ésta y otras razones, una reserva de carácter psicológico—antes que estético—, me preguntaba si esas imágenes, exasperadas y rugientes, eran en realidad apropiadas para un ambiente destinado al estudio y a la búsqueda objetiva de la verdad.

Ahora volvemos a la ciudad para observar los edificios y las calles. Vemos aquí un palacio patricio, de estilo barroco tardío, y revestido de mayólica azul y blanca. Hoy en día funciona como un emporio comercial—una especie de Upim—,⁴ y es una suerte, porque esto le ha dado la oportunidad de sobrevivir. Otros edificios de este tipo estuvieron presentes aquí hasta hace unas décadas, pero hoy no queda casi nada de ellos. Todavía se pueden encontrar admirables revestimientos de mayólica en las iglesias; sin embargo, de tipo actual y moderno son los arabescos que se encuentran en restaurantes y otros lugares públicos: claras derivaciones

⁴ Tienda departamental de ropa en Italia. Nota de la traductora.



CIUDAD UNIVERSITARIA, UNAM, BIBLIOTECA. Fotografía de Roberto Pane, 1962.
Imagen: AFRP, AME2.P.30.

de la producción andaluza actual. Y aquí puede resultar curioso añadir que, por otra parte, se hace un gran uso, en los edificios modernos, de los fantasiosos e insustanciales revestimientos de teselas de pasta de vidrio: una producción típica local que, de hecho, se denomina “mosaico italiano”.

Observando de cerca la “plaza nacional”, conocida como Zócalo, reconocemos la impronta española y churrigueresca de la catedral, en el reduntante y exasperado claroscuro extremo, desprovisto (como siempre en el barroco ibérico) de aquella escansión de los órdenes, que es una apuesta constante por la visibilidad y el ritmo en el barroco italiano.

El interior, por su parte, es, al igual que la catedral de Córdoba, una expresión del Renacimiento tardío, en la que la tradición gótica pervive en los pilares alargados y las nervaduras de las bóvedas. El suntuoso presbiterio de madera dorada y hierro forjado recuerda todavía la deplorable costumbre de las iglesias de España, en las que una gran parte de la nave central está reservada al clero, con el resultado de romper la unidad espacial de todo el interior.

Recuerdo, a este respecto, la valiente iniciativa de aquel obispo de Palma de Mallorca que confió a Gaudí la transformación interior de su catedral; hizo trasladar el presbiterio al ábside—donde estaba en el origen— y, al mismo tiempo, proporcionó al artista la oportunidad de una original y espléndida decoración de hierro forjado y vidrieras.



CASA DE LOS AZULEJOS, CIUDAD DE MÉXICO. *Imagen: Valerie Magar.*

En el exterior de la catedral y en el fondo de muchos edificios hay un hermoso material rojizo, de origen volcánico, que a veces se utiliza en las fábricas modernas; es bastante similar a la “cruma”⁵ de Pompeya, y contribuye a definir un aspecto distintivo del paisaje urbano.

En este punto, queriendo alternar las imágenes del folclore de la construcción con las del traje popular, recuerdo que, tras llegar a la capital mexicana el Domingo de Ramos, tuve la suerte de poder fotografiar numerosas escenas de vendedores y fieles, en las iglesias de la ciudad y—un espectáculo realmente extraordinario—en el famoso santuario de la Virgen de Guadalupe. Las mujeres y los niños indígenas se sentaban en el suelo mientras fabricaban curiosos objetos de devoción, mediante el ingenioso tejido de tiras hechas con hojas de palma: custodias, crucifijos, flores, etcétera. Pero incluso éste, aunque más evocador por ofrecerse en un marco excepcional, recuerda a productos similares y más complejos que aún hoy son populares en España, para las fiestas de Semana Santa, y que proceden en especial de la zona de Alicante.

Después de observar a los indígenas en la plaza de la catedral, me dirigí en coche al santuario de Guadalupe. Aquí me encontré de repente entre grupos de peregrinos, músicos; devotos que, en penitencia, avanzaban de rodillas hacia la iglesia o, siempre de rodillas, subían la escalinata posterior; indígenas que ejecutaban danzas rituales, con trajes antiguos; en fin, el cuadro más denso y pintoresco de la vida popular que jamás haya contemplado, y además, sin la menor sospecha de una organización turística..., tanto más porque el único turista presente era yo.

En medio de todo esto, percibí, con toda claridad, lo curiosamente mezclados que estaban los rituales primitivos del mundo precolombino con los rituales católicos de Nueva España a lo largo de las generaciones. Pero en ese sentido, es significativo recordar que, en los primeros

⁵ Tipo de piedra volcánica empleada en Pompeya. Nota de la traductora.

tiempos de la Conquista, la Virgen se apareció a un joven indígena pobre; de modo que, revelándose por medio de él directamente a la población indígena, se convirtió con rapidez en objeto de orgullosa devoción. Recordando el episodio y las innumerables imágenes que reproducen el cuadro de la Virgen, la ocurrente escritora que mencioné antes relata el siguiente episodio. Estaba en Guadalupe y, conversando con un sacerdote, observó con detenimiento el cuadro original; y el sacerdote, como con gran confianza: “No crea, sin embargo, señora, que este retrato de la Virgen es muy parecido. Ha aparecido muy poco para que se pudiera recordar su rostro con precisión”.

Cerca de la grande pero poco llamativa iglesia de Guadalupe, surge uno de los monumentos más notables de México: la Capilla del Pocito, con una cúpula recubierta de mayólica blanca y azul; pero también éste, por desgracia, es un edificio más o menos deteriorado por las razones ya mencionadas; e incluso aquí, en el momento de mi visita, se estaban realizando complejos trabajos de restauración.

Otras numerosas diapositivas las dediqué a aspectos de la vida popular, en especial a los danzantes. Entre ellos, un niño me sorprendió por su parecido con el famoso guerrero de Palenque, la célebre cabeza de estuco que se expuso en Roma, hace años, junto con muchas esculturas preciosas de terracota y piedra: un verdadero tesoro de obras de arte que aún viaja por el mundo por iniciativa del gobierno mexicano. Pero igual debió llamarme la atención la similitud —e incluso diría la identidad somática— entre las esculturas mayas y los mayas modernos, a los que conocí en las pirámides de Yucatán.



CIUDAD DE MÉXICO, CAPILLA DEL POCITO. Fotografía de Roberto Pane, 1962.
Imagen: AFRP, AME2.P.31.

Una vez visto el santuario de Guadalupe, volvemos a la ciudad para recorrer sus aspectos múltiples y contrastantes. Había leído de un importante claustro en La Merced, y aunque había conseguido localizarlo en una tumultuosa y sucia calle del mercado, no pude ver ningún signo exterior que anunciara su presencia, como suele ocurrir aquí. Al fin, me señalaron un pobre portón de madera: el claustro, no inferior en programa decorativo a los más ricos del siglo XVII español, se alzaba –casi clandestinamente– más allá de esta entrada anónima; confirmaba el estado de abandono en que se encuentran los monumentos católicos, en comparación con los arqueológicos.

Además, la Secretaría de Educación se aloja en un gran claustro de varios pisos, adyacente a una iglesia cuyo interior ha sido adaptado –de forma no impropia– como biblioteca pública. Moviéndome aquí y allá en este edificio, y observando que nadie prestaba atención a mi presencia, subí por una escalera a una azotea, y fotografié –por fin de cerca– una de las típicas cúpulas, con símbolos y letras en mayólica sobre un fondo de hierro forjado. Al salir de la Secretaría, me encontré, sentada en la acera, a una joven indígena, brillantemente vestida y con un bebé en brazos; delante de ella había un racimo de plátanos, más bien raído, que la mujer esperaba vender. Pensé en ofrecerle algo para que me dejara fotografiarla, pero se negó con un gesto sencillo y orgulloso; así que la fotografié de espaldas, a traición.

La Ciudad de México está llena de mercados populares, algunos de ellos de una pobreza que tiene algo de surrealista. Así, en el de Tepito vi a la venta un par de gafas con un solo cristal, un guante, etcétera: los objetos más increíbles, aparentemente inútiles. Pero en medio de todo esto, deseaba en vano poder comprar y llevarme piezas de cerámica rústica, vajillas pintadas con manchas brillantes y hermosas, ya que el viaje en avión no permite el transporte de tales mercancías. Luego están las fruterías: papayas, mangos, piñas gigantes. Pero las tiendas que más tientan a los transeúntes de toda condición –desde las mujeres del pueblo hasta los viajeros– son las de los orfebres. México –como saben todos los que visitaron la mencionada exposición en Roma– sigue contando con una rica producción artesanal, a pesar de las sofisticaciones impuestas por la moderna economía de producción en masa, que tiende a eliminar todo acento individual. A esto hay que añadir la gran disponibilidad de materiales preciosos: desde la plata de Taxco hasta las turquesas, los topacios, el lapislázuli, las más comunes –y para nosotros raras– piezas de obsidiana.

Veamos ahora algunos aspectos de lo que todo viajero a México es llevado a contemplar con mayor curiosidad y atención: el entorno arqueológico y sus monumentos.

Si se considera desde el punto de vista que ya he mencionado, es decir, el de la arquitectura espacial, se puede decir que el conjunto más extraordinario es el de Teotihuacán, la inmensa ciudad tolteca situada a pocos kilómetros de la capital. Cuando en el siglo XIV los aztecas conquistaron la región, se encontraron en su camino con una ciudad, muerta, no muy diferente de la que vemos hoy: un conjunto, hasta donde alcanza la vista, de ruinas de pirámides y terrazas escalonadas, con un telón de fondo de montañas. Esta ciudad, cuyos acontecimientos históricos aún se desconocen en gran medida, se extendía en un radio de unos ocho kilómetros, por lo que comprendía una zona edificada no inferior a la de las mayores metrópolis de nuestro tiempo.

El paisaje urbano de Teotihuacán está dominado por grandes extensiones de muros, paredes inclinadas, ángulos agudos de basamentos, vestigios escalonados; en fin, un sentido acentuado de la forma geométrica pura, cuya relación, con el perfil de las montañas y el cielo casi siempre nublado, es de una sugerencia dramática que no tiene comparación. Hablamos a menudo de entornos paisajísticos, en un sentido que sabe fatalmente a esteticismo, pues ya no responde a una necesidad íntima de vida. Hay que ver Teotihuacán para sentir hasta qué punto el hombre puede identificarse, con coherencia, con la naturaleza.

Pero aquí el pensamiento que más me gusta comunicar, entre todos los que las formas de esta civilización, desconocidas para mí, me han sugerido, es el siguiente: si, por un lado, esos símbolos y su lenguaje nos son desconocidos, por otro, también es cierto que confirman –más allá de cualquier comunicación posible y original entre los hombres– el común anhelo universal de trascendencia y, como medio para ello, la común búsqueda de la forma estética. Y éste, *de hecho sólo éste*, es el vínculo que existe entre nosotros y el misterioso mundo precolombino de Mesoamérica.

En los dos siglos de su dominio sobre el altiplano, antes de la Conquista española, los aztecas rodearon de respeto supersticioso estas ruinas, ya tan misteriosas para ellos como para nosotros hoy. Así, devueltos a la naturaleza, se cubrieron de tierra y vegetación, y sólo hace unas décadas, por el trabajo del Instituto Nacional de Antropología e Historia, han sido objeto de redescubrimiento y amplia restauración. Debo decir, sin embargo, que la reconstrucción sustancial de los antiguos muros –tan típicos por el uso de diversos materiales volcánicos insertados en el mortero, según un diseño ingenuo– parece totalmente legítima, incluso en comparación con el rigor de nuestras concepciones de la restauración. Si se piensa en la importancia de la visión geométrica, a la que me he referido, se comprende que se haya tenido que recomponer, donde era necesario. El primitivo revestimiento de estuco y color, destinado a acentuar y realzar estas masas de forma inimaginable, no existe, ni podría haberse rehecho.

Desde la cima de la Pirámide del Sol, fotografié el horizonte y luego, a mis pies, la estructura diagonal, marcada por las alineaciones de las piedras grises. La única imagen figurativa, tanto más contrastada con el entorno por la repetida secuencia de cabezas de serpiente, que sobresale en la ronda, es la pirámide de Quetzalcóatl, adosada en una más antigua. Y aquí hay que señalar que las fábricas construidas después de los cambios históricos radicales, producidos por éxodos, revoluciones y conquistas, se superponen o yuxtaponen con una brutalidad cuya evidencia aparece hoy quizás aún mayor que antes, debido al proceso de desintegración que descubre las estructuras a medida que los revestimientos ceden a la acción de los agentes externos.



MÉXICO, TEOTIHUACÁN. Vista del paisaje en torno a la Pirámide del Sol. Fotografía de Roberto Pane, 1962. Imagen: AFRP, AME2.P.30.

Al igual que seiscientos o setecientos kilómetros más al sur, en los templos mayas de Yucatán, Guatemala u Honduras, en este Teotihuacán septentrional las cabezas de serpiente y las conchas, que simbolizan el agua, muestran numerosos trazos de color; y así puede decirse que el color ha sido el elemento predominante de la composición en todas partes.

Saliendo de la capital en dirección a Cholula, pasé por un paisaje fabuloso por la variedad de sus aspectos y por la sorpresa que supone ver cómo cambia la vegetación y la luz del cielo a medida que se asciende o desciende, a veces unos cuantos miles de metros en un corto espacio de tiempo. He visto aquí y allá imágenes de una España rústica, trasladada al trópico: junto a una iglesia blanca, con una cúpula de mayólica amarilla, las flores rojas de lo que en California llaman “el árbol de coral”; igual en Cuernavaca, llena de hoteles y también de iglesias abandonadas.

Pero merece la pena hacer una parada más larga en Cholula, un primitivo centro azteca a más de tres mil metros de altura, que después fue sede de órdenes religiosas que poblaron el amplio valle con iglesias y conventos. Aquí, la iglesia principal se levanta en la terraza de la pirámide más grande; desde el atrio de la iglesia se disfruta de la luz clara de las grandes alturas, y a lo lejos, entre nubes blancas que se perfilan como piedras redondas contra el fondo del cielo, es visible el volcán llamado Malinche, el nombre de la mujer azteca que fue amiga de Cortés, y un instrumento precioso en la Conquista de México. En Cholula, la superposición de la civilización católica sobre la precolombina se puede sentir más vívidamente que en otros lugares, ya que el contraste entre las estructuras primitivas y las iglesias no se borra ni siquiera parcialmente con los aspectos de la vida actual. El camino que sube alrededor de la pirámide para llegar al atrio de la iglesia principal descubre por debajo el pueblo en su conjunto, dominado por el vasto convento de San Francisco, ahora casi abandonado. Hay muchas docenas de iglesias en que ya no se oficia, y sin embargo corresponden sólo al principio de esas trescientas sesenta y cinco que las órdenes religiosas se propusieron construir.

Mientras que Cholula es un ejemplo típico de estratificación española, sobre una trama urbana preexistente —esto según la historia más extendida de los asentamientos posteriores a la Conquista—, la ciudad de Puebla es un centro español construido *ex novo*, rico en edificios de gusto ambiental, en iglesias churriguerescas y en mayólicas; un centro que sería excepcionalmente agradable y acogedor, incluso hoy en día, si la publicidad más intrusiva no violara cada perspectiva, con tal indiscreción que supera incluso a los ejemplos italianos. Aquí, de hecho, los rótulos mexicanos y estadounidenses compiten entre sí, mientras que en otros lugares más remotos, como en Yucatán, la rivalidad se limita a los dos productos estadounidenses conocidos “all over the world”, a saber: ¡Cocacola olé! ¡Pepsicola nada más!

Pero a pesar de la dictadura publicitaria, Puebla atrae a muchos visitantes, en especial por una capilla justamente famosa: la del Rosario. Si al preciosismo del Barroco importado se le une por lo general el acento rústico e ingenuo que le dio la mano del artesano indígena, la capilla del Rosario, con su cúpula de estucos dorados, es una joya ibérica que podría encontrarse, con menos sorpresa, en una iglesia de Sevilla.

Otra ciudad, aún más frecuentada por los turistas por estar más cerca de la capital, es Taxco, el centro de la minería de plata. Se encuentra en un valle y está llena de tiendas que venden las más variadas pacotillas que se han manipulado con ese metal.

Las guías hablan de Taxco como un lugar encantador; probablemente lo fue, pero hoy está dominado por esa típica locuacidad que ha vuelto edulcorados y empalagosos los lugares más célebres del turismo europeo. Aquí se puede sentir el falso aislamiento contemplativo



MÉXICO, YUCATÁN, UXMAL. Vista del Palacio del Gobernador. Fotografía de Roberto Pane, 1962. *Imagen: AFRP, AME2.N.39.*



MÉXICO, YUCATÁN, UXMAL. Fragmento. Fotografía de Roberto Pane, 1962. *Imagen: AFRP, AME2.N.40.*



MÉXICO, YUCATÁN, UXMAL. Vista del Cuadrángulo de las Monjas, detalle del friso. Fotografía de Roberto Pane, 1962. *Imagen: AFRP, AME2.N.38.*



MÉXICO, YUCATÁN, UXMAL. Vista de la Pirámide del Adivino. Fotografía de Roberto Pane, 1962. *Imagen: AFRP, AME2.P.31.*

y artístico, en el marco de la naturaleza; algo muy parecido al entorno de Taos, en Nuevo México, que visité con verdadero disgusto hace una docena de años. En Taxco también hay una hermosa iglesia del siglo XVIII; ricamente estucada; fue levantada como un voto a la Virgen María, por un español que, más que ningún otro, había logrado hacer dinero extrayendo plata de las montañas con el trabajo de los indígenas.



MÉXICO, TAXCO, SANTA PRISCA. Fotografía de Roberto Pane, 1962. Imagen: AFRP, AME2.P.31.

Pero el ambiente más antiguo y prestigioso es el que ofrecen las ciudades mayas de Yucatán: Palenque, que siempre hay que defender de la invasión de la selva, al menos en sus principales monumentos; y luego Uxmal y Chichén Itzá. Sólo he tenido la oportunidad de visitar los dos últimos; pero es mi ferviente deseo ver Palenque y viajar a los demás territorios mayas, a Honduras y Guatemala, donde en otros centros, menos conocidos, esta gran arquitectura se renueva en formas peculiares, al tiempo que se repiten patrones y estructuras similares. Pienso en la costa del mar Caribe, donde se asoma la ciudad de Tulum, con todos sus monumentos paralelos y una muralla que encierra la ciudad tierra adentro. Copán, en Guatemala,⁶ es también un gran destino que se dio a conocer al mundo en 1840, mediante las descripciones y los dibujos de los exploradores. Pero aún quedan por descubrir y liberar de la vegetación de los trópicos muchas docenas, quizás algunos cientos de ciudades desconocidas.

⁶ En Honduras. Nota de la traductora.



MÉXICO, YUCATÁN, CHICHÉN ITZÁ. El Caracol (Observatorio). Fotografía de Roberto Pane, 1962.
Imagen: AFRP, AME2.P.30.

Como en esta sede no es posible más que reportar algunas impresiones y comentar algunas imágenes, me gustaría mencionar dos libros recientes de los que se puede obtener bastante información. Una revisión de toda la arquitectura precolombina de Mesoamérica es la publicada en inglés por Penguin, de la que es autor el profesor Kubler, de la Universidad de Yale; también hay numerosos estudios publicados en español por el Instituto Nacional de Antropología e Historia, pero una excelente síntesis, que recomiendo en especial para el conocimiento esencial de la arquitectura maya, es la escrita por el suizo Henri Stierlin: *Architettura Maya*, publicada en italiano por la editorial Il Parnaso.

Mis diapositivas de Chichén Itzá y Uxmal hacen bastante evidentes los tipos de estructuras más importantes, que se repiten más o menos en toda la civilización maya. En primer lugar, hay que señalar que la extraordinaria conservación de estos edificios se debe a una reconstrucción por anastilosis, posible en la época moderna, por el total abandono en que quedaron estas fábricas durante cerca de un milenio; es decir, después de que se arruinaran definitivamente, o dejaran de utilizarse para sus primitivas funciones, tras revoluciones y éxodos.

Los restauradores modernos han encontrado las piedras del revestimiento, parcialmente tiradas al pie de las masas de los muros, y no han tenido que hacer más que recomponer el tejido antiguo; una tarea por cierto muy delicada, pero de resultado seguro. El grosor del muro está constituido por lo que llamamos *opera incerta*, o *a sacco*, a la que se injerta un revestimiento de bloques de piedra, ya sea hábilmente colocados en plano, o en diversos salientes, para que se puedan ejecutar en la obra relieves geométricos, mascarones, recuadros, etcétera. Y lo que más sorprende al ojo entrenado es la exacta predicción de los registros ornamentales, en una impecable recurrencia, que a veces cubre cientos de metros cuadrados.

Las salas interiores –por lo general rectangulares y nunca grandes– están cubiertas por bóvedas de sección triangular, que sugieren de inmediato una analogía con las falsas bóvedas y cúpulas de la antigüedad griega. Pero se trata de una afinidad y no de una estructura, ya que incluso cuando las piedras cuadradas con cara inclinada o escalonada, es decir, como escaleras invertidas, se colapsaron, la masa de la pared interna –que forma la estructura de la bóveda– permaneció en pie. La bóveda se construye así por la cohesión de un mortero cementicio duro –un verdadero *calcestruzzo*– y no por bloques perfectamente escuadrados y con juntas horizontales, como en los Tholos griegos.

Por otra parte, los bloques nunca alcanzan dimensiones similares a las de nuestros muros pelagianos, o a los paralelepípedos cuadrados de las estructuras griegas. En consecuencia, al no poder ser de piedra, y al no conocerse tampoco el sistema de la plataforma de sillería radial, los dinteles son de vigas de madera: una solución extrañamente deficiente, si se tiene en cuenta el espléndido carácter magistral de los paramentos. Además, tal deficiencia se confirma justo por los derrumbes que, tras el largo periodo de abandono, se produjeron en esencia por la desintegración de las partes de madera, mientras que las partes esculpidas conservaron sus relieves, y aquí y allá incluso los revestimientos de estuco. Con el derrumbe de los arquivadas, también se cayeron las partes de arriba, por lo que el restaurador moderno tuvo que colocar primero nuevas vigas de madera y luego recomponer la trama de piedras.

En Uxmal se encuentra uno de los mayores edificios de la civilización maya, el llamado Palacio del Gobernador, del siglo VIII-IX: 98 metros de longitud, con 20 cámaras abovedadas y un friso escultórico que recorre toda la fachada; los dos nichos, correspondientes a las entradas principales, constituyen la única variación de ritmo, mientras que la escultura ininterrumpida del friso contrasta con los pilares lisos del basamento. El edificio, al que se accede por una amplia escalinata, domina el paisaje circundante, enmarcando perspectivas de gran efecto, en especial hacia la gran pirámide, conocida como la Pirámide del Adivino. Pero la mayor sorpresa la producen los efectos de claroscuro de los relieves, en los que las máscaras estilizadas –un motivo siempre recurrente en esta arquitectura– se alternan con la geometría del fondo.



MÉXICO, YUCATÁN, UXMAL. Vista del Palacio del Gobernador. Fotografía de Roberto Pane, 1962. *Imagen: AFRP, AME2.P.31.*

Como ya he mencionado, aquí se tiene la sensación de que la principal tarea del arquitecto fue definir los espacios exteriores, y la visibilidad y lectura más favorables de los grandes frisos. Las reuniones, los rituales, los sacrificios –de la misma manera que hemos observado en un entorno muy lejano y diferente, como el de Teotihuacán– tienen lugar en los grandes espacios abiertos, por medio de planos dispuestos con destreza en distintos niveles.

Los edificios, de intenso claroscuro y coloreados en contraste con el cielo, tienen interiores monótonos, con paredes sin resaltes, y a menudo poco y mal iluminados, porque, casi siempre, la luz sólo proviene de los ingresos.

Quizá el testimonio más grandioso en todo Yucatán es el que ofrece, también en Uxmal, el interior del llamado Cuadrángulo de las monjas: un verdadero teatro religioso, formado por un vastísimo patio, entre cuatro edificios y amplias escalinatas frontales. Aquí, una gran serpiente emplumada recoge toda la decoración de las fuentes más representativas, y marca una importante variación respecto a los relieves del Palacio del Gobernador, debido al claroscuro más acentuado de algunas de las estatuas en bulto redondo. Pero, llegados a este punto, satisfaciendo esa necesidad de comparación que invariablemente surge en nosotros siempre que estamos en presencia de imágenes por completo nuevas, debo decir que la escultura maya ha renovado en mí el recuerdo de la escultura románica: cierto, la única que, en la civilización europea, ofrece una analogía con el gusto formal de los relieves de Yucatán; ambos son, en efecto, muy ricos en variaciones de claroscuro, a pesar de su constante subordinación a un registro tonal; pero en el románico, el elemento naturalista y descriptivo prevalece sobre cualquier escansión geométrica, reduciéndola a veces a una aproximación, tanto más vital cuanto que se trata, precisamente, de una imagen ingenua de la naturaleza. En los relieves mayas, en cambio, la geometría es una recurrencia constante, un símbolo consistente de la matemática de los movimientos astrales. No en vano se trata de la escultura del pueblo que, más que ningún otro en la antigüedad, conocía la astronomía.

En Chichén Itzá, la mayor sorpresa es la visita a la Pirámide del Castillo; aquí, los investigadores que exploraron el interior de la pirámide, a principios de este siglo, fueron los primeros en descubrir una empinada escalinata y en penetrar, por ella, a una celda que dejaron intacta los últimos sacerdotes mayas.

Yo también subí al tenebroso santuario, casi sofocándome a lo largo de la empinada y muy húmeda escalinata de la pirámide primitiva; cuando llegué a la cima, vi la estatua, tendida en el umbral, de un gran Chaac Mol, en cuyo plato, sostenido con simetría en sus manos, se colocaban los corazones arrancados a las víctimas del sacrificio. En el centro de la celda era visible el jaguar sagrado, todo cubierto de jade.

En Chichén Itzá, es de gran interés observar aquí y allá restos de los revestimientos de estuco y algunos toques de color supervivientes. El estuco suavizó y alisó el agudo relieve que el cincel había tallado en la piedra; al mismo tiempo, el estuco rellenó los huecos entre los sillares y anuló así el sentido de la construcción; por último, el color muy brillante intervino, acentuando la visibilidad de los símbolos figurativos en detrimento de los valores claroscuros puros, es decir, aquellos valores que hoy son los únicos que sobreviven.

Con muchas décadas de retraso respecto a los descubrimientos y estudios de los arqueólogos, las arquitecturas tolteca, azteca, maya y de otros pueblos han pasado a formar parte de las visiones generales de las grandes arquitecturas de todos los tiempos; es más, puede decirse que se han convertido en objeto de manuales, incluso para nuestro occidente.

Pero más allá de las pocas reflexiones que una panorámica nos permite hacer, la mayor experiencia que se nos ofrece es la que ya he mencionado: la certeza de la búsqueda común de la imagen artística como símbolo religioso. En esta conciencia encontramos, pues, el testimonio de una humanidad común; y es sólo esta conciencia la que consigue atenuar el sentimiento de angustia, producido en nosotros por la presencia interminable de obras y testimonios, cuyo secreto quizá nunca se nos revelará del todo.

*



MÉXICO, YUCATÁN, UXMAL. Vista del Cuadrángulo de las Monjas. Fotografía de Roberto Pane, 1962. *Imagen: AFRP, AME2.P31.*



Versión del texto
en INGLÉS



Images of pre-Columbian and Spanish Mexico

ROBERTO PANE

Original publication: Roberto Pane (1965) "Immagini del Messico pre-colombiano e spagnolo", in: *Architettura Problemi 1965*, Università degli Studi di Firenze, Atti del Seminario di Architettura, Felice Le Monnier, Firenze, pp. 11-19.

Translation by Valerie Magar

The following travel notes would be more coherently explained if they were accompanied by some two hundred pictures. Precisely those that I had the occasion to show to the students of the Faculty of Architecture in Florence. But since it is not possible, for obvious reasons, to repeat in print what has already taken place verbally, only a few sample-figures are published here.

I take this opportunity to add, here as in my other scholarly experiences, that my discourse arises together with the figures and their style. Such considerations could give rise to further and much broader discussions, about the possible modern relations between text and illustrations, both in the critical and creative fields; but it would be going too far beyond the limits of a mere caveat.

Roberto Pane

I am sincerely grateful to Professor Fagnoni for the affectionate words with which he introduced me, and I declare myself pleased to illustrate here my Mexican slides, the fruit of a long-awaited trip. Indeed, I must confess that one of the reasons that prompted me to undertake a second trip to the United States was precisely the opportunity I could take from it to visit Mexico, starting from California. So, I taught four months at Berkeley, in a splendid environment of nature and study; but American hospitality, California oaks and the romantic survivals of San Francisco's wooden architecture could not seduce me to such an extent that I forgot that I was intended on climbing the pyramids of Yucatan.

It is true that today any journey is made under fairly easy conditions and that there is almost nothing left materially to discover. But if one prepares oneself in time –trying to assimilate the experiences of those that have gone before– it is possible to discover endless things that others have looked at but not really seen. Surprises and discoveries are still possible for those who can relate, to an inwardness of their own culture, what is before them for the first time. Thus, I read many old and new books on Mexico; I will say more about some of them further



MEXICO, YUCATAN, UXMAL. View from the top of the Pyramid of the magician. Photograph by Roberto Pane, 1962. Image: AFRP, AME2.P.30.

on, but already at this point, to introduce the discourse, I want to remind you of the description of the conquest –undertaken by Cortés between 1519 and 1521– in the chronicle written by one of his officers, Bernal Díaz del Castillo: *The Discovery and Conquest of Mexico*; this is the precious document of one of the most legendary feats in history. Following the conquest, Catholicism, spread throughout New Spain, would destroy the sources and monuments of indigenous civilizations. But already in the naive pages that old Bernal devoted to the memory of the youthful enterprise, one can feel the inevitable destiny that was about to be fulfilled.

Many churches would rise in the place formerly occupied by pyramids, or above them. But it would be a missionary friar, Bernardino de Sahagún, who would do an admirable job of documenting the many aspects of custom and civilization that at his time, in the second half of the 16th century, were –despite the Spanish conquest– still alive and intact. The two volumes containing his research constitute one of the most important sources of Mexican archaeology.

But of another book, still waiting for an Italian translation –although it is known as an outstanding description of Mexican customs and society in the early 19th century– is that of Frances Calderón de la Barca, an American, wife of the first Spanish ambassador and envoy in independent Mexico in 1840. The struggle of factions, life in convents, festivals and adventurous explorations in the interior regions make, of the ambassador’s letters –collected later in a volume under the title *Life in Mexico*– a document of exceptional objectivity and human interest.

A mention of the tragic antithesis between pre-Columbian civilization and Catholic civilization is enough for the images of the monuments and landscape, in which that antithesis is still present today, to crowd the memory. Indeed, it can be said that it is to such an extent that it defines the modern and most intimate meanings and contrasts of Mexican culture.

Today Mexico makes every effort to locate, in its archaeological world, the legitimate foundation of an independent culture of its own, and therefore takes far more care in the restoration and study of Aztec and Mayan temples and pyramids than in the churches built by monastic orders from Spain. This may have its own partial justification from the point of view of the greater art-historical interest of pre-Columbian monuments compared to a Catholic production much more involved in folklore than in great art. Indeed, the churches of Cholula or Cuernavaca are the face of Spain, transferred to the tropics. But Mexican language and literature are still Spanish, and it is therefore tempting to conclude that –outside of the easy seductions of demagoguery– the real task will have to consist in seeking an individuality of nationhood in the diverse and current destinies, without attempting to exhume what has only art and museum interest, and can no longer revive as modern culture. Consider also that the Indians¹ number only three million, compared to a total population of about forty. And he who travels through Mexico easily recognizes, in the multiplicity of somatic aspects of the colored people, the poor survival of ancient characters; the little that remains of numerous peoples and numerous languages.

But let us now come to the images that will suggest many special observations, especially for architecture and landscape.

Before we take a look at Mexico City, let us observe a curious drawing: a kind of heraldic seal, sent by Cortés to Charles V, to explain the urban structure of the Aztec capital. It was presented as a lagoon city, a kind of Venice lying on a plateau, at an altitude of about two thousand three hundred meters above sea level, in the center of the island Tenochtitlán. The drawing shows the large plaza with the pyramid on which human sacrifices were performed. The ferocity of the Aztec cult, was, even then, highlighted to justify the repression and destruction carried out by the conquerors. But, for how many generations was Spain to exercise human sacrifices in the name of Christ with its Inquisition?

Now, Mexico City no longer has canals, but its entire territory reveals the presence of water at the level of the foundations of buildings, in the same way as Ravenna and Pisa. Almost all the ancient buildings in the capital appear inclined, and, as a result, their preservation requires expensive drainage and sub-foundation works; I saw some under way at the church of San Francisco and the famous shrine of Nuestra Señora de Guadalupe.

Let us now take a look at the cityscape, seen from the top of the Latin American tower, in eight or ten slides showing all around the building and urbanistic aspects of this great metropolis. The first impression is that of a modern city, developed haphazardly and without any intention to preserve the primitive center. Thus, churches and other ancient buildings subsist only here and there as accidentally surviving episodes, that is, without any plan.

There, next to a vertical carpark, a partially tiled dome is visible on a gray wrought background, similar to that of our Capri vaults. In this clutter –certainly more chaotic than ours– it is possible, however, to recognize a type of building, the vertical carparks precisely, which we sorely need, and which is not yet present in any of our centers, while countless high-rise housing developments are.

¹ In Spanish, in the original versión.



MEXICO CITY. Church of Santa Trinidad. Photograph by Roberto Pane, 1962. Image: AFRP, AME2.P.30.

The most remarkable ensemble, seen thus from above, is the one corresponding to the major square overlooked by the cathedral and the "Palacio Nacional." The space corresponds to that in the ancient Aztec center on which Montezuma's palace stood. For that matter, under the modern buildings of Mexico City, the ancient layout is present with the same compact continuity as in the underground of Rome.

The center of business and tourism is around the *avenida* that bears the name of Benito Juárez, the greatest proponent of Mexican freedom. His monument stands at the Alameda, a public garden a short walk from the Latin American tower. But a much larger and more varied park is on the periphery, around Chapultepec castle; a castle that houses the Museum of the Mexican Resurgence and in which all the relics seem to comment on the tragic clash between Juárez and Emperor Maximilian.

As is well known, Mexico's modern architecture boasts achievements of exceptional scale, and is such that it deserves the English attribute of "boasting" (exhibitionistic). Large commercial buildings, steel and glass structures, imposing dimensions, with no relation to the environment. But while also "boasting," the new university complex does not seem to me to fall short of its reputation, especially in the sense of spatial accomplishment. Here, as one of the most relevant facts of the local figurative culture, it should be mentioned that the urban planning and distributional design of the university buildings was deliberately inspired by the spatial

architecture of pre-Columbian civilizations. As we shall see further below, the sacred buildings of all ancient civilizations in Mexico were not designed to gather crowds of worshippers. Ritual gatherings took place in the open air, so that the structures were presented as functioning as backdrops or wings. This is vividly present in the way in which the intermediate spaces are shaped: the wide tiers of steps, the terraces at various levels, all according to a solemn and organic dimension, whose relationship to the landscape—and especially to the backdrop of the mountains as in the great Toltec city of Teotihuacán²—determines effects that are unmatched by those of our past. Similarly, the university buildings have been distributed according to a free inspiration to such concepts; so that, despite the reservations suggested here and there by certain displays of demagogic taste, the whole stands out for the presence of an organic bond, which brings to mind, by contrast, the accidental and miserable aggregations of so many American and European universities.



MEXICO, LANDSCAPE AROUND TEOTIHUACÁN. Photograph by Roberto Pane, 1962.
Image: AFRP, AME2.P.31.

True, the University of Mexico was all built in three years—almost the way large international exhibition complexes are done today—and so its very unified vision is bound, given the constant renewal of functions, to undergo substantial remakes. I visited in particular the School of Architecture, at which an interesting archaeological museum of pre-Columbian Mexico was organized, with models and reliefs set up by the students. But the Library was singularly deficient, and this, unfortunately, cannot but be taken as an indication for a negative judgment about the quality, and the level of the courses.

² Teotihuacán was a city predating the Toltec culture. Note by the Editor.



MEXICO CITY, UNIVERSITY UNAM. Photograph by Roberto Pane, 1962. *Image: AFRP, AME2.P.30.*

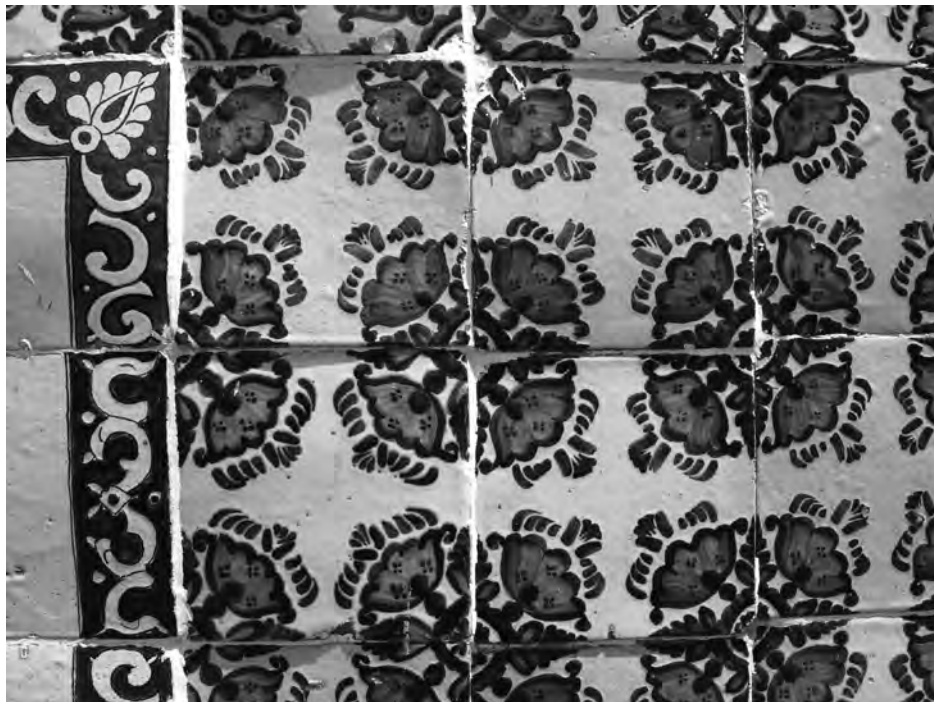
The mosaic ornaments, which cover some of the buildings –such as, for example, the best-known one in the Library, with an immense wall all covered with symbolic motifs that “stylize” ancient ideographic signs– left me somewhat perplexed. If truth be told, Mexican painting largely disappointed my expectation, both in its exaggerated ideological emphasis and in the paroxysmal gigantism that so thickly defines its scale. From time to time, I was reminded of the colossal figures of the two workers, in mosaic and relief, on cardboard by Diego Rivera; raising, for this and other reasons, a reservation of a psychological –before aesthetic– nature, I wondered if indeed such images, exaggerated and screaming, were appropriate for an environment intended for study and the objective search for truth.

We now return to the city to observe buildings and streets. Here is a patrician palace, late Baroque in form and all covered in blue and white majolica. It serves today as a commercial emporium –a kind of *Upim*³–, and it is fortunate because this has given it a chance to survive. Other such buildings were present here until a few decades ago, but today almost nothing remains of them. Admirable faience coverings are still present in churches; however, of a current and modern type are the arabesque ones found in restaurants and other public places: obvious derivations of the current Andalusian production. And here it may be curious to add that, on the other hand, there is great use, in modern buildings, of the vague and insubstantial coverings of glass paste tesserae: typical local production that is in fact called “Italian mosaic” here.

³ A department store in Italy. Note from the translator.



MEXICO CITY, UNIVERSITY UNAM. Rectory Tower. Photograph by Roberto Pane, 1962.
Image: AFRP, AME2.P.30.



CASA DE LOS AZULEJOS, MEXICO CITY. *Image: Valerie Magar.*

Looking closely at the “plaza nacional,” known as the Zócalo, we recognize the Spanish and Churrigueresque imprint of the cathedral, in the redundancy and exasperated external chiaroscuro, deprived (as always in the Iberian Baroque) of that arrangement of the orders, which is a constant commitment to visibility and rhythm in Italian Baroque.

The interior, on the other hand, is, like the cathedral at Córdoba, a late Renaissance expression in which the Gothic tradition still subsists in the elongated pillars and ribs of the vaults. The sumptuous chancel of gilded wood and wrought iron still recalls the deplored custom of the churches of Spain, in which much of the nave is reserved for the clergy, with the result of breaking the spatial unity of the entire interior.

I recall, in this regard, the courageous initiative of that bishop of Palma de Mallorca who entrusted Gaudí with the interior transformation of his cathedral; he had the presbytery moved to the apse —there where it originally was— and, at the same time, provided the artist with the opportunity for an original and splendid wrought-iron and stained-glass decoration.

On the outside of the cathedral and in the background of many buildings is a beautiful reddish material of volcanic origin, sometimes used in modern factories; it is quite similar to Pompeian “cruma”⁴ and helps define a distinctive aspect of the urban landscape.

At this point, wishing to alternate between the images of building folklore and those of popular costume, I am reminded that, having arrived in the Mexican capital on Palm Sunday, I was fortunate enough to be able to photograph numerous scenes of vendors and worshippers, at the city’s churches and —a truly extraordinary spectacle— at the famous shrine of Our Lady of Guadalupe. Indigenous women and children sat on the ground making curious objects of devotion by the ingenious weaving of strips made from palm leaves: monstrances, crucifixes, flowers, etc. But even this, although more evocative because it was offered in an exceptional setting, recalls the memory of similar and more complex products that are still popular in Spain today, for Easter festivities, and that come especially from the Alicante area.

After observing the Indians in the cathedral forecourt, I raced by car to the shrine of Guadalupe. Here I suddenly found myself among groups of pilgrims, musicians, devotees who, out of penitence, proceeded on their knees toward the church or, still on their knees, climbed the steps behind; Indians performing ritual dances, in ancient costumes; in short, the densest and most picturesque picture of popular life that I have ever happened to contemplate, and what is more, without the slightest suspicion in me of a tourist organization..., all the more so, then, that the only tourist present was me.

In the midst of all this I sensed, with extreme clarity, how curiously the primitive rituals of the pre-Columbian world and the Catholic rituals of Nueva España had mingled through the generations. But in this sense it is significant to recall that, in the early days of the conquest, Our Lady appeared to a poor Indian boy; so that, revealing herself through him directly to the indigenous people, she could quickly become the object of proud devotion. Recalling the episode and the countless images reproducing the painting of Our Lady, the witty writer I mentioned above recounts the following episode. She was in Guadalupe and, conversing with a priest, carefully observed the original painting; and the priest, as if in great confidence, “Do not believe, however, Madam, that this portrait of Our Lady is a true resemblance. She has appeared too seldom for one to be able to recall her face accurately.”

At the large but unremarkable church of Guadalupe stands one of Mexico’s most remarkable monuments: the Capilla del Pocito,⁵ with a dome covered in blue and white majolica tiles; but this, too, unfortunately, is a more or less severely dilapidated building for the reasons already mentioned; and here, too, at the time of my visit, complex restoration work was in progress.

⁴ A type of volcanic stone found in Pompeii. Note from the translator.

⁵ Chapel of the Small Well.



MEXICO CITY, CAPILLA DEL POCITO. Photograph by Roberto Pane, 1962.
Image: AFRP, AME2.P.31.

Numerous other slides I devoted to aspects of folk life, and especially to dancers. Among them a boy surprised me by his resemblance to the famous Palenque warrior, the celebrated stucco head that was exhibited in Rome, years ago, along with so many precious terracotta and stone sculptures—a true treasure trove of artwork that still travels across the world at the initiative of the Mexican government. But what really drew my attention was the similarity—and I would even say the somatic identity—between the Mayan sculptures and the modern Maya, whom I encountered at the pyramids in Yucatán.

Having seen the shrine of Guadalupe, let us now return to the city to go browsing through its many and contrasting aspects. I had read well-known accounts about an important cloister in the Merced, and although I had managed to locate it on a tumultuous and grimy market street, I could see no outward sign announcing its presence, as is normally the case with us. At last, a poor wooden doorway was pointed out to me: the cloister, not inferior in decorative program to the richest of the Spanish 17th century, was located—almost clandestinely—beyond this anonymous entrance; it confirmed the state of neglect in which Catholic monuments are in, compared to archaeological ones.

The Ministry of Education is also housed in a large cloister with several floors, adjacent to a church, the interior of which has been adapted—not unbecomingly, actually—as a public library. Moving here and there in this building, and noticing that no one was paying attention

to my presence, I climbed, by means of a ladder, to a roof terrace, and photographed –finally up close– one of the typical domes, with symbols and letters of majolica on a wrought-iron background. On my way out of the Ministry I found, sitting on the sidewalk, a young Indian woman, brightly dressed and holding a baby; in front of her was a bunch of bananas, rather shabby, which the woman hoped to sell. I thought of offering her something for her to be photographed, but she declined with a simple, proud gesture; and so I photographed her secretly from behind.

Mexico City is full of popular markets, some of them of a poverty that has something surrealist about it. Thus, in the one in Tepito, I saw for sale a pair of glasses with one crystal, a single glove, and so on: the most incredible objects, seemingly useless. But in the midst of it all, I wished in vain that I could buy and take away pieces of rustic pottery, dishware painted in vivid and splendid colors, since air travel does not allow the transport of such merchandise. Then, here are the fruit stores: the papaya, the mangoes, the giant pineapples. But the stores that most tempt passersby of all conditions –from the women of the people to travelers– are those of goldsmiths. Mexico, as everyone who visited the remembered exhibition in Rome knows, still boasts a rich handicraft production, despite the sophistications imposed by the modern economy of mass production, which tends to eliminate all individual accents. Add to this the wide availability of precious materials: from Taxco silver to turquoises, topazes, lapis lazuli, and the more common –and for us rare– pieces of obsidian.

Let us now turn to some aspects of what every traveler to Mexico is led to contemplate with greater curiosity and attention: the archaeological environment and its monuments.

If I consider it from the point of view I have already mentioned –that is, that of spatial architecture– one can say that the most extraordinary ensemble is that of Teotihuacán, the immense Toltec city, a few miles from the capital. When, in the 14th century, the Aztecs conquered the region, they encountered on their way a city, dead, not very different from the one that offers itself to our eyes today: a collection, as far as the eye can see, of pyramid ruins and terraces with steps, against the backdrop of mountains. This city, whose historical events are still largely unknown, extended over a radius of about eight kilometers, and thus comprised a built-up area no less extensive than that of the largest metropolises of our time.

The urban landscape of Teotihuacán is dominated by large expanses of masonry, sloping walls, sharp edges of plinths, stepped pyramid remains; in short, an accentuated sense of pure geometric form, the relationship of which, with the outline of the mountains and the almost always cloudy sky, is of a suggestive, dramatic quality that has no comparison. We often speak of landscape settings in a sense that smacks fatally of aestheticism, inasmuch as it no longer responds to an intimate need for life. One needs to see Teotihuacán to feel to what extent man may have consistently identified with nature.

But here the thought that I most like to communicate, among all those that the forms of this civilization, unknown to me, have suggested to me, is the following: if, on the one hand, these symbols and their language are unknown to us, it is also true that they confirm –beyond any possible and original communication between men– the common universal yearning for transcendence and, as a conduit to it, the common search for aesthetic form. And this, *indeed only this*, is the link that exists between us and the mysterious pre-Columbian world of Meso-America.

In the two centuries of their rule over the plateau, before the Spanish conquest, the Aztecs surrounded these ruins, already almost as mysterious to them as to us today, with superstitious respect. Thus, returned to nature, they were covered with earth and greenery, and only a few decades ago, have they been the subject of rediscovery and extensive restoration by the National Institute of Anthropology and History. I must say, however, that the substantial remaking of

the ancient walls –so typical for the use of various volcanic materials inserted into the mortar, according to a naive design– appears entirely legitimate, even in comparison with the rigorism of our conceptions of restoration. If one thinks of the importance of the geometric vision, which I have mentioned, one understands that it had to be recomposed, where it was needed. The primitive renders of stucco and color, intended to accentuate and enhance these masses in a way we cannot imagine, no longer exists, and it could not have been remade.

From the top of the Pyramid of the Sun, I photographed the horizon and then, at my feet, the diagonal structure, marked by the alignments of the gray stones. The only figurative image, all the more contrasting with the environment because of the repeated sequence of snake heads, protruding in the round, is the pyramid of Quetzalcoatl, leaning against an older one. And here it should be noted that factories executed after radical historical changes, produced by exoduses, revolutions and conquests, are superimposed or juxtaposed with a brutality whose evidence appears perhaps even greater today than it once did, because of the process of disintegration that uncovers the structures as the coverings yield to the action of external agents.



MEXICO, TEOTIHUACAN. View of the landscape around the Pyramid of the Sun. Photograph by Roberto Pane, 1962. *Image: AFRP, AME2.P.30.*

As it happens six or seven hundred kilometers further south, in the Mayan temples of Yucatán, Guatemala or Honduras, the serpentine heads and shells, the symbol of water, show numerous traces of color in this northern Teotihuacán; and therefore it can be said that color was everywhere the predominant element of the composition.

Departing from the capital, in the direction of Cholula, I traversed a landscape fabulous for its variety of aspects and for the surprise produced when seeing the vegetation and the very light of the sky change as one ascends or descends, sometimes by a few thousand meters in a short space of time. I have seen here and there images of a rustic Spain transferred to the tropics: next to a white church, with a yellow tiled dome, the red flowers of what in California they call “the coral tree;” so in Cuernavaca, as rich in hotels as in abandoned churches.



MEXICO, YUCATAN, UXMAL. View of the Governor's Palace. Photograph by Roberto Pane, 1962. *Image: AFRP, AME2.N.39.*



MEXICO, YUCATAN, UXMAL. Fragment. Photograph by Roberto Pane, 1962. *Image: AFRP, AME2.N.40.*



MEXICO, YUCATAN, UXMAL. View of the Nunnery Quadrangle, detail of the frieze. Photograph by Roberto Pane, 1962. *Image: AFRP, AME2.N.38.*



MEXICO, YUCATAN, UXMAL. View of the Pyramid of the Magician. Photograph by Roberto Pane, 1962. *Image: AFRP, AME2.P.30.*

But a longer stop is worth making at Cholula, a primitive Aztec center at over three thousand meters, later the seat of religious orders that populated the wide valley with churches and convents. Here the major church stands on the terrace of the largest pyramid. From the parvis one enjoys the clear light of the great altitudes, and far away, among white clouds looming like round stones against the background of the sky, one can see the volcano called Malinche, the name of the Aztec woman who was a friend of Cortés and a valuable tool in the conquest of Mexico. The overlay of Catholic civilization on pre-Columbian civilization is felt more vividly in Cholula than elsewhere, as the contrast between primitive structures and churches is not even partially obliterated by aspects of present-day life. The road that climbs around the pyramid, to reach the churchyard of the major church, uncovers below the village as a whole, dominated by the vast convent of St. Francis, now almost abandoned. The churches no longer officiated, number many dozens; and yet they correspond only to the beginning of those three hundred and sixty-five that the religious orders proposed to build.

While Cholula is a typical example of Spanish layering, on a pre-existing urban plot –and this is according to the more widespread story of post-conquest settlements– the city of Puebla is a Spanish center that was built “ex novo,” rich in buildings of environmental taste, churrigueresque churches and majolica tiles. A center that would be exceptionally welcome and welcoming, even today, if the most intrusive advertising, did not abuse its every prospect, with such indiscretion that it surpasses even Italian examples. Here, in fact, Mexican and U.S. signs compete with each other, while, in other more remote places, such as in Yucatan, the rivalry is limited to the two American products that are known “all over the world,” namely: CocaCola olé! Only Pepsicola!

But in spite of the publicity dictatorship, Puebla draws many visitors, especially for one justly famous chapel: that of the Rosary. If the preciousness of imported Baroque are generally united by the rustic and naïve accent that the hand of the Indian craftsman gave them, the Capilla del Rosario, with its gilded stucco dome, is an Iberian gem that could be found, with less surprise, in a church in Seville.

Another town, even more popular with tourists because it is closer to the capital, is Taxco, the center of silver mining. It stands in a valley and is full of stores in which the most varied junk ever manipulated with that metal is sold.

Guidebooks speak of Taxco as an enchanting place; it probably was, but today it is dominated by that typical prissiness that has sweetened and cloying the most celebrated places in European tourism. Here one can feel the faux contemplative and artistic isolation, within the framework of nature; something very similar to the setting of Taos, New Mexico, which I visited with real disgust a dozen years ago. In Taxco, there is also a beautiful 18th-century church, rich in stucco. It was elevated as a vow to the Virgin, by a Spaniard who more than any other had succeeded in making money by quarrying silver from the mountains with the toil of the natives.

But the ancient, most prestigious setting is that offered by the Mayan cities of Yucatan: Palenque, which must always be defended from jungle encroachment, at least in its major monuments, then Uxmal and Chichén Itzá. I have had the opportunity to visit only the last two; but it is my fervent wish to see Palenque and to push on to the other Mayan territories, to Honduras and Guatemala, where in other lesser-known centers, this great architecture is renewed in peculiar forms, while repeating similar patterns and structures. I think of the Caribbean Sea coast, where the city of Tulum overlooks, with all its monuments parallel to each other and a wall enclosing the city, landward. Copán, in Guatemala, is also a great destination that was revealed to the world as early as 1840, through the descriptions and drawings of some explorers. But still to be discovered and freed from the vegetation of the tropics are many dozens, perhaps a few hundred unknown cities.



MEXICO, TAXCO, SANTA PRISCA. Photograph by Roberto Pane, 1962.
Image: AFRP, AME2.P.30.



MEXICO, YUCATAN, CHICHÉN ITZÁ. El Caracol (Observatory), detail. Photograph by Roberto Pane, 1962. *Image: AFRP, AME2.N.31.*

Since nothing more is possible here than to report a few impressions and comment on a few pictures, I would like to mention two recent books from which one will be able to draw quite a wide range of information. A review of all the pre-Columbian architecture of Meso-America is the one published in English by the publisher Penguin, whose author is Prof. Kubler, of Yale University; then there are numerous studies, published in Castilian, by the Mexican Institute of Anthropology and History. But, an excellent synthesis, which I particularly recommend to you, for an essential knowledge of Maya architecture, is the one compiled by the Swiss Henri Stierlin: *Architettura Maya*, published in Italian by the publisher "Il Parnaso."

My slides of Chichén Itzá and Uxmal meanwhile allow the most important types of structure, recurring more or less throughout the Maya civilization, to be made quite evident. It should first be noted that the extraordinary preservation of these buildings is due to a reconstruction by anastylosis, made modernly possible by the total abandonment in which these factories were left for about a millennium; that is, after they had either been permanently disrupted, or no longer used for their primitive functions following revolutions and exoduses.

Modern restorers have found the stones of the facing, partially lying at the foot of the masonry masses, and have had to do nothing more than recompose the ancient fabric; certainly a very delicate task, but one of sure result. The wall thickness consists of what we call *opera incerta*, or sack work, to which is grafted a facing of stone blocks, already skillfully laid flat, or in various projections, so that geometric reliefs, masks, squares, etc., could be executed in the work. And what most surprises an exercised eye is precisely the exact prediction of the ornamental registers, in an impeccable recurrence that sometimes takes place over hundreds of square meters.

The interior rooms—generally rectangular and never large in size—are covered with triangular-section vaults that immediately suggest an analogy with the false vaults and dome of Greek antiquity. But this is an affinity and not a structure, for even when the squared stones with a sloping face or stepped, and that is, like inverted staircases, collapsed, the inner wall mass—forming the structure of the vault—remained standing. The vault is thus realized by the cohesion of a tenacious cement mortar—a real concrete—and not by perfectly squared blocks, and with horizontal joints, as in the Greek Tholos.

On the other hand, the blocks never reach dimensions similar to those of our Pelasgian walls, or the squared parallelepipeds of Greek structures. Consequently, since it is not possible to execute in stone, and since the system of the radial ashlar flatband is not known either, the lintels are made of wooden beams: a strangely deficient solution when one considers the splendid magisterial nature of the vestments. Moreover, this deficiency is confirmed precisely by the collapses that, as a result of long abandonment, were caused precisely by the unraveling of the wooden parts while the carved parts retained their reliefs, and here and there even the stucco coverings. With the collapse of the lintels, the parts overlying them also fell, and therefore the modern restorer first had to put new wooden beams back in place and then reassemble the texture of the stones.

At Uxmal is one of the major buildings of the Maya civilization, the so-called Governor's Palace, from the 9th-century: 98 meters long, with 20 vaulted chambers and a sculptural frieze running across the entire front; the two recesses, corresponding to the major entrances, constitute the only variation in rhythm, while the uninterrupted sculpture of the frieze contrasts with the smooth pillars of the basement. The building, accessible by a wide flight of steps, dominates the landscape around it, framing impressive perspectives, especially toward the great pyramid, known as the Pyramid of the Magician. But the greatest surprise is produced by the chiaroscuro effects of the reliefs, in which stylized masks—a motif eternally recurring in this architecture—alternate with the geometry of the backdrops.



MEXICO, YUCATAN, UXMAL. View of the Governor's Palace. Photograph by Roberto Pane, 1962. *Image: AFRP, AME2.P.31.*

As I have mentioned, here we feel that the predominant task of the architect was to define the outdoor spaces and the most favorable visibility and reading of the great friezes. The gatherings, rituals, and sacrifices—in the same way that we have observed in a very distant and different environment, which is that of Teotihuacán—are carried out on the large open spaces, by means of framing cleverly arranged as the levels vary.

The buildings, intensely chiaroscuro and colored against the background of the sky, have monotonous interiors, with walls lacking prominences and often poorly and badly lit, because, almost always, light comes only from the entrances.

Perhaps the grandest testimony, in all of Yucatán, is what is offered, also in Uxmal, by the interior of the so-called Nunnery Quadrangle: a true religious theater, formed by a very large courtyard, between four buildings and wide front steps. Here a large feathered serpent gathers all the decoration of the most representative fountain and marks an important variation from the reliefs of the Governor's palace, due to the more pronounced chiaroscuro of some of the statues in the round. But, at this point, indulging that need for comparison that invariably resurfaces in us, whenever we find ourselves in the presence of entirely new images, I must say that Maya sculpture has renewed in me the memory of Romanesque sculpture: certainly the only one that, in European civilization, provides an analogy with the formal taste of the Yucatán reliefs; for both are very rich in chiaroscuro variations despite their constant subordination to a tonal register; but in the Romanesque, the naturalistic and descriptive element prevails over any geometric scansion, sometimes reducing it to an approximation, all the more vital in that it is, precisely, naive images of nature. In Maya reliefs, on the other hand, geometry is constant recurrence, a consistent symbol of the mathematics of astral movements. Not for nothing is this the sculpture of the people who have, more than any other of antiquity, known astronomy.

In Chichén Itzá, the biggest surprise is a visit to the pyramid of El Castillo; here researchers who explored the interior of the pyramid in the early part of this century were the first to discover a steep flight of steps and to penetrate, by means of it, a cell left intact by the last Mayan priests.

I, too, climbed to the gloomy shrine, almost suffocating along the steep and very damp staircase of the primitive pyramid; on reaching the top I saw the statue, lying on the threshold, of a great Chac Mool, in whose dish, held symmetrically in his hands, were laid the hearts torn from the victims of sacrifice. In the middle of the cell was visible the sacred jaguar, all covered with jade.

At Chichén Itzá it arouses keen interest to observe here and there traces of stucco coatings and a few surviving hints of color. The stucco attenuated, blunting it, the sharp prominence that the chisel had carved in the stone; at the same time, the layering of the stucco filled the interstices that separated the ashlar and thus nullified the sense of construction; finally, the color intervened, very vividly, accentuating the visibility of the figurative symbols to the detriment of pure chiaroscuro values, namely those values that, precisely, are the only ones that exist today.

With a delay of many decades from the discoveries and surveys of archaeologists, Toltec, Aztec, Mayan and other peoples' architectures have become part of the general reviews of the great architectures of all times; indeed, they can be said to have become the subject of manuals even for our West.

But beyond the few reflections that an overview allows us to make, the greatest experience we are given to grasp is the one I have already mentioned: the certainty of the common pursuit of the artistic image as a religious symbol. In this awareness we thus find the testimony of a common humanity; and it is only this awareness that succeeds in mitigating the sense of anguish, produced in us by the endless presence of works and testimonies whose secret will perhaps never be fully revealed to us.

*



MEXICO, YUCATAN, UXMAL. View of the Nunnery Quadrangle, Photograph by Roberto Pane, 1962.
Image: AFRP, AME2.P.31.





VISTA PANORÁMICA DE UXMAL DESDE
EL PALACIO DEL GOBERNADOR.
Imagen: Dominio público.



Conversaciones...

con ROBERTO PANE
Tomo I

Conversaciones...

con ROBERTO PANE
Tomo I

INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA
Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural

Ex Convento de Churubusco
Xicotécatl y General Anaya s/n
San Diego Churubusco, Coyoacán, 04120
Ciudad de México

www.conservacion.inah.gob.mx
www.revistas.inah.gob.mx

valerie.magar@iccrom.org
magdalena_rojasv@inah.gob.mx

ICCROM

Via di San Michele 13
00153 Roma

www.iccrom.org

Conversaciones...

con ROBERTO PANE
Tomo I



Cultura
Secretaría de Cultura



COORDINACIÓN NACIONAL
DE CONSERVACIÓN
DEL PATRIMONIO CULTURAL

