



Giovanni Urbani lettore di Heidegger La salvaguardia dell'arte del passato e l'ideale di una nuova scienza

Graziella Travaglini
Università degli Studi di Urbino Carlo Bo
graziella.travaglini@uniurb.it

Abstract

This work is about the philosophical aspects of Giovanni Urbani's thought, that is those reflections which constantly refer to Martin Heidegger's philosophy.

The interest in these theoretical aspects doesn't stem from the necessity to determine whether Urbani has correctly understood the heideggerian *lectio*, but rather from a necessity of thought; the necessity to explain, in an ordinary way, how that particular kind of knowledge that develops through the experience of conservation is able to enrich and make speculative activity more fruitful. Urbani's research, indeed, seems to find answers where the philosopher's thought stops, drifting toward mysticism.

Thus the present work underlines the peculiar and original way Urbani understands Heidegger's lesson, starting just from the point where the theoretical aspects of their reflections start to diverge, and the idea that the conditions to build a new man and a new model of rationality are to be found within science substitutes the heideggerian waiting for the new coming of the Sacred, which is to happen in poetry: the knowledge and experience of conservation become the testing ground of this research, to which the duty to produce an «advance in civilization» has been entrusted.

La riflessione di Giovanni Urbani sulla conservazione, e più in generale sull'esperienza dell'arte, si sviluppa attraverso un confronto continuo, serrato e incalzante con la filosofia di Martin Heidegger. La radicalità del pensiero di Urbani è sorretta dal terreno teorico del pensatore tedesco, ma le linee di riflessione che fondano filosoficamente l'argomentare del primo non sono semplicemente la trasposizione di alcuni temi fondanti la riflessione del secondo all'ambito della teoria del restauro e della conservazione. Ciò che rende interessante una lettura filosofica del pensiero di Urbani non è tanto l'uso, che, di alcune riflessioni heideggeriane, fa colui che riflette criticamente sull'attività della conservazione, quanto piuttosto il fatto che, leggendo i testi di Urbani, si coglie in maniera singolare come le esperienze pratiche e operative del restauro, il lavorare sui materiali produca rappresentazioni le quali – prendendo a prestito un'espressione usata da Kant a proposito delle «idee estetiche» – «danno occasione a pensare molto»¹, cioè sia in grado di arricchire e rendere più feconda l'attività speculativa. L'intento, quindi, non è quello di capire se il dialogo che Urbani instaura con il filosofo tedesco sia fondato su una qualche correttezza storiografica. Può essere invece di maggior interesse una lettura che, mettendo in evidenza questo dialogo, assuma la prospettiva del *saper-fare* come eccedente e portatrice, nella sua capacità di distorcere e 'manipolare' il pensiero speculativo, di alcune risposte, laddove la riflessione filosofica sull'esperienza dell'arte si arresta, chiusa in aporie non superabili. La ricerca di Urbani infatti sembra compiere un passo avanti quando il pensiero di Heidegger si arena in una *impasse* insormontabile. Il primo, supportato nella sua riflessione da un'esperienza sul campo, che lo radica nella dimensione etico-pratica e operativa, trova una risposta dove il filosofo tedesco rimane chiuso in una difficoltà che lo conduce a una deriva mistica e pone il suo pensiero in attesa di un superamento della metafisica, in attesa di un nuovo avvento dell'essere, del sacro, che dovrebbe accadere nella poesia.

Questo lavoro, quindi, cercherà di evidenziare il modo, del tutto peculiare e originale, in cui Urbani recepisce la lezione di Heidegger, sviluppando la trattazione proprio a partire da quel punto, a partire dal quale la linea teorica della loro meditazione comincia a divergere, e a una visione escatologica della storia dell'essere (Heidegger), si sostituisce l'idea che

¹ Kant (1979, trad. it. 173). Kant definisce le idee estetiche «quelle rappresentazioni dell'immaginazione, che danno occasione a pensare molto, senza che però un qualunque pensiero o un concetto possa esser loro adeguato, e, per conseguenza, nessuna lingua possa perfettamente esprimerle e farle comprensibili».

all'interno della scienza e della tecnica occorra trovare le condizioni per ripensare un nuovo modello di razionalità. Operazione critica, quest'ultima, condotta sulla tecnica del restauro e più in generale sulla scienza della conservazione, che diventano le forme esemplari di un 'saper-fare', a partire dal quale fondare un nuovo ideale di scienza e di tecnica. E tale compito sembra assegnato proprio a questo particolare tipo di conoscenze proprio per la loro natura ambigua, 'incerta', liminare, in cui il problema delle due culture irrompe creando complesse aporie. In sostanza, tali aspetti, che sembrano i nodi critici e deboli di queste forme di sapere, diventano per Urbani i punti di forza per ripensare a fondo le categorie su cui si fonda la razionalità moderna. L'esperto di conservazione, infatti, sa bene che la serietà delle scelte teoriche e operative deve nascere da una consapevolezza critica che il restauratore acquisisce attraverso una compenetrazione dei saperi, attraverso una conoscenza interdisciplinare. Ma questa interdipendenza dei saperi, in cui vengono correlate analisi storico-artistiche, valutazioni etico-politico-economiche, competenze tecnico-scientifiche, si realizza grazie a una ricerca condotta sulla base di una costante interrogazione sullo statuto epistemologico del restauro, e di pari passo a una interrogazione filosofica sulla condizione dell'arte nella modernità. Ma su quali principi si fonda questa conoscenza interdisciplinare e quale ideale di scienza e tecnica si viene definendo a partire da questa costante interrogazione critico-filosofica?

Il motivo fondante che accomuna i due pensatori, Heidegger e Urbani, è l'idea che l'arte sia un'esperienza di verità. Tutta la riflessione urbaniana sull'esperienza dell'arte, e quindi anche del restauro, viene condotta sulla scia della riflessione critico-decostruttiva che Heidegger compie a proposito dell'estetica moderna, in cui si produce questa riduzione dell'esperienza dell'arte a *Erlebnis*, a esperienza vissuta: processo che si è prodotto attraverso i secoli e attraverso il quale si è venuto progressivamente perdendo il legame tra arte e verità. «Ma, forse, l'esperienza vissuta è l'elemento in cui l'arte sta morendo»². L'estetica moderna è manifestazione della metafisica della soggettività, epoca caratterizzata dal pieno dispiegamento del dominio della scienza e della tecnica; ambiti che diventano modello esemplare del sapere veritativo e rispetto ai quali l'arte decade a mera espressione della sfera dell'interiorità, forma secondaria e

² Heidegger (1936, trad. it. 63). Nella pagina precedente si sostiene: «Da quando ebbe inizio una considerazione specifica dell'arte e degli artisti, questa considerazione ha preso il nome di estetica. L'estetica assume l'opera d'arte come un oggetto e precisamente come l'oggetto della *aisthesis*, dell'apprensione sensibile nel senso più ampio. Oggi questa apprensione prende il nome di esperienza vissuta [*Erlebnis*]».

inessenziale dell'esperienza umana. Il pensiero di Urbani è perfettamente aderente alla *pars destruens* del pensiero heideggeriano; coglie in modo fedele la lezione del filosofo tedesco, che legge la storia della metafisica occidentale sulla base della tendenza a pensare in base alla categoria dell'oggettività, categoria che trova la sua manifestazione compiuta nel dispositivo tecnico, nella scienza intesa come forza motrice del mondo. Questo processo epocale ha determinato una riduzione dell'esperienza dell'arte a «rappresentazione oggettiva del sentimento estetico»³, e le analisi filosofiche, storico-artistiche, etiche che Urbani sviluppa sono debitrice di questa interpretazione storico-epocale del pensiero occidentale, e in base a questa analisi critica vengono messe in discussione tutte le categorie, i sistemi concettuali sui quali si fonda il pensiero della conservazione: la logica museale, il rispetto dell'autenticità dell'opera, la recezione dell'opera fondata sul piacere estetico. Ma se questi aspetti decostruttivi conducono necessariamente a riaffermare il valore veritativo dell'arte, si vedrà come quest'idea non si definisce in Heidegger e Urbani secondo termini perfettamente sovrapponibili.

Le critiche che Urbani muove al restauro estetico partono proprio dalla necessità di ripensare radicalmente l'idea di arte come categoria della metafisica della soggettività. La storia dell'arte e il restauro critico procedono assumendo come evidente l'esistenza dell'«autenticità» dell'opera. Di qui, la necessità di rispettare l'autenticità dell'opera, l'esigenza di ritrovare una presunta origine, la ricerca che tende alla restituzione di una valenza estetica che risiede nel «messaggio ideale», in quella «realtà pura», che ha la sua origine nella coscienza e che permane come istanza trascendentale al di là della caducità materiale dell'opera. Quella coscienza che ritrova una continuità e una dimensione imperitura nell'atto della ricezione e del restauro⁴.

Esposta in maniera molto sintetica, la teoria estetica del restauro consiste nell'assumere che lo stato di conservazione delle opere d'arte sia da valutare in rapporto non all'integrità o meno della loro costituzione materiale, ma a quella dell'originario «messaggio» artistico in esse contenuto. Questo significa che un'opera materialmente integra, ma per una ragione o per l'altra modificata nel suo aspetto originario da interventi successivi, sarà da considerarsi in cattivo stato di conservazione; mentre l'opposto varrà per un'opera indenne sotto l'aspetto suddetto, anche se frammentaria o addirittura in stato di rudere. Talché

³ Urbani (1962, 113).

⁴ Cfr. Zanardi (2009, 85 sgg.).

spesso dal restauro ci si attende che produca effetti d'invecchiamento o di destrutturazione, anziché di rimessa a nuovo o finitura⁵.

Queste parole evidenziano i limiti generali di una teoria estetica del restauro, ma sono, al tempo stesso, una critica che Urbani rivolge alla teoria del restauro del maestro Cesare Brandi. Teoria di cui Urbani riconosce i meriti, ma la cui validità è «da comprovare rispetto al presente storico, cioè rispetto ad eventuali situazioni nuove che siano nel frattempo intervenute nella realtà delle cose»⁶.

Da queste critiche, emerge anche un'inversione dell'ordine delle priorità, per cui il criterio di autenticità con cui si deve misurare il restauratore risulta essere, in via di principio, quello della «conservazione materiale dell'opera», a partire dal quale si può porre il problema della sua ricezione simbolica. Compito fondamentale dell'attività del restauratore è definire quindi lo stato di conservazione della materia dell'opera, per poter stabilire le condizioni che possano rendere possibile una conservazione preventiva di questa materia.

Questo motivo della «conservazione materiale dell'opera» non è, tuttavia, per nulla un dato evidente, ma diventa il problema intorno al quale ruota tutta la riflessione di Urbani, che non si accontenta di opporre a una prospettiva soggettivistica una risposta in termini tecnico-scientifici. Il restauro estetico pretende di oggettivare se stesso rendendo la stratificazione storica dell'attività di restauro qualcosa di oggettivabile, cioè rendendo l'integrazione sempre e facilmente riconoscibile, ma a questa logica metafisica non si può contrapporre l'idea di una conservazione materiale dell'opera nei termini di un'«ideologia» della scienza tutta interna allo stesso orizzonte metafisico⁷. Questo problema è strettamente connesso a quello delle due culture, che devono trovare un terreno di integrazione proprio nella ricerca applicata della conservazione e del restauro che, secondo l'autore:

⁵ Urbani (2000, 66).

⁶ Ivi, 69. Il rapporto tra queste due fondamentali figure del pensiero del restauro è trattato e da B. Zanardi, *Op. cit.*, che svolge un'esauriva trattazione biografica, storiografica e teorica.

⁷ Cfr. ivi, 16: «appoggiando il criterio dell'autenticità su basi tecnico-scientifiche, abbiamo usato, e forse più propriamente abusato di scienza e tecnica in senso "ideologico", ce ne siamo cioè serviti non per realizzare l'autenticità su questa terra, nelle opere d'arte concrete, ma per farla assurgere a l rango di categoria metafisica, parallela, anzi in tutto identica a quella dell'arte».

non può più limitarsi a prendere atto del monumento per così dire a distanza, cioè come oggetto di studio o di contemplazione estetica, ma deve tentare di riportarlo nella dimensione di un oggetto d'esperienza attuale; in altri termini: nella dimensione di un prodotto ancora aperto al fare umano, su cui cioè, con azioni necessariamente nuove e diverse, possiamo riacquisire e ripetere l'esperienza dell'unica forma di attività che non ha mai devastato il mondo: l'attività creativa⁸.

Urbani condivide con Heidegger l'idea del carattere finito, mortale, fragile e contingente di ogni fenomeno umano⁹. Quindi, per l'esperto della conservazione non costituisce un problema o una fonte di aporie – come accade nella teoria estetica del restauro – riconoscere il carattere radicalmente storico dell'attività del restauro; anzi Urbani prende atto che questa determinazione temporale è sua caratteristica costitutiva, la assume appieno e radicalmente, ne sviluppa tutti gli effetti, parlando del restauro e della conservazione non in funzione di un «interesse conoscitivo o di un bisogno spirituale», ma come «l'integrazione materiale del passato nel divenire dell'uomo»¹⁰. Il restauro si pone nel solco aperto dalla verità dell'opera, l'opera è «matrice di una rinnovata esperienza» di quel fare creativo che è il restauro, ma questa verità dell'opera non è la sua segregazione in una sfera ideale, autonoma rispetto al mondo della vita: l'opera non trova la sua continuità e «salvaguardia»¹¹ nella dimensione separata, dalla storia e dal tempo, dei suoi valori sovrasensibili, ma nel modo in cui chi la restaura la interpreta attraverso un *fare*, che la rende esperienza viva, sensibilmente e materialmente radicata nel mondo storico e naturale all'interno del quale se ne opera la custodia. L'opera dona continuamente pensiero, è produttrice di senso e di esperienza viva, e vive nei modi in cui l'uomo la conserva e la salvaguarda sempre in modo determinato e storico. L'esperienza dell'opera non può essere, secondo

⁸ Ivi, 46.

⁹ Cfr. Agamben (2009, 199): «Come ogni vero snobismo [...], lo snobismo di Giovanni era innanzitutto un'acutissima percezione del carattere storico – e quindi anche frivolo, cioè friabile e caduco – di ogni fenomeno umano e, conseguentemente, un'altrettanto scontrosa intolleranza per chi non sa leggere le segnature storiche dell'accadere. [...] E ho sempre pensato che non poteva essere un caso che un uomo dotato di un tale particolare snobismo dovesse per mestiere occuparsi dei segni che il tempo lascia sulle cose».

¹⁰ Urbani (2000, 48).

¹¹ Questo termine «salvaguardia» è usato secondo la *lectio* heideggeriana del momento della recezione dell'opera. Nel saggio su *L'origine dell'opera d'arte*, cit., p. 52, Heidegger così definisce questa nozione: «La salvaguardia dell'opera non isola l'uomo nelle sue esperienze vissute, ma lo fa entrare nell'appartenenza alla verità quale si storicizza nell'opera».

Urbani, ridotta ai suoi valori ideali, perché ciò la consegnerebbe a un destino di trascuratezza e di degrado, tant'è che «la ricerca di una restituzione del valore estetico dell'opera al di là della sua costituzione materiale confina il patrimonio storico-culturale “nel ruolo metafisico di bene o valore ideale [per così consegnarlo] a una pura e semplice vicenda di decadenza materiale per incuria e abbandono”»¹². Nella considerazione della funzionalità estetica della produzione artistica genera il rischio che si crei un cortocircuito, per cui «a un grado estremo di deterioramento della materia, faccia riscontro il massimo dispiegamento delle potenzialità estetiche dell'opera»¹³.

Così il pensiero di Urbani si pone nella prospettiva di un superamento della dicotomia materia-forma: le «immagini sono incorporate ai materiali» e seguono lo stesso «percorso assegnato e ineluttabile di trasformazione e degrado»¹⁴. La «conservazione materiale dell'opera» si viene definendo quindi come «integrazione materiale del passato nel divenire dell'uomo». Non riconoscimento del momento autonomo e assoluto della realtà pura dell'opera d'arte, ma attività che testimonia il suo essere contingente, il suo esser fatta dentro una materialità che la espone costitutivamente alla realtà del mutamento e del divenire. Solo assumendo appieno questa condizione fondante dell'opera, si pongono i presupposti necessari per rallentare il suo degrado e la sua corruzione. Dice Urbani che «in nessun paese come il nostro, la presenza materiale del passato è la componente primaria dell'ambiente»¹⁵. È in questa dimensione che si colloca il compito del restauratore, al quale non è dato in alcun modo di ricostruire dall'interno, ma paradossalmente in modo oggettivo, una storia di decadenza materiale dell'opera, ma piuttosto è assegnato il compito di scoprire quella totalità di rapporti che essa è, e di testimoniare attraverso l'attività del restauro la propria appartenenza a una tradizione, a un mondo politico, morale, religioso e naturale, che l'opera stessa contribuisce a produrre e a trasmettere. Così, se nel saggio su *L'origine dell'opera d'arte* Heidegger si chiede se l'opera è ancora opera nel momento in cui «il trasferimento in una collezione privata ha privato queste opere del loro mondo»¹⁶, Urbani sostiene che:

¹² Zanardi (2009, 87-8).

¹³ Ivi, 45.

¹⁴ Ivi, 59.

¹⁵ Ivi, 52.

¹⁶ Heidegger (1936, trad. it. 26).

Il criterio del rispetto dell'autenticità nasce sicuramente da una riflessione sulla totalità dell'arte del passato, e solo in un secondo momento, nel tentativo di fondare questa totalità nel dato di fatto dell'opera autentica [...].

Non si dimentichi infine che affrontare il problema conservativo sul piano dell'insieme, della totalità delle opere esistenti, significa affrontarlo sul piano della società, dove il destino dell'arte del passato si decide in concreto¹⁷.

Tutto il pensiero di Urbani, sviluppando la riflessione heideggeriana sull'arte, è attraversato da questa interrogazione di fondo sulla possibilità che l'opera d'arte o il monumento vengano riportati, attraverso il restauro, nella dimensione di un oggetto d'esperienza attuale, qualcosa che possa ancora integrarsi nella storia e nel mondo della vita. Urbani sostiene che si conserva solo se esiste un «interesse collettivo a conservare in funzione di una migliore qualità della vita»¹⁸, ma sa anche che il bene culturale non può essere ridotto a oggetto dell'industria culturale, quindi importante solo perché rispondente ad una logica di mercato e di produzione di ricchezza. Questo interesse che la società civile dovrebbe sentire come proprio è qualcosa che, secondo Urbani, coinvolge la nostra identità storica e il nostro destino di uomini, in cui si gioca la scelta tra infelicità e felicità, qualcosa che riconosciamo come essenziale per la formazione della nostro essere e diventare uomini, individui eticamente responsabili nei confronti del patrimonio ambientale e culturale. Ed è proprio l'accento che l'esperto della conservazione pone sugli aspetti etico-pratici iscritti nell'esperienza dell'arte (più in particolare nella conservazione dell'arte del passato), è in questo risvolto, non contemplato dal pensiero heideggeriano, che si devono individuare le ragioni di uno sviluppo autonomo della riflessione urbaniana rispetto al tema della tecnica. Se da un lato Urbani riscontra nella industria e nella tecnica una sostanziale indifferenza per ciò che «sopravvive della passata creatività umana»¹⁹, dall'altro lato questo stesso sviluppo della civiltà Occidentale sembra portare con sé una difesa altrettanto crescente delle tradizioni culturali: solo un adeguato sviluppo della tecnologia può garantire la sopravvivenza delle testimonianze materiali²⁰. Questo cortocircuito chiama in causa la responsabilità dell'uomo, la sua capacità di individuare nella tecnica quelle potenzialità che possano sanare il dissidio, il conflitto tra uomo e ambiente storico-naturale, e consegnare alle generazioni future l'esempio di un'umanità riconciliata con la propria originaria temporalità, con il proprio passato e con la propria storia.

¹⁷ Urbani (2000, 18).

¹⁸ Ivi, 41.

¹⁹ Ivi, 51.

²⁰ Ivi, 55.

Il problema di fondo, che sottende tutto il pensiero di Urbani, è lo stesso che tormenta Heidegger: «l'arte è ancora oggi una maniera essenziale e necessaria in cui si storicizza la verità decisiva per il nostro Esserci storico, o non lo è più?»²¹.

Urbani sa bene che non si risponde a questa domanda rifugiandosi nella nostalgia di un'origine perduta, o in un ritorno al passato, quando l'arte possedeva ancora un valore veritativo. Qui mi sembra si inserisca un aspetto particolarmente interessante e originale rispetto alla lezione heideggeriana, perché Urbani, sviluppando in modo coerente la tesi della piena storicità della verità dell'opera e della sua salvaguardia, ci dice che, nell'epoca del pieno dispiegamento della tecnica, nell'epoca in cui sembra valere la sentenza hegeliana sul carattere di passato dell'arte, nell'epoca in cui, come sostiene Benjamin, l'opera ha perso la sua «aura» il suo valore «culturale»²², quindi la sua eccellenza, solennità, singolarità, l'esperienza dell'arte per eccellenza consisterebbe – secondo lo storico dell'arte romano – nella conservazione dell'arte del passato. Riportare a memoria un'esperienza veritativa dell'arte, e quindi far sì che l'opera ritorni ad essere qualche cosa di urgente, di importante, qualche cosa che conta davvero per la nostra vita: nell'epoca della tecnica questo può accadere solo indagando a fondo le potenzialità insite nella tecnica stessa, scoprendo in essa delle possibilità inesprese. Urbani individua propriamente nella tecnica del restauro e nella conservazione delle opere del passato «l'attività che può riportare a memoria un'esperienza veritativa dell'arte»²³. Convinto com'era - secondo le parole di Agamben – che «alla scienza e alla tecnica [fosse affidata] la soluzione dei problemi che esse stesse avevano causato»²⁴. Ma ciò non si definisce in Urbani – così mette bene in evidenza Agamben – come un'esortazione a fare un buon uso dei dispositivi tecnici, poiché questi stessi dispositivi dispongono dell'uomo. La tecnica non è per Urbani-Heidegger primariamente un'attività umana, ma una manifestazione della storia dell'essere come evento storico-epocale. Urbani interpreta quindi i versi di Hölderlin – che Heidegger cita nel saggio su *La questione della tecnica*, «Dove cresce il pericolo/là cresce ciò che salva» – proprio in questa direzione. La salvezza si cela dove maggiore è il pericolo, e compito dell'uomo è scoprire, individuare gli aspetti produttivi e fecondi della tecnica, quei risvolti che possono rimettere in movimento il pensiero e

²¹ Heidegger (1936, trad. it. 63).

²² Cfr. Benjamin (1936, *passim*).

²³ Zanardi (2009, 69).

²⁴ Agamben (2009, 200).

l'esperienza dell'arte. A questo punto la riflessione del filosofo tedesco e quello del teorico della conservazione iniziano a divergere.

Nella conferenza tenuta a Monaco nel 1953, *La questione della tecnica*, Heidegger muove dalla premessa che «La tecnica non si identifica con l'essenza della tecnica»²⁵. L'essenza della tecnica moderna «richiede (*stell*) l'uomo a impiegare il reale come “fondo”»²⁶; la natura si manifesta «come principale deposito di riserve di energia»²⁷. L'essenza della tecnica moderna viene ricondotta da Heidegger alla figura del *Gestell*, l'im-posizione, la provocazione, quella modalità del disvelamento dell'ente che richiama l'uomo a «impiegare il reale come “fondo”», a disporre della terra come se fosse un «insieme organizzato di forze calcolabili»²⁸. Ma il richiamo ai versi di Hölderlin apre la strada verso l'origine dimenticata della tecnica: «Ma là dove c'è il pericolo, cresce/ Anche ciò che salva»²⁹. La salvezza come manifestazione dell'essenza significa riportare la tecnica al luogo della sua origine: «Bisogna, invece, che proprio l'essenza della tecnica alberghi in sé la crescita di ciò che salva»³⁰. E qui Heidegger compie quel passaggio argomentativo che riconduce l'essenza pro-vocante della tecnica (il reale come riserva da sfruttare) a quello pro-ducente: «Il disvelamento pro-vocante ha in quello pro-ducente la sua provenienza destinale. Ma nello stesso tempo, per destino, l'im-posizione maschera e oscura la *poiesis*»³¹. L'origine remota e rimossa della tecnica moderna è da ricercare nel movimento produttivo, in quella modalità propria del venire all'essere dell'ente che era per i greci la *poiesis*:

Una volta non solo la tecnica aveva il nome di *techne*. Una volta si chiamava *techne* anche quel disvelare che pro-duce la verità nello splendore di ciò che appare.

Una volta si chiamava *techne* anche la pro-duzione del vero nel bello, *techne* si chiamava anche la *poiesis* delle arti belle³².

Questo passaggio argomentativo fa proprio uno dei motivi fondanti tutta la riflessione heideggeriana: possiamo arrivare al luogo proprio, autentico del pensiero solo attraverso un movimento a ritroso che è il risalire

²⁵ Heidegger (1954, trad. it. 5).

²⁶ Ivi, 14.

²⁷ Ivi, 16.

²⁸ Ivi, 14 e 16.

²⁹ Ivi, 22.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ *Ibidem*.

³² Ivi, 26.

alle origini dimenticate delle parole. In questo caso vengono prese in esame quelle *Grundwörter*, quelle «parole fondamentali», che hanno segnato il cammino del pensiero occidentale: «*techne*» e «*poiesis*». Il filosofo tedesco sostiene che la salvezza si cela in quella ricerca, dentro le contrade della metafisica, che ci permette di riportare a memoria l'origine dimenticata della parola «*techne*». La *techne*, l'«arte», il «fare» – termine nella cui estensione semantica è compreso sia il *fare* come trasformazione della natura in qualcosa di utile all'uomo, sia il *fare* inteso come *poietike mimesis*, produzione di immagini atte a rendere piacere³³ – è secondo le parole di Aristotele «una disposizione accompagnata da ragionamento vero»³⁴. Ma se dal punto di vista della estensione semantica la *poiesis* fa parte della *techne*, da un punto di vista essenziale, Heidegger ci dice che la *techne* ha la sua origine in quel disvelamento pro-ducente la verità dell'ente che è la *poiesis*. Qui si inserisce il richiamo alla poesia di Holderlin: «...poeticamente abita l'uomo su questa terra»³⁵ e il richiamo al potere salvifico della parola poetica. Così, l'esortazione a ricercare nella tecnica la possibilità di salvarsi dal totale oblio dell'essere si risolve nella capacità di riportare a memoria la sua origine poetica. E la poesia diventa il luogo dal quale Heidegger si attende un nuovo avvento dell'essere, un nuovo manifestarsi del sacro. Il cammino di pensiero che conduce alla salvezza, che è per il filosofo tedesco scoperta dell'essenza, è quel percorso che riconduce la tecnica moderna alla sua origine poetica. Percorso attraverso il quale intravedere la possibilità di un superamento della metafisica e quindi un superamento della tecnica intesa come unica forza motrice del mondo.

Urbani legge questo saggio di Heidegger³⁶ operando un sostanziale distacco rispetto alla *lectio* della *pars construens* dell'argomentazione del filosofo. Nella contemporaneità, non potendo più contare sulla produzione

³³ Nella *Poetica*, 25, 1460b 9, Aristotele definisce il poeta come «compositore di immagini», *eikonopoios*. In *Metafisica*, 1, 1, 981b 17-20 dice: «Tra le molte arti che sono state trovate, alcune riguardano le cose necessarie, mentre le altre badano solo a rendere la vita più piacevole; ebbene gli inventori delle seconde furono sempre ritenuti più sapienti di quelli delle prime, perché il loro sapere non ha di mira l'utilità».

³⁴ ARISTOTELE, *Etica Nicomachea*, VI, 2 1139a 5.

³⁵ Heidegger (1953, trad. it. 26).

³⁶ La trattazione che Heidegger compie della tecnica ritorna spesso nelle parole di Urbani, ad esempio in *Strumenti tecnici per una politica di tutela*, Urbani (2000, 57), usando le parole del filosofo: «L'errore sta nello scambiare la tecnica con la tecnologia, e di conseguenza nel ridurre la tecnica a un semplice affare di macchine, strumenti, ritrovati o prodotti.

Secondo un'analisi famosa di Heidegger, nell'essenza della tecnica non c'è nulla di tecnico, nel senso accennato di tecnologia».

di opere di genio, ci dice Urbani, il *fare* creativo si deve trasformare da *fare* 'poietico' a un *fare* sempre creativo, innovativo, inventivo, ma che ha per scopo la conservazione delle opere del passato. Urbani traccia un movimento di pensiero inverso rispetto alla trattazione heideggeriana, perché invece di riportare la tecnica moderna alla sua essenza poietica, e attendere che da questa origine si sviluppi un superamento della follia del *Gestell*, individua le potenzialità salvifiche della tecnica moderna nella sua capacità di porsi come il *medium* attraverso il quale ripetere e continuare a trasmettere quell'esperienza veritativa propria della produzione artistica del passato.

In altri tempi, quando l'esperienza dell'attività creativa pervadeva quasi ogni aspetto della vita della collettività, e perciò prendeva forma non solo nel grande monumento artistico, ma nell'intero organismo della città, la conservazione del prodotto creativo poteva attuarsi come un processo vitale: con la sostituzione spontanea di nuovi prodotti creativi a quelli consumati dal tempo o comunque usciti dall'uso.

La conservazione che noi possiamo attuare non può purtroppo far conto su questa capacità di autorigenerazione, cioè non può esplicarsi con la creazione di nuove opere d'arte, ma solo col mantenimento a tempo indeterminato di quelle esistenti. [...] La scelta è allora tra due diversi processi di mutamento: quello che è comunque nella forza delle cose, e che prima o poi dovrà necessariamente concludersi con la scomparsa di ciò che avremmo voluto conservare; ovvero un mutamento che sia il prodotto di una conservazione finalmente efficace, cioè capace di ripetere l'esperienza creativa del passato non in termini di fare artistico, che ci siamo definitivamente preclusi, ma in termini d'immaginazione scientifica e d'innovazione tecnica³⁷.

L'attività della conservazione si pone come una prosecuzione del processo poietico, mantiene, trasformandola al tempo stesso attraverso un lavoro creativo di conservazione, «visibilmente aperta verso il futuro l'identità e la continuità dell'opera d'arte»³⁸.

Urbani non crede, come invece fa il filosofo, nella possibilità di compiere un passo indietro che ricomponga quello strappo tra *techne*, esperita nei termini greci di prosecuzione del mondo di natura, e tecnica moderna, esperita nei termini del *Gestell*, della natura diventata fondo, riserva da sfruttare nelle mani dell'uomo che ne dispone attraverso il pensiero calcolante. Non pensa che questo possa accadere direttamente attraverso la riproposizione di un atto poietico, ma mediatamente attraverso

³⁷ Urbani (2000, 46-7).

³⁸ Cfr. Gadamer (1960, trad. it. 152). Il filosofo usa queste parole per definire il ruolo che le arti riproduttive, e quindi le interpretazioni di un'opera, per esempio un'esecuzione musicale, svolgono nel definire la sua verità.

l'uso delle conoscenze scientifiche e tecniche: «la salvezza è da cercare nella creatività specifica del nostro tempo, e cioè nella capacità d'innovazione tecnica»³⁹; quindi si può individuare attraverso un imprescindibile passaggio dentro il pensiero che ha prodotto una scissione insanabile tra arte, natura e scienza, attraverso questa mediazione, che è il destino che ci costituisce, ritrovare la memoria di quella immediatezza, continuità e unità con il mondo di natura che faceva sia della *poiesis*, sia della *techne* delle forme di sapere, dei modi di conoscenza dell'essenza. È proprio sul terreno della conoscenza implicata nella conservazione dei beni culturali e su quello della tecnica del restauro, che si può anticipare, sperimentare e annunciare quel «salto di civiltà» grazie al quale superare la logica meccanicistica che segna il nostro tempo⁴⁰.

Quindi, per lo scienziato della conservazione l'«integrazione materiale del passato nel divenire dell'uomo» è quel processo che dovrebbe portare con sé un essenziale momento della recezione dell'opera d'arte come *riconoscimento del vero*⁴¹, come ciò che

indica verso la storia dell'uomo, ma non una storia di date o di fatti: semplicemente la storia di un soggiorno su questa terra che ricomincia immutato ad ogni nuova nascita. Perciò l'opera d'arte è inseparabilmente una riflessione sull'uomo e sul mondo, o per meglio dire sull'uomo nel mondo. Con questa riflessione l'uomo traccia in un solo gesto l'immagine di se stesso, e di tutto ciò che lo circonda⁴².

³⁹ Urbani, (2000, 53).

⁴⁰ Ivi, 21. G. URBANI.

⁴¹ Cfr. Gadamer (1960, trad. it. 144 sgg). L'idea urbaniana di arte come esperienza di verità si può leggere non tanto attraverso la definizione heideggeriana dell'accadere dell'opera come evento del manifestarsi dell'essere, come destino, dono di mondi storici, ma più adeguatamente attraverso le pagine che Gadamer dedica al concetto di «trasmutazione in forma», riportandolo alla definizione antica di arte come *mimesis*: «Ciò che più propriamente si sperimenta in un'opera d'arte, ciò che in essa attrae la nostra attenzione, è piuttosto il suo essere o no vera, il fatto cioè che chi la contempla possa conoscere e riconoscere in essa qualcosa e insieme sé stesso.

Che cosa sia il riconoscimento, nella sua essenza più profonda, non lo si capisce se ci si limita a osservare che in esso viene conosciuto di nuovo ciò che già si conosce, che il conosciuto viene riconosciuto. Il piacere del riconoscimento consiste piuttosto nel fatto che in esso si conosce *più* di ciò che già si conosceva. Nel riconoscimento la cosa conosciuta emerge, per così dire, come attraverso una nuova illuminazione, dalla casualità e dalla variabilità delle condizioni in cui in genere è sommersa, e viene colta nella sua essenza. Essa viene conosciuta *come* qualcosa» (ivi, p. 146).

⁴² Urbani, recensione al volume di Cesare Brandi, *A passo d'uomo*, letta da Urbani in una trasmissione di Rai Tre, "Piccolo pianeta letterario", del 22 maggio 1970 (arch. Zanardi, inedita).

Il riconoscimento e la conservazione dell'opera diventano, per Urbani, momenti che irrompono nella logica dell'oggettività e della recezione estetica e metafisica dell'opera – che ha sottratto l'uomo all'esperienza della propria determinatezza storica per erigerlo a *subjectum* legislatore del reale – per ricostruire, nell'esperienza di verità che l'opera stessa è, quella rete di relazioni e di legami costitutivi che codeterminano l'uomo e il mondo storico-naturale. Ma in questo processo di integrazione temporale, condizione necessaria è il momento della valutazione dello «stato di conservazione materiale dell'opera», che dovrebbe diventare, secondo Urbani, «un'entità misurabile, a partire dalla quale siano oggettivamente deducibili le tecniche appropriate a rallentare al massimo la sua continua evoluzione»⁴³:

per quel che è l'opera come oggetto fisico, la definizione del suo stato di conservazione non richiederebbe alla ricerca scientifica che di valersi dei metodi di discipline del tutto mature e consolidate (come la reologia, la chimica delle reazioni lente e la chimica-fisica delle superfici), così da ricondurre l'insieme dei fenomeni di deterioramento a un modello essenzialmente esplicativo e predittivo sia dell'andamento di tali fenomeni, sia delle modifiche da essi indotti nella conformazione dell'oggetto-opera⁴⁴.

Ma come possono quella scienza e quella tecnica, alle quali Heidegger attribuisce solo la capacità di misinterpretare le valenze materiche dell'opera, essere portatrici di salvezza?

Secondo il filosofo tedesco, nell'epoca del dispositivo tecnico, la materia diventa la materia inerte, è il sostrato nelle mani di una volontà calcolatrice, che la scompone, la seziona, riducendola a misura. La lucentezza dei metalli, il pesante della pietra, il risplendere del colore, nel caso dell'opera d'arte, non si manifestano grazie alla misura delle vibrazioni delle vibrazioni, o ricorrendo a una bilancia che ne calcola il peso, ma quando ci appaiono nella loro impenetrabilità e incalcolabilità, in questo sottrarsi a ogni volontà di «oggettivazione tecnico-scientifica», nel loro mantenersi in un costante rifiuto. L'opera custodisce questo tratto terrestre; l'artista ha bisogno della materia, «ma anziché usarla la porta ad illuminarsi»⁴⁵.

⁴³ Urbani (2000, 28).

⁴⁴ Ivi, 67.

⁴⁵ Heidegger (1936, trad. it. 33).

Il movimento produttivo è per Heidegger un pro-durre come *aletheia*⁴⁶, come disvelamento dell'essere dell'ente che accade in virtù della *physis*, di una natura pensata come fonte generativa delle forme, un movimento che trova il suo principio in una forza materiale, che imprime la sua legge a ciò che si manifesta nella sua compiutezza formale, ma ciò che dona l'essere contemporaneamente si ritrae nel suo nascondimento proteggente.

Le analisi dello storico dell'arte romano tracciano un destino dell'arte nella tarda modernità del tutto difforme rispetto all'attesa che nella *poiesis*, così pensata, si possa trovare una salvezza dalla follia della tecnica. Urbani sostiene che l'arte contemporanea ha del tutto perduto il suo valore di *poiesis*: a una natura sentita come principio e donatrice di ordine si è sostituito il caso, e l'alterità del 'reale' viene ridotta a una soggettività che diventa ordine e misura di ogni cosa.

Nella conferenza *La parte del caso nell'arte d'oggi*, tenuta nel marzo 1960 alla Galleria Nazionale di Arte Moderna di Roma, Urbani, lettore di Heidegger, usa queste parole per definire l'orizzonte di senso e di pensiero in cui si è prodotto il fenomeno dell'arte astratta:

Quando parliamo dell'estetica, ovvero del pensiero che oggettiva l'arte, non intendiamo naturalmente solo l'estetica dei filosofi ma anche, se non soprattutto, il modo oggettivo in cui l'umanità d'oggi si rappresenta l'arte. [...] Oggi [...] siamo riuniti in questa sala, e in questa sala celebriamo un rito che avrebbe fatto trasecolare i saggi della Grecia antica. Parliamo in maniera astratta, ma non per questo meno oggettiva, dell'arte. E più ne parliamo astrattamente, più la oggettiviamo. Ce la rappresentiamo in termini di valore, di forma, di qualità. E questi attributi astratti, ma che pure le sono pertinenti, ci servono a collocarla nel mondo reale, assieme agli oggetti di cui, come oggetti, sappiamo tutto o quasi tutto, ma che ignoriamo nel loro essere di semplici cose. [...]

Il pensiero che pensa l'arte nelle sue «proprietà oggettive» è fondamentalmente la stessa cosa del pensiero che pensa le montagne nelle loro altezze, le distanze nei chilometri, i corpi nella loro costituzione atomica o cellulare. La pittura astratta è la conseguenza estrema di questa maniera di pensare l'arte; come il

⁴⁶ Heidegger pensa la verità come unità di illuminazione e nascondimento, un «disvelare» che si è «lasciato alle spalle lo stato di nascondimento», Heidegger (1954a trad. it. 177). In questo senso il filosofo tedesco interpreta il significato di questa parola fondamentale, «*aletheia*». Con questo termine, che ha segnato il cammino del pensiero occidentale, il mondo greco avrebbe nominato, attraverso l'unione di quell'alfa privativo con la parola «*lethe*», «oscurità», «nascondimento», l'evento del venire all'essere dell'ente. La verità è quel movimento del venire alla luce, che nasce da un nascondimento originario; quindi questa illuminazione deve essere pensata nel suo legame essenziale con l'oscurità e la velatezza da cui proviene.

progresso e l'attuale civiltà planetaria sono le conseguenze di questa maniera di pensare la realtà⁴⁷.

L'astrattismo, quindi, è espressione di un modo di prospettarsi il reale in termini di proprietà oggettive, che ha raggiunto, con lo sviluppo della scienza e della tecnica moderne, il suo massimo sviluppo:

e perciò oggi l'artista fa della pittura astratta: perché, come chiunque altro è preso nella rete dell'oggettività, e l'oggettività ci fa ineluttabilmente sfondare il «muro del visibile», cioè ci mette al cospetto delle proprietà effettive degli oggetti, ma non degli oggetti in quanto cose: cose presenti, semplicemente offerte alla vista⁴⁸.

Ma l'arte astratta pone un problema di fondo nell'atto della produzione, infatti, una volta passato il muro del visibile, dove troverà l'artista «gli elementi esatti ovvero i modelli tangibili a cui riferirsi per la trasfigurazione di codesta realtà oggettiva? Forse nei pesi, nelle misure, nelle formule dei chimici o nelle equazioni dei fisici?»⁴⁹.

Allo sviluppo secolare di un pensiero che oggettiva l'arte, estraniandola e sottraendola al mondo storico e naturale che le è proprio, è consustanziale la nascita della logica museale, in cui l'opera vive nella dimensione separata dei suoi valori ideali, segregata nella sfera del sentimento estetico, chiusa nella dimensione autoreferenziale della creazione e della invenzione: categorie attraverso le quali il soggetto pone la produzione artistica come un oggetto indagabile e spiegabile, riconducendola a sé come principio e misura di ogni ente.

Così nasce il museo, il luogo dove le opere d'arte, per quanto antiche e di tempi diversi, vivono tutte la stessa vita e si rimandano da una all'altra lo stesso identico messaggio. Il messaggio della pura forma e dei puri colori, del valore assoluto, del sentimento estetico. E così nasce il museo d'arte moderna: perché, ad evidenza, se questo è il luogo dove le opere d'arte dispiegano meglio il loro significato immutabile e i loro valori puri, tanto vale che al museo ci vadano subito, appena uscite dalle mani dell'artista. [...]

⁴⁷ Urbani (1961, 491-8). Anche in questo scritto appare evidente il riferimento al saggio di Heidegger sulla tecnica.

⁴⁸ *Ibidem.*

⁴⁹ *Ibidem.*

l'arte d'oggi ha negli attributi e nei valori che le conferiamo altrettante «proprietà oggettive», e non meno correttamente dedotte, di quelle che toccano ogni altro fenomeno della realtà⁵⁰.

Ma se l'arte del passato, anche chiusa in un museo, continua a permanere nella varietà delle sue relazioni vitali e le opere del passato non sono mai completamente «estraniare da sé»⁵¹, poiché continuano a irradiare il loro valore veritativo, diversamente, la pittura astratta ha già nella sua produzione una prospettiva di segregazione, perché vive unicamente come fenomeno del godimento estetico.

Tuttavia – ci dice Urbani – nella pittura astratta, in questa espressione di una logica oggettivante, si produce una frattura in cui irrompe la verità del suo essere, la sua provenienza essenziale, e che incrina l'orizzonte del soggettivismo metafisico; si mostra «una lacerazione decisiva tra il suo essere oggetto, come ciò che è offerto al nostro pensiero oggettivo, e il suo essere oggetto come cosa, cioè come cosa unicamente fondata nel suo apparire, e che nell'apparire, nell'essere presente qui, ora, in tale aspetto e non in un altro, si rivela decretata dall'essere»⁵². Perché c'è un momento in cui le provocazioni della pittura astratta (macchie, strappi, buchi, ecc.)

sembrano arrivare a segno, e l'orizzonte dell'oggettività incrinarsi, e la pittura cadere dalla ribalta della propria auto-rappresentazione oggettiva sulla nuda terra del mondo, farsi cosa tra le cose. *Questo momento è affidato al caso.*

Non si intende ciò che oggi la pittura cerca di dirci, se non si riconosce che essa parla il linguaggio del caso. Ed è veramente un mistero come, in questi anni di furore critico, nessuno abbia osato interrogarsi su ciò che la pittura attuale cura meno di nascondere, ovvero sul fatto che essa è governata dal caso, si esprime in forme casuali⁵³.

Ma il caso, che irrompe come «estremo dono del reale pensato oggettivamente», lacerando l'orizzonte dei valori della pura forma, dell'esperienza vissuta, delle qualità ideali, presto viene riassorbito dal *subjectum*, legislatore del mondo, nell'orbita dell'oggettività. Questo soggetto, simulando l'essere con l'ente, attribuisce al caso valori estetici, e opera la sua sopraffazione dell'essere sul fondamento di una poetica del genio creatore: facendo ciò cerca, grazie a quel lampo che squarcia

⁵⁰ Ivi, 493-4.

⁵¹ Gadamer (1960, trad. it. 153).

⁵² Urbani (1961, 495).

⁵³ Ivi, 495-6.

l'immagine-oggetto, «di estrarre una goccia di emozione e di vividezza dal volto murato della realtà oggettiva»⁵⁴.

Da queste analisi, risulta evidente che Urbani pensa come definitivamente perduta le capacità di poter fare un'esperienza veritativa dell'arte come *poiesis*. La produzione artistica ha completamente smarrito il suo valore ontologico, conoscitivo ed etico, non è più un momento in cui prende forma l'esperienza della nostra appartenenza a un orizzonte di senso, in cui si definisce la relazione originaria che fonda l'uomo e il suo mondo naturale e storico. All'alterità del reale, inteso come mondo storico radicato nell'ordine di natura, si è sostituito il caso, che il soggetto ha risucchiato nell'orbita dei valori estetici.

Urbani ritiene, quindi, che nell'era della tecnica la creatività non si possa più esprimere nella produzione di nuove opere d'arte, ma in una scienza e una tecnica che sembrerebbero generare, nell'epoca del loro pieno sviluppo, gli anticorpi per combattere i mali che esse stesse hanno prodotto. Così, se Heidegger risponde al progressivo fenomeno di smaterializzazione delle immagini, interno all'orizzonte di pensiero dell'estetica, riproponendo la forza primigenia della *physis*, di una natura pensata nella sua legalità nascosta, implicita, sottratta alla volontà di manipolazione dell'uomo; Urbani risponde con uguale forza al richiamo materico dell'opera, ma afferma che per poter ripetere l'esperienza di quel legame tra arte e natura, per riaffermare l'originaria appartenenza dell'uomo a un mondo storico-naturale e ritrovare un nuovo legame con la dimensione del sensibile, occorre percorrere le strade della tecnica. Quindi, nella generale, «crescente esautorazione del mondo esterno in quanto sorgente di forme»⁵⁵ e nella diffusa neutralizzazione della molteplicità e pluralità del mondo del divenire, in questa tendenza epocale, occorre scoprire quell'istanza che può ricondurre il progresso tecnico a un'integrazione positiva con i bisogni vitali e con la città antica⁵⁶, restituendo, in tal modo, un'esperienza della natura umana non interna alla dimensione statica, reificata e oggettivante della metafisica, ma segnata dalla contingenza e dalla temporalità. E individua questa istanza proprio nella possibilità di stabilire lo stato di conservazione materiale dell'opera come un'entità misurabile, a partire dalla quale definire dei modelli predittivi e preventivi del degrado dei materiali. La definizione tecnico-scientifica della materia dell'opera diventa il viatico attraverso il quale si può attuare la conservazione materiale dell'opera, conservazione

⁵⁴ Ivi, 498.

⁵⁵ Cfr. Montani (2002, 390-1). Lo stesso autore ha proposto uno sviluppo di questi temi (il ruolo della sensibilità, delle immagini, dell'arte nell'epoca della tecnica) in Montani (2007).

⁵⁶ Urbani (2000, 54).

che deve essere essenzialmente preventiva, e che implica, tuttavia, la dimensione più complessa e globale dell'«integrazione materiale del passato nel divenire dell'uomo». Il che significa pensare la tecnica non come momento di massimo sviluppo della conoscenza umana, che avrebbe raggiunto la piena trasparenza dell'oggetto, il pieno dominio dell'ente, ma nella sua determinatezza storica e nella sua integrazione organica con il mondo della vita.

Urbani usa a proposito della scienza della conservazione e della tecnica del restauro i termini «immaginazione creativa», «immaginazione scientifica», pensando ad attività che riescono a proporzionare, accordare immaginazione e intelletto, creatività e conoscenza, ridurre a un armonico accordo gli aspetti sensibili e razionali dell'esperienza umana; ma anche convinto che questo accordo, questa proporzione debba più in generale riguardare il rapporto tra mondo umano e mondo naturale, e consapevole che nella scienza e nella tecnica si possano trovare le condizioni per l'edificazione di un'«ecologia culturale»⁵⁷, di un modello esemplare di sapere in cui l'attività di tutela e conservazione dei beni culturali venga indissolubilmente connessa alla salvaguardia del territorio e dell'ambiente naturale.

Il patrimonio dei beni culturali si allarga fino a includere aspetti per così dire sempre più feriali e recenti dell'attività umana, perché tende a entrare in uno spazio che sempre più coincide con quello fisico dell'esistenza (urbanistica, pianificazione territoriale, ecc.). La ben nota necessità che spinge queste discipline a integrarsi sul piano della ricerca interdisciplinare, da null'altro è determinata che da questo progressivo avvicinamento dell'insieme dei beni culturali alla sfera degli interessi vitali della società, fino alla loro giustapposizione sotto il titolo comune di «valori umani», e al conseguente ampliamento del piano interdisciplinare all'insieme delle scienze dell'uomo e della natura⁵⁸.

L'impegno tecnico-scientifico a cui si richiama Urbani è l'idea di una scienza in cui i termini «universalità», «necessità» non sono consustanziali a quello che Heidegger chiama il *Gestell*, l'impianto, il dispositivo tecnico, la natura diventata fondo, riserva, «la realtà come insieme scientificamente calcolato di fonti di energia»; ma fondano, questi termini, un ideale di scienza che deve tenere insieme, coniugare, accordare le scienze naturali con una valutazione etico-politica, storico-artistica, filosofica. Il restauro non è semplicemente l'applicazione meccanica di un metodo standardizzato

⁵⁷ Zanardi (2009, 100).

⁵⁸ Urbani (2000, 24).

e oggettivo, quindi un'attività che tende a una uniformazione sostanziale delle sue procedure, ma un lavoro in cui si esprime la creatività tipica della tarda modernità.

Questo significa il richiamo alla creatività scientifica e questo significa il richiamo alla tecnica non come insieme di procedure, macchine e dispositivi. Il progetto urbaniano di edificazione di una ecologia culturale, fondata sulla conservazione preventiva del patrimonio artistico e naturale trova la sua ricchezza e la sua produttività, e non il suo limite, nella non uniformità e non oggettività delle sue procedure, ma in una universalità pensata in base all'idea di opera d'arte e sua conservazione come una totalità di rapporti; una complessità e una rete molteplice di rapporti che lega un'opera a un patrimonio storico-artistico e il patrimonio storico-artistico al paesaggio naturale. Una complessità che può essere indagata solo attraverso una valutazione che coinvolga e sappia tenere insieme competenze e saperi diversi. Un progetto in cui la creatività viene messa in campo per superare la rigida specializzazione dei saperi e per rilanciare, a un livello adeguato alla tarda modernità, una nuova unità tra arte, scienza e tecnica. E questo significa il richiamo all'immaginazione produttiva, questa facoltà in grado di tenere insieme, di adeguare, di conciliare i diversi risvolti di una scienza attraverso la quale esprimere e far emergere la temporalità tipica dell'esistenza umana.

Queste categorie che Urbani usa – immaginazione produttiva, creatività, invenzione – ci fanno comprendere che la sua riflessione non si configura tanto come un «congedo dall'estetica»⁵⁹. In realtà egli decostruisce a fondo queste stesse categorie, ma al contrario di Heidegger che ne evidenzia solo gli aspetti soggettivistici più deteriori, Urbani le ripensa a fondo per evidenziarne i risvolti produttivi, gli aspetti fecondi.

Per Urbani, quindi, le attività della conservazione e del restauro non si fondano sulla necessità di restituire una qualche essenza imperitura dell'opera d'arte, e neppure sul fatto di oggettivare se stessa, cancellando la propria dimensione storica, ma piuttosto nel prefigurare «un più alto grado di “scientificità” a partire dalla presa d'atto che il restauratore (come lo storico) non può uscire dalla orbita del proprio tempo, di un orizzonte di attese che la sua manualità e le sue scelte contribuiscono tuttavia a riaffermare o a modificare»⁶⁰; e quindi nella presa d'atto che, nell'attività della conservazione, l'uomo riconosce la propria identità costitutivamente

⁵⁹ Cfr. Amoroso (1993, 117). Così l'autore definisce il pensiero di Heidegger che si viene sviluppando a partire dal dialogo con Hölderlin.

⁶⁰ Settis (2009, VI).

storica e temporale. Nella restituzione al presente dell'opera, l'uomo riconosce la propria identità, non come una natura data, ma come qualcosa che si forma nella zona liminare, sempre in via di definizione, tra passato e futuro, tra appartenenza a una tradizione storica politica morale e religiosa, e la prefigurazione di un mondo a venire; si riconosce come appartenente a una comunità sociale, radicata nell'ambiente naturale, ma a cui è affidato il compito di costruire una comunità a venire, garantendone in questo modo la continuità.

Bibliografia

- Agamben, G., 2009, “Il daimon di Giovanni”, in B. Zanardi, *Il restauro. Giovanni Urbani e Cesare Brandi, due teorie a confronto*, Milano, Skira.
- Amoroso, L., 1993, *Lichtung. Leggere Heidegger*, Torino, Rosenberg & Sellier.
- Aristotele, *Metafisica* (trad. it. di G. Reale, Milano, Rusconi, 1978).
- Aristotele, *Etica Nicomachea* (trad. it. di M. Zanatta, Milano, BUR, 1986).
- Aristotele, *Poetica* (trad. it. di D. Guastini, Roma, Carocci, 2010).
- Benjamin, W., 1936, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main (*L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, trad. it. di E. Filippini, Torino, Einaudi, 1966).
- Gadamer, H. G., 1960, *Wahrheit und Methode*, J.C.B. Mohr, Tübingen (Verità e metodo, trad. it. di G. Vattimo, Milano, Bompiani, 1992).
- Heidegger, M., 1936, *Der Ursprung des Kunstwerks*, in Holzwege, 1950, Klostermann, Frankfurt am Main (*L'origine dell'opera d'arte*, in Sentieri interrotti, trad. it. P. Chiodi, Firenze, La Nuova Italia, 1968).
- Heidegger, M., 1954, *Die Frage nach der Technik*, in *Vorträge und Aufsätze*, Verlag Günther Neske, Pfullingen (La questione della tecnica, in Saggi e discorsi, trad. it. di G. Vattimo, Milano, Mursia 1991).
- Heidegger, M., 1954a, *Aletheia*, in *Vorträge und Aufsätze*, Verlag Günther Neske, Pfullingen, (Aletheia, in Saggi e discorsi, trad. it. di G. Vattimo, Milano, Mursia, 1991).
- Kant, I., 1979, *Kritik der Urtheilskraft*, Legarde und Friederich, Berlin-Libau (Critica del Giudizio, trad. it. di A. Gargiulo, Roma-Bari, Laterza, 1970).
- Montani, P., 2002, *Arte e verità dall'antichità alla filosofia contemporanea*, Roma-Bari, Laterza.

Montani, P., 2007, *Bioestetica. Senso comune, tecnica e arte nell'età della globalizzazione*, Roma, Carocci.

Settis, S., 2009, Prefazione a B. Zanardi, *Il restauro. Giovanni Urbani e Cesare Brandi, due teorie a confronto*, Milano, Skira.

Urbani, G., 1961, «La parte del caso nell'arte d'oggi», *Tempo presente*, VI, n. 7, pp. 491-8.

Urbani, G., 1962, «Il silenzio della critica», *Ulisse*, XV, n. 7, pp. 111-6.

Urbani, G., 2000, *Intorno al restauro*, Milano, Skira.

Zanardi, B., 2009, *Il restauro. Giovanni Urbani e Cesare Brandi, due teorie a confronto*, Milano, Skira.