

**Pedro Marques de Abreu**

Laurea in Architettura (1990), Master in Riabilitazione della architettura e dei centri storici (1997) e Dottorato in Teoria della architettura (2007), con la tesi "Palazzi della Memoria – la rivelazioni della architettura" (sempre presso la FAUTL). Attualmente è docente di Teoria della Architettura (FAUTL). La sua area di ricerca principale è la Teoria del restauro.

## Palazzi della memoria

L'obiettivo di questo testo non è di presentare gli innumerevoli fattori della ricerca che sono stati sviluppati nell'area di incontro tra la scienza informatica e le scienze del Restauro e della Conservazione, presso la Facoltà di Architettura all'Universidade Técnica de Lisboa, ma di proporre alcuni parametri che possano essere funzionali alla determinazione delle specificità che i processi informatici devono presentare quando vengono applicate al Restauro e alla Conservazione dei Monumenti.

*The main goal of this paper is not to present the research areas pursued in the Faculty of Architecture of the Technical University of Lisbon, which simultaneously concern Architectural and Urban Conservation and Rehabilitation, on the one hand, and Computer Aided Design (in a wide sense), on the other hand. We will rather attempt to first circumscribe the identity and the social and cultural value of the object to be rehabilitated so that we can then specify some parameters that may guide the conception of computer systems useful for Heritage Conservation and Rehabilitation processes.*



Figura n. 1. Casa dos Bicos, Lisboa.



Figura n. 2. Banhos de São Paulo, Lisboa.

### 1. UNA ALLEGORIA

Camilo Boito, uno dei più famosi padri della Teoria del Restauro, tratta in una forma ammirevole, benché allegorica, il dilemma delle diverse modalità di relazione con l'oggetto della conservazione. Si tratta di uno dei suoi racconti: "un corpo", si chiama<sup>1</sup>. I protagonisti della storia sono tre: uno è pittore, l'altro anatomista, il terzo è una donna, incomparabilmente bella, Carlotta, che serve da modella al pittore.

Durante l'esecuzione del quadro, il pittore si innamora di Carlotta, ed il suo amore è corrisposto. Dalla bellezza di Carlotta si sente attratto anche l'anatomista – Carlos Gulz –, ma le sue intenzioni non sono sincere: il suo celato desiderio è di scoprire le cause, da un punto di vista anatomico, della bellezza di quella donna.

L'anatomista – illustre figlio del suo tempo, incar-

nando lo pretesa scientifica di spiegare il Mondo – essendo ancora giovane aveva già prodotto due importanti opere – "*Indole morale degli animali domestici ricercata anatomicamente*" e "*Anatomia estetica*" – e pretendeva adesso di proseguire i suoi studi su un modello d'eccezione, com'era Carlotta. La bella modella muore e finisce sul tavolo anatomico di Gulz. Avviene quindi, davanti a quel corpo, un intenso e drammatico dialogo tra il pittore e l'anatomista.

Lo scienziato accusa l'artista di avere un approccio superficiale alla bellezza; l'insufficienza e l'inadeguatezza della sua metodologia (l'arte) rispetto alla mentalità moderna. Elogia le sue proprie ricerche: l'accompagnamento rigoroso, documentato, della realtà, che la scienza prevede.

Schiacciato dal gergo scientifico, spaccato nel suo intimo tra quello che gli indicava la ragione

(schiavizzata dallo Zeitgeist) e i suoi più profondi sentimenti, il pittore ammutolisce. Il suo sguardo fugge verso il ritratto dipinto della donna amata (che l'anatomista aveva acquistato segretamente): niente riusciva a rispondere al freddo Gulz; e tuttavia così bene, così nitido, così ancora presente, lì – nell'opera d'arte – era rappresentata la persona di Carlotta: la dolcezza del suo sguardo, il calore del suo abbraccio, la fermezza del suo portamento, il suono della sua risata, il silenzio dei suoi piccoli capricci; la decisione del suo temperamento, la penetrazione della sua intelligenza...; e l'eternità dell'amore tra di loro. Qualcosa di tutto quello, lì – nell'opera d'arte – era rimasto, vivo. Non è senza partito, Boito, in questa storiella, in quanto perfino per il suo tempo, l'atteggiamento dell'anatomista è risibile e disprezzabile. Questa presa di posizione dell'autore ci autorizza a vedere



Figura n. 3. Convento da Flor da Rosa, Crato, Portalegre.

nella modella un simbolo: un simbolo del monumento, dell'opera d'arte che si vuole preservare per il futuro.

Essendo così, quello che il grande patrono della Teoria del Restauro dei Monumenti mette a fuoco con questo racconto è la modalità, la metodologia, della relazione con il monumento: scientifico-analitica o poetico-sintetica?!

## 2. IL CASO PORTOGHESE

In Portogallo, oggi, gli atteggiamenti di fronte a un Monumento si inquadrano – potremmo dire – nelle stesse categorie scoperte da Boito – anche se non con la stessa nitidezza e semplicità.

Incontriamo, da un lato, una strategia para-artistica, detta di *"rivalorizzazione artistica"* del monumento: per adattare a un uso contemporaneo una architettura del passato che abbia un valore



Figura n. 4. Monastero di Santa Maria do Bouro, Terras do Bouro, Braga.

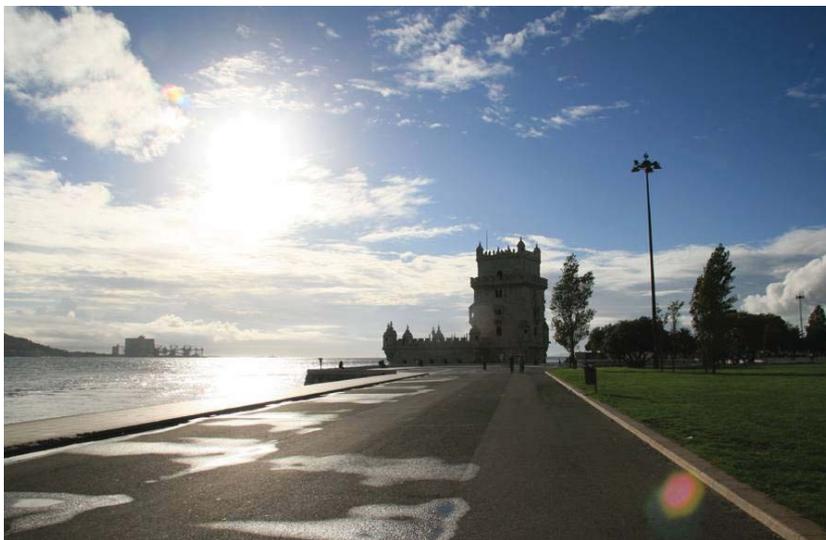


Figura n. 5. Torre de Belém.



Figura n. 6. Laboratorio Chimico della Facoltà di Scienze.

riconosciuto; sono chiamati i più noti architetti, ai quali, implicitamente o esplicitamente, si chiede di lasciare un segno sull'opera preesistente. È successo così con la Casa dos Bicos (fig. n. 1), con i Banhos de São Paulo (fig. n. 2), con il Convento da Flor da Rosa (fig. n. 3) e con il Monastero di Santa Maria do Bouro (fig. n. 4).

Dall'altro lato incontriamo una strategia filoscientifica, detta "*storico-documentale*", nella quale un monumento è considerato soprattutto nella sua dimensione di testimonianza fisica di una determinata epoca del passato. Le azioni di salvaguardia si concentrano nel preservare la materialità dell'opera e hanno normalmente una focalizzazione esclusivamente tecnica che configura azioni di "*Conservazione Integrale*" o, a volte, di Ripristino, che tendono a concludersi in operazioni di musealizzazione. Sono esempi di questa

strategia, statisticamente molto meno frequente della prima, ciò che si è verificato nella Torre de Belém (fig. n. 5) o nel Laboratorio Chimico della Facoltà di Scienze (fig. n. 6). (A volte avviene che le due strategie "*convivono*" nello stesso edificio: come nel Convento da Flor da Rosa..)

La strategia "*storico-documentale*", produce oggetti che, anche se più puri dal punto di vista teorico-scientifico, lasciano normalmente insoddisfatti gli architetti che lavorano in queste opere – e, da un certo punto di vista, il pubblico in generale, – nella misura in cui si presentano come ambienti freddi e distanti, estranei alla vita contemporanea. Le architetture perdono il loro spessore umano, la loro ricchezza comunicativa; diventano meri documenti di un momento del tempo, morti e superati. Dall'altro lato la strategia di "*riqualificazione artistica*" contiene semi d'effimero: induce un

processo di effimerizzazione. Essendo introdotta nell'architettura preesistente un'estetica contemporanea, senza aver cercato preventivamente un accordo con lo spirito dell'opera antica, i due entrano in conflitto, creando un cacofonia di messaggi. L'intervento recente si sovrappone all'antico, e tende a dominarlo e a cancellare – a livello percettivo – la presenza e il significato dell'antico. Il monumento così "*rivalorizzato*", in pratica, sparisce: diventa un'opera nuova detta "*d'autore*"; e l'edificio passa ad avere un valore solo per la sua novità. Quando il passare del tempo cancella questo sentimento di novità, il valore di quella architettura – a livello della coscienza pubblica comune – sarà svanito; sarà semplicemente una rovina, deposito di materiali disponibili per manipolazioni future.

Sentiamo l'introduzione della Memoria Descrittiva



Figura n. 7. Facciata del Monastero di Santa Maria do Bouro, raffigurando dei re di Portogallo che hanno avuto rapporto con il Monastero.



Figura n. 8. Monastero di Santa Maria do Bouro: rapporto tra la facciata della chiesa e del monastero.

del progetto di rinnovo di Santa Maria do Bouro, dell'architetto Eduardo Souto de Moura, che essendo un esempio della strategia di "rivalutazione artistica", utilizza anche la strategia "storico-documentale":

«Il progetto cerca di adattare, o meglio, di servirsi delle pietre disponibili per costruire un nuovo edificio. Si tratta di una nuova costruzione in cui intervengono varie testimonianze (alcune già registrate, altre da costruire) e non della ricostruzione dell'edificio nella sua forma originale [quello che la mentalità dominante pensa essere il restauro]. Per il progetto le rovine sono più importanti del "Convento", visto che si tratta di materiale disponibile, aperto, maneggiabile [...]. Durante il progetto il "disegno" ha cercato di trovare la lucidità fra forma e programma. Di fronte alle due ipotesi abbiamo optato per il rifiuto della consolidazione

*pura e semplice della rovina ad uso contemplativo [di nuovo quello che si pensa essere il restauro], puntando sull'iniezione di materiali, usi, forme e funzioni "entre les choses" come affermava Corbusier. Il "pittorresco" è una fatalità che accade e non la volontà di un programma».<sup>2</sup>*

#### A. SANTA MARIA DO BOURO

Questa proposta è ovviamente inaccettabile per chiunque abbia un minimo di coscienza della ragion d'essere del Monumento. Essa implica la totale perdita di identità dell'architettura.

Nel caso di Santa Maria do Bouro, "il Convento", come lo chiama l'architetto, era uno dei più antichi edifici cistercensi del Portogallo: la sua fondazione è attribuita a un eremita della comitiva del Conte D. Enrico (il padre del primo re di Portogallo), all'inizio del XII secolo. Nel corso dei secoli ha

saputo mantenere la sua presenza dominante e il suo carattere eminentemente cistercense, passando per innumerevoli vicende – devastazioni, terremoti, fino alla sua espropriazione nel 1834 (con l'espulsione degli ordini religiosi dal Portogallo), e classificazione, negli anni 50 del secolo XX –, sempre in stretta relazione con la vita della nazione portoghese (il che è evidente nell'iconografia della facciata – fig. n. 7)<sup>3</sup>.

Questo carattere cistercense si rivela per alcuni tratti architettonici comuni alle opere di questo ordine: qualcosa che si potrebbe definire approssimativamente come una valorizzazione della luce, bianca, e dell'ordine, semplice e autoevidente. Effettivamente i monasteri cistercensi, nonostante il trascorrere delle epoche e la trasformazione degli stili, si sono sempre distinti dagli edifici dello stesso genere loro contempora-



Figura n. 9. Monastero di Santa Maria do Bouro, vista dal contesto rurale.



Figura n. 10 a. Monastero di Santa Maria do Bouro: vista del chiostro.

nei, per una maggiore luminosità, brillantezza e chiarezza degli spazi, per una maggior parsimonia ornamentale, per un sentimento di ascetismo ed elevazione – sono come una realtà trasfigurata, un pezzo lucente di Paradiso, in Terra – in linea con ciò che predicava S. Bernardo di Chiaravalle. Sono queste caratteristiche che permettono a Dom Maur de Cocheril, secondato da Duby<sup>4</sup>, di riconoscere una certa “aria familiare”, trasversale a tutti i monasteri cistercensi, confermando la sua specificità stilistica. Ora quello che si sperimenta oggi in Santa Maria do Bouro è di un'altra specie: l'architetto trasformò l'antica architettura in qualcosa di simile a un museo di texture, enfatizzando la sensualità dei materiali, e scegliendo, come idea formativa del progetto, l'immagine della rovina. Questa opzione è in evidente contraddizione con lo spirito dell'opera originale, nella quale si



Figura n. 10 b.

concentrava il suo carattere di bene culturale e di monumento, e per la quale era stata decisa la sua salvaguardia. Questa memoria viva, che l'architettura incarnava, ora è stata oscurata.

E le conseguenze di questo atto sono sensibili nell'esperienza architettonica. Nell'opera di oggi si sente una discontinuità rispetto al contesto: sia urbano, dove la sua relazione con la facciata adiacente della chiesa è abbastanza ambigua (fig. n.8); che rurale, dove la sua relazione con il paesaggio agricolo sembra invertita – l'edificio è come un buco nero di rovine o Chaos, nell'ambito ordinato del paesaggio rurale, quando per sua natura dovrebbe irradiare Cosmos (fig. n. 9).

Un sentimento di inabitabilità pervade l'edificio così ricostruito – il che è sperimentabile nel chiostro (fig. n.10), frutto della violenta alterazione dello spazio delle gallerie, e nelle celle (fig. n. 11),

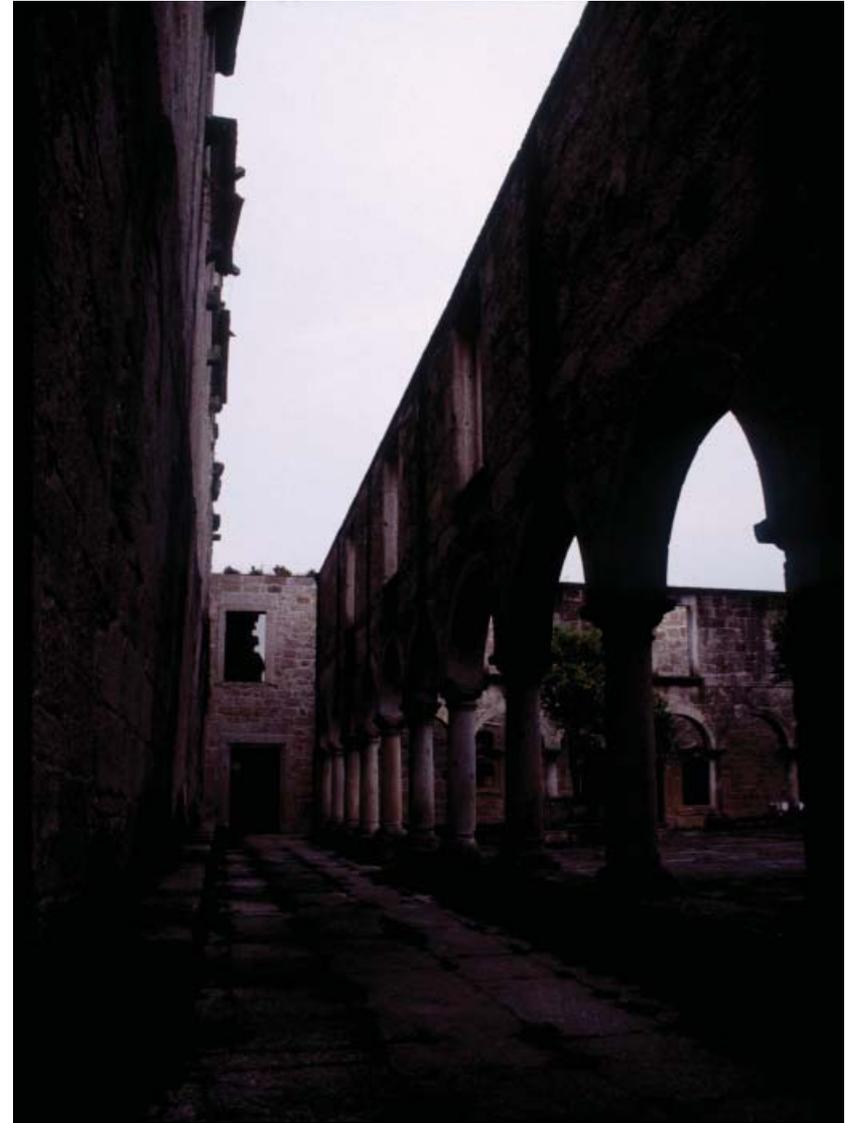


Figura n. 10 c.



Figure n. 11 a - 11 b. Monastero di Santa Maria do Bouro: vista delle stanze, anteriore celle.

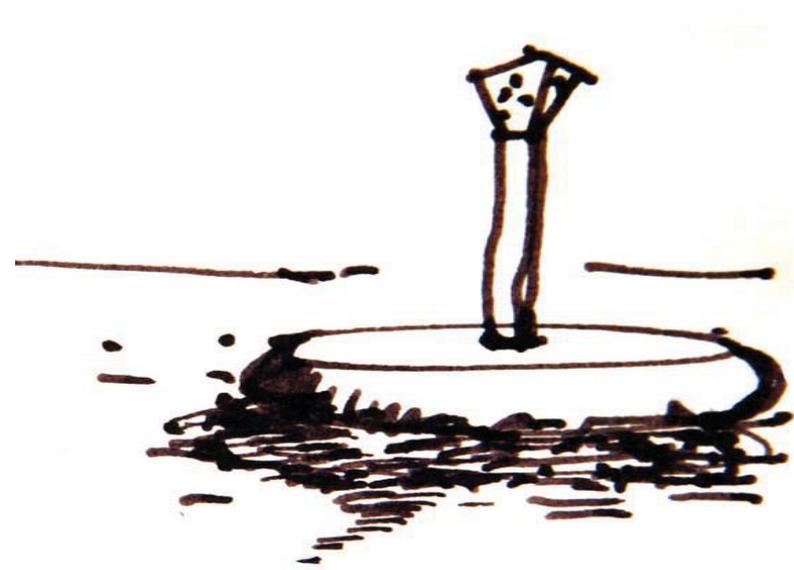


Figura n. 12. "Padrão dos Descobrimentos" collocato sull'acqua.

invisibili, vuol dire quello che chiedi nel commento come stanze a causa dell'eccessiva dimensione del bagno e del letto. Non si possono negare nelle immagini visive risultanti una attrazione estetica, ma questo diventa più un problema che un vantaggio: tutto è da vedere, ma niente da toccare, da possedere – da abitare –, come ci si aspetterebbe da un'architettura-monumento.

Quando la novità estetica scompare, o quando la risposta tecnico-funzionale viene superata dalle esigenze della società, l'edificio sarà morto – definitivamente morto, perchè il suo valore di memoria sarà stato completamente occultato sotto lo strato di cenere dell'intervento contemporaneo.

#### B. TORRE DI BELÉM

La strategia utilizzata per la Torre di Belém, non si presenta come un'alternativa credibile.

I materiali sono stati conservati e apparentemente non è stata introdotta nessuna poetica conflittuale con lo spirito dell'opera preesistente. Comunque i processi di analisi si concentrano in dati tecnici relativi alla dimensione fisica dell'oggetto (alla statica delle strutture e allo stato di conservazione dei materiali), trascurando quei dati dell'oggetto che più direttamente interferiscono con la sua percezione (analisi della superficie e degli aspetti relativi all'apparenza della forma architettonica). Non è stata considerata, nel processo di analisi, la storia rivelata dai materiali e dai processi costruttivi, né in quanto investigazione "in loco", né in quanto investigazione di archivio. Inoltre, non essendo stato letto il significato esistenziale dell'opera, l'intervento è stato insufficiente in alcune dimensioni ed eccessivo in altre.

La torre di Belém racconta un viaggio e simbolizza

un destino<sup>5</sup>. E lo fa mediante l'ornamentazione e gli ambienti architettonici.

La collocazione di un elemento verticale su un territorio porta sempre con sé il senso di una presa di possesso, di una identificazione, di una cosmificazione, del territorio sul quale è collocata. La Torre di Belém agisce così, a livello del significato esistenziale, come un "Padrão dos Descobrimentos" – la colonna di pietra, scolpita con i simboli del Portogallo, che i portoghesi del tempo delle Scoperte usavano per segnare i nuovi territori appena scoperti –; ma un "Padrão dos Descobrimentos" collocato sull'acqua (fig. n. 12), simbolizzando quello che il poeta disse: "era necessario che il mare unisse e non più separasse"<sup>6</sup>.

La Torre di Belém chiarifica questa sua operazione semantica, poi, rappresentando gli elementi del viaggio portoghese delle Scoperte. Rappresenta le

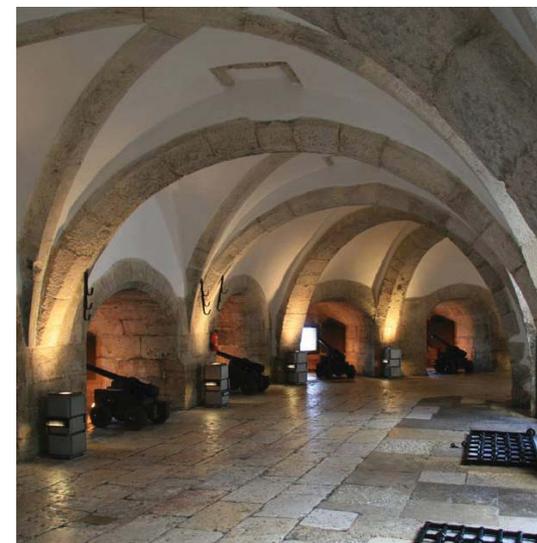
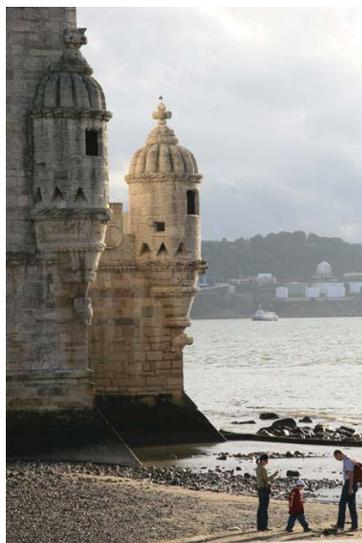


Figure n. 13 a - 13 b. Elementi simbolici delle tappe straniere: cupole mudéjares, chimere, il rinoceronte.

Figure n. 14 a - 15 b. Elementi simbolici del viaggio: scudi con la Croce di Cristo, corde, etc... Interno del Baluardo.

tappe straniere attraverso l'ornamento e l'iconografia (fig. n. 13): le cupole mudéjares, le chimere, il rinoceronte (prima raffigurazione di questo animale in Europa dopo la caduta dell'Impero Romano)... Rappresenta gli elementi del viaggio attraverso l'ornamento (fig. n. 14) – gli scudi con la Croce di Cristo, le corde, etc. –, ma anche con gli ambienti, soprattutto del Baluardo: l'esperienza del ponte nella piattaforma superiore del Baluardo, e l'esperienza dell'interno della nave – con la luce diffusa, il rumore delle onde, l'odore del mare e le nervature della volta invece delle travi dello scafo – nel piano inferiore del Baluardo. Rappresenta poi la casa da dove si è partiti, con delle immagini abituali del paesaggio portoghese (fig. n. 15) – come la sagoma della chiesa romanica – e gli artifici di canalizzazione dello sguardo in ambienti più rappresentativi della torre (come

nella sala che viene chiamata Cappella)<sup>7</sup>. Una certa riserva nel difendere con decisione la nettezza di ogni ornamento – compresi quegli elementi più iconici come il rinoceronte e le chimere – porterà, in un tempo non tanto lontano, allo sgretolamento del significato della Torre: la nitidezza del suo ornamento era un punto decisivo per la lettura e comprensione del valore storico-monumentale della Torre di Belém. Inoltre, la non considerazione – nell'analisi e nell'intervento di conservazione – dei caratteri di apparenza che con il tempo hanno incrementato il valore dell'oggetto – come la *"patina"* acquisita – ruba anche alla Torre di Belém potenziale comunicativo a livello culturale e psicologico (si ricordi quello che, a questo proposito, argomenta Alois Riegl<sup>8</sup>, parlando dell'empatia generata dall'aspetto invecchiato che i monumenti acquisiscono col

tempo, e che venne chiamato valore di antichità).

### C. SANTA MARINHA DA COSTA

La critica ai casi sopra esposti non significa che consideriamo la cultura portoghese incapace di una azione adeguata nella relazione con i suoi monumenti. In Santa Marinha da Costa, per esempio, – opera dell'Architetto Fernando Távora – si respira ancora il profumo della vita dell'antico edificio. L'architettura ci porta ancora – come una *"macchina del tempo"* – per le epoche passate, di cui questi muri furono degni testimoni (fig. n. 16). E la parte nuova, che fu necessario costruire, si legge, senza traumi, come successiva, come una presenza distinta ma discreta, rispetto all'architettura preesistente, sottolineando l'antica, senza sovrapporsi (fig. n. 17). Così si dà un effettivo compimento alla funzione di monumen-



Figura n. 15 a - 15 b - 15 c - 15 d. Elementi simbolici della casa da dove si è partito: sagoma della chiesa romanica. Interno della cappella. Artifici di canalizzazione dello sguardo.

to, di *monumentum*.

Ci domandiamo quindi: quale è il fattore decisivo del successo di Santa Marinha da Costa e dell'insuccesso di Santa Maria do Bouro e della Torre de Belém? Coincide esattamente con il tema di questo colloquio: l'adeguamento dell'analisi (io preferisco il termine "lettura") all'ontologia del monumento.

### 3. LA NATURA DEL MONUMENTO

Il monumento non può essere soltanto supporto di un intervento artistico contemporaneo – come l'intervento in Santa Maria do Bouro sembra supporre – ma, d'altro canto, un monumento non è neanche, semplicemente, un documento – come sembrerebbe essere considerato nell'intervento sulla Torre de Belém. Essere monumento implica un'altra modalità di azione.

#### A. MONUMENTUM

Monumento, dal latino *monumentum*, è il gerundio del verbo moneo, che significa ricordare, in senso imperativo o di un appello – può essere tradotto come "far ricordare", "chiamare l'attenzione", "avvertire", "esortare", a volte proprio "annunciare" <sup>9</sup>. Monumento è quindi ciò che ricorda o ciò che fa ricordare, come attore di un "ricordatevi!" imperativo – nella lingua comune potrebbe essere sostituito da "memento".

Il verbo *moneo* deriva dalla radice indio-europea *men*, da dove viene la parola *memini* (memoria)<sup>10</sup>, la stessa radice della parola "mente" o "mentale" e, in alcune lingue, lo stesso termine a cui si riferisce "uomo" (per esempio "man", "men", in inglese). Si può dire, così, che l'essenza del monumento è la "memoria", e conviene anche notare, già da subito, che il termine "memoria", nella sua origine, era inteso come qualcosa di essenziale all'umano.

#### B. MEMORIA

Alcuni delle più famose storie di fantascienza del secolo XX dimostrano proprio questo, perché considerano la perdita di umanità come conseguenza della perdita della memoria (in quanto qualità umana) – ricordiamo i romanzi *Fahrenheit 451* (R. Bradbury), *L'ammirevole mondo nuovo* (A. Huxley) e *1984* (G. Orwell): la rottura con il passato e con gli strumenti di trasmissione della memoria del passato, come i libri e la famiglia, implicano una brutalizzazione delle relazioni sociali, una de-umanizzazione.

Lo stesso tipo di affermazione è fatta dalla Filosofia, per bocca, per esempio, di Sant'Agostino, quando, nelle *Confessioni* o nel *Trattato sulla Trinità*, ci fa capire come l'identità dell'essere umano sia costituito per le sue memorie, risieda in esse (e non in qualche corpuscolo ra-



Figura n. 16 a - 16 b. Santa Marinha da Costa: "profumo della vita dell'antico edificio".

dicale di localizzazione indeterminata).

Anche la scienza, quando considera la sindrome dell'Alzheimer come (principalmente) una patologia della memoria, costata come la degradazione progressiva della memoria produce una graduale infantilizzazione e sostanziali alterazioni della personalità (con l'aumento dei comportamenti istintivi e la perdita della coscienza di sé, tendendo, il paziente, nello stadio finale della malattia, a uno stato di apatia vegetale, in cui non riesce a relazionarsi con l'esteriore perché non riesce a riconoscere che qualcosa di questo abbia significato). Anche la scienza, dicevamo, sottoscrive questa lettura della memoria come qualcosa di assolutamente essenziale – non accessorio – alla qualità dell'essere umano. Ora il monumento è il supporto di questa sostanziale, nodale, qualità umana che è la Memoria.

### C. L'ARTIFICIO DELLA MEMORIA

Diceva Augusto Comte che  
*«il nostro equilibrio mentale è, prima di tutto, dovuto al fatto che gli oggetti fisici con i quali siamo in contatto ogni giorno cambiano poco o nulla, dandoci così una apparenza di stabilità e permanenza.»*<sup>11</sup>

Hannah Arendt afferma che:

*«[...] la memoria e il dono di ricordare, dai quali deriva tutto il desiderio di immortalità, necessitano di cose che gli facciano ricordare, perché loro stessi non vengano a perire.»*<sup>12</sup>

E che:

*«usate nel modo giusto esse [gli artefatti umani] non scompaiono e prestano all'artificio umano la stabilità e la solidità senza le quali non si potrebbe sperare esse servissero di dimora alla creatura mortale e instabile che è l'uomo.»*<sup>13</sup>

I monumenti sono pertanto, essenzialmente, sup-

porti fisici della memoria, senza i quali essa, consegnata solamente alla volubilità delle coscienze, si perderebbe.

Le Goff evidenzia come la paradossale differenza di conoscenza che possediamo attualmente sopra la civilizzazione etrusca e sopra la civilizzazione romana si possa spiegare mediante i differenti tipi di strumenti a cui queste civiltà consegnavano la conservazione della memoria<sup>14</sup>. Essendo contemporanei e abitando entrambi la penisola italiana, in regioni vicine, dei secondi conosciamo non solo i grandi fatti ma perfino i dettagli della vita quotidiana, mentre dei primi – l'unica delle grandi civiltà antiche la cui lingua rimane indecifrata – conosciamo solo quello che è riferito attraverso i greci e i romani. L'ipotesi esplicativa, che quello storico propone, sottolinea come i romani fossero posseduti da un vero furor mnemonico, che li lanciava in un consecutivo processo di produzione di iscrizioni commemorativi, mentre i secondi, nonostante non disprezzassero la memoria, la confidavano soltanto al deposito mentale della classe dirigente. *«Quando essa smise di esistere come nazione autonoma, gli etruschi persero, come sembra, la coscienza del suo passato, ossia, di loro stessi.»*<sup>15</sup>

Ma un monumento non è solo un documento.

### D. DOCUMENTO

La considerazione in quanto sinonimi di "documento" e "monumento" è responsabile per molte manipolazioni indebite dei monumenti, di tendenza "storico-documentale", proprio come avvenuto nel laboratorio di chimica della Facoltà di Scienze<sup>16</sup>. La parola *monumento* si rifà ad un contenuto intrinseco – la memoria – che la parola 'documento' non contiene.

"Documento" proviene da *documentum*, gerundio di *docere* che significa "insegnare"<sup>17</sup>. Come strumento di insegnamento (non di apprendimento), il "documento" possiede, quindi, una connotazione



Figura n. 17. Santa Marinha da Costa, parte nuova: “una presenza distinta ma discreta”.

di esteriorità rispetto al soggetto, assolutamente contraria a quella di monumento, il cui contenuto è la memoria (che è un elemento soggettivo, interno all’ lo). Il significato contemporaneo di “documento” si dirige anche in questa direzione, in quanto si sta sempre più considerando come sinonimo di prova, di supporto cartaceo, soffrendo di irrefutabile e stretta oggettività.

Il monumento e il documento agiscono quindi in modi sostanzialmente differenti: il primo ripristina la memoria; il secondo si sostituisce alla memoria. I loro *modus operandi* e i loro effetti sono strutturalmente divergenti.

Il monumento richiama la memoria ad una evocazione di quello a cui si riferisce, ma il suo referente è sempre una esperienza umana, qualcosa di personalmente acquisito, partecipante dell’ lo; egli rimane senza vita in assenza di una qualsiasi assimilazione di carattere personale da risve-

gliare, da rievocare. (Da qui la necessità di quello che normalmente si chiama “una certa sensibilità”, perché i monumenti si manifestino in quello che sono).

Nonostante faccia uso di un appendice oggettuale, il monumento richiama ad un contenuto reso soggettivo e pretende una ripercussione, prima di tutto, nella sfera soggettiva (sebbene abbia conseguenze anche nel mondo esteriore). Al contrario, l’obiettivo del documento è esattamente l’indipendenza dalla soggettività – esso pretende di tradurre in forma oggettiva la oggettività di un avvenimento, in modo da far diventare superflue e inutili qualsiasi interpretazioni personali.

Il monumento possiede una certa capacità di insinuazione (che il documento non ha in sé), che mette in moto la capacità di rendere presente una esperienza passata – come se si trattasse di una “macchina del tempo”. In una forma mi-

steriosa il monumento è come se attivasse la coscienza di diversi momenti passati dell’ lo-in-azione, per l’ induzione di movimenti e sentimenti che svelano il significato vitale di una esperienza passata – adesso riattualizzata, fatta consapevole, approfondita.

L’ esperienza che permette di riconoscere la presenza di un monumento è, quindi, quella della “partecipazione nell’ lo”: l’ avvenimento di una ripercussione personale che pervade il più intimo ed essenziale dell’ essere umano. Questa esperienza è fenomenologicamente descritta con la nozione – rispetto all’ oggetto e che nel modo migliore lo identifica empiricamente – della sua insostituibilità.

Questo carattere di insostituibilità inserisce il monumento in un insieme di cui fanno anche parte le opere d’ arte, gli oggetti di antiquariato e le persone; un insieme che si distingue radicalmente da altri oggetti, di carattere tecnico-funzionale (caratteristica che è anche dei monumenti architettonici ma che non li identifica): questi oggetti, in quanto strumenti (ad esempio il martello o le automobili), sono sostituibili per altri oggetti che compiano la stessa funzione; il monumento no, perché la partecipazione che realizza nell’ lo – nel mio soggetto – lo fa diventare insostituibile: unico e necessario.

Esiste così una sostanziale somiglianza fra l’ essenza dell’ esperienza di un’ opera d’ arte, di un oggetto di antiquariato, di un monumento e di una persona (come persona). Per i monumenti, le opere d’ arte, le antichità, è possibile dire che essi emettono un riverbero di personalità, che la loro presenza è quasi-umana.

Questa ontologia del monumento, il suo *modus operandi* particolare, legato alla sua funzione di fronte all’ umanità, implica necessariamente una cura nella sua analisi, nella sua comprensione, di modo tale che esso non sia trattato come qualcosa che non è, cosa che sarebbe – importante sot-

tolinearlo – dannoso per l'umanità, a livello psicologico e sociale.

Già Ruskin aveva capito questo nel dichiarare il superlativo potenziale mnemonico dell'Architettura – assimilandola così al monumento:

«*There are but two strong conquerors of the forgetfulness of men, Poetry and Architecture; and the latter in some sort includes the former, and is mightier in its reality.*»<sup>18</sup>

«*[...] Architecture is to be regarded by us with the most serious thought. We may live without her, and worship without her, but we cannot remember without her.*»<sup>19</sup>

«*[...] for it is in becoming memorial or monumental that a true perfection is attained by civil and domestic buildings.*»<sup>20</sup>

Allo stesso tempo in cui definiva come obiettivo della architettura la difesa della salute mentale dell'Uomo:

«*Architecture is the art which so disposes and adorns the edifices raised by man, for whatsoever uses, that the sight of them may contribute to his, pleasure, power and mental health.*»<sup>21</sup>

#### 4. PARAMETRI DI LETTURA DEL MONUMENTO

Dire che un monumento non è un documento, significa dire anche, pertanto, che il contenuto monumentale specifico non è oggettivo, non è oggettivamente definito, nonostante sia veicolato da qualcosa di oggettivo, esterno al soggetto.

Essendo così, si può soltanto dire che qualcosa è un monumento dopo che qualcuno abbia fatto esperienza di esso, dopo una ripercussione nella propria memoria personale. Ciò implica che l'ontologia del monumento non gli permette di essere identificato *a priori*, secondo caratteristiche oggettive sue, prima che un soggetto umano ne faccia una sperimentazione poetica. (E' quello che si capisce per esempio nella distinzione che si tenta di fare tra un'antichità e una cosa vecchia. La prima merita da parte nostra una specie di riverenza, di

devozione misteriosa, per tutto ciò che comunica. La seconda è stata superata nel suo utilizzo e non serve più per nulla. Per una, paradossalmente, il tempo è stato favorevole, per l'altra, no. E oltretutto, molte volte la specie dalla quale entrambe sono originate è la stessa: oggetti di uso quotidiano di una epoca passata – i primi hanno acquisito un valore di memoria, i secondi semplicemente hanno perso il loro valore funzionale.)

Da tutto questo lungo percorso teorico, che ha tentato di identificare prima alcune maniere inappropriate di trattare l'oggetto monumento e, poi, di identificare le cause di questo trattamento indebito – che si è capito essere legato ad una insufficiente comprensione della natura del monumento – scaturiscono, quindi, conseguenze per le metodologie di analisi e registrazione di dati del monumento – appunto per le tecnologie informatiche al servizio del Restauro e della Conservazione.

I metodi di analisi del monumento, i processi di lettura e di accumulo delle informazioni relative a questo tipo specifico di oggetto, devono, perciò, essere sufficientemente versatili per potere veicolare, non solo gli aspetti documentativi, ma anche gli aspetti intrinsecamente monumentali; non solo gli aspetti strettamente oggettivi, ma anche quegli aspetti soggettivi che scaturiscono dall'oggettività monumentale.

E queste due specie di informazioni devono essere raccolte e veicolate in stretta correlazione, in forma di coppie: la ripercussione soggettiva che decorre dalla forma architettonica oggettiva. Esattamente perché il carattere del monumento è specifico dell'oggetto al quale è relativo, poco altro può essere detto per aiutare la costituzione di una batteria di analisi alla quale il monumento possa essere sottomesso.

Così, la conclusione di questa comunicazione si riassume nella proposta di una preoccupazione: quella che i mezzi informatici e multimediali, utilizzati nell'analisi e nella trasmissione di informa-

zioni relative ai monumenti, sappiano includere il carattere quasi-umano che identifica la natura del monumento e che, in fin dei conti, determina la sua ragione di essere ultima e la ragione dello sforzo della sua salvaguardia. Sapendo perciò che, affinché questo succeda è necessario che i mezzi informatici vincano una avversità che è costitutiva degli stessi – quella di tendere ad essere esclusivamente tecnici – quindi le letture e le analisi dei documenti dovranno essere – necessariamente, perché l'ontologia del monumento lo richiede – poetiche.

Come può accadere ciò, chiederete?

So dire poco rispetto a questo. Vi lascio tuttavia con qualcosa che, sotto questa prospettiva, è stato per me una ispirazione.

All'inizio vi ho presentato l'allegoria di Boito e vi ho chiesto di considerare la bella modello come opera di arte monumentale. Finisco ora con un testo di Kierkegaard, nel quale vi chiedo di considerare l'eroe come il contenuto reale, documentale, e il poeta come la forma monumentale (l'esperienza) di un'architettura da salvaguardare.

«*Se l'uomo non avesse una coscienza eterna, se al fondo d'ogni cosa ci fosse solo una potenza selvaggia e ribollente che produce ogni cosa, il grande e il futile, nel turbine d'oscure passioni; se il vuoto senza fondo, che nulla può colmare, si nascondesse sotto tutte le cose, che cosa sarebbe la vita, se non disperazione?*

*Se così fosse, se non ci fosse alcun sacro legame che unisse gli uomini, se le generazioni si rinnovassero come le fronde dei boschi, spegnendosi l'una dopo l'altra come il canto degli uccelli nelle foreste; se le generazioni attraversassero il mondo come la nave l'oceano o il vento il deserto, atto cieco e sterile; se l'oblio eterno sempre affamato non trovasse altra potenza alcuna tanto forte da strappargli la preda per la quale è in agguato – che vanità e che desolazione sarebbe la vita! Ma, proprio per questo, non è così e proprio come*

*Dio ha creato l'uomo e la donna, così ha anche formato l'eroe e o il poeta o l'oratore.*

*Questo non può fare nulla di quello che fa l'altro, può soltanto ammirare, amare, rallegrarsi per l'eroe. E nel frattempo, anche lui è felice, non meno dell'eroe; infatti l'eroe è come la sua migliore essenza, della quale è innamorato; allegro, nel frattempo, di non esserlo lui stesso, del fatto che il suo amore possa essere ammirazione.*

*Lui è il genio del ricordo, non può fare nulla se non ricordare quello che è stato fatto; non può fare nulla se non ammirare quello che è stato fatto. Egli non prende nulla di se stesso, ma possiede fervore per quello che gli è stato affidato. Egli segue la scelta del suo cuore, ma quando trova quello che cerca, va alla porta di ciascun uomo con la sua canzone e il suo discorso, affinché tutti possano ammirare l'eroe come lui, affinché siano orgogliosi dell'eroe così come egli è.*

*Questo è il suo compito, la sua umile opera, questo è il suo fedele servizio nella casa dell'eroe. Se lui rimane così fedele al suo amore, se lotta giorno e notte contro l'astuzia della dimenticanza, che vuole rubargli l'eroe, allora egli ha realizzato la sua opera; allora egli entra a far parte della compagnia dell'eroe che ha tanto amato così fedelmente, infatti il poeta è come la miglior essenza dell'eroe, certamente impotente, come un ricordo, ma anche trasfigurato, come un ricordo.*

*Perciò, nessuno che è stato grande sarà dimenticato e nonostante questo impieghi del tempo, anche se la nuvola dell'incomprensione espella l'eroe, tuttavia il suo amante arriva, e quanto più tempo passa, tanto più fedelmente si attacca a lui. No! Nessuno che è stato grande nel mondo sarà dimenticato [...].»<sup>22</sup>*

#### NOTE

[1] Dobbiamo alla professoressa Maria Antonietta Crippa la nostra introduzione a questo racconto di Boito (Crippa M. A., «Boito e l'Architettura della Italia Unita», in Boito C., *Il Nuovo e l'antico in Architettura*, Jaca Book, Milano, 1988, p. XXXIV-XXXVI).

Si veda anche Boito C., *Un corpo in Storielle Vane*, Pendragon, Bologna, 2007.

[2] Si veda Souto Moura E. in *Il Portogallo del Mare, delle Pietre, delle Città*, XIX Esposizione Internazionale di Architettura della Triennale di Milano, Lisbona, Ministero della Cultura Ufficio delle Relazioni Culturali Internazionali, 1996, p. 79.

[3] Si veda Marques de Abreu P., *Palácios da Memória II*, tesi di dottorato, Facoltà di Architettura della Università Tecnica di Lisbona, 1997, secondo volume.

[4] Cocheril D. M., *Routier des Abbayes Cisterciennes du Portugal*, Fondation Calouste Gulbenkian, Centre Culturel Portugais, Paris, 1986 p. 38, e Duby G., *San Bernardo e l'arte cistercense*, Einaudi, Torino, 1982.

[5] Si veda Marques de Abreu P., *Palácios da Memória II*, tesi di dottorato, Facoltà di Architettura della Università Tecnica di Lisbona, 1997, secondo volume.

[6] Pessoa F., *O Infante in Messaggio*, Passigli, Firenze, 2003.

[7] La cappella è una sala molto significativa nel complesso della Torre de Belém. È l'unico comparto il cui interno è ornato. E, paradossalmente, mentre tutte le aperture degli altri edifici puntano verso il mare, le aperture di questo puntano verso terra. Oltre a ciò, guardano a punti precisi sulla terraferma: a chiese importanti, la cappella di San Gerolamo, e usando un artificio che blocca la presa di vista assiale, alla cattedrale di Santa Maria de Belém, e alla chiesa dell'antico ordine del Tempo di San Giacomo, sull'altra riva del Tagus.

[8] Riegl A., *El culto moderno de los monumentos. (Der moderne Denkmalkultus. Sein Wesen und seine Entstehung)*, Leipzig, Vienna, 1903) Visor, Madrid, 1987.

[9] Abbiamo seguito, per l'etimologia della parola monumento, e per quanto riguarda la definizione di *moneo*, il dizionario di Félix Gaffiot (Gaffiot F., *Dictionnaire illustré Latin-Français*, Hachette, Paris, 1934)

[10] Si veda anche Le Goff J., «Documento/Monumento» in Enciclopedia Einaudi, vol. 1, *Memoria-Storia*, INCM, Lisboa, 1984, pp. 95-106.

[11] Parafrasi di Auguste Compton in Connerton P., *Come le*

*società ricordano*, Armando Editore, Roma, 1999 (Celta editori, Oeiras, 1999, p. 42).

[12] Arendt H., *A Condição Humana (The Human Condition)*, The University of Chicago Press, Chicago and London, 1970) Relógio d'Água, Lisboa, 2001, p. 210.

[13] Arendt H., *A Condição Humana*, op.cit., p. 175. La Arendt dice ancora, nella stessa opera: «Il lavoro e il suo prodotto, l'artefatto umano, danno una certa permanenza e durabilità alla futilità della vita mortale e al carattere effimero del tempo umano» (p. 21).

[14] Le Goff J., «Memoria» in Enciclopedia Einaudi vol. 1, *Memoria-Storia*, INCM, Lisboa, 1984, p. 47.

[15] Mansuelli G. A., *Les civilisations de l'europe ancienne*, Arthaud, Paris, 1967. Cit. in Le Goff J., «Memoria» in Enciclopedia Einaudi, op. cit. (p. 46).

[16] In questo Laboratorio, che fa riferimento al secolo XIX, è stata fissata una data ed è stata fatta una restituzione "com'era, dov'era", esattamente in questa data, non considerando gli arricchimenti che il tempo ha introdotto e prescindendo dagli estratti più antichi (si veda Graça Santa Bárbara e Vanda Leitão, «O laboratório Chimico da Escola Politécnica de Lisboa (1857-1890, 1998-2006)» in

Química e Sociedade, n° 102, Julho-Setembro 2006, pp. 45-54. Disponibile su [http://www.spq.pt/boletim/docs/boletim-SPQ\\_102\\_045\\_07.pdf](http://www.spq.pt/boletim/docs/boletim-SPQ_102_045_07.pdf)

[17] Le Goff J., «Documento/Monumento» in *Enciclopedia Einaudi*, op. cit., p. 95.

[18] Ruskin J., *The Lamp of Memory*, § II in *The Seven Lamps of Architecture*, Dover Editions, New York, 1989, p. 178

[19] Ruskin J., *The Lamp of Memory*, § II in *The Seven Lamps of Architecture*, op. cit., p. 178.

[20] Ruskin J., *The Lamp of Memory*, § III in *The Seven Lamps of Architecture*, op. cit., pp.178-179.

[21] Ruskin J., *The Lamp of Sacrifice*, § I, in *The Seven Lamps of Architecture*, op. cit.

[22] Kierkegaard S., «L'elogio di Abramo» di Timore e Tremore, Mondadori, Milano, 2003.