

VALENZE PRATICHE E SIMBOLICHE DEI MONUMENTI

I postulati filologici collocano il restauro in una prospettiva completamente diversa rispetto al passato. Il compito non è più quello di restituire l'opera allo stato originario ma piuttosto quello di porla nella veste di "importanza artistica e storica", attraverso liberazioni e aggiunte. In altre parole la bontà di un intervento è subordinata alla considerazione del valore dell'opera nel tempo. Ciò impone al restauratore non tanto la definizione dello stile primigenio del monumento e la capacità di restituirlo, quanto l'idoneità a stimare i requisiti di ciascuna fase; vale a dire i valori da riconoscere al monumento e alle sue parti, in tutti i periodi della loro vita in base a considerazioni, almeno tendenzialmente, oggettive.

In realtà, le operazioni di riconoscimento vengono compiute perlopiù in modo intuitivo e parziale non soltanto per la mancanza di quadri concettuali di riferimento ma anche per le incertezze concernenti l'idea stessa di valore, specialmente quando queste valenze riguardano aspetti storici, estetici o simbolici. La prima difficoltà è legata ad una condizione largamente inadeguata della storiografia e della critica, specialmente architettoniche; la seconda riguarda la definizione dei valori da individuare nell'opera.

Il valore pratico, più agevole da definire e da stimare, deriva dalla capacità di soddisfare le esigenze della contemporaneità. Questa valenza dell'opera architettonica è stata sempre oggetto d'ininterrotta e accorta considerazione e, fin dalla sua nascita, il "restauro modernamente inteso" ha stabilito un rapporto costante e inscindibile fra conservazione e "funzionalità" delle costruzioni. È un argomento di cui si parla continuamente a Parigi (Bercé, 1979) ed è un tema al quale Viollet-le-Duc fa continuo riferimento precisando in termini molto chiari il ruolo e i limiti della destinazione d'uso nell'intervento conservativo. Egli dice infatti che tutti gli edifici sono adibiti ad un servizio; quindi non si può trascurare la loro utilità per limitarsi a restaurare monumenti antichi non più utilizzati. Inoltre egli esprime la convinzione che per conservare bisogna individuare una destinazione appropriata all'edificio soddisfacendone adeguatamente le esigenze in modo da non far nascere motivi d'ulteriori cambiamenti. Anche in Italia il tema dell'utilizzazione viene evocato varie volte specialmente negli ultimi decenni dell'Ottocento; in particolare ne parla Giuseppe Poggi nella relazione svolta al II congresso degli architetti e ingegneri italiani tenuto a Firenze nel 1876 (Atti, p. 173).

Occorre sottolineare che proprio in questo periodo, anche in vista delle rapide trasformazioni della città europea, si tende a riservare una sempre maggiore attenzione agli aspetti funzionali degli edifici, a studiarne le compatibilità con il loro

essere monumento e a definire i limiti e le modalità dell'intervento restaurativo anche in relazione alla loro fruibilità.

I MONUMENTI "VIVI" E "MORTI"

Le questioni funzionali sono affrontate in maniera specifica già alla metà del secolo; Jean-Philippe Schmit ne tratta a proposito delle costruzioni per il culto, quelle cioè che hanno mantenuto più stabile il loro valore d'uso nel tempo e per le quali, tuttavia, si reclama il diritto di recepire le trasformazioni imposte dalle esigenze liturgiche (*Nouveau manuel complet de l'architecte des monuments religieux*, Parigi, 1845). Alla fine del secolo il tema viene delineato con maggiore determinazione da Louis Cloquet (1849-1920) il quale suggerisce di distinguere le opere architettoniche in due grandi categorie: monumenti "morti" e monumenti "viventi", proponendo per ognuna di esse specifici criteri d'intervento ("Bulletin du Cercle historique et archéologique de Gand", I, 1893, pp. 31-42). L'architetto belga ritorna varie volte sull'argomento ed espone il suo pensiero in forma definitiva otto anni più tardi (Cloquet, 1901-02).

I monumenti "morti" dice Cloquet, sono "quelli che appartengono in un certo senso al passato, quelli che non possono esigere di sussistere se non come ricordi di epoche estinte, come dei puri documenti d'arte". Ma, aggiunge l'architetto "ce ne sono altri che nella loro venerabile vecchiaia sono rimasti viventi, come il Pantheon romano" (Cloquet, 1901-02, p. 498). Naturalmente alla totalità di questi "tesori è dovuta la nostra pietà filiale", tuttavia essa non si può e non si deve manifestare nella medesima maniera.

I monumenti "morti" non si presentano necessariamente allo stato di rovina, comunque essi si trovano sempre e continuamente esposti alla lenta e implacabile azione del tempo, all'assalto continuo degli elementi distruttivi, alla brutalità degli uomini senza poter contare sulla difesa operata da chi occupa e utilizza l'edificio. In questi casi Cloquet ritiene sostanzialmente fondata la formula prediletta dagli archeologi inglesi "conservare, non restaurare". Infatti, se il primo dovere è quello di consolidare i resti che ci sono pervenuti, non si può e non si deve escludere in linea di principio la possibilità di eseguire prudenti integrazioni e sostituzioni. "Allora dov'è il confine e che cosa diventa la famosa formula: conservare, non restaurare? Diciamo piuttosto conservare innanzitutto, restaurare con discrezione" (Cloquet, 1901-02, p. 501).

"Gli edifici antichi non servono soltanto ad offrire immagini decorative agli artisti e ai poeti, essi sono anche oggetti d'uso e questo uso è inseparabile dalla loro bellezza morale". Ponendo alla base delle sue argomentazioni questo giudizio di Marcel Chabeuf ("Journal des arts", 1901, n. 62), Cloquet illustra il proprio pensiero circa i monumenti "viventi". Essi non possono essere, come quelli "morti", un dominio completo della storia poiché i diritti dell'archeologia e dell'estetica trovano un preciso limite nell'utilizzazione e nell'utilità dell'edificio, alle quali l'intervento si deve adattare, fermo restando il rispetto della sua bellezza. In queste fabbriche bisogna eseguire i lavori che occorrono per rendere loro la fisionomia primitiva e per assicurarne la conservazione ma compiere anche quelle azioni che servono per garantire la destinazione attuale ivi compresi i suoi naturali sviluppi. "Qui si deve

dunque ripudiare interamente la famosa formula *conservare, non restaurare*. Occorre conservare, restaurare e nello stesso tempo, a volte, ampliare” (Cloquet, 1901-02, pp. 502-03).

Continuando, l'architetto belga pone l'accento sulle operazioni d'integrazione e d'ampliamento che legittima richiamando le procedure attuate, nei secoli passati, per rendere idonei i vecchi edifici alle esigenze moderne e facendo esplicita menzione dei completamenti di alcuni monumenti europei, fra i quali la facciata di Santa Maria del Fiore.

In sostanza Cloquet, pur sostenendo l'opportunità di operare con discrezione e prudenza, afferma la liceità di adeguare ai bisogni del presente i monumenti che svolgono una funzione pratica rispetto ai quali i principi della conservazione devono essere applicati con minor rigore e con le necessarie eccezioni. Circa tali principi è utile osservare che Cloquet mostra di condividere sostanzialmente i criteri filologici. Nel restauro, egli afferma, occorre di norma rispettare tutti gli stili presenti nella fabbrica; un edificio rimesso a nuovo, nell'unità del suo stile primitivo, sembra creato ieri, perde il suo sapore e l'autenticità delle sue linee. Tuttavia, all'interno di questa concezione, non mancano le concessioni agli orientamenti stilistici, com'è peraltro comune agli architetti restauratori che hanno operato sul finire dell'Ottocento ed anche più avanti nel nostro secolo.

La distinzione fra monumenti “morti” e monumenti “viventi” viene accettata senza alcun dissenso; qualche difformità può individuarsi soltanto nelle modalità d'intervento da adottare sui monumenti appartenenti all'una o all'altra categoria.

A questo proposito giova rammentare un altro esponente belga, attivo alla fine del secolo scorso. È Charles Buls, borgomastro di Bruxelles, che segue le orme di Camillo Sitte. Egli, riprendendo le linee tracciate dal suo contemporaneo e connazionale, si adopera per precisare gli interventi ammissibili in ogni situazione; ne risulta una griglia complessa, minuziosa e, ad un tempo, largamente inadeguata a dar conto dell'universo di problemi posti dal concreto operare sui monumenti (*La restauration des monuments anciens*, 1903).

2 ALOIS RIEGL E LA QUESTIONE DEI VALORI

Della nuova situazione, determinata dall'affermarsi dei postulati filologici, è ben consapevole Alois Riegl (Linz, 1858 - Vienna, 1905) uno dei fondatori della critica puro-visibilista, dal 1897 ordinario di storia dell'arte nell'Università di Vienna. Egli, incaricato dalle autorità asburgiche di preparare un progetto di legge per la riorganizzazione del Servizio di tutela dei monumenti nel territorio dell'impero, comincia il suo lavoro compilando una sorta di esegesi dei valori; uno scritto che, per la morte dell'autore, è il solo che ci rimane, privo cioè del corpus normativo che avrebbe dovuto indirizzare e disciplinare l'azione di tutela in una stretta relazione fra valori e scelte operative il quale, benché approntato, non è mai divenuto legge.

Lo storico austriaco comincia a parlare dei valori (Riegl, 1903, trad. it. 1981) distinguendo il “monumento intenzionale” — costruito dall'uomo con lo scopo determinato di tramandare un evento alle generazioni future — dal monumento “non intenzionale o involontario” che, al di là delle intenzioni di coloro che l'hanno realizzato

per soddisfare proprie esigenze, i posteri connotano come monumento storico o artistico. Più precisamente, le generazioni future riconoscono a questi monumenti un valore storico, un valore artistico oppure, contemporaneamente, un valore storico-artistico.

Di qui la necessità di specificare il significato di valore storico e di valore artistico. "Si chiama storico" dice Riegl "ciò che è stato e non esiste più (...) un anello insostituibile e inamovibile di una catena di sviluppo. Secondo una concezione storica moderna qualunque attività della quale ci sia pervenuta testimonianza può legittimamente rivendicare, senza eccezione alcuna, un *valore storico*". Peraltro manifeste ragioni di necessità impongono di selezionare le testimonianze del passato e di rivolgere attenzione soltanto a quelle che sembrano rappresentare "retrovie particolarmente evidenti nel processo evolutivo di campi determinati dell'attività umana" (Riegl, 1903, trad. it. 1981, p. 146).

Da questa premessa deriva che ogni monumento d'arte è contemporaneamente monumento storico poiché esso rappresenta un punto ben preciso dello sviluppo di quell'arte. Viceversa, ciascun monumento storico è indivisibilmente pure monumento d'arte se, oltre ai dati documentari, esibisce anche un certo numero di elementi artistici. A questo punto è importante constatare che gli elementi artistici presenti nell'opera interessano specialmente (si potrebbe quasi dire: soltanto) sotto il profilo storico poiché il monumento appare innanzitutto come un elemento della catena di sviluppo della storia dell'arte. Ne deriva che, in questo senso, il "monumento artistico" è più propriamente un "monumento storico-artistico" e che il suo valore non è un "valore artistico" ma un "valore storico", donde la separazione fra monumenti artistici e monumenti storici risulta poco appropriata poiché i primi sono sempre contenuti nei secondi.

Se ci si fermasse a questo punto si dovrebbe riconoscere alla totalità delle fabbriche dei tempi trascorsi — in quanto fornite di valenza storica — un valore uguale o al massimo proporzionato all'antichità e alla rarità delle opere. In realtà, oltre al valore storico-artistico attribuibile a tutti i monumenti del passato, essi possiedono comunque anche un valore artistico vero e proprio, indipendente dal posto che ognuno di essi occupa nella catena dello sviluppo. Ma questo valore artistico è una qualità oggettiva al pari del valore storico oppure è un valore soggettivo? Secondo una vecchia opinione, scrive Riegl, l'opera d'arte possiede un valore artistico se essa materializza un canone, vale a dire se corrisponde a un'estetica considerata oggettiva, assoluta, pur se mai definita in modo ineccepibile. Viceversa, per i contemporanei, il valore artistico d'un monumento dipende dalla sua rispondenza ad un moderno *Kunstwollen* (volontà d'arte) o, in altre parole, deriva dalla congenialità dell'opera antica con gli ideali figurativi del presente; esso è quindi un valore relativo e contemporaneo destinato a mutare continuamente da soggetto a soggetto o da momento a momento. Allora, se esiste un valore artistico relativo, e non permanente, esso non è un valore in quanto memoria ma, più semplicemente, un "valore contemporaneo".

È questa una circostanza da tenere ben presente poiché, se si aderisce alla concezione del valore artistico che si è sviluppata alla fine del XIX secolo, non si dovrà parlare — ai fini della tutela — di monumenti artistici e storici, ma soltanto di monumenti storici che, in quanto tali, postulano di essere conservati. Sono dunque storici, quindi portatori d'un "valore in quanto memoria" sia i monumenti intenzionali — nati cioè da

una consapevolezza commemorativa — che quelli involontari cui nel tempo si è riconosciuto un carattere di storicità. In entrambi i casi, essi interessano ai contemporanei nella loro integrità.

Resta da considerare il valore storico che viene attribuito alle opere che, per l'azione del tempo o dell'uomo, sono pervenute all'oggi in una forma diversa da quella originaria. È il caso delle rovine, dei segni del tempo incisi sui materiali che inducono nell'osservatore "l'idea del corso naturale, del divenire e del trapassare". Un effetto psicologico che si qualifica come sentimento profondo, difficilmente definibile, che non presuppone nessuna esperienza scientifica e che, perciò, non è patrimonio degli specialisti ma è comune a tutti gli uomini senza distinzione di formazione culturale. Con riferimento a queste opere il valore in quanto memoria si caratterizza più propriamente come "valore dell'antico".

Riassumendo, le tre classi di monumenti si distinguono una dall'altra per l'aumento costante del campo d'ampiezza in cui il valore in quanto memoria acquista validità. Nella classe dei monumenti intenzionali, sono comprese quelle opere che, per volontà di chi le ha realizzate, devono far ricordare un preciso momento del passato; nei monumenti storici il cerchio si estende a quelli che si riferiscono ancora ad un preciso evento, la cui scelta dipende dall'essere riconosciuto, quindi dalla volontà soggettiva di chi ne opera questo riconoscimento. Infine, nella classe dei monumenti antichi sono considerate tutte le opere dell'uomo che, indipendentemente dal loro significato originario e dalla loro destinazione, dimostrano di esistere da molto tempo.

Fissate queste tre principali categorie del valore in quanto memoria, Riegl argomenta che esse si presentano nel tempo come tre fasi successive d'un processo di ampliamento del concetto di monumento. Nell'antichità e per tutto il medioevo l'interesse era rivolto soltanto ai monumenti intenzionali; il Rinascimento rivolse la sua attenzione anche ai monumenti storico-artistici, con preferenza per quelli dell'arte classica assunti come presupposto esemplare di quella contemporanea; infine agli albori del XX secolo nasce il valore di antichità che inquadra e rispetta ogni singola opera come documento del processo di sviluppo, continuo e irreversibile, della vicenda umana.

Poste queste premesse, lo storico austriaco esamina l'incidenza che ha la natura di ognuno dei tre diversi valori commemorativi, nell'opera di tutela. È una trattazione complessa e minuziosa i cui dati essenziali sembrano essere i seguenti:

a) *Il valore dell'antichità*. Si manifesta a prima vista attraverso l'aspetto non moderno dell'opera che si esprime non tanto nella forma stilistica, che potrebbe essere imitata, quanto "in un'imperfezione, in una mancanza di unitarietà, in una tendenza al disfacimento". Così "il monumento non deve essere sottratto all'effetto dissolutore delle forze della natura, se questo si svolge in tranquilla, legittima continuità e non esplose in una improvvisa e violenta distruzione. Soltanto una cosa deve essere evitata assolutamente per salvaguardare il valore di antichità: l'intervento arbitrario della mano dell'uomo nello stato originario del monumento; esso non deve subire né aggiunte, né riduzioni, né integrazioni delle parti distrutte nel tempo ad opera delle forze naturali, né asportazioni degli elementi ugualmente depositati dalla natura e che hanno deformato la sua originaria forma compiuta (Riegl, 1903, trad. it. 1981, pp. 46, 49).

b) *Il valore storico*. Risiede nel fatto che un monumento testimonia una fase determinata della evoluzione d'un qualsivoglia campo dell'attività umana. Sotto questo profilo non interessano le influenze dissolventi della natura ma il suo divenire passato in quanto opera dell'uomo. Il valore storico di un monumento è tanto maggiore quanto più inalterato è il suo aspetto originario.

È compito dello storico colmare con tutti i mezzi a disposizione le lacune che sono state prodotte, nel tempo, alla sua forma originaria. Ai fini della tutela, il valore storico non postula un impossibile annullamento dei disfacimenti intervenuti fino ad oggi per opera della natura. Esso richiede invece la “maggiore conservazione possibile dei monumenti nel loro stato attuale che ci è pervenuto, dal che scaturisce necessariamente l'esigenza che la mano dell'uomo intervenga a bloccare il corso naturale dell'evoluzione e ad arrestare la normale continuità dell'azione dissolutrice delle forze della natura, per quanto ciò sta in suo potere” (Riegl, 1903, trad. it. 1981, p. 54). Questo assioma posto dal culto per il valore storico può contrastare con gli interessi del valore di antichità. In questi casi Riegl, attraverso un complesso ragionamento, tende a privilegiare, di regola, il primo valore sul secondo.

c) *Il valore commemorativo intenzionale.* È quello che tende a mantenere sempre presenti e vive nella coscienza dei posteri le finalità commemorative che hanno motivato la realizzazione del monumento; “il valore commemorativo ‘intenzionale’ aspira decisamente all'immortalità, all'eterna presenza e ad un continuo processo di formazione. Le forze dissolutive della natura, che operano contro la realizzazione di questa aspirazione, devono essere quindi alacramente combattute e le loro influenze devono essere continuamente paralizzate. Per esempio, una colonna commemorativa, la cui epigrafe sia scomparsa, cesserebbe di essere un monumento voluto. Il postulato fondamentale dei monumenti ‘intenzionali’ è costituito così dal restauro” (Riegl, 1903, trad. it. 1981, p. 60).

Nel paragrafo finale del suo lungo scritto Riegl considera il culto dei monumenti con l'occhio della contemporaneità. A suo parere la maggior parte di questi possiede la capacità di appagare bisogni pratici o spirituali degli uomini, perciò essi detengono un “valore di attualità”. Se questo valore d'attualità concerne la soddisfazione di bisogni fisico-sensoriali, si chiama più propriamente “valore d'uso pratico” o semplicemente “valore d'uso”; se invece soddisfa bisogni spirituali, si chiama “valore d'arte”. In quest'ultimo caso bisogna ancora distinguere un “valore di novità” che equivale a quello di un'opera appena creata e un “valore artistico relativo” che dipende dalla concordanza del monumento con il moderno *Kunstwollen*.

È errato sostenere che i monumenti ancora idonei all'impiego pratico non siano utilizzati solo per seguire troppo radicalmente il valore d'antichità. Anzi, poiché la presenza viva dell'uomo e la soddisfazione dei suoi bisogni fisici (valore d'uso) fanno parte del processo naturale, l'utilizzazione dei monumenti per i bisogni fisici dell'uomo s'inserisce in tale processo. Da qui la necessità d'una manutenzione che, tra l'altro, è meno onerosa finanziariamente di una eventuale sostituzione dei monumenti antichi con degli “equivalenti nuovi”. Sostituzione che oltre a essere più dispendiosa nega anche il valore d'antichità: la soluzione è nel temperamento dei suoi valori. Soltanto nei monumenti inadatti all'uso va conservato il “pieno fascino libero” dell'antico; viceversa nei monumenti ancora utilizzabili disturberebbe il loro eventuale non uso, il che significherebbe lasciarli morire per eccesso di fedeltà al valore di antichità.

Detto questo, Riegl condanna il facile ricorso alla “segregazione” delle opere d'arte nei musei. Uno “sradicamento” che, spezzando il nesso organico fra monumento e contesto, non rispetta né il valore storico né il valore di antichità del monumento.

Il valore d'arte, o valore artistico comprende due esigenze del moderno *Kunstwollen*; una è il “valore di novità” per il quale l'opera deve presentarsi compiuta e definita, come se fosse nuova, l'altra è il “valore artistico relativo”, vale a dire la qualità dell'opera nella sua relatività storica. Il valore di novità, che postula un oggetto non offuscato dai segni del tempo, impone la cancellazione di questi segni e la riproposizione dell'originaria condizione di forma e di colore; così come è apprezzato soprattutto dalle masse che “amano vedere nelle opere dell'uomo soltanto la creazione vittoriosa della forza umana e non i segni della distruzione delle forze della natura ostile” (Riegl, 1903, trad. it. 1981, p. 67). Ne consegue che il “valore di novità” può essere mantenuto soltanto a scapito del valore di antichità.

Il valore artistico relativo postula che le opere delle generazioni precedenti vengano apprezzate non soltanto in quanto testimonianze della creatività umana ma anche in ragione della loro particolare concezione, forma e colore. Agli albori del nostro secolo è stata raggiunta la convinzione della non esistenza di un “valore artistico assoluto”. L'opera d'arte del passato può avere in comune con il moderno *Kunstwollen* solo singoli aspetti poiché la “volontà d'arte” antica non può essere del tutto

identica a quella attuale e questa differenza si manifesta appunto nella parzialità di elementi dell'opera che ci sono graditi.

Per il culto dei monumenti, il comportamento da tenere dipende dalla quantità degli aspetti apprezzati. Così se il valore artistico relativo appare positivo, cioè se il monumento soddisfa nell'insieme la "volontà artistica" moderna, ne risulta il desiderio di conservarlo nello stato in cui ci è pervenuto e talvolta di una *restauratio in integrum*, ponendosi così in contrasto con il valore di antichità. Viceversa una formulazione negativa del valore artistico relativo richiederebbe un trattamento del tutto subordinato alle esigenze del valore di antichità; riconoscere al monumento proprietà contrastanti con il moderno *Kunstwollen* — com'è accaduto ai monumenti barocchi — può portare all'abbandono e persino all'intenzionale distruzione, calpestando così, anche in questo caso, le esigenze del valore di antichità.

La complessa analisi di Riegl mostra con grande evidenza il significato, fino ad allora mai così acutamente indagato, che la cultura contemporanea ha conferito al rapporto con le testimonianze del passato.

Analisi dei valori e del loro sviluppo che "respira aria austriaca", ha detto Julius Schlosser; la stessa aria ove nascono, in economia politica, gli studi sulla teoria del valore. Valore che scaturisce dal *Kunstwollen* (volontà o intuizione d'arte) il quale, pur essendo relativo a un soggetto, è sempre nell'oggetto.

Oggetto, l'opera del passato, caratterizzata in ogni tempo da una fittissima rete di valori, a volte antitetici ma tutti pertinenti e meritevoli di essere riconosciuti e valutati.

Si può concludere affermando che, a parte ogni considerazione circa la sua attualità e la sua condivisione, lo studio di Riegl chiarisce come principi e metodi del restauro non possano eludere in nessun caso il concetto di valore. Ossia, per meglio aderire al pensiero dello storico austriaco, il restauro non potrà mai prescindere dalla considerazione della fitta rete di valori riconoscibili nell'opera. Conseguentemente, l'azione pratica non potrà mai fare a meno di compiere scelte.

Richiamarsi perciò a Riegl per negare questa realtà che appare con chiarissima evidenza, oppure privilegiare in suo nome una sola operazione (ripristino, conservazione ecc.) fra le molte che egli suggerisce, significa parzializzarne arbitrariamente le argomentazioni se non addirittura tradirne il pensiero.

UNA LUNGA STAGIONE: DAL RESTAURO FILOLOGICO AL RESTAURO SCIENTIFICO

I criteri filologici codificati negli ultimi decenni dell'Ottocento, precisati, sia pure in forma schematica, dai numerosi documenti elaborati in molti paesi, costituiscono il solco concettuale e operativo, stabile e assolutamente prevalente in Europa nella prima metà del nostro secolo.

Parallelamente, negli stessi decenni, l'interesse della cultura storica, fino ad allora incentrato sul monumento in quanto opera esemplare, comincia ad allargarsi anche al suo intorno ("ambiente" dei monumenti). Un ambiente che viene ad essere considerato, almeno concettualmente, inscindibile dall'episodio emergente del quale costituisce la "cornice" e che viene ad essere poi apprezzato anche per i suoi specifici valori ("monumento d'ambiente") e non soltanto per la sua connessione con i singoli prodotti architettonici eccezionali e più rappresentativi. Una duplice acquisizione di grande interesse.

La cultura storica recepisce questi due risultati più o meno negli stessi anni ma non dalla stessa fonte.

Infatti il primo esito è legato soprattutto alle conquiste iniziali conseguite, specialmente nei paesi di lingua tedesca, dall'urbanistica moderna che ha come principali rappresentanti Camillo Sitte (1843-1903), cui si deve il fondamentale contributo *Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen* (1889, trad. it. 1953) e Hermann Joseph Stübben (1854-1936) con la sua monumentale opera *Der Städtebau* (1907).

Il secondo risultato, che determina l'interesse per tutto l'ambiente umanizzato, trae invece la sua origine in special modo dalla corrente di pensiero inglese che ha come principali protagonisti A.W. Pugin, J. Ruskin e W. Morris.

Così, benché la pratica operativa rimanga a lungo ancorata a schemi concettuali superati e si adegui molto lentamente alla nuova visione, la dottrina del restauro dimostra di recepire questi orientamenti fin dai primi anni del nostro secolo, attraverso una concezione più estensiva dell'idea di "monumento" ed una parallela attenzione per gli episodi edilizi più modesti, cioè per la cosiddetta "architettura minore" (Miarelli Mariani, 1978, pp. 83-100).

Tornando ai monumenti, si può dire che le modalità d'intervento, pur nelle varie declinazioni dipendenti dalle attitudini e dalle condizioni di cultura che, nel tempo, prevalgono in ogni paese, attestano una sostanziale uniformità di principi generali.

I GUSTAVO GIOVANNONI E LA "POSIZIONE INTERMEDIA"

Il personaggio che caratterizza la stagione del restauro nella prima metà del XX secolo è Gustavo Giovannoni (Roma, 1873-1947), storico e critico dell'architettura, oltre che ingegnere, architetto e urbanista. Seguace di Camillo Boito, da lui stesso definito "grande indimenticabile maestro", subito dopo la laurea in ingegneria civile, conseguita nel 1895 presso l'Università di Roma, orienta la sua attività verso due direzioni prevalenti: quella professionale e quella accademica che intraprende come assistente nella medesima Scuola d'ingegneria. Contemporaneamente Giovannoni si dedica agli studi storici e artistici con speciale predilezione per quelli di storia dell'architettura, oggetto di numerosissime pubblicazioni che testimoniano l'intensità del suo lavoro.

Nella ricerca egli applica un proprio metodo deduttivo che illustra — così come lo ha definito — nel discorso su *Mete e metodi nella storia dell'architettura italiana* (Napoli, 10 ottobre 1934). Su questa linea egli si occupa tanto degli aspetti costruttivi quanto di quelli "stilistici"; cerca di chiarire ogni problema architettonico e spaziale nella sua propria specificità, basandosi specialmente sopra un minuzioso esame del monumento e un'attenta analisi delle fonti.

In sostanza si tratta di uno schema analitico che permette allo studioso di affrontare le ricerche con grande concretezza d'indagini e prudenza nelle deduzioni: un metodo che fondamentalmente riprende i procedimenti tipici dell'archeologia ottocentesca. Una logica, diciamo pure positivista, che conferisce singolare unità alla sua opera e che ha il suo risvolto negativo in una sostanziale indifferenza nei confronti delle altre tendenze storiografiche e dei più recenti orientamenti critici. Fra i suoi numerosi studi sull'architettura romana emerge il prezioso volumetto *La tecnica delle costruzioni presso i Romani* (1925). A queste ricerche si affiancano poi quelle su temi medievali, incentrati sugli edifici per il culto e l'opera dei marmorari, e sul primo Rinascimento. Ma la sua attenzione è rivolta specialmente verso il Cinquecento, come provano gli studi in parte riuniti nel volume *Saggi sull'architettura del Rinascimento* (Giovannoni, 1931a).

In sostanza la capacità di penetrare i fenomeni architettonici gli permette di toccare i più svariati argomenti di storia dell'architettura, senza ignorarne il rapporto con le altre arti: dall'ordine protodoric greco, alle volte romane a struttura lignea, dal ciborio di Sant'Agata dei Goti in Roma alle curvature delle linee nel tempio di Ercole a Cori. Ne consegue una bibliografia ricca e variata la quale conta centinaia di scritti. Negli ultimissimi anni della sua vita lavora a due opere riassuntive: una sull'architettura del Rinascimento italiano (rimasta inedita), l'altra su Antonio da Sangallo il Giovane, pubblicata postuma nel 1959 a cura di Giuseppe Zander e con presentazione di Mario Salmi.

Giovannoni è molto attivo anche nel campo didattico e organizzativo. Nel 1913 assume la cattedra di architettura generale nella Regia scuola di applicazione per ingegneri; fra il 1927 e il 1935, dirige la Scuola di architettura di Roma ed è fra i principali promotori della prima facoltà di architettura italiana (quella di Roma), nella quale ricopre la cattedra di rilievo e restauro dei monumenti che tiene fino al 1943, quando lascia l'insegnamento attivo. Come docente e come studioso egli rivolge l'attenzione anche alla città moderna e, conscio dell'importanza sociale dell'urbanesimo, conferisce particolare rilievo alla formazione e alla diffusione d'una coscienza urbanistica che alimenta,

specialmente fra i giovani, attraverso l'azione didattica. Giovannoni si impegna anche nella promozione e nell'organizzazione di studi e attività culturali, come iniziative espositive e congressuali; partecipa all'operosità dell'Associazione artistica fra i cultori dell'architettura e, nel 1939, ne garantisce la continuità con la costituzione del Centro di studi per la storia dell'architettura; collabora alla fondazione dell'Istituto di studi romani, è membro del Consiglio direttivo della società filologica romana (1901), è socio di numerosi istituti accademici (Società romana di storia patria, 1905; Istituto archeologico germanico, 1909 ecc.).

La sua attività professionale, concentrata maggiormente negli anni giovanili, è documentata da una cospicua serie di disegni conservati presso il Centro di studi per la storia dell'architettura che si riferiscono ad oltre cento opere, non tutte realizzate. I primi interventi riguardano progetti di alcuni edifici destinati ad attività produttive, fra i quali spicca la fabbrica del ghiaccio e ditta F. Peroni in Roma (1909-13) ove Giovannoni sperimenta cadenze liberty che circa vent'anni dopo definirà "moda effimera". Allo stesso periodo appartengono diverse costruzioni residenziali, realizzate sempre in Roma, fra le quali il palazzetto Torlonia in via Tomacelli (1908-09) caratterizzato da puntuali riferimenti alla tradizione rinascimentale-barocca e il villino Calderai Torlonia in corso d'Italia (dal 1910) nel quale le stesse ascendenze stilistiche appaiono più alluse che esplicitamente esibite.

Il tema della casa, richiamato più volte, varia dall'alloggio unifamiliare all'aggregato, alla città. Egli si occupa di abitazioni "modeste e povere" (case cooperative per impiegati in piazza Caprera a Roma, dal 1910; villaggio di case antisismiche, Celano, 1916) e, ad una scala più vasta, redige piani regolatori e progetta interi quartieri (piano regolatore della piazza d'Armi e del quartiere Flaminio a Roma, 1915; borgata Marina di Ostia, 1916; piano regolatore di Monterotondo, 1917; città giardino Aniene a Roma, 1920 ecc.).

Una volta definita la stretta e inscindibile connessione fra l'opera e l'ambiente, Giovannoni concentra la sua attenzione nel definire e diffondere un'idea più estensiva di "monumento" che, oltre agli episodi emergenti, comprenda anche "l'insieme delle cose, d'importante interesse, che hanno valore collettivo" e che, di fatto, costituiscono la prosa architettonica degli insediamenti umani (Giovannoni, 1946, pp. 32, 51).

In questa prospettiva affronta il difficile rapporto fra "antico" e "nuovo", cioè fra edilizia storica e sviluppi contemporanei, puntando a soddisfare le necessità attuali mediante adeguamenti funzionali tali da non ledere i caratteri degli impianti storici. Egli è pure convinto che una "città sopravvissuta" non possa diventare il centro della "città nuova" se non attraverso innaturali e profonde trasformazioni; sostenere questa posizione significa per lui voler "acuire in modo insanabile, il dissidio fra due ordini essenzialmente differenti, non risolverlo" (Giovannoni, 1913b, pp. 449-72).

Per dare soluzione a questo complesso e sempre attuale problema Giovannoni propone la tecnica del "diradamento", assunta come principale strumento per contrastare la pratica molto diffusa degli sventramenti. Egli pensa sia necessario "demolire in piccoli tratti staccati lasciando aree libere e ricostruendo poco o nulla", aprire nuove visuali, portare aria e luce fra gli isolati "più folti e più luridi" e, infine, procedere all'"abbellimento stradale", per il quale suggerisce il reimpiego di elementi e frammenti architettonici che tornerebbero così "ad una provvida funzione *ad ornamentum urbis*" (Giovannoni, 1931c, p. 258). In sostanza lo studioso avversa i provvedimenti radicali, considera inutili gli schemi geometrici (come quello ottocentesco della scacchiera) e, seguendo questa strada, non si pone problemi d'integrazione fra parti disomogenee della città; viceversa, volendo "decentrare", punta sulla "diversità".

Queste idee, che nascono in gran parte da un'attenta rimediazione di elaborazioni nate in altri ambiti disciplinari, specialmente nell'Europa centrale, trovano applicazione in molti suoi progetti fra i quali si rammentano le sistemazioni romane del rione

FIGURA 1

FIGURA 2

FIGURA 3

Ponte (1911), di via dei Coronari (1911) e del quartiere del Rinascimento (dal 1918), incluso poi nel piano regolatore del 1932.

Le stesse procedure caratterizzano altri suoi interventi che, pur finalizzati a rimettere in luce testimonianze antiche, in realtà alterano il volto della città. Infatti, se le demolizioni permettono, com'è naturale, di "scoprire" i monumenti che vengono "liberati", "isolati", "riordinati" e "ripristinati", non sempre queste operazioni contribuiscono a valorizzare il passato e la città cui conferiscono un volto solo equivocamente moderno. È il caso della sistemazione della zona del foro Boario a Roma con l'isolamento del tempio della Fortuna Virile (1914-26) nonché della liberazione delle pendici del Campidoglio (1920) che si vogliono svincolate da "fabbriche volgari" fra le quali è la chiesa di Santa Rita da Cascia (1665) di Carlo Fontana.

Nel 1928 Giovannoni predispose varie redazioni di un progetto per la sistemazione di questo edificio in prossimità della scalinata dell'Aracoeli e, poiché non sopravvivono molte parti originarie, ne prevede un rifacimento pressoché completo. L'intervento sarà portato a termine circa quindici anni dopo (1940) con la ricostruzione della chiesa all'ingresso di piazza Campitelli.

Gustavo Giovannoni non è certamente un architetto molto geniale né innovatore; così le sue proposte non si discostano mai da un certo "eclettismo storicista" (Cimbolli Spagnesi, 1985, p. 9). D'altra parte il suo essere sistematicamente vicino ai modi del passato lo qualifica più come architetto del XIX secolo — e tale amava dichiararsi — che come personaggio capace di apporti genuinamente contemporanei.

FIGURA 4

FIGURA 5

FIGURA 6

Carattere ben testimoniato dai suoi edifici religiosi, come la chiesa degli Angeli Custodi in piazza Sempione a Roma (1922-24), il cui processo ideativo è illustrato da circa sessanta disegni relativi a varie soluzioni tutte incentrate su un impianto longitudinale a navata unica con cappelle e presbiterio triconco di probabile ascendenza bramantesca. Il progetto per la chiesa del Sacro Cuore a Salerno (1922, non realizzata) esibisce invece un impianto centrale ad aula quadrata con absidi semicircolari ed espansione laterale realizzata tramite un raccordo, limitato da due paraste, che ricalca il sistema usato da Francesco Borromini in Santa Agnese in Agone a Roma. Infine si rammenta la parrocchiale di San Giovanni a Formia (1933-36) meno caratterizzata delle precedenti, comunque sempre riferibile a "modelli" rinascimentali; un progetto che l'architetto dona al Comitato promotore (1936) affidandone poi, nell'anno della morte, l'esecuzione a Giuseppe Zander (1947) che doveva anche cautamente "modernizzarlo".

Gustavo Giovannoni svolge un ruolo emergente soprattutto nel campo del restauro al quale dedica numerosi scritti; nel 1925 pubblica *Questioni di architettura nella storia e nella vita*, nel 1937 redige la voce *Restauro* (dei monumenti) per l'Enciclopedia Italiana e, nel 1945, riassume i suoi contributi nel volume *Restauro dei Monumenti*. Ma la sua "teoria" è già ben definita nel 1912 quando la espone al I convegno degli ispettori onorari dei monumenti e scavi tenutosi a Roma dal 22 al 25 ottobre (Giovannoni, 1913a, pp. 501-42).

Consapevole che nei monumenti sia insita "tutta la complessità della Storia, dell'Arte e della Tecnica", Giovannoni si rende conto che nel restauro è difficile, anzi impossibile, ridurre tutto a "uniformità di criteri" (Giovannoni, 1913a, p. 501). Conseguentemente egli sostiene che se si ammette un intervento — dal più modesto al più integrale — si devono accogliere transazioni fra storia e arte, fra vecchio e nuovo, fra quello che si vorrebbe e quello che si può fare; in sostanza nel restauro "tutto è questione di limiti" (Giovannoni, 1925 [1929], p. 119).

Con spirito critico ma anche con una buona dose di pragmatismo, Giovannoni si avvicina alle diverse istanze, ne individua potenzialità e limiti, quindi si orienta e porta avanti l'indirizzo di matrice boitiana che riconosce come "criterio ufficiale". Nel contempo, ribadisce la propensione a considerare sempre più il restauro come operazione "scientifica" volta a conservare tanto il "monumento" quanto "l'ambiente monumentale".

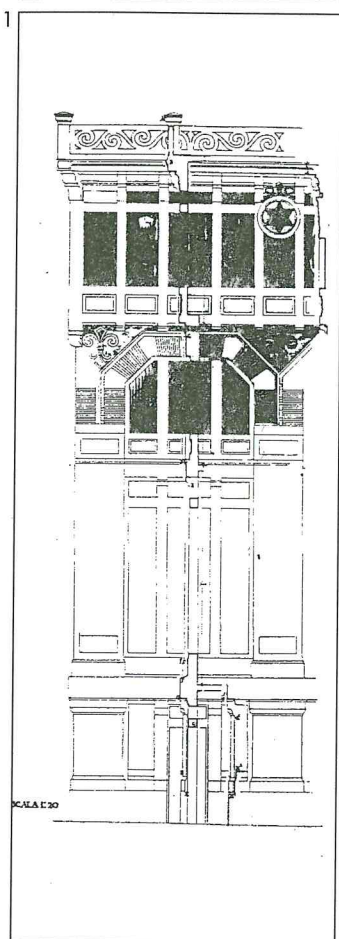


FIGURA 1 • Roma. Fabbrica del ghiaccio e magazzini frigoriferi della Birra Peroni in Via Alessandria, particolare (1909 primo progetto; 1913 progetto definitivo e realizzazione). La fabbrica del ghiaccio della società Peroni rappresenta un'esperienza mista nell'operosità progettuale di Giovannoni.

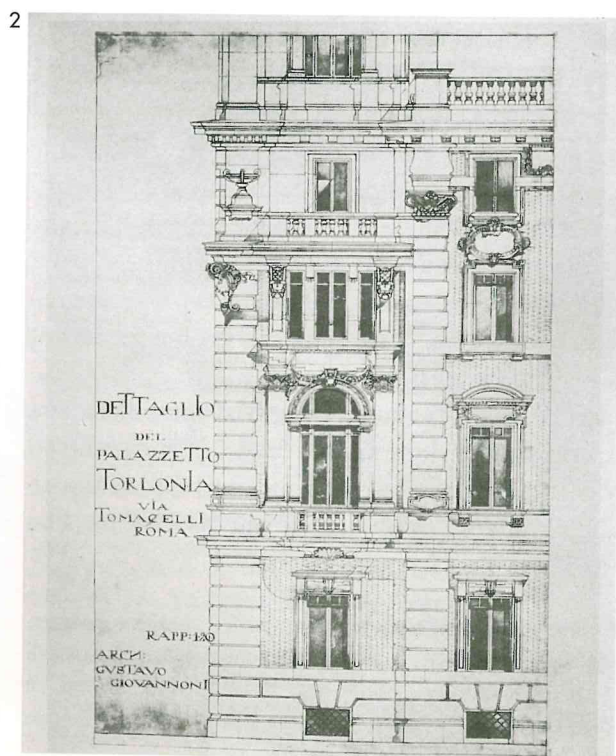
Un grande vano sostenuto da una maglia di pilastri, travi e solai in cemento armato, mostra una definizione parietale caratterizzata da grandi finestre, a terminazione poligonale, che si aprono fra i montanti in laterizio e che trovano corrispondenza, al piano superiore, nel ritmo elegante ed essenziale di finestre calibrate sull'andamento dei vani inferiori. L'intera composizione appare ravvivata da una festosa decorazione policroma le cui forme appaiono direttamente mutuate da motivi floreali.

È un'opera nella quale Giovannoni, sorprendentemente libero dai legami di una tradizione sentita spesso in modo oppressivo, si esprime a livelli qualitativi forse mai più raggiunti, sperimentando per la prima volta forme liberty, vale a dire di un linguaggio che più tardi condannerà come "moda effimera" (da Centofanti, Cifani e Del Bufalo, 1985).

FIGURA 2 • Roma. Palazzetto Torlonia in piazza Monte d'Oro (ora via Tomacelli; 1908-09), dettaglio del prospetto in un disegno di Giovannoni conservato nell'archivio del Centro di studi per la storia dell'architettura (scala 1:20, china su cartoncino acquarellato).

Rappresenta il tipico esempio di architettura giovannoniana *intra moenia*. A diretto confronto con le grandi opere del passato, l'architetto impiega un linguaggio esemplato sulla tradizione rinascimentale-barocca, definito in modo sobrio ed elegante, ricco di riferimenti e di citazioni puntuali. Nel caso specifico Giovannoni traduce, in maniera particolarmente colta, attualizzandolo, il tipo del palazzotto rinascimentale tanto diffuso a Roma dal XVI secolo. Gli altri 120 disegni relativi a quest'opera - dagli studi preliminari, al progetto definitivo e ad altri elementi non realizzati - illustrano il faticoso processo creativo, nonché lo scrupolo e la cura con i quali Giovannoni affrontava i suoi impegni professionali (da Centofanti, Cifani e Del Bufalo, 1985).

FIGURA 3 • Roma. Villino Calderai Torlonia in corso d'Italia (1910), veduta dell'altana d'angolo. Giovannoni ristrutturata e trasforma in modo radicale l'edificio preesistente, la palazzina Calderai progettata dall'ing. A. Calcabrina, eliminando ogni traccia degli elementi liberty che lo distinguevano. Regolarizza e unifica i marcapiani e allinea le finestre sui prospetti che arricchisce con loggiati terminali. Anche qui le forme sono mutuate dalla tradizione, tuttavia, come in altre opere *extra moenia*, sono trattate con molta semplicità: forme che alludono più che ricalcare i modelli. Tale processo di semplificazione appare con maggior evidenza nell'edificio annesso al villino, il quale deve essere segnalato soprattutto per la modulazione proporzionale delle parti.



2

3

Sono queste le premesse su cui s'innestano i successivi sviluppi della "dottrina del restauro" che, proprio per la sua funzione mediatrice, verrà denominata "posizione intermedia". Essa si colloca fra le tendenze puramente conservative esemplificate dalla corrente "archeologica" che sostiene l'integrale mantenimento dello statu quo e i tipici atteggiamenti "stilistici" che postulano il ripristino di un presunto stato originario. Una posizione che, con la sua centralità, tende — nelle intenzioni giovannoniane — a perseguire il giusto equilibrio fra le ragioni dell'"arte" e quelle della "storia" e, nel rispetto di opere e contesti, si pone in sostanziale continuità con il fondamento comune delle proposizioni proprie del restauro filologico, in particolare della sua variante cosiddetta di "restauro storico". I principi si articolano in modo sempre più vario e complesso nella crescente consapevolezza del divario esistente fra originale e copia; ciò induce a limitare gli interventi ai "casi tipici" postulando il "minimo lavoro di aggiunta" (Giovannoni, 1913a, p. 511).

Sulla linea della "posizione intermedia" Giovannoni favorisce le opere di manutenzione, di riparazione e di consolidamento per il quale ammette i mezzi e i procedimenti della tecnica moderna, conferma il rispetto per tutte le parti del monumento e ribadisce il ruolo di una congrua destinazione d'uso come strumento per la sua conservazione. Infine, riprendendo i concetti già espressi da Cloquet negli anni fra Otto e Novecento, specifica la distinzione fra i monumenti "morti" che esclude da ogni pratica utilizzazione e i monumenti "viventi" per i quali ritiene opportuna una "funzione concreta non troppo diversa dalla primitiva" (Giovannoni, 1937a, p. 128).

Sebbene sia consapevole che in questa materia risulta particolarmente difficile e artificioso operare classificazioni, Giovannoni non rinuncia a suddividere i tipi di intervento secondo la natura prevalente dell'impegno richiesto. Elenca così cinque classi di lavori: restauri di semplice *consolidamento* chiamati a dare, attraverso tutte le risorse della tecnica, nuova solidità e resistenza alle costruzioni; restauri di *ricomposizione* (anastilosi) che si attuano rimontando le parti smembrate integrandole con le aggiunte necessarie, purché distinguibili; restauri di *liberazione* adatti ad eliminare "masse amorfe" che inglobano le preesistenze sia all'esterno che all'interno; restauri di *completamento*, per i quali sono previste aggiunte, anche se in misura limitata, e sono esclusi rifacimenti e inserzioni attuali; infine restauri di *innovazione* che legittimano tanto il rinnovamento di elementi esistenti quanto l'aggiunta di parti essenziali di nuova concezione. Stabilite queste categorie d'intervento, Giovannoni guarda ai casi particolari presenti in ogni operazione, li sostiene con esempi concreti, indica molteplici applicazioni e fornisce suggerimenti pratici.

I concetti espressi e più volte ribaditi non trovano, tuttavia, pieno riscontro nella sua operatività la quale mostra una significativa propensione verso i lavori di ripristino ed è caratterizzata da molteplici azioni progettuali dove gli aspetti innovativi prevalgono sulle esigenze conservative; insomma Giovannoni si dimostra più architetto, che filologo-restauratore.

Gli slittamenti verso predilezioni stilistiche e criteri analogici sono ben riconoscibili nei due esempi, reciprocamente connessi, della loggia del Capitano a Vicenza, per la quale sostiene la proposta di completare l'opera palladiana su sette arcate (Giovannoni, 1939, pp. 1-48) e del duomo di Montepulciano dove propone una facciata progettata attraverso lo stesso partito architettonico esibito dal fianco (Giovannoni, 1937b, pp. 161-200).

4

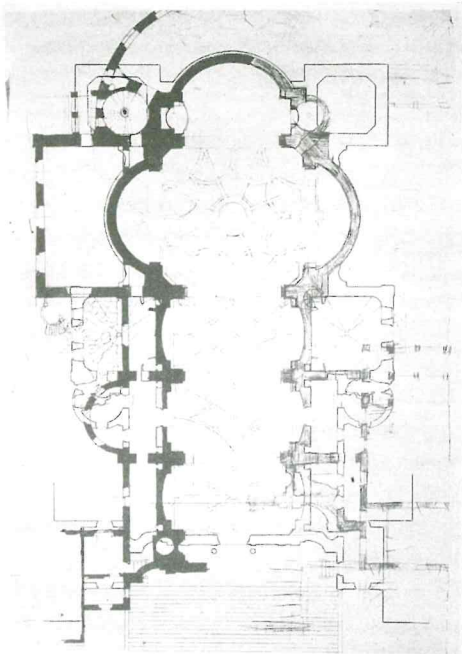


FIGURE 4-5-6 • Roma. Chiesa degli Angeli Custodi, pianta in una stesura non definitiva; veduta d'insieme in uno schizzo prospettico giovannoniano; dettaglio della soluzione angolare e della corona di finestre timpanate emergenti dal tiburio. La chiesa costituisce il nobile fondale della piazza di città giardino Aniene, progettata con il diretto coinvolgimento di Giovannoni nel 1920. Questo edificio religioso prova la grande influenza della storia sull'attività progettuale di Giovannoni e sintetizza in modo mirabile il suo pensiero relativo all'impiego, nel presente, dei lasciti antichi. La pianta, specialmente nella versione qui rappresentata, mostra una diretta discendenza dagli organismi triconchi tardoantichi e rinascimentali. È un tipo che Giovannoni studia in modo particolare facendone l'oggetto di molte considerazioni nella sua opera di storico. Nella pianta definitiva, probabilmente motivata da esigenze pratiche, l'aggiunta di cappelle laterali tempera il riferimento ai prototipi storici che tuttavia mantengono una chiara evidenza. L'insieme volumetrico evidenzia ancor più la molteplicità dei richiami e delle citazioni. In particolare la facciata rammenta alcune opere mature di Antonio da Sangallo il Giovane che proprio Giovannoni propone all'attenzione degli studiosi. Si osservi anche l'ordine unico, che l'architetto sembra prediligere tanto da impiegarlo anche nella chiesa del Sacro Cuore a Salerno (nella cui pianta è replicato il motivo quadriconco, sull'esempio della Consolazione presso Todi) e in quella di San Giovanni a Formia, entrambe non realizzate. Significativo è anche l'esplicito richiamo a soluzioni lombarde, specialmente a Santa Maria delle Grazie a Milano, nel tiburio; un motivo che in questa soluzione, costretta entro dimensioni modeste, appare forzato e artificioso (da Del Bufalo, 1982; Centofanti, Cifani e Del Bufalo, 1985).



5



6

Fra le molte opere realizzate, o semplicemente progettate da Giovannoni nel suo lungo cammino di restauratore, si rammentano i casi delle due chiese orvietane di Sant'Andrea e di San Domenico, il progetto di "liberazione" del tempio di Ercole a Cori e la sistemazione della chiesa di Santo Stefano Maggiore degli Abissini nella Città del Vaticano a Roma.

Si tratta d'interventi che mettono in evidenza i pregi e i limiti della "posizione intermedia" che, a parte le diverse accentuazioni, costituisce il loro denominatore comune. Così, nella ricostruzione della facciata e della torre di Sant'Andrea in Orvieto (1930), Giovannoni, pur senza escludere operazioni innovative, mostra di propendere per lo "stato originario" del monumento agendo in modo sempre molto controllato e perfettamente in linea con le elaborazioni del tempo. La stessa tendenza emerge anche dalle proposte per il completamento di San Domenico in Orvieto (1934) dove vorrebbe "ricucire" ciò che resta dell'antico organismo in un nuovo impianto a croce greca; un suggerimento che tuttavia non avrà seguito.

Circa il tempio di Ercole a Cori si deve osservare che il desiderio di "liberare" l'antico edificio emerge già nel 1820; viene poi riconsiderato nel 1866 e, ancora, ripreso alla fine del secolo (1899-1902). Dopo questo antefatto Giovannoni ne ripropone l'isolamento insieme alla riedificazione della chiesa di San Pietro (dal 1913). Questi studi mettono anche in evidenza la cura con la quale Giovannoni è solito predisporre l'apparato conoscitivo chiamato a guidare il restauro (Giovannoni, 1908, pp. 109-30). I progetti giovannoniani sono due e, si potrebbe dire, simmetricamente "opposti"; infatti, per liberare il tempio e la sua area, il primo (soluzione A) prevede il totale abbattimento e la ricostruzione della chiesa, il secondo (soluzione B) limita la trasformazione della preesistenza con la sola demolizione della sua parte anteriore e del campanile.

In conclusione si può dire che il restauro condotto con maggiore coerenza sembra essere quello compiuto nella chiesa vaticana di Santo Stefano (1931). Qui infatti, pur contraddicendo i criteri del minimo intervento, Giovannoni opera secondo i postulati del binomio distinguibilità-notorietà, impiegando materiali e tecniche moderne e semplificando le forme delle parti reintegrate.

Egli mette in evidenza una soddisfacente unità d'indirizzo dalla quale emerge in modo chiaro la sua sostanziale adesione ai più cauti orientamenti "ufficiali", pur se giunge a dichiarare che "se qualche dato di rilievo manca e la fantasia lo sostituisce, se qualche integrazione stilistica si unisce agli elementi costruttivi ci si contenti della dimostrazione che questo è inevitabile, se si vuol giungere ad un restauro" (Giovannoni, 1945a).

Con queste parole Giovannoni dimostra di vedere chiaro su quel che avverrà e, implicitamente, supera i limiti "classici" del restauro avvalendosi di operazioni innovative che, tuttavia, non si possono considerare di vera e propria formatività architettonica perché legate all'utilizzazione sistematica del criterio (delle forme semplici, o "semplificate", cioè ridotte al puro schema costruttivo. Questo significa una programmata rinuncia all'architettura piuttosto che l'adesione ad una specifica "poetica"; circostanza che, insieme ai meriti, rappresenta il vero limite del pensiero e dell'opera giovannoniana.

2 LA CONFERENZA DI ATENE E LE CARTE DEL RESTAURO

La necessità di una efficace cooperazione internazionale quale mezzo per propiziare, nei vari stati, la soluzione dei molti e complessi problemi della salvaguardia del patrimonio artistico è stata avvertita e sottolineata fin dai primi anni del nostro secolo, specialmente dai convegni archeologici. Nel 1921 il congresso internazionale di storia e

7

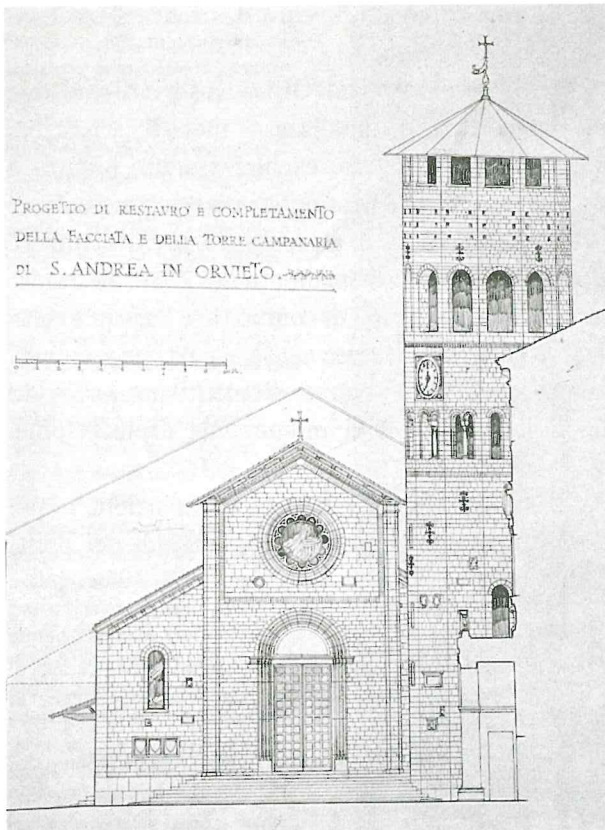
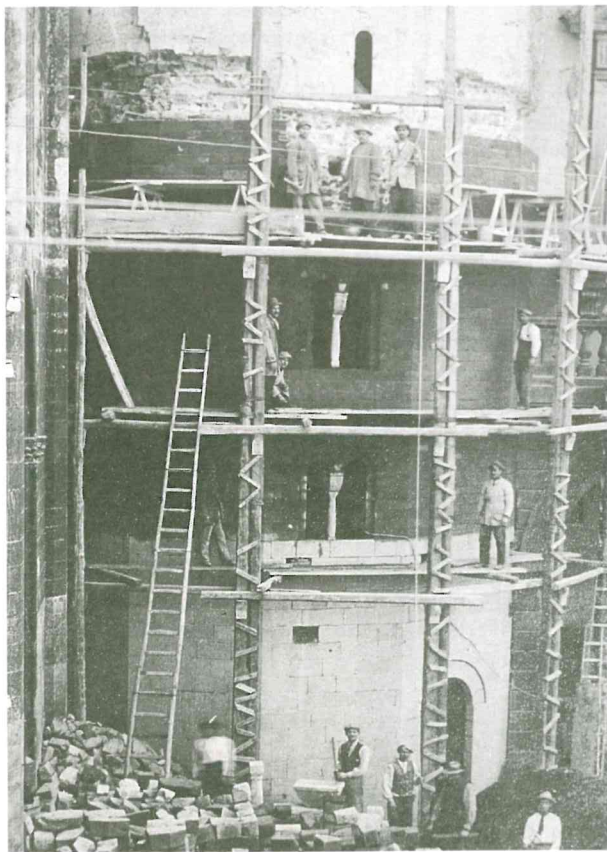


FIGURE 7-8-9 • Orvieto. Chiesa di Sant'Andrea, una proposta non definitiva di restauro e completamento della facciata (G. Giovannoni, 1930), la torre campanaria durante la ricostruzione (archivio comunale di Orvieto) e veduta della chiesa ad ultimazione dei lavori. L'impianto originario (VI secolo) è stato sostituito fra XI e XII secolo con una nuova fabbrica completata nel Cinquecento. La navata è stata poi rifatta nel XVI secolo. Il restauro condotto fra il 1926 e il 1930 ha rimesso in luce i muri perimetrali della basilica primitiva con consistenti avanzi del mosaico pavimentale a disegni geometrici (VI secolo) nonché frammenti di transenne e plutei forse del IX secolo. La chiesa di Sant'Andrea prima del "restauro e completamento della facciata e della torre campanaria" si presenta con un prospetto concluso da tre timpani e con la torre dodecagona che costituisce una solida cerniera fra la chiesa e il palazzo Comunale. L'operazione si inizia dalla torre campanaria la cui parte superiore viene abbattuta e ricostruita inserendo il motivo della bifora, reiterata per tre ordini sovrapposti, che sembra esistesse nella versione originaria. La torre è stata poi liberata dall'intonaco, rivestita di pietra e coronata da merli guelfi, come quelli che compaiono nel palazzo del Capitano del Popolo, e da una struttura metallica che dovrebbe sorreggere la campana ma che non viene realizzata. Sulla facciata, Giovannoni elimina i timpani, conclude la navata centrale con un tetto a spiovente e quelle laterali con una semplice inclinazione verso l'esterno. Progetta il rosone, che sostituisce la grande finestra rettangolare e le due piccole luci strombate poste al centro delle navate minori. Giovannoni demolisce altresì i modesti edifici che nel tempo si erano addossati sul fianco della chiesa lungo corso Cavour, e li sostituisce, nel progetto definitivo, poi realizzato, con un porticato (archivio del Centro di studi per la storia dell'architettura, Roma).

8



9

d'arte tenutosi a Parigi auspica la convocazione d'una conferenza destinata a trattare in modo specifico i problemi della tutela e del restauro.

A Roma nel 1930 un convegno d'esperti, organizzato dall'Office International des Musées de l'Institut de Coopération intellectuelle, analizza i metodi scientifici applicati all'esame e alla conservazione delle opere d'arte, esclusivamente pitture e sculture. Poiché i monumenti architettonici sollevano questioni di natura particolare, viene proposta l'organizzazione di una assise riservata al restauro architettonico. Questo è l'antefatto della conferenza che, grazie all'interessamento del governo greco, si tiene ad Atene fra il 21 ed il 30 ottobre 1931 con lo scopo di completare l'opera svolta a Roma l'anno precedente. Così, attraverso l'apporto di circa cento esperti provenienti da una ventina di paesi prevalentemente europei, vengono dibattuti numerosi ed importanti temi riguardanti la tutela e il restauro dei monumenti architettonici (AA.VV., 1933).

Al termine dei lavori, consistenti nello svolgimento di numerose relazioni e nel dibattito sul loro contenuto, la conferenza esprime le proprie convinzioni nei punti seguenti:

I. Principi generali

Pur prendendo atto delle diversità esistenti nei vari paesi si constata la tendenza ad abbandonare il restauro integrale e ad evitare i rischi eseguendo manutenzioni regolari, atte ad assicurare la conservazione degli edifici.

Nel caso che il restauro sia indispensabile, viene raccomandato il rispetto dell'intera opera del passato senza proscrivere lo stile di alcuna epoca.

II. Legislazione

Viene constatata la tendenza generale a consacrare in tema di monumenti storici un "certo diritto" della comunità di fronte alla proprietà privata.

III. Valorizzazione dei monumenti

Si raccomanda, nella costruzione di nuovi edifici, il rispetto del carattere della città specialmente in prossimità dei monumenti. Viene poi segnalata l'importanza di studiare le piantagioni e gli abbellimenti vegetali nonché di eliminare la pubblicità.

IV. Materiali del restauro

È approvato l'impiego giudizioso di tutte le risorse della tecnica moderna, e specialmente del cemento armato, specificando che questi mezzi devono essere di regola dissimulati.

V. Deterioramento dei monumenti

Nelle condizioni della vita moderna i monumenti sono sempre più minacciati dagli agenti atmosferici. Per diminuire i rischi viene auspicata la massima collaborazione degli architetti con i rappresentanti delle scienze fisiche, chimiche e naturali.

VI. Tecnica della conservazione

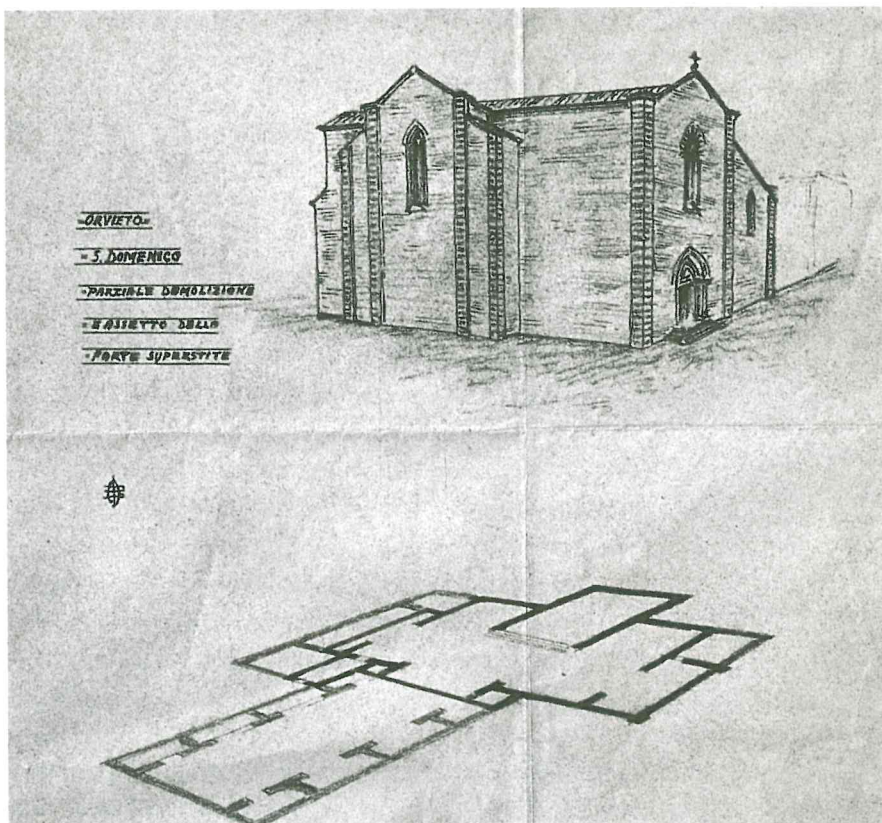
Viene constatata la propensione comune ad operare secondo alcuni criteri generali. Quando si tratta di rovine occorre conservarle anche a costo di seppellirle nuovamente dopo averne eseguito il rilievo. Inoltre, se possibile, occorre rimettere a posto gli elementi originali ritrovati mediante anastilosi, tenendo presente che i materiali nuovi, impiegati per questo scopo, dovranno essere riconoscibili. La tecnica e la conservazione di uno scavo impongono la stretta collaborazione tra l'archeologo e l'architetto.

VII. La conservazione dei monumenti e la collaborazione internazionale

È auspicata una cooperazione internazionale sempre più estesa e più concreta per favorire la conservazione dei monumenti d'arte e di storia. Infine viene rilevato il ruolo dell'educazione nella protezione dei monumenti e si sottolinea l'importanza di una documentazione internazionale centralizzata.

Il documento conclusivo della conferenza ha il suo primo, ovvio motivo d'interesse nel carattere normativo e d'internazionalità. Circa i contenuti, esso non presenta invece

FIGURE 10-11 • Orvieto. San Domenico, schizzo prospettico della riduzione della fabbrica (archivio Soprintendenza beni ambientali, architettonici, artistici e storici, Perugia) e veduta del transetto. Sorta nel XIII secolo (1230-70), la chiesa viene restaurata più volte: nei primi anni del Quattrocento e, successivamente, nel XVI secolo. Fra il 1518 e il 1523 Michele Sanmicheli costruisce la cappella sepolcrale della famiglia Petrucci e probabilmente rialza la quota della tribuna. Durante il XVII secolo la fabbrica subisce modificazioni radicali; ridotta la lunghezza, essa è trasformata in un edificio a navata unica con cappelle. L'adeguamento comprende la costruzione delle volte del transetto, della cappella centrale nonché quella a sesto ribassato della navata maggiore. Nel 1934, quando si amplia la sede dell'Accademia femminile di educazione fisica, viene demolito il corpo longitudinale dell'edificio. I lavori che interessano la parte superstite comprendono il rialzamento delle pareti e dei pilastri angolari del transetto, la chiusura dell'arcone che immetteva nella navata centrale e l'apertura di un nuovo ingresso nella parete sud che diventa così la facciata principale sulla quale viene collocata la porta appartenente alla diruta chiesa di Santo Spirito degli Armeni o del Petroio e viene eseguito il completamento della bifora del vecchio transetto. All'interno si demoliscono la volta e le decorazioni seicentesche. Giovannoni, membro del Consiglio superiore di antichità e belle arti e consulente, insieme a Del Debbio, indirizza l'intervento, programma la conservazione integrale delle superfici esistenti e l'inserimento di un nuovo paramento con cortina di tufo nelle zone mancanti. Per il coronamento della facciata indica una semplice fascia orizzontale in pietra e progetta un intervento conservativo delle finestre, delle colonne e della trifora allora rinvenuta. Inoltre richiama l'attenzione sull'opportunità di mantenere *in situ* tutti gli altri elementi "originari", eventualmente rinvenibili durante i lavori.



10



11

una pari importanza; infatti, nella maggioranza dei casi, si tratta di proposizioni già note, per di più replicate senza operare i chiarimenti che erano e che spesso rimangono necessari.

Sui principi generali (punto I), la preferenza accordata alla manutenzione piuttosto che al restauro riecheggia un adagio che conta circa un secolo di vita. Anche l'invito ad abbandonare le restituzioni integrali e ad intervenire nel rispetto dell'opera storica e artistica del passato, non proscrivendo lo stile di alcuna epoca, è un esplicito richiamo ai postulati esposti da Stevenson, più volte ripresi e riaffermati. Una proposizione giudicata sempre in modo positivo senza, peraltro, rilevare l'insufficienza e l'ambiguità che suscita il permanere dell'ottocentesca concezione di "stile di ciascuna epoca" piuttosto che richiamare l'attenzione sui caratteri di ogni singola opera.

In tema di legislazione (punto II), assumere un atteggiamento favorevole al diritto della collettività contro l'interesse privato presenta numerosi precedenti all'interno di altri ambiti disciplinari, come provano, in sede internazionale, gli atti delle conferenze su "L'Art public" (Bruxelles, 1898; Parigi, 1900; Liegi, 1905). Tuttavia si tratta pur sempre, nonostante la timida formulazione e l'indeterminatezza dei termini "privato" e "collettivo", di una apertura valida e di un'affermazione quanto mai opportuna, soprattutto se si pensa alle difficoltà create all'azione di tutela da un sistematico e prevaricante dominio del diritto privato su quello pubblico.

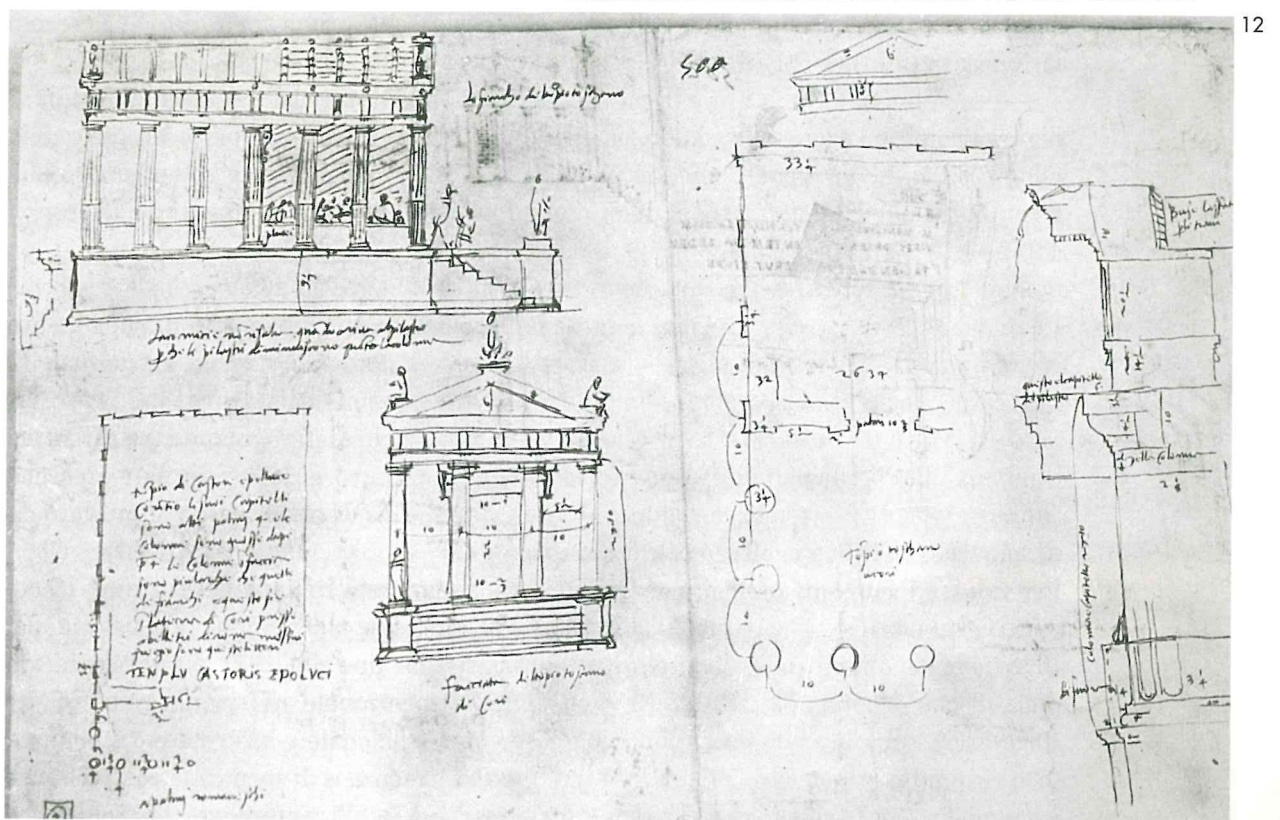
Ugualmente positivo risulta l'auspicio ad una maggiore collaborazione fra i vari paesi quale strumento per favorire la conservazione del comune patrimonio d'arte e di storia (punto VII) nonché il richiamo, agli stessi fini, del ruolo dell'educazione. È l'espressione del desiderio di superare gli ambiti angusti e particolari delle strutture locali e statali dilatando i temi della tutela in prospettive sovranazionali e definendone l'azione, pur in termini ancora ingenui, come compito di tutti; un'opera quindi dipendente non tanto dalle convinzioni di pochi ma da una consapevolezza diffusa.

Sulla valorizzazione dei monumenti (punto III), la conferenza dimostra di aver recepito il nuovo interesse per la realtà urbana, postulato specialmente dai cultori dell'"estetica della città", che dilata il campo delle preesistenze dal monumento singolo al suo intorno.

Circa il deterioramento dei monumenti, dovuto alle condizioni della vita moderna, il documento auspica una stretta collaborazione interdisciplinare (punto V). È un'apertura nuova nella cultura storica su un tema ancor oggi attuale. Tuttavia la proposta, che vede la soluzione solo in termini di cooperazione fra le scienze, appare sorprendentemente limitata se si tiene conto degli apporti conoscitivi e propositivi, dati in altri ambiti disciplinari, fin dagli ultimi anni dell'Ottocento, come dimostrano le ricerche sulle cause di inquinamento e gli studi sui materiali speciali, già diffusi anche in Italia.

Ancora sulla collaborazione interdisciplinare insiste il documento a proposito di scavi archeologici (punto VI). In esso sono riassunti gli orientamenti messi lodevolmente a punto, dagli archeologi, da oltre mezzo secolo e spesso trasferiti in altri settori, specialmente in quello architettonico.

Infine, circa l'approvazione data all'impiego — ordinariamente dissimulato — di materiali moderni, in specie del cemento armato, la conferenza ricalca gli equivoci sistematicamente presenti nel dibattito, quasi secolare, sull'argomento fin dal suo



12



13

FIGURE 12-13 • Cori (Latina). Il tempio di Ercole in una tavola di rilievo di Antonio da Sangallo il Giovane (dis. Uffizi Arch. 1165v) e veduta attuale. Si tratta di un tempio a podio disposto nel senso nord-sud, dorico tetrastilo prostilo, i cui caratteri stilistici hanno indotto a collocarlo in epoca sillana (138-78 a. C.).

Come testimonianza anche il disegno sangallesco, esso diventa oggetto di un costante interesse fin dal XVI secolo: lo studiano Winckelmann, Piranesi, Fea, Canina e molti altri. Oggi si conservano ancora le parti interne del podio, la parete della cella con i muri longitudinali, nonché il pronao completo di otto colonne, trabeazione e frontone.

Anche Giovannoni si occupa del tempio: in un primo momento studia la curvatura delle linee; successivamente, pensa alla sua "liberazione". Un tema peraltro affrontato già negli anni venti del secolo scorso e che si ripropone più volte all'attenzione degli studiosi.

L'intento è quello di liberare la cella occupata dal campanile e occlusa dalla parete della chiesa di San Pietro accostata al lato occidentale del tempio. Così, oltre a spostare il campanile, si pensa di creare un vestibolo alla chiesa ruotandone il prospetto. Vengono elaborati vari progetti (1866, 1899-1902), tuttavia l'isolamento si limita a rendere libera la cella rifondando il podio con elementi in muratura.

avvio a proposito della famosa "guglia" di Rouen nella prima metà del XIX secolo (Desportes, 1971, pp. 48-62).

FIGURA 19

Un tema incentivato dal diffondersi dell'uso di materiali ferrosi e cementizi in tutti i paesi europei. Ma è ragionevole pensare che questo ed altri temi (per esempio quello del punto V) siano stati stimolati anche dai lavori, ripetutamente considerati dalla conferenza, che Nicólaos Bálanos stava allora conducendo sui monumenti dell'Acropoli ateniese.

La conferenza di Atene ha rappresentato a lungo un importante punto di riferimento per l'attività di restauro ed ha costituito anche un notevole stimolo a tradurre in termini di norma le constatazioni, gli auspici e i suggerimenti scaturiti dai lavori. A questo si deve, in gran parte, il fiorire in molti paesi europei di regolamenti e di Carte. Peraltro, dopo Atene, l'"ulteriore normativa del restauro e delle correlate ricerche teoriche, contrastanti e in qualche modo fumose, appare di minor respiro, gravato da vincoli prescrittivi generici, di diffusa incertezza" (Tiberi, 1984, pp. 18-27).

Fra questi documenti presenta speciale rilevanza la Carta italiana del restauro (il cui testo è riportato al capitolo U1) redatta da Gustavo Giovannoni, approvata dal Consiglio superiore per le antichità e belle arti alla fine del 1931 e pubblicata sul "Bollettino d'Arte" del Ministero dell'educazione nazionale nel primo numero del 1932. Essa, elevato il restauro a grande questione nazionale e affermato "il primato incontestabile che in tale attività, fatta di arte, di scienza e di tecnica il nostro Paese detiene", delinea, in buona sostanza, una versione intelligentemente burocratica e normativa delle proposizioni ateniesi di cui segue gran parte dei contenuti.

La Carta infatti ne replica gli orientamenti circa la prevalenza da attribuire alla manutenzione ed il pari "rispetto delle varie fasi di cui è composto il monumento", sia pure auspicando il suo ritorno ad una funzione d'arte e all'unità di linee, anche ammettendo interventi di ripristino quando siano mossi dalle "ragioni dell'arte" e dell'"unità architettonica" e siano basati sopra dati assolutamente certi. Come si vede, la possibilità di un ritorno all'origine dei monumenti non viene esclusa in linea di principio ma è fatta dipendere dal giudizio di valore espresso sulle sue singole fasi di costruzione; l'intervento poi, fondato esclusivamente sulle pseudo-certezze di dati documentari, definisce il restauro come operazione puramente filologica, del tutto indifferente ai suoi esiti espressivi.

Ancora sulla scia delle enunciazioni ateniesi, si articolano i paragrafi riguardanti gli scavi, i mezzi costruttivi "modernissimi", il rispetto delle condizioni dell'ambiente e l'utilizzazione dei monumenti.

Più marcate e perentorie rispetto al modello risultano invece le proposizioni concernenti la diversificazione delle aggiunte per le quali sono prescritti l'impiego di materiale diverso e un'esecuzione avente carattere di "nuda semplicità e di rispondenza allo schema costruttivo". Un vincolo che, di fatto, implica la quasi programmatica rinuncia alla definizione di una "forma" che viene così ad essere surrogata dalla semplice conformazione delle parti reintegrate.

Il severo ricettario definito dall'insieme delle prescrizioni è, comunque, preceduto da alcune significative aperture che riguardano la consapevolezza circa "la multipla e gravissima responsabilità che ogni restauro coinvolge" il quale, fra i criteri che devono guidarlo, deve contemplare quello "che deriva dal sentimento stesso dei cittadini,



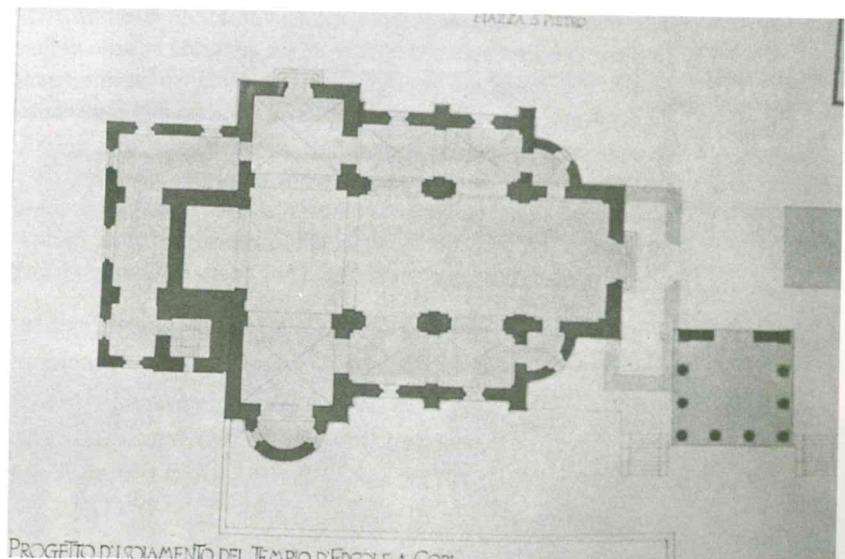
14



15

FIGURE 14-15-16 • Cori (Latina). La chiesa di San Pietro prima e dopo il bombardamento (1943) e una delle soluzioni previste da Giovannoni per renderla autonoma.

I progetti da lui presentati (1913), riguardano l'isolamento del tempio e la ricostruzione (soluzione A) o, in alternativa, la trasformazione (soluzione B) dell'edificio chiesastico. Le colonne doriche del tempio erano entrate a far parte della parete di fondo della chiesa. Per distinguere le due fabbriche Giovannoni propone l'arretramento dell'organismo religioso e pertanto ne riduce la lunghezza, eliminando una campata. Tutto ciò nel pieno rispetto dei ritmi proporzionali tipici della tradizione rinascimentale alla quale l'architetto è solito riferirsi. Una volontà rilevabile sia nel caso di una totale ricostruzione che in quello di una parziale trasformazione (archivio del Centro di studi per la storia dell'architettura, Roma).



16

dallo spirito della città, con i suoi ricordi e le sue nostalgie". Ma subito dopo queste attenzioni per le esigenze dei fruitori, ecco che il documento richiude le prospettive definendo le varie regole della Carta "un complesso di insegnamenti concreti a convalidare e precisare una teoria del restauro ormai stabilita con continuità nei deliberati del Consiglio Superiore". Un'affermazione immodesta e priva di fondate ragioni che, di fatto, rinserra, entro norme semplicisticamente "concrete", le vere, plurime e mutevoli problematiche del restauro. Ma è anche vero che sotto il profilo operativo la Carta riassume le esperienze condotte nel primo trentennio del Novecento e ne fornisce una significativa codificazione, destinata a perpetuarne gli indirizzi.

3 LA PRATICA PREVALENTE

Fin dall'inizio del secolo i postulati del cosiddetto "restauro filologico" risultano ormai saldamente acquisiti tanto da rappresentare la linea seguita negli interventi che vengono condotti in tutti i paesi europei. Interventi che mostrano una omogeneità, almeno tendenziale, d'indirizzi generali, pur se questa spesso appare velata, a volte persino nascosta, a chi non esamini con cura le varie imprese. Fra questi elementi di comunanza, e insieme di distinzione, si riconosce tuttavia il persistere d'orientamenti stilistici che, nonostante il loro conclamato superamento, continuano ad essere presenti nella pratica restaurativa, anche in misura consistente, ma pure con significative differenze.

Nel Regno Unito l'operatività è informata al pragmatismo che caratterizza la cultura del paese; si possono così osservare permanenze stilistiche che convivono con la linea filologica distinta, qui molto più che altrove, dall'impiego disinibito e, spesso disinvolto, di linguaggi moderni.

Nei paesi di lingua tedesca e dell'Europa centrale, come la Polonia e la Cecoslovacchia, le frequenti riprese stilistiche si venano di accenti nazionalistici e trovano, appunto, la loro principale giustificazione nel desiderio di far rivivere glorie e miti del passato.

In Francia i postulati filologici, peraltro affermatasi con minor vigore, incontrano notevoli condizionamenti nella tradizione stilistica che ha segnato e segnerà profondamente la cultura storica della nazione in modo ancora molto vitale per decenni.

In Spagna e Portogallo si assiste ad un generale ritardo di fase; pertanto i nuovi criteri, benché fatti propri dai maggiori protagonisti del restauro architettonico, si stemperano nella concretezza dell'operare, per effetto delle influenze francesi dell'intervento *a l'idéntique* che nella penisola iberica permangono in misura significativa per buona parte del XX secolo.

Anche da noi non mancano, anzi sono numerose, le suggestioni e i cedimenti stilistici. Tuttavia, ad un confronto, essi risultano attenuati rispetto agli altri paesi, certamente in virtù del successo incontrato dai principi filologici che, proprio in Italia, hanno trovato la loro codificazione e la loro ulteriore specificazione soprattutto per opera di Gustavo Giovannoni e di alcuni suoi contemporanei.

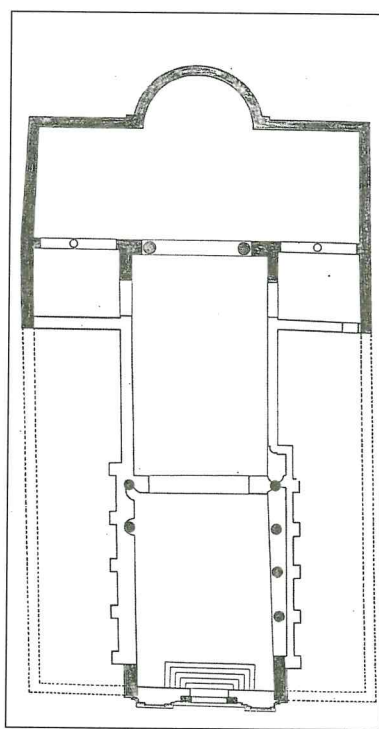
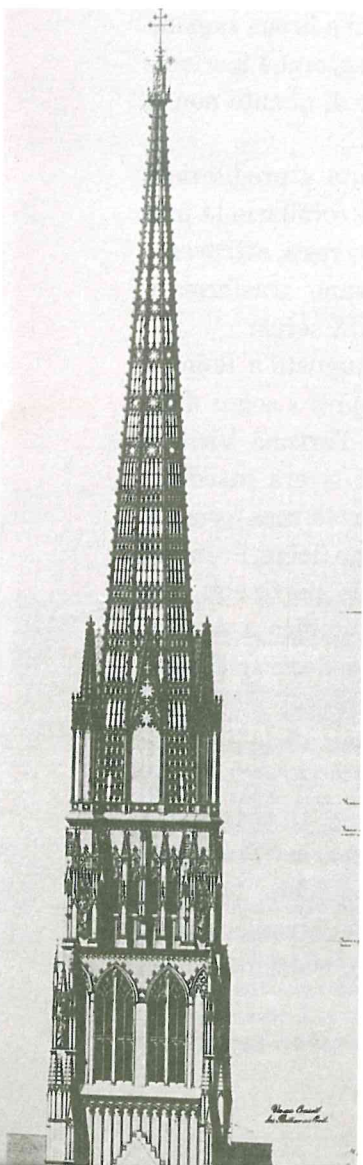
Comunque la residua e tutt'altro che insignificante fedeltà ai postulati stilistici ha provocato, come logica conseguenza, vistose eccezioni al criterio di "uguaglianza degli stili" già affermata da Stevenson, ripresa nel congresso del 1883 a Roma e ribadita, con autorevolezza, da numerosi autori fra i quali si rammenta Max Dvořák (Dvořák, 1916, trad. it. 1972), colui che ha trattato molti problemi inerenti alla tutela con singolare capacità di penetrazione.

Si può così rilevare che questo punto centrale del "restauro filologico" trova vistose



FIGURE 17-18 • Roma. Santo Stefano Maggiore degli Abissini (Città del Vaticano) veduta esterna e pianta della chiesa dopo il restauro (1931-33). Riedificata su preesistenze del V secolo (795-816), la chiesa viene restaurata radicalmente da Sisto IV (1475) e nel 1483 è consegnata agli abissini; successivamente subisce nuovi restauri da parte di Clemente XI (1703-06, arch. Valeri) e Pio XI che affida i lavori a Gustavo Giovannoni. Oggi l'organismo, isolato dalla quinta edilizia di cui era parte, oltre alla facciata settecentesca, esibisce la navata centrale dove sono visibili alcuni elementi degli antichi colonnati. Il resto si deve alla sistemazione giovannoniana: finestre, tetti lignei, transenna con inseriti frammenti di "cancelli" lavorati ad intreccio secondo il disegno di resti rinvenuti in loco nonché l'altare e il ciborio rimontati con materiale di reimpiego. Giovannoni ripristina anche le campate delle navate laterali adiacenti al transetto e mette in luce diverse preesistenze rinvenute sotto la chiesa che racchiude in tre scantinati appositamente costruiti. Insieme ai lavori di consolidamento e liberazione, il restauro realizza il completamento e l'adattamento dell'organismo entro un programma minimale che è stato attuato "isolando le colonne superstiti e rinforzando tutta la costruzione con esterni contrafforti e con salde travi di ferro" (Giovannoni, 1934). In sostanza l'architetto tende a salvaguardare le strutture autentiche segnalando onestamente il carattere moderno delle integrazioni operate attraverso la "forma semplice", quasi "sintetica", oppure mediante epigrafi e sigle incise sulle parti nuove.

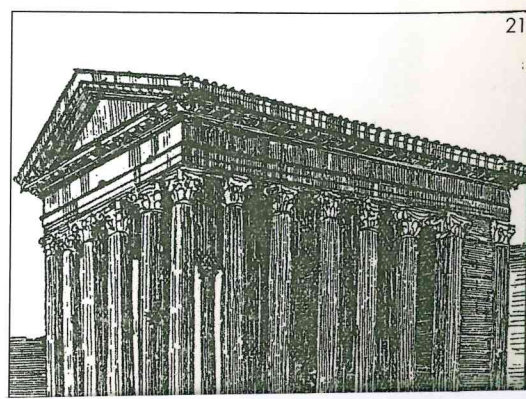
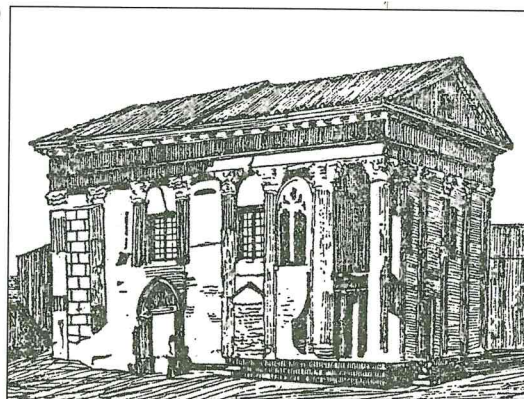
FIGURA 19 • Jean-Antoine Alavoine (1776-1834). Il primo progetto della guglia in ghisa della cattedrale di Rouen. L'architetto viene chiamato nel settembre 1822 per ricostruire la guglia distrutta da un incendio alcuni anni prima. Esegue un rapporto il 6 ottobre e, sviluppando le idee che vi ha esposto, nel successivo mese di maggio, presenta il progetto della guglia in ghisa; un materiale che era stato già impiegato, mai, però, in una scala tanto vasta.



18 Il progetto, che pretende di ricalcare le forme del XIII secolo, riceve un assenso unanime ed entusiasta e i principali specialisti parigini non mancano di incoraggiare l'esecuzione dell'opera.

Incompiuta nel 1848 la guglia non metteva chiaramente in luce le intenzioni di Alavoine, morto nel 1834. Da allora si manifestano le prime violente ostilità che vedono in prima linea Viollet-le-Duc il quale sostiene la necessità di riproporre nel restauro le forme del passato utilizzando le relative tecniche e materiali. I cittadini di Rouen difendono la guglia di cui viene sostenuto l'abbattimento, così i lavori rimangono sospesi per lungo tempo e non riprendono che nel 1875 (da AA.VV., 1979).

FIGURE 20-21 • Vienne (Francia). Il tempio di Augusto e Livia adibito nel Medioevo a chiesa cristiana e lo stesso tempio ripristinato. Edificio esastilo modesto per dimensioni (m. 24x15x17) ma di belle proporzioni, risalente al 25 a.C. circa, sembra sia stato dedicato due volte, prima a Roma e Augusto, poi a Livia che fu divinizzata nel 41; è giunto a noi in buono stato di conservazione anche perché nell'XI secolo il tempio pagano è stato utilizzato come chiesa cristiana che, pur con le molteplici trasformazioni subite, non ha danneggiato in modo sensibile gli elementi antichi. Analoghe vicende lo rendono affine alla Maison Carrée di Nîmes con la quale erroneamente è stato identificato più volte, come risulta anche dall'inventario degli Archives photographiques de la Direction du Patrimoine, scheda 12372 (da Giovannoni 1945b, il quale lo riferisce anch'egli a Nîmes).



eccezioni nella pratica operativa anche dopo le enunciazioni della conferenza di Atene. In sostanza, si osserva una diffusa tendenza a privilegiare le *facies* più antiche del monumento a scapito di quelle successive. Come corollario, si può anche dire che questa aspirazione al “più antico” determina nei monumenti la sistematica, pressoché ineluttabile distruzione delle riconfigurazioni e delle aggiunte barocche, cioè di quelle pertinenti ad una maniera che il gusto dominante e una storiografia attardata, ma anche molto diffusa, continuava a considerare decadente.

Singolarissimo il caso di alcune chiese romane come Santa Sabina (1914-19 e 1936) e San Giorgio al Velabro (dal 1924), le quali, sull'esempio di Santa Maria in Cosmedin, ricondotta allo stato primitivo da Giovambattista Giovenale sul finire dell'Ottocento, vengono riportate alle loro presunte origini, con la conseguente eliminazione dei numerosi e pregevoli apporti tardocinquecenteschi e barocchi, da Antonio Muñoz, vale a dire da uno studioso che, fra i primissimi, ha dedicato molto del suo lavoro proprio alla riscoperta e alla valorizzazione del barocco romano.

Esempi questi che, insieme a molti altri meno evidenti ma ugualmente significativi, sottolineano l'influenza delle convinzioni estetiche sul restauro e dimostrano altresì come in uno stesso protagonista possa esistere, anzi sia più diffusa di quanto non appaia a prima vista, una scissione fra l'opera di storico e quella di restauratore. Separazione che tuttavia non dipende da incoerenze, giacché essa trova la sua ragione vera e profonda nella natura del rapporto storia-restauro il quale, ancorché inscindibile, è (e deve continuare ad essere) molto più mediato e complesso di quanto non si tenda comunemente a credere (Miarelli Mariani, 1988, pp. 15-22).

La preferenza riservata agli assetti primitivi, specialmente se legata a predilezioni storiografiche, figurative o ideologiche, ha poi come suo inseparabile corollario la propensione a rimettere in luce impianti originari o semplicemente i loro resti, attraverso la demolizione delle strutture che nel corso dei secoli li avevano trasformati, perpetuando così una delle principali regole di comportamento del XIX secolo.

Gli esempi sono numerosissimi: fra questi si segnala il tempio di Augusto a Roma a Pola, in seguito pressoché distrutto dalla guerra, ove sono scomparsi i segni delle varie utilizzazioni precedenti. A Roma, il cosiddetto tempio della Fortuna Virile è ripristinato a danno della chiesa di Santa Maria Egiziaca che vi si era insediata nell'872. A Nîmes, una vicenda analoga coinvolge la famosa Maison Carrée, resa “originaria” al pari di un altro tempio romano: quello di Augusto e Livia a Vienne (Isère, Francia). Opere direttamente legate alla medesima predilezione sono quelle pertinenti alla “liberazione” di strutture antiche, pur molto complesse e di grande significato urbano, dagli impianti che vi si sono insediati successivamente; interventi condotti sull'esempio dell'anfiteatro di Arles, rimesso in luce distruggendo un complesso medievale assolutamente unico. Così è anche stato, fra molti casi, per l'“area sacra” dell'Argentina a Roma, “restituita” attraverso lunghi lavori cominciati nel 1929 (Marchetti Longhi, 1930) e per il Campidoglio di Brescia, isolato secondo un progetto redatto nel 1938 da Claudio Ballerio (*Brescia. Scavi e restauri nella zona romana*, in “Palladio”, II, 1938, 5, pp. 187-90) e realizzato più tardi, da altri, con modifiche. Infine si rammenta la demolizione delle opere fortificate di Évora (Portogallo centromeridionale) che ha rimesso in luce i resti del tempio di Diana (II secolo a.C.), isolandolo in un vasto spazio urbano.

Chiarite alcune principali scelte di fondo, resta da aggiungere che i restauri sono quasi

FIGURA 20

FIGURA 21

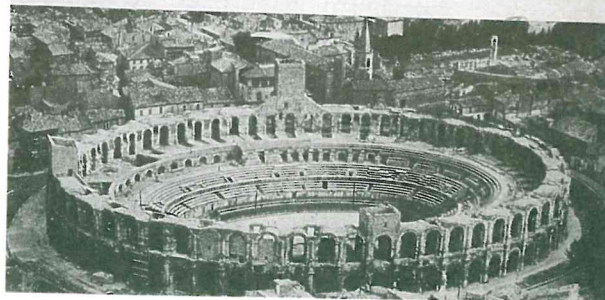
FIGURA 22

FIGURA 23

FIGURA 22 • Arles (Francia). Les Arènes. L'anfiteatro romano (m 136 x 107), il più grande esistente in Francia, eretto nel II secolo forse sotto Adriano, è stato trasformato nel medioevo in ridotto fortificato. Il "restauro di liberazione", effettuato fra il 1809 e il 1830 ha restituito alla Francia un importante esempio di architettura romana; di contro, è stata operata la distruzione di un complesso più che eccezionale, unico. L'anfiteatro presenta ora due ordini rifatti in alcune parti (da Perogalli, 1955).



22



23

FIGURA 23 • Évora (Portogallo), veduta del tempio romano, cosiddetto di Diana. Sorge al centro della città, rammentata da Plinio come Eborac Cerealis; è riferito a Diana pur senza elementi che confermino questa dedicazione.

È un tempio esastilo periptero che si sviluppa secondo l'orientamento nord-sud; nel medioevo è stato inglobato nella fortezza cittadina e così è rimasto fino agli inizi del XX secolo. Grazie a questa circostanza i resti del tempio - unico del genere nella penisola iberica - si trovano in soddisfacente stato di conservazione. Sopra un alto basamento si innalzano le quattordici colonne corinzie superstiti in granito di Estremoz; sei nel lato nord, quattro per ognuno dei due lati est ed ovest, dodici di queste sono ancora sormontate dall'architrave e in parte dal fregio. Le ulteriori due, poste sul fianco orientale, hanno perduto anche il capitello. In ogni caso si tratta di un significativo esempio di liberazione e reintegrazione condotto in misura lodevolmente discreta.

sempre improntati ai canoni filologici della "differenziazione" e, pur con molte eccezioni, del "minimo intervento".

Il nostro paese, è stato già detto, si distingue perché ha assunto questi criteri in modo integrale. Ciò che determina, da un lato, minori scivolamenti verso suggestioni stilistiche, dall'altro provoca, specialmente per l'influenza del pensiero giovannoniano, un progressivo isolamento del restauro dei monumenti dal territorio dell'architettura e un totale, parallelo rifiuto degli strumenti progettuali, legati a linguaggi contemporanei, altrove accettati da decenni.

Così esso viene affidato, in modo esclusivo, ai dispositivi classici e limitati del "restauro filologico", sia pure assunto nella sua versione più aggiornata del cosiddetto "restauro scientifico": minimo intervento e distinguibilità perseguita mediante l'impiego di materiali diversi e forme semplificate ma, più spesso, di forme scarnificate e semplicistiche, piuttosto che semplici. Il processo di schematizzazione volto a distinguere è condotto, infatti, sulla base di formule generiche e indifferenti alle peculiarità dell'opera, anziché essere definito, di volta in volta, in relazione ai caratteri precipui del monumento, dei materiali impiegati, delle condizioni di luce e di fruibilità; impegnando cioè tutta la capacità critica e la fantasia che occorrono per sciogliere, in modo adeguato, un nodo necessariamente figurativo.

Comunque il sistema funziona egregiamente quando è tale da rispettare, nelle operazioni nevralgiche di reintegrazione, il postulato del minimo intervento; vale a dire sino a quando i surrogati delle parti mancanti interessano una porzione marginale o comunque molto limitata dell'opera. Viceversa i risultati non sono altrettanto buoni negli interventi estesi, ove le parti reintegrate, cioè le zone tendenzialmente neutre, vengono ad interessare settori consistenti del monumento e, in qualche caso, persino a caratterizzarli.

Gli esempi sono infiniti e sotto gli occhi di tutti; se ne citano alcuni condotti da operatori particolarmente qualificati e cauti: l'abbazia dei Doria a San Fruttuoso di Camogli (Ugo Nebbia, 1934), Santa Maria delle Grazie a Luco dei Marsi (Ignazio Carlo Gavini, dal 1920), la cattedrale e la basilichetta di San Gregorio a Bari (Franco Schettini, dal 1937).

Infine si rammenta l'esempio, molto significativo, del restauro di completamento della fiorentina Rotonda degli Angeli (Rodolfo Sabatini, dal 1935). Qui, basandosi rigorosamente sulle prescrizioni del "restauro filologico" codificate dalla conferenza di Atene (1931) e dalla coeva Carta del restauro italiana (1932), si è preteso di concludere la fabbrica attraverso la regola delle forme semplici, con il risultato di dare vita a una triste parodia dell'incompiuta immagine brunelleschiana (Miarelli Mariani, 1990-92, pp. 953-72).

FIGURA 24

FIGURA 25

Queste e molte altre simili esperienze avrebbero dovuto far riflettere sugli ambiti ben circoscritti del restauro e, specialmente, sulle possibilità non illimitate dei suoi postulati filologici. Una meditazione che avrebbe certamente permesso di chiarire come, in determinate condizioni, ci si debba appagare di conservare quanto ci è pervenuto oppure, in alternativa, di attestare l'ineluttabilità del ricorso ad ulteriori operazioni formative per dar vita a nuove opere, sia pure inserendovi, come suoi legittimi dati costitutivi, elementi o parti superstiti della fabbrica antica.

Circa la conduzione degli interventi resta ancora da sottolineare che essi, seguendo un'abitudine che si è andata diffondendo sempre più dai primi anni del Novecento, hanno visto un generoso apporto di tecniche e materiali moderni, in specie del cemento armato e dell'acciaio. Materiali che, secondo una pratica preesistente alle indicazioni

FIGURE 24 • Firenze. Santa Maria degli Angeli. La fabbrica come si presenta oggi dopo il completamento condotto da Rodolfo Sabatini negli anni trenta del XX secolo. Nel 1437 quando vengono interrotti i lavori, cominciati tre anni prima, la costruzione brunelleschiana ha raggiunto l'altezza di circa nove braccia, poco più di cinque metri. Nel 1503 i muri vengono protetti con un tetto che crolla nel 1631 così la fabbrica incompiuta "abbandonata fra le viti dentro l'orto dei camaldolesi", arriva alla seconda metà del XIX secolo quando con l'unità nazionale il convento passa all'Arcispedale di Santa Maria Nuova. In seguito la Rotonda viene utilizzata prima come studio dello scultore Enrico Pazzi, poi adibita a funzioni ospedaliere.

Nel 1932 l'Associazione nazionale mutilati ed invalidi di guerra acquista l'immobile e dà ai resti brunelleschiani "una sistemazione degna e definitiva" adibendola a sala di riunioni annessa alla propria, nuova sede.

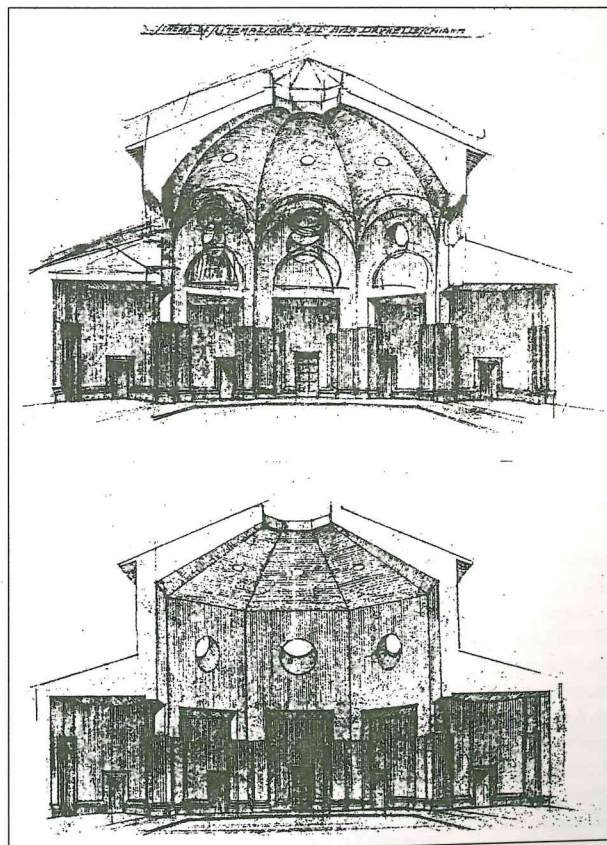


24

FIGURA 25 • Firenze. Santa Maria degli Angeli (detta la Rotonda) "schemi di manutenzione dell'aula brunelleschiana".

Le due proposte di completamento della fabbrica sono redatte da Rodolfo Sabatini senza il sostegno di alcuna indagine e senza il pur minimo riferimento alla storiografia del monumento. Esse illustrano molto bene la condizione culturale che ha guidato l'operazione. Il Consiglio superiore delle antichità e belle arti esamina i due grafici nella seduta del 19 aprile 1933 ed esprime il parere che "la prima delle due soluzioni presentate sia degna d'approvazione ritenendo che la copertura dell'ambiente, destinato a luogo solenne di riunione dell'Associazione nazionale dei mutilati debba essere fatta in modo conveniente alla destinazione ed artisticamente autosufficiente".

Sullo schema prescelto un membro non identificato del consesso ha tracciato, probabilmente durante l'esame, alcuni energici tratti a matita che provano come uno o più componenti del Consiglio ritenessero necessario incrementare le altezze delle cappelle e del vano centrale. Ciò dimostra l'oggettività di un parere il quale non si fonda su altro che vaghi e personali richiami alla "brunelleschianità" della fabbrica (da Miarelli Mariani, 1990-92).



25

ateniesi, vengono dissimulati inserendoli nelle compagini murarie oppure utilizzandoli in parti non visibili del monumento.

Molte volte si tratta di un impiego reso necessario dalla gravità delle situazioni cui far fronte come dimostra, fra i tanti, l'esempio anticipatore e classico di Nuestra Señora del Pilar a Saragozza, salvata dalle acque dell'Ebro mediante complesse opere cementizie di consolidamento (Teodoro Rios Balaguer).

Vi sono poi numerosi casi ove il cemento sembra essere usato per semplificare e rendere meno oneroso l'intervento, piuttosto che per assoluta necessità. Questi sono testimoniati dalle opere condotte nella cattedrale di Saint Paul a Londra, in quella di Notre-Dame a Laon, nel duomo di Saint Peter a Worms, nel quale il nuovo materiale è stato adoperato per il rifacimento delle absidi e della crociera, e nella chiesa di Santa Maria di Collemaggio a L'Aquila dove un telaio di cemento armato, sistemato nella parte posteriore, ne sostiene la facciata.

FIGURA 26

FIGURA 27

FIGURA 28

FIGURA 29

Più tardi, con la ricostruzione del duomo di Messina, fortemente danneggiato dal terremoto del 1908 (Francesco Valenti, Aristide Giannelli, dal 1928), comincia una procedura che negli anni successivi si diffonderà soprattutto nei casi di monumenti rovinati da sismi o da eventi bellici. In sostanza, si tratta di costituire strutture metalliche o in cemento a supporto degli elementi architettonici superstiti e rimontati o, spesso, ampiamente rinnovati (Boscarino, 1983-87, pp. 517-24).

Specialmente dopo Atene l'impiego di materiali moderni, cui dev'essere riconosciuto un contributo significativo alle operazioni conservative, diventa d'uso comune, sovente non necessario e poco meditato, erroneamente considerato agevole ed immediato, tanto che, molto spesso, finirà col qualificarsi come una banale e dannosa operazione di routine.

4 ULTERIORI ESPERIENZE E ALTRI PROTAGONISTI

4.1 SPAGNA

In Spagna, nel 1913, Vega Inclán, membro del Patronato dell'Alhambra di Granada (costituitosi nello stesso anno) parla di "limiti" del restauro e il conte Santibañez de Rio, favorevole alle cosiddette "idee antirestaurative", difende i postulati del "minimo intervento" e della semplificazione delle forme. Comunque dovrà passare ancora un decennio perché questi criteri divengano operanti anche nei paesi iberici secondo le specificazioni dovute soprattutto a Leopoldo Torres Balbás (1888-1960), storico e architetto il quale, attraverso i numerosi studi compiuti in Italia, diviene il principale esponente del restauro filologico spagnolo. Egli si oppone ai restauri troppo invasivi che spesso trasformano i monumenti "reali" in monumenti "astratti" e conferma che gli edifici vanno conservati così come ci sono pervenuti, consolidandoli senza completarli.

Torres Balbás, relatore e rappresentante spagnolo alla conferenza di Atene, già nel 1919 esplicita la sua posizione all'VIII Congreso Nacional de Arquitectos (Saragozza); di fatto aderisce agli indirizzi boitiani che applica diffusamente dal 1923, quando viene nominato architetto responsabile dell'Alhambra. Qui demolisce, ripara e, se necessa-

DAL DOPOGUERRA AL DIBATTITO ATTUALE

Le immani distruzioni provocate, durante il secondo conflitto mondiale, dagli eventi bellici al patrimonio europeo pongono il problema del restauro in termini del tutto diversi.

Scriva, fra gli altri, Roberto Pane che “prima i restauri erano spesso suggeriti da un’esigenza di gusto o da una predilezione culturale; oggi essi ci sono stati imposti da una imperiosa necessità (...) di salvare i resti di forme preziose il cui abbandono sarebbe inconciliabile con una società colta e civile (...) anche a costo di compromessi che hanno rischiato di non essere del tutto conformi alle norme del restauro moderno; come procedere, ad esempio, nel caso di un’antica chiesa a metà demolita e tuttavia preziosa per le sue opere d’arte e i suoi storici ricordi?” (Pane, 1944, pp. 7-20. Questo concetto e quelli che seguono sono replicati in Pane, 1950, p. 10).

Subito dopo, lo studioso napoletano aggiunge: “L’estrema varietà e necessità dei casi da risolvere sta a dimostrare come non sia possibile contenere il restauro entro limiti rigidamente prestabiliti poiché si tratta di passare dal puro e semplice consolidamento alla ricostruzione ex novo di imponenti masse di una fabbrica, e cioè a percorrere tutta la distanza che si pone tra il restauro vero e proprio e la moderna costruzione architettonica” (Pane, 1950, p. 10).

La testimonianza di Pane è importante per molti aspetti; innanzitutto perché dimostra come pure i rappresentanti meno conformisti della cultura storico-restaurativa condividano, nella sostanza, alcuni orientamenti del tempo ricorrenti con una certa continuità nella riflessione in materia, in primo luogo quelli favorevoli a considerare il restauro un’operazione tesa a “rivelare” piuttosto che a “conservare”. Essa poi richiama l’attenzione sopra i limiti oggettivi del restauro filologicamente inteso; limiti che la guerra ha posto in primo piano come peraltro era già avvenuto — anche se la circostanza non viene mai adeguatamente rammentata — dopo il primo conflitto mondiale, in Italia e, ancor più, in Belgio e in Francia.

È ben noto come Pane non sia il solo a mettere in luce queste difficoltà. Da posizioni del tutto diverse, lo stesso Giovannoni in alcuni dei suoi ultimi scritti pone in evidenza le limitazioni degli strumenti filologici, proponendo di superarle attraverso i mezzi del “restauro stilistico”, più precisamente mediante “due fonti stilistiche: architettura minore in cui si è espressa l’arte locale (...) ed architettura classica nelle sue forme semplici (...) suscettibile di imitazioni e continuazioni (...) quando non si tratti di opere di importanza capitale per la storia dell’architettura qualche deroga al restauro scientifico, se appaia necessario, potrà ammettersi. Non dimentichiamo (...) che un restauro eseguito con scarso criterio di autenticità, ma con senso d’arte rappresenta, è vero, una scheda perduta per i nostri studi, ma anche una conservazione “presso a poco” del carattere ambientale, vale meglio che nulla” (Giovannoni, 1945a, pp. 210-11).

In sostanza Giovannoni, insieme alla quasi totalità di coloro che hanno individuato il nodo e tentato di scioglierlo, suggerisce una soluzione del problema “interna” alla

cultura del restauro, tuttavia anacronistica poiché propone di retrocedere di oltre un secolo per ritornare agli indirizzi prevalenti nel corso dell'Ottocento. La sua proposta testimonia anche come il restauro fosse andato progressivamente estraniandosi dal dibattito architettonico mirando a definirsi come attività autonoma in qualche misura avulsa dal terreno disciplinare dell'architettura.

A sua volta, contrariamente a quanto affermerà in seguito, Roberto Pane non ritiene di dover sottolineare che "l'intervento del gusto e della fantasia" sia sempre necessario, indipendentemente dall'ampiezza dell'operazione. Egli esprime una posizione lucida e concettualmente molto diversa: giudica che il restauratore possa sconfinare dal campo della filologia e impegnarsi in azioni di vera e propria formatività architettonica che, più tardi, saranno opportunamente collocate "oltre il restauro" (G. Zander, G. Miarelli Mariani).

Del resto le condizioni generali della cultura del restauro, la formazione e le esperienze dei suoi protagonisti non permettevano di accettare alcuna delle due soluzioni. Infatti, sia un palese ritorno agli orientamenti stilistici che un'apertura, pur modesta, alle attività innovative significano una flagrante violazione delle posizioni radicate da oltre mezzo secolo che qualificano il restauro come atto a base rigorosamente filologica, in opposizione ai precedenti criteri del restauro secondo lo stile del monumento. In realtà, anche le aperture verso la formatività, auspiccate da Pane e da altri ricercatori, non potevano essere accettate in un clima culturale caratterizzato da una netta opposizione agli inserimenti contemporanei, rifiutati in linea di principio.

D'altra parte la strada della reintegrazione, sia pur aiutata da evidenti ma inconfessati cedimenti stilistici, presenta il vantaggio di trovarsi in continuità con la tradizione restaurativa del tempo e, inoltre, permette di soddisfare l'esigenza largamente sentita dalle comunità e ripetutamente sottolineata, in tutti i paesi europei, di restituire alle città i loro monumenti, anche se menomati nella loro autenticità. Perdita che, comunque, non viene di solito rilevata né è ritenuta degna di vera considerazione se non da parte di pochi e più sensibili studiosi.

I LA RICOSTRUZIONE POSTBELLICA: SUCCESSI, LIMITI E DIFFICOLTÀ

In generale si può dire che ogni paese europeo abbia affrontato i grandi problemi posti dalla guerra ricorrendo agli strumenti concettuali e operativi in uso fino ad allora. Circostanza del tutto naturale e ineludibile non soltanto per le ragioni già esposte ma anche perché l'opera da compiere si presentava con una vastità, gravità e urgenza tali da lasciare poco spazio alle meditazioni e alle rifondazioni di concetto e di metodo. Ne consegue che anche questo grande impegno è caratterizzato dall'assoluta prevalenza dei criteri filologici, gli stessi che — con varie inflessioni — tenevano il campo da oltre mezzo secolo. L'attività di ricostruzione è imponente, ricchissima di episodi significativi, punteggiata da successi conseguiti spesso oltre ogni ragionevole aspettativa. Un'impresa che per i suoi aspetti operativi merita un consenso generale senza riserve; viceversa essa suscita qualche dubbio sotto il profilo scientifico soprattutto per le innaturali estensioni — pur spesso inevitabili — e le forzature con cui sono, di regola, interpretati i postulati canonici, cioè quelli del minimo intervento e della

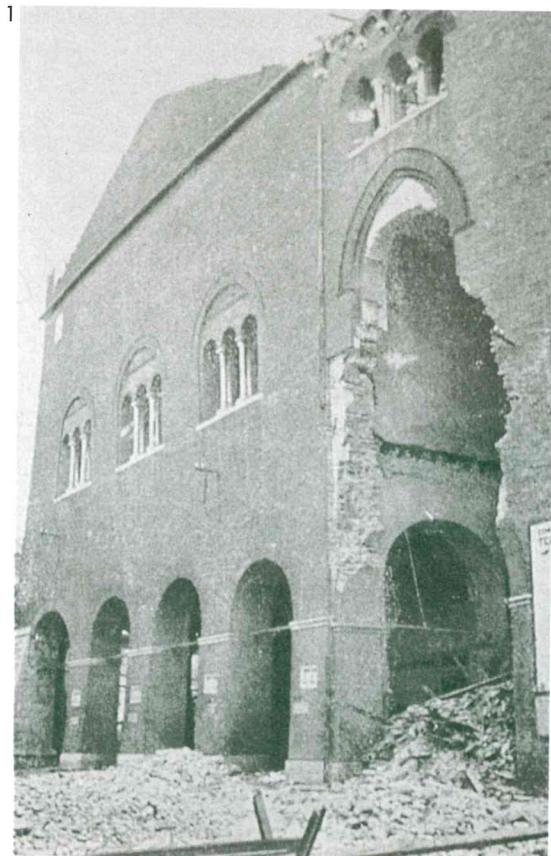


FIGURE 1-2-3 • Treviso. Palazzo dei Trecento, veduta della parete nord danneggiata dal bombardamento e dopo la ricostruzione e particolare di una zona reintegrata. Il palazzo, luogo del Maggior Consiglio del Comune composto da trecento cittadini, viene costruito a cominciare dal secondo ventennio del XIII secolo in forme romaniche, tutto in laterizio in vista. Consta di un portico parzialmente trasformato alla metà del XVI secolo e di un piano superiore costituito da un unico grande salone, che prende luce da un ordine di trifore inscritte in lunette decorate al quale si accede da una grande scala esterna. Nel 1944 il palazzo è gravemente danneggiato; infatti viene abbattuta buona parte della sala superiore che fa inclinare considerevolmente la parete nord e il tratto rimasto in piedi di quella est, a ridosso della quale è la scala di accesso al salone. Nel corso dei lavori di restauro i muri sono riportati a piombo con un ingegnoso sistema di catene e puntelli, le grandi lacune sono risarcite e reintegrate rispettando il classico postulato della distinguibilità delle parti dovute all'intervento (da AA.VV., 1950).



distinguibilità. In conclusione, possono ripetersi, accentuandole, le osservazioni fatte a proposito del restauro filologico; infatti i risultati, visti nel loro complesso, risultano soddisfacenti nei casi in cui l'intervento non sconfini dagli ambiti propri del restauro, vale a dire in presenza di monumenti lievemente danneggiati. Al contrario essi appaiono discutibili, in misura più o meno ampia, quando i lavori vengano a interessare monumenti che, per le gravi offese subite, hanno perduto in gran parte, o totalmente, il loro sigillo formale.

Per un rapido panorama, si può dire che i monumenti colpiti dalla guerra possano distinguersi, a seconda dei danni sofferti, in tre principali categorie (De Angelis d'Ossat, 1948, pp. 13-28):

- a) edifici che hanno subito danni di lieve entità;
- b) edifici che hanno subito danni di maggior entità;
- c) edifici gravemente danneggiati o distrutti.

Alla prima serie appartengono i numerosissimi monumenti che hanno sofferto dissesti di tetti, fori e brecce di modesta consistenza, deformazioni ma non perdite e altri guasti del genere. Per esemplificare si rammentano le chiese di Saint-Pierre a Caen (Bassa Normandia) e quella di Santo Stefano a Vienna dove sono state realizzate nuove carpenterie rispettivamente in conglomerato cementizio armato e in acciaio. La seconda categoria comprende i monumenti con danni di maggiore entità, dove i tetti sono scomparsi e dove si lamentano larghi squarci, demolizioni parziali con sconnesione delle strutture superstiti oppure fenomeni di calcinazione dovuti a incendi. In questi casi la soluzione non è stata univoca; peraltro quelle principalmente adottate sono state due: il sostanziale ripristino o sistemazioni differenti rispetto alla *facies* danneggiata dagli eventi bellici.

La prima di queste due strade si connette, sotto il profilo concettuale, ancora ai postulati classici del restauro filologico dai quali tuttavia si discosta per l'entità delle nuove inserzioni che oltrepassano notevolmente i confini del "minimo intervento". Si tratta di soluzioni che, a ben vedere, non sembrano avere alternative nonostante siano destinate ad esiti non entusiasmanti pur se condotte con grande cura e rigore.

Fra gli interventi caratterizzati da queste modalità si ricordano quelli condotti nella cattedrale di Rouen, in San Lorenzo Fuori le Mura a Roma, "rinsaldato" e reintegrato (A. Terenzio e C. Ceschi), nel palazzo dei Trecento a Treviso dove con un ingegnoso sistema di catene, puntelli e cunei sono state tirate e rimesse in sesto le pareti fuori piombo (F. Forlati) e, ancora, i lavori eseguiti nella chiesa degli Eremitani a Padova di cui, in modo analogo, si è "riallineata" la parete di destra che minacciava rovina (F. Forlati). Tutti esempi nei quali, accettato l'indirizzo seguito, si deve forse rilevare una certa disinvoltura specialmente nella semplificazione delle forme.

FIGURA 1

FIGURA 2

FIGURA 3

FIGURA 4

FIGURA 5

FIGURA 6

La seconda strada, quella delle sistemazioni diverse dalla *facies* del monumento snervato dagli eventi bellici, è generalmente motivata sia da considerazioni pratiche che storiche, spesso variamente intrecciate fra loro. Le ragioni più concrete derivano dallo stato della fabbrica che ha perso troppi elementi non surrogabili. I moventi storici sono invece legati alla convinzione che una precedente formulazione del monumento, magari messa efficacemente in luce dai danni subiti, possieda maggiori qualità e sia quindi da preferire. È il caso della cittadina laziale di Palestrina, dove, rimosse le macerie delle distruzioni, sono riafforati estesi brani del grandioso tempio della Fortuna Primigenia (divinità femminile connessa, in modo oscuro, alla etrusca



4

FIGURE 4-5-6 • Padova. Chiesa degli Eremitani di Sant'Agostino dedicata ai santi Filippo e Giacomo, vedute interne che mostrano l'edificio prima e dopo la ricostruzione (post 1945) e dettaglio della parete esterna dell'abside che evidenzia le parti realizzate in leggero sottosquadro per distinguerle da quelle originarie salvatesi dal bombardamento.

La fabbrica, costruita fra il 1276 e il 1306 in forme romanico-gotiche, presenta un'ampia navata (m 80 x 19) le cui pareti, eseguite a ricorsi alterni di tufo e laterizi, sono concluse da una volta lignea; le cappelle vengono aggiunte nei secoli successivi, specialmente fra XVI e XVII secolo quando vi opera anche Bartolomeo Ammannati (mausoleo di Marco Mantova Benavides, 1546).

L'interno è arricchito da una preziosa decorazione pittorica alla quale hanno lavorato molti fra i maggiori artisti dell'Italia settentrionale. Nel mese di marzo 1944 due grappoli di bombe colpiscono la facciata, la cappella Ovetari (a destra del presbiterio) con gli affreschi di Andrea Mantegna e l'abside maggiore. Pertanto, oltre alla ricostruzione delle parti cadute, si procede alla ricomposizione in loco dei lacerti pittorici recuperati, fra i quali però predominano le "zone neutre" (da AA.VV., 1950).

5



6

Northia). I lavori di liberazione e sistemazione urbanistica dell'area templare, che si iniziano nel 1945 (F. Fasolo e G. Gullini), consistono in limitate opere direttamente conservative, sollecitate dall'interessamento dei direttori generali Ranuccio Bianchi Bandinelli, Francesco Pellati e Guglielmo De Angelis d'Ossat.

FIGURA 7

FIGURA 8

FIGURA 9

FIGURA 10

Motivi soprattutto di opportunità guidano la sistemazione della chiesa di San Francesco a Viterbo (1953, A. Terenzio) che, espunte le superstiti forme seicentesche, viene riportata alla sua *facies* medievale; nel più clamoroso di questi esempi, la chiesa di Santa Chiara a Napoli (G. Rosi e A. Rusconi), persa la sua fastosa veste barocca, viene restituita, con molte libertà e qualche arbitrio, al suo presunto, severo aspetto trecentesco attraverso procedimenti estranei ai coevi principi del restauro, tuttavia legittimati da molti studiosi a motivo dell'eccezionalità della situazione (Pane, 1948).

Diversamente da questi casi, nella sistemazione postbellica di Sankt Michael a Hildesheim (Bassa Sassonia) prevalgono sia ragioni di natura estetica che storiche. Questo capolavoro dell'architettura preromanica tedesca, aveva subito nel tempo modificazioni e rifacimenti sino a quelli condotti tra la fine dell'Ottocento e il primo Novecento; nel 1945 era stato quasi completamente distrutto dagli eventi bellici. Il radicale intervento eseguito durante gli anni cinquanta ha teso a riproporre l'organismo ottoniano del secolo XI, sulla base di convinzioni storiografiche, accreditate ma pur sempre ipotetiche. Esso ha comportato massicce opere di demolizione e di costruzione. Fra quelle maggiormente innovative sono da rammentare la riproposizione (o proposizione) della torre occidentale; la trasformazione di quella orientale e dei torricini posti sulle pareti di fondo dei due transetti che si affrontano; la riduzione del coro occidentale (Müller, 1993, pp. 57-62).

FIGURA 11

FIGURA 12

Un perfetto equilibrio fra motivazioni pratiche, estetiche e simboliche sembra aver guidato la sistemazione della porta della Vittoria a Monaco di Baviera, un arco trionfale, realizzato tra il 1843 e il 1852, sull'esempio dell'arco di Costantino, a conclusione della Ludwigstrasse. Danneggiata in modo assai grave nel 1945, essa è integralmente ripristinata nel fronte nord, verso l'esterno della città, impiegando anche elementi provenienti dalla facciata opposta. Quest'ultima è invece lasciata mutila a ricordare — come recita una grande iscrizione — il dramma della guerra. L'intervento, pur non essendo del tutto ortodosso rispetto alle "regole", costituisce di certo un esempio singolare e, nel complesso, positivo.

FIGURA 13

FIGURA 14

FIGURA 15

FIGURA 16

La terza ed ultima categoria riguarda gli edifici danneggiati in modo tanto grave da potersi considerare pressoché distrutti. Per questi manufatti non si dovrebbe, da un punto di vista scientifico, parlare di restauro dal momento che "restauro" è attività volta a conservare e a rivelare, non certo a rifare. Tuttavia la temperie del momento rende ammissibili varie deroghe a tale definizione basilare. Prime fra tutte sono eccettuate le fabbriche realizzate in pietra da taglio, per le quali è adottato il metodo della ricomposizione mediante una sorta di anastilosi seguendo ciò che era stato fatto per i monumenti antichi di Atene e, nel nostro paese, per il tempio C di Selinunte. Il caso forse più noto di questo procedimento è costituito dal ponte fiorentino di Santa Trinita ricostruito (R. Gizdulich) sulla base di documenti scritti e grafici, peraltro scarsi, e optando per "gli stessi materiali, lo stesso sistema costruttivo, le decorazioni, i particolari fedelmente e scrupolosamente riprodotti", restituendo anche "le stesse irregolarità ed anomalie, volute o non volute" che caratterizzavano l'opera di Bartolomeo Ammannati (Vené, 1950, pp. 26-28).

L'operazione è stata preceduta da un dibattito vivacissimo tra coloro che postulavano un'opera nuova, autenticamente moderna, e gli altri che propendevano per la riproposizione dell'antico manufatto; quest'ultima è risultata la posizione vincente, specie in considerazione del fatto "che noi possiamo avere la serena fiducia di ricomporre [il ponte] quale era, dato il suo carattere formale" (Pane, 1948), anche se la pratica realizzazione si allontanerà, per diversi motivi, da una vera e propria anastilosi.

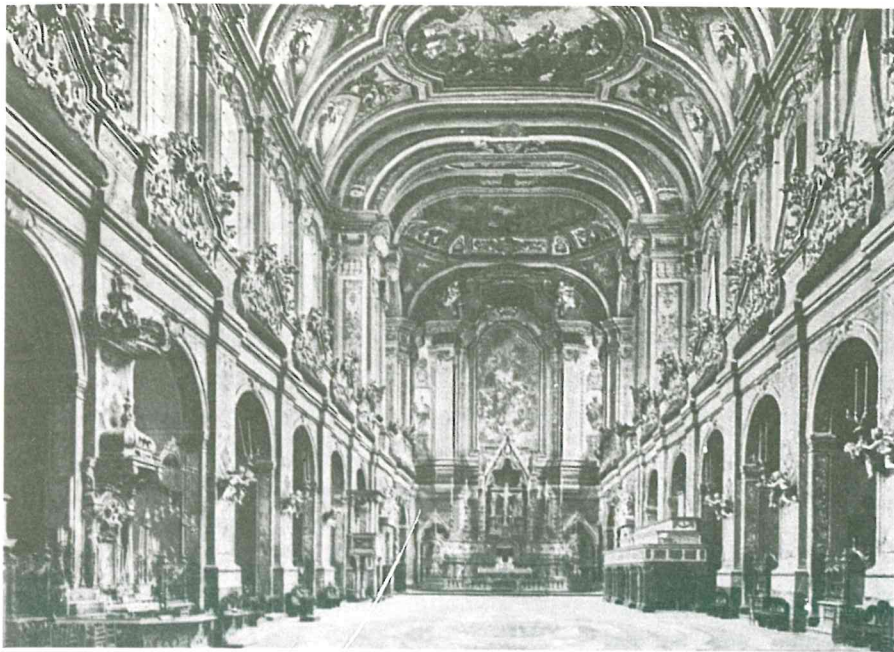


FIGURE 7-8 • Napoli. Santa Chiara, veduta dell'interno prima dell'incendio e nella *facies* conferitale dal restauro. Il grande complesso di Santa Chiara risulta compiuto nel 1328, dopo circa trent'anni di lavoro. L'impianto ad unica navata (m 82 x 33) che si eleva fino a 46 metri occupa l'ala sinistra dell'ampio cortile che lo recinge come una cittadella sacra. Dopo aver subito numerose trasformazioni nei secoli XV e XVI, nel 1735 le clarisse ne deliberano il completo rifacimento, affidato a Giovanni del Gaizo e Domenicantonio Vaccaro. Interventi importanti, che tuttavia non modificano il carattere settecentesco del complesso, sono costituiti dai restauri condotti nel XIX secolo da Nicola Montella e al principio del Novecento da Ettore Bernich cui si devono anche i primi studi ricostruttivi dell'impianto primitivo. Raggiunto da bombe e spezzoni incendiari, durante l'ultimo conflitto (4 agosto 1943), il grande complesso francescano è stato divorato da un incendio durato tre giorni. Distrutta completamente la decorazione barocca, calcinati in gran parte i marmi delle tombe dei reali angioini, sono ricomparse molte strutture trecentesche che vengono opportunamente consolidate e integrate non senza qualche libertà interpretativa. Un intervento che ha puntato a restituire all'edificio l'aspetto primitivo conservando quanto rimasto delle epoche successive; intento, quest'ultimo, non completamente posto in atto (da Barbacci, 1956).

FIGURA 9 • Napoli. Santa Chiara, particolare di un capitello; un surrogato realizzato con la semplice sbazzatura della pietra che evidenzia l'intento programmatico di evitare ogni suggestione stilistica e, ad un tempo, la rinuncia a definire forme nuove così come è stato fatto altrove (Cefalù, Capua).

FIGURA 10 • Napoli. Santa Chiara, i resti del sepolcro di Roberto I d'Angiò, sulla parete presbiteriale. Le grandiose sculture di Giovanni e Pacio Bertini (1343-45) sono state mutilate e calcinate dall'incendio del 1943. Crollato l'alto timpano e ridotti a monconi i pilastri figurati di sostegno rimane il sarcofago che sorregge la statua giacente del re, a sua volta sormontata dal sovrano seduto in faldistorio. L'intervento (1953), si è limitato al rimontaggio degli elementi superstiti e alla ricomposizione dei marmi, con modeste aggiunte in stucco.



Un concetto che somiglia moltissimo a quello espresso, su temi analoghi, da Quatremère de Quincy oltre un secolo prima, dimostrando la sorprendente permanenza dell'argomento che, peraltro, sembra essersi accentuata ancor più in questi ultimi anni.

Sotto la spinta di coloro che non si vogliono rassegnare alla perdita di monumenti tanto carichi di valori, con il sostanziale e generalizzato consenso di esperti e uomini di cultura, la conclamata legittimità di ricostruire i manufatti in pietra da taglio si estende, negli anni dell'immediato dopoguerra, sino a comprendere edifici con caratteri costruttivi affatto diversi per i quali è del tutto improprio parlare di anastilosi. Si rinnova così la formula del "com'era e dov'era", nata subito dopo il crollo del campanile di San Marco in Venezia agli albori del nostro secolo. D'altra parte è convinzione diffusa che l'intransigente negazione di "rifare l'antico" debba mitigarsi di fronte a situazioni che esigono un diverso atteggiamento in nome d'interessi pratici, culturali e umani, anche d'ordine psicologico, molto più generali. Del resto è stato detto che le esperienze di cultura non avrebbero mai potuto né dovuto imporsi alle influenze che, in circostanze del tutto eccezionali, venivano esercitate dalle tradizioni nazionali e dai sentimenti popolari.

In questa luce si spiega la ricomposizione dell'antico centro di Varsavia così com'era prima delle distruzioni naziste; infatti "il significato che esso aveva per la nazione polacca non poteva essere sostituito e compensato da quello che l'architettura moderna sarebbe stata in grado di fornire" (Pane, 1967). La volontà di ricostruire, almeno parzialmente, il volto scomparso dell'antica Varsavia prevale sulle voci più "innovative", soprattutto quelle degli architetti, che si oppongono ad una riedificazione integrale; così, accanto alla "costruzione" che, seguendo il piano, darà vita ad una nuova configurazione urbana si inizia la ricostruzione della città vecchia (1945; Dziewulski, 1951, pp. 1-12).

Anche in Italia questo atteggiamento ha avuto numerosi echi, sia pure sorretti da motivazioni molto meno pregnanti; basta qui rammentare i casi limite della torre dell'Orologio di Faenza (ingabbiatura interna in cemento armato) e del ponte scaligero di Verona (P. Gazzola): due monumenti realizzati completamente in laterizi e pietra, distrutti dalla guerra e interamente ricostruiti nella loro forma originaria.

Oltre a quelle richiamate, operazioni del genere trovano motivi anche all'interno della "cultura del restauro". Una cultura che, ignorando le sue stesse regole, legittima atti che ne evidenziano equivoci, inadeguatezze e incertezze. Si ricordano gli esempi della chiesa di San Benedetto a Ferrara e del duomo di San Tommaso a Ortona ove "forme semplificate" e ambigue esercitazioni di "moderno ambientato" producono miseri, tristi surrogati delle opere perdute.

Ben altri esiti hanno alcuni interventi — lodevolmente vitali — ove, piuttosto che tentare dubbie e insoddisfacenti ricostruzioni, sono messe in atto vere e proprie azioni formative che danno vita a nuove opere inglobando tuttavia, come loro elementi essenziali, i lacerti degli edifici distrutti. Gli episodi di questo genere sono molti; fra i più noti si cita la neoromanica chiesa dell'imperatore Guglielmo I o della Rimembranza (Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche) a Berlino ove la nuova fabbrica (E. Eiermann) con le sue forme decisamente attuali, dialoga vivacemente con le rovine imponenti dell'opera perduta, accuratamente sistemate a rudere. Ma l'esempio più illustre è forse costituito dalla cattedrale di Saint Michael a Coventry (West Midlands) che si

FIGURA 17

FIGURA 18

FIGURA 19

FIGURA 20

FIGURA 21

FIGURA 22

FIGURA 11 • Monaco (Germania). Porta della Vittoria, la facciata nord rivolta verso l'esterno della città dopo il restauro (1956-58).

Ubicata all'ingresso nord ove termina la Ludwigstrasse, voluta da Luigi I di Baviera il quale intendeva dare alla città un ingresso scenografico e grandioso.

Lo stesso sovrano nel 1843 avvia la costruzione della porta su progetto di Friedrich von Gärtner. Essa risulta conclusa nel 1850, come afferma un'epigrafe posta sul prospetto sud. Lo scopo è quello di celebrare la partecipazione dell'armata bavarese alle guerre di liberazione contro Napoleone tuttavia è anche evidente un preciso intento urbanistico.

Nel 1944 una bomba distrugge la parte centrale della porta della Vittoria, che in un primo momento si intende ricostruire nelle sue forme originarie. Ma i fondi sono insufficienti e nel 1956 il consiglio municipale sceglie una soluzione di compromesso. Le pietre e le sculture recuperate vengono impiegate per ripristinare una sola facciata della porta, quella nord rivolta verso l'esterno della città. La biga bronzea è stata ricollocata nel 1972.



11

FIGURA 12 • Monaco (Germania). Porta della Vittoria (Siegestor), il prospetto sud rivolto verso l'interno della città sulla Ludwigstrasse nella sistemazione postbellica. Seguendo le indicazioni del consiglio municipale il prospetto sud è stato reintegrato in "maniera neutra" e fornito di una epigrafe in bronzo "consacrata alla vittoria, distrutta dalla guerra, esortante alla pace" (1956-58). La soluzione prescelta, considerata in un primo momento provvisoria, è stata duramente criticata dai "conservatori di monumenti" che postulavano una ricostruzione storicamente fedele. Al contrario l'architetto Josef Wiedemann e la Federazione degli architetti tedeschi sostengono la soluzione adottata, mettendo specialmente in risalto il valore storico-politico del monumento sul quale devono restare le stimate della guerra come monito alle generazioni future. Una decisione che si è rivelata la più giusta specialmente ora che, con il suo aspetto frammentario, la porta ha assunto un proprio, singolare carattere monumentale. Ciò che ha fatto abbandonare definitivamente l'idea di ricostruire interamente il prospetto.



12

FIGURA 23 connette, attraverso un grandioso portico, ai resti del complesso edificato fra il XIV e il XV secolo e distrutto da bombe incendiarie nel 1940. Cosicché l'antica fabbrica, sbrecciata e priva di copertura, viene a costituire un nobile sagrato del complesso attuale (1954-62, sir B. Spence).

FIGURA 24

Per concludere, occorre mettere in evidenza che, come si evince da una sintesi pur breve quale quella tracciata, l'immane opera condotta per porre rimedio ai danni provocati dalla guerra sottintende la soluzione di un universo di problemi di vario ordine e natura. Soluzioni che rappresentano il traguardo e, insieme, la linea di partenza di un dibattito, vivacissimo e articolato, che costituisce il preludio degli orientamenti attuali.

2 ELABORAZIONI ED ESPERIENZE DI UN PASSATO PROSSIMO

L'impegnativa vicenda della ricostruzione dei monumenti danneggiati dalla guerra ha ottenuto indubbi successi operativi, cui peraltro non sono mancati riconoscimenti. Tuttavia essa ha contribuito a minare dalle fondamenta la credibilità, già incrinata, dei postulati filologici incarnati dal cosiddetto "restauro scientifico", solo qualche anno prima considerati inattaccabili.

Il calo di fiducia deriva da ragioni differenti, non sempre fondate. Ad esempio molti risultati, ritenuti giustamente insoddisfacenti, non possono attribuirsi agli indirizzi concettuali seguiti, quanto piuttosto all'aver chiesto al restauro lo svolgimento di compiti che trascendevano i suoi propri limiti. Ma è pur certo che, alla prova dei fatti, i principi del "restauro scientifico" non sono stati capaci di dare, in molte situazioni, le risposte che sarebbe stato logico attendersi ed hanno lasciato troppi problemi insoluti. D'altra parte, superato largamente, per necessità, il confine del "minimo intervento" appare subito "chiaro che non basta distinguere il vecchio dal nuovo perché una nuova unità sia creata" (Pane, 1950, p. 12) ed il restauro deve aprirsi ad altri orizzonti, non più esclusivamente filologici. Le vicende della guerra rendono di palmare evidenza che il "restauro scientifico", sul quale s'era incentrata l'operatività fin dai primi decenni del secolo, vedeva l'oggetto dell'intervento come semplice documento di storia e di arte, lasciando piuttosto prevalere la prima sulla seconda.

In sostanza, ha avuto subito modo di rilevare Agnoldomenico Pica, il metodo, più che realmente scientifico, si manifestava essere una teoria dei "danni minori", una teoria da scrupoloso collezionista per il quale il "monumento finisce per essere guardato (...) più come preziosa scheda per specialisti (...) che come cosa viva" (Pica, 1943, pp. 3-6); definizione che sembra coincidere proprio con quella giovannoniana di monumento "scheda per i nostri studi" (Giovannoni, 1945a, p. 211). A Pica invece preme di superare tale concezione "erudita" rivendicando, "là dove la sutura con il nuovo diventa indispensabile", la legittimità di "affrontare un restauro moderno" senza "lasciarsi irretire in professorali pregiudizi". È il giudizio di una persona colta e sensibile che coglie l'incapacità del restauro, "scientificamente" inteso, di risolvere, ad esempio, i problemi di un edificio gravemente danneggiato, traendone le conclusioni proprie di un architetto.

Tuttavia a conclusioni simili giunge, attraverso rigorose argomentazioni critiche, anche Roberto Pane: "Occorre (...) in altre parole riconoscere che l'opera del restauratore non può compiersi con il solo ausilio dell'esperienza critica e storica, e che la creazione di una nuova unità estetica esige l'intervento del gusto e della fantasia" (Pane, 1950, p. 12). Su questa strada lo studioso napoletano precisa come, nel campo del restauro, non possa dettarsi alcuna regola fissa poiché ogni "monumento

13



14

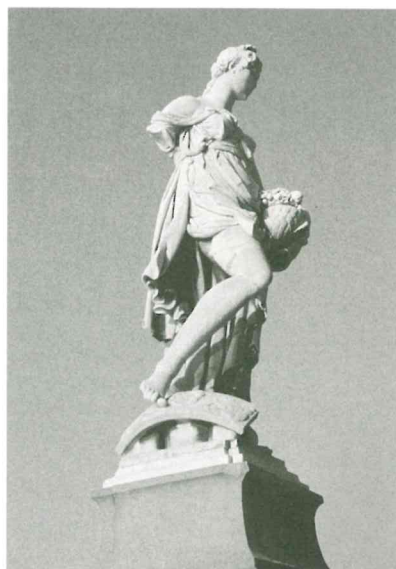


FIGURE 13-14-15-16 • Firenze. Ponte a Santa Trinita, prima della ricostruzione e vedute di un'arcata durante e dopo l'intervento; una delle figure scultoree collocate sulle due testate. Fra il 1566 e il 1569 Bartolomeo Ammannati costruisce il ponte sul luogo ove sorgeva quello realizzato nel 1252. Onde rallentare l'avanzata degli alleati, l'esercito tedesco in ritirata mina i ponti fiorentini con l'eccezione del ponte Vecchio del quale vengono comunque ostruiti gli accessi sui lungarno. Così il 3 agosto 1944 l'opera dell'Ammannati salta in aria. Conclusa la guerra, si inizia il recupero degli elementi architettonici e decorativi smembrati dall'esplosione e caduti nel fiume, comprese le quattro statue delle stagioni che erano sistemate alle estremità del ponte. Contemporaneamente viene raccolta e ordinata tutta la documentazione disponibile; fotografie, rilievi, vedute ed altro. Più tardi si inizia un diffuso e approfondito dibattito che sfocia nella decisione di ricostruire il ponte "com'era e dov'era". Tale decisione è stata motivata specialmente dalla convinzione di poter ricostruire l'esatta forma degli archi evitando qualsiasi pur minima imprecisione delle misure e delle sagome e garantire così un soddisfacente risultato formale anche utilizzando ogni elemento antico e impiegando tecniche tradizionali e identico materiale, tanto che, a questo fine, viene riaperta la cava dalla quale era stata estratta la pietra della costruzione originaria. Una recente verifica effettuata con moderni strumenti elettronici presso la Facoltà di architettura di Firenze sotto la guida del prof. Di Pasquale sembra aver accertato una non totale corrispondenza fra la fabbrica ricostruita e quella originaria (da Bargellini, 1957).

15



16



dovrà (...) dunque, essere visto come un caso unico, perché tale è in quanto opera d'arte e tale dovrà essere anche il suo restauro". Proseguendo, egli osserva come "non possa escludersi in maniera assoluta un criterio di scelta per la stessa ragione per cui noi non possiamo valutare storicamente il nostro passato dando a tutto lo svolgimento di esso la stessa importanza (...) in altre parole si dovrà sempre giudicare se certi elementi abbiano o no carattere di arte, perché, in caso negativo, ciò che maschera o addirittura offende immagini di vera bellezza sarà del tutto legittimo abolirlo" (Pane, 1944, p. 12).

Raccogliendo l'essenza di queste affermazioni emerge che, secondo Pane, il restauratore dovrà possedere "sensibilità e cultura di critico" quale stimolo, guida e vincolo al "gusto e alla fantasia". Le aperture di Pica e di Pane vengono riprese, approfondite e sistematizzate da Renato Bonelli in numerosi scritti (per lo più raccolti in *Architettura e restauro*, 1959) che sfociano nell'importante contributo rappresentato, qualche anno dopo, dalla voce *Restauro architettonico* nell'*Enciclopedia Universale dell'Arte*. Il solo interesse testimoniale non appare sufficiente, perché "l'opera architettonica non è solo documento ma è soprattutto un atto che nella sua forma esprime totalmente un mondo spirituale" (Bonelli, 1963, col. 344).

Posta questa essenziale premessa, lo studioso assegna "al valore artistico la prevalenza assoluta rispetto agli altri aspetti e caratteri dell'opera". Il restauratore dovrà così, quale suo primo compito, individuare e riconoscere la qualità artistica del monumento onde operare per "reintegrare e conservare il valore espressivo dell'opera", cioè per recuperare la "vera forma" (o forma "compiuta", cosa ben diversa dalla presunta forma "originaria") eliminando quanto la deturpi e la sfiguri e ricomponendo le parti mancanti (le lacune) attraverso un atto di fantasia criticamente controllato. Da qui la definizione sintetica, coerente e rigorosa, per chi voglia correttamente intenderla, di restauro come processo critico e, indivisibilmente, come atto creativo.

Ecco schematicamente definita l'elaborazione di pensiero maturata nei primi anni del dopoguerra pur con l'ausilio di apporti già operanti e vitali in precedenza, specie nell'ambito degli studi filosofici e della storiografia artistica.

Si tratta in sostanza del cosiddetto "restauro critico" che, richiamata la necessità della comprensione storico-critica del monumento onde superare il livello della mera conoscenza filologica, insufficiente a fornire le risposte dovute, afferma risolutamente la singolarità dell'opera antica e degli apporti moderni; non nega, accanto a quello della reintegrazione delle lacune, il problema dell'eventuale rimozione delle aggiunte; postula, nel restauro, un necessario, ineludibile rapporto fra "critica e creatività" (esauriante panorama in Carbonara, 1976).

A Cesare Brandi si deve, negli stessi anni, la più ampia e sistematica riconsiderazione dell'intero problema sia nei suoi termini concettuali che per quanto attiene le susseguenti proiezioni operative.

Posto a soggetto delle sue argomentazioni il "restauro dell'opera d'arte", egli individua nel "riconoscimento" di quest'ultima come tale, quale che sia la concezione estetica seguita (purché si "accetti l'arte nell'economia della coscienza umana"), il primo atto del restauro. Proprio la nozione di "riconoscimento" gioca un ruolo decisivo sul piano teoretico e consente a Brandi di definire il restauro quale "momento metodologico del riconoscimento dell'opera d'arte, nella sua consistenza fisica e nella sua duplice polarità estetica e storica, in vista della sua trasmissione al futuro" (Brandi, 1963, pp. 34-36). Concetti già formulati in un suo precedente scritto, *Il fondamento teorico del restauro*, (Brandi, 1950).

Da tale definizione discendono i due fondamentali assiomi della concezione brandiana. Il primo riguarda la materia, intesa come luogo stesso della "manifestazione" o "epifania dell'immagine"; da qui la "precedenza" necessariamente accordata alla

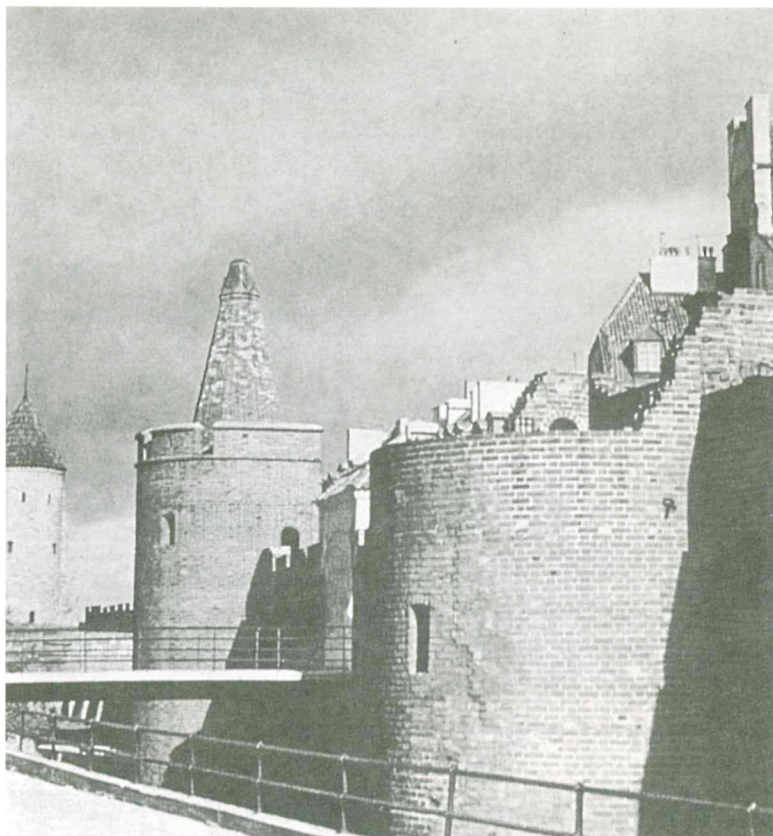
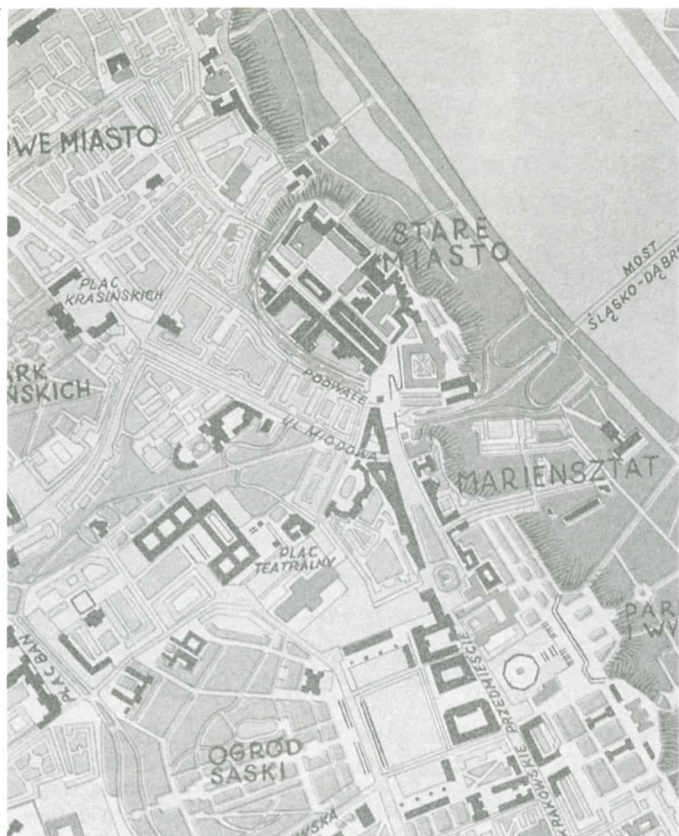


FIGURE 17-18 • Varsavia, piano di ricostruzione: particolare della città vecchia e un tratto delle mura distrutte dagli eventi bellici e ricostruite prevalentemente durante gli anni cinquanta.

Nel 1944 la città vecchia venne rasa al suolo dall'esercito tedesco. Subito dopo la liberazione J. Zacháwatowicz, P. Biegański e M. Kuzma redigono i progetti di ricostruzione della città nuova e della città vecchia.

Quest'ultima è stata prefigurata "com'era e dov'era" sulla base delle vedute settecentesche del Canaletto, nonché dei rilievi eseguiti negli anni trenta dagli studenti di architettura diretti dal prof. Oskar Sosnowski.

La cinta muraria realizzata nei secoli XIV e XV secolo, e occultata progressivamente da numerosi edifici che vi si addossano, venne riscoperta in parte negli anni 1937-38 dal prof. Zacháwatowicz, e messa completamente in luce anche dalle distruzioni della guerra. Le mura sono poi ricostruite mediante un lungo lavoro, compiuto soprattutto dall'arch. W. Podlewski, che termina negli anni cinquanta con la sistemazione del famoso Barbakau a sede di mostre temporanee.

La cinta muraria è stata integrata con i terrapieni che correvano all'esterno del loro perimetro; essi, sistemati a verde, costituiscono un'attrazione della città vecchia (da Ciborowski, 1970).



FIGURE 19-20 • Varsavia. La città vecchia, piazza del Mercato, lato Jan Dekert (nord) nel 1945 e dopo la ricostruzione.

La ricostruzione della città vecchia si è iniziata subito dopo l'armistizio con la partecipazione di numerose nazioni europee e degli Stati Uniti.

L'indirizzo prescelto, quello di restituire all'antico centro il volto della città prebellica è un'opera unica nella storia degli interventi sui monumenti storici e costituisce la risposta dei polacchi all'opera di annientamento sistematico della loro nazione condotta anche attraverso la distruzione delle loro testimonianze storiche: "La ricostruzione della città vecchia è stata più un'opera sociale che un problema di conservazione" (Ciborowski, 1970, p. 228).

Ma la ricostruzione non poteva trasformare la città vecchia in un museo ed il centro storico doveva essere posto in grado d'integrarsi con la vita dell'intera area metropolitana. A questo scopo molti edifici sono stati destinati ad abitazioni dotate, nella misura massima possibile, di standard adatti alla vita contemporanea; in primo luogo creando ambienti luminosi a scapito delle superfetazioni prive di valore storico che sono state demolite. Le fabbriche più significative, che sorgono sulla piazza, sono state interamente occupate dal Museo storico della città di Varsavia. Una destinazione d'uso che ha permesso di ricostruire con maggiore fedeltà le



“consistenza fisica dell’opera”, in una prospettiva di “trasmissione dell’immagine al futuro”, e la conclusione rigorosa per cui “si restaura solo la materia dell’opera d’arte”. Il secondo principio deriva dall’esigenza di temperamento dialettico, qualora “le condizioni dell’opera d’arte si rivelino tali da esigere un sacrificio di una parte di quella sua consistenza materiale”, fra le due istanze (storica e estetica). Qui, secondo Brandi, “il restauro deve mirare al ristabilimento dell’unità potenziale” — riconosciuta come la vera unità, quella che spetta all’intero e non al totale — “dell’opera d’arte (...) senza commettere un falso artistico o un falso storico, e senza cancellare ogni traccia del passaggio dell’opera d’arte nel tempo”.

Con queste proposizioni si definiscono la legittimità e i limiti dell’intervento, nonché il modo di condurlo nel concreto. Sul loro giusto equilibrio, infatti, Brandi stabilisce alcuni principi “pratici”: quello della “integrazione” che dovrà essere sempre e facilmente riconoscibile; quello della “materia”, insostituibile solo ove essa collabori direttamente alla figuratività dell’immagine; quello inerente alle “lacune”, che lo studioso considera come “interruzione del tessuto figurativo” e tratta ricorrendo alle analisi e alle esperienze della psicologia della Gestalt.

Brandi puntualizza anche i concetti di tempo (durata, intervallo, attimo) e di spazio, che si ritrovano “strettamente fusi nel ritmo che istituisce la forma”. Ne verifica i rischi che possono condurre il restauro verso la sua “più grave eresia”: il restauro di “fantasia” o di “ripristino”, che considera il tempo reversibile. Discute, inoltre, i problemi legati alla rimozione o conservazione delle “aggiunte” e dei “rifacimenti”, che tratta sempre dal punto di vista dell’istanza storica e di quella estetica; in più, affronta temi cruciali come il rudere o la patina (vale a dire, in genere, la questione dei segni lasciati dal tempo sulle antiche opere).

Sempre nell’ambito della più vasta problematica relativa all’opera d’arte, Brandi esamina alcune questioni proprie dell’architettura e del suo “coesistere” allo spazio ambiente in cui essa si colloca; tuttavia conclude che anche la risoluzione di tali quesiti particolari non può avvenire se non nella cornice dei principi generali del restauro, in quanto dedotti dall’essenza stessa dell’opera d’arte. Non è quindi lecito parlare di un peculiare “statuto” concettuale riservato all’architettura.

Più tardi, sulla scia del pensiero brandiano, Paul Philippot sosterrà una più decisa prevalenza dell’istanza estetica e definisce il restauro come “critica in atto”, ove la creatività ha piena autonomia espressiva, ma è posta al servizio della storia ed è finalizzata alla restituzione, non della “lettera” ma della “struttura”, del testo mutilo. Seguendo questa linea, lo studioso belga, che ha lungamente soggiornato in Italia, esprime anche la chiara coscienza della necessità, quando veramente indispensabile, di un’azione ricreativa che conduca inequivocabilmente “oltre il restauro” (Philippot, 1972, trad. it. 1972-73).

Rilevato il ruolo cruciale dei maestri che negli anni del secondo dopoguerra hanno impresso, pur senza tradirne le tradizioni, un impulso decisivo alla scuola italiana del restauro, non si possono dimenticare, fra i molti, coloro che hanno maggiormente operato nell’ambito di tale scuola, dandole concretezza ed ampia diffusione.

Si tratta di architetti che, formati alla dottrina del restauro filologico, entro quel filone hanno cominciato ad operare differenziandosi tuttavia in vario modo negli anni della maturità; ciò non soltanto in virtù di precipue e molteplici esperienze, ma anche per il diverso influsso indotto su ognuno di loro dal vivacissimo dibattito cui si è



FIGURE 21-22 • Berlino. Chiesa della Rimembranza (Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche) veduta d'insieme e dettaglio dell'accostamento fra i resti della vecchia chiesa e il nuovo edificio sacro.

La chiesa, eretta fra il 1891 e il 1895 da Franz Schwechten (1841-1924), è realizzata a pianta centrale con forme di matrice romanica ove tuttavia non mancano slanci gotici evidenziati specialmente dal suo singolare sviluppo verticale (113 m). Della fabbrica, quasi completamente distrutta dalla guerra, è rimasto un troncone della torre alto circa la metà di quella originaria.

Fra il 1961 e il 1963, la rovina neoromanica è stata consolidata e reintegrata anche con l'impiego di materiali moderni utilizzati, per lo più, in modo controllato e ad un tempo con buona efficacia espressiva. Ai lati della vecchia torre l'architetto Egon Eiermann ha realizzato due edifici caratterizzati da un fitto, elegante telaio in cemento armato tamponato con cristalli azzurri: una grande cappella ottagonale e una torre esagonale la cui altezza (53 m) si avvicina ma non supera i resti di quella preesistente.

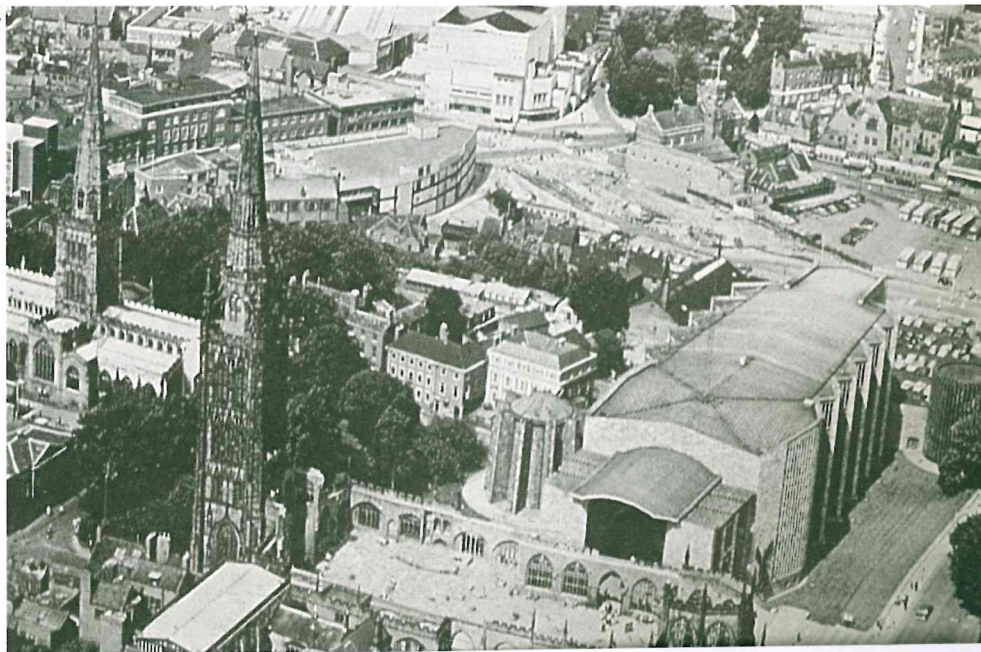
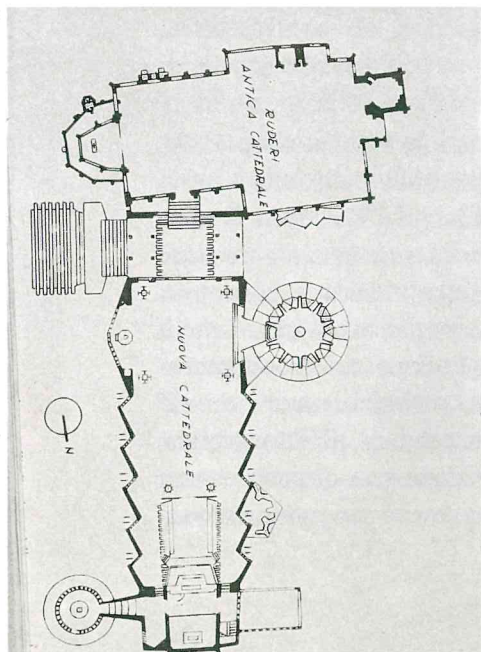
In sostanza, la parte superstita del monumento è stata conservata come oggetto autonomo provvisto di proprie valenze simboliche ed è stata inserita in un circuito figurativo nuovo; una soluzione molto discussa, tanto che i berlinesi hanno attribuito alle due nuove fabbriche i nomignoli di "portacipria" e "rossetto". Tuttavia ciò non ha impedito all'originale insieme di divenire il simbolo della città.

Esso costituisce un esempio molto significativo di accostamento di antico e nuovo; un tema fra i più dibattuti nei primi decenni postbellici che ha avuto fra i suoi principali assertori in Italia Roberto Pane e Bruno Zevi.

FIGURA 23 • Coventry (Gran Bretagna), antica e nuova cattedrale, planimetria generale. La torre campanaria e i muri perimetrali costituiscono i soli resti dell'antica cattedrale (Saint Michael), costruita fra il XIII e XIV secolo e distrutta da un bombardamento aereo del 1940, che ora, accuratamente consolidati, formano il nobile sagrato della nuova cattedrale, la cui realizzazione si è iniziata dal 1951 su progetto di Basil Spence (da "I tesori dell'arte cristiana", V, 1968).

FIGURA 24 • Coventry (Gran Bretagna). Veduta aerea della nuova cattedrale, unita attraverso un portico ai resti dell'antica fabbrica.

Un collegamento esplicitamente chiamato a simboleggiare unità e pace; la continuità fra presente e passato e la riconciliazione dopo le contrapposizioni e le stragi della guerra (da Williams, 1971).



sinteticamente accennato. È facile constatare che questi architetti-restauratori, nella quasi totalità, sono stati anche storici dell'architettura, esponenti di primo piano, quali soprintendenti e ispettori nell'Amministrazione delle belle arti, nonché docenti impegnati in una costante e proficua attività formativa.

A parte le individue peculiarità, questi protagonisti sono accomunati da un'aspirazione, più o meno accentuata, ad arricchire la lezione giovannoniana, specialmente per quanto riguarda il rapporto fra restauro architettonico e architettura contemporanea.

Una costante alla quale sembra fare eccezione Carlo Ceschi (1904-73) che, attivo in Puglia, poi in Liguria negli anni dell'immediato dopoguerra, infine a Roma, pone in evidenza una grande fedeltà alla linea filologica sistematicamente applicata con scrupolo e finezza e sempre documentata da un consistente numero di scritti.

Diversamente da lui Ferdinando Forlati (1882-1975) è il protagonista che, senza contraddire gli indirizzi fondativi della disciplina, sente forse con maggiore intensità la suggestione delle istanze contemporanee. Egli riconosce validità e autonomia alla personalità del restauratore, di conseguenza asserisce l'impossibilità d'eseguire interventi neutri e anonimi, anticipando in tal modo alcuni spunti critici. Così, nel caso di aggiunte e modificazioni, Forlati pensa sia lecito intervenire con direttive "personali e moderne" purché introdotte "con misura e con sensibilità d'arte" in modo da evitare "falsi insopportabili". Questi convincimenti distinguono molti suoi lavori (abside maggiore della basilica di San Giusto a Trieste, altari in San Francesco a Treviso, aperture nel Fondaco dei Tedeschi in Venezia ed altri ancora) che sollevano numerose obiezioni, non ultime quelle dello stesso Giovannoni il quale osserva che "una espressione tipica del nostro tempo (...) non può dirsi rappresentativa di un'epoca (...) perché non sorretta dalla augusta stabilità di una tradizione" (Forlati, 1940, pp. 335-42).

Un'apertura simile verso gli apporti della contemporaneità qualifica anche l'azione di Luigi Crema (1905-75) svolta a Roma, in Dalmazia e in Lombardia. Un operatore rigoroso, dagli interessi vasti, molte volte prossimi a quelli dell'archeologo, il quale, nonostante la sua ridotta attenzione per i temi teorici e la tendenza alla più assoluta osservanza filologica, dimostra di comprendere, di legittimare e, spesso, di preferire gl'inserti moderni alle tradizionali soluzioni "neutre".

Fra i protagonisti più incisivi e aperti al confronto si deve rammentare Pietro Gazzola (1908-79) il quale, dopo le prime, originali proposte siciliane (per esempio in Santa Maria degli Alemanni a Messina) è attivo, come soprintendente, nella ricostruzione postbellica; qui, seguendo una decisa azione di salvaguardia, rivela fini ed equilibrate doti innovative condotte pur sempre nell'ambito delle regole filologiche che interpreta con libertà e autonomia.

Un suo ulteriore merito consiste nell'aver dedicato grande attenzione alle cooperazioni fra i vari paesi nel campo della tutela (Unesco, Icomos, Istituto italiano dei castelli) tanto che, insieme a Roberto Pane, delinea i contenuti per una Carta a valenza internazionale (Venezia, 1964; si veda il testo al capitolo U1) volta a "modificare profondamente l'ottica del restauro, rifiutando non solo il ricorso ad ogni trattamento di abbellimento, ma anche ogni preoccupazione di coerenza architettonica ed artistica a beneficio della sola leggibilità storica" (Gazzola, 1978, p. 250).

Due figure determinanti e in qualche misura avvicinati sono Piero Sanpaolesi (1904-79) e Guglielmo De Angelis d'Ossat (1907-92), entrambi attivi nelle belle arti e come docenti universitari, veri maestri, ricchi di allievi, rispettivamente a Firenze e Roma. Secondo Sanpaolesi i caposaldi dell'intervento di restauro sono essenzialmente due: uno attiene ai problemi di "critica architettonica" (conoscenza storica e sensibilità creativa), l'altro riguarda i "procedimenti tecnologici" e la capacità di utilizzarli nella maniera più adeguata. Lo studioso insiste poi sulla conservazione del monumento: dalle singole parti ai suoi materiali, alle superfici lavorate, a tutti gli elementi che ne definiscono l'autenticità. Egli precisa che il restauro deve tendere all'intangibilità della fabbrica e sottolinea che le ragioni per una sua esecuzione non devono essere cercate soltanto nelle condizioni di degrado dei materiali ma anche nel modo come il

restauro potrà essere condotto e nei fini che si prefigge; piuttosto che alterare un edificio è preferibile sostenerlo in attesa di una sua migliore comprensione e della disponibilità di mezzi e procedimenti adatti (Sanpaolesi, 1973 [1980], p. 47).

Il medesimo orientamento caratterizza il pensiero di Guglielmo De Angelis d'Ossat, anch'esso incentrato sulla costante attenzione alla "realtà dell'architettura". Convinto assertore dei diritti dell'architettura contemporanea, egli opera nel rispetto della storia e della critica, respingendo qualsiasi forma di ripristino falsificante e valutando ogni caso di restauro come un problema a sé che trae le proprie regole dall'oggetto stesso dell'intervento. Inoltre richiama il dovere di non offuscare la "leggibilità del monumento", raccomanda di documentare sempre le operazioni eseguite e, forse anche in riferimento al pensiero di Brandi, riserva una particolare attenzione alla funzione "tempo".

In sostanza per De Angelis d'Ossat il restauro dei monumenti è in primo luogo esercizio di "architettura", cui avvicinarsi privilegiando l'approccio diretto ed immediato, sostenuto sì ma non appesantito né distratto dal prevalere dell'apparato di ricerche archivistiche e documentarie ed avendo sempre ben presente lo stretto legame architettura-urbanistica (Carbonara, 1994).

Usciti di scena questi grandi protagonisti, il panorama subisce un sostanziale mutamento. Infatti, nella vicenda italiana del restauro architettonico, assumono un'importanza ancora maggiore esponenti delle università e architetti militanti mentre, in parallelo, diviene sempre più marginale il contributo d'idee e di realizzazioni esemplari dei soprintendenti anche per la politica, incomprensibilmente "autarchica" e di chiusura, del Ministero per i beni culturali che dal 1975 sostituisce l'Amministrazione delle belle arti (d.l. n. 657 del 14-12-1974 convertito con legge n. 5 del 29-1-1975; si veda il testo al capitolo U3).

Giuseppe Zander (1920-90) è allievo diretto di Gustavo Giovannoni e continuatore, in gioventù, di alcune sue opere; lavora successivamente in stretta adesione all'insegnamento di De Angelis d'Ossat, interpretandone il pensiero con viva originalità.

Suo grande merito è aver confermato i limiti che le teorie spesso impongono alla pratica restaurativa; così, afferma Bonelli, egli rivendica la parità culturale e artistica fra vecchio e nuovo, fra l'edificio storico con la sua immagine figurata e le aggiunte del nostro tempo. In definitiva il restauro dell'architettura, da restauro scientifico e critico si trasforma in un particolare modo di esercitare l'ideazione e la progettazione architettonica, cioè, rileva ancora Bonelli, quello vincolato ad una libera ma cosciente aderenza ai caratteri figurativi e linguistici del monumento in esame.

L'impostazione di Giuseppe Zander, definita da G. Miarelli Mariani "nel restauro ed oltre il restauro", è testimoniata ampiamente da una continua operosità sul campo che, nell'intervento sulla facciata della basilica di San Pietro in Vaticano, suo ultimo lavoro, presenta un "rarissimo esempio di una raggiunta perfezione tecnica e storico-figurale che ha fedelmente ritrovato e mantenuto colore e patina, esaltando la vera immagine chiaroscurale e cromatica della gigantesca fronte" (Bonelli, 1993, pp. 9-11).

Un contributo singolare e innovativo è quello offerto da Liliana Grassi (1923-85) con la sua aspirazione a sintetizzare in una visione unitaria "tutte le ragioni dell'architettura". Forte personalità di studiosa e di docente, architetto che realizza molte nuove costruzioni e restaura importanti monumenti, ella è nota soprattutto per l'intervento

condotto, dapprima in collaborazione con A. Annoni, sull'antico Ospedale Maggiore di Milano (1948-85), danneggiato gravemente nel corso dell'ultima guerra, dove ha operato con perizia e sottile capacità interpretativa.

Ribadita l'inscindibilità del binomio conoscenza-restauro, Liliana Grassi polarizza la sua attenzione sopra il rapporto antico-nuovo sul quale basa il "recupero creativo della memoria storica". In sostanza ella afferma che il restauro deve rispondere all'esigenza di un tempo "ritrovato", cioè realizzare "una sintesi dialettica di progresso e continuità" (Grassi, 1980).

Con questi ultimi protagonisti la vicenda del restauro architettonico viene a interessare tempi molto vicini a noi e, in un certo senso, ne conclude la storia per lasciare il posto ai temi del vivace dibattito attuale. Un confronto di cui sono protagonisti pochi esperti, resi riflessivi e cauti anche dalla conoscenza di queste vicende, tanti dilettanti fatti "sapienti" da un misero bagaglio di idee correnti e che coinvolge, ciò è positivo, una parte sempre più vasta di cittadini.

DALLA STORIA ALLA CRONACA LA TRIPLICE POLARITÀ DEL DIBATTITO ATTUALE *

Gli ultimi decenni ci hanno fatto assistere ad un dibattito di inedita vivacità riguardo alla protezione dei beni culturali, specialmente architettonici, dovuto a numerose ragioni di varia natura.

La prima è certamente relazionata all'estesissima domanda di restauro proveniente da ogni Paese e destinata a crescere anche perché è convinzione comune che il prossimo futuro dovrà essere prevalentemente dedicato ad intervenire sull'esistente accrescendone la qualità, piuttosto che a realizzare il "nuovo" il quale, salvo alcune eccezioni, appare ovunque sovradimensionato, rispetto alle necessità. Una richiesta di restauro eccessiva, anche in relazione alle possibilità degli attuali "addetti ai lavori".

Una seconda ragione che suggerisce e incentiva il dibattito, deriva dal progressivo ampliamento del campo di ciò che la nostra cultura considera oggetto di storia, quindi di tutela e di restauro; dal monumento singolo e singolare al suo intorno; da questo all'intera città e, successivamente, all'intero territorio umanizzato. Una dimensione enorme che ha largamente dimostrato l'insufficienza del bagaglio concettuale e degli strumenti operativi a disposizione del restauro; sostanzialmente fermo, pur con qualche significativo adeguamento, alle elaborazioni definite dallo storicismo ottocentesco in vista di compiti da affrontare e da svolgere più limitati, non soltanto dimensionalmente.

Un ulteriore motivo di discussione, superata con grande sforzo la barriera della ricostruzione post-bellica, deriva dalla ormai generalizzata convinzione circa le lacune di un sistema – quello del cosiddetto "restauro scientifico" – che ha confermato – come molti ritenevano – di non essere idoneo a risolvere, in modo oggettivo e soddisfacente, ogni problema conservativo.

Hanno poi contribuito a stimolare i confronti, gli apporti fecondi maturati nel dopoguerra nel campo dell'estetica filosofica la quale, anche senza assumere posizioni di aperta contrapposizione con il neoidealismo prevalente per lungo tempo nel nostro Paese, ha operato una fertile rimediazione delle esperienze europee e americane com-

* Quest'ultimo capitolo si distingue, necessariamente, dai precedenti; infatti i primi sono, o intendono essere, storiografia; questo, trattando di un tempo ancora presente, si limita ad annotare la situazione piuttosto che a proporre esegesi. Da qui, una stesura volta a fornire il quadro d'insieme, sia pure soltanto abbozzato, attraverso il pensiero dei suoi principali protagonisti, senza pretese di completezza ed evitando le esemplificazioni. Un proposito che rende implicite le schematizzazioni e giustifica, in qualche misura, le dimenticanze.

piuta nel Novecento, come dimostra l'opera dei principali estetologi, fra i quali, ai nostri fini, occorre rammentare principalmente Cesare Brandi, non soltanto per il contributo, riconosciutogli da oltre quattro decenni, dato all'estetica vera e propria, ma altresì per aver fornito il primo, e per ora ancora unico, fondamento filosofico al restauro, nonostante le varie elaborazioni successive. Non si possono infine dimenticare i temi e i fermenti che, con la loro vitalità, sono entrati a far parte integrante del patrimonio concettuale riguardante il restauro; apporti, difficilmente riducibili a formule elementari, che sono stati inglobati, anche con qualche semplicistica omologazione, nel cosiddetto "restauro critico".

Da queste e da altre ragioni, di più o meno incerta specificazione, l'urgenza di ulteriori riflessioni che, pur diramandosi in diverse direzioni, spesso persino contrapponendosi, presentano fra i cultori della disciplina, vari aspetti comuni. In primo luogo, l'esigenza di adeguare ai nuovi, estesi compiti l'insieme dottrinario del restauro, integrando, specificando, superando le proposizioni che si sono rivelate inadatte a garantire un efficace controllo dell'intero orizzonte operativo.

Ciò detto, è necessario rilevare che i numerosi tentativi di "avanzamento" confermano le dimensioni complesse di un'attività la quale, attraverso la sua innegabile distinzione messa in evidenza dalle esigenze che le sono proprie, mostra tante sfaccettature che suddividono ulteriormente un panorama già oltremodo variegato; ciò in piena conformità con la situazione "di incertezza, di relativismo e di ambiguità" propria dei nostri tempi (Miarelli Mariani, 1991, p. 85), dove convivono opinioni e atteggiamenti diversificati ed ove trovano riscontro più "modelli".

In estrema sintesi, fra le tante possibili articolazioni di un discorso panoramico e riassuntivo, conviene porre l'attenzione sulla triplice polarità ai cui estremi si collocano da una parte, il restauro inteso come "ipermanutenzione-ripristinò", dall'altra, quello della cosiddetta "pura conservazione"; fra questi, al centro, la linea di certo maggiormente legata alla tradizione restaurativa, più vetusta e ripetutamente sperimentata.

1 LA POSIZIONE CENTRALE

Guardando da vicino, quella che è stata definita "posizione centrale", si può dire che essa fonda le sue radici nei postulati del "restauro scientifico" cui si sono aggiunte le riflessioni e le elaborazioni del "restauro critico", nella sua versione autentica; tutti apporti assunti con la consapevolezza conservativa propria della nostra temperie culturale. Una posizione che prefigura una gamma infinita di azioni (comprese le integrazioni e le rimozioni) e, come rileva Gaetano Miarelli Mariani, si innesta "sull'unità concettuale e di metodo fra pensiero e storia attraverso gli enunciati che devono legare (...) i criteri e i modi dell'intervento di restauro, alla comprensione e interpretazione dell'opera" (Miarelli Mariani, 1996, p. 21).

Da qui, un restauro che, attraverso l'osservanza degli ormai classici criteri del "minimo intervento" e della "distinguibilità" non esclude, in linea di principio, la legittimità di azioni innovative finalizzate al sostanziale rispetto dell'opera "autentica", non a suoi aggiornamenti o a sue interpretazioni.

Una concezione dalla quale traspare l'inevitabilità delle "scelte" insita anche nell'intervento tendenzialmente più conservativo; la questione quindi è sempre d'equilibrio,

raggiungibile solamente attraverso un esercizio disinteressato e maturo del "giudizio" chiamato a contemperare ragioni ed esigenze (antico-nuovo, dato e valore estetico-dato e valore storico ecc.). Una posizione che non nega qualità e differenze tanto da caratterizzarsi – dice Giovanni Carbonara – quale legittima linea "critico-conservativa" tracciata e vivificata dal graduale aggiornamento dei suoi fondamenti sottoposti ad una continua, ampia e meditata riflessione (Carbonara, 1990).

Inoltre, coloro che condividono questa linea sebbene riconoscano la storia quale strumento di conoscenza e di giudizio essenziale al restauro, ne concepiscono il rapporto, generalmente e giustamente, in maniera mediata; vale a dire che non considerano criteri e metodi restaurativi dipendenti direttamente, in modo meccanico, dagli esiti della ricerca storica.

Stabilite le linee guida di quest'orientamento, vi si può riconoscere la naturale compresenza di espressioni diverse; per "scuole", significati e modalità differenziate. Tale articolazione ingloba varie aperture originali che discendono da lunghe e assidue, spesso inedite, ricerche e riflessioni. Scendendo nel concreto, è possibile individuare, da una parte, coloro che si attestano su posizioni "filologiche" pur temperate; dall'altra gli esponenti di una tendenza maggiormente "critica"; in questo ambito, per completare il quadro, si possono registrare presenze di accentuato indirizzo "conservativo" dove "la conservazione è atto di sintesi scientifica il cui intento ed, allo stesso tempo, i cui strumenti devono convergere" (Fancelli, 1983, p. 11).

Nel panorama della disciplina, lo schieramento "filologico", sebbene sostenuto da un'avvertita sensibilità storico-critica, è rappresentato da chi crede maggiormente nella perdurante, sostanziale vitalità dei criteri fissati nel corso del tempo, opportunamente vagliati e filtrati attraverso naturali processi di affinamento e di approfondimento. In sostanza, si tratta di un esercizio basato su un ruolo essenziale ed aggiornato, ma non esaustivo, della filologia ritenuto un metodo tendenzialmente oggettivo per evitare, nella ricerca e nell'esegesi del documento autentico, arbitrî o "revisioni" indebite.

Fra le tante voci chiamate in gioco, in primissima fila, emergono quelle dei più diretti allievi di Roberto Pane che, pur in continuità ideale col pensiero del loro maestro, suggeriscono personali approfondimenti.

Così Giuseppe Fiengo propone di articolare la nozione di "restauro" riesaminando principi, opere e protagonisti alla luce dei presupposti concettuali che li hanno informati e dedica una particolare attenzione all'intricato "rapporto tra conservazione e progettazione [evidentemente intesa come innovazione], ovvero alla definizione dei rispettivi campi disciplinari" auspicando tuttavia che "il libero esercizio della progettazione" possa trovare il giusto e pieno equilibrio con il "tendenziale rigore storico-critico della conservazione" (Fiengo, 1988, pp. 111-20).

Sul medesimo solco, concernente il "progetto", si allinea pure Mauro Civita il quale, con personali accentuazioni, mette in discussione "la relazione tra tempo e materia, entità indissolubili e caratterizzanti qualsiasi (...) espressione architettonica" (Civita, 1995, pp. 2-3); un rapporto che egli verifica direttamente attraverso un severo esercizio progettuale, sempre attento a conciliare e a comporre in modo armonico, le competenze storiche con la perizia tecnica, quale indispensabile componente della pratica restaurativa.

A conclusione di una breve ma efficace sintesi delle fasi analitiche, progettuali e di ve-

rifica necessarie ad un corretto intervento di restauro, Stella Casiello richiama l'attenzione sull'unicità di tale azione che "deve essere studiata accuratamente, in quanto ogni monumento va visto come caso unico (...). Dunque, i problemi che il restauro implica richiedono soluzioni che non possono che nascere da una coscienza critica e da valutazioni sì soggettive ma che sono il risultato di una profonda analisi storico-critica del caso in esame" (Casiello, 1990, p. 15). Ne consegue che il "restauro" è una materia progettuale "quindi il restauro architettonico compete all'architetto (...) l'unico professionista che possiede una preparazione sia tecnica che storica" (Casiello, 1994, p. 171). E proprio sul ruolo della storia, sui suoi rapporti con i problemi del fare, si concentra l'attenzione di coloro che – come Giuseppe Zander – ritengono il restauro "figlio della conoscenza storica", ma tutti sanno che "la storia non è una disciplina totalmente 'oggettiva'" (Bruschi, 1994, p. 25), pertanto, il "rapporto storia-restauro, pur dovendo rimanere molto stretto non può venire inteso come identità" (Miarelli Mariani, 1994, p. 171).

Ma se la storia ha una funzione propedeutica rispetto all'operatività, è altresì indubitabile, dice Claudio Tiberi, che i modi di fare storia sono molti e le "memorie del passato provocano esse stesse il modo nuovo di fare storia" (Tiberi, 1997, pp. 113-18).

Strettamente legati a questi aspetti dove gli orientamenti concettuali s'intrecciano in modo inestricabile con le pur importanti questioni organizzative e gestionali, sottovalutate da alcuni, esasperate da altri, si devono rammentare i ripetuti e incisivi richiami di Roberto Di Stefano – anch'egli, prima allievo, poi collaboratore di Pane – proprio sulla tutela del patrimonio architettonico, che lui vede indirizzata al "raggiungimento di quella 'concordia in unità di lavoro' che è presupposto basilare per il diffondersi di una cultura della conservazione" (Di Stefano, 1984, pp. 119-22).

Così, in ambito più generale, affiorano le sollecitazioni di Tatiana K. Kirova la quale rileva lo scollamento fra ricerca, realtà operative e "aspetti legislativi [i quali] non appaiono ancora del tutto adeguati a fornire duttili ed elastici strumenti di piano" (Kirova, 1984, pp. 130-31); un argomento su cui insistono vari protagonisti di diversa scuola i quali evidenziano le implicazioni interdisciplinari che, soprattutto in sede europea ed extraeuropea, potrebbero consentire il dialogo fra "carte" e documenti normativi (Mario F. Roggero, Angelo Calvani, Franco Borsi e altri).

Ma è ancora Roberto Di Stefano colui che mostra la maggiore attenzione per gli aspetti normativi e le politiche dei beni culturali; infatti, proprio in virtù di questi interessi, egli svolge un'intensa attività in seno ad organismi nazionali e internazionali. Frequentazioni dalle quali dipende, in buona parte, quell'atteggiamento che, entro la "posizione centrale", si può considerare maggiormente attento agli aspetti tecnici e costruttivi dell'intervento volto a "mantenere in efficienza" un manufatto; cioè a svolgere quell'azione, legata a tre fattori – soggetto, oggetto, utilità – che Di Stefano, sulla scia di elaborazioni europee, distingue fra "attiva", "passiva" ed "integrata" (Di Stefano, 1977, pp. 31-32). Una distinzione di un'unica attività in tante parti che viene generalmente accettata da molti "addetti ai lavori" ma che tuttavia costituisce un'indubbia e non essenziale frantumazione, tale da spingere Renato De Fusco a definirla "il più grosso minestrone di piccole ed ingenue idee" (De Fusco, 1980, p. 12).

In sostanza, lo storico napoletano riconosce la necessità, anche nel restauro, degli aspetti legali e gestionali, sebbene non desidera che esso divenga, come gli sembra, dominio delle "cosiddette strutture". Una circostanza vitale per un protagonista il quale,

basandosi sulle visuali sempre nuove con cui si legge la storia, prende decisamente partito “per il restauro attivo, ossia una forma di conservazione che esprime al tempo stesso, nel modo più flagrante, le idee e le esigenze del nostro tempo” (De Fusco, 1980, p. 13).

Sono argomentazioni suscitate dalla preoccupazione di constatare la scarsa capacità di elaborazione e di rinnovamento dimostrata dagli architetti-restauratori, più interessati a definire griglie normative che a riflettere sui temi teorici, tecnici e operativi del proprio mestiere. Argomentazioni non infondate e vivificanti se interpretate nello spirito che ha animato l'autore – il cui rigore e consapevolezza sono fuori discussione – viceversa, esse possono provocare equivoci e danni se tali proposizioni, in qualche misura eterodosse, vengono prese alla lettera e viste in modo isolato; vale a dire scisse dal contesto che le ha motivate.

Tesi destinate, com'è naturale, a determinare reazioni e accendere il dibattito, spostando le questioni ad una scala sempre superiore. Non è quindi casuale che venga nuovamente riproposto all'attenzione il concetto di “autenticità” (Franco Borsi, Renato De Fusco ed altri) che, rivisitato in chiave moderna, si configura più propriamente come identità, cioè quell’“identità storica del manufatto” che la tradizione ci ha mantenuto e ci ha lasciato” (Cordaro, 1996, p. 26).

Ma il quadro entro cui si colloca l'orientamento “centrale” accoglie altre voci le quali, a vari livelli, articolano ulteriormente la disciplina muovendo da motivazioni e angolazioni differenti. Esemplicando, si rammenta la posizione espressa da Romeo Ballardini il quale, al pari di altri, ha sostenuto che il restauro interessa soprattutto come “processo” e non come “oggetto compiuto” che sottintende, se non la diversa pluralità degli esiti, almeno la loro mutazione più o meno consistente, la quale, a sua volta, implica o dovrebbe implicare, la reversibilità di ogni esito.

Mario Dalla Costa – facendo riferimento al caso specifico del sisma friulano – sottolinea l'esigenza di acquisire una “cultura della prevenzione”, praticamente sconosciuta nel nostro Paese, quale antidoto alla “cultura dell'emergenza” che invece è abituale. Una sostituzione che determinerebbe enormi vantaggi, non soltanto economici, ma anche e soprattutto di ordine culturale, consentendo di “escludere (...) gli interventi di ricostruzione integrale”, propri del “rifabbricare ex novo” (Dalla Costa, 1994, 3, p. 8; 4, p. 12); del resto egli è convinto che “progettare nel ‘costruito’ comporta l'esercizio di una processualità, all'interno della quale trovano ordinato riferimento, con consequenzialità e connessioni reali, i dati di una realtà materiale fisicamente e formalmente valutabile” (Dalla Costa, 1989, pp. 232-38).

Salvatore Boscarino, uno dei più equilibrati ed ascoltati esponenti della “posizione centrale”, ha improntato le sue riflessioni e la sua attività, sempre lodevolmente coerenti, in un rapporto ben bilanciato fra l'eredità filologica ricevuta, da lui interpretata con personale prudenza, e gli esiti di un'accurata esegesi storica del testo architettonico e dei documenti che gli possono essere riferiti, più o meno direttamente. Convinto che il restauro abbia il suo fondamento nella storia, alla quale egli ha fornito numerosi, sostanziali contributi, Boscarino considera il giudizio “perno” dell'azione restaurativa. Tuttavia, consapevole dell'impossibilità di formulare una gerarchia di valori assoluti, affronta il tema della valutazione con la massima prudenza ed auspica che l'intervento costituisca l'epilogo riequilibratore di tutte le istanze che intervengono a determinarlo (Boscarino, 1999, pp. 76-100). Un ulteriore argomento a cui lo studioso dedica

particolare attenzione, specialmente nella sua attività matura, è quello dell'interdisciplinarietà; egli ne rileva l'importanza senza nascondere gli aspetti negativi soprattutto quando le varie, parziali competenze, orgogliose dei propri saperi, non mostrano alcuna disponibilità a fondersi per dar luogo ad una nuova conoscenza d'insieme; quella cioè indispensabile al restauro. Ancora, degne di essere rammentate le abili considerazioni che Boscarino svolge sui temi storia-restauro-memoria (Boscarino, 1984, pp. 51-62), mettendo in evidenza non soltanto i suoi noti interessi storici e tecnici ma anche quelli di natura concettuale e, in qualche misura, esterni al puro ambito professionale come, fra gli altri, mostra il suo *memoria e oblio* (Boscarino, 1999, pp. 74-82).

Sulla storia si sofferma in particolar modo Gianfranco Cimbolli Spagnesi il quale ribadisce che, "per essere il 'Restauro' operazione critica, da questa dipende tanto che da essa deriva, come punto di partenza, il 'giudizio di valore'" (Cimbolli Spagnesi, 1984, pp. 15-17). Nondimeno egli spinge fino ai limiti estremi la necessità di formulare *Una storia per gli architetti* (Cimbolli Spagnesi, 1989). Si tratta di un insieme di argomentazioni che, al di là delle prime impressioni dovute a qualche estremizzazione, specialmente lessicale, presente nella trattazione non sembra voler significare un'inaccettabile parzializzazione della consapevolezza e del sapere storico. C'è piuttosto l'intenzione di sottolineare la particolarità dell'architettura. Di conseguenza, Cimbolli Spagnesi non accetta, legittimamente, automatici, innaturali inserimenti di raggiungimenti prodotti al di fuori del suo ambito disciplinare; elaborazioni, il più delle volte scarsamente utilizzabili, se non attraverso artificiose forzature. Egli dice ancora, con ragionevolezza, se "il restauro è cultura della 'conservazione dei valori' conosciuti storicamente", un eventuale progetto ricostruttivo "dovrà proporsi (...) come una nuova fase del processo di trasformazione [un progetto] in grado di riproporre i valori essenziali (...) del monumento e, soprattutto il suo rapporto con la città e la sua trama edilizia connettiva" (Cimbolli Spagnesi, 1996, p. 26). Declinazioni queste di temi ricorrenti, affrontati dai più, sui quali si è sistematicamente innestata la riflessione e si rinnova il confronto.

Fra gli esponenti della "posizione centrale" appartenenti alla linea maggiormente conservativa, un ruolo preminente spetta di certo a Francesco Gurrieri, dotato di una cospicua esperienza amministrativa e tecnica, nonché di una solida preparazione storica, in prevalenza orientata verso i temi del restauro e della salvaguardia; un bagaglio complessivo che gli ha permesso di affrontare, con grande equilibrio e competenza, i vari argomenti riguardanti il restauro, la città e il territorio.

In questo quadro, egli conduce numerosi interventi, scrive di *città d'arte*, riserva il suo interesse a molteplici articolazioni del restauro architettonico che egli vede strettamente relazionato alla storia, tratta problemi gestionali e normativi ed, infine, si occupa di questioni teoriche, fino a giungere alla recente *Estetica dell'architettura*; un agile volumetto utile agli architetti ai quali, un panorama d'insieme scritto da uno di loro e calibrato sulle loro esigenze, risulta particolarmente prezioso (Gurrieri, 1999).

Circa la condizione attuale dei nostri studi, egli non manca di esprimere, con innegabile fondamento, profonde preoccupazioni: si domanda infatti se "vogliamo smettere di devastare la disciplina del restauro concedendo spazio a chi spinge verso esasperazioni di atteggiamenti" e attiva "formulazioni fittizie, inesistenti, ingiustificate" (Gurrieri, 1991, p. 91); di contro, per allontanare "pericolose e inutili linee di fuga", propone di "ri-

compattare" l'area conservativa "per dare una veste sistematica ad una materia così complessa e quasi inafferrabile" (Gurrieri, Belli, Bingnani, 1998, p. 11).

Fra coloro che si occupano – come dice Chirici – del problema in campo architettonico [soprattutto, ma non soltanto], vale la pena di considerare specialmente quelli che hanno cercato di "caratterizzare il loro pensiero in merito all'esigenza di un aggiornamento critico della strategia e metodologia del restauro" (Chirici, 1994, p. 78).

Gaetano Miarelli Mariani – richiamato esplicitamente anche da Chirici – è un protagonista interessato alle più svariate problematiche connesse alla storia dell'architettura e al restauro che ha esposto in un considerevole numero di scritti.

Fra i primi ad affrontare il tema del progressivo ampliamento di campo, in termini rigorosamente attinenti al restauro, egli si preoccupa di superare i confini di una concezione di restauro che non può, da sola, dare soluzione a tante questioni relazionate all'intero assetto – sociale, fisico ed espressivo – del nostro ambiente le quali "presentano [...] una singolare diversificazione e complessità, [nonché] molteplici intrecci e profonde connessioni con altre discipline" (Miarelli Mariani, 1975, p. 5). D'altra parte il restauro può vivere come disciplina "solo a condizione che sia possibile specificare, nelle più svariate operazioni di natura interdisciplinare nelle quali può entrare, una sua attività caratteristica ed originale" (Miarelli Mariani, 1975, p. 8).

Lo studioso considera "strutture" e "sistemi di strutture" proprie non solamente dell'"edificato" ma dell'intero spazio antropico; "elementi primari (...) che hanno trasformato l'ambiente fisico in ambiente storico" (Miarelli Mariani, 1987, p. 14), e che, in quanto tali, dovrebbero essere riportati "alla piena dignità di fonte storica [al pari] di altre 'serie' testimoniali" (Settis, *Mostrare la storia*, in *Misurare la terra: centuriazioni e coloni nel mondo romano*, Panini, Modena 1984). Considerazioni che postulano alcuni chiarimenti sulle molte realtà chiamate in causa; in particolare, egli mette in discussione, con l'intento di chiarirle, la dualità qualità-quantità, la polarità storico-artistica, il rapporto emergenza-contesto, il binomio ricerca-restauro; tutte "coppie" di non facile comprensione. Ma ciò che a Miarelli Mariani appare certo è che "il restauro non è filosofia, non è scienza, non è tecnica. Esso si incarna nell'architettura; è quindi ineludibilmente architettura con finalità determinate e originali" (Miarelli Mariani, 1988, p. 22). Una convinzione questa che egli non manca di sostenere in vari contesti, anche perché gli sembra di constatare, con viva apprensione, come il restauro architettonico venga sempre più innaturalmente allontanato dall'architettura; un processo che si è iniziato in anni ormai lontani e che, in tempi recenti, ha tratto nuova linfa dalle eccessive frantumazioni disciplinari, per lo più legate alle esasperazioni tecnico-scientifiche imperanti.

Il pensiero di Giovanni Carbonara mostra una maggiore e più diretta adesione alla linea critico-conservativa che è propria di quest'orientamento; in particolare, esso prende il suo avvio dal "restauro critico" nella formulazione più esauriente data da Renato Bonelli. Anche lui sottolinea la natura architettonica del restauro e, parallelamente, insiste soprattutto sulla sua unità concettuale con il restauro *tout court*. La riflessione di Carbonara, ricca di spunti e notazioni, considera *in primis*, il concetto di "restauro" e alcune essenziali questioni di lessico, di principio e di metodo. In particolare, egli intende il restauro come atto di cultura e ne ribadisce il legame inscindibile con la visione dell'arte che gli pertiene; da qui la possibilità di definirlo un'"attività rigorosamen-

te scientifica, filologicamente fondata, diretta a ritrovare, conservare e mettere in evidenza" (Carbonara, 1997, p. 33).

Di conseguenza, egli afferma preliminarmente che il restauro non è ripristino, rifacimento, riparazione, riuso, rivitalizzazione, rianimazione, *recycling*, recupero, salvaguardia, manutenzione, prevenzione e, posta questa premessa, implicitamente, s'interroga sul "perché, come e che cosa si restauri".

Nella sua riflessione emerge costantemente il concetto di "atto critico", che richiama da vicino il rapporto critica-creatività "quale dato strutturante l'attività stessa del restauro"; ciò significa che, dice Carbonara, "il restauro diventa atto interamente critico nel suo farsi atto creativo e viceversa, in una assoluta e inscindibile compenetrazione" (Carbonara, 1976, p. 119); un modo di vedere che prefigura il progetto come "lecita modificazione", tuttavia un'azione sostanziata da finalità comunque conservative.

Questa sintetica rassegna mostra come la "posizione centrale" abbia un suo principale nucleo nella cosiddetta "scuola romana" o almeno di quel che rimane di essa. Non mancano, inoltre, sempre all'interno oppure a fianco di questa tendenza generale, esponenti che forniscono al filone principale vari, interessanti contributi e ne arricchiscono le sfaccettature evidenziandone, nel contempo, i denominatori comuni.

Fra coloro che, su questa linea, si sono prevalentemente preoccupati di caratterizzare il loro pensiero relazionando, di volta in volta, i "mezzi" con i "fini", Giuseppe Cristinelli, di fronte al trauma veneziano de La Fenice, ben consapevole che la "sostanza" e l'"essere" delle "cose" siano irripetibili, propende comunque per la sua ricostruzione che in questo caso non si qualifica come un falso ma come l'unico "atto con il quale questo edificio (...) può essere riproposto" (Cristinelli, 1996, p. 39); un convincimento che trae la sua indubbia legittimità dal considerare i valori, di varia origine e natura, caratterizzanti in modo corale una comunità, quindi prevalenti rispetto alle "regole" le quali, specialmente in determinate condizioni, si mostrano del tutto inadeguate a soddisfare alcune attese, come stanno a dimostrare numerosi casi in Italia e fuori. Naturalmente, di parere opposto, sono gli innovatori ad oltranza come Bruno Zevi, quando afferma "siamo nell'ambito del necrofilo e del macabro, comunque del falso" (Zevi, *Opinioni*, "ANAGKH", 1996, p. 27).

I medesimi interrogativi affiorano nella riflessione di altri personaggi: così, Giuseppe Cruciani Fabozzi discute sui rifacimenti a *l'identique* e indaga sull'equivoco che "assimila il restauro ad un esercizio di filologia in cui è ancora la ricerca della 'redazione genuina' (...) del testo architettonico a fare aggio sul concreto compendio dei valori testimoniali" (Cruciani Fabozzi, 1994, p. 80), affermando la necessità di utilizzare la filologia ma anche di saperla superare. Parallelamente, Raymond Lemaire – insieme a Michel Parent, Jean Barthélemy e molti altri (Aa.Vv., 1994a; 1994b) – ripropone il secolare tema dell'autenticità articolandone eccessivamente contenuti e significati, così da renderli non sempre convincenti; entro questa traccia, egli porta a sintesi il frutto di una riflessione, estesa ed impegnata, sul concetto di "autenticità", quale criterio fondante del dibattito attuale.

Non a caso è proprio e sempre "il restauro in quanto tale (...) ad essere riproposto come problema"; del resto, si tratta di "una cultura viva, in continua trasformazione" nella quale "come in ogni altro atto esistenziale si è costretti a compiere atti di scelta" che, nel caso specifico, diventano "prassi architettonica, una prassi fortemente radicata nel presente anche quando (...) proietta la propria intenzionalità nel passato" (La Regina,

1985, pp. 85, 88-89). Un accentuato richiamo alla dimensione progettuale del restauro della quale, con riferimenti anche espliciti ai lavori di De Fusco, ne viene ribadita, ancora una volta, l'importanza; tanto che "se mutilato e ridotto a pura tecnologia conservativa [esso] non è più restauro, [ma] una forma [...] di congelamento, [di] cristallizzazione dell'esistente" (La Regina, 1985, p. 89).

Sono argomenti che, maturati nell'ambito di varie occasioni di ricerca, mostrano alcuni denominatori comuni che li fanno ritenere frutto di esperienze affini e complementari.

Così, mentre Francesco La Regina accentua gli aspetti progettuali, e in qualche misura ineludibilmente innovativi, del restauro, altri richiamano la loro attenzione su temi che possono essere considerati marginali soltanto se visti superficialmente, senza valutare le loro inscindibili connessioni con altri saperi: in primo luogo, con le scienze delle strutture, con quelle fisico-chimiche o per altre tematiche di settore, come è per la museografia che deve "opportunamente associarsi" al restauro "affinché le esigenze dell'uno non sopraffacciano quelle dell'altra" (Minissi, 1988, p. 10); o ancora, argomenti particolari, come il restauro dei giardini, i quali, essendo "vivi" sono in continua trasformazione, oltre che condizionati dal variare delle condizioni ambientali (Boriani, Scazzosi, 1992).

In posizione solo apparentemente distante, Giuseppe Rocchi concentra l'attenzione sugli aspetti più propriamente "scientifici"; quelli che, nell'ambito dell'azione restaurativa, riguardano soprattutto la fase di approccio "sostanzziata da accertamenti preventivi" e le opere di consolidamento eseguite mediante l'impiego di "mezzi attivi anziché passivi"; il tutto correlato sempre all'analisi delle cause che oggi devono riferirsi all'"intero ecosistema umano" (Rocchi, 1984, pp. 83, 85). Inoltre, a proposito della storia, cui pure ha fornito significativi apporti, Rocchi, negli ultimi decenni, mostra una sorta di diffidenza dal momento che essa le sembra più carica di giudizi che di dati.

L'interesse per gli aspetti storico-critici della Tecnica e della Scienza del costruire ha trovato nuovo impulso nelle ricerche degli operatori più avvertiti che indagano proprio sulla "Tecnica intesa come strumento di conoscenza che innesca un processo creativo, che è esso stesso scienza" (Di Pasquale, 1991, p. 102); si tratta di aspetti "specialistici" inscindibilmente connessi con le questioni più generali che mettono in relazione "l'inventare e il fare" e svelano "le ragioni dell'essere e del durare" (Giuffrè, 1988, p. 1).

Fra le tante articolazioni che "digradano" gli assunti di partenza, quella più indirizzata verso la salvaguardia e il mantenimento è impersonata specialmente da Paolo Fancelli il quale, entro un contesto tematico ed argomentativo molto ampio, individua la "nuova" dimensione conservativa come "microtrasformazione mirata" e presenta il restauro quale "atto di sintesi complessa e matura", nonché insostituibile "storiografia in atto" (Fancelli, 1998). Una posizione costituita da una maglia complessa di dati e di riferimenti nonché di reciproci confronti e dialoghi fra i molteplici aspetti del restauro. Infatti egli intreccia strettamente la storia con la teoria, mira a "far dialogare" i problemi generali con quelli più peculiari, propone varie, interessanti aperture interdisciplinari, distingue l'effettiva conservazione dalle operazioni che definisce "tradizionali", cioè togliere e aggiungere, levare e mettere, asportare e inserire; inoltre, non trascura le questioni di "valore" che delinea attraverso considerazioni di etica, l'entità di "tempo", analizzato nelle sue plurime accezioni, il significato di autenticità e di materia del-

la quale tratta del “concetto stretto e di quello ampio” ovvero di “idea diretta, immediata e di idea indiretta e mediata” (Fancelli, 1998, p. 282).

Nondimeno, Fancelli si occupa del progetto di conservazione da lui considerato “lo strumento di previsione più congruo”, l’unico in grado di definire la situazione “eziologico-deteriorativa dell’opera” (Fancelli, 1998, pp. 319, 321); ciò in conformità con il suo pensiero secondo cui “la conservazione è, o dovrebbe [essere] una scienza, insieme, storica ed “esatta”, in una prospettiva di saldatura fra teoria (scienza pura) e prassi (scienza applicata e tecnica)” (Fancelli, 1988, p. 59). In conclusione, una posizione molto articolata ed erudita i cui contorni sfumano, fino a presentare punti di contatto con altre discipline e con altre concezioni del restauro; ciò che può essere legittimamente interpretato come il tentativo dello studioso di superare le separatezze che attualmente segnano in modo profondo il campo.

È stata più volte segnalata una scissione fra la pratica e le conoscenze scientifiche tanto che i procedimenti tecnici, di frequente, non si accordano con i principi di base. Spesso si tratta di discontinuità dovute alle insufficienti conoscenze degli operatori, alla scarsa disponibilità a lavorare insieme ai portatori di saperi complementari. Non mancano inoltre le fratture (*gap*) determinate dall’inidoneità dei principi a recepire l’universo di situazioni che la realtà propone. I primi ad essere consapevoli di questo stato di cose sono proprio gli uomini di scienza e, tra loro, i più avvertiti non mancano di sottolineare i potenziali pericoli di questa situazione operando attivamente per evitarli o almeno attenuarli, come fa Giorgio Torraca quando, trattando di *cura dei materiali*, rammenta che “si dovrebbe definire il fine del processo di conservazione e successivamente si dovrebbe progettare una procedura capace di raggiungere lo scopo con il minimo possibile disturbo dell’oggetto”, ciò che significa “evitare la sovraprogettazione!” (Torraca, 2001, pp. 35, 37). Del resto, il rischio di progettare per eccesso esiste e diventa evidente soprattutto quando si opera “nell’utopica presunzione di stabilizzare l’oggetto per un tempo infinito”.

Considerazioni che, al di là di facili entusiasmi, fanno constatare come la scienza sia comunque “probabilistica”, difatti essa “non deve, né può, aspirare a certezze assolute e definitive”; di conseguenza, per ciò che attiene strettamente alla conservazione, “non si può che ribadire il sussistente empirismo ancora al di qua di una dimensione rigorosamente scientifica, di fatto più auspicata che, in genere, indefessamente perseguita” (Fancelli, 1988, p. 64).

2 LA “PURA CONSERVAZIONE”

La cosiddetta “conservazione integrale” trae le sue prime origini sul finire degli anni sessanta del Novecento come reazione alle modalità in cui a quel tempo venivano condotti i restauri, specialmente architettonici. Interventi attuati in molti casi senza progetto, guidati da visioni statiche ed invecchiate che hanno prodotto guasti numerosi e gravi ed hanno determinato posizioni radicali, infatti “molti di noi sono stati tentati ad assumere un atteggiamento negativo e ‘ruskiniano’ (no al restauro in qualunque forma)” (Gregori, 1971, p. 17).

Un modo di vedere avviato specialmente dagli storici dell’arte; esso acquista progressivamente la fisionomia di una vera e propria tendenza che si rafforza, più tardi, so-

prattutto in ambiente milanese. Un orientamento che intende il restauro quale mantenimento della "totalità naturale-culturale e antropologico-storica dell'opera d'arte" (Calvesi, 1972). Di conseguenza, prescindendo da ogni valutazione estetico-qualitativa, esso postula l'esclusivo mantenimento dell'esistente.

A fronte del "giudizio" non immune da dubbi e incertezze, questa corrente contrappone l'oggettività del dato testimoniale, che non ammette azioni selettive, anzi rifiuta ogni criterio di preferenza e non accetta scale di valori. In una sorta di solido neo-positivismo si tende a privilegiare l'istanza "storica", quella che riconosce le qualità documentarie dell'opera e non ne considera, o considera meno, i valori figurativi. Ne consegue una semplificazione dei problemi e un inevitabile livellamento delle testimonianze viste, in buona misura, come tutte ugualmente inviolabili. In definitiva, per la "pura conservazione" il monumento, anzi "il costruito", è documento autentico, mai completamente posseduto; il restauro è atto di comprensione che apre nuove possibilità alla "conoscenza storica portata in profondità anche a livello di gusto" (Gregori, 1971, p. 8), quindi esso non può e non deve modificarlo.

Che il restauro sia un'operazione a base storica è convinzione diffusa e consolidata; ciò nondimeno, il rinnovato interesse per la ricerca filologica – reclamando il rispetto per la totalità dell'opera – va a considerare essenzialmente se non esclusivamente, le strutture, le tecniche, i materiali che ne definiscono la sua realtà materica; da qui il rischio di osservare la sola fisicità del manufatto, spesso a danno di altri valori, comunque caratterizzanti il suo tessuto figurativo. La verità è che al "messaggio formale, immutabile e imperturbabile" si contrappone un "contesto mutevole" fatto di quella matericità che Dezzi Bardeschi chiama "imbarazzante" poiché condiziona fortemente l'intervento (Dezzi Bardeschi, 1977, p. 90). Si tratta di una mutevolezza che riguarda l'opera, segue le leggi di natura ed è determinata da un normale processo d'invecchiamento; ma esiste anche un'altra entità mutevole, quella del "giudizio" il cui carattere provvisorio viene sottolineato da coloro che, in nome della "conservazione", ne escludono ogni possibile funzione di guida all'operatività.

Ne consegue che il restauro è accettabile soltanto come conservazione del peculiare *status* dell'opera, vale a dire nel mantenimento della leggibilità e nella permanenza del testo architettonico nella sua funzione documentaria; una concezione comunque "lontana dall'imbalsamazione o dal feticismo", volta a conservare l'autenticità dei singoli elementi materici, tuttavia consapevole della loro "naturale irreversibilità"; insomma, un atteggiamento conservativo determinato anche dal fatto che "nel campo dell'arte tutto significa, tutto è artistico (...) anche le materie, le tecniche, i supporti, gli schemi tipologici o iconici, perfino lo stato di conservazione" (Argan, *Conoscere per poter conservare*, "Corriere della Sera", 6 aprile 1975, p. 12).

Con il suo rigore d'indagine scientifica, tale orientamento trova puntuali riscontri nella filosofia analitica la quale, pur non disconoscendo i valori, sospende lo studio dei problemi che le appaiono senza soluzione. Infatti, non facendo differenze fra "essere e dover essere, evento e valore, espressione e aspirazione", viene negata la validità di procedimenti legati ad un 'giudizio di valore' che, con la sua funzione selettiva, è ritenuto il più censurabile anello della catena che connette i concetti all'operatività" (Miarrelli Mariani, 1991, p. 86). Quindi, per non rischiare distinzioni indebite, è indispensabile ridurre il territorio del restauro al mantenimento dello stato di consistenza del testo architettonico. Questo significa allontanarsi dalla tendenza "critico-ri-creativa",

quindi dall'intero campo della "ri-scrittura"; un concetto che fa uscire di scena il "restauro come opera di gusto" o come "ineffabile atto inventivo".

Marco Dezzi Bardeschi è uno dei primi a parlare consapevolmente e con fiducia di "conservazione" come prova anche il suo precoce apporto al caustico scritto di Mina Gregori. Egli riflette sul significato del termine e dà particolare ascolto alle varie *querelle* che hanno caratterizzato il dibattito degli ultimi decenni. Definisce altresì "improprio" l'uso del vocabolo "manutenzione" e reputa, per lo meno "di comodo", l'impiego di parole ricorrenti quali ripristino, reintegrazione, restituzione, ricomposizione, codificate dalla stessa terminologia; nega che possa esistere "una storia per il restauro" e, nel contempo, volendo far colloquiare mutazione e permanenza, esamina i singoli elementi materici e assume come loro parametro di evoluzione il vettore "tempo".

Tutta la sua ricerca, ben evidenziata in *Restauro: punto a capo* (Dezzi Bardeschi, 1991), tende ad operare un radicale distinguo fra *conservazione* e *restauro*; del resto i due termini "non sono complementari" ma "in irriducibile opposizione" quindi, egli ne è convinto, al di là della conservazione, c'è solo il "progetto del nuovo" che si qualifica attraverso azioni totalmente esterne alla disciplina restauro.

Sono parole che mettono in evidenza quanto egli colga acutamente come il restauro, pur considerato nelle sue scale più ampie, non possa bastare da solo a risolvere i problemi dell'insediamento umano nel territorio. Temi caratterizzati, in ogni fase di sviluppo, dall'inscindibile binomio conservazione-innovazione. Coticché, continua Dezzi Bardeschi, "restauro e architettura moderna sono in realtà imprenscindibili"; il nodo del problema è quindi rendere accettabili i modi dell'"innovazione", con i limiti della "permanenza"; due concetti che esprimono "due vie conflittuali e antitetiche ma entrambe essenziali al nostro equilibrio" (Dezzi Bardeschi, 1991, pp. 101, 165, 177, 277). Su questa incontrovertibile premessa, lo studioso pone, in modo esplicito e senza sfumature, l'alternativa conservazione-innovazione. Così facendo egli individua, entro il territorio dell'architettura, due ambiti completamente distinti e separati: il campo della conservazione e quello del nuovo; in altre parole, le consistenze soggette all'esclusivo mantenimento e i luoghi destinati all'innovazione. Ma non basta, oltre ad indicare le differenti finalità operative, sarebbe bene spiegare in cosa consiste la diversa natura di queste "due architetture".

Senza entrare in un terreno tanto complesso ed affollato di implicazioni, resta pur sempre la difficoltà di stabilire ove far correre la linea di separazione fra i due campi, nonché indicare i modi acciocché il "nuovo" riesca a convivere con l'"esistente", soprattutto in un territorio fortemente antropizzato, perciò storicizzato, com'è quello in cui si è chiamati ad operare.

Una linea difficile da precisare specialmente se il nuovo deve assumere una diretta funzione "integrativa" dell'esistente. Inoltre, comunque venga effettuata la demarcazione, dentro o fuori dall'opera, rimane il problema del reciproco rapportarsi di due operatività che, per loro stesso statuto, risultano finalizzate diversamente oltre che presentare possibili disomogeneità strutturali, di non facile combinazione.

Così, Dezzi Bardeschi giunge a considerare il nodo cruciale costituito dal rapporto dell'antico con il nuovo. Un tema che è stato variamente osservato senza giungere ad esiti risolutivi. Sembra peraltro certo che una schematica separazione di ambiti, nel quale il "nuovo", totalmente privo di vincoli e quindi aperto ad ogni avventura creativa, possa determinare flagranti lesioni alla *concinnitas*; un'impronta del tutto estra-

nea a varie correnti architettoniche del nostro tempo, che tuttavia è pur sempre un carattere essenziale, nonché attributo di bellezza delle fabbriche del passato. Opere quindi che difficilmente riuscirebbero a rapportarsi con le "forme inusitate, curve, cilindriche ma soprattutto puntute (...) di così grande interesse come non se ne vedeva da decenni" dovute alla genialità di Marco Dezzi Bardeschi architetto (Koenig, 1976, pp. 212-21).

Tornando all'interno dell'operazione conservativa, i protagonisti di questa tendenza sottolineano la necessità di conferire una rinnovata prevalenza all'istanza storica. Ciò che, si opina, allontana sempre più "il sottrarre" e "l'aggiungere" da un'azione che – dice ancora Dezzi Bardeschi – deve essere curativa e non sostitutiva.

Un principio già espresso – sia pure in termini meno apodittici – negli anni sessanta da Piero Sanpaolesi quando, insieme all'unicità e all'irripetibilità dell'opera, mette a fuoco il concetto di "autenticità materiale" al quale deve legarsi strettamente ogni intervento di conservazione; quello che, posto in antitesi al restauro, a mano a mano va a definirlo come fatto "eccezionale" (Dezzi Bardeschi, 1997).

Amedeo Bellini afferma che il "giudizio", fondandosi sulla "relatività dei dati", non consente una vera, completa definizione e gerarchia dei valori; esso pertanto non può avere che un carattere provvisorio, tale cioè da escludere ogni sua ricaduta operativa (Bellini, 1985, p. 51). Su questo argomento si è soffermato anche Gaetano Miarelli Mariani il quale ha più volte osservato che "la storia (...) è scienza ove sono sempre possibili – anzi auspicabili – distinzioni e superamenti quindi smentite e trasformazioni di convinzioni anche solidamente accreditate. Ne deriva che basare un restauro sui dati acquisiti dalla ricerca storica significa fondarlo su un terreno in movimento, specialmente se si considera un solo modo di fare storia, com'è abitudine naturale e legittima di gran parte degli storici che operano secondo una specifica concezione generale ed i relativi, pertinenti metodi di ricerca" (Miarelli Mariani, 1988, p. 20).

Continua Bellini che l'intervento si dovrà basare su dati "quantificabili" e, aggiunge, dovrà essere eseguito secondo "norme precise e controllabili"; inoltre, esso dovrà essere "verificato periodicamente nel tempo", nonché "analizzato nei suoi esiti per trarne conoscenze utili". Tutto ciò, nell'obiettivo di massimizzare la permanenza ed accettare il naturale processo di trasformazione che si esplica nella concretezza dell'operatività (Bellini, 1996, p. 71).

Del resto, nonostante molti anni di dibattito, la cosiddetta "conservazione", appare ancora piuttosto indeterminata: da un lato, la presenza del passato, dall'altro, il progetto che sa "dell'impossibilità di ricondurre il reale all'unità", perciò rivendica la priorità del "moderno" aggiungendo il proprio segno; un segno che, per quanto sommerso, non rinuncia a qualificarsi come totalmente attuale. Intesa così, la cultura della conservazione non si pone in opposizione alla modernità, anzi, confrontandosi con il presente, essa progetta per il futuro, vale a dire che "reinterpreta senza distruggere" (Bellini, 1997, pp. 18-19). Ciò significa, dice Bellini, che la posizione conservativa è dunque progettuale, riguarda la totalità dell'esistente e si fonda sul "riconoscimento del valore culturale dell'esperienza, della possibilità di relazione, della necessità della memoria"; di conseguenza, essa ha "valore etico" in se stessa, cioè "realizza un fine morale di altissima rilevanza" (Bellini, 1997, p. 21).

A ben vedere, il fondo della questione continua ad essere costituito, *mutatis mutandis*, dal tema delle integrazioni; vale a dire dal loro linguaggio e dalla loro estensione ri-

spetto all'esistente, del quale ne viene giustamente postulata l'integrità. Si potrebbe ancora aggiungere che la "pura conservazione", almeno sotto il profilo concettuale, dipende in maniera implicita ma chiara, per *l'integrazione dissonante*; un soggetto sul quale, specialmente in ambito urbano, sono state scritte intere biblioteche.

Ma il vero tema posto in discussione, specialmente dall'Ottocento ad oggi, è quello della "modificazione"; un concetto la cui centralità è da ricercare – secondo Paolo Torsello – "nell'assonanza (...) con quello di 'processualità'" (Torsello, 1988, p. 79) indicata come "essenziale" ad una particolare fenomenologia dell'opera.

Queste riflessioni aiutano a comprendere le differenze di atteggiamento e soprattutto ciò che distingue il "conservare"; si riaffaccia così l'idea di degrado limitata al "puro decadimento materiale" e di ciò che esso intende significare dell'opera, vale a dire i mutamenti, le deformazioni e le sue dinamiche evolutive. Questo fa sì che i "dati" siano essi stessi mutevoli. Torsello insiste allora sulla "fenomenologia del dato materiale" ma, nel contempo, sente il bisogno di specificare il ruolo dell'opera del passato che vede ormai delineato in una doppia vocazione: in primo luogo, "fonte" di ogni analisi che punta a conoscere i significati e a guidare l'intento progettuale; per altro verso, "approdo, punto di arrivo e di applicazione dei risultati analitici e propositivi" (Torsello, 1988, p. 35).

Pertanto, secondo lo studioso, "riconoscere l'opera in quanto testo" vuol dire individuare e precisare "il compito della conservazione, il cui fine più ambizioso è di tutelare una possibilità del comprendere". In quest'ottica la conservazione, egli continua, "è tutt'altro che statica e paralizzante" sebbene la consapevolezza che "non [è stato] e non sarà mai possibile conservare totalmente e per sempre", non sia resa ancora palese ma aleggi come una presenza "ingombrante" (Torsello, 1997, p. 31). Insomma, l'impegno conservativo è visto come "sforzo difensivo" che tuttavia si mostra spesso "impotente a indicare soluzioni 'concretamente' praticabili" (Torsello, 1998, p. 4); una dichiarazione di grande onestà intellettuale che tuttavia collabora, insieme a molti altri postulati, a definire la cosiddetta "pura conservazione".

In sostanza, prescindendo dagli assunti generali che risultano molto chiari e scendendo nella concretezza operativa, essa appare più sfumata e indeterminata sempre in relazione ai nodi cruciali del restauro quali sono soprattutto l'integrazione delle lacune e la rimozione delle aggiunte. Per esempio, postulare il "mantenimento" di un'aggiunta "attraverso l'inserzione di [ulteriori] aggiunte" (Bellini, 1996, p. 7), ammesso che sia possibile, non è un'operazione conservativa; infatti, essa modifica e si può giustificare soltanto considerando l'"esistente" quale entità intoccabile, anche quando la sua conservazione, ottenuta mediante inserzioni, determina la trasformazione della sua immagine. Ciò che dimostrerebbe, come dimostrano varie proposizioni interne alla tendenza della "pura conservazione", un'evidente predilezione per la consistenza materica dei manufatti piuttosto che per la loro forma che ne costituisce l'altra inscindibile faccia.

3 L'IPERMANUTENZIONE-RIPRISTINO

Nel vertice opposto alla "pura conservazione" è situata una concezione che si potrebbe schematicamente considerare del restauro quale strumento di "rimessa a nuovo", di ringiovanimento affinché le opere segnate dall'azione del tempo e dagli interventi

umani, riacquistino la freschezza propria di un manufatto nuovo, spesso pertinente ad una *facies* passata, a volte più presunta, che certificata.

Un fenomeno preoccupante che ha costituito una perenne minaccia soprattutto per i beni mobili i quali, da secoli, subiscono la pressione del mercato antiquario, condizionato dai gusti diversificati nonché soggetti alla più casuale e rapida mutevolezza. Come hanno osservato vari studiosi, è una tendenza propria di una società nella quale si assiste ad un rapido e crescente prevalere dell'apparire rispetto all'essere. Ciò ha determinato, in tempi relativamente recenti, il progressivo estendersi di questo modo di vedere anche nel campo dell'edilizia e dell'architettura, distorcendo alcuni concetti come quello d'identità che sembrava aver raggiunto una definizione stabile e di ampio consenso.

In primo luogo, occorre precisare che l'aspirazione a conferire "novità" alle opere antiche è un orientamento che, al di là delle mode, corrisponde agli ideali caratteristici e fondanti di un'epoca ormai passata in cui i concetti di "bello", di "storico" e di "autentico" inducevano a sentire, non soltanto nelle arti figurative e nell'architettura, l'"unità dello stile" e lo "stato originario" come valori largamente acquisiti dalla comunità e dalla cultura che li rappresentava. Una linea "retrospettiva" che non costituisce un fenomeno unitario e non sopporta valutazioni univoche o sommarie; essa è legata ad un complicato "miscuglio di motivazioni (...) che hanno fatto retrocedere il restauro da ramo della critica ad una sorta di teoria neopositivistica degli stili, ponendo le premesse per una ricomparsa del concetto di 'ripristino', inteso come vero e proprio modo di progettare" (Miarelli Mariani, 1991, p. 85). Ma, qualunque sia l'azione – ipermanutentiva o rinnovativa – non sembrano possibili né utili all'economia del dibattito e dei chiarimenti, omologazioni di manifestazioni diverse, eppure tutte giudicate eterodosse in uguale misura.

Un atteggiamento diffuso specialmente nel mondo degli architetti, i quali tendono ad introdurre nel restauro la "cultura del progetto", impropriamente intesa come esclusivo strumento di innovazione, o persino, come suo sinonimo. Una linea inoltre che, pur con intenti diversi, viene vista benevolmente anche da alcuni storici dell'arte e da molti archeologi. Costoro infatti, dimostrando una fede assoluta, quanto mal riposta, nelle capacità di "clonazione" del nostro tempo, vedono in tale orientamento la possibilità di restituire, con procedure "filologicamente corrette", le fabbriche del passato incorrotte dal tempo. "Noi oggi siamo in grado di riproporre i monumenti con assoluta certezza scientifica, sulla base di elementi acquisiti sul campo" (La Rocca, 2001, p. VII). Una capacità che s'incrementa quando è possibile contare su documenti – considerati fonte prima e privilegiata – tali da fornire un quadro non troppo sfocato dell'edificio, dell'insieme o della città che costituiscono l'oggetto dell'intervento.

In realtà si tratta di operazioni che sembrano rivalutare il restauro d'integrazione in forme "compatibili" o, forse meglio, la riproposizione guidata dalla sussistenza d'un testo scritto o grafico-documentario, così come avveniva nel cosiddetto "restauro storico". Una tendenza che ha il suo corollario in un'accentuata propensione verso la "manutenzione"; anzi un'"ipermanutenzione", alla quale vengono impropriamente riconosciute valenze conservative.

In questa prospettiva, constatato l'"inarrestabile declino entropico" della materia, si tende prima ad una rimozione, poi ad una diversa ri-produzione delle tecniche e dei materiali; un procedimento che riguarda più da vicino le superfici "povere", cosiddette "di sacrificio", che impongono un trattamento ciclico; insomma un rifacimento – come

dice Paolo Marconi – “connaturato alla filosofia stessa della costruzione” (Marconi, 1984, p. XVI).

Fra le molteplici articolazioni di questa tendenza, s'incontra chi, per superficialità o per pigrizia, intende il restauro, così come lo definivano gli antichi dizionari, vale a dire come operazione di “ritorno alle origini”, ovvero di ripristino che viene, nella maggioranza dei casi, condotta in maniera quanto mai superficiale e generalmente manualistica sulla base di sbrigative valutazioni di qualche lacerto oppure sull'esegesi, scarsamente approfondita, di una documentazione, spesso letteraria e parziale, raramente confrontata con il testo architettonico.

Più differenziata e sottile la posizione che ha come principale esponente Paolo Marconi il quale, rivendicata la legittima appartenenza del restauro all'architettura, prosegue, affermando che “il restauro per aver diritto di essere qualificato come opera di architettura, deve impegnarsi a restituire all'architettura la sua capacità di comunicazione mediante il lessico che le è proprio” (Marconi, 1993, p. 147). Vale a dire mediante forme architettoniche, dal momento che l'architettura, nonostante i caratteri che la distinguono dalle altre espressioni figurative, s'incarna pur sempre in forme. In effetti, la sua prima preoccupazione sembra essere quella di garantire, attraverso il restauro, “forme intere e vere” respingendo la pratica che considera devastante, di surrogarle mediante semplici, schematiche, tristi conformazioni. Il guaio è che questo lodevole amore per la sostanza dell'architettura sconfini in esercitazioni puramente stilistiche; queste sì falsificanti e inaccettabili.

D'altro canto Marconi, oltre che eccellente architetto, è persona consapevole; si rende ben conto che “il rischio del rifacimento sta proprio nel relativo tradimento del *sensu attuale* del manufatto” (Marconi, 1988, p. 137) e che, per limitare o ancor più per contrastare certi pericolosi errori, occorre affidarsi alla ricerca applicata pena “un'astrattezza che è cattiva consigliera di invenzioni ‘metodologiche’ prive di riscontri reali” (Marconi, 1988, p. 19). Il suo richiamo al senso della misura, non trova però sufficiente conforto nella concretezza del fare poiché la linea di condotta praticata dai più, non di rado, rasenta i confini della licenza; infatti, nonostante programmatici assunti conservativi di partenza, in realtà si legittimano “rimozioni” e da queste si sconfinano facilmente in “rifazioni” che, alla fine, si confondono con opinabili concessioni al ripristino.

Diversa è la posizione di chi, “volendo cogliere la vitalità progettuale della conoscenza” (Manieri Elia, 1994, p. 44), sostiene che, se si conosce il progetto originario o l'esatta configurazione o struttura dell'opera, il ripristino di parti del costruito venute a mancare o il completamento di parti mai realizzate sono assumibili come “esecuzione differita”. Una proposta che, sotto il profilo concettuale, potrebbe essere espressa nell'ambito di una concezione, di matrice neoidealista, che intendesse l'estrinsecazione dell'opera distinta e subordinata rispetto alla sua ideazione. Sul piano operativo, senza voler considerare il notevole scarto esistente fra il progetto e l'opera, non c'è alcun dubbio che diversi sono i tempi in cui la materia viene concretamente storicizzata. Ciò, non ci permetterà mai di affermare con legittimità che l'opera completata appartenga all'epoca del progetto, vero o presunto che sia. Per fare un esempio, nessuno potrà mai dire che la Sagrada Família, se e quando sarà conclusa, apparterrà ad Antoni Gaudì al quale spetta comunque il merito di aver concepito e avviato la grande opera, che tuttavia è frutto del lavoro e di apporti ideativi di più generazioni; pertanto, per il tempio catalano avverrà quel che è stato per le grandi cattedrali dove ogni parte evidenzia il sigil-

lo del tempo che l'ha effettivamente prodotta. In ogni caso, pensare di riproporre un'opera secondo la sua primigenia ideazione, equivale ad un ripristino aggravato dalla mancanza della sua concretezza fisica.

È ben noto che uno strumento essenziale per la riproposizione di forme originarie è il cosiddetto "criterio analogico" il quale trova valido sussidio nelle fonti, di vario genere e tipo: fra queste, i "manuali" occupano un posto di assoluta rilevanza.

Coerentemente con i propri assunti, Paolo Marconi ha fornito contributi essenziali di promozione e di produzione a vari "Manuali del Recupero" consistenti in una raccolta di elementi e di strutture proprie dell'edilizia tradizionale.

Ovviamente, il manuale ha un carattere informativo e divulgativo ed è un ausilio prezioso se assunto per fornire "moduli" utili ad elaborare ciò che serve ad ogni singolo intervento; viceversa, esso diviene dannoso ove venga inteso come repertorio di soluzioni da scegliere e da applicare in modo indifferenziato.

Una distinzione che non sembra ben chiarita specialmente da compilatori "proseliti" i quali, di regola, suggeriscono l'impiego dei manuali intesi nella seconda accezione e, in qualche caso, persino a ritenerli idonei e legittimi surrogati della "Carte del Restauro"; in sostanza, si arriva ad avvalorare la sostituzione di due strumenti del tutto diversi, per essenza e per contenuti. Peraltro, i più attenti non ignorano quanto ottimi manuali redatti anche da maestri (Boito, Melani e molti altri), abbiano contribuito a diffondere il cattivo gusto.

Dunque, ha ragione Marconi quando rileva "i limiti e gli obblighi del restauratore, gravosi e soprattutto soggetti ad una selezione qualitativa (...) degli architetti. Solo uno su cento e forse uno su mille ha la struttura fisica e mentale (...) per svolgere adeguatamente il suo lavoro" (Marconi, 1993, p. 191).

Certo è che una perdurante, consolidata estraneità del restauro dall'architettura e il conseguente disinteresse dei restauratori per l'architettura è forse il principale ostacolo che si presenta agli operatori-architetti, più seri e consapevoli, coloro che rifiutano sia gli interventi arbitrari sia le operazioni puramente filologico-archivistiche, ancorché condotte con rigore; azioni tutt'altro che peregrine nell'attuale contesto culturale. Di qui, la necessità di riflettere ancor più e ancor meglio, sulla complessità dell'intero ambito disciplinare; il tutto senza rinunciare alla prudenza "conservativa", ormai considerata irrevocabile.