

MANFREDO TAFURI

Historia, conservación, restauración (*)

C. Baglione y B. Pedretti

P.-¿Cómo se puede explicar la gran repercusión, en estos años, tanto del tema como de la postura conservacionista, ya sea como manifestación de la mentalidad general, o en el ámbito más específico de la cultura arquitectónica?

MT.-Este fenómeno hay que examinarlo en relación con la continua pérdida de valores. Ya que en el presente no se puede satisfacer una gran necesidad de valores existe la tendencia a buscarlos ansiosamente en el pasado. Esto sucede tanto a nivel de masas como, a veces, a nivel individual. Hace unos años, en Roma, quedé sumamente impresionado por las largas colas de gente común delante del Palacio del Quirinale, donde estaban expuestos los Bronces de Riace. Un año después, en Reggio Calabria, ya nadie iba a verlos. Esto se puede entender como la manifestación de una inconsciente esperanza colectiva: por un lado se rompía un tabú (el Palacio del Quirinale); y por otro, una expectación mística investía a la "reaparición". De los Bronces de Riace se esperaba alguna "revelación". La ansiedad por poder disfrutar algo percibido como "mágico", que se representa (en el caso de los broncees como también en aquel de los falsos Modigliani) en el descubrimiento en sí mismo, hay que relacionarla con toda seguridad con la decadencia de lo fantástico en el mundo contemporáneo. Todavía no se trata de fetichismo, sino más bien de inesperados destellos, que se consumen frente a los broncees antiguos, frente a Van Gogh, frente a cuanto se propone como valor inalcanzable por la civilización moderna. Sin este marco de referencia, sin esta clase de alejamiento de la obra de arte, probablemente el fenómeno no existiría.

P.-A su parecer, ¿según qué caminos la obra de arquitectura se ha ido configurando como uno de los grandes bienes culturales a salvaguardar? ¿Qué papel ha tenido la cultura histórica en este proceso?

MT.-Es necesario diferenciar entre la actitud de los historiadores y las actitudes de otros grupos científicos. De hecho, sería un error pensar que la cultura de masas sea una cultura homologante; ésta, en realidad, provoca la proliferación de una serie de círculos cerrados, difícilmente comunicados entre sí. Una de las primeras causas por las que el problema de los tejidos urbanos apareció bajo una luz distinta, en la segunda postguerra, parece haber estado en la relación entre una nueva valoración del lugar antiguo con otras cuestiones de coste económico. Se descubre así, (en la Italia de los años cincuenta), el valor de singularidad del centro histórico. La batalla comenzada por Umberto Zanotti Bianco y vinculada después a la formación de "Italia Nostra", (con la denuncia constante de los ataques a los centros históricos y en particular a las últimas propuestas de "sventramento" en Roma), ha apuntado una terrible reflexión sobre los tejidos antiguos: los operadores habían comprendido que éstos, precisamente en cuanto bienes singulares, podían transformarse en bienes económicos "fuera de mercado". Se verifica así una correlación perversa. La revaloración económica

era el resultado práctico de la lucha dirigida por los que querían defender los conjuntos antiguos, careciéndose todavía entonces de los instrumentos para parar los contrataques derivados de los efectos inducidos por las operaciones culturales. Todas las sociedades que se constituyeron para la restauración del centro histórico de Roma han comenzado, con lentitud y de manera soterrada, una transformación radical: de sustitución social y de privatización de espacios. En el momento presente, por el contrario, se mezclan procesos absolutamente contradictorios entre sí. Si todavía en los primeros años setenta la revalorización era brutal, tiempo después la gran empresa ha evidenciado una clara percepción de la posibilidad de imagen derivada de las intervenciones más o menos íntegras sobre los objetos históricos. Sin embargo, a pesar de las buenas intenciones, se han promovido a la captura de la imagen, operaciones desafortunadas: contempladas por ejemplo la operación patrocinada por la Fiat en la Palacio Grassi de Venecia, que proclamó como modelo de lo que no podría volver a realizarse nunca más en los monumentos italianos. La Fiat ha querido demostrar entre otras cosas que es posible restaurar en poquísimo tiempo. Pero, ¿son importantes los tiempos de la intervención si los resultados son como los que podemos admirar en el Gran Canal? Con frecuencia, por otra parte, la elección del objeto a restaurar no está ligada a su cualidad intrínseca, sino al simple hecho de que sea antiguo. Como quiera que se mire el Palacio Grassi es una de las obras del siglo XVIII menos significativas y menos venecianas. En esta cuestión creo que la percepción del historiador y la percepción de las masas son extremadamente distantes. Giorgio Massari, autor del edificio, es una figura de escaso relieve en la historia del arte. En este sentido, deberíamos agradecer a la Fiat por haber desmantelado un palacio de poco valor.

P.-La atención al valor histórico de la obra arquitectónica, atención que también se ha extendido al organismo urbano, comporta algunos puntos de bastante fricción en relación con los modos de intervención sobre el patrimonio y la competencia de aquellos a quienes se ha confiado esta intervención.

MT.-Creo que sobre esta cuestión debemos procurar mantener un poco de claridad, porque se dan por descontado algunas cosas que no lo son: por ejemplo que la operación de conservación se asimile a una restauración; lo que es absolutamente discutible. En el punto de la planificación previa (al confiar a un colectivo de especialistas que tendrá repercusión en la colectividad urbana), se deberían definir el sentido, los límites y los ámbitos de la conservación. La cual se estima prioritaria allí donde se reconoce a la obra valor de monumento, considerado colectivamente como tal. En este caso, el edificio o el conjunto revisten un significado para la historia contemporánea tan fuerte como para no permitir ninguna transformación: el que se ha conservado como patrimonio común de valor tal para obligar a ser sometido a atención particularísima, y para el que, definitivamente, no es conveniente ni su rehabilitación funcional ni

su reutilización. En efecto, si un monumento tiene realmente valor de mementum, la introducción de nuevas funciones puede interpretarlo de forma engañosa. Las palabras, sin duda inactuales y un poco ingenuas, de Le Corbusier tienen ahora alguna veracidad. Le Corbusier sostenía que los lugares históricos son un peligro para la vida contemporánea. También yo podría demostrar, en consecuencia, que los palacios de Venecia transformados en sedes universitarias son un peligro para la colectividad. ¿Por qué no pensar que un palacio que se enseña por entero al público no encuentra únicamente en esto su propia "función" específica? Pensemos por ejemplo en el Palacio Farnese, hoy sede de la Embajada de Francia, como monumento del vivir renacentista, como museo vacío que se exhibe exclusivamente a sí mismo. El hombre actual, entrando en el gran salón, helado en invierno, tendría una idea más precisa de lo que fue la civilización del siglo XVI; arriba, en los desvanes, entendería cómo vivían los sirvientes en espacios no más altos de un metro veinte. Idealizamos los palacios y el vivir antiguos: esto es una cuestión ligada a la permanente "crítica del presente", que acompaña al progreso de la modernidad. Naturalmente, la reducción de un objeto a museo de sí mismo no se puede extender a una ciudad entera (si acaso, algunos territorios semidesérticos tendrían razón de serlo si bien, inmersos en parques arqueológicos). El principal problema se presenta entonces en el reconocimiento del monumento: cosa nada fácil, porque el monumento se torna cada vez en algo diferente. La cultura "inventa" los monumentos, creando tradiciones a la vez viscosas, con las que es necesario arreglar cuentas: en efecto, incluso lo falso puede ser monumento, además de documento. De todo modos, allí donde se trate de conservación, nunca debe ser el arquitecto el especialista a llamar para la ocasión: éste, en definitiva, no posee ningún instrumento a propósito, ni cognoscitivo ni práctico, para realizar la obra. Conservación significa en primer lugar preparación y seguimiento constante. Por lo tanto se trata de una operación analítica a confiar a especialistas que trabajen no sólo sobre la piedra antigua o el ladrillo antiguo en general, sino que conozcan en profundidad la historia de las técnicas y el modo en que un oficio puede progresar lentamente en el curso de muchos años, a pesar del perfeccionamiento de las herramientas.

P.-¿Considera por tanto que se va delineando una nueva figura profesional en el campo de la conservación?

MT.-Comienza a nacer la necesidad de un nuevo profesional que no es un arquitecto, especialmente porque éste no posee esa mentalidad. Un arquitecto tiene una necesidad legítima: donde interviene, debe dejar algo de sí mismo. Por el contrario, a un conservador le preocupa que allí donde él interviene, nada suyo permanezca. Además existe un problema de conciencia: un arquitecto no ha estudiado casi nada, en el período de formación universitaria, que le sirva para este tipo de oficio. Es decir, le faltan instrumentos, que sólo una especialización o la práctica cotidiana le pueden dar. En cambio, el conservador es el que trabaja todos los días y exclusivamente sobre los monumentos antiguos, el que interviene en obras de transformación mínimas, como la limpieza (que es también una obra de transformación: no nos engañemos con que la conservación deje al monumento tal como es). El conservador trabaja con el bisturí con una habilidad manual no menor a la de un cirujano altamente cualificado. A este nivel, en Italia existen poquísimos especialistas e instituciones a las que poder solicitar asesoramiento.

P.-¿En qué modo la reforma de la universidad puede responder a esta exigencia?

MT.-Espero que la reforma de la facultad de arquitectura afronte la cuestión con la institución de cursos de doctorado en "historia y conservación". Entiéndase bien: no en "historia y restauración". La restauración forma parte de la arquitectura, es una transformación que tiene en cuenta los valores históricos, pero totalmente distinta de la conservación. Para ésta última, lo que es necesario estudiar desde el primer año es cuáles son las diferencias, técnica y cualitativa, entre una estructura muraria bizantina, otra del siglo VII y otra del siglo XII; porque, a veces, sólo conociendo la naturaleza técnica de un muro es posible una datación fiable y tomar las decisiones consiguientes relativas a su tratamiento. Entramos en un capítulo en el que la química de los materiales, por ejemplo, tiene una importancia excepcional, en donde es necesario el conocimiento de la técnica, pero además un conocimiento histórico muy profundo. Quien se inclina hacia la investigación, hacia la conservación pura o hacia el análisis puro, debe seguir obligatoriamente cursos de enseñanza de la historia de la arquitectura, de historia de la arquitectura antigua, de la arquitectura bizantina, de la arquitectura medieval, de la arquitectura moderna, de la arquitectura islámica... Después, debe reflexionar sobre las técnicas y sobre su análisis. Esta persona no construirá nada jamás, sino que se ocupará de forma específica de un patrimonio que hoy se ha confiado a las competencias más extravagantes y que está expuesto a las inventivas políticas y administrativas más atrevidas.

P.-¿Qué significa, en cambio, la historia para un arquitecto?

MT.-A mi parecer tiene un significado completamente distinto. Hoy en la facultad de arquitectura se otorgan doctorados en historia. Yo comienzo a tener serias dudas de que esto deba continuar. La propuesta de reforma, con cursos de doctorado específico, parte así mismo de la constatación de que un estudiante de arquitectura está preparado para hacer de todo excepto para dedicarse a la historia. Además, porque dedicarse a la historia implica el conocimiento de muchos campos historiográficos, y hoy entra en la universidad cualquiera: que ni siquiera distingue a Carlo Magno de Carlos V. En el actual sistema se tiende a convertir al estudiante en un monomaniaco precoz: cualquier tema que le deslumbra en un curso monográfico tiende a convertirse para él en su mundo histórico absoluto, recorriendo de este modo el camino de una falsa, en cuando miope, especialización. Esto también sucede por causa de la psicología de las nuevas generaciones; las que, en las sacudidas del mundo, se inclinan por agarrarse a pocas cosas, las más seguras posibles, las más aprovechables. Esto, además, es un handicap considerable, porque el estudiante de arquitectura está expuesto a las más lamentables invenciones historiográficas de algunos profesores de proyectos, y no sólo en lo que concierne a la arquitectura contemporánea.

P.-¿No teme que ésta escisión de tal forma patente (por una parte la formación histórica, para los conservadores, y por otra, en cambio, un poco a prueba, la información histórica para los arquitectos) pueda causar otros problemas? ¿No existe el riesgo de escamotear a los estudiantes de conservación una competencia técnico-proyectiva a todas luces necesaria para comprender el edificio, relegando, por otra parte, a los proyectistas al ámbito del mero acercamiento histórico?

MT.-En nuestro esquema de propuesta de curso de doctorado habíamos introducido también para el historiador-conservador cursos de proyectos arquitectónicos y urbanísticos precisamente para evitar este problema.

P.-Hemos hablado de la conservación y de la formación de

especialistas para la conservación. ¿Pero cómo se ha afrontado las cuestiones de la rehabilitación y de la restauración de la edificación histórica?

MT.-No creo que la restauración pueda ser realizada por una sola persona. La restauración es una operación quirúrgica (cuando el cuerpo ya está enfermo), traumática, para un monumento, un cuadro o una escultura, tanto como lo es para el hombre. Como en una operación quirúrgica, los diversos aspectos del cuerpo arquitectónico están sometidos a análisis por parte de varios especialistas; ¿pero, por qué los monumentos están enfermos? Porque con frecuencia no se han mantenido obras preventivas. Parecerá un poco pesimista, pero me parece que hoy existe un interés común, sin duda inconsciente, de que el cuerpo esté lo más enfermo posible, de forma que permita intervenir. Esto acerca a la corporación de los arquitectos a los intereses de los patrocinadores privados. Y ¿por qué un patrocinador que tenga necesidad de imagen urbana, al menos en el estado actual de la cultura, se compromete muy pocas veces en una operación de conservación? Porque ésta no proporciona una imagen. Tiene necesidad, por el contrario, de intervenciones, de transformaciones; lo que gusta al arquitecto, que es precisamente feliz al introducir una sillita firmada por él en el interior de un edificio de Juvara o de Palladio. En efecto, en un momento de gran deslegitimación de los lenguajes arquitectónicos, con frecuencia la legitimación se busca precisamente en la intervención sobre los objetos históricos.

Por lo tanto se trata de procurar evitar en lo más posible las intervenciones traumáticas. Cuando la restauración se hace indispensable, pienso que debe llevarse a cabo de forma contrastada. Es necesario sentar en torno a una mesa a personas con intereses totalmente diferentes sobre el monumento, junto a un director que creo deber ser el funcionario público. La administración, en lo posible, se convertiría en el centro de la decisión, una vez que el debate se haya desencadenado. Sentados en torno a la mesa los historiadores, los investigadores, los técnicos, que pueden ser el químico de la restauración o el técnico de las cimentaciones especiales, el especialista en estructuras, el arquitecto..., al poder público le corresponderá así mismo la elección de la nueva asignación de uso del edificio, que no puede ser delegada en el arquitecto. En torno a esa mesa la lógica de uno no es la misma que la de otro. Por ejemplo, el técnico de las cimentaciones podría establecer que para mantener en pie cierto edificio es necesario reestructurar las cimentaciones antiguas. El historiador podría oponerse porque en ese edificio las cimentaciones son por ejemplo del tipo de las que habla Leon Battista Alberti en "De re aedificatoria". Para el historiador, estas cimentaciones son un monumento, tal vez más importante que el mismo edificio, y por consiguiente no se pueden tocar. Sin embargo no tienen razón ni el uno ni el otro: la decisión es el resultado del debate.

Consideremos, por ejemplo, el caso de los Foros Imperiales y toda la polémica que estuvo de actualidad hace unos años en Roma. Al arqueólogo le interesaba aquello que era de su competencia (ésto es, la época imperial antigua y tardoantigua), y necesitaba excavar el solar de los Foros por completo. Excavando el terreno se sacaban a la luz las cimentaciones de la iglesia del siglo XVII de los Santo Luca y Martina, de Pietro de Cortona, que se encontraría por así decir "sobre zancos". La respuesta periodística del arqueólogo a este propósito fue sintomática, interesantísima. "Esto es bueno -escribe- porque así los historiadores del arte del seiscientos, que se ocupan demasiado de imágenes, estarán obligados finalmente a tener presente la importancia histórica de un elemento de cultura material como los cimientos de la iglesia." La respuesta no es fortuita. Sin embargo no tiene en cuenta que las cimentaciones del seiscientos no se pueden poner en el mismo plano de valoración de los restos de época helenística o imperial. El

discurso del arqueólogo no puede ser ni el del ganador ni el del perdedor; ha de situarse en comparación con todos los otros discursos y de ahí debe nacer un debate en profundidad, en el que la opinión pública debe tener parte. Esta "discusión en la mesa de negociación" no debe pasar por alto el peso de algunas manifestaciones de autoindentificación de la comunidad en imágenes urbanas que son consideradas patrimonio histórico, aunque se basen en la "viscosidad" de la historia o en la "invención de la tradición". Podría citar el caso de Matteo Nuti, gloria de la ciudad de Fano, conocido como arquitecto de la biblioteca Malatestiana, del siglo XV. Recientemente se ha publicado una monografía sobre Matteo Nuti con un apéndice documental muy interesante. Leyendo el documento es fácil descubrir, sin embargo, que Matteo Nuti era un albañil y no un arquitecto. El problema historiográfico no es, por tanto, "¿quién fue Matteo Nuti?", sino "¿cómo ha hecho la población de Fano para inventarse a Matteo Nuti?" Un problema análogo está representado por Biagio Rossetti, en Ferrara, y por su efectivo papel en la ampliación ercoleana, sobre el que Bruno Zevi ha creado un mito convertido en sagrado para los ferrarenses. Os cito a continuación ejemplos de "viscosidad" que conciernen directamente a operaciones de restauración. Por ejemplo, hasta hace unos pocos años el ladrillo a cara vista producía una gran emoción. Gracias a Paolo Marconi y a Paolo Forcellino, del Istituto Centrale del Restauro, se ha comenzado a desvelar que al principio del siglo XVI, en Roma, eran pocos los palacios no revocados. Los grandes arquitectos usaban un revoco bastante refinado, a base de cal y puzolana mezcladas con polvo de mármol. Se lograba de esta forma distinguir los revocos como procedimiento para fingir piedras y mármoles. El fuste, el capitel, la basa y el entablamento eran tratados como un todo arquitectónico. Si el fondo se pintaba con un blanco marmóreo y se quería fingir la pilastra como piedra, con un blanco más cálido, el revoco debía darse a la base, al capitel, el arquitrabe, a la cornisa y al entablamento. En estos edificios, con frecuencia los capiteles y las basas eran de peperino, menos caro que la piedra y apto para ser esculpido. Por un cierto tiempo se creyó que los arquitectos pretendían de este modo dar notas de color a las fachadas y, en las intervenciones de restauración, basas y capiteles no eran revocados. En seguida los restauradores advirtieron el error. Pero quedan edificios restaurados de manera infundada que pueden engañar a estudiosos de gusto fácil. En efecto, a veces el público es aficionado a tales pintoresquismos: por amor a lo auténtico, paradójicamente, se aprecia lo falso.

P.-¿Podría aclarar el papel del arquitecto en esta operación de restauración que nace "en torno a la mesa de negociación"?

MT.-Lo que nosotros hoy llamamos restauración, y que se confía a una persona especialista en las transformaciones, es un sinsentido: se basa en ejemplos que ya forman parte de otra cultura. Me refiero, por ejemplo, a la intervención de Carlo Scarpa en el museo de Castelvecchio. Creo que Scarpa ha aportado una obra de excepcional importancia cualitativa -no olvidemos que trabajaba en colaboración con un personaje de primerísima categoría como el director del museo Licio Magagnati-, válida en relación con la cultura de aquellas décadas. Además, lo que se le permitía a Carlo Scarpa no era permitido a ninguno de sus imitadores ni a ningún profesional normal. Se ponen en juego, en efecto, cuestiones de cualidad y de calidad: Scarpa lograba, aun masacrando un monumento, aportarle una obra de gran valor. Esto sucedía por la gracia de Dios; y no todos tienen esta gracia. Nosotros debemos elaborar un razonamiento que prescinda de las excepciones. Impugno a la universidad italiana la tendencia a crear "genios": en ésto se ha de ver el fruto de la dispersión general de la cultura arquitectónica en las últimas décadas. En las facultades italianas se gradúan una cantidad enorme de estudiantes, y sería sensato hacer de ellos "buenos artesanos",

socialmente útiles. Por lo tanto se trata de un problema pedagógico. Me parece que muchos entre los que enseñan arquitectura vivimos todas las frustraciones del momento histórico, y al mismo tiempo la dificultad de enseñar una disciplina que no existe como tal. Con la aparición de la universidad de masas, la arquitectura está obligada a convertirse en una disciplina, pero no lo es. Con frecuencia esto comporta la necesidad de graduar poetas. La solución al problema de la reutilización de la edificación histórica se ha de buscar en cambio en dirección opuesta, esto es, en la creación de reglas. La experiencia de Bologna y aquella, más reciente, de Benévolo, Cervallati e Insolera en relación con el centro histórico de Palermo han originado polémicas sobre los criterios; puedo entender las críticas, pero valoro el hecho de que se hayan definido algunos reglas dotadas de legitimidad. Valoro, por tanto, el esfuerzo de concretar las reglas del juego dentro de las cuales sea posible establecer lo que es malo, lo que funciona y lo que no funciona. Esto atañe también a la arquitectura contemporánea. Vivimos un pluralismo en que las reglas del juego han desaparecido, en el que falta, como acertadamente dice Bernardo Secchi, la concreción punto por punto de los posibles intereses generales.

P.-¿No cree que la definición de reglas par la intervención en contextos históricos puede inhibir o paralizar la propia expresión arquitectónica y con ello el establecimiento de una huella para nuestro presente?

MT.-Creo que el problema de construir dentro de un contexto histórico ha aparecido conjuntamente con la inseguridad de la cultura arquitectónica sobre sus propios fundamentos. Cuando esta inseguridad, el miedo a la propia expresión, se hace máxima, surge la necesidad de reengancharse al pasado. Creo que es difícilísimo aceptar una visión histórica de lo antiguo si no se aprende a vivir en el presente y a apreciar operaciones innovadoras de interés. Por esto es necesario que la arquitectura contemporánea sea admirada no solamente por los arquitectos. Difícilmente se puede valorar el significado de lo antiguo si las ciudades no son modernas. Se cae en el fetichismo, en el colorido local, o bien en la nostalgia de los buenos tiempos pasados. Además es un problema de buena promoción: mientras existe una terrible agresividad por parte de los arquitectos, directamente proporcional a sus frustraciones, hay una gran timidez por parte del funcionario público. Falta de coraje de programar lo nuevo allí donde sea posible y necesario: de esto resulta la "libido operandi" sobre el monumento antiguo. Nosotros combatimos el hecho de que Venecia continúe siendo un estanque nauseabundo: en esta Venecia, el peligro a que mañana cualquiera esté legitimado a construir un rascacielos en la Plaza de San Marcos, es real. Se puede construir una nueva Venecia "trabajando" los bordes y márgenes conflictivos y descompuestos, donde no se está vinculado a la imagen de conjunto de Venecia. Lo nuevo carece de raíces por definición: por esto no es amado, pero debe tener también el coraje de no ser amado. Cuando se han cortado los vínculos, el diálogo con el contexto se vuelve complejo y sutil, y no se esclarece simplemente con una continuidad de revocos, o bien proyectando como lo antiguo; ¿de qué época debe hacerse en Venecia? El *genius Loci* de Venecia está representado por un encuentro, por el diálogo entre épocas diferentes. Por tiempo esto ha estado interrumpido y en realidad no sólo en la laguna. Para poder hablar hoy, es necesario dar voz a aquella interrupción; camuflándola se cae, por el contrario, en una arquitectura del "cómic que no hace reír". Sin experiencia de la contemporaneidad, la historia se hace afásica o se concluye en un capricho personal.■