

MARIA PIERA SETTE

*Professore ordinario di Teorie e storia del restauro
Università «La Sapienza» Roma*

IL RESTAURO IN ARCHITETTURA

QUADRO STORICO

Saggio introduttivo di

Gaetano Miarelli Mariani

UTET Libreria
via Ormea, 75 - 10125 Torino
www.utetlibreria.it

© 2001 UTET Libreria Srl/UTET Diffusione Srl

I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica, di riproduzione e di adattamento totale o parziale, con qualsiasi mezzo (compresi i microfilm e le copie fotostatiche) sono riservati per tutti i Paesi.

Fotocopie per uso personale del lettore possono essere effettuate nei limiti del 15% di ciascun volume dietro pagamento alla SIAE del compenso previsto dall'art. 68, comma 4, della legge 22 aprile 1941 n. 633 ovvero dall'accordo stipulato tra SIAE, AIE, SNS e CNA, CONFARTIGIANATO, CASA, CLAAI, CONFCOMMERCIO, CONFESERCENTI il 18 dicembre 2000. Le riproduzioni per uso differente da quello personale potranno avvenire, per un numero di pagine non superiore al 15% del presente volume, solo a seguito di specifica autorizzazione rilasciata dall'Associazione Italiana per i Diritti di Riproduzione delle Opere dell'Ingegno (AIDRO), via delle Erbe 2 - 20121 Milano. Telefax 02/809506, e-mail aidro@iol.it.

Impaginazione grafica: Oldoni Prestampa, Milano

Finito di stampare nel mese di ottobre 2002 da Stampatre, Torino, per conto della UTET Libreria

Ristampe:	1	2	3	4	5	6	7	8	9
	2002		2003		2004		2005		2006

p. VII	<i>Presentazione</i>
IX	Storia, restauro, storiografia <i>di Gaetano Miarelli Mariani</i> 25 p.
3	La continuità passato-presente e le operazioni sulle preesistenze
10	1 La «maniera del tempo»
20	2 L'«orientamento retrospettivo» e le «inclinazioni conservative»
31	Indirizzi e protagonisti della critica d'arte e della cultura architettonica europea nei secoli XVII e XVIII
37	La nascita del restauro modernamente inteso: letterati, archeologi, artisti
45	Il concetto di «unità stilistica» e il restauro concepito come restituzione stilistica
47	1 L'opera degli ispettori e la reintegrazione su base storica, analogica e secondo le regole generali dello stile
50	2 Viollet-le-Duc e la codificazione del «restauro stilistico»
56	3 La diffusione europea: protagonisti ed esperienze
	3.1 Germania
	3.2 Gran Bretagna
	3.3 Spagna
69	Le peculiarità del mondo inglese
69	1 A.W. Pugin e la moralità dell'architettura
72	2 John Ruskin e i suoi «aforismi» sul restauro
76	3 Gli orientamenti e i contributi delle associazioni
79	Il superamento dei criteri stilistici: il restauro filologico e la sua variante «storica»
79	1 Le anticipazioni
80	2 La sintesi e gli apporti normativi
84	3 Sul cosiddetto restauro storico
87	La vicenda italiana *
87	1 Il restauro fra stile, filologia e storia
94	2 Tre maestri del restauro filologico: Boito, Beltrami e Moretti

	2.1 Camillo Boito
	2.2 Luca Beltrami
	2.3 Gaetano Moretti
113	Valenze pratiche e simboliche dei monumenti
114	1 Monumenti "vivi" e "morti"
115	2 Alois Riegl e la questione dei valori
121	Una lunga stagione: dal restauro filologico al restauro scientifico
122	1 Gustavo Giovannoni e la "posizione intermedia"
128	2 La conferenza di Atene e le Carte del restauro
136	3 La pratica prevalente
142	4 Ulteriori esperienze e altri protagonisti
	4.1 Spagna
	4.2 Austria e Germania
	4.3 Ungheria
	4.4 Francia
	4.5 Gran Bretagna
	4.6 Italia
154	5 Il restauro archeologico
165	Dal dopoguerra al dibattito attuale
166	1 La ricostruzione postbellica: successi, limiti e difficoltà
174	2 Elaborazioni ed esperienze di un passato prossimo
183	Dalla storia alla cronaca.
	La triplice polarità del dibattito attuale
184	1 La posizione centrale
192	2 La "pura conservazione"
196	3 L'ipermanutenzione-ripristino
201	Bibliografia
215	Indice dei nomi

PRESENTAZIONE

Il volume ripropone, con qualche nuovo apporto, il "profilo storico" del *Trattato*, nell'intento di fornire un quadro d'insieme della vicenda del restauro architettonico, dalla sua accezione più estesa di "architettura sulle preesistenze" alla più complessa e specialistica definizione coniata nell'Ottocento e, anche se con variazioni, giunta fino a noi. La trattazione, volta a delineare, al variare del tempo e dei luoghi, gli orientamenti concettuali e i relativi metodi d'intervento, si articola in dieci capitoli, che dopo il saggio iniziale, ripercorrono, in una prospettiva unitaria, la secolare vicenda del restauro. Ad essi si è aggiunto *ex novo* l'undicesimo capitolo che intende fornire un sintetico quadro della situazione attuale, articolata e complessa quanto mai.

Il criterio adottato è quello cronologico, comune alle trattazioni istituzionali, tuttavia si è tenuto presente che gli orientamenti culturali non hanno, come gli esseri umani, una precisa data di nascita e di morte. Pertanto, nei limiti del possibile, non si sono trascurate le sfasature temporali; anticipazioni originali, nonché "riprese", a volte sorprendenti che, in determinati momenti, sembravano esaurite. Per esemplificare, la considerazione dell'indirizzo stilistico non viene limitata all'epoca in cui essa risulta prevalente; viceversa, si è posta attenzione anche sulle sue manifestazioni rilevabili in tempi successivi, pure molto vicini a noi.

Credo che appaia abbastanza chiaro il mio pensiero sul restauro e la Scuola alla quale sono fiera di appartenere. Opinioni che non ho nascosto ma, per quanto possibile, ho cercato di fare rimanere implicite nel racconto. Ciò, specialmente nell'ultimo capitolo riguardante la situazione attuale dove mi sono principalmente preoccupata di svolgere un ruolo di semplice e disinteressato cronista.

A prescindere dalle concezioni, i materiali predisposti per una storia del restauro possono apparire sbilanciati anche per questioni di metodo; vale a dire, per ciò che ognuno crede debba essere una storia. Una disanima dei problemi principali, esemplificati attraverso poche opere ben scelte, oppure una sintesi di casi che, nel suo insieme, serva ad individuare ed a definire i problemi di fondo. La prima strada rischia di non far cogliere l'effettiva incidenza ed estensione dei principi generali, nonché la varietà di modi con cui s'inverano nelle opere. Seguendo la seconda via, il gran numero di dati raccolti, ognuno con le proprie singolarità, presentati per necessità in maniera sintetica, possono appannare il quadro d'insieme e rendere difficile riconoscere i nessi che guidano e connettono le esperienze.

Non ho seguito, pregiudizialmente, una strada o l'altra, tuttavia ho cercato di permettere sempre il confronto fra pensieri ed opere; un procedimento utile per capire in quale misura i primi guidano le seconde e quanto queste contribuiscano a definire quelli. Ho inserito numerosi esempi, perché la casistica può servire a stemperare l'eventuale sommarietà degli assunti. Nondimeno, molte cose importanti sono rimaste fuori, non soltanto per le dimensioni del programma editoriale, ma soprattutto in ragione della destinazione prevalentemente didattica di questo lavoro, ove non c'è bisogno di materiali troppo compendiosi o astrattamente eruditi; viceversa, occorrono panorami generali tuttavia non generici, atti a costituire una soddisfacente base per la ricerca. Di qui, il tentativo di riassumere, spero in modo efficace, le molteplici valenze del restauro; un restauro carico di significati e di sfumature che ha bisogno di essere verificato e ulteriormente approfondito. Infine, un restauro strettamente finalizzato all'architettura, senza con questo ignorarne le connessioni con le altre attività umane, basate sugli stessi principi generali.

Ai destinatari di questa fatica, persone informate o curiose, ma soprattutto studenti universitari, la richiesta di perdonare omissioni ed errori, con l'auspicio che vorranno correggere e sviluppare il materiale che posso mettere a loro disposizione.

Ogni lavoro, modesto che sia, è possibile anche per gli aiuti che si ricevono.

Sono particolarmente grata a Giovanni Carbonara che ha promosso e avviato la prima fase del lavoro e, quale coordinatore e direttore del "Trattato", lo ha seguito con partecipazione, revisionandolo con cura.

Un ringraziamento speciale a Gaetano Miarelli Mariani presente, con il suo contributo in questo volume ove è rammentato varie volte; per il suo costante interesse, per i suoi consigli, ma ancor più, per la fiducia che ha riposto nel mio lavoro.

Maria Piera Sette

Avvertenza. Il testo che è qui riprodotto costituisce una versione arricchita e aggiornata del contributo *Profilo storico* apparso nel *Trattato di restauro architettonico*, vol. I, diretto da Giovanni Carbonara (UTET, Torino 1999). In particolare il contributo *Storia, restauro, storiografia* di Gaetano Miarelli Mariani nonché l'ultimo capitolo *Dalla storia alla cronaca. La triplice polarità del dibattito attuale* sono stati scritti appositamente per la presente edizione.

STORIA, RESTAURO, STORIOGRAFIA

STORIA E RESTAURO ARCHITETTONICO: UN RAPPORTO COMPLESSO

Storia e restauro dei monumenti architettonici: termini che vengono da lontano, carichi di significati ampi e, per molti aspetti, polisensibili. *Storia*: dal latino e attraverso il latino dal greco, *histor*, "che ha visto, testimone", *istoria*: descrizione, narrazione ma anche indagine, ricerca; quindi conoscenza ed infine resoconto di ciò che si conosce. Un ragguaglio che presuppone un contenuto della conoscenza, quale atto del pensiero che penetra e definisce una cosa o un fatto senza lasciare nulla di confuso o di oscuro riguardo alla cosa o al fatto. Quindi il vocabolo denota eventi umani – le *res gestae* – oppure, senza distinzione, l'esposizione e l'eventuale interpretazione di fatti di ordine politico, religioso, sociale, economico, militare, artistico o di molte altre serie ancora, ordinandoli secondo una linea unitaria di pensiero; *historia rerum gestarum*.

Architettura: un termine ambiguo come dimostra la pluralità di modi che tendono a definirlo; *arte di costruire*, attività finalizzata alla realizzazione di manufatti di una certa importanza e ad una certa scala: "l'arte di costruire con dignità e bellezza" o, più estensivamente, "l'insieme delle modificazioni operate sulla superficie terrestre in vista delle necessità umane" (William Morris). Tutte notazioni che riguardano in modo diretto questa attività e che tuttavia non riescono a specificarla in maniera compiuta; anzi ne mettono in evidenza la molteplicità e, conseguentemente, la difficoltà di definire l'architettura mediante strumenti letterari e, specialmente, attraverso formule brevi. Una circostanza che sembra spiegare confermandole le parole di Paul Valéry "communément l'architecture est méconnue".

Restauro: complesso di operazioni tese in una prima fase a rendere un'opera del passato adeguata alle esigenze rappresentative e pratiche della contemporaneità; vale a dire a compiere un vero e proprio intervento di recupero. Più tardi, azione finalizzata a ricondurre un manufatto alle sue condizioni di origine e, in tempi più vicini a noi, un insieme di operazioni finalizzate ad assicurare la conservazione dell'opera.

Monumento, monumentu(m): derivato da *mònere*, ricordo, testimonianza, in altre parole impronta di una vicenda singola o di un complesso di vicende ed esperienze del passato conservate e rievocate; nel caso dell'architettura, testimonianze costituite da manufatti edilizi, o da loro resti, che assurgano al ruolo di monumento in virtù di un valore, in senso assoluto o da qualche speciale punto di vista, che una determinata cultura gli riconosca, cioè "dalla consapevolezza che una comunità possiede del proprio vi-

vere storico con la quale essa tende ad assicurare la sua continuità e il suo sviluppo" (Unesco, 1979). A questo proposito è significativo rilevare che la nostra cultura ha determinato una inedita estensione di ciò che è campo di storia, quindi di restauro: dal monumento isolato, alla città storica, all'intero territorio umanizzato.

Da quel che precede si desume che il restauro ha, come suo specifico campo di intervento, niente altro che preesistenze. Ciò significa anche che esso è la parte essenziale e inscindibile dell'architettura alla quale è affidata la cura di quello che di architettonico ci è pervenuto dal passato; attività da perseguire con assiduità, diligenza e secondo le regole stabilite dal proprio tempo. Preesistenze che il restauro deve tendere a legare al presente in un rapporto peculiare e originale che non ne indebolisca l'autenticità: un compito quanto mai delicato che il Restauro affida in prima istanza al progetto la cui definizione non può in nessun modo prescindere da una continua e, per quanto possibile, effettiva commisurazione del "dover fare" al "già fatto". Di qui il rapporto inderogabile e fondante che ha sempre legato il restauro alla storia tanto da farlo considerare "operazione a base storica" (Gregori, 1971).

Negli ultimi anni, una concezione legata ad una tendenza che, per una sorta di inconscia scelta epocale, sospende lo studio dei problemi ai quali ritiene di non poter dare soluzione ha, in vario modo e misura, posto in discussione l'antico, ininterrotto legame del restauro con la storia dell'architettura. Tuttavia tale orientamento non è riuscito a lacerare le relazioni fra Storia e Restauro che sono rimaste sostanziali e profonde; anzi questa petizione ha avuto il merito probabilmente non previsto di suscitare nuove riflessioni le quali hanno condotto, in generale, a rendere più mediato e meditato il rapporto che, specialmente le generazioni passate, hanno considerato in modo eccessivamente diretto e in alcuni casi persino meccanico; per lo più una storia caratterizzata da troppi "giudizi di valore e da pochi accertamenti di fatti" (Rocchi, 1984).

Dopo queste notazioni appare chiaro che l'accostamento della storia al restauro architettonico pone in evidenza un universo mutevole e problematico ma anche concettualmente chiaro nei suoi termini essenziali tanto da permettere di affermare che la storia del restauro architettonico è storia dell'architettura. Peraltro una storia che non può appagarsi di considerare solamente lo "stato attuale" e, in questo, soltanto le qualità formali, come avviene molto spesso ancora oggi. Al contrario, c'è bisogno di una storia volta ad illuminare la natura dei materiali, il loro modo d'impiego, gli aspetti tecnici e figurativi nonché i processi di formazione dell'opera originaria e, inscindibilmente, le vicende che da questa formulazione primigenia, l'hanno condotta, attraverso il tempo, fino a noi con trasformazioni, spesso plurime, dovute all'uomo e alla natura. Modificazioni quelle umane che, dal XIX secolo, sono guidate, o dovrebbero esserlo, da specifici indirizzi concettuali messi a punto, in una partecipazione ai gusti e agli ideali del tempo, per servire le finalità conservative che da allora sono state assegnate al restauro. Una particolarità, quest'ultima, che può distinguere modi e aspetti di questa storia ma che di certo non può alterarne la natura né farle abbandonare l'alveo della storia dell'architettura. Peraltro è sicuro che il progetto di restauro deve essere basato su una "storia intera", non fatta soltanto di forme, di materiali, di tecniche, di contesti e di altro ancora. In sostanza, occorre una storia che consideri tutti gli aspetti e le parti dell'opera, integrandoli reciprocamente in modo da intenderne, da penetrarne la complessa realtà costitutiva; in altre parole occorre una forma compiuta di quella complessa attività conoscitiva, e ad un tempo produttiva, che chiamiamo semplicemente storia.

Tralascio, per brevità, l'antica *vexata questio* relativa al rapporto fra storia dell'arte, storia dell'architettura, storie particolari e storia *tout court* e mi limito a rammentare che l'architettura, quale attività finalizzata a soddisfare esigenze umane, presenta elementi costitutivi numerosi e diversificati; tuttavia essa si incarna pur sempre in forme, più o meno intenzionalmente perseguite, forme che postulano l'essenziale partecipazione della materia, indipendentemente da come essa venga considerata: presenza consustanziale alle forme (per esempio Luigi Pareyson) o come "epifania dell'immagine" (Brandi, 1963). Forma che genera un'immagine dal momento che nell'accezione più generale essa è, nella nostra lingua, "la forma di un corpo percepita dai sensi". Perciò, stando al significato delle parole, materia, forma e immagine sono termini solidali e inscindibili di una stessa realtà. Naturalmente ci sono diversi modi di intendere questo rapporto così da determinare una vivace pluralità di proposizioni. Tuttavia appare inammissibile, oltretutto vano, tentare di isolare o addirittura contrapporre gli elementi della triade; ne deriverebbero risultati che non si qualificerebbero altro che come inutili astrazioni.

Gli scopi della storia: il fine primario ed essenziale della storia consiste nell'acquisizione di conoscenze, comprendendo in questo termine la comprensione storica di fenomeni nella loro concretezza e delle cause che li hanno determinati; delle tradizioni e del modo di sentire di luoghi e di tempi. Ciò naturalmente a condizione che si affronti lo studio della storia con coerenza e rigore: garantendo un costante, soddisfacente livello di aggiornamento e di approfondimento; esercitando umiltà e libertà intellettuale di fronte alla effettiva realtà dei dati, delle notizie, degli eventi. In questo ambito, la storia dell'architettura serve a propiziare l'intelligenza dei fenomeni dell'architettura; intendimento che può essere utile all'architetto pure in rapporto ai problemi del suo fare. Problemi che, naturalmente possono essere affrontati e risolti anche senza l'aiuto della storia, come dimostrano molte scuole, per esempio centroeuropee, che non contengono nei loro curricula insegnamenti storici e nondimeno producono architetti spesso ottimi. Peraltro, almeno nel nostro Paese e in molti altri, l'architetto è abituato a trovare nella storia un supporto sostanziale alla sua operatività, in virtù di un particolare modo di studiarla e di impiegarla.

Egli infatti studia la storia non soltanto come fonte di conoscenza, ma anche per utilizzarla praticamente. Infatti la storia, intesa quale procedimento di lettura e di comprensione storico-critica, permette di porre in luce i modi organizzativi delle fabbriche e di acquisire una comprensione vitale anche in relazione alle loro procedure formative. Un'utilizzazione quindi della storia soggettiva strumentale e, in qualche misura, tendenziosa; un patrimonio di dati del quale l'architetto si impossessa per restituirlo, selezionato e trasfigurato, nelle proprie opere. Un impiego che sottintende, con tutta evidenza, un rapporto fra storia e progettazione e che segna una strada particolarmente vivificante capace di suscitare le imprese più insperate e originali e tuttavia anche aperta ai rischi di arroccamenti accademici che si estrinsecano in un rapporto raggelato, privo di vitalità fra la regola e le sue applicazioni. In sostanza, una storia intesa come lascito che l'architetto manipola per definire un prodotto trasformato dalle proprie idee al punto da non mostrare spesso alcuna affinità con il modello di partenza.

Peraltro, il modo di studiare la storia oggi è diverso da quello prevalente ancora qualche decennio addietro, quando era consueta una maniera attenta ai singoli elementi

del lessico e alle costruzioni sintattiche proprie di ogni stile considerato, quest'ultimo, quale repertorio di modi e di forme caratteristici di un tempo e di un luogo, o ritenuti tali. Infatti all'architetto non occorre più, come gli serviva almeno fino agli anni trenta del Novecento, una storia finalizzata anche, o forse soprattutto, all'apprendimento di forme passate pertinenti ai vari stili; in altre parole di codici linguistici da impiegare nella progettazione di nuove opere attraverso una loro semplice riproposizione oppure mediante interpretazioni più o meno libere, a volte persino originali, com'era regola nella stagione dell'eclettismo.

Peraltro ciò che non serve più all'architetto per la realizzazione di nuove opere è ancora indispensabile all'architetto restauratore. Egli infatti è anche vincolato a conoscere le lingue, proprie dell'architettura del passato, quelle cioè che caratterizzano i manufatti sui quali deve intervenire. Una dimestichezza indispensabile pure se gli orientamenti attuali del restauro non postulano, anzi escludono, le riproposizioni mimetiche di parti. D'altra parte per confermare questa esigenza basta pensare ai diffusissimi errori, dovuti ad ignoranza dei lessici antichi, che si possono osservare, per esempio, nelle coloriture degli edifici storici.

Sullo studio della storia si può ancora aggiungere che non sembra soddisfacente né del tutto appropriato l'attuale metodo di comunicazione e di analisi basato, in misura pressoché esclusiva, su meccanismi verbali senza alcun ausilio del disegno che è certamente (lo strumento) più adeguato a "leggere" l'architettura e a metterne in luce elementi e snodi che sfuggono al mezzo letterario.

La ricerca storica in quanto tale – vale a dire, la ricerca storica indirizzata, come ho già detto, verso la sua prima e principale finalità, che è quella di acquisire conoscenze e di proporre valutazioni – può non avere alcun rapporto con il restauro. Infatti, essa, quando esplica la sua funzione di chiarire i fatti umani, non ha necessariamente bisogno del restauro ma unicamente di dati, di indagini, di esplorazioni. Inversamente, fino a che punto la ricerca storica, di cui tanto si parla fra i restauratori, può guidare un'operazione di restauro? Mentre è necessario che ogni intervento conservativo sia sorretto dal rigore di una mentalità e di un'informazione scientifica – quindi anche storica – completa al massimo, sarebbe pericolosissimo basare un'operazione di restauro su quanto finora accertato dalla "ricerca storica". Infatti la storia, nel suo tendere a fornire spiegazioni razionali e intelleggibili dei fatti umani, non potrà mai dare risposte assolute. Essa è mutevole per il fatto stesso di essere storia; vale a dire una scienza che è continuo giudizio; un particolare giudizio, non univoco per sua stessa natura, legato a criteri specifici; ai momenti, agli aspetti, alla natura dei fatti presi in esame. Ancora, un giudizio inscindibilmente solidale con la cultura, le convinzioni, la sensibilità, le facoltà selettive di chi ricerca e giudica. La storia quindi, è scienza ove sono sempre possibili – anzi auspicabili – distinzioni e superamenti, quindi smentite e trasformazioni di convinzioni, anche solidamente accreditate.

Ne deriva che basare il restauro sopra le "certezze" della storia significa fondarlo su un terreno in movimento, specialmente se si considera un solo modo di fare storia, com'è naturale e legittima abitudine degli storici i quali operano seguendo una loro personale e specifica concezione generale e secondo i pertinenti metodi di ricerca. Sono infatti infiniti gli interventi basati sopra acquisizioni storiche che si sono rivelati errati quando questi apprendimenti siano stati superati, com'è loro includibile destino.

Eppure la storia costituisce senza dubbio il primo, indispensabile momento dell'attività restaurativa in relazione ai criteri di individuazione, di casualità e di scelta da adottare in presenza dell'opera su cui intervenire; criteri che indicheranno quale oggetto restaurare e per quali motivi; ma anche le linee del concreto operare; dalle azioni tese a favorire la comprensione di un manufatto ai provvedimenti necessari per conservarne la consistenza; dagli interventi di consolidamento fino ad una eventuale nuova utilizzazione della fabbrica. Si tratta allora di lavorare per qualificare l'indagine storica come il compendio, completo e precipuo, di conoscenze che possano costituire un serio presupposto, un buon terreno fondante del restauro; vale a dire l'esplorazione condotta con il massimo ed implicito rigore che deve essere norma e guida di un restauro, il quale costituisce a sua volta, per sua stessa natura, operazione esplorativa, utile alla ricerca storica.

Per garantire al restauro queste basi sembra indispensabile operare un significativo mutamento d'orizzonte. Esso consiste nel non limitarsi ad assumere, come unici legittimi, i risultati delle investigazioni e delle valutazioni condotte secondo una sola direttrice metodologica; viceversa è utile – prescindendo dalle proprie predilezioni – considerare, ordinare in serie, per quanto possibile correlare e tentare di ridurre a sintesi tutti gli esiti, anche i più controversi, delle ricerche condotte secondo le più diverse tendenze storiografiche contemporanee che, in questo ambito, devono essere considerate, strumentalmente, tutte legittime e necessarie a porre in evidenza elementi utili alle operazioni conservative. Ciò naturalmente evitando improduttive e pericolose mescolanze di metodi e di sistemi storiografici; in altre parole, senza cadere in un confuso "eclettismo storiografico" che non porterebbe nessun vantaggio alla imprescindibile lettura critico-valutativa dei testi architettonici. Con più precisione, si può dire che non sembra essere nell'interesse dell'opera che un modo determinato d'intendere l'arte, in specie un prodotto architettonico, costituisca l'unica scaturigine di giudizi e delle correlate proiezioni operative; ciò pur considerando e mettendo a frutto i fermenti prolifici che ogni tendenza può offrire a chi sappia riconoscerli. In ultima analisi questo significa che l'architetto restauratore non deve, paradossalmente, operare da storico. Infatti in questo caso egli lavora, legittimamente, secondo il solo indirizzo storiografico scelto con piena libertà in rapporto alle proprie convinzioni e sensibilità. Viceversa, quando è impegnato nel restauro, egli non può permettersi di ignorare gli esiti conseguiti da ricerche condotte secondo ciascuna tendenza metodologica, nessuna esclusa. Al fine di garantire una premessa sufficientemente solida all'intervento di restauro. In questa prospettiva può essere valutato l'interrogativo "quale storia per il restauro?" che viene posto con molta frequenza; un quesito munito di fondamento se esso tende a porre l'accento sopra particolari esigenze di metodo storico connesse alle peculiarità del problema restauro. Viceversa, una questione che non appare accettabile se e quando esso postula innaturali parzialitàzioni; in particolare ove tenda ad estrapolare dal campo della storia una pseudo-disciplina per architetti che sottende anche una visione schematica e arretrata del restauro.

È del tutto naturale, ma desidero qui renderlo esplicito, che le osservazioni precedenti non tendono affatto a limitare il ruolo insostituibile della ricerca storica; al contrario, esse vogliono sottolineare la complessità del suo rapporto con il restauro. Un'operazione quindi che non può ammettere approcci dilettanteschi quali è dato di vedere ogni giorno ed in vari campi. Questa considerazione pone implicitamente in evidenza che

una ricerca storica è veramente utile al restauro soltanto se suggerisce uscite determinate, pur se non tutte concretamente utilizzabili; vale a dire soltanto se indirizza, e in qualche modo condiziona e lega a sé, le proiezioni operative. In caso contrario, si tratta di orpelli inutili, a volte nemmeno eleganti; elementi estranei, artificiosamente appiccicati all'opera.

Rimanendo sul tema della ricerca, mi sembra doveroso sottolineare almeno il ruolo, non unico ma sicuramente centrale, delle indagini condotte direttamente sull'opera da restaurare le quali costituiscono, tra l'altro, una competenza prevalente dell'architetto. Esami approfonditi, prolungati e ripetuti quanto è necessario sulle consistenze materiali del monumento, facilitano la lettura delle altre fonti, permettono di specificarne i caratteri costruttivi e stilistici e di comprenderne, in buona misura, processi formativi, vicende e patologie; tutti elementi non semplici da acquisire eppure fondamentali per le azioni restaurative.

Emerge quindi con chiarezza un modo, tanto ovvio quanto fondamentale, di utilizzare il materiale acquisito, attraverso l'azione di ricerca diretta e indiretta, nel concreto intervento di restauro. Un impiego delle conoscenze che non può essere meccanico e diretto ma che, viceversa, deve essere anche filtrato attraverso la "cultura del restauro" propria del nostro tempo (adopero questa locuzione per pura convenzione essendo ben consapevole delle sue lacune, incertezze e, persino, contraddizioni). È evidente, per esempio, che un dato relativo alla consistenza primigenia di un monumento poteva trovare, nell'epoca del restauro inteso come reintegrazione nelle forme originarie, una possibilità d'impiego ben diversa da quella che può avere oggi quando il restauro non prevede – anzi esclude – qualsiasi operazione di riproposizione stilistica. In altre parole, nel primo caso il dato conoscitivo poteva essere impiegato con fondatezza per condurre un'operazione di ripristino. Al contrario, oggi che il restauro è concretamente qualificato come tendenziale strumento di conservazione, lo stesso dato non può essere legittimamente utilizzato se non allo scopo di "conservare e di rivelare i valori storici e formali del monumento" (Carta di Venezia, 1964, art. 9) oppure, ciò che è o dovrebbe essere la stessa cosa, di "facilitare la lettura" delle opere (Carta del Restauro, 1972, art. 4), non necessariamente intervenendo sulle consistenze materiche.

Questa considerazione fornisce l'occasione per elencare le tre indispensabili e inscindibili operazioni che devono precedere l'intervento restaurativo:

- l'acquisizione delle conoscenze, che impone la padronanza dei relativi, molteplici e differenziati strumenti e metodi;
- l'esegesi delle conoscenze, acquisite nei modi più diversi, che implica il possesso di un chiaro sistema concettuale affinché essa possa condurre ad intendere, penetrare l'opera;
- l'impiego delle conoscenze acquisite, in continuo confronto con le concezioni attuali del restauro.

Come si vede, l'elenco esibisce e sottintende molte, ardue e faticose operazioni e richiama ancora una volta il problema delle competenze scientifiche e professionali necessarie al restauro; anche questo un tema particolarmente intricato, ferma restando la irrinunciabile e prevalente presenza dell'architetto, almeno quale coordinatore dell'intervento.

FRAMMENTI DI STORIA DELLA STORIOGRAFIA

Storiografia: secondo una definizione sintetica, è arte di scrivere la storia e, insieme, complesso di opere e di metodi storici caratteristici di una data epoca, luogo o disciplina.

La storiografia del restauro architettonico è attività recente, priva di una tradizione consolidata, povera di costruzioni storiche, anche scarsamente teorizzate. Eppure essa può già contare su una discreta messe di contributi, sia pure eterogenei e non organicamente organizzati. Circostanze che rendono quanto mai arduo pensare di costruire una vera e propria storia della storiografia. Più abbordabile il compito di proporre qualche episodico esempio pur con tutti i rischi di non volute parzialità e di omissioni che questa operazione inevitabilmente comporta.

Esistono numerosi scritti che, sebbene trattino argomenti non sempre pertinenti *strictu sensu* al restauro, contengono tuttavia dati e notizie utili alla sua storia. Inoltre non mancano monografie dedicate a singoli personaggi o a singole opere, a periodi connotati da fatti e caratteri particolari; tendenze legate a fenomeni culturali significativi oppure a momenti storici "di svolta". Viceversa non abbondano, anzi sono rari, i più impegnativi "panorami d'insieme" concernenti quella che è ormai considerata un'attività provvista di una propria fisionomia, sia pure irrevocabilmente interna al più vasto territorio disciplinare dell'architettura. In ogni caso si tratta di apporti fioriti, nella grande maggioranza, in tempi recenti, quando il restauro ha attirato sopra di sé un'attenzione del tutto inedita.

Le difficoltà di una storia del restauro sono numerose e di varia natura. Ho la consapevolezza di quanto le componenti di una storiografia e della sua storia siano varie e complesse; tanto più quelle concernenti il restauro, caratterizzato com'è da una grande quantità di situazioni difficili e intricate anche perché investono numerosi territori disciplinari; ho anche presenti i principali, tipici indirizzi storiografici nonché il modo con il quale ognuno di questi affronta e risolve, o viceversa elude, i singoli problemi.

Avvertenze che mi è sembrato doveroso far precedere alle schematiche considerazioni che seguono; semplici richiami esemplificativi su alcuni apporti riguardanti la storia del restauro considerati in maniera episodica e largamente disarticolata rispetto ad una organica visione d'insieme. Una parzialità resa ancora più evidente dalla mancanza di ogni richiamo ai contributi riguardanti gli aspetti tecnici e scientifici del restauro; temi i quali contano anch'essi di una tradizione breve ma non priva di episodi significativi.

Non si può tacere che la storiografia architettonica non fornisce, salvo eccezioni, un aiuto sostanziale alla storia del restauro. In primo luogo per la consuetudine di molti studiosi, specialmente di formazione letteraria, di tralasciare numerosi aspetti e componenti "strutturali" del monumento o, nel migliore dei casi, di sorvolare, concentrando l'attenzione per lo più sopra i suoi caratteri visivi quali sono giunti fino a noi.

C'è poi la tendenza, questa comune agli storici di ogni estrazione, a trascurare alcune fasi del monumento, in particolare quelle neglette dalla cultura del tempo. Infine non manca la diffusa propensione ad ignorare gli interventi di restauro anche se essi sono tali da determinare in misura rilevante l'"essere" attuale del monumento oggetto di studio; una circostanza a volte dovuta ad una conoscenza insufficiente, ad una scarsa dimestichezza con le carte e con le pietre, come dimostrano numerose esegesi rivolte,

per esempio, a brani ritenuti medioevali o di altra epoca che, in realtà, non sono altro che prodotti dello storicismo ottocentesco. Non mancano poi gli esempi di oblio consapevole. Anni orsono ho avuto occasione di richiamare casi anche clamorosi; per esempio, una circostanziata descrizione della chiesa di Santa Maria di Ronzano (Teramo) illustrata nell'aspetto che l'edificio ha assunto dopo il restauro che lo ha "corretto" eliminandovi le modificazioni apportatevi nel XIII secolo. Nessun cenno di questa operazione, condotta da Alberto Riccoboni; vale a dire dallo stesso autore della descrizione. Sembra quasi che queste reticenze, più numerose di quanto non si creda, nascano da una impalpabile aspirazione a non infrangere la suggestione dell'autenticità che deriverebbe al monumento dal denunciare la natura di copia o di surrogato di alcune sue parti.

A complicare la situazione concorre il generale, insoddisfacente stato delle "fonti" di storia; in particolare degli archivi, frammentati, non catalogati e, per di più, non sempre consultabili. Una condizione, generalizzata nel nostro Paese, dipendente da varie ragioni: in primo luogo dalla palese inadeguatezza delle strutture e dei loro ordinamenti superati, affollati di gente, tuttavia afflitte da una cronica penuria di personale specializzato e mal distribuito; refrattarie ad ogni tentativo di aggiornamento, prigioniere come sono di burocrazia e di sindacalismo miope. Ancora, molte difficoltà dipendono da un diffuso atteggiamento di "esclusività" presente in molti uffici, specialmente periferici, ove frequentemente è molto vaga la consapevolezza di essere al servizio dei cittadini, quindi di dover mettere a disposizione della comunità, in particolar modo degli studenti e degli studiosi, i risultati delle analisi e degli interventi condotti sui monumenti, di regola con risorse pubbliche.

Una scarsa consapevolezza che spesso ostacola anziché favorire, come dovrebbe, la ricerca, non soltanto nel nostro campo disciplinare.

Entrando nel merito delle fonti riguardanti la storia del restauro, occorre innanzitutto rilevare la quasi totale mancanza di opere dovute a libere iniziative editoriali. Infatti esse sono dovute, in parte, a liberalità di Associazioni, Enti e, più raramente, di privati. Nella stragrande maggioranza dei casi, i contributi scaturiscono invece dalle Istituzioni pubbliche, quali sono Regioni, Province, Comuni, Uffici ministeriali, centrali e periferici e, specialmente, Enti di ricerca ed Università. Fra le opere nate in seno a queste ultime, un posto di tutto rispetto è occupato, in Italia e altrove, dalle dissertazioni di Dottorato.

Devono poi essere rammentati i saggi più brevi comparsi su periodici i quali, benché costituiscano la fonte più feconda di dati e di notizie, non possono essere considerati, come ho già detto, in uno scritto sintetico qual è questo. Fra i numerosissimi titoli è doveroso rammentare almeno le "Zeitschrift für Denkmalpflege" (ora "Die Denkmalpflege") comparso a Stoccarda nel 1899, nonché il parigino "Bulletin monumental" che diviene dal 1936 "Les monuments Historiques de la France" e successivamente "Monuments historiques". Per il Regno Unito richiamo "Studies in Conservation" dal 1952 e "English Heritage Conservation" dal 1987. In Italia segnalo "Il Bollettino d'Arte", sostituito nel 1938 da "Le Arti" per riprendere poi il titolo originario.

Un cenno meritano poi i ricchi fascicoli, spesso monografici, come "Monumentum" (dal 1967 al 1984), "ICOMOS Bulletin" (dal 1985 al 1990) ed infine dal 1991 "Nouvelles ICOMOS/NEWS" e "A future for our past" edito dal Consiglio d'Europa.

- I complessi normativi e gli strumenti operativi costituiscono, com'è ben noto, la proiezione della cultura di un tempo e di un luogo sulla concretezza dell'azione. È naturale quindi che essi risultino costantemente intrecciati con gli orientamenti culturali coevi. Un insieme solidale che concorre in maniera risolutiva a indirizzare l'operatività, a condizionare gli esiti e, nel medesimo tempo, a giudicare e connettere le esperienze compiute e i risultati conseguiti. Una simile circostanza, che gode di generale e pacifico consenso, pone bene in risalto la necessità insopprimibile di considerare, in maniera comparata e paritaria, concetti, normative e strumenti operativi.

Per questo leggi, ordinamenti e istituzioni preposti all'azione di tutela e di restauro costituiscono, ormai da tempo, un filone essenziale della storiografia restaurativa. Tralascio i provvedimenti più remoti, sui quali ha tracciato un intelligente profilo anche Angelo Calvani (1981). Mi riferisco invece ai tempi in cui si afferma il cosiddetto "restauro modernamente inteso" ove è doveroso rammentare in primis l'anticipatrice e ancora attuale dissertazione sopra gli albori dell'azione di tutela svolta dai poteri pubblici (Rücker, 1913). Un'opera che costituisce un punto di partenza della copiosa, costante, esemplare e sufficientemente nota, produzione francese sulle "Cose d'Arte".

Nel nostro Paese, il merito principale di considerare questi temi deve essere attribuito a Giuseppe Fiorelli, vero cervello dell'organizzazione della tutela in Italia. Egli infatti è l'autore delle relazioni, pressoché sconosciute, sullo stato, le norme e l'organizzazione del Servizio "delle Arti" pubblicate sul "Bollettino Ufficiale del Ministero della Pubblica Istruzione" fra il 1875 e il 1885 e riedite, in volume, negli anni seguenti da vari autori senza alcuna sostanziale aggiunta.

Niente è seguito al lavoro di Fiorelli, se non burocratiche raccolte di leggi e norme, fino a quando, molti decenni dopo, sono venuti alla luce i due volumi di Mario Bencivenni, Riccardo Dalla Negra e Paola Grifoni (1987, parte I; 1992, parte II); una accurata disamina concernente l'organizzazione delle strutture preposte alla tutela dei Beni Culturali, dalla loro nascita agli albori dello Stato unitario, fino alla vigilia della Prima Guerra Mondiale. Un'opera, basata su una lunga, paziente ricerca condotta su documenti originali e messa a disposizione di un'Amministrazione che non conosce la sua storia e che, sembra, non desidera conoscerla. Infatti una pletorica commissione, costituita agli albori degli anni novanta per delinearne le vicende, si è dissolta dopo qualche tempo senza aver prodotto alcunché. La seconda parte dei due volumi è dedicata ai protagonisti della vicenda narrata; vale a dire, ai componenti di uffici e commissioni. Sono elenchi che costituiscono una fonte inesauribile di notizie e di scoperte poiché vi compaiono personaggi famosi o, nella grande maggioranza, del tutto sconosciuti: politici e intellettuali di primissimo piano, oppure solerti funzionari e "amatori"; tanti oscuri eroi dei nostri innumerevoli "universi locali" sui quali sarebbe auspicabile e probabilmente fruttuoso indagare.

In altri Paesi gli aspetti istituzionali e regolamentari sono stati oggetto di attenzione ancora più precipua. Rammento fra tutti la Prussia ove, fin dal 1842, viene istituito il ruolo del "Conservatore Statale" sul modello francese.

Dal 1885 esiste poi un testo completo sulla tutela dei monumenti dovuto a Adolf von Wussow il quale, oltre a contenere un cospicuo numero di provvedimenti normativi vigenti nell'Impero e nei vari Paesi tedeschi, presenta anche lo stato dell'arte in molti altri stati europei, americani (Brasile, Messico, Stati Uniti) e asiatici (Cina e Giappone).

All'Italia è dedicata una trattazione particolarmente nutrita (Wussow, 1885). Un testo, quest'ultimo, che ha un preciso riferimento in Austria (Helfert, 1897) mentre, sempre per la Germania, segnalò il recente e bel contributo dovuto a Wineried Speitkamp riguardante il rapporto e l'apporto dello Stato con la "cura" dei monumenti; certamente l'opera più completa sulla storia amministrativa, che, dalla costituzione dell'Impero germanico, giunge fino agli albori della stagione nazionalsocialista (Speitkamp, 1996). Nel Regno Unito il pragmatismo che ne caratterizza la cultura, conferisce una particolare rilevanza agli aspetti normativi. Infatti essi, in relazione all'operosità, risultano largamente prevalenti sui contributi teorici. Da qui chiari e completi compendi normativi dei quali è testimonianza il classico, stagionato e ben collaudato lavoro, aperto anche alle esperienze europee, di Baldwin Brown (1905).

Il carattere ed il clima culturale di periodi determinati possono contare su una letteratura sufficientemente copiosa. Richiamo, a titolo di esempio, il classico e noto lavoro di Kenneth Clark (1962); un affresco del mondo inglese fra Sette e Ottocento caratterizzato dalla rinascita del gotico: fenomeno dalle plurime motivazioni e caratterizzazioni, che vede fra i protagonisti i principali esponenti della cultura genericamente restaurativa fra i quali Richard Bentley, James Essex e molti altri più o meno noti. L'opera ha un riscontro in Francia ne *Le Gothique retrouvé* (Aa.Vv., 1979) ove si incontrano molti personaggi che, nei tre decenni immediatamente successivi alla rivoluzione, pongono le premesse per la grande stagione del restauro stilistico. Una monografia che comprende anche un profilo della rinascita gotica nei maggiori Paesi europei. Significativa poi la monografia riguardante la cultura e l'arte in Polonia con efficaci riferimenti e precisazioni anche filologiche all'architettura, un'opera per giunta disponibile in lingua italiana. Numerosissimi gli scritti dedicati a particolari climi culturali i quali tuttavia raramente considerano il restauro in maniera determinata (Aa.Vv., 1985).

Le vedute d'insieme concernenti in modo specifico il restauro non abbondano. Infatti si può contare su un esiguo numero di storie riguardanti specifici ambiti territoriali, limitati o no, e ad alcune epoche. È il caso dello studio dedicato alle antichità siciliane nell'intervallo di tempo compreso fra la seconda metà del XVIII secolo e la prima metà di quello successivo (Campisi, 1981). Un lavoro eccellente che pone in luce alcune significative anticipazioni dottrinarie illustrando numerose realizzazioni, pur non sempre coerenti con i postulati di partenza. In sostanza, una condizione di cultura che ha la sua essenziale fonte nella precoce attività di scavo che vede pioniere Ignazio Paternò Castello, principe di Biscari; azione che si coniuga con la tutela attiva di quel che gli scavi portano alla luce promossa da Gabriele Lancillotto, principe di Torremuzza; entrambi "Regi custodi" fin dal 1778. Il lavoro di Campisi ha inoltre il merito di richiamare l'attenzione sull'architettura dell'Ottocento siciliano ingiustamente misconosciuta. Sintetico, ma anche più organico, appare, sullo stesso argomento, il contributo di Salvatore Boscarino (1985a).

Roma è una città privilegiata sotto questo profilo; essa infatti può contare su numerosi contributi monografici. Fra questi richiamo alla mente il pregevole lavoro sulla salvaguardia e il restauro nello Stato Pontificio presentato da Nullo Pirazzoli (Bedin, Bel-

lo, Rossi, 1998). Un'opera che presenta numerosi, nuovi documenti riguardanti specialmente il progressivo affermarsi di una coscienza volta alla tutela; di qui la legislazione artistica, gli scavi, la pratica del restauro e la sua configurazione.

Più incentrato sulle esperienze concrete il lavoro di Marita Jonsson, condotto sotto la guida di Carlo Ceschi, pubblicato come tesi di laurea presso l'Università di Upsala (1976) e successivamente tradotto in italiano (Jonsson, 1976). La studiosa presenta una originale ricerca sui restauri condotti a Roma nel primo trentennio del XIX secolo; esamina il modo in cui sono stati eseguiti i lavori nonché i loro presupposti politici, economici e normativi. Un materiale per lo più inedito che permette di constatare, anche ricorrendo all'autorità di Antoine Quatremère de Quincy, la particolare qualità di questi interventi che, oltrepassando la stagione stilistica, si riconnettono a quelli dell'età del restauro filologico del quale costituisce una originale e copiosa premessa. Una tesi questa che non sembra essere stata considerata quanto merita nonostante il suo indubbio interesse e gli stimoli che suscita.

Particolarmente degno di menzione è anche il volume di Alberto M. Racheli (1995). Un contributo, encomiabile frutto di accurati scavi archivistici e bibliografici che, pur non essendo e non potendo essere, un'opera esaustiva è di certo largamente esemplificativa. Infatti l'autore prende in considerazione un grande numero di edifici civili e religiosi esaminandone le trasformazioni. Ciò gli permette di porre in evidenza molti dati sconosciuti e di pervenire ad una conclusione, di indubbio rilievo critico secondo cui "per quanto concerne Roma, la teoria di Boito, intrisa di riflessi diversi (...), mal si raccorda con (...) il classicismo winckelmanniano di Visconti e di Fea. Una tradizione (...) inadatta a fondersi con le ricette positiviste dell'accademico di Brera". Una tesi non coincidente, anzi opposta, a quella di Marita Jonsson, anch'essa non priva di un sostanziale fondo di verità ma che tuttavia non ritengo di poter condividere almeno nei suoi aspetti più estremi e perentori.

Utili, pure sotto questo aspetto, i "Quaderni del Dipartimento milanese", già richiamati, concernenti studi su particolari ambiti territoriali come Grado (2), Brescia (3) ed altri.

Altrettanto preziose le raccolte che in Francia seguono quella, curata da Françoise Bercé: si tratta dei cataloghi di progetti e disegni pubblicati dalla "Direction du Patrimoine" relativi a monumenti di singoli ambiti territoriali, a cura di Jannie Mayer, come sono quelli dedicati alla Bassa Normandia (Mayer, 1980-1982) e alla Linguadoca (Mayer, 1980-1982). Volumi che mostrano la quantità delle opere catalogate, protette e restaurate nonché la grande professionalità degli operatori, nella maggioranza poco conosciuti o persino del tutto sconosciuti, i quali, anche nel Novecento, continuano ad operare in una linea di sostanziale continuità con la tradizione stilistica francese.

Una sintesi vecchiotta ma sempre utile, relativa all'Alsazia e Lorena, è dovuta a Felix Wolff; un breve trattato imperniato sul pensiero di Paul Tornow (Wolff, 1903), colui che ha dedicato gran parte della sua laboriosità alla cattedrale di Metz. Sono poi esemplari i cinque tomi della collana "Geschichte der Denkmalpflege" curata da Hans Jachin Mrusek ed edita a Berlino dal 1989 riguardanti la storia e la pratica del restauro dei monumenti nei Länder della Repubblica Democratica Tedesca (Sachsen-Anhalt, Brandenburg-Berlin, Mecklenburg, Thüringen).

Anche la Confederazione elvetica dispone di eccellenti studi a carattere comunale o re-

gionale tuttavia svolti con un taglio eccessivamente pragmatico. Fra questi rammento la raccolta di scritti relativi alla Svizzera italiana (Aa.Vv., 1959).

Singoli luoghi e tempi possono poi contare sopra contributi, comparsi per lo più su periodici. Ricerche spesso ottime le quali tuttavia mostrano, di regola, una predilezione generalizzata a considerare gli orientamenti concettuali generali; sono invece meno curati i modi molteplici, complessi, a volte mediati con cui queste tendenze penetrano nelle diverse aree culturali e si intrecciano con i frutti del luogo. Appaiono inoltre consapevolmente rifiutate, le tendenze storiografiche che forniscono i concetti necessari per definire valori, cioè i presupposti stessi del restauro. Infine, non sempre vengono resi espliciti i vincoli e i limiti posti dalle varie, concrete situazioni che, nella sostanza, sono quelle che devono verificare, e possibilmente confermare, gli assunti teorici posti a guida dei singoli contributi.

Le storie generali dedicate alle vicende di un intero Paese sono rare, come ho già detto. Infatti si può piuttosto disporre di contributi eterogenei e sparsi che attendono di essere ordinati in modo organico così da delineare panorami d'insieme.

Anche in questo campo la priorità spetta, senza alcun dubbio, alla Francia specialmente con il lavoro precoce e ancora fondamentale di Paul Léon del quale abbiamo due edizioni della sua storia (1917 e 1951). Un'opera che, nella stesura più recente, è organizzata in tre parti: la prima è dedicata al lungo periodo che dal XVI secolo perviene alla Rivoluzione, di cui l'autore è un fervido ammiratore, quindi la narrazione giunge all'Impero e alla Restaurazione. Il secondo libro riguarda l'organizzazione del Servizio dei Monumenti Storici, vista nei suoi principali compiti e protagonisti; dai primi "riscopritori" del gotico all'istituzione dei concorsi per la nomina di "Architects des Monuments historiques" e al loro svolgimento fino al secondo dopoguerra (Leon, 1981).

La terza parte infine concerne più esplicitamente le modalità d'intervento sui monumenti e il loro intorno; principi e procedure largamente influenzate dalla permanenza della grande tradizione dell'Ottocento: un'opera preziosa per le messe di informazioni e di considerazioni, sebbene viziata da un eccessivo "francocentrismo". Infatti il suo svolgimento, che non segue un rigoroso ordine di tempo, esclude dalla considerazione ogni opera o personaggio che non sia francese, salvo pochissime eccezioni; per esempio, Ruskin, uno degli stranieri citati, è liquidato riportando una sola frase delle sue "Lampade". Peraltro quello esibito da Leon, costituisce un carattere piuttosto diffuso nella storiografia francese che tuttavia si arricchisce continuamente di nuovi apporti, spesso circoscritti, e comunque non paragonabili, per mole e impegno, a quello di Leon che rimane uno dei maggiori, se non il principale, storico del restauro architettonico, nonostante il carattere non sempre imparziale della sua trattazione ove non mancano anche imprecisioni ed errori.

Fra i molti lavori che meriterebbero ancora di essere segnalati è doveroso rammentare almeno i contributi di Luis Réau (1994) e della, già rammentata, Françoise Bercé (1979). La prima, un'opera riguardante il tema del vandalismo in Francia, ha il suo primo, ideale precedente nel famoso "Guerre aux démolisseurs", vero manifesto con il quale Victor Hugo nel 1825 insorge contro gli arbitri del suo tempo. Dopo lo scritto del grande narratore, seguono numerose altre prese di posizioni sull'argomento per esempio *Lettres sur le Vandalisme en France* di Charles de Montalembert (1833), tuttavia

più con il carattere di proclami che di trattazioni riguardanti un ambito o un singolo monumento com'è, per esempio, il volume del vescovo di Digione, monsignor Landrieux (1919); viceversa, il lavoro di Réau si propone di fornire agli storici dell'arte il materiale per reintegrare la trama della vicenda artistica francese, auspicando che una tale iniziativa venga poi intrapresa pure negli altri Paesi europei tutti colpiti dal flagello del vandalismo, variamente motivato; un copioso, denso volume arricchito da apparati bibliografici ed elenchi di documenti, anche grafici, che ne fanno un'opera preziosa ed unica. Altrettanto cospicua è la raccolta della Bercé la quale, attraverso i documenti, completa ed in parte corregge alcune affermazioni di Paul Léon riguardanti specialmente il periodo rivoluzionario.

Una storia recente e concettualmente aggiornata, seppur molto sintetica, è dovuta a Françoise Choay (1992). Un'opera che considera un asse, imperniato sulla Francia, che dal Regno Unito giunge in Italia, sorvolando sull'Europa Centrale di cui richiama semplicemente la figura di Alois Riegl. La studiosa basa il suo lavoro sulle tendenze prevalenti piuttosto che su specifiche esemplificazioni. Entro questa linea si sofferma sui periodi che precedono e seguono la Rivoluzione dalla quale germoglia il restauro moderno della cui nascita tuttavia l'autrice non fornisce alcuna motivazione di fondo. Lo svolgimento si dirama poi secondo la linea tradizionale, nella artificiosa dualità fra Viollet-le-Duc e Ruskin, ovvero fra l'intervento e il non intervento; seguono Boito e Giovannoni, vale a dire due protagonisti italiani, divulgatori dei criteri filologici, generalmente trascurati dall'attuale storiografia straniera.

Particolarmente importante appare uno dei capitoli conclusivi dedicato al patrimonio urbano al quale l'autrice ha riservato la maggiore attenzione; d'altra parte la sua particolare competenza su questo tema è attestata da una copiosa e qualificata produzione scientifica.

Anche il Belgio può contare su un pregevole e relativamente precoce panorama storico costituito dalla prima corposa parte del volume che Canon Raymond Lemaire ha tratto dalla sua trentennale esperienza d'insegnamento nell'Università di Lovanio (Lemaire, 1938).

Il primo capitolo, dedicato ai secoli che precedono il Novecento, segue lo schema classico stabilito dalla storiografia francese tuttavia arricchito da esempi non soltanto locali, nonchè dagli apporti di studiosi (per esempio, Nève, Lauterbach, Tornew) che hanno dato contributi significativi specialmente in Belgio: un Paese che fra Otto e Novecento primeggerà anche per il fiorire degli studi sulla cosiddetta "art urbain". Circa le teorie moderne, Lemaire distingue due grandi correnti: quella dei "massimalisti" e dei "minimalisti". I primi si ritengono proprietari degli edifici antichi sui quali pensano di poter liberamente operare; viceversa, i minimalisti ne propongono la conservazione, pur con varie gradualità stabilite anche in rapporto alla distinzione operata, alla fine dell'Ottocento, dal belga Louis Cloquet, fra "monumenti viventi e monumenti morti". La seconda parte del volume è dedicata alle esemplificazioni che l'autore illustra ponendo in evidenza un atteggiamento centrale, ma non neutrale; prudente e sistematicamente lontano dagli estremi. Infine è da segnalare l'impiego di un complesso bibliografico difficilmente reperibile, per lo più di lingua tedesca.

Sul Regno Unito non conosco altra opera d'insieme se non quella che Stephan Tschudi-Madsen, Direttore generale dei Monumenti norvegesi, ha pubblicato nel 1974 ed è stata tradotta in inglese due anni dopo (Tschudi Madsen, 1976). Un'opera che delinea, in un centinaio di pagine, le condizioni della cultura restaurativa inglese dai primi anni dell'Ottocento – quelli in cui predomina James Wyatt, "the villain", architetto prima classicista poi neogotico e restauratore di cattedrali – giunge fino al crepuscolo del secolo quando la "filosofia" elaborata in Inghilterra dal movimento che ha i suoi principali protagonisti in John Ruskin e William Morris entra nel continente; prima in Francia poi in Italia e in Germania. Un volume che ha goduto di una eccellente notorietà dovuta, di sicuro, alla sua unicità piuttosto che alla sua qualità, che non sembra all'altezza del successo ottenuto. Infatti il pregio maggiore consiste nell'aver divulgato varie notizie disperse in una miriade di pubblicazioni, per lo più periodici, poco conosciute dalla nostra storiografia e difficilmente reperibili, come sono, per esempio, "The Ecclesiologist", "The Builder" o, ancora, i "Sessional Papers of the R.I.B.A."

Peraltro l'autore sceglie e organizza dati e nozioni in modo che si può considerare largamente parziale; andando cioè oltre i limiti imposti da una legittima adesione ad un determinato e ragionevole modo di concepire e di vedere. Ad esempio, Madsen esordisce richiamando le numerose critiche rivolte ai restauri condotti da Wyatt che interpreta quali precoci aspirazioni conservative; al contrario, le censure riguardano, con tutta evidenza, le forme gotiche impiegate dall'architetto; uno stile che non conosce se non superficialmente. Come confermano puntualmente gli scritti di John Milner e di altri agguerriti oppositori di Wyatt: niente a che vedere quindi, secondo l'interpretazione dell'autore, con antiepatrici manifestazioni del "principio di equivalenza" che prevarrà in Europa alla fine dell'Ottocento. Tuttavia sembra pienamente condivisibile la posizione dello studioso quando, a conclusione dell'opera, afferma che il diffondersi in tutti i Paesi dell'interesse per i monumenti del passato e l'irrobustirsi delle iniziative di tutela, derivano da una generalizzata maturazione culturale piuttosto che essere una risultante della linea romantica. Ciò naturalmente senza sottovalutare, ma anche senza sopravvalutare eccessivamente il pensiero inglese; un Paese ove, in contrasto con i postulati più noti, è stato sempre presente e diffuso il cosiddetto "principio di preferenza"; una sorta di tendenza stilistica attuata pragmaticamente senza gli scrupoli concettuali propri dei Paesi latini, in particolare della Francia. Riepilogando, sembra che Tschudi-Madsen segua la linea, fortemente direzionata, segnata con i "Pionieri del Movimento moderno" da Nikolaus Pevsner il quale, non a caso, ha firmato la prefazione del volume.

I Paesi di lingua tedesca prima, la Germania poi, sono stati generalmente trascurati dagli storici del restauro; ingiustamente, poiché si tratta di terre che hanno contribuito in maniera sostanziale a chiarire i loro problemi storici e teorici; essi hanno inoltre fornito importanti impianti organizzativi ed hanno prodotto realizzazioni di grande rilievo, seguendo linee solo parzialmente diverse dalle nostre. Infatti gli indirizzi si divaricano, in misura vistosa, soltanto in tempi recenti in virtù dei due elementi di base che caratterizzano il loro operare: da una parte, la grande tradizione filologica che spesso porta ad indulgere su operazioni che giungono al vero e proprio ripristino; dall'altra, l'accettazione del linguaggio moderno che viene chiamato a sostituire, senza equivoci, le nostre "forme semplici" in quei casi ove le ragioni della tutela richiedano

franchi interventi reintegrativi i quali peraltro sconfinano a volte nell'arbitrio della vera e propria invenzione. Ciò detto, un bel contributo è costituito dalla tesi di dottorato sulla storia della tutela e del restauro negli stati tedeschi prima dell'Ottocento svolta da Wolfgang Götz (1956) che sarà poi autore di vari altri studi sull'argomento dai contenuti particolarmente interessanti e ben conosciuti nel mondo tedesco, oltre alla riproposizione molto sintetica di questo primo contributo (Götz, 1975).

Fra i testi più recenti richiamo quello curato da Jan Friedrich Hanselmann (1996), il primo libro ove, insieme alla collana sui Länder orientali, si parli estesamente di casi concreti di restauro architettonico, senza prendere in considerazione gli aspetti amministrativi, spesso trattati insieme alla storia.

Nel 1861, in Olanda, il restauro diviene una questione nazionale, tanto da scatenare persino dibattiti parlamentari. *Geschiedenis Monumentenzorg*, (Storia della Cura dei Monumenti) pubblicato da un quarto di secolo, è il titolo fondamentale per la storia del restauro in Olanda in cui l'autore, Jan Albert Cornelis Tillema, descrive un secolo di restauri realizzati nel Regno dal 1875. L'introduzione segue la linea tradizionale e presenta i personaggi più famosi, in special modo quelli francesi; Gregoire, Vitet, Mérimée e, naturalmente Viollet-le-Duc. La vicenda propriamente olandese del restauro inizia subito dopo la metà del XIX secolo e si impernia su tre personaggi di primissimo piano: il funzionario Victor E. L. de Stuers, membro del Parlamento e principale referente nell'Ufficio di Storia e Scienze presso il Dipartimento degli affari interni; Alberdingk Thijm, esteta ed uomo di lettere, che influenza e, in qualche modo, guida l'azione di Petrus Josephus Hubertus Cuypers, il principale architetto del tempo, alter ego olandese di Viollet-le-Duc che diventerà il capostipite di una lunga tradizione poiché l'attività restaurativa in Olanda sarà strettamente caratterizzata, fino alla Seconda Guerra Mondiale, dalla tendenza stilistica che ancora oggi mostra segni di evidente vitalità.

Nei Paesi dell'Oriente europeo si può osservare un interessante intreccio di esperienze centroeuropee, francesi, e più tardi, anche italiane. In sintesi, dopo una comune lunga stagione caratterizzata dal "restauro dei monumenti secondo lo stile loro dovuto" si può osservare, dal principio del XX secolo, una prevalenza della tendenza filologica, pur con persistenti ed evidenti venature stilistiche.

La Polonia presenta una situazione particolarmente interessante determinata da una copiosa confluenza di orientamenti e di modelli: una comunanza con le scuole di lingua tedesca e una parallela diffusione del pensiero e delle opere di Viollet-le-Duc la cui propagazione è dovuta anche all'opera di Maurice August Ouradou, architetto e genero del Maestro, che opera in Polonia specialmente nel castello di Goluchow (1875-1888) (Jakimowicz, 1966).

Successivamente entra in Polonia anche la linea filologica propugnata specialmente da Camillo Boito. Un patrimonio che, nel suo insieme, crea i presupposti per la formulazione di una vera e propria "Carta del Restauro" varata nel 1909 (Bellanca, 1999). Un accurato *escursus* sulla cultura polacca del restauro è fornita da Jerzy Frycz il quale dà anche conto alle principali imprese condotte a Varsavia, a Cracovia e altrove con i relativi protagonisti (Frycz, 1975).

L'opera dei massimi protagonisti specialmente francesi e italiani, caratterizza unitamente ad alcuni esponenti della cultura centroeuropea la storia del restauro anche in Ungheria. Un buon contributo è dovuto a Miklós Horler (1948) uno dei più attenti e attivi studiosi nel campo della tutela in seno ad organismi nazionali e internazionali, impegnato inoltre nella soluzione dei principali problemi storici e teorici del Restauro. Fra questi, c'è, per esempio, quello dedicato al rapporto fra architettura moderna e restauro dei monumenti (Horler, 1971). La sua storia, di cui esistono varie versioni, segue lo schema tradizionale che dalla preistoria giunge alla rivoluzione francese; alle stagioni stilistiche e filologiche ed ha il suo esito nelle elaborazioni e nelle realizzazioni del secondo dopoguerra ove lo studioso considera specialmente "l'ampliamento del campo del restauro" nonché le innovazioni che ritiene siano conseguite con la "Carta di Venezia" del 1964. Ancora da rammentare sono Dezső Dercsényi e Ferenc Merényi al quale si deve anche un lucido panorama della tutela e del restauro dei monumenti ungheresi negli ultimi decenni.

Anche riguardo al restauro la Spagna dimostra, attraverso una recente, copiosa produzione, di essere particolarmente impegnata a superare i ritardi del passato. Fra i numerosi testi disponibili, scelgo il panorama tratteggiato da Javier Rivera Blanco (1989) molto conciso ma anche chiaro e preciso, seppure non molto originale. Segno poi il primo dei due volumi curati da Antoni González Moreno Navarro (1999). Un'opera nella quale il direttore del "Servicio de Patrimonio de Barcellona" illustra il metodo di approccio al restauro seguito dal suo Ufficio combinandolo con elementi di teoria e frammenti di storia in Spagna. Un'opera dalla quale emerge specialmente la figura di Jeroni Martorell. Si tratta di una visitazione intelligente e vivace della situazione spagnola ove i principi generali, unanimemente condivisi in Europa, vengono interpretati secondo una linea singolare originale e creativa.

A questo stesso tema è dedicata la sezione monografica del periodico "Restauro e Città" (II, n. 5/6, 1987) ove, specialmente il contributo di Susana Mora (pp. 17-18) pone in luce l'influenza dei teorici italiani del XX secolo sul restauro spagnolo. Ancora in lingua italiana, è il saggio di Carlos Cacciavillani (1988); un sintetico ma chiaro e utile panorama concernente i principali esponenti e le maggiori imprese condotte specialmente nel XIX secolo. Un modo di operare che segue l'andamento stilistico-filologico aperto negli ultimi anni a interpretazioni spesso troppo libere e qualche volta ai confini dell'arbitrio.

Le vicende e i protagonisti del restauro architettonico del XIX secolo specialmente in Francia e quelle del restauro filologico-scientifico in Italia sembrano essere una costante delle storie del restauro anche fuori d'Europa. Segno, esemplificando, l'opera di Salvador Diaz-Berrio Fernández (1976), un profilo storico al quale seguono alcuni esempi e una raccolta dei principali documenti sui temi della protezione dei Beni culturali emanati da organismi nazionali e internazionali. In sintesi, una trattazione piuttosto elementare della quale deve essere apprezzato il tentativo di porre in consonanza i capisaldi della cultura e delle esperienze europee con una realtà tanto diversa qual è quella latino-americana, ove l'opera di Diaz Berrio costituisce la prima, pur sintetica trattazione organica sul tema.

In Italia, nonostante il costante interesse mostrato verso temi restaurativi, bisogna attendere molti anni per poter disporre di una storia del restauro in qualche misura organica e compiuta. Infatti non è dato di trovare che poche note dedicate a questo argomento da alcuni principali protagonisti. Fra questi è d'obbligo rammentare almeno Gustavo Giovannoni il quale riassume in un suo tardo volumetto varie, saltuarie note raccolte e noiosamente replicate in varie pubblicazioni fin dal secondo decennio del Novecento (Giovannoni, 1945b). Si tratta di idee ed esempi sporadici e disomogenei presentati senza il supporto di un impianto concettuale preciso e coerente, come dimostrano i diversi fenomeni di varia motivazione e natura illustrati in modo indistinguibile.

Si può così dire che il primo, concluso tentativo di storia, come lo definisce lo stesso autore, nasca a Milano nell'ambiente vivificato, in questo ambito disciplinare, dall'opera di Piero Portaluppi e soprattutto di Ambrogio Annoni. Ne è autore Carlo Perogalli, assistente di quest'ultimo al Politecnico (Perogalli, 1954). La trattazione, piuttosto sintetica, spazia dal restauro genericamente inteso, innovativo piuttosto che conservativo, quale viene praticato fino agli albori del XIX secolo quando, con la riscoperta del gotico, viene codificato il cosiddetto restauro stilistico; un periodo dominato dalla personalità di Viollet le Duc alla cui concezione viene opposto, senza un'adeguata spiegazione, John Ruskin che l'autore ritiene tanto autorevole da riferire alla sua influenza anche alcune sistemazioni, allo stato di rudere, condotte da Gino Chierici e soprattutto da Ambrogio Annoni, il cui pensiero influenza anche il titolo dell'opera di Perogalli. Segue il ricordo dei più noti maestri italiani: Boito, Beltrami, Moretti, esponenti del cosiddetto restauro filologico e storico, che si trasforma in "scientifico" con Giovannoni, al quale è riservato uno specifico capitolo. Viene poi il documento conclusivo della "Conferenza di Atene" e la correlata "Carta italiana del Restauro" alla cui trattazione consegue quella dedicata ai problemi del dopoguerra.

In questa ultima parte della trattazione Perogalli annuncia, con evidente simpatia, i germogli del cosiddetto "restauro critico" di cui considera quali primi fautori Roberto Pane e Agnoldo Pica che assume nel testo un posto di singolare rilievo, al pari di quello concesso dall'autore al suo maestro Ambrogio Annoni del quale illustra alcune realizzazioni, per altro discutibili sotto molti profili nonché il pensiero, che mostra con evidenza di condividere.

Egli infatti sostiene il principio del "non metodo" caro, fino a qualche decennio addietro, alla scuola milanese e specialmente ad Annoni. Inoltre, contrariamente alla linea giovannoniana, sostiene, in questo e in altri suoi scritti, l'impiego, nel restauro, del linguaggio dei nostri tempi quale unico modo per garantire che qualsiasi intervento risulti francamente contemporaneo.

Appare poi significativo il ruolo affidato a Mario Salvadoré, Armando Dillon e specialmente a Giuseppe Cultrera, un architetto siciliano che basa le sue proposte sulla realizzazione dei manufatti protratta nel tempo. Un tema ripreso varie volte dall'autore nel corso della trattazione che richiama alla mente, la recente "esecuzione differita". ("La maggior parte dei libri di adesso sembrano fatti in un giorno con i libri del giorno prima", Chamfort). La proposta poi di differenziare gli interventi in relazione "all'attualità" del manufatto, non è una novità come, pur implicitamente, sembra credere Perogalli, ma una riproposizione, in altra forma, del postulato, di Louis Cloquet, già rammentato.

In sostanza, un'opera che, insieme all'intendimento in buona parte riuscito, di fornire una esposizione organica di fatti e di posizioni, testimonia anche l'adesione ad un concetto di restauro, peraltro prevalente in quei decenni, cui sono affidate funzioni conservative ma anche rivelative e, in determinate circostanze, persino creative. Un volume infine che ha avuto una grande diffusione, soprattutto universitaria, ed ha goduto di un eccellente apprezzamento anche fuori d'Italia. Riconoscimenti, di certo propiziati dalla sua esclusività, ma certamente dovuti anche al valore dell'opera. Infatti essa costituisce ancora oggi specialmente una testimonianza genuina e compiuta di una concezione tipicamente italiana del restauro e delle sue specifiche predilezioni operative. D'altra parte l'impianto generale, conferito da Perogalli alla sua storia, viene sostanzialmente accettato, salvo modesti aggiustamenti, anche da chi scrive dopo di lui così da giungere, pressoché inalterato, molto vicino a noi.

L'organizzazione data da Perogalli alla materia viene infatti confermata qualche anno dopo, nello stesso ambito culturale, da Liliana Grassi (1960) con un volume che ha la sua quarta parte, dedicata esplicitamente alla storia del restauro narrata attraverso sintetici capitoletti corredati da esempi numerosi e pertinenti. Dagli interventi trasformativi condotti in epoca lontana e dopo una breve considerazione della "svolta" avvenuta nel XVIII secolo, la studiosa prosegue sul binario definito da Perogalli. Tuttavia la sua storia si distingue da quella precedente per un maggiore controllo critico, nonché per le parti che precedono la narrazione storica che si configurano come una sorta di sua corposa premessa che precisa, sinteticamente ma lucidamente, i principali nodi concettuali e tecnici della disciplina. Concludendo, un contributo che già dal titolo, *Storia e cultura dei monumenti*, pone bene in evidenza i suoi scopi, quello di offrire un panorama riepilogativo "dell'universo restauro", considerato nei suoi aspetti concettuali, storici e pratici, in una visione che la studiosa considera non identificabile con l'architettura e la sua storia, tuttavia non separabile da questa. A ben vedere, un orientamento fondato su una personale, meditata interpretazione della linea filologica prudentemente aperta alle istanze innovative che si andavano progressivamente affermando e affinando fin dagli anni dell'ultima Guerra Mondiale.

Qualche anno prima aveva visto la luce un ponderoso contributo dovuto ad Alfredo Barbacci, soprintendente ai monumenti dotato anche di notevole esperienza didattica (Barbacci, 1956). Un volume costituito da un'interminabile elencazione di interventi, ordinati per categorie, prezioso quindi come regesto. Ma non certo per trarne spunti o insegnamenti di metodo storico e di esercizio critico dei quali è del tutto carente. Circa la concezione posta in luce si può forse parlare di linea filologica, interpretata in una maniera quanto mai tradizionale, priva di tentativi interpretativi, assunta quindi anche nei suoi aspetti più ambigui; come dimostra, per esempio, la totale assenza di qualsiasi esegesi critica e di ogni discorso veramente architettonico, nonché la passiva adesione al maggiore equivoco del restauro scientifico; quello del cosiddetto "moderno ambientato".

L'opera di Carlo Ceschi (1970) è certamente quella che ha goduto, specialmente in ambito accademico, della notorietà più ampia e duratura. Essa si propone, riuscendovi largamente, di illustrare "una vicenda secolare sempre in svolgimento e mai conclusa"; una ricerca delle origini del restauro e della pluralità dei modi con i quali si instaura, nel tempo, il rapporto uomo-monumento-ambiente. Identificati i termini valutativi delle opere del passato, elencati i punti fermi che qualificano il restauro "moderna-

mente inteso" nonché le cause che ne hanno determinato il successo, Ceschi espone lo sviluppo degli orientamenti restaurativi puntando soprattutto su un ricco compendio di casi. In concreto egli indugia sulle antichità soffermandosi poi sul Rinascimento, e caratterizzando infine, sinteticamente, il periodo fra Sette e Ottocento del quale focalizza episodi e protagonisti. L'autore si concentra poi, in particolare, sui personaggi chiave (Viollet-le-Duc, Ruskin, Boito, Giovannoni). Ma il merito maggiore della vicenda narrata risiede principalmente nelle notizie che riguardano i decenni più vicini a noi: soprattutto gli anni della ricostruzione post-bellica e delle attività svolte in Italia specialmente dalle Soprintendenze; concludendo egli non trascura gli aspetti legislativi e regolamentari dell'operatività (leggi di tutela, Carte del restauro): una grande, utile quantità di dati, relativi anche a temi urbani, accompagnati tuttavia da un orientamento concettuale piuttosto incerto. In sostanza, una trattazione di osservanza filologica assunta nella versione più aggiornata del cosiddetto "restauro scientifico" con i suoi postulati del "minimo intervento" e della "distinguibilità" interpretati secondo una chiara linea giovannoniana; vale a dire attraverso schemi piuttosto che forme. Tuttavia non mancano le aperture, pur molto caute, verso le istanze dell'architettura contemporanea nonché nei riguardi dei fermenti che andavano maturando nei decenni del dopoguerra.

L'anno seguente Cesare Chirici, studioso di estetica, dedica buona parte di un suo volume ad un profilo storico teso a dimostrare l'impossibilità di una teoria, quindi di una soluzione filosofica ampia e convincente di quello che egli definisce "il problema restauro" (Chirici, 1971). Una tesi che l'autore basa su due circostanze diverse e disomogenee: il continuo e rapido sviluppo delle possibilità tecniche e la mutevolezza delle riflessioni teoriche. Condizioni del tutto comuni e naturali in ogni campo dell'attività umana che possono spiegare la conclusione negativa enunciata dall'autore soltanto ove non si tenga conto che ogni restauro, come ogni altra impresa, è buono soltanto per l'epoca che lo giustifica e magari pessimo per altre, come hanno argomentato vari studiosi, in particolare ed in maniera esaustiva, Cesare Brandi. Affermata l'instabilità del restauro egli si rivolge ad una nozione di conservazione che, anche per la genericità con la quale viene definita, si configura più come concetto-rifugio che una vera alternativa. Ma al di là di queste considerazioni occorre aggiungere che l'opera contiene varie e interessanti riflessioni nonché molte notizie poco conosciute relative specialmente agli interventi che precedono l'Ottocento che sono stati trattati dallo studioso con maggiore estensione; più usuale e non priva di dati oggi superati, appare invece la parte successiva relativa ai tempi che ci sono più vicini.

Il "profilo storico" delineato da Maria Piera Sette per il *Trattato di restauro* diretto da Giovanni Carbonara, che ora viene pubblicato con alcune aggiunte come opera autonoma, costituisce una sostanziale alternativa alle storie che lo hanno preceduto (Sette, 1996). Il profilo è guidato dalla concezione, una volta prevalente nella scuola di Roma, oggi purtroppo attenuatasi. Essa consiste in una equilibrata sintesi delle principali acquisizioni della cultura storica europea arricchite dalle elaborazioni prodotte negli ultimi decenni prudentemente distillate; in sostanza, una posizione che sottende il restauro come un complesso di operazioni, che impegnano diversi campi disciplinari, tutte finalizzate alla permanenza degli oggetti di storia, attraverso il massimo rispetto delle consistenze ereditate. Ciò senza escludere, in linea di principio, la legittimità di

azioni innovative come, per esempio, quelle particolarmente problematiche quali sono la rimozione delle aggiunte e la reintegrazione delle lacune.

Non ritengo utile né opportuno soffermarmi su quest'opera di cui questo scritto costituisce una sorta di prefazione. Tuttavia mi sembra doveroso segnalare alcune novità. L'autrice coglie bene le differenze concettuali e pratiche fra il "fare in stile" proprio degli architetti rinascimentali e barocchi, e quelli, sostanzialmente distinti, dei restauratori stilistici e degli esponenti dei *revivals*. Ridimensiona, l'azione di Camillo Boito nella definizione del cosiddetto "restauro filologico" sottolineando invece il fondamentale ruolo che egli ha avuto nel definire la politica delle "arti". Inoltre attribuisce a Giovanni i molti meriti che egli effettivamente ha avuto, non quelli che una storiografia distorta continua ad attribuirgli arbitrariamente. Infine, ha introdotto nella vicenda italiana del restauro importanti protagonisti stranieri, praticamente sconosciuti, insieme ai loro pensieri ed opere. In sostanza, un testo certamente destinato a svolgere una funzione fondamentale nella didattica del restauro e non soltanto in questa.

Al contributo di Maria Piera Sette seguono le *Note di storia del Restauro* che Giovanni Carbonara ha inserito in un recente, ponderoso volume ove presenta, con una lodevole chiarezza di metodo e di concetti, i principali temi del restauro (Carbonara, 1997).

Esse si avviano con le anticipazioni che precedono il XIX secolo, narrate con particolare attenzione; seguono le convivenze settecentesche di modi diversi dopo le quali Carbonara entra nel XIX secolo che vede la nascita del restauro "modernamente inteso", in connessione con "una nuova visione dell'architettura del passato, ormai concepita come atto riflesso, differente e autonomo dalla creazione".

Ad una esauriente considerazione del restauro archeologico legato al neoclassicismo, seguono le vicende del restauro in Francia, nel Regno Unito e nei Paesi di lingua tedesca ove la scena è dominata da Alois Riegl, dai principali storici suoi contemporanei nonché da Paul Clemen, l'autorevole "Der progressive konservator" della Renania. Inoltre, ancora in Europa, emerge la figura di Louis Cloquet mentre in Italia, i posti d'onore sono stati assegnati, com'era naturale, a Camillo Boito e a Gustavo Giovannoni, attornati da numerosi esponenti considerati minori.

Insieme ai massimi episodi, Carbonara considera anche il pensiero e l'opera di personaggi, specialmente italiani, importanti, tuttavia non tali d'aver segnato, in maniera sensibile, la vicenda storica del restauro. Un compendio chiaro e corretto, basato su conoscenze già consolidate, ove tuttavia non mancano molte significative novità e riprese di concetti e di nozioni poco diffuse o dimenticate.

Il lavoro di Jukka Jokilehto, che è stato recentemente edito in versione definitiva, è certamente quello che si pone gli obiettivi più ambiziosi (Jokilehto, 1999). Un'opera che difatti si prefigge di delineare una Storia del restauro senza limiti di tempo né confini di spazio trattando prevalentemente l'architettura ma non limitandosi ad essa. Tuttavia, nonostante le intenzioni, lo svolgimento appare decisamente eurocentrico e non poteva essere altrimenti visto che il "restauro modernamente inteso", cioè definito come strumento di conservazione, vede i primi germogli e la successiva fioritura in questi Paesi; inizialmente a Roma e successivamente in Francia per propagarsi poi all'intera Europa e, molto più tardi, anche fuori dal Continente.

La trattazione rispecchia il carattere dell'autore: un garbato uomo del nord, intimo del mondo anglosassone e, ad un tempo, vicino alla cultura romana che conosce e comprende. Di qui un'abbondanza di informazioni, un modo sintetico e chiaro di esporre

una materia tanto vasta e complessa ed infine una pronunciata, seppur implicita, predilezione per i dati e le notizie piuttosto che per i pensieri astratti e le dissertazioni complesse.

La cospicua parte iniziale del volume è dedicata ai principali snodi della cultura europea quali sono la riscoperta dell'antico, "l'Età della Ragione" e quella del romanticismo. Ad essa segue la stagione del restauro stilistico considerata in vari Paesi; un capitolo ove l'autore illustra, sia pure molto sinteticamente, anche una situazione che viene generalmente ignorata; vale a dire l'esistenza nel Regno Unito, specialmente ma non soltanto negli ambienti ecclesiastici, di evidenti, diffusi e condivisi atteggiamenti trasformativi del tutto contrari alle aspirazioni e alle "prediche" di numerosi rappresentanti della tendenza conservativa che rimane sostanzialmente relegata nel limbo dei principi. Essi, benché sostenuti a parole, vengono contraddetti nel concreto operare dai principali architetti, come sono George Edmund Street e specialmente Gilbert Scott. Quest'ultimo elabora una classificazione degli antichi edifici che riflette, in un certo senso, quella formulata da Jean Philippe Schmit (1845) e precede la distinzione più circostanziata di Louis Cloquet (1894) ripresa, e a volte precisata, dalla maggioranza di coloro che scrivono dopo di lui.

Peraltro l'influenza "conservativa" inglese, se non produce immediati frutti sarà determinante per gli sviluppi successivi che si verificheranno, in misura più o meno robusta, in tutti i Paesi europei. Essi, come primo seppur non del tutto soddisfacente risultato, stimoleranno il passaggio dal restauro "stilistico" a quello cosiddetto "filologico" e alle sue varianti "storica" e "scientifica". Considerazioni queste che la trattazione di Jokilehto non contiene esplicitamente ma che tuttavia suscita attraverso il contenuto degli agili capitoletti in cui egli articola la sua opera, la quale prosegue con la considerazione degli apporti concettuali dovuti, al principio del Novecento, specialmente a studiosi di lingua tedesca (Riegl, Dehio, Gurlitt).

Il volume si avvia alla conclusione considerando le influenze e le collaborazioni internazionali; un rapido panorama che spazia, molto brevemente, nei vari Paesi europei per giungere poi in America, ove viene considerata l'attività restaurativa negli Stati Uniti e i suoi principali protagonisti. Infine, l'autore pone la sua attenzione sopra ambiti Medio Orientali e asiatici per tornare subito dopo in Europa ove riprende il discorso sull'attività conseguente alle due guerre mondiali svolta nei paesi colpiti dalle catastrofi belliche. L'ultimo capitolo è dedicato alle "definizioni e tendenze"; una rassegna molto utile per richiamare i vari temi che sono in discussione, tuttavia troppo sintetica per essere oggetto di esegesi.

In conclusione, un'opera preziosa pur coi suoi squilibri e dimenticanze; nonché con numerosi divari fra il racconto e gli apparati bibliografici. Imperfezioni peraltro inevitabili in un lavoro tanto vasto, complesso e riepilogativo. Infine è piacevole rilevare l'importanza che Jokilehto ha conferito al contributo italiano, sistematicamente negletto, soprattutto nelle edizioni di lingua inglese.

I singoli protagonisti del restauro architettonico possono contare su una buona quantità di volumi o di saggi, più o meno estesi, comparsi su opere collettive o su periodici. Il numero cospicuo di questi lavori richiederebbe la compilazione di un impegnativo repertorio bibliografico: tuttavia ora non è possibile andare oltre una episodica esempli-

ficazione con tutti i rischi di una non voluta parzialità e di inevitabili omissioni insiti in una selezione spinta come questa.

Il personaggio più considerato è senza confronti Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc il cui attuale incremento di popolarità è stato certamente propiziato dalle iniziative motivate dal centenario della morte (1979). Occasione che ha permesso di porre a disposizione degli studiosi alcuni fra i più pregnanti e documentati studi sopra un maestro di indiscussa statura internazionale (Auzas, 1979).

I personaggi che "costituiscono" la grande scuola francese del restauro sono numerosi; fra questi rammento Prosper Mérimée sul quale esiste una eccellente, e relativamente recente monografia (Aa.Vv., 1970) che tratteggia la complessa personalità dell'importante esponente del Secondo Impero. Il prestigioso letterato eredita da Louis Vitet la carica di "Ispettore generale dei monumenti storici", che mantiene per circa un trentennio; ponendolo al centro dell'attività restaurativa svolta nei decenni mediani del XIX secolo. Importante anche il suo contributo concettuale che ha il suo fulcro nella codificazione del cosiddetto "criterio analogico"; vale a dire di uno strumento fondamentale del "restauro stilistico".

John Ruskin che ha goduto di un cospicuo, continuo successo specialmente, ma non soltanto, nel suo Paese non ha avuto una pari fortuna altrove. Alcuni "apostoli", come Giacomo Boni, Raffaele Carloforti, Angelo Alessandri, hanno contribuito notevolmente, vivente il Maestro, a diffondere la sua fama in Italia dove, fra Otto e Novecento, gli sono stati dedicati vari contributi, specialmente in ambiente veneto (Boni, 1919). Successivamente la sua notorietà si è attenuata, proprio quando la stagione filologica ha visto la sua massima espansione. Così i suoi testi hanno avuto edizioni tarde e rade. Peraltro, negli ultimi decenni, la figura di Ruskin è stata riproposta, ripetutamente e autorevolmente, all'attenzione senza tuttavia conseguire la popolarità raggiunta dal francese. Considerato, con notevoli forzature, il precursore e l'ideale caposcuola delle attuali tendenze conservative, sono state pubblicate nuove edizioni delle sue opere, hanno visto la luce esegesi del suo pensiero, per lo più informate e diligenti anche se non sempre originali, anzi spesso di vera e propria maniera, con poche eccezioni (Di Stefano, 1983).

Ma Ruskin non è l'unico protagonista infatti anche nel Regno Unito gli attori importanti del restauro architettonico sono numerosi. Fra questi desidero richiamare l'ottimo studio dedicato da Joseph Mordaunt Crook a William Burges. Un architetto ignorato nel nostro Paese anche dalla storiografia recente sul restauro nonostante la rilevanza della sua attività che si è concretizzata in un cospicuo numero di scritti su i più diversi temi architettonici fra i quali molti riguardanti il restauro dei monumenti (Mordaunt Crook, 1981). Egli infatti è l'autore di numerose opere di vario genere e importanza; fra le ultime rammento i lavori eseguiti nel Castello di Cardiff, il restauro della "Holy Trinity" a Minchinhampton e del Castel Coch nel Glamorgan; un'opera di ricostruzione misurata, plausibile e felice davanti al quale i restauri, molto più famosi di Pierrefonds e Carcassonne, appaiono artificiosi.

Per la Germania rammento il recente contributo di Felicitas Buch derivato da una dissertazione di dottorato, su l'opera e il pensiero di Ferdinand von Quast; un architetto allievo di Schinkel, che, per primo, assume la carica di "Conservatore statale" (Buch,

1990). Interessante, ancorché poco conosciuto nel nostro Paese è August Reichenberger, figura centrale della rinascita gotica in Germania sul quale ha scritto, fra gli altri, Ludwig von Pastor alla fine dell'Ottocento e vi è recentemente ritornato Michael J. Lewis (1993). Rammento ancora il berlinese Bodo Ebbardt, attivo sui castelli tedeschi dopo aver compiuto lunghe peregrinazioni in Italia. Unico architetto, oltre Viollet-le-Duc, citato da Riegl, sul quale è ora disponibile un'eccellente dissertazione di dottorato (Bekiers, 1984). Concludo, richiamando numerosi testi dedicati alla figura dominante di Paul Clemen conservatore della Renania dal 1893; fra questi, segnalo il volume redatto a più mani (Aa.Vv., 1991b). Un'opera che pone in evidenza la profonda conoscenza degli atteggiamenti e dei protagonisti europei del restauro dei quali egli apprezza e, nel contempo, ne critica il pensiero e l'opera. Per esempio, ammira il lavoro svolto da Viollet-le-Duc a Notre Dame di Parigi e a Carcassonne ma esprime severe censure riguardo all'intervento di Pierrefonds. Comunque è evidente il ruolo fondamentale avuto dalla cultura francese alla sua formazione e al costituirsi della sua posizione che può essere definita una combinazione dei criteri filologici con frequenti scivolamenti stilistici e con parallele, spesso contraddittorie, petizioni conservative. Una linea che presenta poi toni di crescente nazionalismo il quale giunge, nella sua tarda attività, persino ad essere considerato un presupposto essenziale della conservazione.

L'"Architetto dei musei di Stato", Petrus Josephus Cuypers è il principale esponente del neogotico olandese e, al tempo stesso, del restauro architettonico, svolto secondo la più rigorosa obbedienza alla tendenza stilistica. La figura di Cuypers oltre ad essere legata alla realizzazione di numerose e importanti opere religiose e civili, è indissolubilmente associata ai suoi restauri condotti in stretta assonanza con le idee di Viollet le Duc che incontra personalmente nel 1863 rimanendone affascinato tanto da incoraggiare in seguito il pubblico olandese a studiarne l'opera.

Un ampio e approfondito esame dei più importanti restauri realizzati da Cuypers è nell'opera di Aloysius Jacobus Cornelius Van Leeuwen *La fattibilità del passato. P.J.H. Cuypers come architetto restauratore* (1995). Il libro, nei capitoli "Un'anima sola" e "Evocativo, nazionale ed educativo", fornisce una chiara immagine dello sviluppo seguito da Cuypers nella trattazione della storia olandese ed illustra i principali lavori svolti dall'architetto per le chiese di Saint-Petrus Banden a Venray, la Stiftskerk a Thorn, quella del Monastero di Roermond, e di Saint-Servaas a Maastricht; inoltre il volume descrive le torri di diverse chiese, le case a Zaltbommel e Kampen ed i castelli, fra cui predomina il restauro di De Haar; una sorta di versione olandese del castello di Pierrefonds.

Anche la Spagna, Paese poco conosciuto almeno dal punto di vista del restauro, conta molti importanti esponenti, come sono, tra gli altri, Juan de Madrazo, Vincente Lampérez y Romea e specialmente Leopoldo Torres Balbas. Fra le opere, tutte recenti, riferite a questo ultimo e massimo protagonista rammento il venticinquesimo volume dei "Quadernos de la Alhambra" (1989). Un'opera corredata da illustrazioni e documenti nella quale numerosi studiosi illustrano l'attività di storico dell'architettura e di restauratore di Torres Balbas, come Giovannoni esponente del restauro cosiddetto filologico, nel centenario della nascita.

In passato non sono numerosi in Italia i personaggi impegnati nell'opera di tutela, ai quali sia stata dedicata una monografia; fra le eccezioni rammento l'opera, di Eva Tea, documentata e partecipata, su Giacomo Boni (Tea, 1932), che segue quella dovuta a

Luca Beltrami (1926). Segnalo poi gli scritti che illustrano la multiforme personalità di Corrado Ricci (Aa.Vv., 1930) e, fra i contributi generali, sempre su questa importante figura, rammento il saggio, tuttora fondamentale, di Santi Muratori (1935).

In tempi recenti si sono infoltiti i contributi monografici dedicati a protagonisti, più o meno importanti, del restauro architettonico. Opere legate, nella maggioranza dei casi, a manifestazioni celebrative come mostre, convegni ed altro. Personaggi che tuttavia sono stati visti con gli occhi di operatori militanti piuttosto che con quelli dello storico. Costituiscono un esempio illuminante i volumi, troppi, che Bologna ha offerto ad Alfonso Rubbiani, ignorando completamente Baldassarre Peruzzi del quale pure ricorreva in quegli anni il centenario della nascita. Un profluvio di carta che conserva il solo merito di averci messo a disposizione una cospicua massa di documenti su una singolare stagione architettonica (Mazzei, 1979; Aa.Vv., 1981c). Peraltro l'abbondante flusso degli scritti recenti ha teso sistematicamente a limitare il valore di un onesto e scrupoloso operatore reo di non operare in consonanza con la tendenza degli autori e tuttavia apprezzato dal suo tempo tanto da raccogliere il consenso di molti restauratori a lui contemporanei fra i quali, rammento per tutti, Luca Beltrami che giunge perfino a destinare ai restauri di Rubbiani i proventi di un suo volume.

Analoghe censure non sono state risparmiare, da una diffusa pseudo-storiografia, ad operatori di primissimo piano (Antonio Muñoz ed altri esponenti specialmente del cosiddetto restauro "scientifico") oppure, meno centrali ma ugualmente importanti, come Alfredo D'Andrade (Aa.Vv., 1981b); opere ove inoltre la documentazione d'archivio fa aggio sulla esegesi critica, viziata anche questa da predilezioni contemporaneistiche, più o meno contenute. Maggiormente equilibrati i giudizi, anche se non manca qui anche qualche slittamento ideologico su Giuseppe Partini (Aa.Vv., 1981d) su Manfredo Manfredi (Borsi, Buscioni, 1983) e, più recentemente, su Camillo Boito (Aa.Vv., 2000).

Ma l'elenco sarebbe lunghissimo specialmente ove si considerassero i contributi, anche ottimi, apparsi su periodici vari che è impossibile rammentare specialmente in questa sede. Tuttavia non si può trascurare, per la sua sistematicità, almeno la collana dei "Quaderni del Dipartimento delle Risorse architettoniche e ambientali" del Politecnico di Milano diretta da Amedeo Bellini. Agili volumi, generalmente ma non sempre, derivanti da tesi di Laurea o di dottorato, che hanno il merito di accrescere le conoscenze su alcuni protagonisti famosi; per esempio Gino Chierici (n. 13), o di richiamare l'attenzione sopra operatori poco o punto noti come, sempre esemplificando, Edoardo Arborio Mella (n. 1), Luigi Tatti (n. 12), Luigi Voghera (nn. 19-20), Luigi Broggi (nn. 23-24).

Chiudo questa nota richiamando alla memoria il fondamentale, seppure ormai annoso volume che raccoglie gli interventi svolti alla Conferenza di Atene del 1931 (Aa.Vv., 1933) che ha visto tra i partecipanti i principali esponenti del restauro architettonico di numerosi Paesi, non soltanto europei. Sono circa sessanta contributi riguardanti i temi fondamentali, di diversa natura, attinenti alla materia: principi generali, amministrazione e legislazione, valorizzazione dei monumenti, materiali e studi sulla degradazione dei monumenti, tecniche di conservazione ed infine il problema inedito, quanto essenziale, della collaborazione internazionale.

La pubblicazione è particolarmente importante perché illustra i traguardi raggiunti

dalla cultura europea sul tema della conservazione delle "cose d'arte e di storia", segnalando nel contempo le specificità di ogni singolo Paese.

Così è facile rilevare la permanenza in Francia delle predilezioni stilistiche, la prevalenza dei criteri filologici in Italia e in Spagna, pur se non mancano deviazioni stilistiche anche vistose, specialmente nel Paese iberico ove, dice Torres Balbas, "On restaure principalement toujours d'après la mode française les grands monuments". La "Society for protection ancient buildings" replica, senza sostanziali novità, i postulati conservativi enunciati più volte fin dalla sua fondazione nel 1877. Ciò in un Paese ove, nella concretezza operativa, appaiono prevalenti le pratiche trasformative attuate secondo linguaggi moderni o, indifferentemente, dedotti dall'antico.

Oltre agli orientamenti storici e concettuali che caratterizzano la pratica restaurativa nei vari Paesi, assumono una particolare rilevanza gli ulteriori temi codificati dalla Conferenza nel suo documento finale. Fra questi rammento l'adesione all'impiego, nel restauro, dei materiali moderni; specialmente del ferro e del cemento. Una legittimazione che deriva dalle numerose esperienze condotte, fra Ottocento e Novecento, in vari Paesi europei. Adoperano infatti il cemento molti allievi di Viollet-le-Duc; il nuovo materiale permette di risolvere delicati problemi in Spagna e nel Regno Unito. In Italia il cemento viene fra l'altro largamente impiegato per riparare i danni provocati dai disastrosi sismi del 1908 (Messina e Reggio Calabria) e del 1915 (Marsica). Infine, Carlo Ignazio Gavini – seguito pur timidamente da Antonio Muñoz – impiega il cemento in vista, evitando cioè di dissimularne la presenza come prescrivono i precetti ateniesi e dopo questi, senza eccezioni, le varie "Istruzioni" del restauro italiane e straniere.

Fondamentale poi il richiamo del documento ateniese affinché anche le scienze e le tecniche collaborino, con tutti i loro metodi e strumenti, alla tutela delle "Opere d'Arte e di Storia". Infine il riconoscimento, del tutto inedito, assegnato alla Collaborazione internazionale per raggiungere lo stesso scopo.

In sostanza, una codificazione che ai contemporanei è sembrata essere l'ultimo tassello per conferire al restauro il ruolo di scienza capace di risolvere, in maniera oggettiva, l'insieme dei problemi conservativi che la cultura del nostro tempo ha delegato al restauro.

Una "certezza" che la guerra si è incaricata di dissolvere ponendo alla vicenda del restauro un ennesimo punto di partenza: un "cercare ancora" destinato, com'è destino di ogni fare umano, a non avere un epilogo definitivo. Di qui la necessità di lavorare con continuità e serietà; con la pazienza e l'umiltà proprie dei veri ricercatori consapevoli che ogni pur modesta acquisizione costituisca una tessera preziosa dell'insieme ma, parallelamente, che l'apporto più impegnato e complesso non possa essere considerato, se non pretenziosamente e soprattutto illusoriamente, alla stregua di "rifondazioni" originali e conclusive.

IL RESTAURO IN ARCHITETTURA

LA CONTINUITÀ PASSATO-PRESENTE E LE OPERAZIONI SULLE PREESISTENZE

Com'è naturale, ogni età stabilisce propri, originali rapporti con i tempi trascorsi e con le loro testimonianze; ne deriva che il molteplice intreccio del binomio presente-passato determina una lunga e complessa vicenda che si articola, nel modo più vario, secondo le diverse situazioni storiche. Il restauro segue le sorti di questa complessità. Esso infatti è nozione solo apparentemente chiara; in realtà si tratta di un concetto variegato, polisenso, difficile da definire sia per ciò che ne costituisce l'oggetto sia, ancor più, per le diverse condizioni culturali e temporali nelle quali s'invera. In sintesi si può dire che "il restauro è lo specchio del gusto e della attitudine critica di ogni epoca" (Cagian de Azevedo, 1948, p. 5). Un riflesso della pluralità insita in questa nozione risiede persino nelle differenti opinioni circa la nascita stessa del restauro. C'è infatti chi lo considera un'attività sempre esistita e chi, viceversa, lo ritiene cosa tipicamente moderna. Peraltro si tratta di una disparità solo apparente, che trova facilmente spiegazione nella sua stessa natura poliedrica.

In senso lato, se per restauro s'intende un complesso di azioni volte a "rimettere in efficienza", risulta evidente che esso è sempre esistito; infatti da quando gli uomini hanno realizzato i primi manufatti si sono dovuti porre il problema di ripararli, di farli durare nel tempo, di renderli adatti a soddisfare le loro mutevoli necessità. In senso specifico, visto come intervento volto a preservare una "testimonianza" del passato, esso è prodotto tipicamente moderno che si definisce fra il XVIII e il XIX secolo, in riferimento a nuove, originali condizioni di cultura. Volendo specificare ulteriormente questo concetto si può dire che nel primo caso è lecito riconoscerli autentiche operazioni di "formatività" architettonica; viceversa nel secondo caso, quello del restauro modernamente inteso, si devono più propriamente intendere attività rivolte, almeno come tendenza, alla conservazione di preesistenze alle quali sia riconosciuto un "valore", in vista della loro trasmissione al futuro.

In generale, fino agli inizi del XIX secolo, è improprio parlare di restauro, quale s'intende oggi, cioè come un complesso di "operazioni volte a restituire il monumento al suo mondo storicamente determinato" (Bonelli, 1963, col. 344). Piuttosto tali azioni devono essere intese nel senso di "aggiornare" le opere del passato adeguandole alle esigenze spirituali, materiali ed estetiche della contemporaneità.

Fino a tutto il Settecento l'operatività sulle preesistenze è soprattutto guidata dalla certezza dei protagonisti — pubblico, committenti, artefici — di operare in una condizione di sostanziale continuità con i tempi trascorsi; vale a dire senza distinguere

il presente dal passato. Così ogni nuovo intervento s'innesta sull'esistente mediante gli stessi strumenti e le stesse modalità — concettuali e pratiche — che hanno prodotto il manufatto originario o che, eventualmente, l'hanno trasformato in epoche successive. In sostanza questi interventi, attraverso azioni sintetiche e creative, tendono a rendere l'opera del passato congeniale al presente; cioè ad esprimere il presente e, in un certo senso, a servirlo, sottraendo la preesistenza al mondo figurativo che l'ha generata o, già in passato, trasformata.

Di qui una pluralità di azioni volte a modificare, per esaudire le necessità del presente e per affermarne gli ideali, piuttosto che a conservare o a riportare in vita valori propri di età trascorse. Questa peculiarità di base costituisce il fondamento delle operazioni più disparate: distruzioni, ricostruzioni, trasformazioni indotte da ragioni politiche, religiose, funzionali o, più semplicemente, di status o di gusto che possono interessare parti modeste, oppure coinvolgere la totalità della fabbrica.

FIGURA 1 Si tratta d'interventi che, dunque, dimostrano l'insistente desiderio di modificare la compagine esistente. Un atteggiamento che conta innumerevoli testimonianze; basti rammentare il vasto fenomeno delle trasformazioni operate, alla fine del Cinquecento, soprattutto sugli edifici ecclesiastici, per rispondere alle prescrizioni liturgiche tridentine. Tra la grande messe di esempi si ricorda il caso di molti organismi basilicali romani "accomodati" sia nell'impianto spaziale che nelle forme espressive. Così le navate, attraverso traduzioni in termini murari, acquistano modulazioni differenziate (Santa Prisca); le cappelle prendono il posto delle navi laterali (Santa Pudenziana) o sono aggiunte ai loro lati (Santa Maria in Aquiro); diventano frequenti le addizioni di cappelle "privilegiate", singolari per forma e dimensioni.

FIGURA 2 L'elenco potrebbe continuare a lungo delineando molte altre vicende innovative; tuttavia, a parte i caratteri e le soluzioni di ogni singola operazione, è agevole constatare che, nonostante i vincoli imposti dalle preesistenze, tutte le "ristrutturazioni" di qualunque natura siano — da quelle più modeste a quelle integrali — appaiono, di regola, caratterizzate da una felice combinazione artistica e tecnica. Tutto ciò in perfetta linea con il gusto prevalente del periodo.

FIGURA 3 Quanto appena detto dimostra che, nella sostanza, l'opera del passato non è percepita come evento storico concluso ma quale tema aperto, atto a recepire nuovi svolgimenti. Una simile procedura mette bene in evidenza il più naturale e diretto corollario del postulato di continuità fra presente e passato; vale a dire la considerazione dell'opera come appartenente ad un "eterno presente" piuttosto che ad un momento storico definito, vedendola di conseguenza, quale essa è di fatto, singolare ed irripetibile testimonianza di un fare ormai irrimediabilmente passato. Sono operazioni ben connotate dalla voce verbale latina *restaurare* che, in epoca imperiale, ha sostituito il verbo, di origine sconosciuta, *instaurare* nel significato di "ricominciare", poi di "restituire", quindi di "rinnovare".

Il restauro così definito, quale rifacimento o ricreazione, ha bisogno di alcune parole esplicative dal momento che, in tutti i tempi, sono esistite anche operazioni tese alla conservazione, più numerose di quanto non si creda.

FIGURA 7 Circa tremiladuecento anni or sono il faraone Seti II garantisce l'integrità d'una monumentale statua di Ramses II, nel grande tempio ad Abu Simbel, consolidandone un braccio mediante un apposito supporto murario. Ancora, per conservare il venerando simulacro ligneo di Artemide Efesia, e non soltanto quello, si usava ungerlo con olio di nardo che veniva iniettato anche all'interno, attraverso fori appositamente praticati (Plinio, *Naturalis historia*, XVI, 214).

FIGURA 8 Due fra i tanti casi che sembrerebbero confutare il carattere non conservativo del restauro

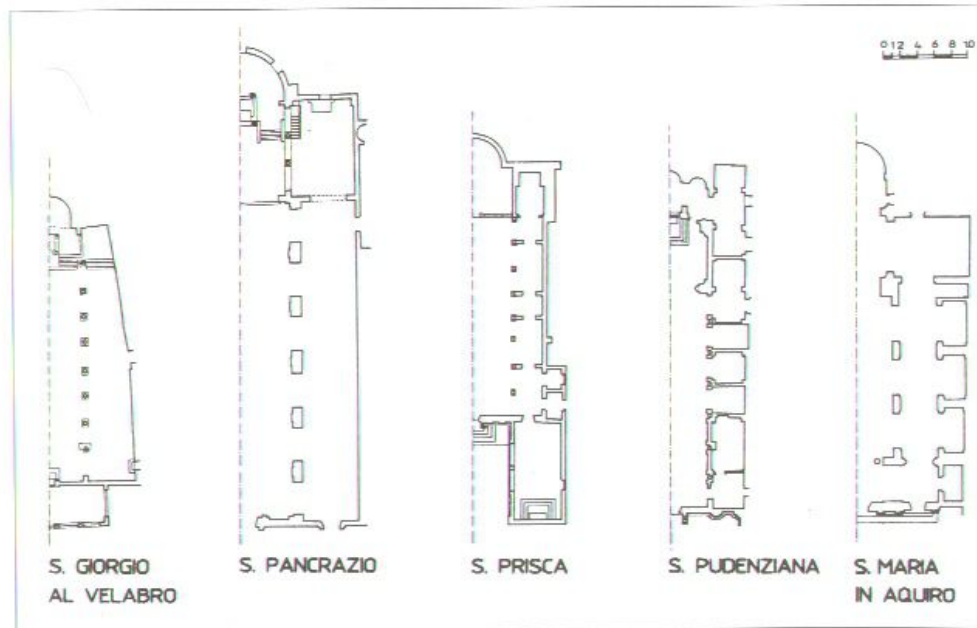


FIGURA 1 • "Aggiornamento" di edifici basilicali. Dal semplice mantenimento del tipo si passa alla traduzione in termini murari ove i pilastri, rispettando o meno i ritmi e gli interassi originari, inglobano o sostituiscono le colonne. Spesso le "traduzioni" danno vita a organismi articolati e singolari; le navate acquistano pulsioni e modulazioni spaziali differenziate e a volte caratteristiche anche attraverso l'inserzione o l'addizione di cappelle, cosicché un impianto a sala (con cappelle) sostituisce quello precedente a più navi (da Sette, 1989).

FIGURA 2 • Roma, Santa Prisca, veduta interna; i setti murari che segmentano le navate laterali riplasmano la spazialità in un organismo che, di fatto, mantiene il suo impianto basilicale.



FIGURA 3 • Roma, Santa Pudenziana, veduta interna. La "ristrutturazione", che si inizia nel 1588, segue la strada dell'"aggiornamento"; le colonne sono racchiuse in nuovi sostegni murari e la canca dell'abside viene tagliata per realizzare la cupola (Francesco da Volterra, 1588). Ciò apporta una menomazione al mosaico (IV secolo), che perde due dei dodici apostoli.



Il restauro in architettura

preottocentesco. Se tuttavia si riflette su questi esempi si noterà che essi somigliano, a parte i mezzi impiegati, soltanto in apparenza agli interventi attuali, dal momento che l'attenzione conservativa non è motivata dal valore storico riconosciuto ai manufatti ma, più semplicemente, deriva dal rispetto o dalla venerazione che una determinata "contemporaneità" ritiene dovuti ad un personaggio, ad un simbolo, ad un oggetto di culto, o ad altro, ereditato dal passato.

A questo proposito sono particolarmente significative le vicende del sarcofago antico contenente le spoglie di santa Petronilla che, nel 754, il pontefice Paolo I aveva trasferito dal cimitero di Domitilla, nella campagna romana, entro la basilica di san Pietro in Vaticano. Esso viene riscoperto e venerato al tempo di Sisto V (1575-90) ma, un secolo più tardi, tolte le reliquie della santa, l'arca, ridotta in pezzi, è impiegata come materiale da costruzione nel pavimento della nuova fabbrica. Risulta qui evidente come, anche in questo caso, la conservazione del manufatto non sia dipesa dal suo valore storico bensì dalla funzione di accogliere una venerata reliquia. D'altra parte sono numerosissimi gli interventi in cui la devozione costituisce un valido strumento conservativo; ma, di contro, a sconsigliare facili generalizzazioni, sono altrettanto diffusi i danneggiamenti, anche dovuti alle stesse ragioni devozionali.

In generale i "restauri" sono condotti da artisti; cosa del tutto naturale visto che allora non esisteva, concettualmente, alcuna distinzione di procedure e di finalità fra la creazione di una nuova opera e il "restauro" di una pervenuta dal passato. La ragione di fondo di tali forme di intervento deriva dalla precisa volontà di cancellare i danni prodotti sull'oggetto dal tempo o dagli uomini; si vuole che esso appaia integro e che si possa facilmente leggerne la consistenza e intenderne il significato. Si vuole anche che l'opera, oltreché intatta, risulti adeguata alle possibilità dei tempi, all'importanza della funzione che è chiamata a svolgere, alla "fortuna" di chi la possiede o della divinità cui è dedicata.

Ma qualsiasi manufatto, specialmente architettonico, detiene inoltre un sicuro valore di bene economico la cui considerazione ha sempre contribuito, in misura notevole, alla sua sopravvivenza. Infatti questa valenza, anche se non è sempre riuscita a frenare le procedure volte a sostituire le preesistenze con opere nuove, ha certamente contribuito a privilegiare le trasformazioni; vale a dire a soddisfare le esigenze della contemporaneità attraverso l'adeguamento di fabbriche nate in tempi trascorsi per rispondere a bisogni diversi.

In ogni epoca gli edifici del passato sono via via adattati a nuovi usi e, il più delle volte, la volontà di modificare emerge indipendentemente dalle condizioni fisiche delle opere che sono oggetto di trasformazione e dall'entità dei lavori eseguiti. A volte l'adeguamento impone pesanti manomissioni, come nel caso delle terme imperiali di Treviri sulla Mosella, in Germania, dove il primo impianto risalente all'età di Diocleziano (284-305) — già modificato negli anni di Costantino (306-37) con l'aggiunta di un porticato, con esedre, all'interno del cortile — è, per ragioni militari, fortemente alterato e piegato a nuovi usi in età tardoantica. Altre volte, pur modificandosi l'originaria destinazione vengono eseguiti adattamenti "poveri", di grande semplicità; in proposito è significativo l'esempio delle case signorili adeguate a sede delle prime comunità cristiane, *domus ecclesiae* (notevole quella di Dura Europos sull'Eufrate, in Siria) oppure adattate a sinagoga (celebre quella di Dura, meno nota quella di Ostia) o a luogo di altri culti, specialmente quello di Mitra, come possiamo riscontrare ad Ostia, a Roma e in altre città del mondo antico.

È ovvio che l'adeguamento può anche comportare la demolizione della fabbrica preesistente come avviene per i titoli (prime chiese dei secoli delle persecuzioni, in qualche modo analoghe alle nostre chiese parrocchiali) che a Roma danno luogo, dopo

l'abbattimento di una singolare modalità di adeguamento, segmentazione della navata laterali; la trasformazione non interessa il settore della navata che fronteggia le cappelle principali; in particolari sono invece acquistata la funzione di nobile atrio degli altari "parallelamente" (da Sette, 1989).

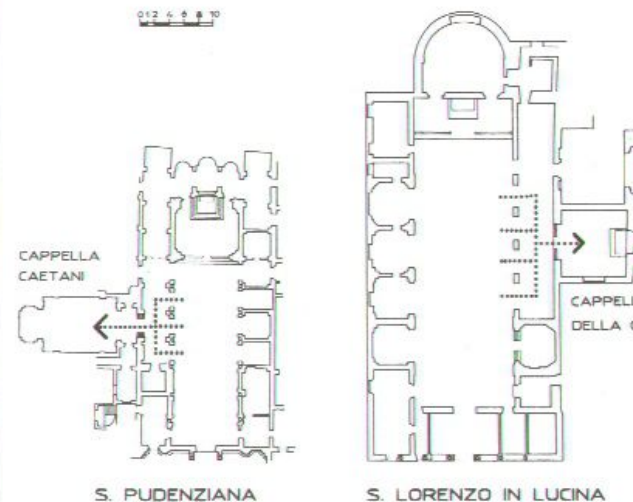


FIGURA 5 • "Rielaborazioni" eseguite secondo le regole della "economia moderna" che evidenziano una esplicita e forte inclinazione a riorganizzare l'insieme mediante un linguaggio progettuale adeguato, basato su rapporti semplici precisi del Rinascimento. Le pareti interne presentano sequenze precise, e combinazioni diversificate. La "convenienza" fra le parti viene garantita mediante accorgimenti diversi, specialmente collocando gli elementi aggiunti in posizione congrua rispetto a quelli preesistenti come nel caso degli allineamenti con gli ordini columnari o il pieno della colonna posto in asse (da Sette, 1989).

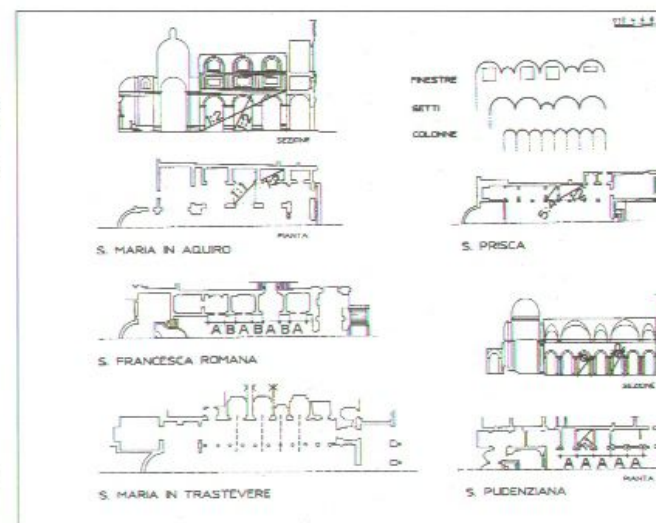
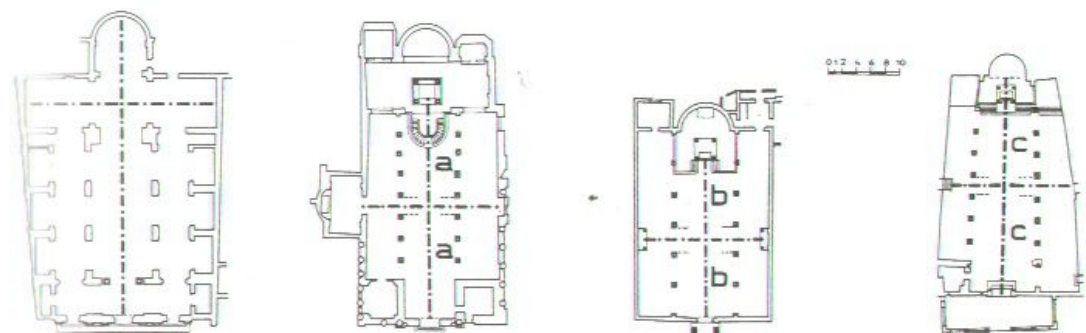


FIGURA 6 • Esempi di espliciti richiami al simbolo della croce. È da notare che l'intersezione fra i bracci - concreti o ideali - si situa per lo più in posizione baricentrica (da Sette, 1989).



l'editto di Costantino in favore dei cristiani (anno 313), alle "basiliche titolari", le quali prendono il posto delle antiche abitazioni distrutte, estendendosi oltre il loro perimetro. Il desiderio di realizzare opere giudicate più degne favorisce il succedersi di demolizioni e delle conseguenti ricostruzioni *a fundamentis*. È questa una consuetudine che permane a lungo pur se ogni epoca la sostanzia e la interpreta in maniera propria; essa trova l'esemplificazione più evidente nelle architetture romane che sono oggetto di molteplici ricostruzioni *ab imis* (da cima a fondo) mantenendo sempre il sito e le dediche primitive. Il Pantheon di Roma illustra bene questo atteggiamento; fondato nel 27 a.C. da Marco Vipsanio Agrippa, genero di Augusto, in realtà è stato "rimodellato" da Domiziano (81-96) e Traiano (98-117) poi rifatto completamente da Adriano (tra il 120 e il 124), che riportò la dedizione di Agrippa, "restaurato" da Antonino Pio (138-61) e ulteriormente trasformato, soprattutto nel 202, al tempo di Settimio Severo e Caracalla, cui si deve la seconda dedizione che compare sul timpano.

Non c'è dubbio, quindi, che la produzione architettonica sia caratterizzata da successioni spesso lunghe e complesse di apporti costruttivi, dunque, di stratificazioni. Si può dire che il concreto operare evidenzia sempre una specifica attenzione verso il passato e, nel contempo, metta in luce l'intento di trasferirlo nel presente ogniquale volta vi riconosca possibili utili connessioni. In sostanza l'antico va ad accostarsi al nuovo per dar vita, "insieme", attraverso molteplici processi innovativi, ad opere originali. Su questa linea risulta particolarmente significativa la consuetudine di reimpiegare materiali di spoglio che, spesso determinata da ragioni pratiche ed economiche, appare altresì mossa dal desiderio di "far rifluire nelle nuove costruzioni la forza e la gloria delle antiche" (Assunto, 1961, p. 63). Quest'uso persiste nel tempo e conta una miriade di singolari episodi, ciascuno dei quali sottintende valori e peculiarità propria.

Il fenomeno assume speciale diffusione e rilevanza nel medioevo. Così, per Carlo Magno e la sua aspirazione politica volta al rinnovamento dell'impero romano, l'impiego del materiale antico costituiva un preciso riferimento ideale, culturale ed insieme il "riconoscimento della sua qualità artistica" (Assunto, 1961, p. 64), non differenzialmente da quanto si può constatare in età ottoniana, intorno all'anno mille. Un particolare risalto è riservato all'utilizzazione di "pezzi" (colonne, capitelli, architravi ecc.) provenienti da monumenti più antichi, meglio se di età classica, i quali non sempre vengono modificati ma, al contrario, entrano a far parte del nuovo testo mantenendo le loro precise caratteristiche.

Gli elementi, rilavorati o no e con funzioni uguali, analoghe o differenti dalle precedenti, si presentano in una numerosa casistica. A volte si tratta d'interventi limitati, come avviene per il frammento di cornicione inserito nel portale di San Frediano a Pisa, con la sola aggiunta d'un ghirigoro intrecciato di gusto preromanico. In altri casi le parti reimpiegate sono talmente prevalenti da costituire la materia prima sulla quale si definisce e articola la qualificazione del manufatto. Valga per tutti l'esempio della basilica di San Marco a Venezia che è sicuramente il più notevole monumento compiuto attraverso un generalizzato impiego di pezzi più antichi.

Richiamate, nelle linee d'insieme, ragioni, scopi, caratteristiche essenziali del cosiddetto restauro nei secoli che precedono l'Ottocento, è necessario esaminare sinteticamente le principali modalità che ne qualificarono la dimensione operativa.

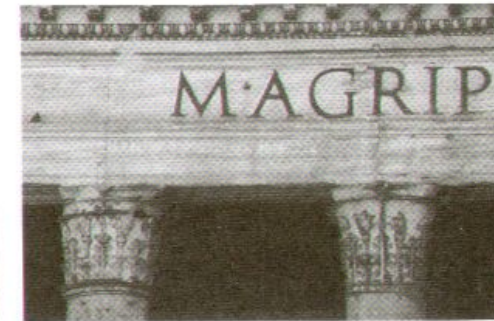


FIGURE 7-8 • Abu Simbel (Bassa Nubia, Egitto). Grande tempio rupestre smontato e rimontato (1963-72) sull'alto di un pendio roccioso tendenzialmente identico a quello originario; veduta frontale (fig. 7) e particolare delle integrazioni (fig. 8). Tra dei quattro colossi che rappresentano Ramses II appaiono ben conservati; quello a sinistra dell'ingresso risulta invece spezzato all'altezza delle ginocchia e i frammenti della testa e del busto giacciono a terra. Le integrazioni eseguite per consolidare, ma ancor più volute per dare completezza alle strutture lacunose, si manifestano apertamente per quello che sono, consentendo una lettura chiara e storicamente esatta.

FIGURE 9-10 • Roma, Pantheon, fronte principale e dettaglio della trabeazione. Sul fregio campeggia la dedizione di Agrippa (27 a. C., anno di fondazione) inserita nel rifacimento di Adriano (120-24); sull'architrave, in misura meno evidente, compare la seconda dedizione che risale al tempo di Settimio Severo e Caracalla (202).

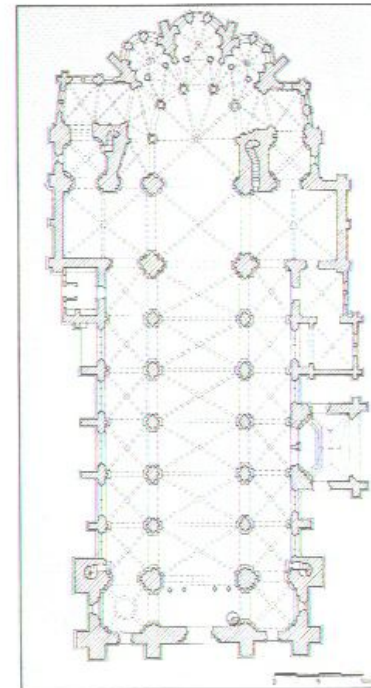


FIGURA 11 • Châlons-sur-Marne (Francia), Notre-Dame-en-Vaux, pianta. L'edificio, noto fin dal secolo IX, viene ampliato e trasformato nel primo periodo gotico (1150-1220); sono inserite tribune e triforio, cinque cappelle (semicircolari e rettangolari) sul deambulatorio, cuspidi con copertura in pianto sulle due torri della facciata occidentale (fine secolo XIII), vetrate sulle grandi finestre (flamboyants) delle navate laterali, nonché il chiostro (1170-80) realizzato sul fianco settentrionale della chiesa (distrutto nel XVIII secolo). Le forme archiacute di cappelle e tornacoro, attribuite al secolo XVII, derivano da una pratica costruttiva legata alla tradizione gotica che, anche a distanza di secoli, sa far rivivere, quasi senza scarto apparente, la forma stilistica connotata al più autentico *genius loci* (Barbieri, 1955), tanto da giustificare dubbi e incertezze sulla loro vera datazione (da *Enciclopedia dell'Arte Medioevale*, IV).

1 LA "MANIERA DEL TEMPO"

Si è già detto che il restauro è opera di artisti i quali, di regola, caratterizzano i loro interventi attraverso la "maniera del tempo" cioè impiegando i codici linguistici propri del loro mondo figurativo e non quelli, pertinenti ad epoche trascorse, che definiscono le opere da restaurare. Tali nuovi apporti sono, in genere, qualificati dalla massima sincerità di linguaggio e d'espressione e si collocano nella fabbrica antica, con grande disinvoltura, accanto alle parti sopravvissute cui tendono, ma non sempre, a legarsi attraverso proporzioni e ritmi e non mediante stilemi.

Fra i moltissimi esempi si possono rammentare le aggiunte e le sopraelevazioni gotiche che hanno integrato l'edificio romanico di Notre-Dame-en-Vaux, a Châlons-sur-Marne, nonché le addizioni barocche inserite nella cattedrale di San Giacomo a Santiago de Compostela, fra le quali emergono l'abside e il fronte destro del transetto. Si ricordi, inoltre, il portico costruito nel Settecento davanti al prospetto del duomo di Monreale e infine il caso della cattedrale di Saint-Étienne a Metz (edificio gotico che ha inglobato i resti di una preesistente chiesa romanica) dove Jacques-François Blondel, pur raccomandando l'impiego dello stile gotico negli interventi su edifici medievali, in nome di un corretto *esprit de convenance*, rinnova il primo ordine della facciata sudorientale (1763-66) con un portale, inquadrato da un vistoso ordine dorico su colonne binate, affiancato da nicchie con statue. Unica preoccupazione dell'architetto sembra essere stata quella di non mascherare la grande finestra gotica che campeggia al centro del prospetto.

In numerosi altri casi i nuovi apporti assumono un posto egemonico nell'opera, che vede gli elementi preesistenti relegati al ruolo di residui inessenziali alla definizione della moderna immagine. Basti a questo proposito richiamare alla memoria l'*opus reticulatum* sul fianco delle chiese medioevali di San Gregorio e San Ansano ad Ascoli Piceno, oppure i resti trecenteschi presenti nel primo ordine della facciata albertiana, inequivocabilmente rinascimentale, di Santa Maria Novella a Firenze. Al pari, le pareti laterali dell'antico San Francesco di Rimini, decorate da bifore, che sono sopravvissute alla ristrutturazione albertiana e ancor oggi costituiscono il discreto fondale della teoria di arcate che fascia e ingloba l'organismo preesistente. Inoltre, si rammentano i frammenti medioevali inseriti da Francesco Borromini nei superbi monumenti funerari in San Giovanni in Laterano a Roma; figure (Sergio IV, Riccardo Annibaldi della Mola ecc.) sistemate in modo tale da conservare il loro valore intrinseco senza tuttavia minare l'unità e il carattere barocco degli insiemi.

Fissate le modalità operative di base, si deve tuttavia aggiungere che, ferme le regole generali, i tipi d'intervento sono vari e molteplici quanto i sentimenti del tempo, le reminiscenze, le circostanze, le convinzioni, la sensibilità di committenti e artisti. Di conseguenza gli esempi proposti, pur illustrando casi particolarmente significativi, non potranno che dare un quadro povero e schematico d'una realtà quanto mai complessa e articolata.

Nel mondo antico, specialmente romano, l'azione più rappresentativa sulle preesistenze è costituita dalla ricostruzione totale o quasi delle fabbriche; un'operazione che molto più tardi è stata ben sintetizzata con l'adagio *Restauratio est renovata creatio*. Esso esprime la precisa volontà di ripristinare, in relazione al soggetto, l'aspetto e la comprensibilità dell'opera che il tempo o gli uomini hanno alterato.

La casistica di tali ricostruzioni conta episodi molto indicativi per quel che concerne la pratica innovativa. Così a Roma il tempio di Saturno, eretto nel 497 a.C., viene ricostruito, su richiesta di Augusto, nel 42 a.C. da T. Munazio Planco e in proposito è lecito pensare, come afferma Rodolfo Lanciani (*Rovine e scavi di Roma antica*, Roma, 1985, pp. 257-58), che il restauro sia avvenuto non tanto per ragioni di culto quanto per necessità pratiche, essendo la fabbrica usata fin dal tempo di Valerio Publicola (metà del I secolo a.C.) come *aerarium* o tesoro ufficiale del popolo romano. Il tempio di Castore e Polluce, dedicato nel 482 a.C., è rifatto da L. Metello Dalmatico (117 a.C.) e poi

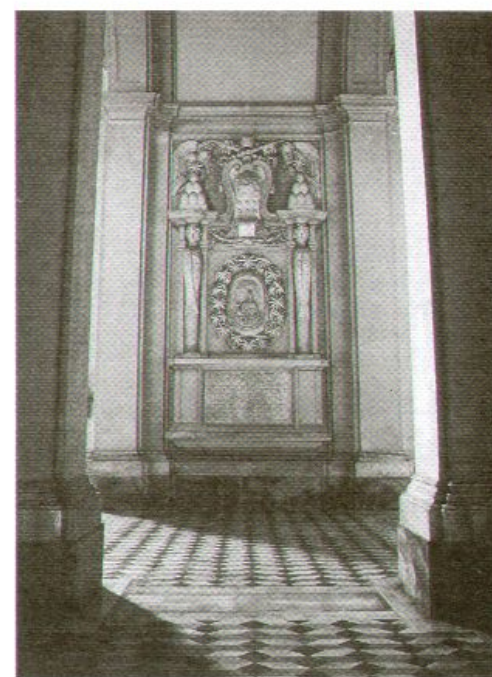
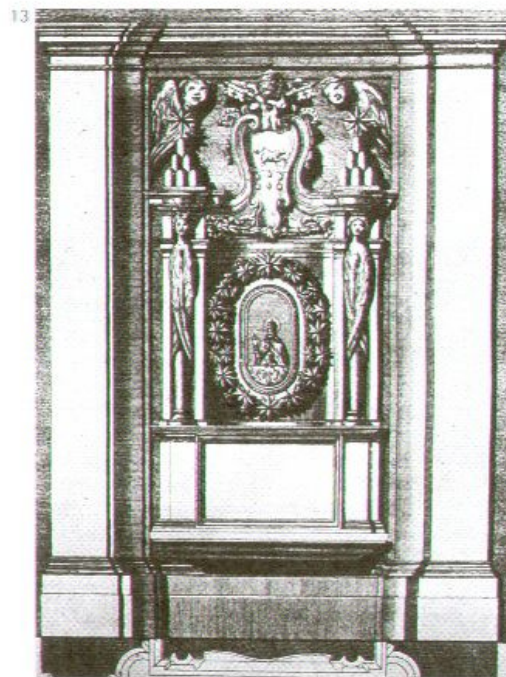
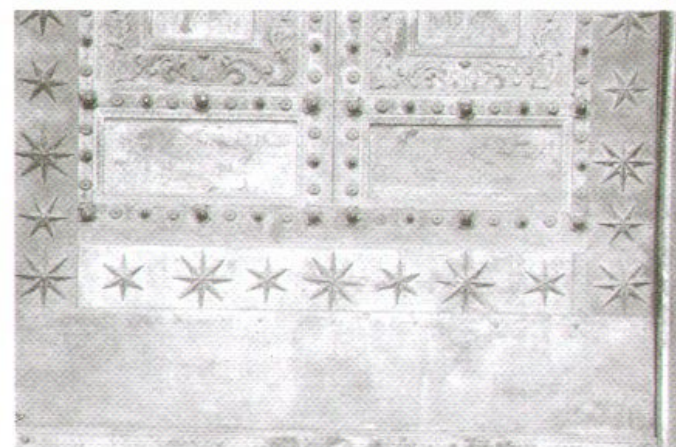


FIGURA 12 • Ascoli Piceno, San Gregorio, fianco. L'*opus reticulatum*, pur mantenendo intatte le proprie peculiarità, di fatto non esplica un ruolo determinante nella definizione della nuova immagine.

FIGURE 13-14 • Roma, San Giovanni in Laterano, memoria di papa Sergio IV in un'incisione di A. Specchi (fig. 13) e sua sistemazione nella navata destra operata dal Borromini per il giubileo del 1650 (fig. 14). Il rinnovamento determina modifiche che investono molte parti della fabbrica, comprese le antiche memorie che vengono reintrodotti in manufatti contemporanei. Qui Borromini iscrive la lapide in un alto basamento e "incastra" l'effigie marmorea in una cornice mistilinea coronata da stelle che fa da centro alla composizione (da Portoghesi, 1955).

FIGURA 15 • Roma, San Giovanni in Laterano, il portone bronzeo realizzato da Francesco Borromini modificando i battenti di Sant'Adriano (antica Curia Senatus) integrati per adattarli al nuovo vano "con giunta di stelle d'intorno e da piedi con vaghissimo fogliame".

ricostruito nel 7 a.C. da Tiberio e Druso. La *Curia Senatus*, prima detta *Ostilia* poiché la tradizione ne attribuisce la fondazione a Tullio Ostilio (673-42 a.C.), è riparata e probabilmente ampliata da Silla nell'80 a.C. (*Curia Cornelia*), successivamente ricostruita da Cesare nel 44 a.C. (*Curia Julia*), poi continuata sotto i triumviri e completata da Augusto (27 a.C.-14 d.C.); ulteriormente danneggiata dall'incendio neroniano (64) è riparata da Domiziano (81-96) e, dopo l'incendio di Carino (283), ricostruita da Diocleziano (284-305).

Comunque il "riadattamento" è ben documentato anche per altre forme d'arte; si attuano "recuperi" e si operano interventi complessi come attesta il trasporto di affreschi, ritagliati col muro di supporto, da Sparta a Roma. Dalle testimonianze giuridiche di Sesto Pomponio e Giulio Paolo (III secolo d.C.) si ha notizia di operazioni volte a risarcire le statue con parti, braccia o piedi, prelevate da altre sculture con la netta esclusione della testa, considerata essenziale a caratterizzare l'immagine.

Nel 30 a.C., Avianus Evander restaura l'*Artemis* di Timotheos nel tempio di Apollo sul Palatino (Plinio, *Naturalis Historia*, XXXVI, 32) e, dopo il 46 a.C., sono documentati interventi di aggiornamento sulla statua di Giano nel foro Romano per adeguarla al nuovo calendario di Cesare. Venne allora modificata la posizione delle dita che indicavano il numero di giorni dell'anno: 365 e non più i 355 risultanti dai precedenti computi (Plinio, *Naturalis Historia*, XXXIV, 33). E ancora, l'imperatore Vespasiano (69-79) commissiona il "restauro" della *Vittoria* di Brescia, tratta da una statua di Afrodite, la mitica capostipite della famiglia Giulio-Claudia; le fa inserire foglie argentee di lauro intorno al capo, le aggiunge le ali e la riveste d'oro.

Comunque, a queste "reinvenzioni" prettamente intenzionali, si accompagnano spesso innovazioni legate a fatti politici o al diffondersi di nuovi culti. Ovviamente tale procedura caratterizza in prevalenza i primi secoli cristiani che attestano molteplici operazioni d'adattamento di fabbriche del passato alle esigenze della nuova religione.

Così il Partenone è trasformato in chiesa e dedicato alla Vergine Maria nel 662 d.C.; l'Eretteo subisce profonde e continue modifiche dal VI al X secolo; a Siracusa il tempio dorico di Atena (risalente al V secolo a.C. e già più volte distrutto, ma sempre ricostruito sul medesimo luogo) viene adattato a basilica cattedrale attraverso la chiusura degli intercolumnni e l'apertura di arcate nella cella. Analoga sorte subisce il tempio detto della Concordia (o meglio tempio F) ad Agrigento la cui trasformazione in chiesa cristiana ne ha garantito per lungo tempo la conservazione. Fra i numerosi esempi romani si segnalano il tempio di Antonino e Faustina e quello del Divo Romolo nel foro Romano, divenuti rispettivamente la chiesa di San Lorenzo in Miranda e quella dei Santi Cosma e Damiano; il tempio rettangolare del foro Boario, detto della Fortuna Virile, modificato durante il IX secolo nella chiesa di Santa Maria Egiziaca. Alle pendici del Palatino, l'*Atrium Gaii* diventa Santa Maria Antiqua e il Pantheon, che appartiene di diritto al demanio dello Stato, viene chiuso al culto pagano e consacrato a quello cristiano, col titolo di Santa Maria ad Martyres, quando l'imperatore di Bisanzio, Foca, lo concede al papa Bonifacio IV (608-15). Ad Assisi il tempio romano detto di Minerva (Santa Maria Sopra Minerva), ad Ascoli Piceno il tempio detto di Vesta (San Gregorio) e ad Alba Fucens (Massa d'Albe) il tempio con podio sono tutti trasformati in chiese, e l'elenco potrebbe continuare ancora per molto.

Sono poi da aggiungere i rinnovamenti di basiliche che, costruite per il culto ariano, vengono spesso riconciliate al culto cattolico dopo essere state nuovamente dedicate. A questo proposito valga da esempio il caso di Ravenna, dove la *Aghia Anastasis Gothorum* diviene la basilica dello Spirito Santo e San Martino in Ciel d'Oro si trasforma in Sant'Apollinare Nuovo. Analogamente, con l'estendersi delle conquiste musulmane, prima arabe, poi turche, molte chiese cristiane diventano a loro volta moschee come avviene a Damasco, Atene e Costantinopoli dove l'impianto bizantino di Santa Sofia è assunto quale prototipo di numerosi edifici sacri islamici di Istanbul.

Naturalmente le esemplificazioni proposte tendono a circoscrivere un fenomeno diffuso del quale è pressoché impossibile quantificare la portata. A parte le specifiche modalità e le caratteristiche di ogni singolo caso, tutti questi interventi confermano

FIGURA 16 • Atene, Acropoli, Eretteo, pianto. L'edificio asimmetrico, costituito da più fabbriche legate insieme da Filodote (secolo V a. C.), subisce modifiche tra i secoli VI e X quando viene adattato a chiesa cristiana. A questo scopo, l'area del tempio orientale è tripartita in navate con l'aggiunta di un'abside semicircolare all'interno, a tre facce all'esterno, che invade il portico est fino a saldarsi alle due colonne mediane; sembra testimoniata anche la presenza di un matroneo (da Zander, 1993).

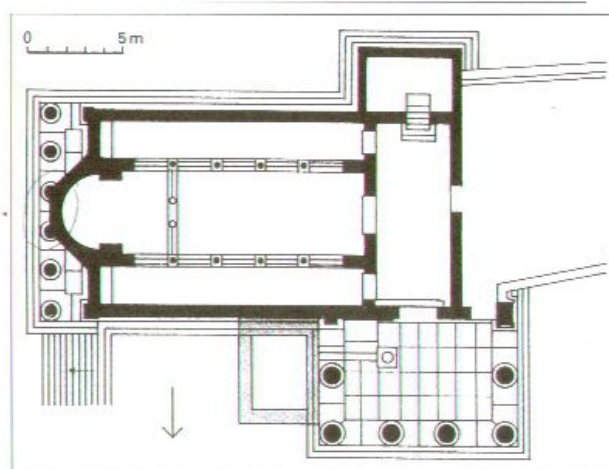
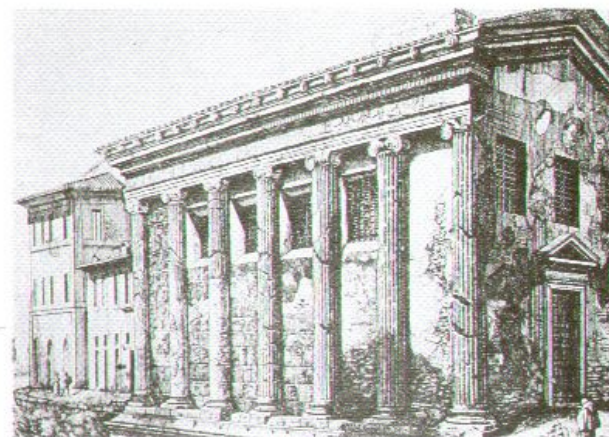


FIGURA 17 • Siracusa, cattedrale di Santa Maria del Piliero, interno; scorcio della navata centrale e di quella laterale sinistra. Il duomo di Siracusa rappresenta certamente uno degli esempi più significativi di "architettura stratificata". Il preesistente tempio dorico periptero anfigitro esostilo di Atena (secolo V a. C.) viene trasformato in basilica cristiana fin dal VII secolo chiudendo gli intercolumnni della peristasi e aprendo otto archi a tutto centro su ogni lato della cella. Subisce modifiche in periodo normanno ed è profondamente ristrutturato dopo il terremoto del 1542. Nel XVII secolo si inizia un processo di adeguamento dell'intero organismo con la costruzione di numerose cappelle e la modifica delle absidi. La facciata di A. Palma è realizzata tra il 1728 e il 1754. Intorno alla metà del XVIII secolo vengono effettuate aggiunte vistose e diffuse decorazioni eliminate in gran parte nel 1925.



FIGURA 18 • Roma, tempio detto della Fortuna Virile (ma forse di Portuno) in un'incisione di Luigi Rossini. L'edificio, pseudoperiptero ionico tetrastilo, è riconosciuto come quello originariamente edificato da Servio Tullio (557 a. C.) e ricostruito dopo un incendio nel 212 a. C. Tra l'872 e l'882 viene trasformato in chiesa, ampliato con la chiusura degli intercolumnni del pronao e dedicato a Maria Vergine. Al tempo di papa Pio V (1566-72) è ceduto agli Armeni con il nome di Santa Maria Egiziaca. Successivamente viene ripristinato da Antonio Muñoz, negli anni venti del nostro secolo (da AA.VV., 1982).



l'assunto di partenza; vale a dire l'aspirazione a riplasmare le preesistenze secondo la "maniera moderna" per costituire opere originali. Ciò mediante il vario e complesso intrecciarsi delle nuove forme con quelle del passato, si da creare una diversa unità che, comunque, appare ineludibilmente figlia del suo tempo. E proprio l'interesse per l'unità nella molteplicità e la molteplicità nell'unità costituisce un aspetto fondamentale della cultura artistica medioevale, espressione d'uno dei periodi più interessanti a riguardo.

Oltre che sui maestosi edifici dell'età romana in rovina, le primitive chiese medioevali s'impongono sui muri delle vecchie basiliche cristiane. Spesso il nuovo adeguamento comporta la sostituzione di volte alle precedenti coperture in legno, l'introduzione del transetto, che determina un notevole mutamento della concezione spaziale dell'edificio, nonché il frequente abbandono dell'atrio caratteristico dell'impianto paleocristiano. Inoltre gli edifici si adornano di "figurazioni colorate, di materiali preziosi e rutilanti, indice di un gusto che si orienta verso tutto quello che nell'arte colpisce direttamente i sensi" (Assunto, 1961, p. 46). L'attenta combinazione dell'aspetto decorativo e della sostanza strutturale nelle forme architettoniche caratterizza soprattutto l'arte gotica che riplasma in tal senso tutte le forme del passato; nasce una nuova relazione tra funzione e forma, tra struttura e aspetto. È così che l'intrinseco legame delle figurazioni pittoriche e plastiche con l'architettura diviene una costante dell'operatività medioevale e, con l'emergere di un nuovo ideale di bellezza e di un rinnovato sentimento della natura, mutano anche i rapporti con l'antico. Nella ininterrotta linea di continuità fra romanità e medioevo emerge, comunque, una nuova consapevolezza del presente che considera il passato come un'entità unitaria fornita di un proprio significato, da rispettare o da trasformare; in realtà la preesistenza viene smembrata, frazionata e poi inglobata in nuovi organismi, sempre in perfetta curatela.

Esemplare è il caso del duomo di Pisa dove vengono reimpiegate molte antiche opere di origine locale; nella sua prima fase costruttiva, sotto la direzione di Buscheto, avviata nel 1064, sono riutilizzati frammenti antichi, di provenienza romana (per esempio capitelli delle terme di Caracalla) al fine di realizzare un'opera pienamente moderna. In questo modo una scelta, solo apparentemente dettata da senso pratico, contribuisce ad accrescere il "valore" del nuovo testo, nel quale entrano a far parte rilevanti pezzi di recupero.

Analoghe modalità d'intervento riguardano anche il rifacimento di opere, riplasmate attraverso inserzioni misurate ma sufficienti però a conferire all'immagine un carattere più moderno. È il caso della statua equestre tardoantica, in bronzo dorato, detta *Regisole* collocata sulla piazza principale di Pavia. Proveniente da Ravenna è ridotta in frammenti nel 1315; vent'anni più tardi è ricomposta con parziali modifiche. Infatti, oltre alla doratura, il cavaliere acquista redini, speroni, staffe e un cagnolino che va a sostituire la precedente figura di un "barbaro" sottomesso allo zoccolo del cavallo. Analogo è il "riadattamento" della figura pisana detta *Cinzica*, un frammento di matrona velata, consunta nel volto. L'artefice romanico del suo restauro, vicino alla maniera di Biduino (seconda metà del secolo XII), ha ripreso e continuato le pieghe nella parte inferiore della veste, ha risolpato l'avambraccio e la mano sinistra, ha rifatto il volto, ristrutturato i capelli ed aggiunto gli occhi di marmo nero conferendo all'opera il sigillo del medioevo romanico toscano.

Nel corso del Quattrocento l'attenzione degli artefici si concentra prevalentemente sui monumenti "classici". Brunelleschi e Donatello li studiano e li rilevano accuratamente, durante lunghi soggiorni a Roma, ne tentano "restauri" grafici e ne ricavano "norme" da applicare nella loro attività. È una pratica che diventa consueta

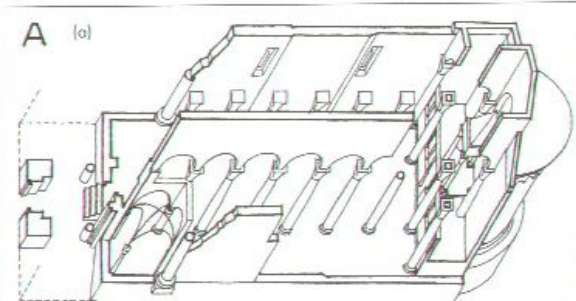
19



FIGURA 19 • Assisi (Perugia), piazza del Comune, tempio romano detto di Minerva. L'edificio corinzio, posto su alto podio, nel medioevo viene utilizzato prima come abitazione e poi come prigione. Nel 1539 con il prolungamento della cella è trasformato nella chiesa di Santa Maria sopra Minerva la quale, nel 1634, è riadattata da Giacomo Giorgetti in forme barocche e, nel secolo XVIII, dedicata a San Filippo Neri.

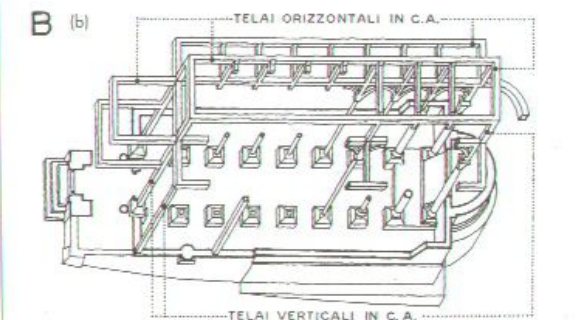
FIGURA 20 • Massa d'Albe (L'Aquila), San Pietro ad Alba Fucense; (a) l'impianto romanico e gli apporti dei secoli successivi; (b) sistema di due ordini di telai in cemento armato (da Miarelli Mariani, 1979).

FIGURA 21 • Massa d'Albe (L'Aquila), San Pietro ad Alba Fucense, veduta interna. La chiesa deriva dalla trasformazione di un tempio italico-romano del II secolo a. C. dedicato ad Apollo; essa subisce vari rifacimenti e modifiche dovute per lo più ai terremoti. I lavori di ricostruzione, che si iniziano dopo quarant'anni dall'ultimo sisma (1915), comprendono opere di anastilosi, rimontaggio, sostituzione, integrazione e consolidamento con struttura in cemento ad armatura metallica formata da cordoli perimetrali posti sulla sommità dei muri, nonché montanti e travi trasversali e longitudinali a due diverse altezze.



PRINCIPALI AGGIUNTE SUCCESSIVE AL XIV SEC.

- SEC. XV CORPI DI FABBRICA AFFIANCATI ALLA TORRE, INTEGRAZIONI E RIFACIMENTI VARI
- SEC. XVI CONTROSOFFITTURA LINEA NELLA NAVATA CENTRALE (1526) PAVIMENTO (1537)
- SEC. XVII ALTARE MAGGIORE (1702), ALTARI DELLE NAVATE MINORI E DELLA PARETE NORD



soprattutto dopo la metà del XV secolo e che risulta documentata dai taccuini di numerosi artisti: Giuliano e Antonio da Sangallo, Francesco di Giorgio Martini, Domenico Ghirlandaio, Baldassarre e Sallustio Peruzzi, Andrea Palladio non sono che alcuni dei nomi più noti.

Si costituiscono le prime collezioni d'arte antica; si scava alla ricerca di singoli "pezzi" senza preoccuparsi dell'organismo cui appartengono. Tuttavia questa febbrile raccolta d'oggetti antichi convive, proprio in Roma, con la contemporanea distruzione di molti resti del passato: si tratta perlopiù di fabbriche in stato di rovina, considerate inservibili se non come fonte di materiali nobili (colonne, marmi, travertini ed altro ancora) utili all'edificazione dei nuovi organismi della città rinascimentale.

Questa evidente dicotomia si può spiegare considerando il valore strumentale attribuito all'antichità, intesa come messe di stimoli e di materiali giovevoli all'operare contemporaneo. L'intervento sulle preesistenze, specialmente scultoree, tende pure, in questo periodo, ad aggiornare le opere del passato adeguandole al gusto del momento ma anche a guarirle dai guasti del tempo. Infatti, le opere d'arte non possono rimanere frammentarie, pena la perdita della loro efficacia evocativa e suggestiva; al contrario devono essere rimesse a nuovo, come precisa Giorgio Vasari nella vita di Lorenzetto: "Nel vero, hanno molta più grazia quelle anticaglie in questa maniera restaurate che non hanno quei tronchi imperfetti, e le membra senza capo, o in altro modo difettose e monche" (Vasari, 1550 [1973], VII, pp. 579-80). Per raggiungere questi scopi le opere sono restaurate "alla maniera degli antichi"; cosa del tutto naturale dal momento che l'uomo del Rinascimento si sente egli stesso "antico", vale a dire che si considera il diretto e legittimo continuatore degli artefici che lo hanno preceduto.

→ Infinite testimonianze attestano queste modalità operative e al pari precisano, già con le parole del Vasari, che l'opera reintegrata all'antica vale una "vera" opera antica. Sintomatico a questo proposito è l'intervento condotto, alla fine del Cinquecento, da Leonardo Somanzi, Pietro Paolo Olivieri e l'aminio Vacca sui *Dioscuri* del Quirinale; questi rifanno al "cavallo di Fidia tutto il petto dinanzi e sotto al collo e tutte e doi le gambe" (Cagliano de Azevedo, 1948, p. 16) contrapponendo all'antico una propria versione attuale dell'antico e, nel contempo, utilizzano per il nuovo modellato marmo diverso dall'originale. Una circostanza singolare ed allora non apprezzata, dal momento che la finalità primaria, in qualunque intervento di "restauro", consisteva nel rendere poco appariscente il contrasto fra il vecchio e il nuovo e nell'assicurare la completezza della figura ai fini della sua immediata godibilità.

Quanto alle integrazioni, i casi da esaminare potrebbero essere molto numerosi e così i confronti, quando solo si pensi alle varie collezioni di scultura antica. Si cita il *Perseo* di Boboli trasformato in guerriero combattente e il *Soldato in ginocchio* di Galliera divenuto un guerriero "barbaro", nonché le diverse statue femminili, perlopiù prive di attributi e di soggetto generico o sconosciuto, trasformate in divinità con l'aggiunta di appropriate qualità simboliche.

Vasari ricorda i completamenti di statue antiche, i risarcimenti di complessi musivi e, soprattutto, a partire dalla fine del XV secolo, le ridipinture di tavole e affreschi di carattere più marcatamente devozionale. Tuttavia, mentre esprime dissenso per atteggiamenti poco rispettosi, l'artefice aretino — richiamandosi alle esigenze della "maniera moderna" — sostiene anche l'inevitabilità della sostituzione di opere non più leggibili.

FIGURA 22 • Istanbul, Santa Sofia, fianco nordorientale. La prima basilica, consacrata da Costantino (325) alla Divina Sapienza (Aghia Sophia), viene più volte ampliata e ricostruita. Nel 1543 è trasformata in moschea; ciò comporta, fra l'altro, la costruzione dei quattro minareti che circondano la grande cupola nonché l'inserimento, all'interno, di apparecchiature liturgiche e vistose scritte coraniche.



FIGURE 23-24 • Roma, piazza del Quirinale, i Dioscuri (Castore e Polluce), veduta d'insieme e dettaglio del gruppo scultoreo composto da statue greche (V secolo a. C.) rielaborate in età imperiale romana, facenti parte per tutto il medioevo del complesso delle terme di Costantino e più volte restaurate. L'intervento cinquecentesco mostra le cospicue integrazioni alla "maniera antica" che si distinguono nettamente per l'impiego di un marmo differente; una distinzione che costa agli artefici la decurtazione del compenso.

23



La fabbrica di San Pietro in Roma costituisce, per l'architettura, un esempio significativo di questo atteggiamento: la basilica costantiniana è consolidata e resa "più moderna" da papa Nicolò V alla metà del XV secolo; l'antico organismo a cinque navate, su progetto di Bernardo Rossellino, viene poi tradotto in termini murari con pilastri cruciformi e semicolonne addossate sormontati da volte a crociera. I lavori vengono ripresi nel 1470-71 e, con maggiore intensità, durante il pontificato di Giulio II che — dal 1506 — avvia la ricostruzione integrale della basilica su progetto di Donato Bramante. Il nuovo organismo a croce inscritta è del tutto diverso dall'impianto originario. Un intervento che fa risaltare sia lo scarso valore attribuito, in quel momento, ai resti materiali della preesistenza e quindi il desiderio di adeguarla all'accresciuto prestigio della Chiesa di Roma, sia la convinzione — diffusa nella cultura del tempo — secondo cui i contemporanei, divenuti "artisticamente perfetti", possono ormai confrontarsi con gli antichi e persino superarli.

Ma, a parte iniziative così radicali, le operazioni più comuni si distinguono ancora una volta attraverso l'integrazione fra elementi datati ed elementi nuovi; un procedimento che, per sua stessa natura, incide sul processo costitutivo delle opere.

Si rammenti il già citato tempio Malatestiano di Rimini dove Leon Battista Alberti, alla metà del Quattrocento, "rielabora" ed attualizza il preesistente organismo ecclesiastico di San Francesco, risalente al XIII secolo; il progetto albertiano considera i lacerti gotici ma propone una soluzione liberamente e pienamente classicistica che si appoggia alle strutture preesistenti inglobandole totalmente nella nuova immagine. E ancora la "Basilica" di Vicenza commissionata ad Andrea Palladio. Si tratta, come nel caso del tempio riminese dell'Alberti, di rifondere il vecchio edificio in una nuova struttura; così nel 1549 Palladio cinge l'antico palazzo della Ragione, una costruzione oblunga e non del tutto regolare, con le superbe sequenze di serliane che danno vita ad una loggia inferiore, ritmata dall'ordine dorico, e a una superiore, scandita dall'ordinanza ionica.

Semplificando, si può dire che la varietà degli esiti operativi non dipende tanto dal mutare dei riferimenti, piuttosto stabili per un tempo assai lungo, quanto dal modo con cui essi vengono interpretati, nella concretezza delle singole operazioni, in riferimento al variare d'ideali e di situazioni nella temperie della loro epoca. A parte gli aspetti qualitativi, è indiscutibile che tutti questi interventi trovino il loro primo fondamento sul principio di continuità che lega le diverse preesistenze.

La molteplicità di aspetti che emerge con chiarezza dalla produzione architettonica barocca conferma, ulteriormente, che la salvezza delle opere del passato è legata alla congenialità esistente fra ciò che preesiste e il gusto prevalente del tempo. Matrice comune di questi numerosi interventi di "trasformazione" è l'incisiva svolta segnata dal generale mutamento di pensiero originato dalla Riforma cattolica tridentina. Infatti il rinnovamento di idee e di comportamenti che essa produce determina consistenti ricadute anche nell'architettura coeva, cosicché tutte le "rielaborazioni" sono accomunate dalla volontà di cambiare in "barocco" gli antichi valori figurati.

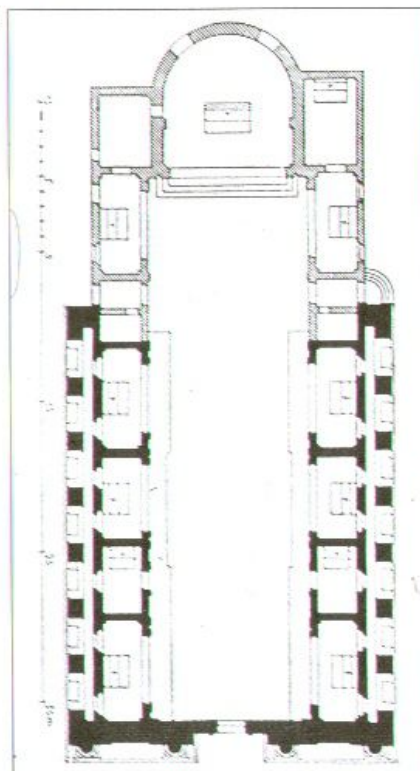
A questo proposito si potrebbero elencare moltissimi episodi ma, oltre a quelli già rammentati, basti citare soltanto il caso dei Santi Cosma e Damiano in Roma, organismo nato dall'aggregazione medioevale di due antichi edifici pagani, adeguati al culto cristiano attraverso semplici e modesti interventi. Essi hanno trasformato l'ampio vano rettangolare del cosiddetto *Templum Sacrae Urbis* nella chiesa propriamente detta, collegandolo alla pianta centrica del tempio di Romolo, il quale viene così ad assumere funzione di vestibolo. Contrariamente alla discrezione di questo vecchio adeguamento, papa Clemente VIII (1592-1605) progetta un riassetto che incide violentemente sull'invaso spaziale dell'aula. I lavori infatti riguardano l'inserzione di due sequenze di cappelle addossate ai lati lunghi del vano e la predisposizione di quattro pilastri che suddividono lo spazio per riportarlo alle tre navate della consueta pianta basilicale. Uno schema progettuale che viene portato a termine da Urbano VIII (1623-44) il quale, proseguendo lungo la linea del suo predecessore, realizza il solaio della basilica superiore e costruisce le cappelle laterali che insistono su quelle clementine.

FIGURA 25 • Rimini, il tempio Malatestiano raffigurato in una medaglia di Matteo de' Pasti che illustra il "restauro" deciso da Sigismondo (1450) e progettato da Leon Battista Alberti secondo il raffinato schema proporzionale del numero d'oro che regola e modella "tutta quella musica" (da *Enciclopedia universale dell'arte*, I, 1980).



FIGURE 26-27 • Rimini, il tempio Malatestiano, planimetria e dettaglio di una delle arcate che ne definiscono il fianco; sulla parete di fondo si intravedono le superstiti bifore medioevali. Il "rivestimento" albertiano ingloba totalmente le strutture dell'antica chiesa di San Francesco (XIII secolo) le quali, pur conservando valore e peculiarità propri, si integrano nella nuova unità che si qualifica inequivocabilmente come rinascimentale (da Wittkower, 1979).

26



Come si vede, dunque, il restauro nelle epoche che hanno preceduto il XIX secolo, pur nella varietà delle sue possibili articolazioni, significa soprattutto "aggiornamento" e viene attuato con gli strumenti propri della formattività architettonica. Tanto che, anche per evitare equivoci, sarebbe forse più giusto parlare non di "restauro" ma di vera e propria "architettura sulle preesistenze".

2 L' "ORIENTAMENTO RETROSPETTIVO" E LE "INCLINAZIONI CONSERVATIVE"

L'intervento sulle preesistenze condotto secondo la "maniera moderna", benché risulti nettamente prevalente, non è comunque l'unico. Per comprendere le ragioni di questa circostanza occorre, in primo luogo, tener presente che l'architettura ha sempre richiesto una certa "compatibilità" fra le varie parti di una fabbrica. Così, in ogni tempo, gli architetti hanno teso ad incorporare il nuovo nell'antico senza stridori e senza disarmonie. Regola antica che sopravvive per tutto il medioevo e che nel Rinascimento acquista una nuova vitalità, al punto che la "convenienza" fra le parti è intesa come sinonimo di bellezza: "Definiremo bellezza come l'armonia fra tutte le membra, nell'unità di cui fan parte" (Alberti, *De re aedificatoria*, libro VI).

Generalmente quest'armonia viene perseguita con successo innestando — come s'è detto — la "maniera moderna" su quella, o su quelle, antiche, dando vita ad organismi nuovi e originali. Peraltro l'intreccio della "buona architettura" con la "maniera gothica" non sempre appare agli architetti adatto a garantire il rispetto delle regole della bellezza; conseguentemente, davanti ad un'opera del passato da completare o da "rinnovare", si presenta innanzitutto un problema di "compatibilità stilistica che impone di decidere, caso per caso, se la 'maniera moderna' può convivere con quella del passato senza ledere il principio della conformità" (Miarelli Mariani, 1979, p. 89). Nella stragrande maggioranza dei casi il quesito viene risolto in favore di soluzioni "aggiornate" soprattutto quando i resti antichi abbiano perduto o possano perdere, almeno in parte, il loro sigillo formale. Tuttavia, quando non sembra possibile connettere intimamente i nuovi apporti con gli elementi preesistenti, in modo da costituire organismi unitari e conclusi, ove ogni parte risulti univocamente legata con le altre, gli architetti, per garantire "l'armonia fra tutte le membra", si risolvono ad adottare una sorta di soluzione in "stile". Esempio classico di questa procedura è costituito dal duomo di Orvieto la cui facciata, dalla grande cuspide triangolare in su, viene sistemata durante il XVI secolo ed oltre. In particolare si deve richiamare l'attenzione sulle guglie dove gli elementi, genericamente riferibili al gusto del momento, sono svolti in modo da legarsi al carattere delle parti precedenti e sono arricchiti da partiti decorativi che orecchiano apertamente motivi medievali. Un'attenta osservazione dei brani cinquecenteschi mostra che, insieme ad andamenti e conformazioni goticheggianti, essi denunciano sistemi e caratteri inequivocabilmente rinascimentali. Un impasto di temi e di soluzioni, comune a questa modalità d'intervento, che permette di precisarla non come un vero e proprio "fare in stile" ma, più semplicemente, come un'attenzione a modi del passato ancora utilizzabili, seppur non del tutto aggiornati, che vengono riproposti con scarse preoccupazioni di natura filologica, almeno fino a tutto il Settecento. In sostanza, un generico indirizzo stilistico

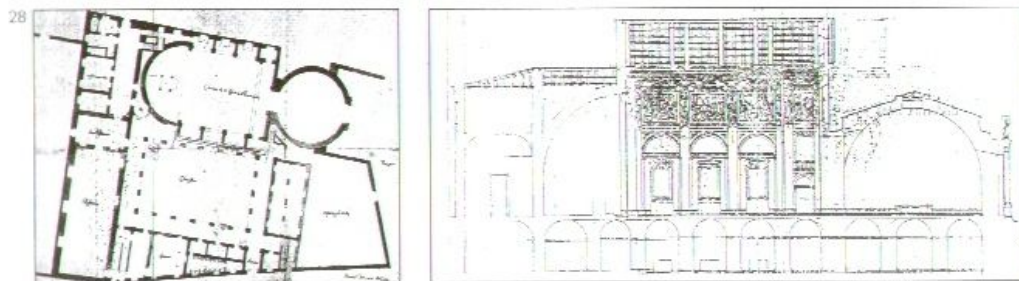
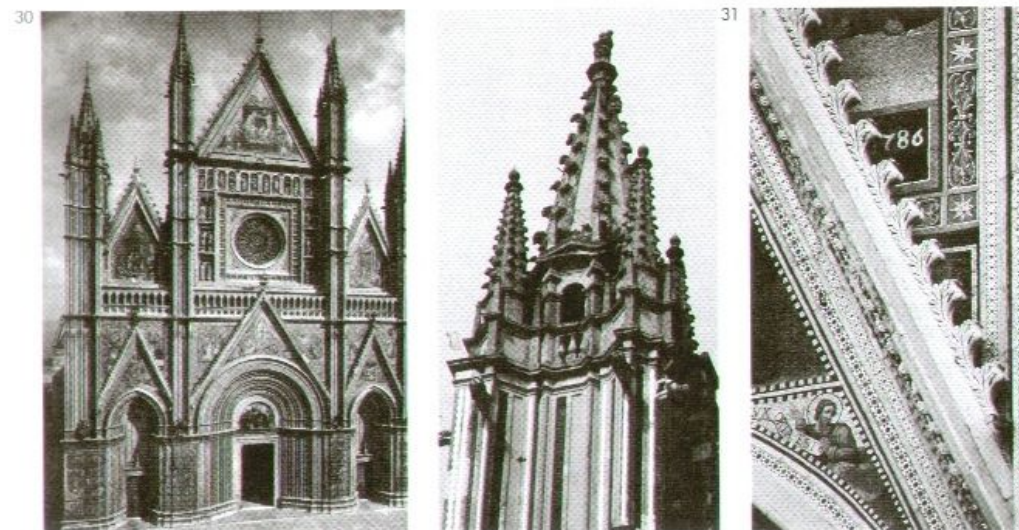


FIGURE 28-29 Roma, chiesa dei Santi Cosma e Damiano: Orazio Torriani, planimetria (Biblioteca vaticana, Arch. Barb. Ind. II 2876). Il disegno si trova sul rescritto datato 10 maggio 1626 che autorizza la demolizione del muro "che va levato per [aprire] il corridoio e per [realizzare] le cappelle (fig. 28); Domenico Castelli, sezione longitudinale (Biblioteca vaticana, Cod. Barb. Lat. 4409, ff. 66-67). Il disegno (fig. 29) è dimostrativo dei lavori di Urbano VIII (1642) progettati da Luigi Arrigucci (1575-1639), architetto camerale nel 1630. La "ristrutturazione" comprende il "taglio" orizzontale che suddivide rotonda ed aula in due ambienti sovrapposti: la cripta e la basilica superiore. In questo modo il cosiddetto Templum Romuli perde circa un terzo della sua altezza, la porta bronzea con le colonne e l'architrave viene sollevata in alto e spostata verso sinistra per allinearla con l'aula basilicale, la cupola è rialzata esternamente e completata con il lanternino.

FIGURE 30-31-32 • Orvieto (Terni), duomo, facciata, veduta d'insieme e dettagli della guglia sinistra e di un mosaico. Cominciata nel 1310 e variata rispetto al primo progetto da Lorenzo Maitani al quale sono attribuite anche parte delle sculture, oggi la fronte si eleva entro l'inquadratura dei pilastri salienti che la percorrono per tutta la sua altezza. Il cantiere prosegue lentamente; alla metà del XV secolo l'opera è giunta alla cornice di base del grande triangolo; successivamente, per tutto il Cinquecento si lavora alla sistemazione della cuspide (M. Sanmicheli, A. da Sangallo il Giovane, 1513-32), ai pilastri mediani sud (1514-36) e nord (1569), alla guglia meridionale (1569) e settentrionale (1590), per poi proseguire ancora, come testimonia la data che compare sui mosaici (1786). Proprio il protrarsi della sua realizzazione impone problemi di compatibilità stilistica che, per assicurare alla fabbrica l'unità necessaria, vengono affrontati e risolti nel modo ritenuto più "conveniente".



documentabile, ovunque e di continuo, nei più disparati periodi storici; una procedura che, in determinate condizioni, è ritenuta l'unica, o almeno la più opportuna, per assicurare ad opere del passato, il più "conveniente" ulteriore svolgimento formativo. Un atteggiamento quindi del tutto diverso, per motivazioni e procedimenti, dall'indirizzo "stilistico" che caratterizza il restauro ottocentesco e che spesso viene impropriamente assimilato a questo.

Fra gli innumerevoli esempi di tale orientamento — che è stato definito "retrospettivo" (Miarelli Mariani, 1979, p. 93) — si rammentino alcuni casi che, pur essendo tutti caratterizzati da una puntuale osservanza delle parti già costruite, presentano aspetti diversificati. Il palazzo Pitti a Firenze, costruito da Luca Fancelli su probabile disegno di Filippo Brunelleschi, viene ampliato da Bartolomeo Ammannati (1558-77), Giulio e Alfonso Parigi (dal 1620), Giuseppe Ruggieri (1746). Tutti gli interventi hanno in comune la ripresa del paramento a forti bugne sul modello di quello originario, anche se contraddistinto da una tecnologia d'impiego dei materiali notevolmente diversa. Il palazzo Medici, costruito da Michelozzo (1444-64) per Cosimo de' Medici, viene trasformato, nel 1517, da Michelangelo il quale chiude le arcate della loggia d'angolo decorandole con grandi, inedite finestre inginocchiate; più tardi, divenuto proprietà dei Riccardi, ha la sua facciata ampliata con l'aggiunta di sette assi di finestre, riproponendo in modo pedissequo i partiti michelozziani. Ancor più significativo l'intervento condotto nel 1736 da Ferdinando Ruggieri sul prospetto della Collegiata di Empoli, l'antica pieve di Sant'Andrea (1093). L'architetto riduce ad uguale ampiezza i due ordini della facciata; così, pur adottando scrupolosamente gli stilemi presenti sul prospetto del secolo XI, ne modifica sensibilmente la tipologia che crea seri imbarazzi alla storiografia ottocentesca (Nardini Despotti Mospignotti, 1902, pp. 151-54). Ecco dunque un intervento innovativo del tipo e della spazialità originaria, realizzato con l'impiego di forme antiche, precisamente dedotte dal protorinascimento fiorentino di età romanica.

Ma l'orientamento retrospettivo non è motivato solamente da ragioni "interne all'architettura". A queste infatti si aggiungono altre di natura diversa. Incide, per esempio, sui modi d'intervento la pluralità di significati, di attributi, di valori sacri e profani che, in ogni tempo e in ogni luogo, la comunità riconosce a ciascuna testimonianza del passato. Tipico è il caso della facciata di San Petronio, rimasta interrotta all'altezza dei portali, che la comunità bolognese, in ossequio alla tradizione culturale della città, voleva gotica. Per tale motivo alcuni grandi protagonisti del Rinascimento, da Peruzzi (1522) a Palladio (1577) ed altri ancora dopo di loro s'impegnano ad elaborare soluzioni legate alle memorie medioevali o forniscono proposte eclettiche; è il caso di Palladio del quale Scamozzi loda la "maestria con cui egli combinò il gotico e il romano in guisa così ingegnosa". Ma la fedeltà di Bologna al mondo gotico determina soluzioni singolari anche all'interno di San Petronio, dove Gerolamo Rainaldi, illustre architetto barocco, realizza, dopo quelle del Terribilia (1587), volte e costoloni gotici (1646-59).

Simile è la vicenda del Palazzo Pubblico di Siena che ci è noto, nella sua veste medioevale a due piani, attraverso le *Prediche di san Bernardino*, un dipinto di Maso di Pietro. Alla fine del XVII secolo, precisamente tra il 1680 e il 1681, le ali dell'edificio vengono sopraelevate replicando le forme delle parti originarie. Non c'è dubbio che l'intervento sia stato motivato da ragioni di "conformità"; ma è altrettanto certo che la scelta di rendere omogenee le diverse fasi del palazzo è stata anche influenzata dalla ben nota e intransigente fedeltà senese alla sua illustre tradizione medioevale. L'orientamento retrospettivo, infine, trova un'altra importante motivazione, di natura prevalentemente religiosa, nella convinzione che vuole l'arte del passato "più reverente" di quella moderna e che la venerabilità di un edificio sia legata alla sua antichità. "Perché hai raso al suolo quel mio tempio di Roma, che con la sola antichità sembrava chiamare a Dio gli animi più irreligiosi?", così san Pietro apostrofa Bramante nel dialogo che Andrea Guarna da Salerno scrisse intorno al 1517 (*Scimmia*, edizione emendata e corretta da G. Battisti, introduzione e traduzione di E. Battisti, Roma, 1970, p. 105).

D'altronde la vicenda di San Pietro è particolarmente indicativa di questa tendenza, come dimostra l'impegno di fedeli e di uomini di chiesa nella difesa dei resti dell'antica basilica, che rappresentava il primato teologico e temporale della Chiesa di Roma, contro il nuovo grandioso edificio "peccato

FIGURA 33 • Firenze, palazzo Medici Riccardi, facciata principale, particolare dove risulta leggibile la linea di demarcazione che distingue la parte michelozziana da quella similare aggiunta alla fine del Seicento.

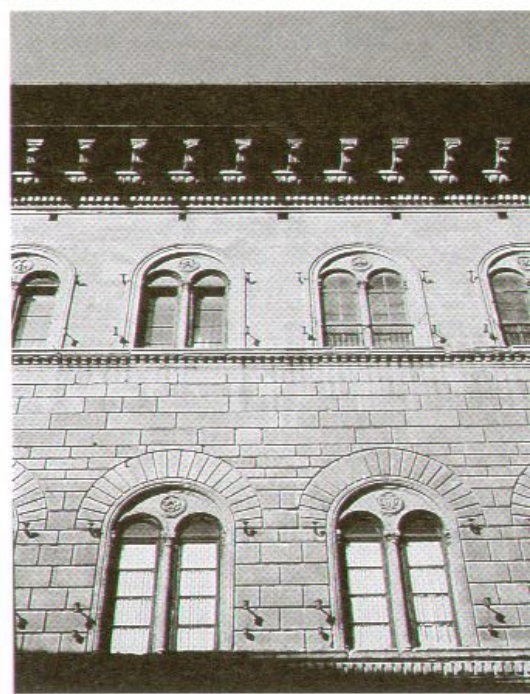
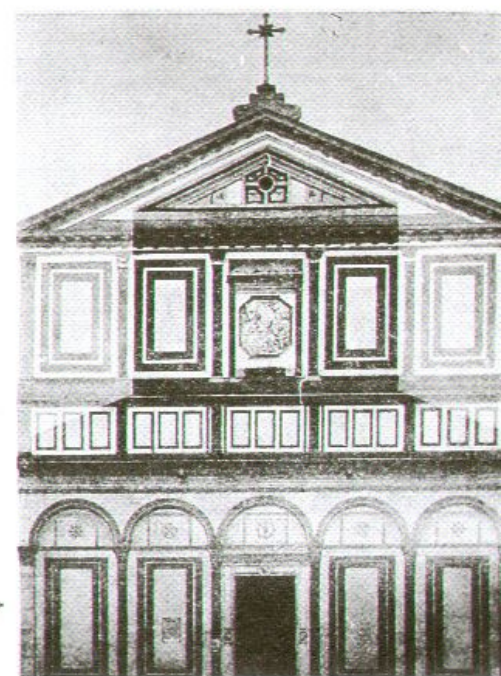


FIGURE 34-35 • Empoli (Firenze), collegiata di Sant'Andrea (antica pieve), prospetto attuale (fig. 34) e prospettazione che, con un tono più scuro, sottolinea la primitiva conformazione del fronte caratterizzata da una più consueta facciata a due ordini (fig. 35; da Nardini Despotti Mospignotti, 1902).

34



precipuo e sommo di Giulio II" (Paolo Emilio Santoro), considerato una irreparabile perdita di testimonianze, di reliquie e una ineluttabile distruzione di "concetti" (De Maio, 1978, pp. 325-28). Quando, dopo infinite polemiche, nel 1605 Paolo V decide, a malincuore, di demolire ciò che rimane del vecchio San Pietro, impone di sistemare altrove i monumenti sepolcrali e le antiche reliquie e, insieme, di redigere un inventario iconografico dei ruderi e dei resti.

L'esecuzione di disegni e copie costituisce, infatti, un modo molto diffuso, già rammentato da Vasari, per conservare la memoria di opere antiche e venerabili. È una procedura adottata, ad esempio, per gli affreschi del XIII secolo che decoravano la cappella di San Silvestro nella chiesa romana di San Martino ai Monti (1637), per le pitture parietali del *Titulus* di Equizio (1637-38), per gli antichi sepolcri e il triclino della basilica lateranense (1647) e in molti altri casi.

Le vicende di San Pietro pongono in luce come lo scopo, largamente condiviso, del restauro sia anche quello di conservare le memorie; di affermare la perennità della chiesa, caratterizzata dal suo continuo rinnovarsi e, nel contempo, dal suo eterno restare sempre se stessa. "Le chiese restaurate si trovano ovunque giunga la parola evangelica, perché si preferisce rinnovare l'antico che costruire il nuovo" (Pisanello, 1985, p. 340).

Questo "rinnovamento dell'antico", sistematicamente ribadito da programmi e opere, definisce, nelle linee d'insieme, l'essenza di un restauro che si potrebbe chiamare "devoto" e che si sviluppa in special modo dalla fine del XVI secolo impegnando i due secoli successivi. Un'operazione che non possiede affatto connotati filologici e che, al contrario, ammette, anzi propugna, l'irrompere delle novità nell'intervento restaurativo, in dialettica più o meno serrata con la preesistenza. Punti fermi restano tuttavia il mantenimento o il rifacimento degli elementi caratteristici degli antichi edifici di culto nonché la conservazione e la valorizzazione delle reliquie, intese nell'accezione più estesa di resti del passato e viste come elemento basilare della e nella chiesa, tramite fra l'uomo sorretto dalla fede e il divino (Miarelli Mariani, 1989).

Fra la grande messe di esempi che illustrano questo indirizzo si rammentano i lavori di sistemazione, a Roma, di San Lorenzo in Lucina e dei Santi Giovanni e Paolo ove, alla fine del Cinquecento, viene rinnovato il portico, cioè proprio uno degli elementi più caratteristici di tanta architettura medioevale. Oppure le opere condotte sulla chiesa di Santa Prassede dal suo cardinale titolare, Carlo Borromeo, il quale tende soprattutto a valorizzare le reliquie delle due sante sorelle Prassede e Pudentiana. A questo fine Borromeo realizza due edicole sull'arco trionfale, appena al di sopra dell'imposta, distruggendo così alcune zone del mosaico di Pasquale II (inizi del XII secolo). Ciò significa che, nel pensiero del cardinale, l'impegno ad esaltare i resti preziosi che ricordano le origini e gli eroismi della chiesa, sistemandoli nel luogo più accessibile alla vista dei fedeli, prevale nettamente su ogni altra esigenza, compresa quella di salvaguardare il mosaico antico.

Tale diffusa prevalenza degli aspetti di devozione sulla filologia risulta anche dai "restauri" delle chiese di Santa Cecilia e di Santa Agnese Fuori le Mura, sempre a Roma. In entrambi i casi la volontà di porre le reliquie in posizione privilegiata comporta gravi menomazioni dei tabernacoli e degli altari antichi.

Pur in presenza di comportamenti tanto selettivi, si può dire che, dal XVII secolo, si assiste ad un'attenzione realmente nuova verso le preesistenze che vengono più facilmente recepite o mantenute nelle opere moderne, sia pure conferendo loro il valore di reliquia piuttosto che di documenti di storia. A sostegno di questa osservazione si richiama la pratica diffusissima d'inglobare o di mettere in evidenza, all'interno di manufatti recenti, vari elementi del passato.

È il caso delle colonne appartenenti alle stesure più antiche degli edifici basilicali e della loro differenziata dialettica con i pilastri pertinenti alle versioni più "aggiornate" delle stesse fabbriche (San Pancrazio, San Saba ecc.). Analogamente, nella chiesa di Santa Maria Aprutensis a Teramo, il

FIGURA 36 • Bologna, San Petronio, facciata interrotta all'inizio del XV secolo e rimasta tale. Ciò, nonostante le numerose proposte di completamento dovute ai maggiori architetti del tempo compreso lo stesso Michelangelo, interpellato in proposito nel 1522. La questione è tanto complessa e controversa che, non trovandosi soluzione atta a conciliare in modo soddisfacente la tradizione gotica con le tendenze "moderne", la fabbrica rimane incompiuta.

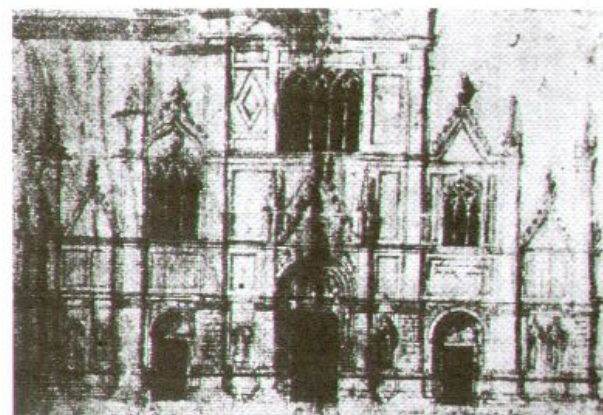
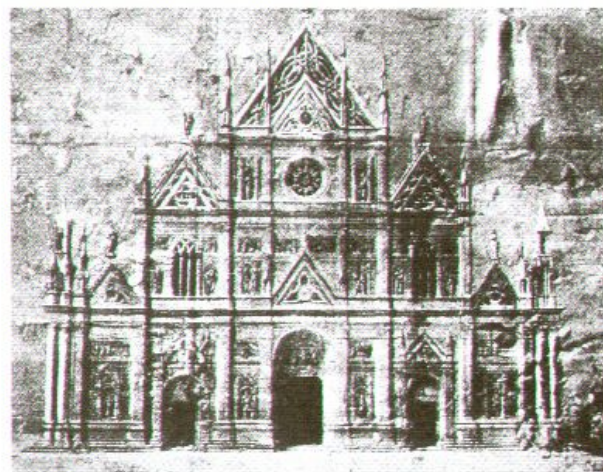


FIGURE 37-38 • Bologna, San Petronio, facciata. Due progetti di completamento ad opera di Baldassarre Peruzzi (1522) con soluzioni chiaramente goticizzanti (fig. 37) e di Jacopo Barozzi detto il Vignola (1543; fig. 38), appartenenti ad una ricca serie rinascimentale di proposte mimetiche (da Ceschi, 1970).

triforio del VI secolo diventa il ciborio dell'organismo del XII secolo. Altrettanto esemplare è il caso della chiesa di San Nicola a' Cesarini in Roma che occupava, fino alla sua demolizione, l'area del tempio A nella zona sacra dell'Argentina ed inglobava la più antica chiesetta di San Nicola de' Calcarario in "regione vineae Thedemarii" (Marchetti Longhi, 1930, pp. 45-48, 73-80). L'altare maggiore della chiesa conteneva il cippolaltare dell'edificio precedente, racchiuso in essa come un resto prezioso.

Sono comuni anche soluzioni più sofisticate, consistenti nell'inserire la reliquia in nuovi, più attuali contesti. Una procedura esemplificata molto bene dal mosaico antico che si trova nel *Titulus* di Equizio in San Silvestro, poi inglobato nella chiesa di San Martino ai Monti a Roma. Nel 1639 esso, conservato integralmente e protetto da un velo sottile, viene accostato ad un mosaico moderno e posto al centro di una prospettiva architettonica, affrescata da Galeazzo Leoncini, rappresentante Costantino e Sant'Elena che assistono all'epifania della venerata immagine. Un'operazione che fa pensare a quelle, già rammentate, condotte da Borromini in San Giovanni in Laterano. Ma in questo caso l'opera antica non è relegata in una posizione subordinata, bensì s'identifica con il fuoco della nuova compagine.

Cesare Baronio restaura, sempre a Roma, la sua chiesa titolare dei *Santi Nereo e Achilleo* con l'intento di conseguire il massimo riavvicinamento alle forme ed ai valori del cristianesimo delle origini; è un programma che il dotto cardinale persegue con grande lucidità e coerenza. Egli riconosce agli antichi edifici e, ad un tempo, alle reliquie cristiane anche l'attributo di testimonianza storica. È naturale quindi che l'intervento sulla chiesa tenda a conservarne i monumenti (letteralmente, i documenti) e ad aggiungerne di ulteriori, cercandoli fra quelli espunti da edifici diversi, precedentemente rinnovati, integrandoli con altri realizzati a mo' di quelli antichi. L'operazione dà luogo ad un compromesso stilistico di qualità mediocre, tuttavia, considerandone i significati, l'impresa si dimostra esemplare rispetto agli ideali del tempo: un intervento che costituisce un punto di arrivo e, nel contempo, un modello ineludibile di molte imprese successive.

C'è ancora da segnalare una sorta di "conformità simbolica" che stabilisce un'ulteriore motivazione di molti interventi, tesi al mantenimento sul modello di quelli già sinteticamente elencati; essa è alla base di varie, diversificate inclinazioni "conservative". Per esempio, è opinione diffusa che agli edifici religiosi convengano piuttosto forme del passato che attuali.

La casistica è molto ricca; basti rammentare la ricostruzione dell'abbazia di Saint-Maixent a Saint-Maixent-l'École (Deux-Sèvres, Niort) dopo la devastazione ugonotta (1572). L'operazione è condotta con l'adozione di forme classiche nel chiostro e in tutti gli edifici del complesso; tuttavia alla chiesa vengono riservate forme gotiche con l'intenzione esplicita di riprodurre quelle del vecchio organismo. Un identico atteggiamento è posto in evidenza dalla cattedrale di Saint-Étienne a Châlons-sur-Marne che viene allungata di due campate (1628) realizzate a somiglianza delle altre, mentre all'esterno l'edificio è concluso in forme classiche.

Ancora esemplificando, è noto che molti ordini religiosi tendono a intervenire sulle loro fabbriche impiegando modi antichi e a costruirne di nuove ad immagine delle case madri. D'altra parte sono soprattutto richiami e significati di natura religiosa (a volte anche civile) che spiegano, con chiarezza, la sopravvivenza di forme medioevali. Si pensi, per esempio, al legame con il gotico delle fabbriche gesuitiche in molti paesi dell'Europa centrale o, al contrario, al ripudio, da parte dello stesso ordine, di queste forme nelle terre ceche e morave dove esse sono intimamente connesse agli eventi religiosi che fanno capo all'opera di Jan Hus. Questi ultimi esempi dimostrano inoltre che l'"orientamento retrospettivo" è fenomeno di ampiezza europea anche se le sue plurime motivazioni assumono, nei vari paesi, rilevanza, significati e inflessioni diversi, peraltro facilmente comprensibili e spiegabili.

Ad Oxford, nel Regno Unito, Christopher Wren integra la Christ Church con la Tom Tower (1681)

39

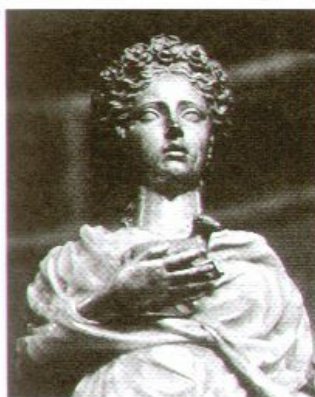


FIGURA 39 • Roma, Sant'Agnese Fuori le Mura, statua della santa di Nicola Cordier (1610); adattamento di un tronco antico d'alabastro agatizzato con l'aggiunta di testa, mani e veste di bronzo dorato.



FIGURA 40 • Roma, "area sacra" del largo Argentina, planimetria generale comprendente i quattro santuari che, a eccezione di quello rotondo, non sono originari, ma succedanei di altri che li hanno preceduti. Dell'epoca medievale sono visibili solamente i resti (cripta e fondazione dell'abside) della chiesa di San Nicola a' Cesarini innestata fra le rovine del tempio A comprendente parti di una fabbrica più antica (San Nicola de Calcarario). L'adeguamento chiesastico insiste sull'area della cella del tempio e, posteriormente, si amplia con l'aggiunta della navatella sinistra, fino a comprendere lo spazio interposto fra la parete della cella e il colonnato meridionale del tempio (da Marchetti Longhi, 1930).

FIGURA 41 • Roma, "area sacra" del largo Argentina, il cippo-altare incluso nell'ultima chiesa (San Nicola a' Cesarini) contenente a sua volta le sacre reliquie elencate a graffito sul rovescio di una lamina di metallo formante la copertura del vaso di vetro che le conteneva.

40

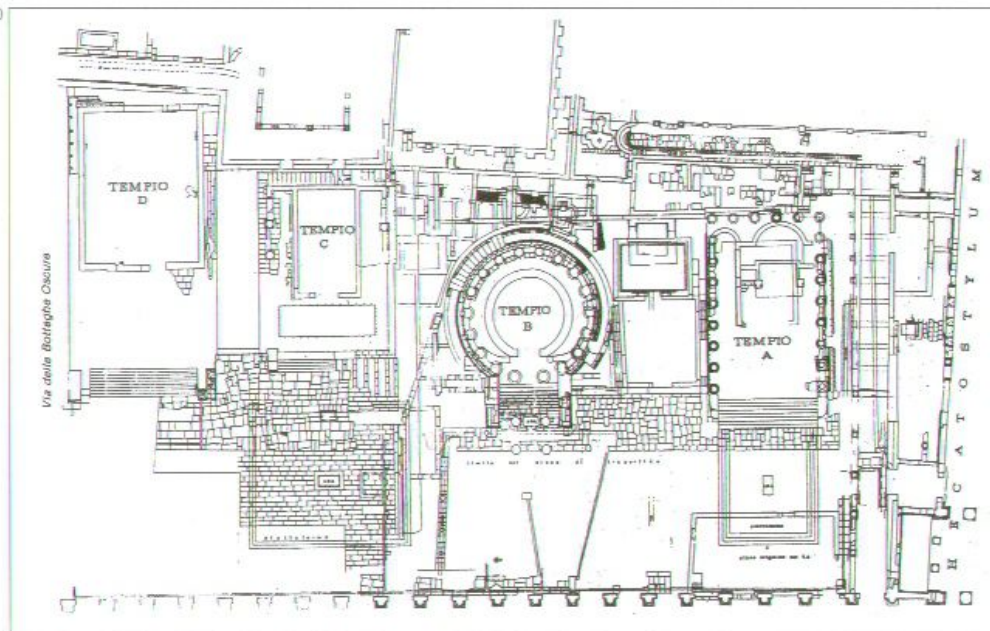
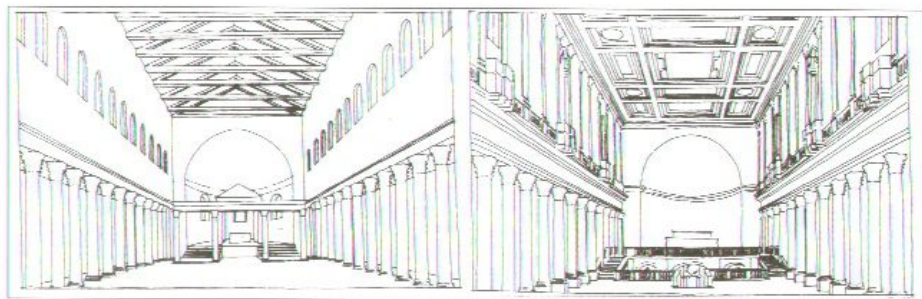


FIGURA 42 • Roma, San Martino ai Monti, interno, stato attuale. Di antica origine, questa basilica sorge sul *Titulus Equitii* ed è stata sottoposta a diverse ricostruzioni (509, 844-47), adeguamenti (prima metà XIII secolo), trasformazioni (1555-59, 1560, 1575, 1635-64), completamenti (facciata di S. Castelli, 1664-76; campanile, 1714; decorazioni, 1780), rifacimenti (pavimento, 1787; altare maggiore, 1793-95). Radicale è il rinnovamento del XVII secolo (F. Gagliardi, 1655-64): tre grandi aperture sostituiscono le finestre medievali, le pareti del cleristorio sono ritmate da bucatore in corrispondenza delle quali si aprono le cantorie, il pavimento viene abbassato, le pareti delle navate laterali sono decorate con affreschi e quasi tutti gli altari vengono rinnovati. Il "miglioramento" comprende anche la cripta; vengono soppresse le scale laterali ed è aperto il percorso centrale nonché sistemato il passaggio al titolo.



42



43

FIGURA 43 • Roma, San Martino ai Monti, schizzi prospettici che illustrano la spazialità interna della chiesa prima e dopo la costruzione del soffitto ligneo a cassettoni inserito nel 1560, dal cardinale titolare san Carlo Borromeo (disegno di A. Di Stefano).



44

FIGURA 44 • Roma, San Martino ai Monti, mosaico di san Silvestro nel titolo Equizio che, spogliato dei suoi monumenti, viene per lungo tempo abbandonato, finché nel XVII secolo è riscoperto e sistemato compresi i frammenti rimasti in situ che il cardinale Francesco Barberini fa copiare e riprodurre da Marco Tullio (Biblioteca vaticana, cod. Barb. XLIX, 14). Nel 1637 p. Antonio Filippini adatta uno dei due locali a cappella di San Silvestro e cura il restauro del mosaico antico del VI secolo rappresentante san Silvestro (assai deteriorato) che viene conservato e accostato a una nuova immagine musiva, quindi inserito in un più attuale contesto.



FIGURA 45 • Roma, Santi Nereo e Achilleo, interno. L'antico *titulus Fasciolae* dedicato ai due martiri, più volte ricostruito, viene sistemato definitivamente in occasione del giubileo del 1600. Effettuata la benedizione delle reliquie (dalla chiesa di Sant'Adriano al Foro), il cardinale Baronia crea una *confessio* sotto l'altare costituita dall'assemblaggio di più elementi (pluteo cosmatesco, cancello paleocristiano, fustamento romano provenienti da San Paolo Fuori le Mura e San Silvestro in Capite), arreda il presbitero con amboni (transenne cosmatesche adattate), candelabri e cero pasquale, sistema la *cattedra* contenente frammenti di sculture e parti di un ciborio gotico, fa ritoccare il mosaico dell'arco trionfale e affrescare le pareti della basilica. Tutte operazioni certamente ispirate dalla devozione per le reliquie dei martiri ma non disgiunte dal rispetto per l'insieme delle preesistenze antiche che, fra i secoli XVI e XVII, appare evidentemente maggiore.

FIGURA 46 • Oxford (Gran Bretagna), Christ Church, veduta della Tom Tower (1681) che sormonta l'ingresso principale del complesso fondato come "Cardinal College" (card. Wolsey, 1525) e ribattezzato da Enrico VIII (1546), quando la cappella viene elevata a cattedrale. Il suo autore, Christopher Wren, è un architetto che non ama il gotico, anzi - nei suoi *Parentalia* - dimostra di disprezzarlo, tuttavia se ne serve quando le circostanze glielo impongono impiegandone soltanto le strutture essenziali, non gli elementi decorativi che ritiene troppo legati all'esecuzione tradizionale per poter essere ripresi con successo. In questo caso egli tende ad adottare integralmente i caratteri dello stile medievale che, secondo Walpole, coglie molto felicemente. Ciò non soltanto per il mutamento di clima culturale prodottosi fra gli ultimi decenni del secolo XVII e l'inizio del XVIII, ma anche perché "Oxford è una città gotica".



FIGURA 47 • Montauban (Francia), Saint-Jacques, fronte principale; ricostruzione tarda in forme goticheggianti. La facciata con contrafforti è dominata da una torre ottagonale di stile tolosano.

utilizzando, "secondo la convenienza del tema", elementi grammaticali gotici in una composizione di gusto classico; a Londra lo stesso architetto realizza il campanile di Saint Bride (1702) fornendo una versione "classica" di una guglia medievale. Poco più tardi (1735-45) Nicholas Hawksmoor costruisce in gotico la torre occidentale e il completamento dell'abbazia di Westminster. In Francia, a Montauban, fra il 1732 e il 1739 si ricostruisce in stile gotico la chiesa di Saint-Jacques, seriamente danneggiata dagli ugonotti (1561). A Spira, in Germania, Balthasar Neumann e il figlio Franz Ignaz ricostruiscono in stile romanico (1772-78) le parti del duomo (Santa Maria e Santo Stefano) erollate dopo l'incendio del 1689. Si potrebbe continuare per molto, soprattutto addentrandosi nell'Europa centrale dove il mondo gotico sopravvive lungamente all'affermarsi del barocco ed intreccia con questo un complesso, avvincente dialogo. Ma gli esempi esposti sono sufficienti a spiegare l'ampiezza del fenomeno e la varietà delle sue motivazioni.

Nel concludere si può con maggiore ricchezza d'argomenti ribadire che, prima del XIX secolo, il restauro non può essere inteso nel significato, eminentemente conservativo, e nelle motivazioni che noi diamo oggi al termine. Se infatti è possibile, in qualche caso, parlare di conservazione, essa riguarda il mantenimento (o il richiamo in vita) di "significati", non certo di "testimonianze materiali" considerate in quanto tali.

INDIRIZZI E PROTAGONISTI DELLA CRITICA D'ARTE E DELLA CULTURA ARCHITETTONICA EUROPEA NEI SECOLI XVII E XVIII

L'attività critica che s'innesta sul pensiero del Rinascimento e si sviluppa per tutto il Seicento consente, nel secolo successivo, di pervenire ad acquisizioni che modificano sostanzialmente il panorama intellettuale del mondo occidentale e affermano i presupposti del restauro modernamente inteso, vale a dire concepito come strumento di conservazione d'una preesistenza vista quale prodotto storico, cioè come testimonianza di un determinato passato. Si tratta, com'è ben noto, di un lungo e articolato susseguirsi di eventi che ha coinvolto ogni attività umana, sia speculativa che pratica, e del quale non è possibile delineare un profilo sia pure per linee essenziali. In questa sede, occorre quindi limitarsi a richiamare i fatti principali.

Le dottrine artistiche del Rinascimento hanno trasmesso all'età barocca due principi ben distinti: l'interpretazione della natura e la distinzione delle maniere. Il secondo ha avuto il suo naturale e fecondo sviluppo nel XVII secolo mentre il primo trova, nel medesimo periodo, una difficoltà insormontabile. Ciò perché gli studiosi del Seicento elaborano un metodo modernamente scientifico per indagare la natura, rendendo inutile e superata la relativa dottrina "artistica" di derivazione rinascimentale. La distinzione delle maniere, vale a dire la scelta delle migliori "maniere" del secolo XVI, che serve a superare naturalismo e manierismo ed a trovare un punto di equilibrio fra i due estremi, provoca, com'è naturale, il bisogno di precisare il criterio ovvero l'"idea" utile a scegliere. L'abate Giovanni Battista Bellori (1615-96), il maggior erudito e studioso di arte e d'antichità del suo tempo, personaggio dotato di grande reputazione non soltanto in Italia ma anche in Francia, è l'uomo che riduce la concezione dell'idea "alla sua ultima e forse definitiva espressione" (Panofsky, 1924, trad. it. 1952, p. 79).

Nel trattato *L'Idea del Pittore, dello Scultore e dell'Architetto*, anteposto alle sue *Vite* (1672), attribuisce all'artista il compito di recare in sé, come il sommo artefice, un'immagine incontaminata della bellezza, secondo cui la natura possa venire "corretta". Ma dopo questo postulato, comune a qualsiasi teorico neoplatonico (come per esempio G.P. Lomazzo), si manifesta un originale distacco. Infatti a quell'idea, immanente allo spirito dell'artista, Bellori non attribuisce né origine né valore metafisico; l'idea artistica, in quanto tale, proviene infatti, a suo parere, dalla contemplazione del sensibile. Ciò significa che l'idea non è insita a priori nell'uomo ma viene acquisita a posteriori mediante lo studio della natura; un concetto che più tardi, alla fine del XVIII secolo, Goethe esprimerà con altre parole, "l'idea è il risultato dell'esperienza". L'idea "originata dalla natura, supera l'origine e fassi l'originale dell'arte", dice Bellori e su queste

basi diviene possibile all'autore rifiutare sia l'arte dei naturalisti "che non hanno idea" sia quella dei manieristi "che si nutrono di mere idee fantastiche".

Questa posizione, che combatte ad un tempo metafisica ed empirismo, esprime l'essenza della concezione estetica del classicismo e del suo particolare carattere normativo. Elevata a sistema tale concezione, è possibile giungere a comprendere, per la prima volta, che idealismo e naturalismo, studio dell'antico e studio dei modelli, costituiscono opposizioni logiche. Ora soltanto "il paragone dell'arte a 'scimmia della natura' acquista il significato deteriore che, a mo' di esempio, gli conferisce anche Winckelmann" (Panofsky, 1924, trad. it. 1952, p. 84).

Una pietra miliare delle prime elaborazioni settecentesche è costituita dall'opera di Giovann Battista Vico (1668-1744) che di certo rappresenta, secondo l'interpretazione di alcuni pensatori contemporanei, un pilastro della moderna estetica. Essa infatti affida all'arte un ruolo originale e autonomo nel mondo della conoscenza.

Nella *Scienza Nuova* (1725, rifatta e ampliata nel 1730) Vico avvia a soluzione un problema posto da Platone, non sciolto da Aristotele e nuovamente affrontato senza esiti determinanti dal Rinascimento in poi: la poesia è cosa razionale o irrazionale? Il pensatore napoletano la rivaluta e ne fa un momento della storia ideale dello spirito. "Gli uomini prima sentono senza avvertire; da poi avvertiscono con animo perturbato e commosso; finalmente riflettono con mente pura" (*La Scienza Nuova*, II, 1744, Elementi LIII). Vale a dire che la poesia viene prima dell'intelletto ma dopo il senso; quindi l'arte è attività fantastica, distinta e indipendente da quella intellettuale che non le può aggiungere alcuna perfezione ma, al contrario, può riuscire persino a distruggerla. La linea divisoria fra arte e scienza, fantasia e intelletto viene segnata da Vico in maniera profonda; tanto che, da questo momento, le diverse attività restano separate e inconfondibili ognuna con propri caratteri e propri specifici processi conoscitivi.

Qualche anno più tardi Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-62) rafforza le acquisizioni di Vico. Egli conferisce per la prima volta nella storia il nome di estetica alla dottrina dell'arte (*Meditationes philosophicae*, 1735; *Aesthetica*, 1750, incompiuta).

Il pensatore tedesco, basandosi sulla *lex continui* di Leibniz, vale a dire sulle leggi delle percezioni oscure, confuse e distinte, sostiene che esistono due tipi di conoscenza: sensibile e intellettuale. La prima riguarda la sfera dell'arte le cui rappresentazioni sono quelle indistinte o fantastiche, la seconda, al contrario, si riferisce alle cognizioni chiare e distinte dell'intelletto. La conoscenza dell'arte, cioè quella sensitiva, ha una propria perfezione diversa da quella della scienza; così l'arte è un modo attivo di conoscere, pur se anteriore a quello della cognizione scientifica. Inoltre l'arte occupa un campo proprio nel sistema dello spirito umano. Ma oltre al nome, Baumgarten propone anche il concetto di estetica in termini moderni; essa è scienza indipendente che riguarda le norme del conoscere sensitivo. Il fine estetico è costituito dalla perfezione della conoscenza sensitiva in quanto tale, che è poi la bellezza.

A conclusione di questo schematico excursus, da cui, per brevità, si esclude il pur capitale contributo di I. Kant (1724-1804), resta da rammentare l'opera fondamentale di Johann Joachim Winckelmann (1717-68). L'idea che domina tutta la sua opera teorica e storica è che l'arte deve mirare alla bellezza. Per questo le immagini artistiche trascendono quelle della natura, la cui osservazione serve all'artista come punto di appoggio e la cui realtà rappresenta il materiale necessario a selezionare l'immagine ideale. La sua dottrina, nota come quella del "bello ideale", coincide quasi completamente con il contenuto dell'idea di Bellori di cui rappresenta un naturale sviluppo.

Ai nostri fini il maggior merito di Winckelmann è di aver raccolto e messo a frutto i contributi degli studiosi d'arte antica che lo hanno preceduto. A Roma, dove giunge nel 1755, si accinge ad

osservare, catalogare ed esporre la produzione artistica del passato per quel che essa è, non per quel che se ne può utilizzare, come s'è fatto sino a quel momento. "Coloro che finora hanno parlato del bello (...) ne han pasciuti di idee metafisiche. Si sono raffigurati un'infinità di bellezze (...) ma invece di additarle ne hanno parlato in astratto (...) quasi che tutti i monumenti si fossero annichilati o perduti"; "Per trattare adunque dell'arte del disegno dei Greci (...) è d'uopo dall'ideale venire al sensibile, e dal generale all'individuo" (Winckelmann, 1953, p. 150).

Per questa strada l'archeologo tedesco scopre che l'arte di ogni paese e di ogni tempo ha caratteristiche proprie e che, all'interno di queste, ognuna è strutturata secondo maniere diverse. Egli perciò propone le regole dell'arte antica come precisi modelli fisici (non più ideali) da imitare; da tale esigenza discende quella di conoscere il patrimonio del passato nella sua oggettiva realtà. Così l'esplorazione dei monumenti antichi e del patrimonio archeologico, che il Rinascimento aveva appena sfiorato, diviene l'attività che caratterizza un'epoca.

Nel 1711 si iniziano gli scavi di Ercolano ai quali seguono, nei decenni successivi, quelli del Palatino (1729), di villa Adriana (1734), di Pompei (1748) ed altri ancora. Negli stessi decenni si pubblicano le prime raccolte sistematiche di rilievi e s'incrementano o si avviano studi specialistici riguardanti settori specifici dell'"antico". Gronovius si occupa di arte greca (1694), Boldetti di quella paleocristiana (1730), Gori di quella etrusca (1734) e, intorno al 1730, a Parigi si parla persino di preistoria.

Così l'antichità, che fino a quel tempo era stata guardata come un'età d'oro posta ai margini dei luoghi e del tempo, comincia ad essere vista nelle sue oggettive strutture temporali e geografiche. È un fenomeno assolutamente nuovo dal quale derivano due importanti conseguenze: sotto il profilo operativo, si determina una "oggettiva" scelta e applicazione delle "maniere", una maggiore aderenza alle regole, un'accentuazione ed estensione del classicismo che diviene fenomeno europeo; sotto il profilo critico, passato e presente, finora uniti nella continuità dell'agire, divengono due mondi distinti. Il presente ritrova e comprende il passato nelle sue varie articolazioni attraverso il giudizio, e lo intende quale valore storico (Bonelli, 1959, p. 13).

Conseguentemente l'opera del passato viene intesa, da questo momento, come rappresentativa della cultura propria di un determinato luogo e di un determinato tempo; diviene cioè "materiale di storia", il cui valore è direttamente legato alla capacità dell'opera stessa di dare informazioni sul mondo che l'ha prodotta. Ne consegue che, se il passato è inteso come valore storico-permanente, si pone l'esigenza di conservare le opere che lo rappresentano. Nasce così il restauro propriamente inteso; un'operazione che "trae origine da un atteggiamento critico che trova motivo e sostegno nella coscienza storica della distinzione fra passato e presente, nel distacco critico che permette di definire l'antico riportandolo nella sua reale e storica dimensione" (Bonelli, 1959, p. 13); vale a dire, atto distinto dal processo di formazione dell'opera, teso alla sua conservazione e trasmissione al futuro. Ciò prescindendo dalle plurime specificazioni che il concetto di conservazione assumerà nei due secoli a venire.

Esaminati i fondamentali traguardi raggiunti nella seconda metà del Settecento, non si può prescindere da una breve considerazione delle imprese che caratterizzano il periodo e che, quantunque non sempre in sintonia con le acquisizioni concettuali, collaborano con quelle a indirizzare gli sviluppi futuri.

La definizione della storia dell'arte come scienza autonoma propizia un grande fervore di ricerca; il fascino delle cose passate richiama l'interesse di architetti, artisti, letterati e soprattutto archeologi, di coloro che amano maggiormente l'antichità e

desiderano ritrovarla attraverso precise e rigorose procedure d'indagine, sempre accompagnate da una singolare attenzione allo studio e alla conoscenza tramite il disegno. L'aspirazione a comprendere meglio l'architettura antica, greca e romana, impone la necessità d'una precipua ricerca archeologica capace di raccogliere e divulgare esaustivi materiali sull'antichità; parallelamente nasce un rigoglioso mercato d'arte strettamente legato e condizionato dai criteri e dal gusto che guidano il fervido collezionismo del tempo.

Fra le numerose pubblicazioni che illustrano questo fenomeno è significativo un catalogo di vendita redatto dallo stesso Winckelmann nel 1760 (*Description des pierres gravées du feu Baron de Stosch, dédié à S. E. Mons. Le Cardinal Alexandre Albani*, Firenze) e i suoi due volumi *Monumenti antichi inediti* (Roma, 1767), opere tanto consonanti allo spirito del momento da incentivare molte altre iniziative editoriali: guide, relazioni di viaggi, libri archeologici, spesso in folio, lettere ricche di notizie, giornali, gazzette che informano sulle nuove esplorazioni e le commentano. È una vera e propria "editoria" che, nei primi decenni dell'Ottocento, ufficializza, con l'ausilio di istituti, associazioni, accademie, il ruolo autonomo dell'archeologia.

Questo fervore è sentito in modo particolare a Roma, centro di riferimento della cultura neoclassica; la città dove, nel 1829, nasce l' "Istituto di Corrispondenza Archeologica" (l'attuale Istituto archeologico germanico), punto d'incontro e di confronto per ricercatori, architetti e artisti interessati alle civiltà antiche. In questo stesso clima, hanno origine i primi provvedimenti legislativi di tutela dalle antichità che si concretizzano nella revoca di tutti i permessi e concessioni di scavo; in particolare, si rammenta il chirografo di Pio VII Chiaramonti (1802) che, vent'anni dopo, costituirà la base del famoso editto Pacca (1820) e del successivo regolamento (1821).

Fra Sette e Ottocento anche gli interventi concreti risultano particolarmente intensi; l'operatore deve essere abile e colto, conoscitore dei caratteri figurativi e tecnici di una specifica opera, capace di replicare lo stesso codice linguistico nell'integrare le parti nuove con quelle antiche. In sostanza, sia pure in modo assai problematico, egli interviene ancora seguendo le regole "tradizionali" attraverso le quali può introdurre nell'opera modificazioni profonde fino a realizzare veri e propri falsi, come avviene nel caso del celebre dipinto di Anton Raphael Mengs raffigurante Giove e Ganimede che lo stesso Winckelmann ritiene erroneamente antico e inserisce nella *Geschichte der Kunst der Altertums* (Dresda, 1764).

Anche nel campo della scultura le aggiunte simulano la ricomposizione di un insieme autentico; una procedura esemplificata bene dalla vicenda del Discobolo di Mirone, completato agli inizi del Settecento da Pierre-Étienne Monnot, il quale interviene modificando la posizione originale tanto che il nudo diventa un *Guerriero caduto*; successivamente, nel 1776, Gavin Hamilton, utilizzando una copia frammentaria del Discobolo, ora a Bowood, realizza *Diomede in fuga col Palladio*, un soggetto originale, ed infine, nel 1792 — sulla scorta del Discobolo Lancellotti, scoperto nel 1782 — viene eseguita da Carlo Albacini una nuova integrazione "corretta" sull'esemplare Towneley del British Museum, ancorché risulti ulteriormente modificata la posizione della testa.

In sostanza, nonostante le avvenute conquiste concettuali, si opera ancora per ridare alle testimonianze materiali mutili la completezza che loro compete; gli interventi, fortemente integrativi, seguono il criterio mimetico e in questa prospettiva ricalcano i resti originali. In proposito è sintomatico il completamento del famoso Fauno Barberini eseguito da Vincenzo Pacetti nel 1799; un'integrazione che, per recuperare l'immagine originaria in modo permanente, anziché in gesso come nel compimento eseguito dal Bernini, viene realizzata in marmo con l'intento di occultare maggiormente le parti moderne.



FIGURE 1-2-3 • Il fauno Barberini nella forma restaurata nel Seicento da Antonio e Giuseppe Giorgetti (incisione di R. Auden-Aert; fig. 1), nella versione settecentesca di Vincenzo Pacetti che ha rimesso le aggiunte barocche per sostituirle con altre "più fondate" (Monaco, Glyptothek; fig. 2); e infine, dopo l'ultimo derestaura eseguito in occasione del nuovo allestimento della gliptoteca riaperta nel 1972 (fig. 3). Scoperto nel primo Seicento nei "fossi" di Castel Sant'Angelo a Roma, il fauno è diventato un "puzzle sui generis"; l'originale ellenistico è ora "libero", ha perso i piedi, un braccio e la gamba destra per ridursi ad un torso che non permette più la visione totale del soggetto (da Oechslin, 1974).

Un atteggiamento testimoniato anche dalle osservazioni che Antonio Canova formula a proposito del braccio di Laocoonte, nell'omonimo gruppo scultoreo, per il quale suggerisce il mantenimento delle integrazioni precedenti anche se non ha dubbi sull'errata posizione del gesto imposto alla statua nel Cinquecento; infatti, secondo lo scultore neoclassico, l'eliminazione del restauro antico "avrebbe smosso dispute e liti fra gli antiquari e gli artisti" sempre volti alla ricerca dell'esatta identità dell'opera.

Tuttavia non mancano eccezioni come dimostra il caso degli *Elgin Marbles*, il cui completamento viene escluso, nel 1803, dallo stesso Canova per il quale le sculture fidiache rimosse dal Partenone potevano e dovevano mantenere il loro autentico stato lacunoso (Pavan, 1976, pp. 219-344). È l'unicità di queste opere, insieme con la loro bellezza e perfezione, che determina l'impossibilità d'inserirsi sia pure con un'azione semplicemente integrativa; in una parola, esse non si possono imitare. Canova ne è convinto e perciò sconsiglia l'intervento.

Queste indicazioni di cautela, espresse da più parti, di fatto tendono a conservare "i caratteri estrinseci dell'originalità" e per far ciò il restauro deve "rimediare agli effetti, non (...) superar le cagioni". Si manifesta così chiaramente l'intenzione di rispettare gli "errori" primitivi senza intervenire con "falsificazioni erudite"; un orientamento seguito da molti e ribadito anche da Pietro Edward per il quale la norma principale è quella di non alterare mai i segni dell'originale anche se esso è testimoniato "da qualche crudezza di tinta, da qualche difettuccio di architettura ed altre piccole sviste". In sostanza il restauratore dei dipinti veneziani suggerisce un lavoro prudente, attento alle singolarità non imitabili dell'opera la quale, se manca di autenticità, ne risulta screditata (Conti, 1973, pp. 145-72).

Comunque, prescindendo da casi particolari, si può dire che questo complesso panorama di anticipazioni e di "ritardi" contiene il germe di futuri, lontani sviluppi. Infatti esso accredita le procedure che diverranno dominanti nel XIX secolo; quelle del restauro dei monumenti "secondo lo stile loro dovuto".

LA NASCITA DEL RESTAURO MODERNAMENTE INTESO: LETTERATI, ARCHEOLOGI, ARTISTI

Stabilite le sue premesse, occorre chiarire le origini e la natura del restauro modernamente inteso; compito particolarmente arduo poiché l'argomento è praticamente privo di studi. Si può comunque dire che le sue radici sono rintracciabili, più che altrove, in Francia dove la rivoluzione pone l'esigenza di "conservare per la nazione". Ma è un'idea che, dopo le prime rudimentali elaborazioni e le esperienze che si susseguono dalla fine del XVIII secolo, trae effettiva vita solo con la monarchia di luglio nel quarto decennio dell'Ottocento, quando i principi affermati dalla rivoluzione si combinano con le prime enunciazioni dottrinarie e con un'incipiente specifica organizzazione amministrativa. Numerose circostanze rappresentano il necessario presupposto ad un'azione di tutela pubblica di natura ordinaria e istituzionale.

Tralasciando le pur interessanti vicende che seguono i primordi rivoluzionari (1789), il principale punto di partenza è certamente costituito dalle affermazioni contenute nelle relazioni sulle distruzioni preparate nel 1793 e nel 1794 da Henry Grégoire per conto del Comitato d'istruzione pubblica (*Rapport sur les destructions opérées par le Vandalisme et sur les moyens de les réprimer*). Il vescovo costituzionalista, sulla base d'un sintetico esame della situazione, sottolinea la funzione "libertaria" dei monumenti che costituiscono la "ricchezza scientifica" della Repubblica e, dopo aver richiamato il ruolo sociale dell'arte, conclude con la famosissima dichiarazione: "I barbari e gli schiavi detestano le scienze e distruggono i monumenti delle arti; gli uomini liberi li amano e li conservano" (*Rapport*, I, p. 37).

La Convenzione nazionale, ascoltati, approvati ed assunti come propri i rapporti di Grégoire, raccomanda la sorveglianza di tutti i "monuments des sciences et d'arts appartenants à la Nation" e dispone, per la prima volta nella storia, che siano inflitte pene a chi li danneggia. Ciò sebbene essi non siano considerati per il loro valore di testimonianza ma soltanto in quanto "patrimonio della nazione".

Secondo vari studiosi che hanno accuratamente esaminato i rapporti di Grégoire, essi non appaiono completamente attendibili: una constatazione alquanto verosimile che tuttavia non può essere assunta, com'è stato fatto, per limitare la grande importanza dei principi affermati e delle rudimentali misure di protezione poste in atto.

Le idee nate dalla rivoluzione francese, nonostante il disinteresse dei governi europei, vengono progressivamente rafforzate dalle elaborazioni della critica artistica e specialmente della letteratura, cui sono strettamente connesse.

L'evento cruciale è certamente costituito dal cosiddetto "ritorno al gotico"; un fenomeno che, pur avendo radici lontane, nei primi decenni dell'Ottocento si qualifica come tendenza autonoma e assume tanto vigore da incidere, in modo sostanziale, nella

letteratura, nelle arti figurative e nell'architettura di tutta l'Europa. Secondo molti storici la tradizione gotica non è mai cessata del tutto. Un'affermazione sostanzialmente fondata dal momento che, in misura maggiore o minore, si sono sempre costruiti o riparati archi acuti, volte ogivali o altri elementi che, con buone ragioni, non possono essere classificati se non come gotici.

Tuttavia, trascurando queste sopravvivenze più o meno spontanee e generiche, fra gli ultimi decenni del XVIII secolo e i primi anni del XIX si assiste a numerose, significative imprese che rappresentano un consapevole ritorno al gotico. Un fenomeno punteggiato da tre importanti tappe: la costruzione della casa gotica di Strawberry Hill di Horace Walpole (1753), l'inno di Johann Wolfgang Goethe alla cattedrale di Strasburgo (1772) e la creazione a Parigi, in pieno periodo rivoluzionario, del Museo dei monumenti francesi di Alexandre Lenoir (1791).

La "riscoperta" si accentua al principio del XIX secolo e acquista una larghissima diffusione attraverso uno schema di sviluppo, a prima vista, sostanzialmente identico. Tuttavia se viene guardato più da vicino, il fenomeno mostra una grande complessità sia nell'evoluzione che nella varietà delle idee e nella successione dei fatti. La circostanza è stata provata, senza significative eccezioni, da tutti gli studi, soprattutto inglesi e tedeschi, condotti fin dalla metà dell'Ottocento. Da una parte la continuità, più o meno diffusa, di costruzioni gotiche in cantieri molto importanti, specialmente di cattedrali; dall'altra un insieme d'imprese letterarie, archeologiche e artistiche che conducono verso una progressiva riscoperta delle forme medioevali.

Prima del 1830 si ricorreva al gotico per due fini più o meno distinti: creare stimoli alla fantasia oppure semplicemente realizzare forme lievi e decorative; aspirazioni entrambe esemplificate molto bene dalla fatuità settecentesca di Richard Bentley, per un decennio progettista capo di Strawberry Hill, che impiega il gotico per le eleganze che era capace di propiziare e soprattutto perché esso permetteva ogni più stravagante invenzione. E il tempo in cui tutta la cultura europea postula la libertà e la spontaneità della creazione artistica (R. Hurd, 1762; P. Frisi, 1766; J.J. Heinse, 1776).

D'altra parte la riscoperta del medioevo è proprio, almeno nella sua prima fase, "il risultato necessario di una rinascita immaginativa che sboccò in un nuovo clima poetico" (Venturi, 1915, 2ª ediz. 1967, p. 181). Successivamente il "ritorno al gotico" perde le sue primitive motivazioni e rappresenta una deliberata reazione contro le dottrine accademiche, com'è dimostrato dall'opera degli scrittori e degli architetti che operano fra il 1820 ed il 1880, vale a dire, nel periodo caratterizzato prima dal clima che produce l'opera paradigmatica di Fouthill, costruita da James Wyatt per William Beckford, poi dal "trionfo gotico" che ha come protagonisti principali Augustus Welby Pugin, Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc, John Ruskin.

Questo ritorno, per molti aspetti popolare, si accentua fin dai primissimi anni dell'Ottocento. Talvolta per il prevalere di motivazioni religiose, politiche o nazionali, talaltra per effetto di un generalizzato gusto per il passato e per le glorie avite, come dimostrano il successo della poesia ossianica, le sempre più frequenti evocazioni delle antichità germaniche e, in Francia, la rinascita del genere trobadorico che raggiunge il suo apice proprio sotto il Consolato e l'Impero.

Anche la letteratura europea si occupa del medioevo, il quale è ritenuto sempre più degno di fornire soggetti alla storia, e il suo rapporto con questo nuovo clima è strettissimo. La circostanza può essere immediatamente verificata richiamando alla mente alcune opere del tempo; Charles L.



FIGURA 1 • H. Walpole, Strawberry Hill (dintorni di Twickenham, Gran Bretagna) prima e dopo i restauri, schizzi a penna, 1753 (Lewis Walpole Library). I lavori di ricostruzione e abbellimento della villa sorta alla fine del Seicento si iniziano nel 1747 e durano circa 44 anni coinvolgendo numerosi artisti e architetti; tuttavia già dal 1763 la villa-museo è in gran parte ultimata e pronta per essere aperta anche al pubblico. A questo "castelletto", sede di una straordinaria collezione di curiosità è legata in buona parte la fama di Horace Walpole, il suo singolare committente. Così, come egli aveva affermato il gusto gotico in letteratura con il suo *Castello di Otranto*, lo impone in architettura con un noto saggio sul giardino all'inglese che inaugura la moda della natura domestica fittiziamente naturalistica e selvaggia e specialmente con Strawberry Hill che considera il suo capolavoro e che di questo gusto resta un esempio originale e ovunque citato (da Walpole, 1990).

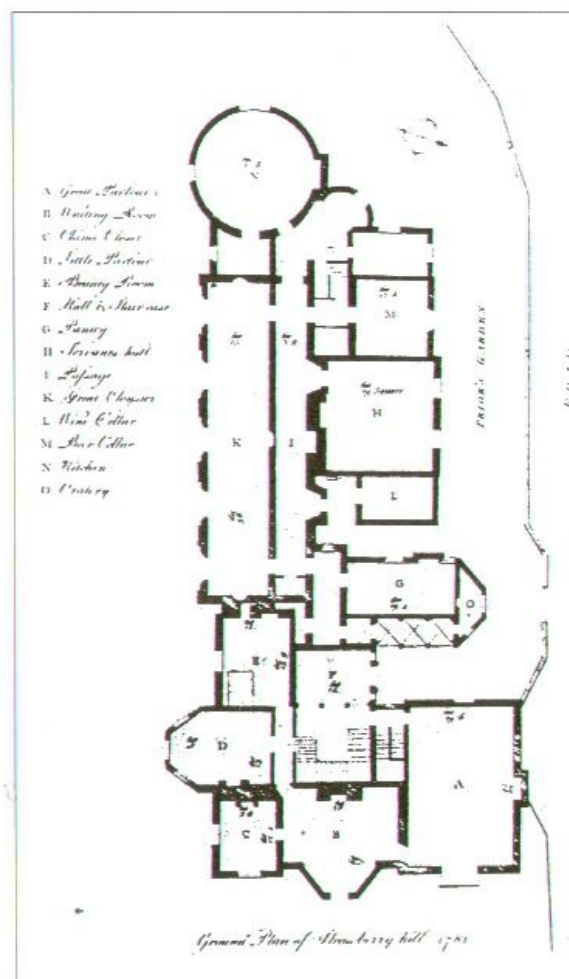


FIGURA 2 • Strawberry Hill (dintorni di Twickenham, Gran Bretagna) pianta di progetto per il piano terreno, 1781. Richard Bentley è probabilmente colui che ha caratterizzato Strawberry Hill nella sua originale fisionomia gotico-rococò voluta da Walpole. Egli è stato forse il primo fautore del gotico ad insistere sulla necessità di copiare opere del passato. Peraltro, benché le ricerche archeologiche di Walpole costituiscono una novità nello sviluppo del revival, egli se ne serve secondo il gusto del suo tempo, allo stesso modo di Bentley, un uomo dall'inventiva sbrigativa, che, al pari del suo committente è attirato specialmente dagli aspetti leggeri e graziosi del gotico come mostra anche l'articolazione planimetrica dell'edificio (da Walpole, 1990).

Eastlake, tracciando nel 1872 il primo bilancio critico del medievalismo inglese, dichiara che le vicende e le rievocazioni romanzesche di Walter Scott (1771-1832), pubblicate dal 1814, al di là del loro valore letterario, "fecero di più per il 'Gothic Revival' di tutte le opere di Carter e di Rickman (...) incoraggiando un gusto per l'architettura medioevale" (Eastlake 1872, p. 115).

Di ben altro livello, ma certamente diretto allo stesso fine, è l'esame della poesia romantica condotto da Friedrich Schlegel: "incompiuta, in permanente divenire, aperta al dialogo e all'improvvisazione" ("Athenaeum", Berlino, 1798). Caratteri che qualche anno più tardi il filosofo ritroverà analizzando la questione architettonica in un'opera che si conclude con l'esaltazione dell'espressività propria dell'architettura gotica (*Lettera su un viaggio attraverso Olanda, Renania, Svizzera e una parte della Francia*, 1804).

Ma il vertice più alto è toccato da François-Auguste-René de Chateaubriand con *Le Génie du Christianisme ou Beautés de la Religion chrétienne* (1802), opera pubblicata subito dopo la firma del Concordato fra lo Stato francese e la Chiesa romana, che costituisce una condanna della cultura illuministica cui l'autore contrappone il "bello morale" della civiltà cristiana, del valore dei sentimenti popolari e della tradizione cattolica di Francia. Una linea con molti seguaci: primo fra tutti Victor Hugo il quale — lanciato il grido "*Guerre aux démolisseurs!*" (1825-32) — in molte sue memorabili pagine esalta la spiritualità romantica delle cattedrali gotiche che il popolo francese vuole siano difese dalle devastazioni "barbare" vale a dire dal vandalismo rivoluzionario cui sono generalmente attribuiti i danneggiamenti, ma anche da quello legato alla speculazione edilizia ed alle trasformazioni della città antica in "città industriale" e ancora, dai guasti provocati "dai professori accademici secondo Vitruvio e Vignola" (Mallion, 1962, p. 624). Una condanna che vedrà fra i suoi principali protagonisti Charles de Montalembert, uno dei più convinti esponenti della rinascita cattolica, con le sue *Lettres sur le Vandalisme en France* (1833) e con la sua parallela battaglia in difesa della tutela dei monumenti.

Su questo argomento si assiste, inoltre, ad un'acquisizione di consapevolezza sempre più precisa e generalizzata. Esemplificando, si può rammentare l'azione svolta a sostegno della conservazione delle opere d'arte *in situ*, contro i loro trasporti e le spoliazioni, che vede in prima fila Antoine-Chrysostome Quatremère de Quincy (*Lettres à Miranda*, 1796).

I riflessi pratici sono rilevanti: nel 1806 il ministro Champagny propone per la prima volta la chiusura del museo dei Petits-Augustins dove Alexandre Lenoir aveva ordinato, secondo il loro stile, opere raccolte da chiese e conventi "*pour l'instruction de nos artistes à venir*" (L. Courajod, *Alexandre Lenoir; Son journal et le musée des monuments français*, Champion, Parigi, 1878-87, 3 voll.). Dieci anni dopo il museo viene soppresso e le opere restituite, in gran parte, ai luoghi di provenienza.

Significativi riverberi di questi nuovi orientamenti sono evidenti anche a Roma dove il prefetto Camille de Tournon nel 1810 — in particolare nella sua relazione concernente la conservazione delle chiese (Archives Nationales, Parigi, F/1 e/148, dossier 5) — dimostra di aderire al criterio della conservazione *in situ* e d'impegnarsi per un'opera di catalogazione auspicata in Francia fin dai governi rivoluzionari e ribadita dal ministro degli interni Jean-Pierre Bachasson de Montalivet il quale, nello stesso anno, (1810) ordina la costituzione d'un inventario di chiese e castelli da proteggere.

Parallelamente a questo progressivo mutamento di clima, nei primi decenni del secolo, si assiste anche ad un'esplorazione storico-artistica sempre più diffusa e approfondita, come prova l'attività del conte Alexandre de Laborde (*Voyage pittoresque et historique dans l'Espagne*, Parigi, 1806 e *Les monuments de la France classés chronologiquement et considérés sous le rapport des faits historiques et de l'étude des arts*, Parigi, 1816-36, 2 voll.) e di molti altri "esploratori" dei quali si rammenta la monumentale raccolta avviata nel 1820 da C. Nordier, J. Taylor e A. de Cailleux

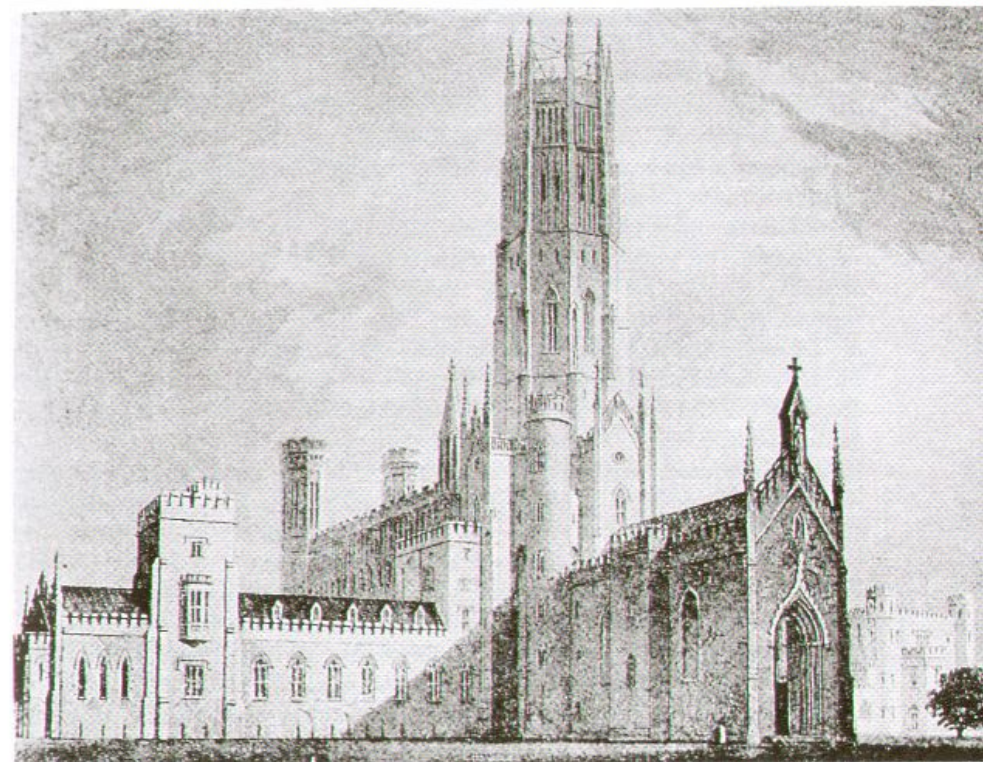


FIGURA 3 • Wiltshire (Gran Bretagna). L'abbazia di Fonthill da nord ovest. Nel 1796 William Beckford, affida a James Wyatt l'incarico di progettare un'abbazia gotica in rovina che nel 1807 diviene la sua residenza. Wyatt (1746-1813), autore del Pantheon in Oxford Street a Londra, è certamente l'architetto più attivo alla fine del Settecento, al quale si attribuisce il restauro di un gran numero di edifici gotici. Fonthill, con la sua aspirazione ad idealizzare un'antica forma di vita condensa in sé tutto il romanticismo proprio della fine del XVIII secolo e costituisce una testimonianza singolare del gotico settecentesco esageratamente lanciato. Più tardi Beckford si ritira a Bath ove si costruisce una nuova residenza, questa volta in stile classico. Fonthill Hill, acquistata da un certo John Farquhar, nel 1825 perde la torre che crolla rovinando sull'enorme costruzione di cui oggi rimangono poche tracce (da Clark, 1970).

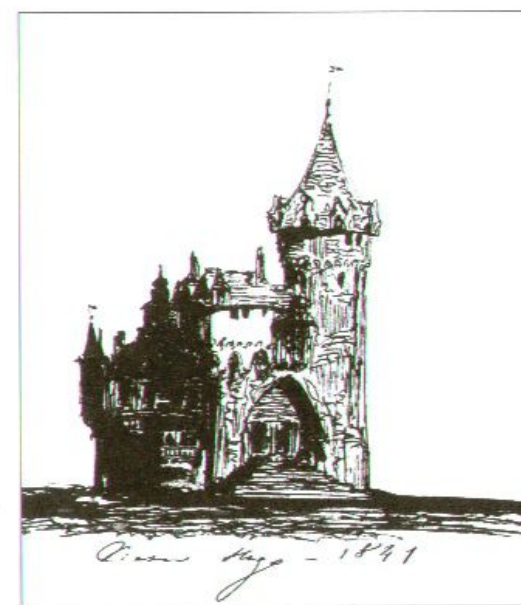


FIGURA 4 • Victor Hugo, Castello romantico, 1841 (Musée Victor Hugo, Villequier). Il disegno, firmato e datato, prova che l'interesse dello scrittore per il medioevo, testimoniato dall'opera letteraria, permane anche nell'attività di disegnatore. Infatti un vasto nucleo della sua produzione è dedicato ai castelli, talvolta in rovina; qui la sagoma dell'edificio potrebbe essere presa a modello per illustrare un medioevo fantastico e pittoresco (da Facillon, 1983).

(*Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France*, Parigi, 1820-78, 23 voll.). Tale operazione di recupero si può notare, con accentuazioni diverse, in tutti i paesi europei. Per esempio, nel Regno Unito, dal 1805 al 1818, John Britton completa il primo repertorio sistematico dei monumenti medievali inglesi, raccolto in *The Architectural Antiquities of Great Britain* (1804-14), con il fine dichiarato di favorire il passaggio dalla fase romantico-pittoresca del goticismo a quella del rigore stilistico e della "ortodossia" formale.

All'unisono con quest'opera si sviluppano azioni che tendono alla comprensione, alla valorizzazione del grande patrimonio medioevale e, indivisibilmente, alla definizione di principi e metodi per la sua tutela. Inoltre, sul terreno più legato all'operatività, vengono progressivamente stabiliti alcuni presupposti essenziali allo svolgimento dell'azione di restauro. Primo fra tutti quello connesso alle competenze professionali di chi sarà chiamato ad operare; in particolar modo ci si pone il problema degli architetti che, usciti dall'École des Beaux-Arts, non hanno nessuna conoscenza dell'architettura medioevale sulla quale si troveranno poi in prevalenza ad intervenire.

Un'ulteriore circostanza che non può essere trascurata è costituita dall'importanza che ebbe, sul finire del Settecento e specialmente nel Regno Unito, l'architettura dei giardini. Un fenomeno che appare direttamente connesso alla prima maniera del "ritorno al gotico", quello delle interpretazioni fantasiose. A questo proposito è significativo osservare che una delle iniziali trattazioni sull'architettura gotica, forse la prima in assoluto, è dedicata esclusivamente all'architettura dei giardini (P. Decker, *Gothic Architecture*, Londra, 1759). E, con il passare del tempo, diviene sempre più chiaro che lo scopo ad essi assegnato si dimostra soprattutto quello di suggerire uno stato d'animo, "in pratica quella piacevole malinconia che deliziava sia i poeti che i dilettanti. A questo fine si pensava che non bastasse lasciare la natura allo stato selvaggio" (Clark, 1928, trad. it. 1970). L'effetto "pittresco" determinato dai boschetti solitari, dai sentieri serpeggianti, dagli specchi d'acqua irregolari poteva essere potenziato, per creare le atmosfere magiche che si volevano ricordare, attraverso il contatto con singolari manufatti: padiglioni, cappelle, grotte ed altri ancora. Tali manufatti, anche per l'influenza dei pittori di paesaggio italiani, non potevano che essere in rovina, ad evocare malinconicamente il trionfo del tempo sull'opera dell'uomo e preferibilmente dovevano essere gotici, non soltanto perché tali sono le vere rovine inglesi ma anche perché il gotico viene inteso fra Sette e Ottocento come uno stile specificamente naturalistico (Panofsky, 1955, trad. it. 1962, p. 182).

Progressivamente, il tema della rovina — sia che questa suggerisca la distruzione violenta o il senso della decadenza naturale — assume un particolare rilievo e dall'Inghilterra si diffonde nel continente. Il "rovinismo" infatti segna la cultura europea fino a tutto il XIX secolo ed oltre con una grande pluralità di vicende dense di significati: scoperte archeologiche e ritrovamenti, sismi e distruzioni consapevoli. Tutti eventi che hanno precisi riscontri nell'attività artistica e letteraria e che danno vita a fenomeni alquanto complessi che si diramano in una molteplicità di canali e di aree tematiche. Fra questi sono particolarmente significativi l'emergere di nuove dottrine estetiche e il prevalere del pensiero di Edmund Burke (1729-97) che, fin dal principio della sua carriera letteraria (1757), segna una data importante nella sensibilità che andava maturando sotto l'insegna del "sublime" quale elemento di disgregazione delle teorie neoclassiche (Praz, 1946, pp. 245-48). Inoltre questo

studioso, conservatore e tradizionalista, assume — quali criteri fondamentali della propria opera — il concetto di "permanenza" e, ad un tempo, l'idea del valore anche estetico della conservazione. Un lavoro il suo che, pur in un contesto non privo di labilità e di contraddizioni, tende a sottolineare l'importanza peculiare dell'atteggiamento retrospettivo; di certo un'acquisizione fondamentale nei suoi termini generali e che lo sarà ancor più nel campo del restauro.

Su queste teorizzazioni s'impone la presenza fisica della rovina come elemento costitutivo del paesaggio, il cui significato sarà chiarito molto più tardi specialmente da Georg Simmel (1858-1918). Egli osserva che, se l'opera vive nella sua compiutezza, nell'architettura si realizza un singolare equilibrio fra la "materia meccanica, pesante e la spiritualità formativa" (Simmel, 1919², trad. it. 1981, pp. 121-27). Un'uguaglianza che tuttavia s'infrange, mentre le due parti si separano, quando la costruzione va in rovina dando peraltro vita ad un fenomeno significativo che non si verifica nelle altre opere d'arte ridotte allo stato di frammento. Esse infatti hanno effetto soltanto in base a quanto sussiste ancora in loro della forma artistica, ovvero a quanto di essa l'immaginazione è capace di ricostruire partendo da quei resti. Al contrario, in una rovina architettonica, crescono altre forze e altre forme; quelle della natura. Così, da ciò che in lei vive ancora dell'arte e da ciò che in lei vive già della natura scaturisce un nuovo intero, una unità caratteristica.

Tra Sette e Ottocento il "culto delle rovine" riceve nuovi impulsi e tende ad assumere intonazioni quanto mai diversificate che vengono a qualificarsi come vere e proprie correnti, caratterizzate — anche negli aspetti operativi — dagli attributi e dai valori prevalenti che, di volta in volta, sono riconosciuti alle rovine: estetici, morali, eruditi, antiquari, archeologici ed altri ancora.

Molto schematicamente si può dire che nell'Ottocento, parallelamente allo sviluppo concettuale del restauro modernamente inteso, le posizioni che prevalgono sono essenzialmente due: alla prima appartengono coloro che vedono nella rovina una nuova opera, un singolare intreccio di arte e di natura determinato dal trionfo del tempo sull'attività dell'uomo; ne ammirano la bellezza e subiscono il fascino della loro "devota malinconia". L'altra posizione, ricca di articolazioni, è invece propria di chi ravvisa nella rovina la testimonianza mutila, ma ancora riconoscibile, di un'opera o di un evento umano e quindi la considera soprattutto come documento materiale di storia.

UNA NUOVA OPERA, INTRECCIO TRA ARTE E NATURA, TRIONFO DEL TEMPO SULL'ATTIVITÀ UMANA.

LA ROVINA COME

TESTIMONIANZA MUTUA CONSIDERATA COME DOCUMENTO DI STORIA.

IL CONCETTO DI "UNITÀ STILISTICA" E IL RESTAURO CONCEPITO COME RESTITUZIONE STILISTICA

Elencati rapidamente i principali presupposti che determinano l'affermazione del restauro modernamente inteso, cioè volto alla conservazione di una testimonianza storico-artistica in quanto tale, occorre specificare le modalità definite per raggiungere lo scopo. Anche questo è un argomento molto complesso e poco studiato. Per semplicità può riassumersi come punto fermo il noto chirografo con il quale, nel 1825, papa Leone XII chiude le polemiche sulla ricostruzione della basilica di San Paolo Fuori le Mura, a Roma, e fissa i criteri che dovevano essere seguiti: "Niuna innovazione dovrà introdursi nelle forme e proporzioni architettoniche e niuna negli ornamenti del risorgente edificio, se ciò non sia per escludere alcuna cosa che in un tempo posteriore alla sua prima fondazione poté introdursi per il capriccio dell'età seguente". Il documento pontificio costituisce il naturale traguardo di un lungo, vivace e articolato dibattito sviluppatosi nel cosmopolita mondo romano a proposito di questa riedificazione. È un momento denso di polemiche che vede eruditi e antiquari contrapporsi al "partito" degli architetti nell'individuare i modi da adottare nel rifacimento della basilica ostiense, quindi, più in generale, negli interventi di restauro.

Il più tenace paladino della posizione codificata dal pontefice è l'abate e giuriconsulto Carlo Fea, colui che sancisce il definitivo trionfo degli eruditi i quali, schierati a fianco degli archeologi — "giusti estimatori della veneranda antichità" — sono decisi a "ripristinare la sacrosanta Basilica". Attraverso varie e pertinenti osservazioni sulla storia della fabbrica di San Paolo, l'avvocato Fea cerca di definire la vera consistenza della costruzione originaria così da escludere "ogni innovazione" nonché i "progetti di artisti ambiziosi" (*Aneddoti sulla basilica ostiense di S. Paolo riuniti nel 1823, dopo l'incendio e recitati nell'Accademia Archeologica il dì 27 gennaio 1825 dall'avvocato D. Carlo Fea*, Roma, V. Poggioli, MDCCCXXV). Egli è convinto che, per rimediare ai gravi danni, anche irreparabili, causati dall'incendio del 15 luglio 1823 si debba procedere alla sostituzione integrale delle parti deteriorate. Per esempio, le preziose ventiquattro colonne di marmo frigio (detto paonazzetto) che definivano la navata centrale potrebbero — secondo Fea — essere vantaggiosamente sostituite da "marmo venato di Carrara, che vi si accosta, con mediocre spesa, con sollecitudine, e in tre pezzi ciascuna". Di contro egli si dichiara in completo disaccordo con chi propone di "fare loro un'anima di travertino da impellicciarsi cogli avanzi delle calcinate colonne di paonazzetto; sarebbe una vera *arlechinata*, disgustosa all'occhio anziché no"; insomma "non si ripristinerebbe S. Paolo come era prima, a termini del chirografo di N.S." (*Rivista di varie opinioni riprodotte in stampa da un sedicente scarpellino sulle colonne da farsi nella basilica ostiense di S. Paolo*, Avv. Carlo Fea, commissario delle antichità, 5 febbraio 1826).

Queste argomentazioni mettono in luce alcune "idee guida" del tempo che trovano varie conferme nella dimensione operativa improntata principalmente alla ripresa dei

modi originali, ancorché determinata da particolari predilezioni artistiche o ideologiche che indubbiamente indirizzano le scelte e, di conseguenza, gli esiti operativi. L'intento di restituire ai monumenti le forme originarie e il desiderio di assicurare la massima compatibilità fra le loro parti evidenziano, di fatto, le due operazioni fondamentali prevalenti in quegli anni: il "ripristino" delle fabbriche alterate e il completamento di quelle incompiute. Siamo infatti in un periodo che vede affermarsi il principio della "fedeltà storica" nei confronti degli edifici antichi. Ciò porta, in modo inesorabile, a ritenere gradualmente superati gli interventi condotti secondo la "maniera del tempo", in particolare quando si tratta di completamenti, ed a stimare più adeguata, sia pure con molte concessioni al gusto del momento, quella che postula l'azione sopra ogni edificio antico "secondo lo stile che gli è dovuto".

In sostanza il documento redatto da Leone XII sui criteri da adottare nella ricostruzione di San Paolo può essere a buona ragione considerato come la prima, pur embrionale, codificazione del restauro inteso quale reintegrazione dello stato originario di un monumento; ovvero del restauro cosiddetto stilistico che costituirà la modalità, se non proprio unica, assolutamente prevalente per tutto il XIX secolo ed oltre. La direttiva pontificia è certamente importante per la sua autorevolezza ma non sembra contenere tutti gli aspetti innovativi che le sono stati attribuiti. Infatti è facile vedere come essa sviluppi alcuni concetti presenti nell'editto del cardinal Pacca (1820), già richiamato.

D'altra parte la concezione del restauro di un'opera come riproposizione del suo stato originario non è un'acquisizione del XIX secolo. È difficile dire — per mancanza di studi sull'argomento — quando tale convinzione si sia affacciata per la prima volta; appare certo che l'idea di "restituire allo stato primitivo" sia già presente, pur con significati diversi da quelli ottocenteschi, nel XVI secolo (Vasari, 1550 [1973]). In un'occasione più vicina a quella codificata da Leone XII, il concetto di "ritorno all'origine" e di "reintegrazione stilistica" viene espresso, in modo più o meno preciso e pur con molte differenze, da vari autori: Johann Joachim Winckelmann (1764), Giovanni Casanova (1770), Bartolomeo Cavaceppi (1780).

Un concetto che più tardi e in maniera più sfumata si trova formulato, anche a proposito dell'architettura, specialmente dagli esponenti di orientamento classicista; fra gli altri si possono rammentare Venanzio Giuseppe Marvuglia e Alexandre Lenoir che nella "ricomposizione" della tomba di Eloisa e Abelardo, oggi nel cimitero di Père-Lachaise a Parigi), persegue dichiaratamente l'unità stilistica (1791) (A. Lenoir, *Mémoire sur les sépultures d'Héloïse et d'Abailard (...) présentée au général Bonaparte, premier consul*, s.l. [Parigi], an XI, 1800).

Qualche considerazione è necessaria sul significato del restauro inteso come restituzione stilistica; in primo luogo occorre sottolineare che il documento pontificio evidenzia il monumento quale unità formale compiuta e perfetta, significativa di un determinato luogo e tempo. Una realtà che il suo valore testimoniale impone di considerare immutabile e non contaminabile con aggiunte legate ad altri repertori formali oppure, ciò che è la stessa cosa, ad altre condizioni di tempo e di luogo. Quindi un significato di stile diverso dall'accezione qualitativa — o di maniera — propria di età precedenti; esso è infatti inteso in un senso tipologico, ovvero stile quale "realtà storico-formale, unitaria e coerente, limitata nel tempo e ben definita nei suoi modi figurati, protagonista della storia artistica" (Bonelli, 1963, col. 344).

Ne consegue che, in questa visione, ogni monumento, nella sua forma originaria, costituisce una "unità stilistica" dalla quale discende il pregio dell'opera e che quindi — quando tale unità sia stata lesa dalle vicende che sono seguite alla sua prima formulazione — essa debba restituirsi attraverso il restauro che, in una siffatta visione, deve necessariamente impiegare i modi generali dello stile, piuttosto che riferirsi alle peculiarità dell'opera stessa. Pur nel suo carattere schematico questa rassegna non può mancare di segnalare che gli orientamenti esposti non costituiscono episodi singolari della vicenda artistica cui, viceversa, sono strettamente connessi. Per convincersene basta rammentare il metodo prevalente nella storiografia del tempo. Si menzionano due casi particolarmente significativi; il criterio cronologico con il quale Alexandre Lenoir, nel 1791, sistema i suoi "pezzi" nel museo dei Petits-Augustins (sale del XIII, del XIV, del XV secolo e così via) e un ordinamento analogo, relativo alle trattazioni d'arte e alle raccolte del tempo, come *Les monuments de la France classés chronologiquement* di Alexandre de Laborde, già rammentato, oppure *l'Histoire sommaire de l'architecture Religieuse, Militaire et Civile au Moyen Age*, di Arcisse de Caumont (1836).

FIGURA 3

1 L'OPERA DEGLI ISPETTORI E LA REINTEGRAZIONE SU BASE STORICA, ANALOGICA E SECONDO LE REGOLE GENERALI DELLO STILE

L'opposizione che artisti e letterati francesi intraprendono contro i demolitori e gli architetti "restauratori" rappresenta il primo concreto passo verso i temi della conservazione dei beni culturali e contribuisce notevolmente a creare le condizioni più favorevoli per un efficace intervento dello Stato in materia di salvaguardia del patrimonio storico-artistico nazionale. Quest'azione, continua e incisiva, rafforza la consapevolezza di voler e dover definire precise modalità di tutela; di qui l'esigenza di coordinare e incentivare le iniziative che prospettano l'istituzione di un servizio specializzato.

Il merito della monarchia di luglio è proprio quello di avviare questo programma. Infatti, in un celebre rapporto del 21 ottobre 1830, il ministro degli interni François Guizot, illustra al re Luigi Filippo i provvedimenti assunti per definire la figura di un "inspecteur général des Monuments Historiques" avente il compito di "percorrere successivamente tutti i dipartimenti della Francia, assicurarsi sui luoghi dell'importanza storica o del valore d'arte dei monumenti (...) in maniera tale che nessun monumento di valore incontestabile perisca (...) senza che le autorità competenti abbiano tentato tutti gli sforzi convenienti per assicurare la loro salvaguardia". Inoltre, secondo le intenzioni del ministro, l'ispettore è chiamato anche a redigere un catalogo "des édifices ou monuments isolés qui méritent une attention sérieuse de la part du gouvernement" e a nominare un "correspondant dans chaque localité principale" (*Rapport de Guizot à Louis Philippe*, 21 ottobre 1830, "Pièces historiques", IV, pp. 385-89).

L'istituzione del nuovo ufficio viene approvata da Luigi Filippo (23 ottobre) e l'incarico è affidato a Louis, detto Ludovic, Vitet (1802-73), letterato e critico d'arte, discepolo di Théodore Jouffroy, iniziato all'archeologia da Auguste Le Prévost. Il giovane studioso svolge un'intensa attività per la tutela dei monumenti; i suoi viaggi ufficiali lo portano in molti luoghi della Francia: nel 1830 è nei dipartimenti del nord; nel 1831 nel

centro e nel mezzogiorno del paese; nel 1833 effettua un'ispezione nel sud-ovest. Nell'anno successivo è nominato segretario del dicastero del commercio nonché deputato della Seine-Inférieure, oneri che lo spingono a lasciare la carica di ispettore generale.

L'opera di ricerca che Vitet svolge con alacrità durante quattro anni di lavoro (ottobre 1830-maggio 1834) è ben documentata dai rapporti che egli stesso compila dopo ogni sopralluogo. L'ispettore non si limita alla semplice descrizione delle fabbriche visitate ma affronta — per la prima volta in modo sistematico — anche i problemi inerenti alla loro conservazione e, con questi, i metodi “sia di prevenire sia di arrestare il loro degrado”. Alcuni fra i concetti che egli esprime avranno grande influenza sulla cultura francese della seconda metà dell'Ottocento. Convinto che l'architettura gotica sia “notre architecture nationale” — la quale raccoglie un sempre maggiore e generalizzato interesse — non può fare a meno di sottolineare la contraddizione che esiste tra la formazione culturale e professionale degli operatori, caratterizzata da un esclusivo indirizzo classicista, e la necessità di “conformarsi allo stile primitivo per il restauro di ogni parte integrante di questi edifici o per il loro completamento o ampliamento” (Raccomandazione della Commission des Bâtiments civils, 1836).

Alcune sue espressioni guidano i programmi elaborati dalla Commissione dei monumenti storici, istituita il 29 settembre 1837, della quale Vitet è presidente effettivo fino al 1848. In sostanza egli osserva che “il primo merito di un restauro è passare inosservato”; occorre “dimenticare il tempo nel quale si vive per farsi contemporanei di tutto ciò che si restaura (...) conoscere a fondo tutti i processi dell'arte (...) al fine di ripristinare un edificio sulla scorta di semplici frammenti, non mediante ipotesi o capriccio, ma per severa induzione” (Léon, 1951, p. 192). Una proposizione, quest'ultima, che illustra con grande chiarezza l'importanza delle regole generali dello stile, cioè d'uno dei principali strumenti del cosiddetto “restauro stilistico”.

L'indirizzo tracciato da Vitet è ripreso da Prosper Mérimée (1803-70), il giovane letterato che entra nella stessa Commissione il 27 maggio 1834, quando viene nominato ispettore generale al posto del suo illustre predecessore con il quale intratterrà sempre un fitto rapporto diretto ed epistolare. Così egli fa proprie le convinzioni di Vitet, prosegue le azioni già avviate ed opera per consolidarne gli indirizzi. Già nei primi scritti (1834) prende posizione contro ogni forma di alterazione dei monumenti, anche dovuta ai “restauri mal fatti”. “I restauratori sono forse tanto pericolosi quanto i demolitori”; spesso “i restauratori hanno completamente cambiato l'aspetto degli edifici che volevano restaurare” (lettere di Mérimée a Vitet ed a Thiers, 1834).

La sua ventennale attività è testimoniata specialmente dai voluminosi rapporti, diretti al ministro, concernenti le sue ispezioni. In queste *Notes de voyages* Mérimée non si preoccupa soltanto di chiarire varie questioni di “stile” e di datazione dei monumenti ma esamina, con precisione, moltissimi testi architettonici di grande rilevanza: dagli organismi visti nel loro insieme (chiese, palazzi, conventi ecc.) ai singoli elementi che ne fanno parte (vetrate, affreschi, dipinti, statue ecc.) ad episodi di edilizia minore, non ultimi ambienti urbani e paesaggi. A questo proposito evidenzia i profondi legami che uniscono i monumenti alla natura circostante. A un'azione di semplice denuncia egli aggiunge proposte precise sugli interventi da compiere, impartendo le necessarie istruzioni. In relazione agli indirizzi da adottare nel restauro, egli avalla le operazioni di reintegrazione in “stile” dal momento che ogni azione restaurativa deve tendere, in primo luogo, a ricostituire il valore espressivo dell'opera. Circa i mezzi per ottenere lo scopo egli aggiunge alle “regole generali dello stile”, fissate da Vitet, il “criterio analogico” vale a dire il secondo strumento proprio del restauro inteso come reintegrazione stilistica. Così, in nome di un'astratta coerenza di stile, legittima azioni mimetiche tese a restituire al monumento la sua integrità e, a tal proposito, suggerisce che “quando le tracce dello stato antico sono perdute, la cosa più saggia è copiare i motivi analoghi in un edificio della stessa epoca e della stessa provincia” (Rapporto di Mérimée al Conseil des Bâtiments civils, 11 marzo 1844).

Nei suoi giri d'ispezione — compiuti in prevalenza fra il 1834 e il 1839 — Mérimée mostra di apprezzare “l'esattezza dell'imitazione nei restauri moderni” e nel contempo invita a “restaurare ciò che è stato danneggiato ma non rimpiazzare ciò che si è completamente perduto” (P. Mérimée, *Notes de voyages*, Caisse nationale des monuments historiques, Parigi 1971, p. 472).

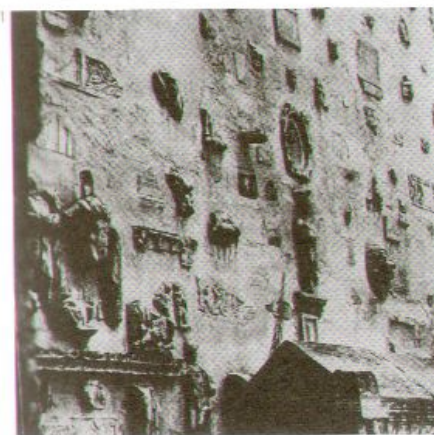


FIGURA 1 • Ostia (Roma). Episcopio di Porto, il cortile sulle cui pareti compaiono numerosi reperti archeologici rinvenuti nella zona, lì collocati per opera del cardinal Pacca, vescovo di Porto dal 1821 al 1830; una sistemazione che viene sorprendentemente rimossa dopo circa un secolo (1950). L'intervento si inserisce perfettamente in un'epoca che guarda al passato con il desiderio di riempire di ricordi il presente. Un programma evidenziato anche dai provvedimenti legislativi promossi dal porporato che raccomandano di non demolire gli “avanzi”, bensì di “trarne memoria e indicarli nella miglior maniera”. Ciò sottolineando anche l'esigenza di conservarli in situ, come aveva già affermato Quatremère de Quincy (editto Doria Pamphili, 1802; editto Pacca, 1820). Del resto è evidente che il gusto per l'antichità, per gli scavi, per i ritrovamenti carica di valenze straordinarie il rudere e sollecita, come in questo caso, l'impiego dei reperti in singolari collage ornamentali.

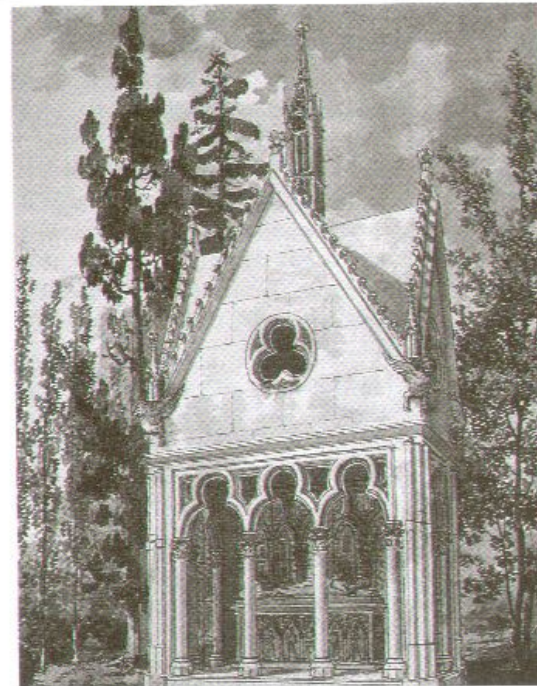


FIGURA 2 • Il monumento sepolcrale di Eloise e Abelardo (disegno a penna colorato ad acquarello, Parigi, Louvre, Gabinetto dei disegni). Nel 1800 Alexandre Lenoir ottiene da Luciano Bonaparte il permesso di sistemare i resti di Eloise e Abelardo nel Museo dei monumenti francesi da lui fondato nel 1791. Egli commissiona il busto delle due figure allo scultore Desnoes e confeziona il monumento utilizzando pezzi di provenienze molteplici, non tutti identificati. Nel 1816 il monumento viene trasferito nel cimitero del Père Lachaise e rimontato con varie modificazioni rispetto a quello “costruito” da Lenoir (da AA.VV., 1979).

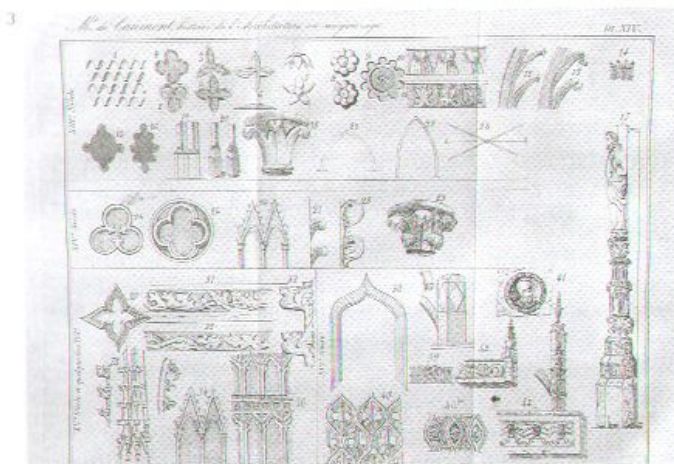


FIGURA 3 • Arcisse de Caumont, una tavola de l'*Histoire sommaire de l'architecture religieuse, militaire et civile au moyen age* (1836). La tavola, che rappresenta dettagli architettonici del XIII-XVI secolo, è significativa soprattutto perché prova la permanenza di un caratteristico motivo storiografico che vuole le espressioni artistiche univocamente legate ad uno specifico periodo temporale e, viceversa, ritiene che un'epoca non possa produrre altro che forme determinate. È evidente che si tratta di un atteggiamento che ha largamente propiziato la pratica della reintegrazione condotta mediante le “regole generali dello stile”, vale a dire di uno strumento fondamentale del restauro stilistico che nel quarto decennio dell'Ottocento è in via di rapida codificazione.

Si vede così che, entro il 1840, gli orientamenti del restauro stilistico sono sostanzialmente definiti anche se saranno codificati più tardi, come mostra, per esempio, l'*Instruction pour la conservation, l'entretien et la restauration des édifices diocésains et particulièrement des cathédrales* (26 febbraio 1849; pubblicata nel "Bulletin des Comités historiques, Archéologie et Beaux-Arts", t. I, 1849, pp. 131-55). Tuttavia l'indirizzo dottrinale tracciato ha scarsi risvolti esecutivi; è lo stesso Mérimée ad affermare che in quegli anni le teorie non mancano, mentre, per "quanto attiene alla pratica di un restauro, tutto è ancora da inventare". Ciò nel senso che gli enunciati non possono ancora contare su coerenti proiezioni applicative dal momento che mancano la professionalità, le maestranze e gli strumenti d'intervento necessari a indirizzare, con il rigore richiesto, gli assunti di base verso esiti operativi soddisfacenti.

2 VIOLLET-LE-DUC E LA CODIFICAZIONE DEL "RESTAURO STILISTICO"

Benché i postulati e le regole del restauro dei monumenti "secondo lo stile loro dovuto" dipendano principalmente dall'opera dei due ispettori generali Vitet e Mérimée, la stagione del restauro stilistico in Francia è indissolubilmente legata al nome di Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc (Parigi, 1814 - Losanna, 1879). Una personalità poliedrica che, pochi mesi dopo la morte, sarà definito "scrittore insigne, critico e storico dell'arte architettonica, eccellente restauratore degli edifici del medio evo, architetto praticissimo" (Boito, 1880, p. 304).

Eugène appartiene ad una famiglia borghese, alloggia nel palazzo delle Tuileries, dove il padre è vicecontrollore, vive in un ambiente colto; specialmente nel *salon liberal* dello zio Etienne-Jean Delécluze ha possibilità di avvicinare i maggiori esponenti della vita culturale francese: intellettuali, scrittori, artisti, quali Stendhal, Mérimée, Sainte-Beuve, Huvé, Vitet. La sua indole appare subito caratterizzata da un sostanziale anticonformismo e, soprattutto, evidenzia una dichiarata insoddisfazione per tutte le istituzioni accademiche. Deciso a diventare architetto rifiuta di entrare nella Scuola di belle arti che giudica "uno stampo per architetti. Ne escono quasi tutti simili"; preferisce quindi compiere un tirocinio prima nell'atelier di Jean Huvé, poi in quello di Achille Leclère. Gli anni trenta sono fondamentali per la sua formazione; conosce Arcisse de Caumont, François-Auguste-René de Chateaubriand, Victor Hugo, Charles de Montalembert e, infine, Louis Vitet e Prosper Mérimée, i futuri ispettori dei monumenti storici la cui opera seguirà sempre da vicino.

Viollet-le-Duc è conquistato dai fermenti che agitano il mondo letterario francese di quegli anni; scopre ed ama l'architettura del medioevo. Viaggia molto sia in Francia che fuori; predilige l'Italia dove soggiorna più volte studiandone le espressioni dell'arte e del costume.

Il vasto patrimonio di conoscenze acquisito viene raccolto da lui nel *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle* (dieci volumi, 1854-68) nonché nel *Dictionnaire raisonné du mobilier français, de l'époque carolingienne à la Renaissance* (sei volumi, 1854-68); inoltre la tematica di fondo del medioevo in Francia traspare con evidenza in molti altri suoi scritti (*Du style gothique au XIX^e siècle*, 1846), in relazioni tecniche che corredano gli interventi (*Description de Notre-Dame, cathédrale de Paris*, 1856; *Description du château de Pierrefonds*, 1857), in articoli e monografie (*Histoire d'une Forteresse*, 1872; *Histoire d'un hôtel de Ville et d'une cathédrale*, 1878; *Monographie de l'ancienne église abbatiale de Vézelay*, 1873) nonché in molte pagine degli *Entretiens sur l'architecture* (1863-72) e dell'*Histoire de l'habitation humaine* (1875).

L'attenzione dello storico-architetto francese è richiamata dall'arte romanica e,

soprattutto, da quella gotica che lo affascina sì da indurlo a ripercorrere analiticamente i processi che l'hanno generata. Così, nello stretto rapporto fra tecnica e forma, egli ritiene d'individuare le regole attraverso cui la logica strutturale diventa figura leggibile nell'architettura. La sua scelta "gotica" ha motivazioni di natura razionale del tutto diverse da quelle "moralì" che influenzano il mondo inglese.

Il neogotico, con il suo esplicito accento romantico, non si qualifica come un atteggiamento "antiquario"; al contrario, segna un passo verso il futuro e viene accolto come lo stile più congeniale alle esigenze della costruzione moderna dal momento che esso permette, più di ogni altro, d'impiegare i materiali in ragione della loro natura e qualità. Proprietà che gli sembrano confermate dalle sue significative sperimentazioni basate sopra associazioni di forme neogotiche con strutture realizzate mediante materiali moderni, specialmente metallici.

Viollet-le-Duc, che è straordinariamente aperto "a tutte le idee moderne e che non ha avuto altra preoccupazione che di cercare nel passato tutto ciò che potesse essere utile al suo tempo" (Auzas, 1979, p. 212), come architetto opera in un clima di pluralismo stilistico e dopo gli anni quaranta — quando s'inizia la progressiva divaricazione fra tendenze moderne e maniere tradizionali e accademiche dell'architettura — pratica un eclettismo ben distinto dai modi che segue nei restauri e nei completamenti di monumenti medioevali (Miarelli Mariani, 1986, pp. 354-55).

Intorno agli anni sessanta il suo linguaggio appare straordinariamente libero dai modelli e persino originale, soprattutto nelle soluzioni di dettaglio, come dimostrano, volendo esemplificare, le case parigine in rue Condorcet e in rue de Douai, la chiesa di Saint-Denis de l'Estrée a Saint-Denis (1864-67) e il progetto presentato al concorso per l'Opéra di Parigi che, pur all'interno del lessico classicista richiesto dal bando, presenta organizzazioni di parti e rapporti di pieni e vuoti di chiara ascendenza gotica. Nella sua produzione successiva, volendo superare l'impasse dell'eclettismo, egli tende ad allontanarsi dai riferimenti allo stile per elaborare traduzioni allusive sempre più sommarie; interpretazioni che s'inverano in un cromatismo ricco di astrazioni spesso intrecciato in un libero gioco di linee.

Dotato di profonde conoscenze storiche e di solide competenze tecniche, Viollet-le-Duc sottolinea più volte il ruolo attivo della fantasia che, nello sviluppo del processo formale, si accorda indissolubilmente con la ragione. Per lui la costruzione è "scienza" e, nel contempo, "arte"; dalla loro connessione scaturisce quella sintesi che è l'architettura. In relazione alla finalità di ogni singola occasione progettuale, egli cerca d'individuare i margini di questa originalità creativa. In particolare distingue fra architettura e restauro; cioè fra progettazione di nuove opere e interventi su fabbriche del passato. In sostanza afferma che l'invenzione, insostituibile nel costituire una nuova immagine, diventa arbitrio nel restauro dove valgono soltanto operazioni atte a restituire scientificamente non una interpretazione attuale, bensì contemporanea all'oggetto dell'intervento.

Sia nel "progettare" che nel "restaurare" lo stile è inteso come *genus*, cioè nel suo significato tipologico, di genere, come patrimonio di forme proprie di un ben determinato mondo figurativo. Tuttavia esso viene impiegato in modo totalmente diverso a seconda che sia utilizzato e interpretato liberamente, innescando un vero e proprio processo formativo o, al contrario, imponga una integrale ed assoluta coerenza al tipo. Nel restauro lo stile è visto come una realtà tipica di un determinato tempo e

luogo: impronta di una specifica tradizione e testimonianza materiale, esso è strumento atto a far rivivere nel presente un preciso passato. Di qui la rinuncia ad ogni velleità interpretativa e l'aspirazione a restituire forme del passato quali dovevano essere "non mediante ipotesi o capriccio" ma, come ha detto Vitet, "per severa induzione". Ciò con l'intento di ridare al monumento l'"unità stilistica" ritenuta specifica del proprio tempo. Tale impostazione riflette pienamente l'indirizzo espresso dalla Commissione dei monumenti storici, la quale raccomanda agli esecutori di "uniformarsi allo stile primitivo" e ammette innanzitutto il principio che ogni edificio ed ogni sua parte siano restaurati "secondo lo stile loro dovuto".

Anche Viollet-le-Duc dedica al restauro una lunga voce del suo *Dictionnaire*; per lui: "Restaurare un edificio non è conservarlo, ripararlo o rifarlo, è ristabilirlo in uno stato di completezza che può non essere mai esistito in un determinato momento" e, in più, precisa che "la parola e la cosa sono moderne" (Viollet-le-Duc, 1854-68, VIII [1965], s.v.).

In sostanza, il restauro è molto più della semplice conservazione. Esso rivendica il diritto di rimuovere le parti aggiunte in epoche posteriori alla prima stesura del monumento per riportarlo alla sua originaria unità e purezza stilistica; ribadisce, inoltre, la facoltà di ricostruire o rinnovare le parti degradate attraverso le documentazioni o, in loro mancanza, mediante "le regole dello stile" ed i "criteri analogici", già stabiliti dagli ispettori. Tuttavia questi perentori assunti di partenza sono stemperati, nella stessa voce, dalle esemplificazioni dove i "ritorni al passato" vengono notevolmente attenuati rispetto ai "miglioramenti" e alle "conservazioni"; un orientamento che Viollet-le-Duc evidenzia ancor più nei concreti interventi, non sempre riconducibili all'espressione di una ferrea e sistematica unità di metodo.

Nei primi lavori di Viollet-le-Duc restauratore prevalgono nettamente gli indirizzi più conservativi; successivamente, con il procedere dell'attività professionale, egli accentua notevolmente gli aspetti creativi che conducono ad esiti spesso paradossali.

Nel restauro della chiesa della Madeleine a Vézelay (1840-59) il giovane architetto affronta con audacia il difficile compito affidatogli da Mérimée. Per salvare l'abbazia dalla rovina egli progetta soluzioni "adeguate" ad ogni singolo problema concreto: sottofondazioni dei pilastri della nave centrale e delle torri della facciata; puntellamento e ricostruzione della quarta, quinta e sesta volta della navata nonché rifacimento (1844) della settima, ottava e nona che, ricostruite in periodo gotico, vengono ripristinate nell'originaria forma romanica.

Viollet-le-Duc manifesta ancora grande prudenza; non pensa al completamento della torre nord né alla costruzione delle guglie, bensì smonta e rimonta il finestrone gotico di facciata che era inclinato di circa cinquanta centimetri e aggiunge, ai suoi lati, due contrafforti leggermente salienti. In sostanza opera sul degrado generale della fabbrica; sia per le parti architettoniche che per quelle scultoree esegue un accurato lavoro di lettura diretta, cerca di "capire" il monumento con una vera e propria analisi archeologica; individua il ruolo di ognuna delle sue parti e, in una visione globale del restauro, interviene per restituire al complesso la propria coerenza. Sono questi gli anni in cui Viollet-le-Duc rifiuta qualsiasi schema e pensa sia giusto agire secondo le circostanze, con l'intento di ritrovare la "verità" dell'edificio attraverso il rispetto delle stratificazioni storiche e dei valori archeologico-documentari. Si pensi alla relazione per il progetto di restauro della cattedrale di Parigi (1845-64).

Notre-Dame è un cantiere prestigioso, un documento significativo per tutti i temi connessi ai principi generali che hanno guidato l'intervento. Avviatasi fin dal 1815 la lunga vicenda che polarizzerà l'interesse nazionale, nel 1844 i lavori sono affidati a Lassus e Viollet-le-Duc, "due menti elevatissime e grandi conoscitori dei complessi magisteri dell'architettura gotica".

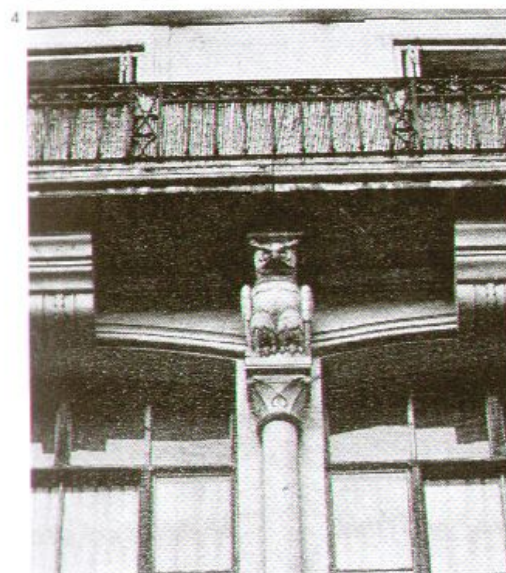


FIGURA 4 • Parigi. Casa Viollet-le-Duc, 68 rue Condorcet (1862-63); dettaglio del fronte che esemplifica bene la "maniera" propria di Viollet le Duc caratterizzante la maggior parte delle sue costruzioni inscrite nel gusto revivalistico del tempo definito da una grande libertà d'interpretazione degli stili storici tanto da rendere molto mediato, a volte quanto mai vago, il rapporto fra il linguaggio della nuova opera con quello dei prototipi di partenza.

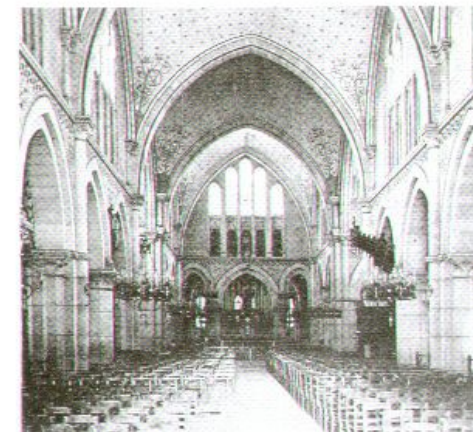
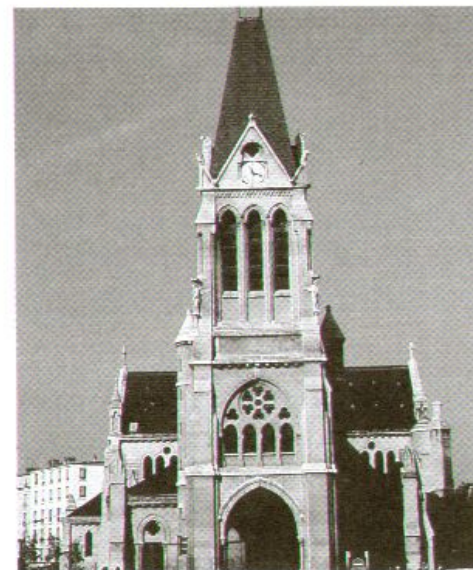


FIGURE 5-6 • Saint-Denis (Francia). Saint-Denis de l'Éstrée, fronte occidentale e veduta interna. La chiesa, progettata nel 1860 da Viollet le Duc facendo riferimento allo stile della fine del XII secolo, viene costruita fra il 1864 e il 1867. L'organismo presenta una pianta molto complessa con una grande cappella rettangolare che sporge dietro l'altare dando luogo ad un gioco volumetrico goffo e confuso. A differenza delle chiese gotiche vittoriane, essa è interamente coperta a volta e illuminata da finestre alte e sottili la cui conformazione vigorosa presenta qualche parentela con le opere di George Edmund Street; i dettagli appaiono semplici e robusti. Singolare è la soluzione del fronte occidentale dove campeggia una massiccia torre che si innalza al di sopra del protiro d'ingresso e culmina con un alto tetto in ardesia, anziché la tipica guglia in pietra.

Entrambi gli architetti si dichiarano contrari all'idea di completare "un'opera così straordinariamente bella"; rinunciano alle terminazioni delle due torri di facciata che Viollet-le-Duc disegna, soltanto a scopo illustrativo, per gli *Entretiens* e sono invece favorevoli al rifacimento della guglia di crociera, distrutta nel 1792 ma documentata da un disegno di Garneray.

Per Viollet-le-Duc, che intende salvare il monumento secondo la "propria logica", la guglia è un "segno" fondamentale nella compagine della fabbrica; egli la realizzerà dopo la morte di Lassus (1857), prima favorevole, poi più reticente, discostandosi dal documento grafico esistente con l'aggiunta delle statue degli apostoli e di se stesso, in rame sbalzato, opera di Geoffroy Dechaume. L'architetto convinto che "non si può lasciare incompleta una pagina tanto mirabile", cerca di ricomporre quell'insieme unitario di statue e bassorilievi, costituente una vera e propria Bibbia parlante, posto sulla facciata della cattedrale gotica.

L'intervento di ripristino, proposto già nella relazione del 1843 e fondato sui documenti superstiti — disegni della collezione Gilbert e incisioni tratte dall'opera di Montfaucon — si traduce nella ricostruzione di settanta grandi statue modellate da un'équipe diretta dallo stesso Geoffroy Dechaume e nel rifacimento del pilastro (*trumeau*) di architrave del portale centrale, demolito in clima di predilezioni classiciste da J.-G. Soufflot nel 1771 per agevolare il passaggio delle processioni. Ma gli interventi più consistenti, previsti per Notre-Dame, riguardano l'interno, dove Viollet-le-Duc demolisce una parte dell'ornato settecentesco del coro e progetta di restituire ad alcune campate l'altezza del XII secolo. Si tratta di operazioni apparentemente audaci ma, pur sempre, ragionate e discusse anche in sede teorica, nel *Dictionnaire* (Viollet-le-Duc, 1854-68, VIII [1865], voce *Restauration*). Risulta evidente il lato critico del lavoro quando, di fronte a parti primitive e parti modificate, l'autore si chiede se sia lecito ristabilire l'unità di stile compromessa; in proposito esemplifica casi differenti volti a giustificare altrettanti comportamenti ed evidenzia la necessità di operare sempre in ragione delle circostanze specifiche.

Di fronte ad un problema delicato come quello dell'altezza delle volte, ripetutamente modificate, e della forma e disposizione delle finestre (come nel caso di Notre-Dame) Viollet-le-Duc s'interroga sui vantaggi che deriverebbero dalle singole scelte operative. Per rifare le volte primitive è giusto distruggere ciò che è venuto dopo e oggi armonizza felicemente con il tutto? "No, certo. È chiaro, dunque: in queste materie i principi assoluti possono condurre all'assurdo". In linea con questi concetti Viollet-le-Duc propone di rifare le volte nella loro forma modificata, poiché queste modificazioni "possono chiarire un momento della storia dell'arte". È ciò che compie a Notre-Dame dove, scoperte le tracce dei rosoni originari, li ricostruisce anche nell'ultima campata della navata, nelle due campate del transetto e nella prima del coro. Del resto l'alzato interno a tre livelli (arcate, triforio, finestre) appartiene al XIII secolo e il fatto di ripristinare l'altezza a quattro livelli del XII secolo non aggiunge alcunché alla bellezza dell'opera.

Queste esemplificazioni chiariscono come la ricerca teorica di Viollet-le-Duc sia direttamente collegata alla sua pratica operativa, tanto che l'elaborazione concettuale — almeno fino a quel momento della sua attività — sembra guidarne felicemente i restauri. Di fatto l'architetto francese mette in discussione i punti principali che contraddistinguono le modalità d'intervento sui monumenti antichi. Egli sembra anticipare i concetti che saranno poi codificati da Camillo Boito, il quale affronterà i "problemi" connessi ai criteri generali del restauro in modo analogo a Viollet-le-Duc formulando quesiti ai quali risponderà attraverso esemplificazioni (Boito, 1893). Ma il valore anticipatore di Viollet-le-Duc risalta ancor di più se si pensa che egli, sin dalle sue prime elaborazioni ed opere, giudica la conoscenza il presupposto essenziale dell'intervento; parla della distinguibilità delle parti e di rispetto scrupoloso per tutte le tracce che evidenziano possibili modificazioni; impiega con rigore i materiali migliori e più appropriati ed auspica per la fabbrica una destinazione d'uso soddisfacente. Ma non basta; Viollet-le-Duc definisce il principio fondamentale di unità stilistica, dichiara la necessità di soluzioni diverse caso per caso, accetta il completamento per analogia e, infine, afferma l'esistenza di una gerarchia di valori che determinano le priorità nel restauro.

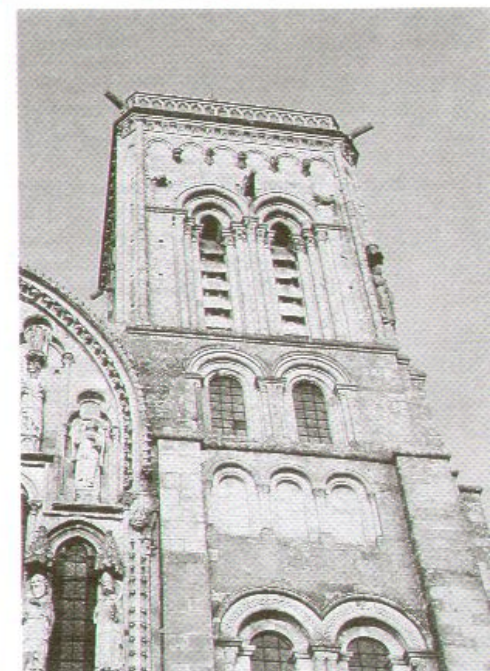
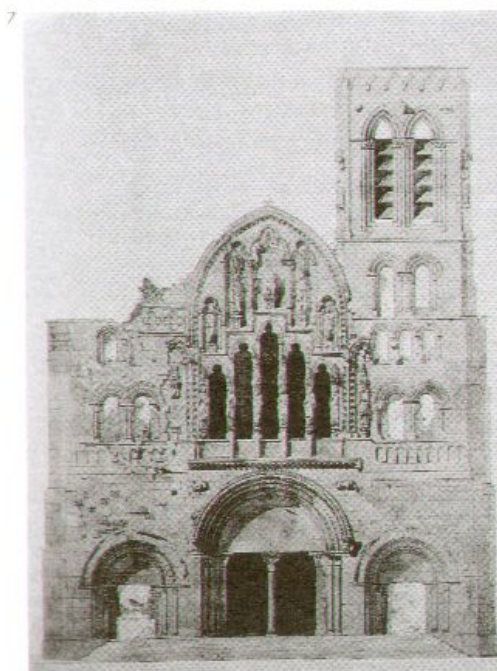
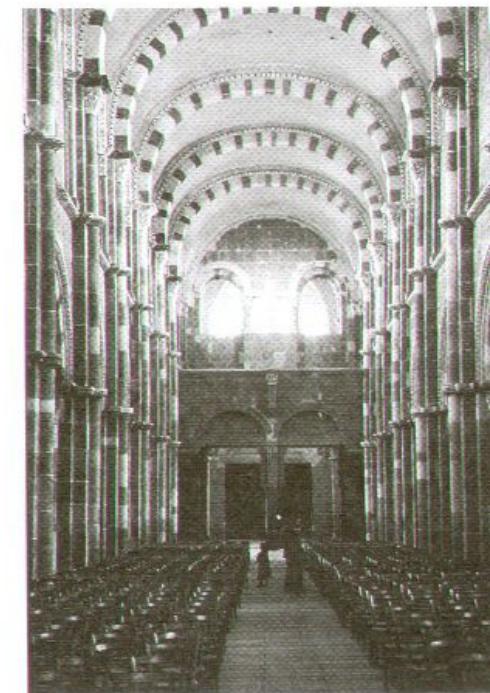


FIGURE 7-8-9 • Vézelay (Francia). Chiesa della Madeleine, facciata occidentale prima del restauro (1840, Centre de Recherches des Monuments Historiques, Parigi), dettaglio dello stato attuale e veduta interna. Incaricato da Prosper Mérimée che segnala il grave stato di degrado (1834), Viollet-le-Duc interviene subito attraverso centinature e puntellamento delle parti pericolanti; successivamente, pensa alla sottofondazione dei pilastri della navata e delle torri di facciata e realizza lo smontaggio del finestrone gotico. Tra le opere previste non compare il completamento della torre nord né il rifacimento della guglia; per le volte (VII, VIII e IX campata), rifatte in periodo gotico, egli opta per il ripristino nella loro primitiva forma romanica (da AA.VV., 1981a).



Di qui le critiche, da parte di contemporanei e continuatori, ad una posizione certamente articolata, complessa e non priva di contraddizioni che, peraltro, egli stesso a volte manifesta. Applica la teoria e la spinge fino ai suoi esiti estremi anche, in parte, assurdi; dalle operazioni più conservative, già rammentate, passa progressivamente ad ampie modificazioni, interpretazioni e rielaborazioni personali.

Per la chiesa romanica di Notre-Dame di Beaune (progetto del 1844, lavori dal 1860 al 1906) Viollet-le-Duc prevede interventi di consolidamento ed opere rivolte al ripristino dell'unità stilistica. A Saint-Denis, una delle più celebri abbazie di Francia, ripropone l'esperienza di Notre-Dame di Parigi con l'aggiunta delle guglie ideate quale elemento terminale delle due torri; il progetto è respinto e la facciata rimane "incompiuta" ancorché "sfigurata" dagli interventi che erano già stati condotti dal 1813 al 1847.

Le operazioni di rifacimento prevalgono anche nel restauro della cattedrale di Amiens, dove Viollet-le-Duc lavora per venticinque anni (1849-74); guglia, coperture, portale, finestre, balaustrate, cappelle sono oggetto d'innovazioni e artifici volti a restituire l'originaria "purezza" all'opera di Robert de Luzarches (XIII secolo). Ancora una volta l'architetto opera scelte non univoche; da una parte rinnova e trasforma, dall'altra — intuito il significato dei valori ambientali — si oppone all'isolamento totale della fabbrica e all'apertura di un percorso assiale "poiché visto di fronte, il colosso perderà in parte la sua imponenza e le sue belle strutturazioni — fatte per essere viste di sbieco — saranno comprese" (lettera del 6 ottobre 1871).

La sua predilezione per l'unità di stile lo conduce a riprodurre anche ciò che potrebbe non essere mai esistito, come avviene per la nuova facciata della cattedrale di Clermont-Ferrand (1855-74) e, ancor più, a Losanna (1872) ove le integrazioni gotiche sembrano più pertinenti all'architettura dell'eclettismo che non al "restauro stilistico".

Tuttavia, dove si assiste ad una notevole accentuazione degli aspetti creativi, è nei completamenti del castello di Pierrefonds (dal 1857) e nelle fortificazioni della città di Carcassonne (dal 1852). In entrambi i casi l'architetto si comporta da esperto rilevatore delle rovine esistenti, cerca di non dissimulare elementi appartenenti a momenti diversi ma, nel contempo, si lancia in una vera e propria progettazione di fantasia.

Prevale in lui il desiderio di veder totalmente recuperato il valore espressivo dell'opera e, soprattutto a Pierrefonds, il proponimento di ristabilire nel suo insieme e nei minimi particolari la fortezza medioevale, che si concretizza in un vero e proprio "modello" di architettura militare. Disegna i mobili, le *boiseries*, le sculture; progetta la decorazione murale a tinte piatte tono su tono, favorisce l'introduzione di tecniche e strutture moderne.

È chiaro che siamo di fronte ad azioni al limite della legittimità, anche giudicate secondo la logica del restauro ottocentesco; l'intervento innovativo viene spinto alle estreme conseguenze e s'identifica con un prodotto ben diverso da ciò che prima sussisteva; l'opera non è più la stessa. Di conseguenza i giudizi su Viollet-le-Duc si modificano nel tempo e, ad un primo periodo di entusiasmo per i suoi restauri, seguono nette opposizioni; l'"eccellente restauratore" diviene ben presto oggetto di aspre critiche e sarà lo stesso Camillo Boito a non considerarlo più "eccellente" tanto che, al contrario, "quando i restauri sono condotti con la teoria del signor Viollet-le-Duc", egli dirà di preferire, con tutta chiarezza, "i restauri mal fatti ai restauri fatti bene" (Boito, 1893, p. 4).

3 LA DIFFUSIONE EUROPEA: PROTAGONISTI ED ESPERIENZE

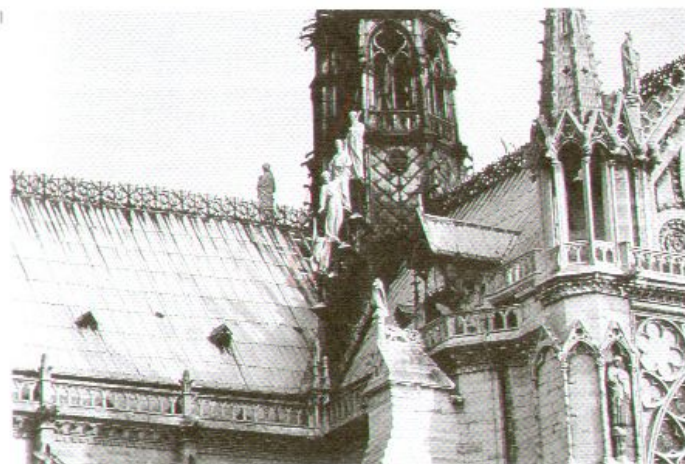
Il restauro, concepito come ripristino dello stato originario, domina la scena europea per tutto l'Ottocento e si spinge più o meno avanti anche nel nostro secolo. Nonostante

10



FIGURE 10-11 • Parigi. Notre-Dame, progetto della guglia centrale (29 ottobre 1857, Centre de Recherches des Monuments Historiques, Parigi) e dettaglio all'incrocio del transetto. Con la rivoluzione del 1789 la cattedrale subisce gravi danni e solo dopo il 1815 si può pensare al suo restauro che si comincia a concretizzare nel 1845 per concludersi diciannove anni dopo. Tra i lavori è prevista anche la ricostruzione della guglia centrale che sviluppa novantasei metri di altezza. Essa è posta all'incrocio delle coperture delle navate e del transetto; un punto sottolineato anche dalle figure scultoree che Viollet-le-Duc scaglionava lungo le linee d'intersezione (da AA.VV., 1981a).

11



13

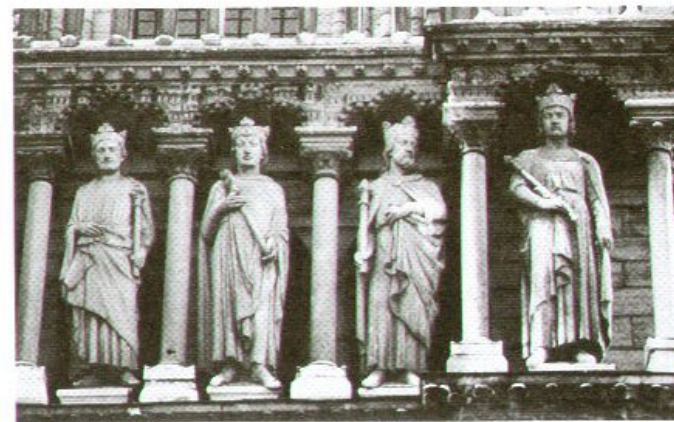


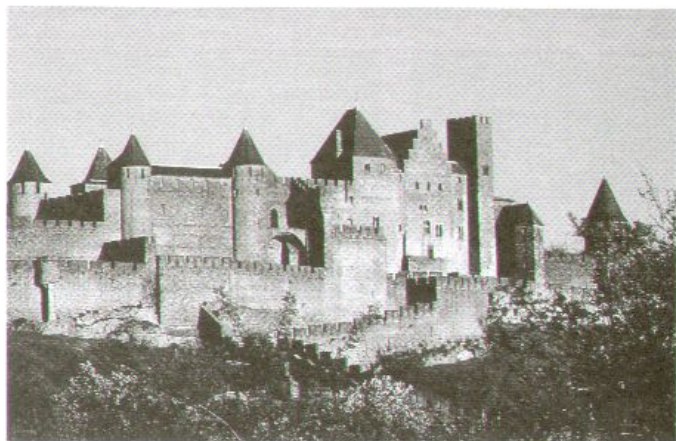
FIGURE 12-13-14 • Parigi. Notre-Dame, interno e dettagli del portale centrale e della cosiddetta galleria dei Re. Sia il ripristino dei rosoni originari che l'integrazione di tutte le sculture della facciata, denotano la tendenza a ristabilire l'unità figurativa che era stata compromessa. Viollet-le-Duc sa che in questo "insieme" ogni elemento, pur modesto, è importante; di qui il suo impegno a realizzare una ricostruzione "vera", fondata sulla documentazione esistente. Solo così si può evitare di tradire la realtà del monumento che deve essere riconnessa in un sistema formale unitario e completo.



FIGURA 15 • Clermont-Ferrand (Francia). Cattedrale di Notre-Dame, progetto per la nuova facciata. Edificio gotico di tipo settentrionale caratteristico per il colore scuro della lava impiegata nella costruzione avviata nel 1248 per opera di Jean Deschamp e rimasta interrotta verso la metà del XIV secolo. Nel 1865 Viollet-le-Duc viene incaricato di progettare il completamento; egli aggiunge due campate alle navate, costruisce la facciata con le torri e il portale settentrionale; l'ultima guglia verrà terminata cinque anni dopo la sua morte (1884). A Clermont-Ferrand Viollet-le-Duc ha avuto l'occasione unica di progettare liberamente un'intera facciata "in stile"; vale a dire secondo il modo in cui l'avrebbero verosimilmente concepita i costruttori gotici (da Ceschi, 1970).



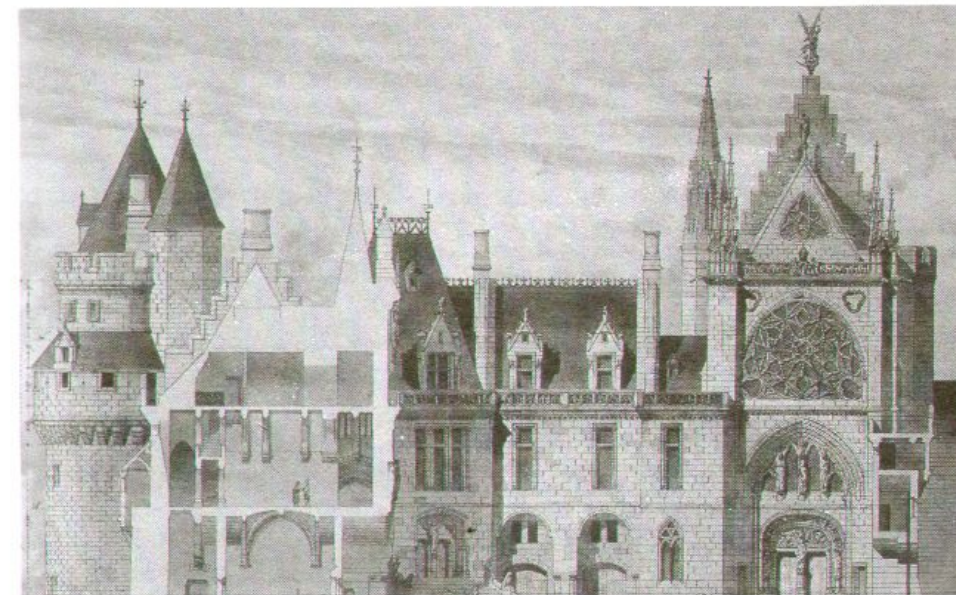
FIGURE 16-17 • Carcassonne (Francia). Il complesso fortificato, veduta d'insieme e scorcio prospettico dei bastioni. La cittadella risulta delimitata da due cerchi di mura: il perimetro esterno (1226-39) comprende diciannove torri, quello interno (III-IV secolo), trentaquattro. Viollet le-Duc documenta accuratamente lo stato di fatto precisando le diverse epoche così da sottolinearne le differenze ed evidenziarne le peculiarità; circa la copertura egli sceglie l'ardesia, un materiale adatto ad una maggiore inclinazione cui si deve il verticalismo che ha "nordicizzato" Carcassonne (da Enciclopedia dell'arte medievale, IV).



17



FIGURE 18-19 • Pierrefonds (Francia). Il castello in rovina (Tavernier De Junquières) e sezione-prospetto della cappella e del cortile 1866, S. Wyganski e M. Ouradou, Centre de Recherches des Monuments Historiques, Parigi), due rappresentazioni che testimoniano l'"esattezza" della ricostruzione di Viollet-le-Duc e la sua fantasia inventiva. L'edificio, demolito per ordine di Luigi XIII il 16 maggio 1817, alla metà dell'Ottocento appare come una pittoresca rovina riprodotta da numerosi disegnatori del XVIII e XIX secolo. Nel 1848 viene dichiarato monumento nazionale e dal 1857 si inizia il restauro che prevede di realizzare "una dimora molto piacevole" mediante il solo adattamento del mastio "lasciando tutte le altre parti nelle condizioni di rovina". Successivamente, dal 1861, il progetto si amplia fino a comprendere il completamento dell'intera fabbrica; nel 1884 si lavora ancora, ma la decorazione interna non verrà mai conclusa e Pierrefonds resterà un castello incompiuto (da AA.VV., 1979; AA.VV., 1981a).



19

le particolari inflessioni e accentuazioni che sono rilevabili nei vari contesti, gli interventi risultano guidati, in parte, dalla documentazione storica, più o meno fondata ed esauriente e, in misura maggiore, dai due principali strumenti del "restauro stilistico": le "regole generali dello stile" e il "criterio analogico".

In generale, si può ancora dire che nei vari paesi non si riscontra il grado d'elaborazione che si è visto in Francia; conseguentemente gli indirizzi e le procedure appaiono più rudimentali ed empirici oltre che, in molti casi, influenzati da fattori del tutto estranei all'architettura.

3.1 GERMANIA

Nei primi decenni dell'Ottocento, in coincidenza con il massimo fervore degli studi sul medioevo e con un'intensa rielaborazione in chiave nazionalistica della propria storia, si assiste, specialmente in Prussia, ad un forte impegno volto a precisare norme e strumenti del restauro, il cui fine viene individuato nell'opera di perfezionamento e di completamento dei monumenti, specialmente, anche se non soltanto, di chiese e castelli.

Esempio anticipatore e significativo di clima e atteggiamenti, è l'entusiasmo del giovane Johann Wolfgang Goethe per la cattedrale di Strasburgo, già rammentata, dal quale, nel 1772, nasce il breve ma fondamentale saggio *Von deutscher Baukunst* ("Sull'architettura tedesca"), un "inno all'architettura gotica", come lo definisce Herder apprezzandolo, non certo per un analogo entusiasmo, ma perché quell'architettura era in consonanza con la sua interpretazione della poesia e della lirica medievali tedesche. L'elogio di Goethe, destinato a valere d'esempio per tutta la critica romantica, spinge Georg Moller ad ipotizzare, nel 1808, il completamento della facciata della cattedrale di Strasburgo secondo un disegno che piaceva molto allo stesso Goethe (AA.VV., 1979, p. 76, n. 39).

Fra i primi, grandi interventi miranti alla restituzione di forme originarie si deve annoverare quello, compiuto tra il 1804 e il 1822, sulla porta Nigra a Treviri; un monumento romano che nel VII secolo era stato trasformato nella chiesa di San Simeone.

Ma l'interesse è assorbito principalmente dalle ricerche sulle origini e sugli sviluppi dell'antica architettura e del suo stile, piuttosto che dalla definizione di procedure operative, le quali si riducono ad affermazioni di carattere generale sulla necessità di adottare, nei monumenti, forme originarie della tradizione tedesca.

Il grande protagonista del restauro e della cultura archeologica medievalista è Sulpiz Boisserée (1783-1854), di origine belga ma nato e vissuto a Colonia, città che, per merito suo, diviene il principale centro del dibattito culturale fra i giovani architetti romantici.

Nel 1808 Boisserée comincia l'opera alla quale è legata la sua fama: la misurazione e il progetto di restauro della cattedrale di Colonia, una costruzione rimasta da secoli incompiuta, che presentava gravi condizioni di abbandono e di degrado; l'immagine stessa della Germania debole e divisa del passato.

Il progetto, pubblicato nel 1823, propizia la decisione, assunta l'anno successivo, di operare per restituire — quale simbolo della rinascita tedesca — il massimo monumento nazionale e portarlo, come avrebbe dovuto essere, all'originaria unità. Questo completamento è auspicato sia da Boisserée

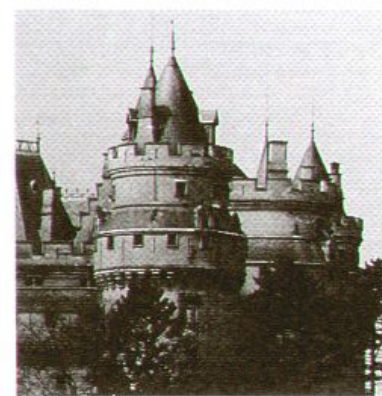
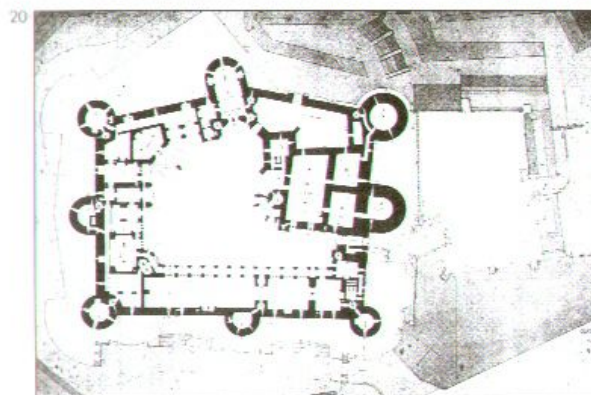


FIGURA 20-21 • Pierrefonds (Francia). Il castello, pianta del piano terreno (1866) e veduta della cinta esterna. Per riprodurre esattamente l'intero complesso, Viollet-le-Duc integra le numerose brecce, completa le torri della fortificazione e ricostruisce fedelmente i due cammini di ronda sovrapposti che seguono le mura. Tutto ciò basandosi sulla documentazione esistente, integrata da un accurato studio dello stato della fabbrica. Tuttavia, quando necessario, egli non disdegna d'introdurre interpretazioni e rielaborazioni personali con l'invenzione di spazi e motivi decorativi che spesso tendono all'astrazione (da AA.VV., 1981a).

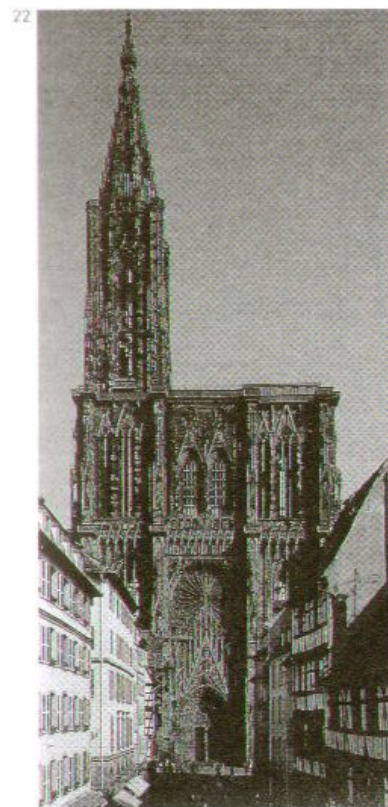


FIGURA 22 • Strasburgo. Cattedrale di Notre-Dame. Uno dei massimi monumenti dell'architettura gotica, ricostruita sopra un'antica preesistenza a cominciare dal 1176. Alla fine del XIII secolo Erwin von Steinbach viene chiamato ad eseguire la facciata, diversa da quelle francesi per il fatto che le due torri laterali vengono integrate nel prospetto fin dalla base della costruzione; si tratta di un'opera che ha offerto un decisivo apporto alla soluzione della facciata a doppia torre, rivendicata interamente a sé dalla cultura tedesca. Peraltro, delle due torri, soltanto quella di sinistra è stata compiuta nel 1419 e coronata da una guglia a spirale nel 1439. Dopo il XV secolo i lavori proseguirono molto lentamente sino alla fine del Settecento. Nei tre portali numerose sculture sono rifatte; quelle della galleria che sormonta il grande quadrato nel quale è iscritto il rosone, sono moderne.

che da Friedrich von Schlegel, suo maestro, insieme a Johann Joseph von Görres che pubblica i suoi disegni nel 1842 in *Der Dom von Köln und das Münster von Strassburg* ("Il duomo di Colonia e la cattedrale di Strasburgo"). I lavori cominciano con le opere di rinforzo eseguite da Friedrich Ahlert e proseguono, nel 1833, con l'intervento di Ernst Friedrich Zwirner, un capofila della corrente neogotica austriaca, per terminare, raggiunta una prima fase di compiutezza, con i lavori dell'architetto Richard Voigtel.

Le operazioni svolte a Colonia costituiscono una sorta di verifica dei fenomeni del restauro stilistico ottocentesco nell'accezione "nazionalistica" che gli viene attribuita nei paesi di lingua tedesca. Principi questi che sono codificati soprattutto da August Reichensperger, membro dell'associazione per il duomo di Colonia; "Noi dobbiamo", egli scrive, "rigettare ogni pseudoclassicismo e ritornare al gotico, nostra tradizione, gloriosa, genuina arte nazionale". Lo stesso restauro, aggiunge, va condotto "con spirito gotico e con studio e attenzione per fare del monumento ciò che esso avrebbe dovuto essere"; e ancora, "il migliore restauro è quello che non si nota" (*Die christlich-germanische Baukunst und ihr Verhältniß zur Gegenwart*, Treviri, 1845, p. 104).

Nei decenni successivi al 1840 moltissime città tedesche hanno almeno un cantiere gotico: una nuova chiesa, oppure il restauro stilistico di un monumento incompiuto o danneggiato. Fra questi ultimi occorre rammentare l'intervento "arcaico" di Hermann Peter Fersenfeldt che, negli anni 1826-27, ricostruisce in stile gotico la parte superiore e la torre di San Giacomo ad Amburgo.

Il significato politico e i contenuti nazionalistici del restauro "prussiano" di Colonia trovano un riscontro nella ricostruzione del duomo di Santa Maria e Santo Stefano a Spira promossa da Ludwig I, sovrano della cattolica Baviera. Nella cattedrale, che era stata già oggetto dell'intervento "romanico" progettato da Balthasar Neumann e realizzato dal figlio Franz Ignaz (1772-78), viene eliminata, fra il 1854 e il 1858, la facciata occidentale barocca per ricostruirla in stile "medioevale". Un'operazione simile è condotta nel triennio 1863-65 sul duomo di Limburg al quale sono aggiunte la sesta e la settima torre. Fra le opere non legate al culto, si rammenta il restauro della rocca dei cavalieri teutonici a Marienburg, cominciato nel 1815 e terminato nell'ultimo decennio del secolo, dove si è distinta l'opera di Konrad Steinbrecht (1849-1923), un architetto restauratore particolarmente preparato e prudente. Ancora degno di essere segnalato è l'intervento sulla roccaforte sveva di Hohenzollern, ove fra il 1850 e il 1867, August Friedrich Stüler (1800-65) opera ampie trasformazioni e ricostruzioni simili a quelle condotte a Pierrefonds.

Si può concludere con un esempio che serve anche a dimostrare come il "restauro stilistico" permanga lungamente, giungendo fin dentro al nostro secolo, senza particolari modificazioni rispetto alla linea "classica". Si tratta del duomo di San Pietro a Worms, uno dei più significativi monumenti romanici della Germania ed una delle tre cattedrali imperiali renane, terminata agli inizi del XIII secolo. La torre nord-ovest, crollata nel 1480, è rifatta sul modello di quella tardo-romanica ad essa simmetrica. Fra il 1901 e il 1906 la parte occidentale del coro viene demolita e ricostruita in stile "più conveniente". Lo stesso trattamento è riservato ai pilastri della crociera per i quali sono impiegate, fra mille polemiche, strutture in cemento armato; anche i più tardi restauri, cominciati nel 1951, non sono immuni da inflessioni stilistiche.

3.2 GRAN BRETAGNA

Nonostante una convinzione diffusa e consolidata ad esso contraria, nei paesi del Regno Unito il "restauro stilistico" gode di una solida, ininterrotta e sufficientemente lunga tradizione.

Tralasciando le pur significative esercitazioni, perlopiù scenografiche e pittoresche, che affollano il panorama di questi paesi negli ultimi decenni del Settecento, si possono rammentare gli interventi condotti da James Wyatt (1746-1813) su molte cattedrali inglesi, in specie su quelle di Salisbury e di Durham. L'architetto è un neoclassico che

23

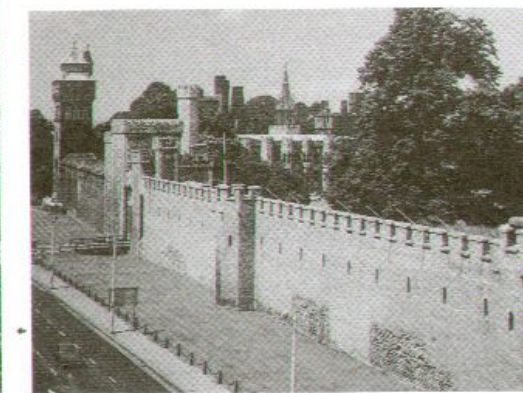


FIGURA 23 • Spira (Germania). Duomo, veduta della parte absidale. È considerato uno dei più significativi monumenti romanici della Germania. La sua costruzione si inizia nel 1207 ad opera di Corrado II e si conclude per mano di Enrico IV (1050-1106) che interviene nella parte orientale minata dalle acque del Reno e sulla zona absidale. Si arriva così all'intervento promosso da Ludwig I (1768-1868), a sua volta cancellato dai danni delle guerre napoleoniche. Nell'operare sulla facciata ovest (1772), Franz Ignaz Neumann (1733-85) si affida alle regole della "convenienza" stilistica e, a tal fine, adegua lo spirito barocco alla "maniera" medioevale. Tra il 1854 e il 1858, Christian Heinrich Hübsch (1795-1863) realizza l'effettiva ripristino della cattedrale: ricostruisce la semidistrutta Westban di Neumann ed esegue sulla facciata un'interessante integrazione neoromanica dei modelli tradizionali e la necessità di un rinnovamento espressivo, generano un vivissimo dibattito concernente lo "stile" adeguato che si vuole genuina creatura dei tempi; uno stile che senza ripetere un "modello antico" possa garantire la continuità storica con il passato (da *Enciclopedia dell'arte medioevale*, II).

24



FIGURA 25 • Cardiff (Galles). Il castello, veduta dal lato sud. In fondo la torre dell'orologio costruita da Burges sul luogo di una torre romana. La città, fondata nel I secolo, nel 1093 diventa signoria normanna dei Fitz-Hamon cui si deve la costruzione del castello sul sito del castrum romano; nel 1796 passa ai marchesi di Bute che nel secolo successivo ne commissionano l'integrale ricostruzione. I lavori sono progettati e diretti da William Burges fra il 1867 e il 1875. Le mura quadrate e l'ingresso sono opere di ricostruzione su frammenti preesistenti ben visibili nelle parti basse. All'interno sono riconoscibili numerosi resti romani e normanni. Completamente d'invenzione la costruzione neogotica che nasce lungo il lato occidentale delle mura. Ciò che ha indotto molti storici dell'architettura a considerare i lavori al castello di Cardiff un'opera nuova del neogotico vittoriano piuttosto che un restauro.



ha una familiarità incerta e imprecisa con il gotico; ben lontana quindi dalle conoscenze stilistiche necessarie ad un restauro corretto e storicamente fedele come ritiene, fra gli altri, Richard Gough, direttore della Society of Antiquaries of London.

Pertanto le approssimative elaborazioni di Wyatt, al di là del repertorio formale impiegato, sono più ispirate da un sentimento classico che da un convinto ideale di medievallità. Di qui le feroci critiche rivolte ai suoi interventi dai contemporanei e da molti protagonisti delle generazioni successive che gli valsero l'appellativo di *destroyer*, del quale si giova anche Pugin per definirlo "distruttore di Salisbury". John Milner, autore di importanti studi sul medioevo inglese, pubblica il pamphlet, *Modern Style of Altering Ancient* ("Modo moderno di alterare l'antico") contro Wyatt accusandolo, come riporta C.L. Eastlake (1872, p. 121), della "distruzione di molti pregevoli monumenti antichi (...), della alterazione delle proporzioni e della giusta relazione fra le differenti parti della cattedrale di Salisbury".

Critiche quindi al modo, ritenuto errato, d'impiegare lo stile e non condanna del restauro in quanto tale, come è stato ipotizzato (Tschudi Madsen, 1976).

La preoccupazione di fornire strumenti atti ad evitare le "disinvolture classiciste" e le interpretazioni scorrette dello stile gotico è comune a molti autori inglesi.

Su questo tema si distingue prima fra tutte, l'opera di Thomas Rickman, *An Attempt to Discriminate the Styles of English Architecture from the Conquest to the Reformation* ("Un tentativo di distinguere gli stili dell'architettura inglese dalla Conquista alla Riforma") pubblicata nel 1815, che ebbe tanto successo da essere riedita sette volte fino al 1881 (Pevsner, 1972, cap. V). L'autore, cui sono accreditate numerose chiese e residenze "gotiche", si propone "di offrire ai tutori dei nostri edifici religiosi principi così chiari di conoscenza storica da metterli in condizione di aggiungere, con grande precisione, le parti dell'indispensabile restauro e agli architetti di essere più consapevoli nello scegliere fra gli elementi architettonici per le chiese progettate ad imitazione degli stili inglesi".

Una sorta di manuale — cui faranno seguito molti altri — che soddisfa pienamente le esigenze degli operatori britannici, molto più interessati alle esemplificazioni e ai modelli che alla delineazione di orientamenti concettuali. Da qui il carattere distintivo degli interventi condotti nei paesi del Regno Unito: una accurata, quanto empirica e più o meno appropriata, applicazione di elementi codificati, come dimostra la sterminata casistica, da cui si rileva una forte presenza stilistica che sopravvive sino alla fine del secolo, e prosegue anche dopo che viene codificata la legittimità d'impiegare nel restauro forme del nostro tempo.

La compattezza del fenomeno è tale da non richiedere particolari esemplificazioni; si rammentano perciò soltanto alcune opere, palesemente espressive, di due diversi architetti. L'intervento condotto da William Burges (1827-81) — al quale si devono vari edifici "medievali" civili e religiosi in Inghilterra e nel Galles — sul castello di Cardiff (1865-72), caratterizzato da vistose reintegrazioni e dalla costruzione, entro il suo perimetro, di nuove e, per certi versi fantasiose, parti "gotiche" ed, ancora, il castel Coch nel Galles (1865-85), in cui lo stesso architetto trasforma un cumulo di rovine nella residenza del marchese di Bute. A tal fine egli disegna non soltanto l'organismo architettonico ma anche le decorazioni e gli arredi proprio nei medesimi anni di Poirrefonds.

Significativi sono poi gli interventi di George Gilbert Scott il Vecchio (1811-78) il quale, nonostante le numerose, spesso virulente, dichiarazioni anti-restaurative, può essere di certo annoverato fra i protagonisti principali del cosiddetto restauro "stilistico". Fra le sue molte imprese si ricordano due opere non troppo conosciute: la chiesa di Saint Mary a Stafford (1840-44) e la cattedrale gallese di Bangor (1868-84), nelle quali Scott reintegra, amplia, sopraeleva, aggiunge nuovi elementi

26

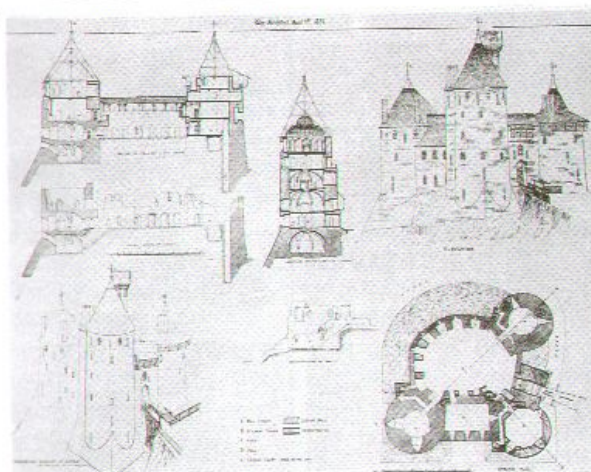


FIGURA 26 • Cardiff, dintorni (Galles), Castel Coch, tavola di progetto dell'architetto Burges (1871-72). Nel 1865 J.P. Crichton-Stuart chiede a William Burges, grande ammiratore di Pugin, di ricostruire Castel Coch, una fabbrica del XIII secolo di cui rimangono le rovine. Nel 1872 l'architetto prepara il *Castel Coch Report*, un album di disegni, che rappresenta il suo punto di vista sul rifacimento della fabbrica. Dal 1875 vengono condotti i lavori di ricostruzione. Benché Burges sostenga di essersi riferito alle fortificazioni medievali che aveva attentamente studiato, e sebbene sorregga le sue scelte, come quelle relative alla terminazione conica delle tre torri, con l'ausilio della cultura antiquaria, l'opera non ha il rigore "filologico" di Viollet-le-Duc a Carcassonne. Al contrario, l'architetto "dissolve il prototipo nel crogiuolo di un processo creativo (...)" così Castel Coch non è un falso ma un lavoro d'invenzione. La sua opera richiama più i castelli che illustrano i libri di favole che le vere fabbriche medievali inglesi e gallesi (dal *Castel Coch Report*).

27



FIGURA 27 • Cardiff, dintorni (Galles), Castel Coch, veduta della sala da ricevimento. Tutti gli interni del castello sono vere e proprie opere d'invenzione. La loro importanza risiede soprattutto nelle decorazioni sobrie, condotte secondo il gusto neogotico proprio del tardo Ottocento. Fra gli ambienti principali e di maggior interesse sono da annoverare la sala da banchetti, le stanze da letto del marchese e della consorte e, specialmente, la sala da ricevimento. Quest'ultima, a pianta ottagonale, occupa il primo e il secondo piano del maschio circolare. Nella fascia superiore si svolge una galleria che parte dalla quota d'impasto delle belle volte costolonate, decorate con motivi tratti dalla natura vegetale e animale, che concludono lo spazio. Sulla parete di fronte all'ingresso, sopra il camino, incorniciate da archi policentrici, sono sistemate tre figure scolpite. Tra la decorazione a fogliame sulle pareti, sono i ritratti della famiglia (da AA.VV., 1985).

FIGURA 28-29 • Stafford (Gran Bretagna). Chiesa di Saint Mary costruita nel XIII e XIV secolo, con aggiunte posteriori. Pervenuta in grave stato di degrado al quinto decennio dell'Ottocento, ne viene affidato il restauro a G.G. Scott (1811-78), uno dei principali architetti del tempo, più interessato a rendere "moderno" il gotico che a riproporre il linguaggio storico. Egli procede a consolidare il campanile, ad eliminare l'umidità dalle murature; successivamente, tradendo in parte i principi conservazionisti di cui faceva professione, opera notevoli modificazioni e sostituzioni. Colloca nuove colonne nella navata, ricostruisce le pareti sud ed est del coro, vi realizza una nuova volta ed elimina le tribune. All'esterno le trasformazioni più vistose compaiono nel transetto, nella parte superiore e nel portico aggiunto lungo il fianco meridionale (da Tschudi Madsen, 1976).

28



impiegando con disinvoltura e indubbia abilità le forme gotiche accreditate dalla ormai fiorente manualistica.

3.3 SPAGNA

In Spagna la tendenza stilistica domina senza contrasti significativi fin verso il 1920. Capofila può essere considerato un architetto che si è formato a Roma nel secondo decennio dell'Ottocento, Matías Laviña Blasco (1796-1868). La sua opera principale è il restauro, cominciato nel 1859, di Santa Maria de la Regla, cattedrale di León, prima fabbrica spagnola ad essere dichiarata monumento nazionale. La sua proposta, non completamente né fedelmente attuata, è in linea con le direttive emanate dalla *Real Reglamentación* del 1850 che chiedono "il rispetto del pensiero originale adattando le parti nuove al carattere della fabbrica e procurando che le parti antiche e quelle moderne si somiglino e sembrino della stessa epoca". Al di là di questa enunciazione il progetto di Laviña Blasco sembra ispirarsi alle direttive date da Leone XII per la ricostruzione della basilica di San Paolo Fuori le Mura a Roma, piuttosto che alle successive elaborazioni francesi. Esso prevede la demolizione e la ricostruzione delle parti rovinata e improprie rispetto al carattere dell'originale; fra queste, la grande cupola che Juan de Noveda aveva innalzato nel 1631, la lanterna e la facciata sud, modificata in seguito al terremoto del 1755 (*La Catedral de León. Memoria sobre su origen, instalación, nueva edificación, vicisitudes y obras de restauración*, Madrid, 1876).

Il suo successore nella cattedrale di León, Juan de Madrazo y Kuntz (1829-80), maggiormente influenzato dall'esperienza di Viollet-le-Duc, conferisce una più decisa importanza alla ricerca dello stato originario; infatti egli sostiene la necessità di realizzare opere di restauro "che armonizzino esattamente con il carattere e lo stile dell'edificio e senza incoerenze né anacronismi che risultino vergognosi" (*Carta al Cabildo di León*, 1878).

Nella seconda metà del secolo il personaggio centrale è Vicente Lampérez y Romea (1861-1923), professore nella Scuola d'architettura di Madrid e architetto del Ministero dell'istruzione pubblica e belle arti. Il restauro, dice Lampérez y Romea, dev'essere effettuato nello stile primitivo del monumento e con la maggior fedeltà possibile a tutti i suoi aspetti originari. Tuttavia, osserva acutamente l'architetto, "in questo modo il monumento conserva l'unità e l'integrità necessarie alla sua bellezza però perde la sua autenticità giacché le parti restaurate non sono antiche ma, ancorché in stile, sono nostre" (Lampérez y Romea, 1913a).

Interventi significativi di Lampérez y Romea sono i restauri "integrali" delle cattedrali di Burgos e di Cuenca, eseguiti sul finire dell'Ottocento.

Per l'architetto spagnolo "i monumenti architettonici sono 'tipi' che esprimono la loro epoca", pertanto essi devono mantenere "integrità e stile" e non essere abbandonati o convertiti in poetiche e pittoresche rovine. Un parere antitetico a quello di Giménez Serrano il quale, nel 1846, afferma che "sono preferibili le rovine a prosaici e incoerenti restauri" (*Manual del Artista y de Viajero*, Granada, 1846); una convinzione espressa quarant'anni dopo anche da Francisco Turbino quando, nel 1886, critica aspramente le opere realizzate nell'Alcázar di Siviglia dove, sistemandosi a nuovo l'edificio, sono stati eseguiti veri e propri ripristini del presunto stato originario.

FIGURA 30
FIGURA 31

FIGURA 32
FIGURA 33

FIGURA 32
FIGURA 33

30

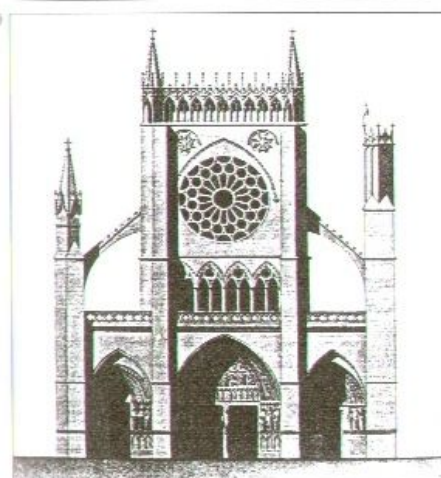


FIGURE 30-31 • León (Spagna). La cattedrale di Santa María de Regla, progetto di ricostruzione della facciata meridionale (M. Laviña Blasco, 1863) e dettaglio del portale d'ingresso. Dalla metà del XIX secolo si susseguono vari interventi di restauro, molti dei quali finalizzati alla "reinvenzione de la catedral de León". Matías Laviña Blasco (1859) commette l'errore di smontare la cupola e i grandi pinnacoli che la controventavano, ciò che provoca la rottura definitiva del suo equilibrio; Andrés Hernández Calleja (1868) pensa al suo completo disfacimento; Juan Madrazo y Kuntz (1869-79) progetta il risanamento del tempio secondo i dettati stilistici del momento e ricostruisce le volte del transetto dimostrandosi più un abile inventore che un prudente restauratore; Demetrio de Los Ríos (1880) prosegue i lavori intrapresi seguendo le direttive dei suoi predecessori; infine, sul finire dell'Ottocento Juan Bautista Lázaro (1892-95) restaura 800 m² di vetrate. Tuttavia la fabbrica necessita sempre di riparazioni e si continua ad intervenire sia sulle vetrate che sulla pietra degradata dall'erosione (1968; da Rivera, 1979).

32

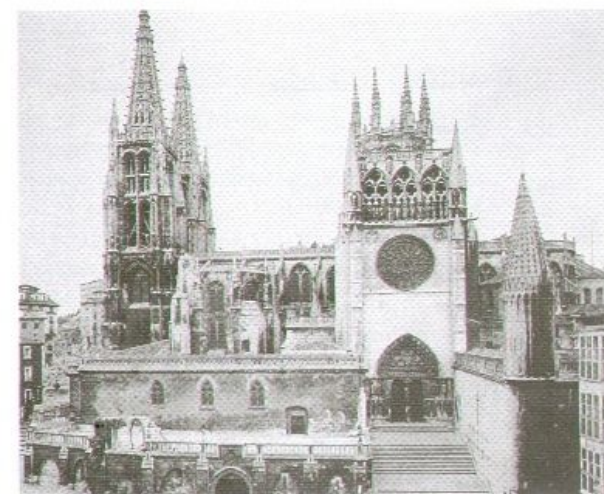


FIGURE 32-33 • Burgos (Spagna). Cattedrale, lanterna del transetto e facciata meridionale detta del Sarmental. L'intervento di liberazione, condotto da Lampérez y Romea alla fine del secolo scorso, determina la scomparsa di vari edifici compreso l'Arcivescovado con la sua facciata del XVI secolo; operazione molto criticata, tanto che Torres Balbás (1919) la considera una "desgraciada obra". Egli infatti lamenta la consuetudine di "isolare" le cattedrali riducendo "al minimo" il loro effetto. Burgos è per lui un "error lamentable" anche per i completamente in stile eseguiti dopo l'isolamento. Integrazioni che peraltro Lampérez replica anche nella cattedrale di Cuenca dove, imitando lo stile primitivo della fabbrica, realizza la facciata che sostituisce quella barocca, precedentemente demolita, la quale a sua volta aveva preso il posto del prospetto originario del XIII secolo (da *Enciclopedia dell'arte medievale*, II; Lampérez, 1913b).

Numerosi sono, comunque, i completamenti che suscitano polemiche fra i quali si segnala il caso della facciata della cattedrale di Barcellona, realizzata su disegno di August Font i Carreras (1846-1924) che afferma di seguire "le regole di proporzione date da Viollet-le-Duc". Né mancano poi le ricostruzioni di fantasia, come quella di Francisco de Cubas (1826-99) il quale, seguendo l'esempio di Pierrefonds, riedifica il castello di Butron.

LE PECULIARITÀ DEL MONDO INGLESE

MA 1781/24

La letteratura specialistica attesta che intorno alla metà del Settecento, si sviluppa una forte inclinazione a dare ragione dell'architettura come manifestazione o conseguenza di elementi che le sono esterni. Nonostante la sua forte dose di arbitrarietà, questo orientamento acquista un enorme sviluppo nel XIX secolo e riesce ancora oggi ad influenzare in maniera consistente la storiografia artistica, specialmente quella architettonica (si vedano per esempio Pevsner, 1945; Giedion, 1989). Nello stretto campo di questa trattazione si è visto come l'Ottocento francese, con in testa Viollet-le-Duc, abbia espresso la sua preferenza per il gotico perché considerato come il modo più razionale di costruire; in altre parole l'adozione dello stile è stata motivata da ragioni di natura razionale e tecnologica piuttosto che per le sue caratteristiche intrinseche e profonde.

Problemi di scelta sono presenti, persino con maggiore evidenza, anche nella cultura inglese dove però l'interpretazione dell'architettura, anziché su parametri razionali tende a fondarsi come s'è detto, quasi esclusivamente su termini religiosi, politici e soprattutto morali esterni all'architettura in quanto tale. Un secondo elemento distintivo di questa cultura consiste in una enfatica considerazione, attraverso una sorta di "filosofia naturale", della natura e degli attributi che la caratterizzano. Si può dunque dire che aspetti morali e naturalistici siano presenti costantemente e in misura accentuata nella cultura artistica inglese e ne rappresentino due componenti essenziali, pur nella loro non univoca valutazione e nella grande varietà del loro reciproco intrecciarsi.

L'insieme di questi valori umani, sul cui metro si era cominciato a giudicare l'architettura, costituiscono, nel Regno Unito, il principale punto di forza del neogotico specialmente quando questo, superata la fase del pittoresco, entra nel periodo che Kenneth Clark definisce "etico", cioè quello di uno stile "melanconico richiamato in vita per rispondere agli imperativi di qualche dogma oscuro e dimenticato" (Clark, 1928, trad. it. 1970, p. 114). Per questa via, nel terzo decennio del secolo scorso, si arriva a guardare il gotico non tanto come uno stile quanto come una religione.

1 A.W. PUGIN E LA MORALITÀ DELL'ARCHITETTURA

Il principale protagonista di questo mutamento è Augustus Welby Pugin (1812-52). Un architetto mediocre al quale, peraltro, non vengono accreditati apporti concettuali

o pratici diretti al restauro. È tuttavia un personaggio da rammentare per essere l'iniziatore di un approccio che avrà molte significative riprese e notevoli influenze sul modo di pensare l'architettura e il suo restauro, specialmente riguardo al progressivo affermarsi del concetto di autenticità proprio del nostro tempo. Da lui si inizia la propensione "a giudicare l'opera d'arte dal punto di vista della moralità del suo creatore onde l'obbligo della sincerità più assoluta, della verità secondo cui gli elementi essenziali della costruzione devono essere chiaramente palesati nell'architettura" (Venturi, 1945, 2ª ediz. 1967, p. 191).

L'architettura attuale, ritiene Pugin, è un coacervo di stili e di simboli tratti da tutte le nazioni e tutte le epoche; fatta da architetti pronti ad adottare ogni stile e degni di ammirazione quanto lo è un sacerdote disposto ad accettare ogni credo. Su questa linea Pugin scrive di arte e di architettura come se fossero elementi costitutivi d'una religione e di conseguenza stabilisce un rapporto inscindibile fra verità architettonica e verità religiosa. A questo unisce la convinzione che la gente sarebbe migliore se visse in un ambiente "gotico" anziché "classico". Da qui la necessità di recuperare il passato attraverso la restaurazione dell'antica sensibilità, degli antichi sentimenti, dell'antica, ineguagliabile e giusta vita, la quale sola può, per l'organico rapporto che esiste fra architettura e società, portare al ritorno del gotico autentico; un gotico certamente diverso da quello fino ad allora praticato. E, aggiunge ancora Pugin, "sono perfettamente convinto che la chiesa cattolica romana è l'unica vera e la sola che possa mai promuovere una restaurazione del grande sublime stile dell'architettura sacra".

In realtà il rapporto fra gotico e cattolicesimo era già stato colto da altri prima di lui, specialmente da Charles Eastlake e da John Milner, ma Pugin una volta convintosi di questa connessione ne trae tutte le conclusioni e abbraccia personalmente il cattolicesimo. Una conversione o, per altri, un'apostasia che risale — come lui stesso ha confermato — al suo infinito amore per l'arte cristiana; sebbene non possano essere esclusi ulteriori motivi di natura familiare, avanzati da alcuni suoi biografi, sembra certo che una controversia di tale natura trovi le sue ragioni più valide in un appassionato amore per il bello e nella convinzione che questo possa essere vivificato soltanto da un preciso clima spirituale, quello medievale appunto, e dai suoi modi di vita.

Fissati i presupposti di fondo del suo essere architetto, Pugin enumera le due grandi regole per la progettazione. La prima afferma che gli edifici non devono contenere elementi non richiesti dalla convenienza, dalle esigenze costruttive o dal decoro; la seconda conferma che tutti gli ornamenti devono essere un arricchimento della struttura essenziale dell'edificio.

Pugin ha certamente maturato le sue convinzioni durante gli anni del tirocinio svolto come aiuto di Charles Barry nel palazzo londinese del Parlamento e, ad un tempo, come inventore di scenari teatrali gotici per il Covent Garden, tuttavia le precisa, le approfondisce, le organizza e le diffonde dopo la sua conversione attraverso numerosi scritti; specialmente con *I contrasti* (1836), che gli procurano fama, amicizie e incarichi, e *I veri principi* (1841) che derivano dalle lezioni di "antichità ecclesiastiche", che tiene nel collegio di Oscott dal 1837 (Pugin, 1836, trad. it. 1978; 1841, trad. it. 1990).

I fondamenti enunciati da Pugin hanno influenzato in maniera considerevole il modo di giudicare l'architettura come dimostra gran parte della storiografia, almeno fino a Pevsner (1945). È infatti cominciata proprio da lui la curiosa diffusa abitudine di valutare l'architettura in base a due criteri autonomi, uno estetico ed uno morale; quest'ultimo addirittura prevalente sul primo.

Le sue opere architettoniche, sebbene numerosissime, non rispondono all'attesa suscitata dagli scritti e non hanno di certo contribuito alla sua fama. Anche le principali, come Saint Chad a Birmingham (1839) o Saint Giles a Cheddle (1841-46), pur nel loro rigore linguistico e nella loro castigata solidità sembrano dare ragione al loro autore: "Ho passato la mia vita a pensare cose belle, a studiare cose belle, a progettare cose belle e a realizzare povere cose" (Clark, 1928, trad. it. 1970, p. 128).

FIGURA 1 • A.W. Pugin, *The Present Revival of Christian Architecture*. È la famosa tavola che costituisce il frontespizio di una sua opera minore ma non per questo meno stimolante delle altre più note, *An Apology for the Revival of Christian Architecture in England* (1843). Vi si vedono ventidue fra chiese e cappelle progettate da lui stesso, allineate come una "nuova Gerusalemme gotica" di contro al sole che sale all'orizzonte. Sotto il titolo sono stampati i suoi articoli già apparsi sulla "Dublin Review". L'effetto drammatico della veduta è accentuato dal punto di vista molto elevato della prospettiva e dall'eliminazione delle ombre portate; inoltre questa romantica rappresentazione rivela una fantasia e una adesione allo spirito del gotico che non hanno precedenti nel "revival" (da Clark, 1970).

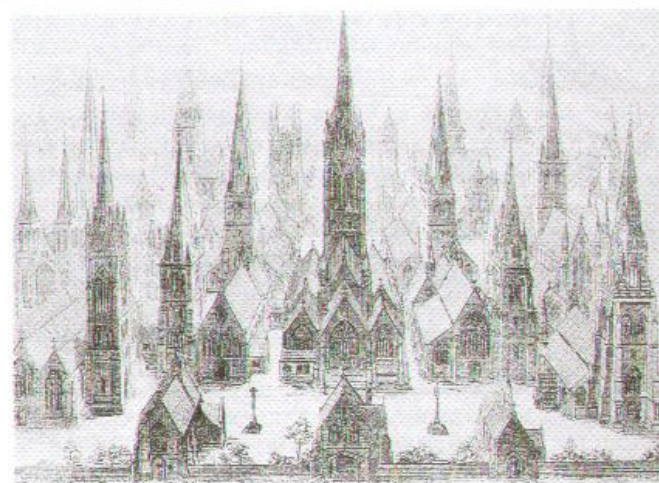
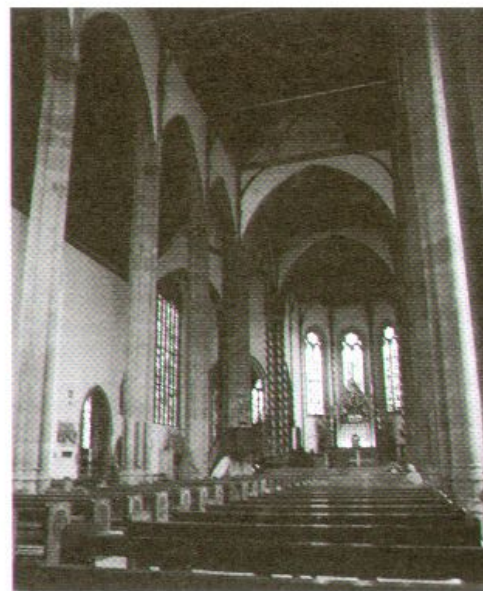


FIGURE 2-3 • Birmingham (Gran Bretagna). Saint Chad, esterno e interno. Progettata e costruita da A.W. Pugin fra il 1838 e il 1841 sulla strada omonima, in questa cattedrale cattolica è evidente e dichiarata l'ispirazione al gotico tedesco, specialmente nell'esterno in laterizi. Tuttavia essa, come tutte le opere di Pugin, non ha niente di archeologico; infatti i modelli sono interpretati con un'autonomia tale da rendere mediato il loro rapporto con la sua opera nella quale la libertà, non soltanto formale ma anche dimensionale con cui sono impiegati molti elementi canonici, determina effetti di assoluta singolarità che a volte sconfinano nella dissonanza. L'impianto basilicale a tre navate è rimato da altissimi pilastri sormontati da archi a doppio centro, la cui "monta" è tuttavia stranamente ridotta e molto lontana dai modelli gotici. Numerose opere antiche contribuiscono, insieme alle vetrate decorate, a conferire all'ambiente un tono di grande prestigio: il pulpito in legno intagliato proviene da Lovanio in Fiandra (1520 circa); negli stalli, le misericordie lignee da Colonia (secolo XV); la statua della Vergine all'esterno della Lady Chapel è anch'essa opera tedesca del XV secolo. Il ricco altare voluto da Pugin è andato in parte distrutto.



2 JOHN RUSKIN E I SUOI "AFORISMI" SUL RESTAURO

Nel 1837, verso la fine della sua breve vita editoriale, l'"Architectural Magazine" comincia a pubblicare alcuni articoli intitolati *Poesia dell'Architettura*, che per la prima volta riecheggiano, in termini vagamente melodrammatici, gli ideali di Pugin. Si saprà poi che l'autore degli scritti, lo sconosciuto Kata Phusin, era in realtà John Ruskin (Londra, 1819 - Brantwood, 1900), l'uomo che, con un elevato sentire morale e un singolare ardore di fede puritana, è impegnato a dare un fondamento etico e religioso al suo bisogno di bellezza che il turbinoso sviluppo industriale tende ad offuscare.

Ruskin ha descritto i suoi anni giovanili nelle belle pagine di *Præterita*, l'ultima sua opera, "uno dei più notevoli libri di confessioni che siano mai apparsi in ogni letteratura" (Praz, 1946, p. 101). Di queste immagini due impressioni resistono nella memoria: quella d'una formazione avvenuta in un totale isolamento e quella d'un rigido protestantesimo. Il giovane Ruskin, figlio di genitori ricchi che credono in lui, assiduamente guidato e protetto dalla madre, coltiva, oltre allo studio della Bibbia, le sue tendenze per la musica, il disegno, l'osservazione naturale; completa i suoi studi ad Oxford e viaggia molto per ragioni di studio ma anche di salute. Infatti una costituzione delicata e un temperamento inquieto lo condannano a vivere perennemente in un equilibrio instabile; in un'alternanza di entusiasmi, di estasi, di depressioni, cui contribuiscono numerose vicende sentimentali infelici.

Nel 1843 si inizia la pubblicazione di *Modern Painters*; un'opera complessa, di difficile comprensione e per molti versi oscura nella quale Ruskin, con un lavoro di quasi vent'anni, espone le sue convinzioni sulla pittura di paesaggio. Il primo volume prende l'avvio con una calda difesa dei dipinti di Turner accusati di essere opere "out of nature". Il secondo volume, scritto in parte durante un soggiorno in Italia (Ruskin, 1836, trad. it. 1985), appare nel 1846. Esso contiene gli elementi più caratteristici del pensiero ruskiniano sul rapporto arte-paesaggio, successivamente approfondito nei successivi tre volumi dell'opera pubblicati, dopo una lunga sosta, fra il 1856 ed il 1860.

L'arte del paesaggio, afferma Ruskin, non ha saputo mai rendersi portatrice di valori morali; la natura è servita all'artista sempre e solo per mostrare il proprio virtuosismo; viceversa, la natura, che è opera divina, non può essere mai modificata ma soltanto essere compresa e commentata ed, a questo fine, bisogna innanzitutto conoscerla e, per conoscerla, è necessario saperla guardare. In sostanza l'artista deve saper trarre ogni lezione possibile da quanto è stato creato da Dio; la sua arte deve essere un commento alla natura esattamente come la teologia è il commento alla Bibbia. All'interno di questa visione, anzi strettamente connessa ad essa, si deve rilevare la riabilitazione ruskiniana degli *early masters*; un apprezzamento dei primitivi di cui diviene il principale pioniere, fors'anche in virtù dei significativi precorrittori che questo atteggiamento aveva già avuto sia in Inghilterra che in Italia (Previtali, 1964, pp. 97-191).

Concluso il secondo volume di *Modern Painters* (1846) Ruskin sente la necessità di sospendere l'opera e di rivolgere la sua attenzione all'architettura. "Ho sempre considerato", scriverà, "che l'architettura fosse parte essenziale del paesaggio", perciò lo studio dell'architettura è indispensabile al pittore di paesaggio; viceversa "un architetto non potrà mai dirigere un'opera fino a che i suoi progetti non siano guidati da una profonda conoscenza della selvatica bellezza della natura" (*Modern Painters*, IV, 1856, cap. VIII).

L'architettura dovrà essere in comunione con la natura più selvaggia, con le rocce dei monti, con il verde intenso dei boschi, con quello tenue dei prati. Parole queste che mettono in evidenza la predilezione di Ruskin per la costruzione isolata in simbiosi con la natura, per la casa unifamiliare che rappresenta l'individuo. Di contro egli detesta le scacchiere della città ottocentesca, gli "ammassi di case, attraversate dalle reti ferroviarie (...) Non è possibile pretendere una qualche giusta moralità, felicità e arte in un paese dove le città sono costruite in questo modo (...) come raggruppate e coagulate, chiazze di spaventosa muffa che si propaga mortalmente in tutto il territorio tra toppe e macchie" (*Lectures on Art*, Oxford, 1870, IV, pp. 122-23).

Sul rapporto fra architettura e moralità Ruskin insiste sin dalle sue prime opere. *The Seven Lamps of Architecture* (1849) è un libro scritto, come dirà più tardi, "per mostrare che certi giusti stati d'animo e certi sentimenti morali sono state le forze magiche che hanno prodotto tutta la buona architettura" (Ruskin, 1866, trad. it. 1923).

Ma le *Sette lampade* costituiscono anche una eloquente manifestazione del gusto che si era andato formando nel decennio precedente con le correnti neogotiche, espressa in una versione complessa, sottile, carica di allusioni. Ruskin, al pari di Pugin, tende a misurare il valore di un edificio dalle virtù dei suoi costruttori e sono molti i passi in cui egli riprende i principi che il suo predecessore aveva già affermato; per esempio nella "lampada della memoria" viene riecheggiata l'affermazione di Pugin secondo cui la storia dell'architettura è la storia del mondo; la "lampada della verità" è un attacco alle finte rovine e la "lampada della bellezza", quella meno gravata da motivazioni etiche, è, in sostanza, una riproposizione della teoria della natura propria del "Gothic Revival". Infine, pur con molte contraddizioni, Ruskin è convinto che la stretta imitazione delle forme naturali sia la strada più giusta per giungere alla bellezza; un'affermazione che, posta in relazione con la sua opzione gotica, accreditata, come avevano già fatto Pugin e i movimenti neogotici, l'essenza naturalistica di questo stile.

Nonostante le numerose ed evidenti connessioni, Ruskin non trascurava occasione per dichiarare la sua avversione nei confronti di Pugin; una ostilità che ha, di certo, la sua principale ragione nelle diverse convinzioni religiose. Infatti, a parte le numerose comunanze di pensiero, Ruskin non condivide, anzi avversa il "papismo" del suo predecessore; com'è naturale in un personaggio che, a dispetto delle sue puntate eversive dirette alla società del tempo, è pur sempre un esponente tipico della borghesia vittoriana. *The Stones of Venice* conferisce grande autorità al suo autore non solo e non tanto per le entusiastiche descrizioni dell'architettura gotica italiana quanto per l'evidente tentativo di dissociare, attraverso attacchi impetuosi e non sempre pertinenti, l'architettura dai ritualismi propri della chiesa di Roma, di cui pure sente il fascino (*Works*, VIII, p. 268). L'appendice aggiunta al primo volume, dedicata alla moderna arte cattoliceggiante, è una durissima requisitoria, ai limiti dell'insulto, verso la fatuità e le seduzioni del cattolicesimo e verso Pugin "uno dei più modesti architetti che si possano immaginare".

Nella premessa alle *Sette lampade* Ruskin afferma che l'architettura è l'arte di disporre e di adornare gli edifici costruiti dall'uomo, qualunque sia la loro destinazione in modo che la loro vista contribuisca al benessere, alla forza e alla gioia dell'uomo. Una definizione che vuole la bellezza indipendente da ogni ragione funzionale; per Ruskin non potranno mai essere né la struttura né la funzione a determinare la buona architettura. È piuttosto vero che struttura e funzione non devono ostacolare la forma architettonica; esse avviano l'opera dell'architetto ma non sono sufficienti, in quanto tali, a sostanziare l'espressività architettonica la quale invece dipende dall'ornamento, che in Ruskin assume un significato complesso e diverso da quel qualcosa che si sovrappone meccanicamente alle componenti essenziali dell'architettura.

In una prima accezione, l'ornamento è costituito "dalle cose non necessarie"; quelle che definiscono la componente dell'architettura che nasce dall'imitazione della natura. "Il soggetto adatto all'ornamento è tutto ciò che Dio ha creato" (*Works*, IX, p. 265). Nel suo significato più ampio, l'ornamento è l'espressione dell'ordine generale costruito dall'architetto (*Works*, IX, pp. 301-02). Ciò che importa è garantire una stretta connessione fra le due espressioni ornamentali; vale a dire fra l'ordine complessivo dell'edificio e il dettaglio decorativo. Solo così l'ordine umano, che si manifesta nell'architettura, e quello divino, che si manifesta nella natura, possono armonicamente integrarsi (Gombrich, 1979, trad. it. 1984).

Anche il concetto di stile espresso da Ruskin è quanto mai composito e non privo di punti oscuri; comunque in netto contrasto con le procedure proprie dell'eclettismo, basate sulla libertà dell'architetto di attingere a uno o più linguaggi del passato. "I cosiddetti stili degli artisti sono un adattamento alle imperfezioni del materiale, o segni dell'imperfezione del loro potere e della conoscenza del tempo" (*Works*, XV, p. 354).

In sostanza, poiché l'architettura si fonda su leggi eterne non può esistere che un solo linguaggio architettonico la cui variabilità non ha nulla a che vedere con la molteplicità degli statuti linguistici (Ruskin, 1987, p. 131).

Nelle scelte concrete Ruskin, dopo una primitiva avversione, dalla metà degli anni cinquanta mostra una indiscutibile predilezione per il gotico; preferenza che è giustificata nel vedere questo stile come l'evento storico in cui si è rilevato il maggior grado di libertà e ad un tempo "l'unico stile adatto alla moderna architettura" (*Works*, VIII, p. 12).

È ragionevole pensare che la sua devozione per il gotico antico dissipi gradualmente in lui i pregiudizi verso quello moderno; così, proprio in chiusura della prima edizione di *Stones of Venice* (1851-53), raccomanda il gotico decorato come quello più adatto per i paesi del Nord, salvo ricredersi più tardi e ritornare alla sua originaria diffidenza verso tutto il gotico dei suoi tempi ed i suoi sostenitori.

Nulla, meglio del diverso atteggiamento verso le preesistenze rivela l'abisso che separa Ruskin dai suoi contemporanei. Tra questi ultimi è largamente diffusa la convinzione di poter intervenire sulle opere del passato sostituendo una parte con un'altra di stile "più puro e più autentico". Ruskin, al contrario, considera un dovere "la conservazione dell'architettura che già possediamo" e contrappone ai suoi contemporanei il famoso aforisma, inserito nella "lampada della memoria" (Ruskin, 1982):

"Il cosiddetto restauro è la peggiore delle distruzioni". "Restaurare" un'opera quale ci è stata consegnata dal tempo significa farne una copia distruggendo così, in modo definitivo e irreparabile, l'edificio che si restaura. Dopo queste affermazioni Ruskin propone, con parole di rara suggestione, la sua cura: "Vigilate su un vecchio edificio con attenzione premurosa; proteggete meglio che potete e ad ogni costo, da ogni accenno di deterioramento. Contate quelle pietre come contereste le gemme di una corona; mettetegli attorno dei sorveglianti come se si trattasse delle porte di una città assediata; dove la struttura muraria mostra delle crepe, tenetela insieme usando il ferro; dove essa cede, puntellatela con travi; e non preoccupatevi per la bruttezza di questi interventi di sostegno: meglio avere una stampella che restare senza gamba."

Tutto questo fatelo amorevolmente, con reverenza e continuità, e più di una generazione potrà ancora nascere e morire all'ombra di quell'edificio. Alla fine anch'esso dovrà vivere il suo giorno estremo; ma lasciamo che quel giorno venga apertamente e senza inganni, e non consentiamo che alcun sostituto falso e disonorevole lo privi degli uffici funebri della memoria".

Gli scritti di architettura costituiscono una porzione molto limitata nella vastissima produzione di Ruskin. Nonostante questo essi hanno procurato al suo autore una popolarità tanto duratura quanto controversa. Infatti le sue idee, mentre vengono ignorate o rifiutate dalla cultura architettonica del tempo, godono, specialmente dopo gli anni sessanta, di un consenso piuttosto diffuso nella professione corrente e ispirano, per somma ironia, solo il genere di architettura che egli detesta. Di certo non mancano gli elementi per condividere l'opinione di coloro che, anche recentemente, hanno giudicato molto marginale l'influenza di Ruskin sull'architettura gotica tardo-vittoriana (Garrigan, 1973, pp. 104-08). Circa il restauro si può affermare che Ruskin non incide minimamente sulle procedure diffuse nel suo tempo ed anche coloro che se ne professano seguaci operano in tutt'altra direzione. Viste a distanza, come oggi è possibile, si può anche dire che le sue idee non possono essere assunte, se non arbitrariamente, come la sorgente delle attuali tendenze pan-conservative.

Ma è altrettanto vero che il pensiero di Ruskin ha propiziato il formarsi di una generale coscienza favorevole alla conservazione e che, entro lo specifico campo disciplinare del restauro, ha contribuito in larghissima misura a scardinare le convinzioni ottocentesche, specialmente riguardo al concetto di autenticità, le quali,

FIGURA 4 • John Ruskin, facciata di San Miniato al Monte a Firenze, particolare (acquarello, matita?, 1846; The Education Trust Ltd, Brantwood, Coniston). Schizzo appartenente ad una serie di appunti, principalmente architettonici, che riflette l'interesse prevalente di questo secondo viaggio ruskiniano in Italia (1846) da lui considerato soprattutto "pezzi" d'informazione, cioè semplici "promemorie". Ruskin conosce già San Miniato (primo viaggio, 1845), tuttavia ritorna per analizzarne la facciata che definisce "una delle mescolanze più singolari di ornamento classico [...] con figure barbare e mosaici curiosi" (diario di Hobbs, 7 giugno 1846). In sostanza lo studioso coglie, nei suoi termini generali, il carattere dell'opera forse più significativa appartenente al cosiddetto protorinascimento fiorentino di età romanica (da Clegg e Tucker, 1993).

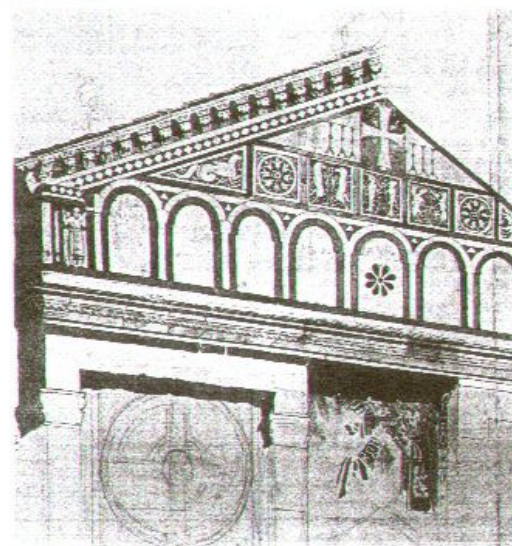
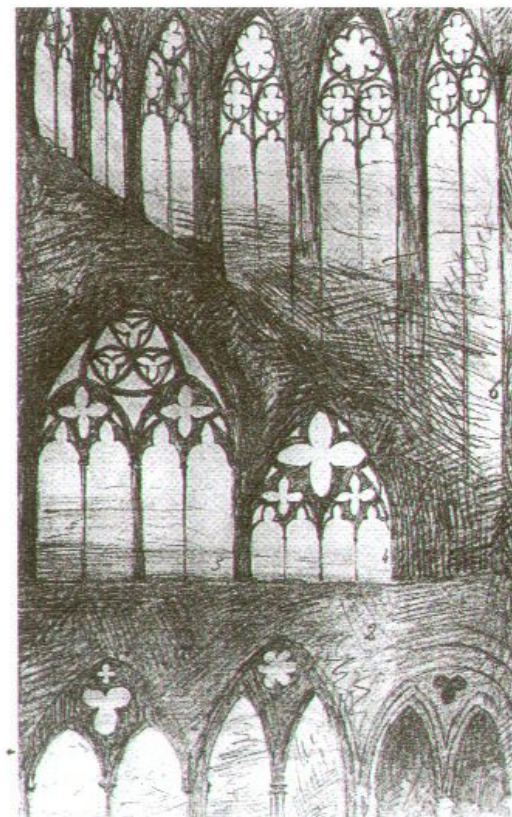


FIGURA 5 • John Ruskin, schizzo preparatorio per la tavola terza di *The Seven Lamps*, trafori dalle cattedrali di Caen, Bayeux, Rouen e Beauvais (Sheffield, Ruskin Gallery). Esempi di decorazioni a intaglio che, secondo Ruskin, derivano dal graduale ampliamento delle aperture della parte muraria la quale, sostenuta da un pilastro centrale, occupa il settore superiore delle prime finestre. La forma più frequente e tipica è quella dell'arco geminato: da una semplice decorazione trilobata, alle aperture a quattro, sei e sette lobi, al moltiplicarsi delle stesse figure appuntite o tonde, fino a raggiungere, con il progressivo assottigliamento delle nervature di pietra, la tipica forma dei finestrini in cui la linea sostituisce la massa, cosicché lo spazio e la muratura divisoria godono entrambi della stessa considerazione (da Ruskin, 1987, a cura di G. Leoni).



attraverso una sostanziale identificazione di originale e copia, hanno costituito il primo fondamento del restauro stilistico. È altresì indubbio che la sua riflessione ha esercitato un'enorme influenza nel determinare il nostro modo di vedere, cioè di considerare per intero l'opera, quale ci è pervenuta, nelle sue modalità costitutive, nelle sue valenze formali, cromatiche e materiche le quali, nel loro complesso intrecciarsi, la rendono unica, irriproducibile, non sostituibile con copie o surrogati. Caratteristiche costituenti, infine, la fonte della moderna e più legittima riflessione sul restauro.

3 GLI ORIENTAMENTI E I CONTRIBUTI DELLE ASSOCIAZIONI

Diversamente da quanto avviene in Francia, nel Regno Unito l'azione di tutela non può contare sopra una amministrazione statale e centralizzata. Essa è perciò affidata ai privati, generalmente organizzati in sodalizi che fioriscono numerosi sin dal XVIII secolo, parallelamente al crescente interesse per il passato, soprattutto gotico. Pur con molte varianti, il loro fine comune è quello di favorire gli studi di archeologia, di architettura e, più in generale, la cura degli oggetti antichi.

Fra le molte istituzioni dev'essere particolarmente rammentato il Royal Institute of British Architects (Riba) fondato nel 1834, che diviene luogo deputato per discutere in modo sistematico i problemi teorici e pratici della professione di architetto. Così i suoi *Papers* costituiscono uno specchio fedele del dibattito che si svolge nel Regno Unito sull'architettura e sul restauro.

Nel 1839 nascono due importanti sodalizi che si ripromettono di sollevare la chiesa anglicana dallo stato di crisi in cui si trova (Wand, 1961, trad. it. 1967): sono la Oxford Architectural and Historical Society e la Cambridge Camden Society, unite nel programma e nell'azione tesi a promuovere lo studio dell'architettura ecclesiastica e delle antichità nonché il restauro degli antichi resti.

Pur nella sostanziale identità d'intenti la Camden Society attribuisce una particolare importanza alle questioni teologiche e dottrinarie; ciò le conferisce una influenza notevolmente superiore rispetto alla consorella. "The Ecclesiologist", fondato nel 1841 come pubblicazione mensile della società, permette di seguire con regolarità la sua azione fino al 1868 quando il periodico s'interrompe. Intorno al 1850 i canoni critici della Camden Society, che in origine erano stati esclusivamente ecclesiastici, interessano sempre più decisamente l'architettura religiosa, non soltanto inglese ma anche del continente. Sono infatti notissimi i resoconti periodici sul restauro della cattedrale di Colonia e su Notre-Dame di Parigi, nonché le opinioni della società sui principali temi di restauro; sulla cattedrale di Reims, a proposito della quale sostiene la necessità, contrastando l'opinione di Montalembert, di concludere il campanile rimasto incompiuto da seicento anni (Tschudi Madsen, 1976, cap. 2, pp. 24-36).

Circa gli stili, la società predilige il "gotico decorato" che considera "più morale" e più corretto sotto il profilo ecclesiologico, quindi architettonico. Nel convegno annuale del 1847 i soci si pronunciano, quasi all'unanimità, per il restauro condotto seguendo il sistema cosiddetto "distruttivo", consistente nella ricostruzione integrale della chiesa secondo il "principio della preferenza", vale a dire lo stile prediletto che, per la Camden, è il gotico decorato, cioè lo stile del più bel periodo gotico.

Siamo nell'anno che segue immediatamente l'opera di Edward Augustus Freeman il quale, nel suo *Principles of Church Restoration* (Londra, 1846), aveva distinto tre sistemi di restauro: il distruttivo del quale si è parlato, l'ecclettico che consiste nella ricostruzione dell'intera chiesa nello stile antico, qualunque esso fosse, e il conserva-

tivo che, a quel tempo, significava la riproduzione d'ogni pezzo guasto dell'antica opera così come si trovava nel momento dell'intervento. È il sistema generalmente seguito da Gilbert Scott che lo aveva applicato in uno dei suoi primi restauri, quello della chiesa di Saint Mary a Stafford (1840-44), già richiamata, molto apprezzata dallo stesso Freeman.

Intorno ai tre sistemi da lui codificati nel 1846 e precisati, qualche anno più tardi (*The Preservation and Restoration of Ancient Monuments*, Londra, 1852), ruoterà la pratica del restauro per diverso tempo anche se dal sesto decennio del secolo tenderà progressivamente a prevalere, almeno negli intendimenti, il sistema conservativo. La svolta avviene con la costituzione, il 2 marzo 1877, della Society for the Protection of Ancient Buildings (Spab). È un sodalizio tenacemente voluto da William Morris che raccoglie all'inizio poco meno di cento membri fra letterati, artisti, architetti, uomini di cultura e di chiesa che si propongono, come scrive Morris, di contrastare "quegli atti di barbarie che l'architetto moderno, il parroco e il gentiluomo di campagna chiamano restauro" ("Athenaeum", 10 marzo 1877, n. 2576, p. 326).

Esaminando i numerosi interventi della società, si può sintetizzarne il programma in un continuo richiamo alla prudenza; dice Morris: "Aspetta, se siamo in errore non faremo alcun danno". Inoltre sotto il profilo operativo si può dire che la Spab sposi il sistema conservativo, codificato da Freeman, assumendolo tuttavia nell'accezione di "lasciare le cose come sono" piuttosto che nel significato, allora prevalente, di rifare le cose guaste come erano. A parte l'atteggiamento generale, carico di significati etici ma non altrettanto risolutivo nella pratica del restauro, la Spab fornisce un vero, sostanziale contributo attraverso l'opera di John James Stevenson (1831-1908), un architetto scozzese allievo in un certo senso di Gilbert Scott, attivo nella progettazione di edifici religiosi, scolastici e residenziali. Stevenson esprime le sue convinzioni in alcuni articoli pubblicati su "The Builder" e, soprattutto, in una famosa conferenza tenuta il 28 maggio 1877 al Riba, poi pubblicata con il titolo *Architectural Restoration; Its Principles and Practice*. Due punti appaiono specialmente importanti nelle argomentazioni di Stevenson. Uno è quello che sottolinea, per la prima volta, l'importanza del monumento quale documento storico che, in quanto tale, non può essere modificato. Nel secondo punto l'autore invita ad abbandonare il cosiddetto "principio della preferenza", presupposto diretto nel restauro del sistema distruttivo; non soltanto il medioevo ma anche le altre epoche sono importanti e perciò meritano rispetto.

Sono convincimenti che erano già stati espressi altre volte e sui quali, negli anni immediatamente precedenti, si era pronunciato con chiarezza James Pigott Pritchett: "Ogni elemento di un antico edificio collabora a formarne la storia e deve essere preservato con cura"; ("The Builder", 1868, XXVI, p. 414). Tuttavia Stevenson espone i due punti forza del suo pensiero in maniera esplicita, organica, sorretta da varie pertinenti esemplificazioni. Le sue convinzioni, combinate con varie reminiscenze del pensiero di Pugin e di Ruskin, costituiscono il nocciolo concettuale della Spab; come tali si ritrovano con grande evidenza nel *Manifesto* della società elaborato da William Morris ("Athenaeum", 23 giugno 1877, n. 2591, pp. 857-865).

Al suo apparire, il contributo dell'architetto scozzese suscita una discussione animatissima e non pochi contrasti che, se ben esaminati, possono essere spiegati soltanto con un duplice ordine di motivi. In primo luogo con la presenza, nell'ambiente professionale inglese, di posizioni molto differenziate, più o meno elaborate e radicate. In seconda istanza con una sostanziale incomprensione del testo di Stevenson e delle novità che vi sono contenute. Un autore che peraltro è stato sempre largamente sottovalutato, come prova anche la storiografia del restauro che, salvo qualche modesta eccezione, lo ignora completamente. Eppure egli ha enunciato postulati fondamentali per la moderna riflessione sul restauro che, di lì a pochi anni, entreranno a far parte integrante della costruzione concettuale propria del restauro cosiddetto filologico.

IL SUPERAMENTO DEI CRITERI STILISTICI: IL RESTAURO FILOLOGICO E LA SUA VARIANTE "STORICA"

Negli ultimi decenni del secolo scorso, il restauro può contare su un vastissimo e differenziato campionario d'intuizioni e di apporti che, pur senza costituire un insieme organico, mostrano come i tempi siano maturi per operare una profonda revisione degli orientamenti concettuali e operativi che erano stati fino ad allora assolutamente egemoni, nonostante le critiche, numerose e di varia natura. La maggioranza delle nuove elaborazioni di pensiero sembrano avere un presupposto comune, più o meno esplicitamente e chiaramente espresso; quello di riconoscere il monumento non come modello da imitare ma come documento, portatore quindi d'un valore storico.

In sostanza il forte progresso degli studi sulle culture del passato ne pone in evidenza la complessità e la molteplicità, cosicché il concetto di monumento quale "tipo" cede progressivamente il passo ad un'idea più articolata; quella della preesistenza vista come singolare "testimonianza storica, d'arte, di esperienza, di civiltà" (Grassi, 1961, p. 15). Una proposizione che ricorre ripetutamente nella riflessione di quegli anni e dalla quale derivano importanti corollari; primo fra tutti il rispetto e la conservazione totale delle stratificazioni che definiscono l'opera nella versione che ci è pervenuta. Di fatto vengono riproposti e meglio precisati i concetti che, dopo varie anticipazioni, erano stati codificati da John Stevenson e che s'incontrano ripetutamente, a proposito di restauro architettonico, dal principio degli anni ottanta, anche per l'opera di divulgazione del pensiero "antirestaurativo" condotto in ambito europeo dalla Spab.

1 LE ANTICIPAZIONI

In questa nuova prospettiva il restauro deve qualificarsi attraverso azioni nettamente "distinte" nei loro termini concettuali e pratici, in modo da non alterare il testo originale. Utilizzare un repertorio lessicale improprio o mimetizzare l'azione restaurativa intrecciandola con i resti delle antiche testimonianze, può causare fraintendimenti e suggerire soluzioni tanto semplicistiche e diffuse, quanto false e mistificanti. Ne consegue che il fine del restauro non è più quello di restituire il monumento al suo stato originario e ideale né quello di garantire l'unità stilistica; viceversa esso deve rispettare tutto il passato e, procedendo con il rigore "della storia e della scienza", fondare la propria azione su testimonianze certe.

In sostanza l'apparato conoscitivo è chiamato a guidare il restauro nella convinzione

che la ricerca del testo originale, condotta con lo spirito positivista del tempo, possa far scaturire un giudizio circa le qualità "oggettive" di opere e poetiche diversificate. Proprio questo giudizio di valore, volto ad accertare cosa sia meritevole di essere conservato, costituisce il fulcro del restauro e pone in evidenza la dicotomia gusto-giudizio che si riflette, di frequente, sulle concrete realizzazioni le quali mostrano, com'è naturale, aspetti molteplici e contraddittori, non facilmente riconducibili ad unità concettuale. D'altra parte "non c'è materia che al pari di quella dei restauri, esiga una grande misura e avvedutezza nell'applicare le ottime dottrine ai casi pratici" (Boito, 1893, pp. 3-12).

All'interno di questa struttura di pensiero acquista una particolare importanza la bipolarità del monumento, in quanto opera d'arte ed anche documento di storia. Elementi ai quali viene tendenzialmente attribuito uguale peso senza tuttavia escludere che, nella concretezza di ogni singolo caso, siano le ragioni della storia a prevalere su quelle dell'arte o viceversa. Ne consegue che l'azione di restauro risulta collocata fra due lontani estremi; il mantenimento dello statu quo oppure la restituzione di una condizione, originaria o no, di maggior pregio figurativo, vero o presunto tale.

Entro questi riferimenti, la cultura storica europea di fine secolo tende a far prevalere in modo sempre più evidente il valore storico-documentario del monumento su quello artistico. Ciò determina una significativa accentuazione, rispetto al passato, degli aspetti conservativi, più pertinenti al "documento" in quanto tale ed una parallela attenuazione di quelli innovativi, maggiormente riferibili all'opera d'arte e di certo meno oggettivabili quindi meno congeniali ad un atto, come il restauro, che la cultura filologica dell'Ottocento vuole qualificare sempre più come operazione scientifica. Specialmente negli ultimi venticinque anni del secolo la miriade di considerazioni e di proposte che affolla il dibattito viene a ricomporsi ed a coagularsi in un insieme sufficientemente compiuto e organico. Una struttura di pensieri alla quale forniscono un consistente contributo gli architetti, gli artisti e, più in generale, i cultori d'arte e di architettura italiani; coloro che nei loro incontri illustrano e confrontano quanto stava maturando, anche in tema di restauro, nelle varie regioni d'Italia, specialmente in Lombardia ove si assiste a discussioni particolarmente vivaci seppure meno ricche delle primizie che molti vi hanno voluto riconoscere.

2 LA SINTESI E GLI APPORTI NORMATIVI

Si può dire che intorno al 1880 la tendenza prevalente nel restauro sia ancora quella largamente influenzata dalle elaborazioni di Viollet-le-Duc che viene frequentemente evocato dagli architetti tanto che nel 1879, quando muore, è solennemente commemorato come maestro da Ettore Alvino al III congresso degli architetti e ingegneri italiani che si tiene a Napoli in quello stesso anno. Pertanto gli assunti propri del restauro stilistico, ai quali si fa continuo riferimento, appaiono notevolmente stemperati da un sempre più esteso riconoscimento di valore delle "stratificazioni" storiche depositate dai secoli sul monumento.

Questo orientamento risulta evidente nella memoria con la quale Giuseppe Poggi illustra al II congresso degli ingegneri e architetti (Firenze, 1876) il quesito che,

insieme a Camillo Boito, aveva sottoposto all'assise, concernente i criteri adatti a "garantire che il restauro dei monumenti proceda in accordo con l'epoca alla quale appartengono e alla loro importanza". L'architetto fiorentino ripropone la convizione che "ogni edificio debba essere restaurato nello stile che gli appartiene", tuttavia riconosce anche la validità delle parti "posteriormente fatte" le quali, in varie circostanze, devono essere preferite a quelle primitive, quindi conservate. Conseguentemente l'assegnazione all'"unità di stile" non appare più il fine esclusivo del restauro, infatti tale unità deve essere comunque intesa come eccezione alla pratica ordinaria. La memoria presentata da Poggi e pubblicata anche in un opuscolo separato nello stesso anno (Poggi, 1876), seppur non approvata formalmente nella sua interezza, viene accolta senza obiezioni dall'assemblea che anzi la pone al centro del dibattito. Il suo principale elemento di novità è di certo rappresentato dal problema delle aggiunte e della loro valutazione; in sostanza dal criterio dell'uguaglianza o dell'equivalenza degli stili che verrà enunciato, l'anno dopo, con più chiarezza da Stevenson.

Su questa linea i contributi sono numerosissimi; tuttavia un vistoso salto di qualità avviene al IV congresso degli architetti e ingegneri italiani (Roma, 1883). Il consesso formula un voto che trae le mosse da un quesito che Camillo Boito aveva preventivamente inviato al comitato organizzatore, "se nei restauri convenga imitare, nelle parti da compiere o da aggiungere, lo stile, la forma, il lavoro, i materiali vecchi così che le nuove opere sembrino originarie, o se all'incontro convenga, e in quale modo, mostrare al presente quali parti vengano aggiunte o compiute" (Atti, IV, 1883, p. 11). Un interrogativo circa la distinguibilità delle aggiunte, che lo stesso Boito deve aver ritenuto insufficiente superandolo, in sede congressuale, con un resoconto molto più ampio esteso ai nodi principali del restauro; in particolare al suo carattere di eccezionalità ed al tema delle aggiunte. Il riferimento primario ed esplicito è costituito dalle Norme per la conservazione dei monumenti, raccolte in una circolare emanata dalla Direzione generale delle antichità e belle arti nel luglio dell'anno precedente, che riscuote un voto unanime di plauso dal congresso il quale riconosce che "i criteri che la ispirano e la formularono furono ottimi sotto molti rapporti" (Atti, IV, 1883, p. 119). L'oratore vuole che le aggiunte, riguardanti parti mai esistite, "siano visibili e distinte nel miglior modo possibile" e per far questo "è bene ricorrere allo stile moderno" pur concedendo "che vi possa essere il caso in cui sia plausibile di fare aggiunte perfettamente imitative dell'antico (...) quando si possano senza dubbio produrre documenti certi e prove incontestabili" (Atti, IV, 1883, p. 119, 121). Per le parti distrutte e non ultimate viene suggerita la riproposizione delle forme primitive, tuttavia eseguite con materiali diversi. Boito propone poi di conservare le modificazioni introdotte in varie epoche nell'edificio primitivo, a meno che non ne mascherino o svisino alcune sue parti notevoli.

Dopo un lungo dibattito, superati i dubbi (Gherardo Rega, Alfredo Melani), alcune distinzioni (Federico Rendina, Pierluigi Montecchini), le opposizioni (Nicola Moraldi, Raffaele Faccioli), nonché acquisite le specificazioni e le aggiunte (Pierluigi Montecchini, Federico Rendina, Giuseppe Castellazzi, Giovan Battista Giovenale), il congresso approva il famoso ordine del giorno che costituisce il manifesto incontestato del restauro cosiddetto filologico. Un documento che si fonda sulla concezione secondo la quale i monumenti architettonici del passato "servono, quali documenti essenziali", a chiarire e ad illustrare in tutte le sue parti la storia dei vari popoli e dei vari

tempi, e perciò vanno rispettati e serbati con iscrupolo religioso, appunto come documenti, in cui una modificazione anche lieve, la quale possa sembrare opera originaria, trae in inganno e conduce via via a deduzioni sbagliate" (Atti, IV, 1883, p. 59). Pertanto i sette punti del documento possono essere così sintetizzati:

- 1) il consolidamento dev'essere preferito alla riparazione e quest'ultima al restauro;
- 2) le aggiunte di parti mai esistite devono essere eseguite secondo la maniera moderna;
- 3) le sostituzioni di parti distrutte o non ultimate in origine devono essere condotte secondo le forme primitive ma con materiale diverso; nei restauri archeologici devono essere altresì impiegate forme semplificate;
- 4) le opere di consolidamento devono essere ridotte al minimo indispensabile, specialmente nei monumenti che traggono la loro bellezza da marmi, mosaici, dipinti, nonché dagli stessi segni del tempo;
- 5) le aggiunte introdotte nell'edificio in epoche successive devono essere di regola mantenute;
- 6) il restauro dei monumenti dev'essere corredato, in ogni sua fase, da studi e documentazione;
- 7) una lapide dovrà ricordare, sul monumento, la data e le principali opere di restauro effettuate.

Si può affermare che l'indubbia importanza del documento risieda soprattutto nell'aver raccolto e dato veste di "norma" a idee circolanti già da tempo in Europa e che si erano andate lungamente diffondendo in special modo nei due decenni precedenti. Infatti, a parte le numerose anticipazioni generiche, esso non presenta sostanziali novità dal momento che può contare su molti specifici antefatti.

A titolo di esempio se ne possono rammentare alcuni. Il primo punto costituisce una ripresa testuale del famosissimo assioma di A.-N. Didron (*Réparation de la cathédrale de Paris*, in "Annales archéologiques", III, 1845) che riecheggia la circolare emanata il 26 febbraio 1849 dal ministro francese dell'Istruzione e dei culti Frédéric-Albert Falloux.

Le aggiunte di parti mai esistite da eseguire nelle "maniera nostra contemporanea" (punto 2), il rispetto di quelle introdotte in epoche diverse nell'edificio primitivo (punto 5), nonché il richiamo al minimo intervento del punto 4, trovano i loro più vicini e puntuali riferimenti nei postulati di John Stevenson senza contare poi i chiari echi ruskiniani presenti specialmente nello stesso punto. Anche i rifacimenti di parti distrutte o non ultimate in origine, da condurre mediante le forme primitive ma con materiale diverso oppure — nel caso di "monumenti dell'antichità" — con forme semplificate, hanno un preciso e illustre precedente nelle indicazioni di Quatremère de Quincy il quale, richiamando l'esempio classico dell'arco di Tito, aveva sostenuto che "basterà riportare insieme le parti mancanti, converrà lasciare nella massa i loro dettagli, in maniera che l'osservatore possa distinguere l'opera antica da quella riportata unicamente per completare l'insieme" (Quatremère de Quincy, 1832, voce *Restaurer*).

A proposito dell'arco di Tito è ben noto che il suo restauro è stato avviato (1818-21) da Raffaele Stern e, dopo la sua morte, proseguito e concluso da Giuseppe Valadier i quali hanno impiegato materiale diverso e hanno semplificato le forme delle parti reintegrate. Meno noto è che il risultato conseguito deriva, come ha segnalato Marita Jonsson (1976), dagli indirizzi forniti dal ministro degli interni francese Montalivet, attraverso l'intendente alla Corona Martial Daru: "La modalità di restauro (...) è di sostituire al marmo che sarebbe troppo dispendioso, la pietra o il laterizio" (*Rapporto* del 28 settembre 1813, Archives Nationales, Parigi, F. 13. 1646 A).

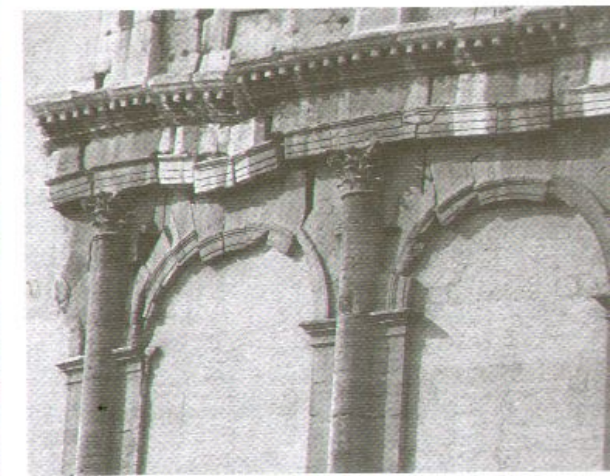
A loro volta queste norme costituiscono la traduzione pressoché letterale delle osservazioni formulate dall'architetto Guy-Alexandre-Jean-Baptiste de Gisors, membro del Conseil des Bâtimens, che il ministro aveva inviato a Roma insieme a Louis-Martin Berthault per ispezionare i lavori della Commission des Embellissements de Rome (La Padula, 1958, p. 59).

Guy de Gisors, esaminate le opere che erano state condotte e che si stavano conducendo sui monumenti antichi, con una lettera del 31 marzo 1813, comunica all'intendente Daru il proprio dissenso sui criteri d'intervento adottati. In particolare si riferisce al Colosseo dove il grande sperone costruito nella parte verso il Laterano da Raffaele Stern, sotto il pontificato di Pio VII (1807), era certamente valido come sostegno ma del tutto "sconveniente" nell'aspetto, poiché nel

FIGURE 1-2 • Roma. Arco di Tito, progetto di restauro di G. Valadier, prospetto e particolare della trabeazione. Fino al 1812 l'arco è racchiuso tra i muri del convento di Santa Francesca Romana e sopraelevato dalle murature appartenenti alla fortezza dei Frangipane. Effettuati i lavori di demolizione (1812-13), esso appare isolato e bisognoso di riparazioni. L'arco risulta mutilo nella parte dell'attico (ad eccezione della lapide con l'iscrizione), mancante del rivestimento sui fianchi e delle colonne angolari. L'intervento di ripristino (R. Stern, 1818-21; G. Valadier, 1822-24), si inizia con lo smontaggio e il rimontaggio dei conci in modo "di ridar loro l'opportuno appoggio, col ricostruire la massa intera dell'Arco, e rivestirla ragionevolmente di travertini, formando ad accompagnando l'andamento dell'antica decorazione" (Valadier, 1822). Un intervento che molti hanno ritenuto esemplare per le modalità impiegate nell'accostare parti nuove a quelle antiche.



FIGURE 3-4 • Roma. Colosseo, sperone settentrionale, veduta e dettaglio del quarto livello. Nel 1802 Raffaele Stern presenta una memoria sui lavori di consolidamento da intraprendere e, dopo quattro anni, insieme agli architetti Camporesi e Palazzi redige alcune proposte che si concretizzano nel 1807 con la costruzione di un grande contrafforte posto a sostegno dei portici settentrionali che minacciavano rovina; una soluzione ardita e singolare anche come efficace dimostrazione di gusto. Infatti gli archi non vengono ricomposti, al contrario essi sono fissati nella posizione instabile, prossima alla caduta, in cui si trovano. Una soluzione ben diversa da quella che Valadier realizzerà nel 1826 sul lato prospiciente il foro, dove lo sperone in mattoni scalettato risulta costruito con pieno senso della regola.



restauro è necessario conciliare efficacemente la solidità con il gusto e il rispetto delle qualità architettoniche originarie.

Egli è convinto che invece "di controventare, di puntellare, di contraffortare (...) si dovrebbero ricostruire almeno le masse di queste parti nelle loro forme e proporzioni, sia in pietra sia in mattone, ma in modo che queste costruzioni presentino esattamente le linee di quelle parti che esse dovrebbero supplire" (Archives Nationales, Parigi, F.13.1646 A). In sostanza l'ispettore suggerisce la soluzione, poi fatta propria dal ministro, di riportare il monumento allo stato originario utilizzando materiali meno costosi del marmo. È provato che siano stati proprio motivi di natura economica a spingere gli autori del restauro a seguire le norme e le prescrizioni di Guy de Gisors che, di fatto, non erano più vincolanti negli anni successivi alla Restaurazione e che, anzi, furono soggette ad aspre critiche, specialmente da parte di accademici e letterati, come Stendhal il quale, nel 1829, scriveva che "dell'arco di Tito non ci resta che una copia" (Stendhal, 1829, trad. it. 1944, pp. 175-77).

D'altra parte la tendenza a semplificare le forme e gli ornati, anche qui per evidenti ragioni di economia, è presente in molti e diversi interventi condotti in quei decenni (Sette, 1983-87, pp. 491-98). Ritornando al documento approvato dal IV congresso, resta da aggiungere che anche il contenuto degli ultimi due punti (6 e 7), riguardante la documentazione e la notorietà delle opere di restauro, non costituisce una proposizione originale. Anzi esso può contare su una fitta e ininterrotta successione di episodi che dimostrano l'importanza attribuita a questi argomenti fin dalla nascita del "restauro modernamente inteso".

A titolo d'esempio è sufficiente rammentare i frequenti richiami alla documentazione concernente le opere realizzate o semplicemente programmate a Roma nei primi decenni del secolo; ed ancora, l'insistenza sull'argomento posta dalla Commission des monuments historiques fin dagli esordi della sua attività, nel 1837 (Bercé, 1979).

3 SUL COSIDDETTO RESTAURO STORICO

I primi generosi tentativi compiuti in Italia qualche decennio fa per organizzare e costruire una storia del restauro architettonico sono caratterizzati da un'eccessiva tendenza a raggelare e schematizzare una vicenda tanto complessa e variegata in puntuali "categorie" d'intervento che si susseguono ordinatamente nel tempo.

Così il restauro cosiddetto filologico, incentrato sul famoso documento scaturito dal IV congresso degli ingegneri e architetti (1883), è seguito da vicino da un presunto "restauro storico" sostanziato da interventi decisi e condotti "in base ai documenti giudicati più attendibili fra tutti quelli raccolti e, in particolare, con l'aiuto di quelli grafici nel caso di eventuali rifacimenti" (Perogalli, 1954, p. 66).

Secondo questo indirizzo, prima cura dell'architetto restauratore è quella di raccogliere, attraverso una metodica ricerca d'archivio, il maggior numero di documenti riguardanti il monumento, di vagliarli e ordinarli al fine di poter giungere ad un intervento storicamente provato e il più esatto possibile. In realtà, il ricorso al dato storico ai fini di restauro dei monumenti architettonici non costituisce una novità. È infatti una pratica sostenuta vivamente dagli ispettori generali francesi fin dagli anni trenta del secolo scorso ed è largamente diffusa tra i protagonisti più avvertiti della stagione stilistica.

Queste testimonianze mettono in evidenza che risulta perlomeno improprio parlare di "restauro storico" come d'uno specifico indirizzo nato alla fine del secolo scorso; si tratta piuttosto di un criterio già presente nel restauro stilistico e potenziato poi dagli indirizzi filologici.

Si può invece osservare che, insieme ai dati scaturiti dalla ricerca storica, il

restauratore stilistico ha facoltà di applicare altri due strumenti d'intervento, costituiti dalle regole generali dello stile e dal criterio analogico dei quali si è già parlato. Viceversa per il restauratore di fine secolo il dato storico è, o dovrebbe essere, l'unico strumento legittimato a guidare il restauro, specialmente ricostruttivo, dal momento che — come dice un adagio diffusissimo in quegli anni — "l'intervento deve arrestarsi ove cominciano le ipotesi".

Si può ancora dire che l'esistenza di una documentazione — sia pure grafica — non basta, di regola, a garantire l'oggettività del risultato e infiniti esempi stanno a dimostrare che anche il "restauratore storico" ha dovuto integrare come ha potuto, vale a dire con la fantasia e spesso per via analogica, il dato documentario. Per questo motivo non è parso congruo giudicare come una categoria autonoma e compiuta il cosiddetto "restauro storico" il quale, con buone ragioni, è stato definito come una "variante 'oggettiva' del restauro stilistico" (Miarelli Mariani, 1979, p. 112).

Il panorama italiano si apre, agli albori del XIX secolo, con le esperienze che vengono condotte a Roma specialmente sui monumenti antichi, ma non soltanto su questi. L'idea guida è qui, come altrove, quella di restituire alle fabbriche la loro integrità originaria; tuttavia, in un periodo di scarsa definizione dottrinale, questa istanza non esclude quella che ritiene legittimo anche "interpretare" e "migliorare" l'opera del passato. Sono atti volti a concludere svolgimenti figurativi che si qualificano — e non può essere altrimenti — come vere e proprie operazioni formative suggerite e condizionate in vario modo dallo "stato di fatto". In generale si può dire che l'artefice ottocentesco accetta l'orditura architettonica preesistente e la pone a base del suo operare che, di norma, appare equilibrato e discreto. Egli segue le "regole" accademiche pur applicandole con eccezioni, anche vistose. Inoltre, soprattutto le modeste possibilità imprenditoriali ed economiche portano, spesso, ad impiegare materiali più "umili" di quelli originari e a semplificare sensibilmente le forme.

Un atteggiamento che conta innumerevoli testimonianze tra le quali ci si limita a rammentare, a titolo esemplificativo, l'intervento di Pietro Camporese il Vecchio sul fronte della chiesa romana di Santa Maria in Aquiro (1774) e, sempre in Roma, il completamento delle facciate di Sant'Andrea delle Fratte (1826) e di Santa Maria della Consolazione (1827), entrambe progettate da Pasquale Belli. Opere diverse e di vari autori, delle quali è certamente doveroso considerare le modalità che ne hanno guidato l'ideazione e la realizzazione, ma il cui giudizio non può che riguardare la qualità del risultato.

1 IL RESTAURO FRA STILE, FILOLOGIA E STORIA

Nei decenni che seguono la fondamentale "vicenda romana" anche in Italia si assiste ad un assoluto predominio dell'orientamento stilistico. Pur senza raggiungere l'intensità e il rigore riscontrati in Francia, esso costituisce il motivo conduttore dell'operatività che, fra continui "aggiustamenti" dottrinari, mostra un'evidente, spontanea propensione verso le operazioni di "restituzione" dello stato originario. Un breve excursus illustrativo ha il suo punto di partenza obbligato nella tematica dei "completamenti", la quale fornisce l'occasione per dibattere e puntualizzare i criteri guida della ricostruzione in stile. Ne sono prova i concorsi banditi per realizzare i prospetti di numerose chiese, fra i quali le facciate di Santa Croce e Santa Maria del Fiore in Firenze e quella di San Petronio in Bologna. I tre completamenti mostrano una sostanziale adesione alle regole "analogiche". In particolare, per Santa Croce, Niccolò Matas (1798-1872) replica forme e stilemi gotici che sviluppano la modesta

FIGURA 1

FIGURA 2

porzione di paramento marmoreo ancora presente sull'angolo destro del fronte, ritenuto dalla storiografia come parte d'un progetto di Simone del Pollaiuolo, detto il Cronaca (1457-1508). La fedeltà all'antico impone la scelta "gotica" che l'architetto individua pienamente nel progetto definitivo (1851), il quale deriva da modifiche apportate alla prima formulazione, con frontone centrale semicircolare (1837), articolata in una soluzione tricuspidale poi ulteriormente trasformata per adeguarla maggiormente ai canoni arnolfiani della chiesa. Una scelta che l'architetto anconetano replica quando viene incaricato di redigere il progetto del fronte del duomo fiorentino (1842), anch'esso fondato sui medesimi presupposti stilistici; una lunga vicenda che si conclude dopo tre concorsi quando Emilio de Fabris (1808-83), tra il 1876 e il 1883, realizza quella facciata che ha impegnato la cultura del tempo in un acceso dibattito per oltre quindici anni.

Quale stile è più conveniente per la cattedrale di Firenze? Quello di Arnolfo o di Brunelleschi? Quando una "fabbrica nel maggior numero delle sue parti presenta un determinato carattere, ragion vuole che la sua facciata consuoni con quel carattere" (Selvatico, 1865, p. 5); ne consegue che per Santa Maria del Fiore, la scelta non può che ricadere sui modi arnolfiani. Di qui una violenta contrapposizione fra i sostenitori della facciata tricuspidale e coloro che indicano in una terminazione monocuspidata la soluzione più adeguata al sistema di richiami orizzontali, che vedono prevalere nella fabbrica.

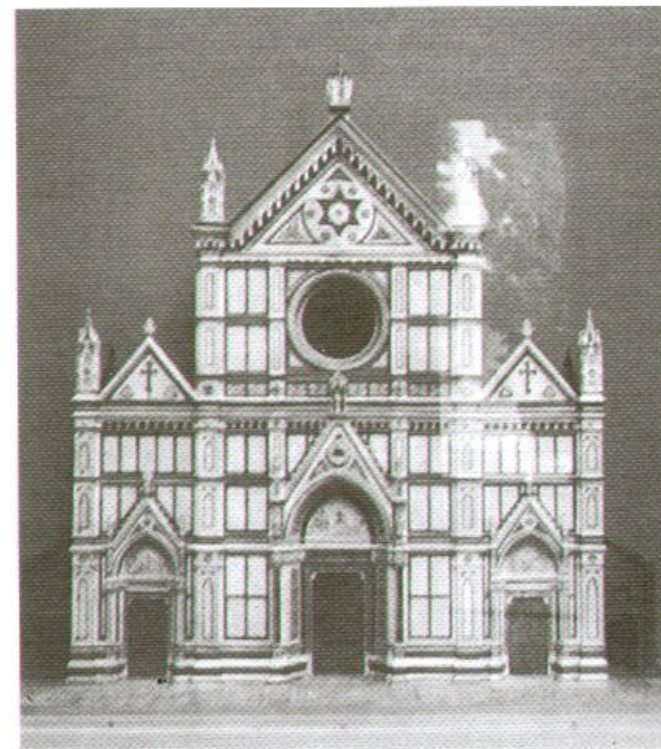
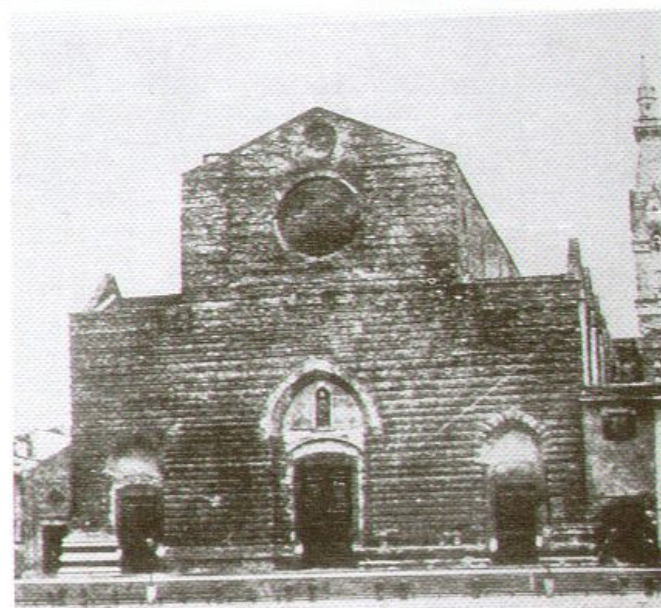
Fra le numerose testimonianze dirette compare anche quella di Viollet-le-Duc il quale partecipa al dibattito inviando alcuni pareri (1865 e 1866); anche lui opta per la soluzione "medievale" e consiglia di adattarsi di più alle "idee originarie di Arnolfo".

La voce di Viollet-le-Duc si fa sentire anche a proposito di altri monumenti. Per la facciata della chiesa bolognese di San Petronio egli si oppone alla soluzione cuspidale a cinque timpani, con guglie; i timpani "non sono che un rivestimento, una decorazione" e, nonostante gli esempi, essi non sono da imitare "ché non soddisfano né ragione né gusto" (Patetta, 1975, pp. 306, 310). Il suo parere è richiesto anche per il restauro della basilica di San Marco a Venezia, che egli giudica una "grossière bâtisse" tuttavia di grande valore, soprattutto per il significato conferitole dalla "struttura decorativa". L'opinione dell'eminente restauratore francese costituisce la promessa del suo apprezzamento per i lavori di consolidamento condotti da Giovan Battista Meduna (1800-80) proprio sulle strutture della basilica marciana (1843-75). Egli non può non condividere i metodi impiegati per garantirne la stabilità; un intervento riparatore dal quale traspare una totale adesione ai suoi principi: "Vi è nel restauro una condizione dominante che sempre bisogna tenere a mente. Sostituire, cioè, ad ogni parte che si elimina solo materiali migliori e metodi più energici e perfetti" (Viollet-le-Duc, 1854-68, voce *Restauration*).

Di fatto, conformarsi alla cultura francese, significa agevolare soprattutto i rifacimenti e le integrazioni.

Per citare ancora alcuni esempi, si rammentano i progetti "stilistici" che Carlo Maciachini (1818-99) redige — tra il 1870 e il 1880 — per le facciate delle chiese milanesi di San Simpliciano, San Marco e Santa Maria del Carmine. Su questa stessa linea, qualche anno prima a Napoli, Federico Travaglini (1814-91) era intervenuto in San Domenico Maggiore (1850-53) e più tardi nel vasto complesso conventuale di Gesù e Maria che trasforma in Regio ospedale (dal 1856). Sono opere di adattamento condotte attraverso riduzioni, ampliamenti e nuove costruzioni; è il caso della scala d'accesso ai piani superiori, le sale per il museo clinico e l'intero terzo livello. Qui, anziché ricomporre l'unità stilistica, Travaglini preferisce integrare le parti ponendo una particolare attenzione alla veste decorativa.

FIGURE 1-2 • Firenze. Santa Croce, il fronte della chiesa prima della costruzione della facciata (1847-54) e modello della facciata (Archivio dell'opera di Santa Croce, Firenze). La basilica, cominciata nel 1294 su progetto di Arnolfo di Cambio, è consacrata nel 1443 ancora incompiuta nel prospetto costituito da gradoni di pietra predisposti per le ammorsature del paramento sul quale si aprono un grande occhio e tre portali inseriti entro archi a sesto acuto. Nel 1476, pensando al suo completamento, viene realizzata una prima fascia di paramento marmoreo successivamente smantellato (1854) per eseguire la nuova facciata che, partendo dall'angolo destro della chiesa, si sviluppa fino alla parte centrale per un'altezza di circa 2,5 metri. Nel terzo decennio dell'Ottocento (1837) l'architetto Nicola Matas e lo scultore Lorenzo Bartolini progettano varie soluzioni alternative basandosi sullo studio delle principali opere del medioevo toscano. La scelta purista di Matas è evidente nella compilazione del progetto conclusivo approvato nel 1854 dove gli elementi scultorei appaiono ridotti al minimo e la linearità del prospetto viene ravvivata dalla policromia dei marmi. Il cantiere è attivo per circa un decennio e non mancano tensioni e polemiche come quella provocata dallo stesso Matas quando, senza autorizzazione, prolunga ad intonaco le medesime linee decorative anche sui fianchi; una soluzione che "altera il carattere del tempio", perciò ritenuta inaccettabile (da AA.VV., 1986a).



Sempre a Napoli, Errico Alvino (1809-72) disegna la nuova facciata del duomo (1880): vi elimina le aggiunte settecentesche e impagina i portali gotici originali con un'architettura goticizzante contraddistinta da archi acuti, cuspidi e pinnacoli. Egli, attenendosi al formulario medioevale, rielabora anche il prospetto del duomo di Amalfi (con lavori protrattisi fin oltre la sua morte, 1880-94) in sostituzione di quello barocco, parzialmente crollato nel 1861.

L'architetto napoletano "pur nel rispetto di vincoli imposti dalla fabbrica medioevale e persino nella ripetizione del linguaggio romanico", trasfigura il prospetto in "un'immagine nuova ed originale" ispirata a parziali interpretazioni delle vedute ottocentesche che sembrano documentare "fedelmente" la facciata preesistente. In sostanza, con questa proposta che sostituisce ed integra quella precedente formulata da Lorenzo Casabore (1862), Alvino libera l'intero organismo dalle stratificazioni barocche e disegna la nuova facciata "nello stile che l'arte e il suo sublime ingegno possa suggerire"; non si tratta di un vero e proprio ripristino, ma piuttosto di un intervento dove l'ideazione sconfinava nella libera fantasia (Fiengo, 1990-92, pp. 913-24).

Del resto il recupero delle tradizioni, in questo periodo indissolubilmente legate al revival gotico, propugna azioni dirette a rafforzare la "medievalità" dell'edificio attraverso la riproposizione di forme desunte, più o meno liberamente, dai modelli antichi.

Un atteggiamento questo che s'identifica bene con l'opera di Pietro Selvatico Estense (1803-80), eminente scrittore, docente di estetica e storia dell'architettura all'Accademia di Venezia, (1850-56), architetto e restauratore. Sono convinzioni evidenziate con chiarezza dalla sua pratica operativa; in particolare dalla costruzione della facciata della chiesa di San Pietro a Trento (1848-50), eseguita in forme neogotiche di chiara derivazione dalla scuola veneta di Giuseppe Jappelli (1783-1852) e, soprattutto dal progetto che nel 1862 redige per il Palazzo Pubblico di Piacenza. Le soluzioni proposte rispecchiano gli assunti teorici vigenti allora: integrare in "stile", rimuovere le aggiunte successive alla prima formulazione dell'opera e, se necessario, ricostruire o rinnovare seguendo i riferimenti che la stessa fabbrica esibisce.

Anche per Alfonso Rubbiani (1848-1913) "pochi avanzi bastano a provocare cento idee" (Rubbiani, 1879a), una convinzione che sorregge il suo impegno professionale e gli permette d'interpretare le aspirazioni della comunità e di assumere la posizione di protagonista e di arbitro assoluto degli abbellimenti bolognesi. Si vuole nobilitare il volto della città e per far questo si ripropongono forme e stili della severa tradizione medioevale soprattutto sugli edifici ritenuti il simbolo di quell'età; ragione per cui essi vengono sottoposti ad azione di "restauro".

L'architetto bolognese segue, senza troppa originalità, le regole della reintegrazione stilistica applicate secondo la logica del ripristino. Emblematico è il caso della basilica di San Francesco (1886) dove demolisce le cappelle addossate all'abside e ai fianchi ed elimina la decorazione ottocentesca interna, ritenuta discordante. Ciò fatto, per restituire coerenza di stile al tempio francescano, Rubbiani procede ad un "lavoro accuratissimo di induzioni e di deduzioni scientifiche che sono il pregio dell'arte moderna dei restauratori" (Rubbiani, 1879b). Tuttavia in molte occasioni egli rivendica, anche nel restauro, il ruolo del gusto dell'operatore e sembra fondare la sua azione sull'adagio boitiano secondo il quale "l'antico vince il nuovo, ma il bello vince l'antico" (Boito, 1893, p. 22). Sulla scorta di pochi resti ricostruisce le finestre e le cornici delle case Belluzzi (Pellagri) e Zorzi e, copiando da realizzazioni analoghe, inventa e aggiunge le merlature alle case Giovannetti.

Nel tentativo di ristabilire la purezza stilistica e rivalutare la medievalità delle fabbriche, interviene anche sulla loggia della Mercanzia (1887-88), sul palazzo del Podestà (1887) dove ripristina le decorazioni in cotto e sul palazzo di Re Enzo (1905-13) per il quale — in sostituzione delle finestre architravate — "dopo tante dimostrazioni storiche e artistiche", prevede aperture a trifora che successivamente si dimostreranno diverse da quelle originarie (bifore e non trifore; Baccelli, 1910).

FIGURA 3 • Firenze. Santa Maria del Fiore, foto con le tracce della facciata seicentesca dipinta (1864 circa). Nel 1472, quando la fabbrica (andata a sovrapporsi all'antica cattedrale di Santa Reparata, risalente fino al V sec.) si conclude con la cupola

brunelleschiana, la facciata, realizzata solo per metà della sua altezza, esibisce un portale centrale a forma di grande tabernacolo a imbottito definito da arco acuto trilobato e due parti laterali — più trecentesche — terminanti ad arco acuto sormontato da un tabernacolo cuspidato con ciborio. Nel 1490 viene bandito un concorso "Pro faciem ecclesiam reficienda a parte exteriori" e, un secolo più tardi (1587), Lorenzo I de' Medici fa demolire quel che è stato realizzato dell'antica facciata. Si susseguono vari tentativi di completamento (1587, 1633, 1635-36, 1661, 1689) tuttavia solo nell'Ottocento si affronta seriamente il problema; sono redatte diverse proposte (G.B. Silvestri, 1822; N. Matas, 1842; G.G. Müller, 1843) e, dopo la metà del secolo, vengono banditi altri concorsi (1860, 1864, 1867). Si parla di "framescolamento"



FIGURA 4-5 • Firenze. Santa Maria del Fiore, la facciata nel dipinto prospettico di Niccolò Barducci (1883; fig. 4) e prova del coronamento (1883; fig. 5) che si rivela l'elemento più importante della questione; mistilineo, orizzontale, "fastigiato", tricuspidale.

La vicenda si conclude con l'approvazione del progetto di Emilio De Fabris (1867) che, ulteriormente corretto diviene operativo (1871-83) ma, per porre fine alla questione del coronamento si autorizza un confronto diretto fra le due soluzioni (orizzontale o tricuspidale) che vengano posizionate, in prova, sul fronte delle navate laterali (da AA.VV., 1987b).



Comunque, a parte le accentuazioni e le singole modalità di applicazione, molti altri interventi (per esempio sulle chiese di San Paolo e dello Spirito Santo, sul castello di San Martino, sul palazzo Devilacqua) confermano i metodi e gli indirizzi del restauro che qualificano l'azione di Rubbiani: integrazioni e, soprattutto, correzioni che opera in varie circostanze; una procedura già esplicitamente condannata dalla dottrina che suscitò anche allora forti opposizioni.

In realtà, in quegli anni "non si seppe tenere il freno dell'arte e molto si lavorò di fantasia", secondo un modo di fare privilegiato non solamente da Rubbiani ma anche da molti suoi collaboratori e continuatori fra i quali, a titolo esemplificativo, si rammentano Edoardo Collamarini, Tito Azzolini, Guido Zucchini; tutti personaggi che operano attraverso il libero gioco della citazione "inaugurando così un 'bricolage' tanto disinvolto ed incrociato quanto (...) rassicurante" (Dezzi Bardeschi, 1986, pp. 13-54).

Mentre "maestri" e "discepoli" sono responsabili di demolizioni e ricostruzioni, ripristini e reinvenzioni, Rubbiani rende note "intenzioni, proposte e interventi attraverso un'intensa attività di pubblicista" (Miarelli Mariani, 1986, pp. 351-68) e ribadisce la sua posizione; parla di "semplicità", "grazia", "logica", "espressione", tanto che insiste nel mettere in luce una nuova arte razionale e scientifica del restauro dei monumenti: "Arte in quanto connette, dispone, integra, suppone, intuisce, illumina, apprezza; scienza in quanto ricerca, distingue, confronta, ragiona, analizza" (Rubbiani, 1913). Appare evidente che la tradizione dei restauratori italiani utilizza ancora pienamente il pensiero e la ricerca di Viollet-le-Duc. Ogni città grande o piccola ha i suoi restauratori; uomini che, di fatto, ne cambiano il volto.

Fra questi personaggi emerge Alfredo Cesare Reis Freire D'Andrade (1839-1915) il quale, al pari di Rubbiani, segue l'orientamento stilistico; infatti da una parte aspira a soddisfare il gusto del momento, dall'altra persegue la ricostruzione storica, attenta e rispettosa del documento, anche se spesso questo tentativo si rivela insoddisfacente come dimostrano molte sue opere cariche di fantasia e d'invenzione.

Dopo una prima intensa attività pittorica, dal 1863 D'Andrade si dedica all'architettura e all'archeologia e più tardi, dal 1871, rivolge principalmente il suo interesse verso il restauro dei monumenti. Nei suoi frequenti viaggi, misura, disegna e ricopia tanto che i "vecchi edifici non hanno segreti per l'acume della sua mente" (Boito, 1893, p. 390). L'architetto portoghese — che opera prevalentemente in Piemonte, Liguria e Valle d'Aosta — è autore di numerosi restauri. Esemplificando, si rammenta l'intervento condotto su palazzo Madama (1884-1902) a Torino per il quale prevede il tetto a falde semplici sulle torri, una soluzione che restituisce all'atrio l'aspetto originario e, per la facciata juvarriana, un "materiale più duro dell'antico (...) tale da prendere una patina che lo faccia sembrare uguale all'antico" (lettera, 4 settembre 1899). Sempre in Piemonte, per l'abbazia di Sant'Antonio di Ranverso presso Buttigliera Alta (intervento eseguito da Cesare Bertea), propone di lasciare in evidenza gli elementi più significativi per la storia dell'edificio e, se necessario, integrarli o ricostruirli ex novo a imitazione di quelli originali. Sugli stessi indirizzi fonda anche l'intervento (1888-1915, rimasto incompiuto) eseguito nella Sacra di San Michele presso Sant'Ambrogio di Susa, esemplare sia per la ricchezza della documentazione reperita che per la complessità delle scelte progettuali legate soprattutto alle opere di consolidamento; egli infatti propone "speroni ad archi rampanti (...) che bisognerà far eseguire perché il lavoro sia degno del monumento e anche della sua reputazione o amor proprio, che si voglia dire" (lettera, 22 aprile 1889). In seno alla Commissione conservatrice dei monumenti della Liguria, nel 1889, si esprime a favore della conservazione dell'"avancorpo" del palazzo di San Giorgio a Genova e, sotto il profilo operativo, ne libera il portico, sostituisce le volte con solai in travi di legno, ripristina le quadrifore e le trifore originarie, completa l'ipotetica merlatura di coronamento (1883-1905). Negli stessi anni (1883), sempre a Genova, propone la ristrutturazione dei locali del complesso di Sant'Agostino dove, con

FIGURE 6-7 • Bologna. San Francesco, facciata e interno. Il primo impianto gotico (1236-63) è successivamente trasformato con l'aggiunta di cappelle che si inseriscono lungo le navi e l'abside. Con il ripristino della basilica (1886-89), esse vengono demolite per riportare in vista le tombe dei Glossatori; si "libera" così la fabbrica eliminando anche la "discordante" decorazione interna aggiunta alla metà del secolo scorso. Un intervento che Alfonso Rubbiani considera... indispensabile per "risalire alla purezza e sincerità del documento", e, per affinità di pensiero, lo connette strettamente a Viollet-le-Duc e alle sue regole della reintegrazione stilistica (da Barbacci, 1956).



l'eliminazione delle parti aggiunte (cappelle e abside) intende ripristinare la configurazione originaria della fabbrica (XIII secolo); un'intenzione ricostruttiva fondata su evidenti analogie con altri modelli genovesi piuttosto che sulla ricomposizione di frammenti autentici del monumento. I **criteri, filologici e analogici**, che caratterizzano la sua opera di restauratore risultano applicati anche nella chiesa di Santo Stefano a Genova (1883-1916) e in quella di Sant'Andrea a Levanto (1892-1915) per le quali progetta di ricostruire le *facies* originarie; intendimento che persegue pure nella porta di Sant'Andrea detta Soprana, a Genova (1882-1914) che, sull'esempio di Carcassonne (Viollet-le-Duc), viene restituita integralmente alla sua dignità di monumento medioevale.

Il tema del castello lo affascina in modo particolare e proprio su questi organismi D'Andrade si concede più libertà; sembra quasi che il desiderio di evocazione lo spinga verso una maggior autonomia interpretativa. Si dedica al restauro dei castelli del Canavese e della Valle d'Aosta. In particolare interviene nel castello di Rivara (1876-82) dove trasforma completamente i due "sgraziati" edifici di Castel Vecchio e Castel Nuovo e, successivamente, in quello di Tagliolo (1881-1904), nel quale ricostruisce la situazione "ideale" d'una struttura fortificata del XV secolo. È poi la volta del castello di Pavone nel Canavese, di sua proprietà (1881); del castello di Issogne (dal 1894, insieme a Vittorio Avondo) completamente rifatto, come Viollet-le-Duc aveva rifatto il castello di Pierrefonds; del castello di Verrès (1872-1919), anch'esso integralmente ricostruito al pari di quello di Fénis (1893-1920) indagato, rilevato, disegnato fin nei minimi particolari e poi riproposto (limitatamente al cortile) nel castello "medioevale" di Torino.

Una rievocazione, quest'ultima, condotta con grande entusiasmo e spirito filologico, "Un saggio intorno alla vita civile e militare (...) cioè un Borgo con la dominante Rocca" dove la fantasia prevale sulla "scienza". L'idea, nata da un gruppo di artisti, studiosi e letterati, in occasione dell'Esposizione di Torino del 1884, si realizza come lavoro di équipe nel quale la genialità di D'Andrade s'impone soprattutto per determinare il caratteristico aspetto pittoresco dove "ogni cosa è un particolare vero (...) una raccolta di esempi tolti dai monumenti più noti (...) un inventario di tutti i dettagli (...) un dizionario del genere di quello che Viollet-le-Duc aveva compilato per l'arte francese del Medioevo" (lettera a F. Carandini, 1909).

D'Andrade è amico di Boito ed è vicino alle sue linee di pensiero, formulate apertamente nel 1883; una data che influenza e segna fortemente l'attività dell'architetto portoghese. Ognuno svolge un proprio ruolo, lungo un percorso parallelo negli sviluppi della disciplina restaurativa: uno si attesta su posizioni più critiche e teoriche, l'altro ne coglie le valenze e si cimenta in operazioni pratiche che tentano di rifletterne gli indirizzi anche se, spesso, con effetti deformanti.

Sul finire del secolo "stile", "filologia" e "storia" sono ormai compresenti in tutta l'attività di restauro e, nell'azione concreta, essi si compongono e si sviluppano in modo vario e complesso dando luogo ad esiti quanto mai disparati. Comunque si può certamente dire che, negli ultimi anni dell'Ottocento, gli aspetti conservativi saranno oggetto di maggior considerazione rispetto a quelli innovativi che avevano assolutamente prevalso nei decenni precedenti.

2 TRE MAESTRI DEL RESTAURO FILOLOGICO: BOITO, BELTRAMI E MORETTI

2.1 CAMILLO BOITO

La storiografia attuale è solita individuare in Camillo Boito (Roma, 1836-1914) una delle figure più eminenti della seconda metà dell'Ottocento, e a lui conferisce un posto d'onore nella vicenda del cosiddetto restauro "filologico".

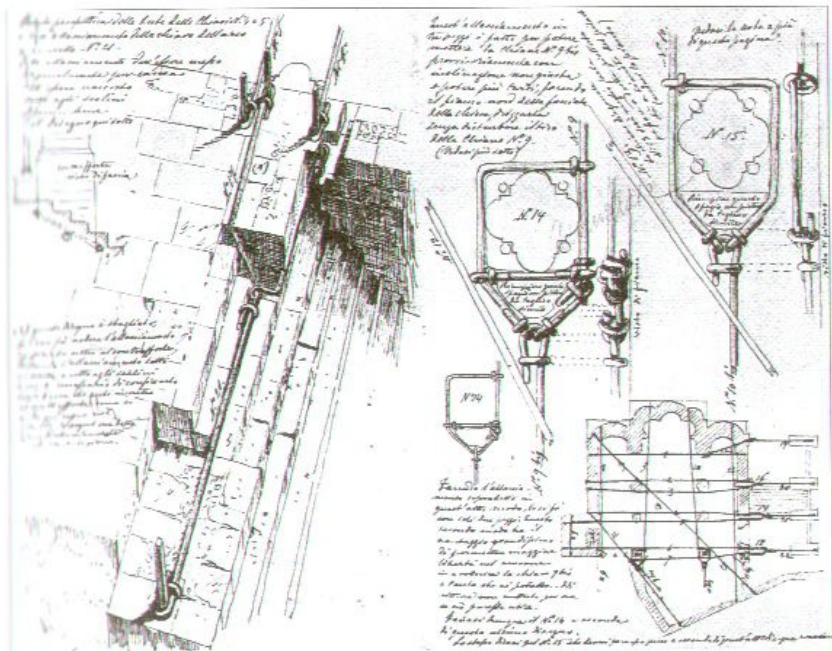


FIGURA 9
FIGURA 10

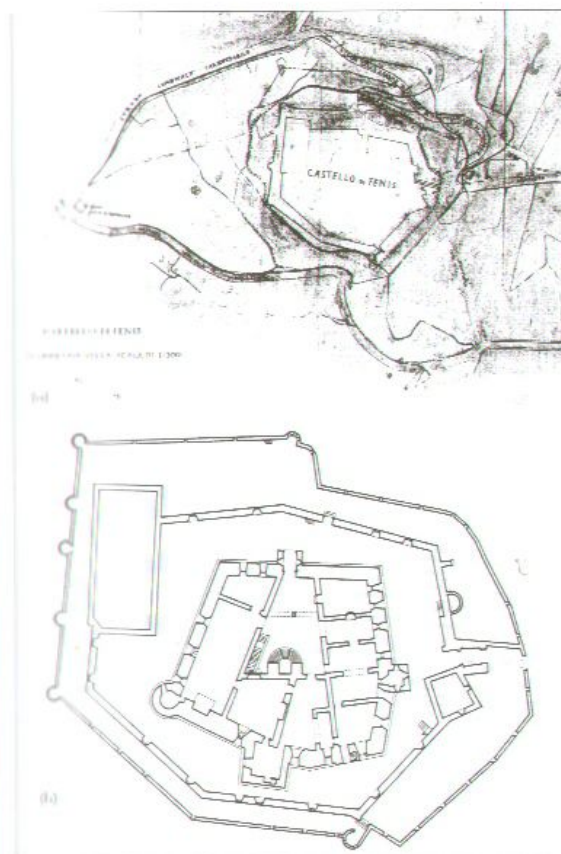


FIGURE 9-10 • Fénis (Aosta). Il castello, veduta d'insieme, planimetria e pianta del piano terreno. Il primo corpo di fabbrica - probabilmente una "torre castellata" (XII secolo) - viene integrato dalle strutture trecentesche che ne definiscono il nucleo centrale pentagonale e le due cinte murarie concentriche. Nel XV secolo, con l'inserimento di elementi decorativi (finestre, camini, affreschi ecc.), il castello viene adeguato ad una funzione più residenziale. Alfredo D'Andrade, dopo aver operato attivamente per acquisirlo allo Stato (1895), interviene con un cauto restauro, per lo più limitato ai lavori di consolidamento, così da arrestare il grave stato di degrado. Una serie di rilievi testimoniano lo scrupolo documentario dell'architetto il quale opera in una prospettiva sostanzialmente conservativa (1897-1920), maggiormente rilevabile se si confronta la sua opera con l'arbitrarietà dell'intervento successivo effettuato dal 1935 (da Zanotto, 1979, AA.VV., 1981b).



FIGURA 8 • Alfredo D'Andrade, Sacra di San Michele (presso Sant'Ambragio di Susa), particolari esecutivi dei tiranti. La complessa articolazione dei tre edifici che costituiscono il complesso monumentale comporta una elaborata preparazione del progetto di restauro (1889) che d'Andrade distingue in due fasi: la prima strettamente consolidativa, la seconda motivata da esigenze statiche e compositive. Egli vuole ricostruire le parti distrutte e intende condurre a termine l'intera fabbrica rimasta incompiuta. La lunga fase conoscitiva si basa su rilievi, saggi e studi approfonditi anche nella Francia settentrionale e in Germania. Le ricognizioni, documentate attraverso schizzi, fotografie e annotazioni, costituiscono un interessante esempio di descrizione sintetica realizzata con notevole perizia grafica. La sua progettazione è particolarmente attenta, infatti oltre a riprodurre i particolari al vero, d'Andrade studia gli utensili per poterli realizzare. La sua ricerca si spinge a fondo anche sugli antichi sistemi di lavorazione dei materiali e la buona esecuzione del pezzo, necessaria per raggiungere una perfetta fedeltà ai modelli di riferimento (da AA.VV., 1981b).

Di padre italiano e madre polacca Camillo comincia, insieme al fratello Arrigo, la sua formazione a Venezia con Luigi Plet, che orienta i due giovani alla letteratura e alla musica. Frequenta poi i corsi dell'Accademia di belle arti di Venezia sotto la guida di Francesco Lazzari e, successivamente, di Pietro Selvatico Estense, il maestro che era solito consigliare agli allievi di esercitarsi negli "stili nazionali del medioevo": il periodo dell'"unità delle arti, dove utilità e bellezza si collegano", architettura, pittura e scultura si trovano in un'armonia "tanto indarno desiderata nelle moderne opere", cosicché le proporzioni non sono astratti vincoli matematici, ma relazioni che l'occhio istituisce fra i corpi geometrici per comparazione (Selvatico, 1847).

Il giovane Boito segue la strada tracciata dal marchese Estense il quale lo rende presto partecipe di gran parte della cultura europea (Morris, Pugin, Ruskin, Vitet, Merimée, Viollet-le-Duc) e, nel 1854, lo introduce nello Studio matematico dell'Università di Padova; successivamente lo chiama, appena diciannovenne, come professore aggiunto alla cattedra di architettura dell'Accademia dove Boito, seguendo i dettami del maestro, s'impegna nella battaglia di rinnovamento artistico che il fratello Arrigo condurrà nell'ambito della musica e della poesia.

Con i viaggi in Europa e le visite in Italia, Camillo integra le sue conoscenze; a Firenze studia l'architettura gotica, a Roma lavora per la prima pubblicazione su *I cosmati*, a Milano trova quella vivacità culturale che lo renderà presto protagonista e guida nel campo dell'architettura.

Nel 1860 è chiamato all'Accademia di Brera per coprire il posto di professore d'architettura lasciato vacante da Friedrich Schmidt, vivace sostenitore della corrente neogotica. Egli manterrà quell'incarico fino al 1° gennaio 1909, un lungo periodo durante il quale si occuperà della riforma degli studi di architettura, dell'insegnamento della storia, del restauro e soprattutto delle arti del disegno. Per quarantatré anni insegna anche al Politecnico: prima storia dell'architettura, rilievi e restauri di edifici (1865-67), poi, per dieci anni, stili classici e del medioevo (1867-1877) ed, infine, architettura (1877-1908). Tra i suoi allievi si annoverano nomi illustri: Luca Beltrami, Cesare Nava, Gaetano Moretti, Luigi Broggi, Ruggero Berlani e molti altri che proseguono lungo la strada tracciata dal maestro e, pur differenziandosi da lui, fanno tesoro dei suoi avvertimenti e rimangono fedeli agli orientamenti generali da lui espressi nell'attività didattica, nella professione e nella critica militante.

La sua carriera è densa di responsabilità e ricca di soddisfazioni. Egli è presente nei dibattiti nazionali e membro di numerose commissioni di concorso o comitati di studio. Presiede l'Accademia di Brera fino alla morte; nel 1879 entra a far parte della Giunta superiore di belle arti istituita presso il Ministero della pubblica istruzione; già presente nel comitato direttivo del Collegio degli ingegneri e architetti di Milano, il 20 febbraio 1881 ne viene eletto presidente e il 20 dicembre dello stesso anno è nominato membro della Commissione permanente di belle arti (organismo che dal 1881 sostituisce la Giunta superiore di belle arti).

Boito è architetto e storico ma anche poeta e scrittore. Nei suoi racconti: *Storielle vane* (1876), *Senso - Nuove storielle vane* (1883), *Gite d'artista* (1884) "mise tutti i suoi sogni (...) e il suo contemplare con occhio di pittore luoghi e paesaggi" (Croce, 1950, pp. 311-16). Si tratta di opere dalle quali traspare un'umanità schiva e complessa, impegnata nella ricerca del vero, attenta alla realtà del presente ma anche sensibile alle suggestioni del passato.

Mentre giunge alla narrativa nella piena maturità, Camillo diviene subito noto pubblicista sulle riviste lo "Spettatore" di Celestino Bianchi e il "Crepuscolo" di Carlo Tenca; scrive per il "Giornale dell'ingegnere architetto e agronomo", collabora ai periodici milanesi "Il Politecnico", l'"Illustrazione Italiana" e "La Perseveranza"; dal 1892 pubblica sul mensile l'"Arte italiana decorativa e industriale", del quale è anche direttore.

Nella sua vasta bibliografia, egli affronta argomenti fondamentali di storia, d'arte, di critica e d'estetica. Fra i temi didattici sottolinea ripetutamente la "questione" del disegno e lo studio della storia dell'architettura che considera determinanti per costituire un equilibrato corpus di competenze artistiche e scientifiche che possano dar adito alla fioritura di una nuova arte.

Boito parla di "stile nazionale", delineandolo nel famoso saggio *Sullo stile futuro dell'architettura italiana*, introduzione al testo *Architettura del Medioevo in Italia*, (Boito, 1880) che ipotizza tutta "moderna"; questa dovrà essere "una, varia e

FIGURA 11 • C. Boito, progetto del cimitero di Gallarate (Varese), cappelle, prospetti interno e esterno [Inv. III, china e acquarello, 1864, Archivio di Stato di Varese, fondo Archivio Comune di Gallarate]. Le cappelle definiscono il perimetro cimiteriale che riflette in modo chiaro le ragioni funzionali dell'organismo. Esse sono connesse allo stesso muro di recinzione che, di ottima fattura, rivendica i valori della verità anche in architettura; un'invenzione libera, un linguaggio semplificato, uno stile "tutto schietto" (da AA.VV., 1991a).

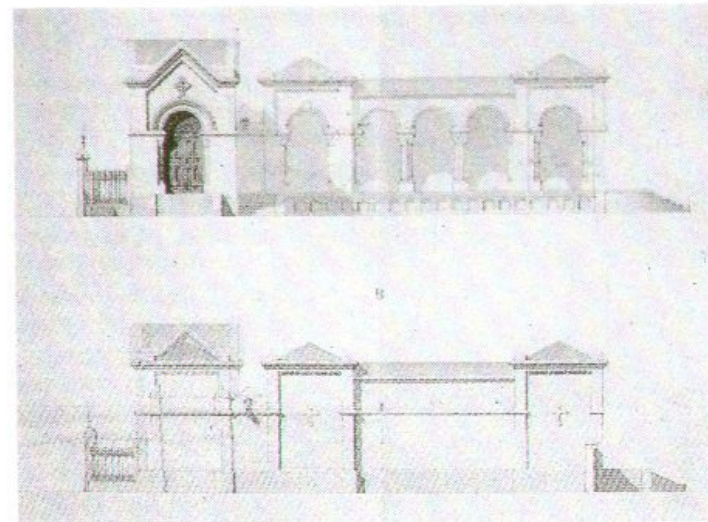
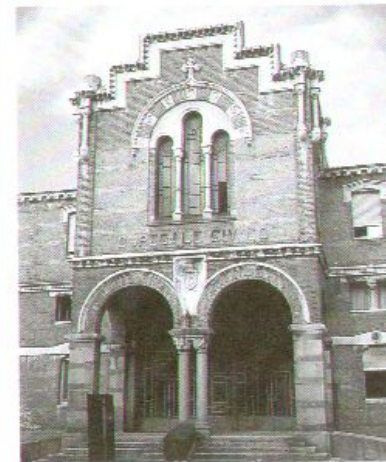


FIGURA 12 • Gallarate (Varese). Cimitero, muro di recinzione, lato a destra dell'ingresso. La sequenza delle cappelle ritma con una leggera accensione il piano della parete cimiteriale valorizzata attraverso materiali semplici: laterizi e pietra tagliata in forme geometriche, astratte e squarate (maschere, goccialetti) le quali, come dice Boito, "sono quel che paiono".

FIGURA 13 • Gallarate (Varese). Ospedale civico, particolare dell'ingresso sormontato dal timpano "a scaletta". Appare evidente il cromatismo determinato, come nel cimitero, dall'impiego di laterizi e pietra, sapientemente accostati; materiali semplici che, ubbidendo alle ragioni "strutturali" dell'impianto, definiscono la massa espressiva della parete.



pieghevole (...) eminentemente organica". L'idea della verità nell'arte indirizza Boito verso lo stile "lombardo" caratterizzato, egli pensa, da organicità e sincerità costruttiva. È convinto che ogni stile possieda un'"ossatura" logica più razionale che artistica, configurandosi, in altri termini, come un organismo. Di contro afferma che "l'organismo non basta a formare lo stile" dell'arte architettonica; a suo parere, questo deriva dall'intimo rapporto fra organismo e simbolismo che, a sua volta, comprende molteplici attributi: civili, estetici, ideali. Insomma, per Boito, l'arte è "libertà di fantasia con regola di ragione"; di qui la sua predilezione per l'architettura lombarda che considera "compiutamente, incontrastabilmente italiana".

Questa faticosa ricerca d'un nuovo linguaggio figurativo, degno della "scienza progredita" del tempo, traspare anche dai suoi progetti e dalle sue architetture, improntate a rendere palese il rapporto strettissimo che lega l'espressione e la funzione di un'opera. Nonostante gli spunti tradizionali, Boito condanna i ritorni puramente imitativi; ispirandosi al medioevo persegue un'essenzialità facilmente riscontrabile sia nel cimitero (1865) che nell'ospedale di Gallarate (1869-74). Tutti temi d'architettura povera, definiti con volumi semplici e caratterizzati essenzialmente da un nuovo trattamento del piano, con finestre a filo e sagome "ritagliate" nell'intento di levigare e sintetizzare al massimo la parete.

La riconquista del valore murario e la proiezione figurativa della funzione che l'edificio è chiamato a svolgere sono i motivi dominanti della sua produzione architettonica come dimostrano alcune fabbriche padovane. Per esempio, nella ricostruzione del "palazzo delle Debite" (concorso, 1873), pur riproponendo il porticato preesistente, Boito lo progetta molto più elevato per farlo corrispondere ai due livelli dei locali retrostanti adibiti a negozi. Analoghe ragioni funzionali risultano dalle aperture illuminanti le aule e gli spogliatoi delle scuole elementari alla reggia Carrarese, edificate nel 1880 a Padova, e di quelle di via Galvani a Milano (1888), che segnano uno sviluppo dei temi distributivi giunti a definizioni d'indubbia chiarezza.

Tuttavia anche l'operatività di Boito mostra incertezze e ibridismi; sembra quasi "arrabattarsi per raggiungere una meta nuova in talune opere frigide" come la cappella Occa al Cimitero Monumentale di Milano (1889) o l'edificio d'ingresso del Museo di Padova (1879; Grassi, 1955, pp. 70-78). In modo diverso interviene a Venezia, dove nello scalone di palazzo Cavalli Franchetti (1882) realizza "il concetto semperiano di opera d'arte totale dove l'architettura si esprime attraverso tutte le arti industriali che lo ornano" (Fontana, 1991, p. 18); qui mostra una speciale attenzione per i dettagli e per l'impiego di materiali pregiati che sembra contrastare con la semplicità da lui sempre sostenuta. Proprio nel trattamento delle superfici murarie e delle decorazioni — rileva Carol L.V. Meeks (1966) — si possono individuare motivi preraffaelliti ed una misurata adesione al gusto floreale: temi che caratterizzano la casa di riposo per musicisti Giuseppe Verdi di Milano (1899), ultima opera di Boito architetto.

Il suo continuo richiamo al bisogno di verità diventa ancor più incisivo quando è rivolto alle opere del passato, per le quali raccomanda uno "spirito discreto" nell'intento di "non ingannare né il prossimo né i posteri" (Boito, 1893, p. 24). Il monumento è per lui un libro da leggersi senza riduzioni, aggiunte o rimaneggiamenti.

In tema di restauro la sua riflessione teorica appare delineata nel breve testo *I Restauratori* (conferenza tenuta all'Esposizione di Torino il 7 gennaio 1884) e negli

FIGURA 14 • Padova. Scuole elementari alla Reggia Carrarese, dettaglio d'angolo. La distribuzione planimetrica a L, molto diffusa tra le tipologie scolastiche, consente di distinguere il settore femminile da quello maschile. Il corpo servizi, le scale localizzate alla testa delle due ali, nonché le aule e gli spogliatoi si manifestano palesemente all'esterno, denunciando la chiarezza dello schema distributivo. La medesima razionalità e il desiderio di sincerità appaiono dall'impiego dei materiali: ferro, vetro, mattone, pietra, intonaco. Il muro si articola in marcapiani orizzontali e piedritti verticali bicolore che si rastremano verso l'alto per concludersi in archi ribassati. Essi si ribattono per segnalare l'angolo e si raddoppiano in prossimità degli ingressi che, uno per ogni lato, costituiscono gli unici elementi dichiaratamente monumentali della fabbrica.



FIGURA 15 • Padova. Museo civico, edificio d'ingresso. Nuova costruzione che nel 1889 Boito aggiunge ai locali prospicienti un chiostro della basilica del Santo, trasformati a suo tempo in caserma. L'opera neoromanica interamente in pietra è caratterizzata da un grande portale sormontato da una trifora o tutto sesto affiancato da monofore, anch'esse concluse da archi a tutto sesto. Ognuno di questi elementi esibisce un'abbondante ma disorganica decorazione costituita da dentellature, ghiere, motivi naturalisti e decori stilizzati tratti dal mondo vegetale ma raggruppati come natura morta. Anche la copertura a padiglione estradossata denuncia la ricerca di monumentalità da parte dell'autore. Così i partiti architettonici e decorativi del piccolo edificio appaiono naturali e forzati, insomma "un'opera veramente frigida" (Grassi 1959, p. 112) in evidente contrasto con le idee da lui professate sull'architettura.



articoli *I nostri vecchi monumenti*, pubblicato nel 1885-86 su "Nuova Antologia" e *Restaurare e conservare* (Boito, 1893, pp. 3-85) dov'è riportato il famoso documento approvato dal IV congresso degli architetti e ingegneri italiani (Roma, 1883) e sono esemplificate le idee esposte in molti altri scritti relativi a questioni architettoniche inerenti a restauri, concorsi, legislazione, professione, insegnamento. Attraverso *Dialoghi e Questioncelle*, Boito affronta concetti e applicazioni pratiche pertinenti alla moderna arte di restaurare. La sua posizione di profondo rispetto per tutte le stratificazioni del monumento conferma che "il ben restaurare può chiamarsi una annegazione di sé in faccia al passato" e, di fatto, si mostra favorevole a "conservare, non restaurare".

Certamente il pensiero boitano sul restauro è legato al concetto di monumento come "documento" storico, connotato dal valore dell'autenticità. Partendo da posizioni di ripristino e di stima dichiarata per Viollet-le-Duc, egli si accosta progressivamente alle nuove dottrine ormai presenti sulla scena milanese (Stolfi, 1990-92, pp. 935-42). Intorno al 1880, il panorama è ricco di aperture interessanti che cominciano a indirizzare i criteri operativi e di pensiero secondo le posizioni inglesi "antirestaurative" già tracciate da Ruskin e Morris.

La matrice delle idee, che Boito espone per primo in un'organica trattazione, sembra individuabile nella riflessione più avvertita e anticipatrice di personaggi meno noti che frequentano, insieme all'autore di *Senso*, i circoli culturali milanesi; si tratta di storici come Raffaele Pareto, Carlo Belgioioso, Giuseppe Mongeri e di architetti come Tito Vespasiano Paravicini, per il quale "scopo ultimo è la conservazione 'senza la benché minima aggiunta, senza alcuna rinnovazione', il rispetto di 'tutte le impronte del tempo', la riconoscibilità immediata delle intromissioni eventualmente indispensabili" (Bellini, 1990-92, p. 899). Idee che, come si è visto, sono alla base del restauro filologico e definiscono il pensiero boitano, pur se attraverso discontinuità e contraddizioni rilevabili tanto negli scritti quanto nelle opere costruite.

Un punto molto significativo della non univocità della sua dottrina viene chiarito dalla distinzione che egli propone circa i modi di restaurare monumenti caratterizzati da qualità diverse: importanza archeologica, apparenza pittoresca o bellezza architettonica. Nel primo caso si riferisce ai monumenti dell'antichità, per i quali ammette interventi di ricomposizione purché basati su "dati sicuri" e minime integrazioni, ancorché semplificate e distinguibili (restauro archeologico). Se prevale invece il carattere pittoresco, perlopiù riscontrabile negli edifici del medioevo, Boito prescrive un restauro "invisibile" il quale, limitando le aggiunte, consideri i modi del passato e non cancelli il "segno amabile e severo dell'antichità" (restauro pittorico). Infine, con la stessa categoria, si riferisce agli edifici dal Rinascimento in poi, nei quali "il pregio architettonico soverchia le altre virtù"; premesso che anche qui "i complimenti e le innovazioni s'hanno a fuggire", indica per questi maggior "libertà di restauro" (restauro propriamente architettonico). In sostanza le sue proposte, maturate fra dubbi e incertezze, denunciano un impegno costante in difesa dell'"autentico" e dell'"originale"; la sua riflessione ruota intorno al tema centrale del rapporto dialettico ed, a volte, contraddittorio fra conservazione e restauro. Egli parla di "limiti" ed è consapevole che "il lavorarc intorno ad un monumento è una tentazione continua: si sa dove si principia, non si sa ove si vada a finire" (Boito, 1891, pp. 47-74). Convinto che, per argomentare, "se la teoria è necessaria, l'esempio torna indispensabile", Boito esemplifica le proprie opinioni sul restauro attraverso una serie di quesiti



FIGURE 16-17-18 • Venezia. Palazzo Cavalli ora Franchetti a campo San Vidal, veduta su Canal Grande, particolare del fronte prima dei restauri e interno dello scalone boitano. Costruito nel XIV secolo dalla famiglia Gussoni, il palazzo subisce sostanziali interventi nella seconda metà dell'Ottocento. L'episodio di maggior impegno che caratterizza i lavori eseguiti da Giovan Battista Meduna per il conte di Chambord è il giardino "romantico" realizzato sull'area dello squero che, fino al 1859, delimitava ad ovest l'edificio. A questa prima fase dei lavori appartiene anche la costruzione della balaustra "gotica" e probabilmente la radicale riformulazione della facciata occidentale. I lavori di Boito (1879-83) si iniziano dopo l'acquisto del palazzo da parte del barone Raimondo Franchetti (1877). Essi riguardano essenzialmente la facciata sul Canal Grande che viene sottoposta ad uno smontaggio pressoché totale con successiva ricomposizione "corretta". Boito procede alla ristrutturazione e regolarizzazione dell'ammazzato e del piano terra, elimina il grande abbaino e il poggolo sulla pentafora del secondo piano che sostituisce con colonnine libere, modifica il poggolo della pentafora al primo piano e inserisce una riquadratura marmorea al portale principale. I lavori culminano nella realizzazione del grande scalone neogotico (1881-83) che viene ubicato sul lato nord ovest dell'edificio; un elemento "ricco" dove plastica e colore proporzionano ancora una volta l'equivoco stilistico. Rilievi allegorici, arredi in bronzo, intagli marmorei, colonne tortili di vaga ascendenza cosmatesca le conferiscono una qualificazione tardogotica e pittoresca; in sostanza la decorazione nasce, sottolinea e completa l'architettura (da Romanelli, 1990).

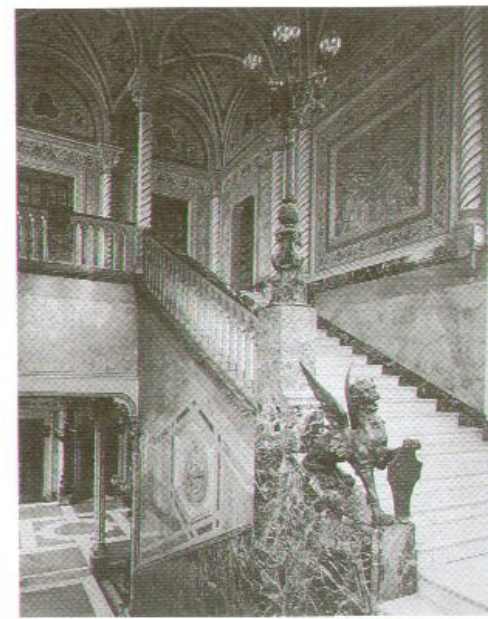
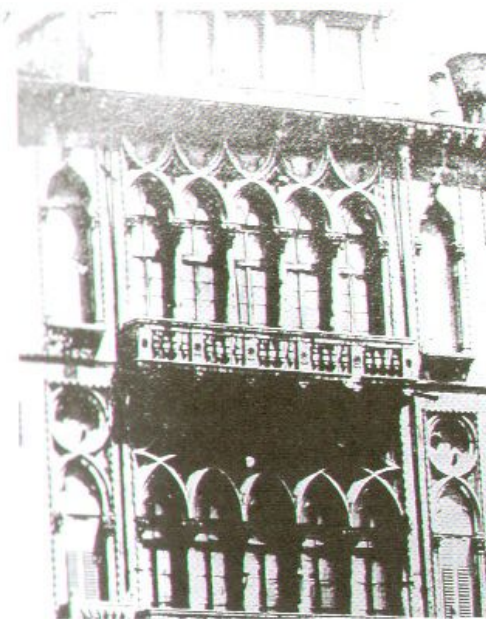


FIGURA 19 espressi in forma di dialogo (1893); oggetto della "discussione" è il palazzo Ducale di Venezia (da poco restaurato ad opera di Annibale Forcellini, 1876-90) il quale presenta alcune "questioni" che analizza e avvia a conclusione.

FIGURA 21 In sintesi si può dire che le tesi da lui formulate si articolano principalmente sulla dialettica antichità-bellezza. Egli risolve la controversia affermando che, in generale, devono prevalere le parti più antiche — più venerabili e più importanti — ma se le aggiunte meno antiche sono più belle, esse possono vincere le più vecchie. Di contro, Boito è consapevole che "misurare la bellezza rispetto alla vecchiezza e la vecchiezza rispetto alla bellezza, è affare delicato" soprattutto nel restauro, una materia che esige "grande misura e avvedutezza nell'applicare le ottime dottrine generali ai casi pratici"; esprime cioè una prudenza che non appare altrettanto evidente nel suo concreto operare.

I restauri condotti da Boito sono pochi e, a ben vedere, quasi tutti ispirati ai principi del ripristino dell'unità stilistica. Quantunque siano spesso presenti accenti conservativi, i suoi primi interventi rispondono in pieno alla logica più tradizionale che concede ampio spazio a rifacimenti e completamenti in stile. Così nel progetto, non realizzato, per la chiesa dei Santi Maria e Donato a Murano (1858) sono già evidenti temi e soluzioni che fanno parte "dell'intima integrazione di simbolo e organismo" (Fontana, 1981, p. 50) qualificante l'articolazione plastica e il sistema cromatico da lui proposto per la nuova facciata. Contemporaneamente, per altre parti della stessa fabbrica (abside), indica criteri più rigorosi: Boito sa quanto sia importante rispettare "ogni antica forma e irregolarità (...) ogni tinta, ogni macchia", pensa perciò ad un intervento moderato, deciso a fare "solo quel tanto ch'è utile alla materiale 'conservazione'" (Boito, 1861, pp. 76-87).

FIGURA 25 Anche il restauro della pusterla di porta Ticinese a Milano (1861-65), rivela una certa ambiguità: l'architetto intende conservare gli elementi medievali, ridare unità alla fabbrica e, seguendo le tracce visibili, completarla nelle parti mancanti. È significativo che nella relazione illustrativa siano già enunciati gli indirizzi operativi da lui proposti per restaurare monumenti medioevali, "antichi nel concetto e nelle principali sue parti". In concreto l'intervento, oltre a lavori di liberazione, comprende vistosi rifacimenti, opere di ripristino, reintegrazioni eseguite sulla base di prove ritenute certe.

FIGURA 26 Boito segue i medesimi criteri anche nella chiesa di Carrara Santo Stefano presso Padova, dove opera per riportare l'edificio "alla sua primitiva apparenza" (Boito, 1879, pp. 218-21) e, pur con asserzioni conservative, assume posizioni di consenso tanto per il "colossale restauro" ripristinatorio di Sant'Abbondio in Como, quanto verso i completamenti programmati per la facciata del duomo di Milano, che dovrebbe seguire il "vero" stile del tempio, e per quella della cattedrale di Firenze. Qui sostiene il progetto "medioevale" di Emilio De Fabris (1876-83).

FIGURA 27 Si rammentano infine le opere padovane eseguite nella basilica di Sant'Antonio (Salvatori, 1990-92, pp. 835-46). Qui progetta i tre portoni di bronzo che dovranno uniformarsi allo stile della facciata (1893), un nuovo pulpito (1866) in "armonia coll'architettura generale della basilica" ed, oltre ai lavori compiuti nella cappella del SS. Sacramento (oggi del Gattamelata, 1893), realizza la "ricomposizione" dell'altare di Donatello. I chiarimenti sono espressi nella memoria da lui scritta a testimonianza del lavoro compiuto (*L'altare di Donatello e le altre opere nella basilica Antoniana di Padova compiute per il settimo centenario della nascita del Santo*, 1897) e sembrano ribadire, attraverso inflessioni stilistiche e analogiche, l'equivoco dell'interpretazione in stile. Boito non intende "rifare l'altare di Donatello tale e quale (...) ma collocare tutte le opere statuarie nel loro giusto punto prospettico"; del resto, visto che mancano frammenti e documenti grafici, non può riproporlo nelle sue forme architettoniche originarie. L'importante è "imitar da Donato, ma imitar spontaneamente, senza fatica, senza artificio".

Sembra che la svolta teoretica del 1883 non incida sostanzialmente sui restauri boitiani; in realtà le modalità operative, pur in presenza di continue precisazioni dottrinarie, mostrano ancora notevoli sconnessioni con gli assunti di partenza e

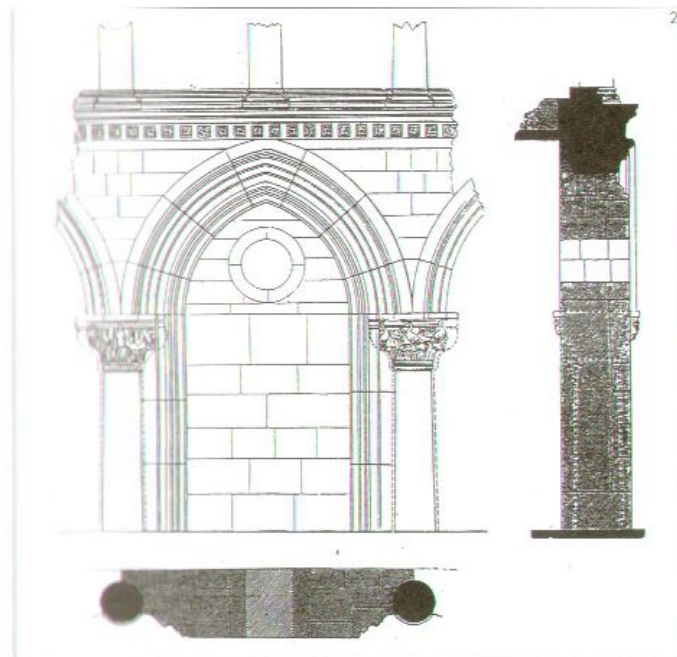
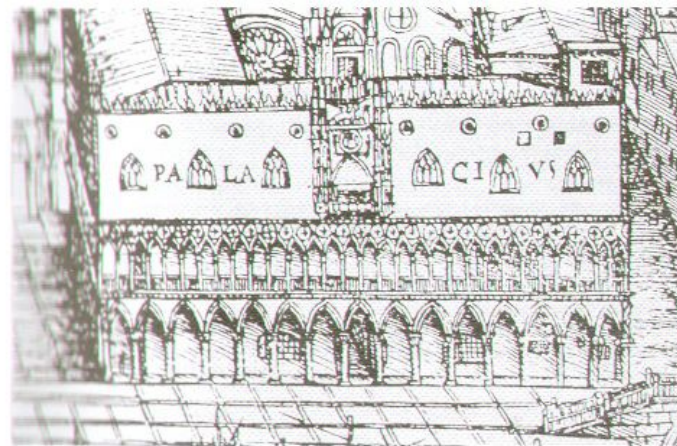


FIGURE 21-22 • C. Boito, disegno che spiega il secondo quesito da lui formulato in *Questioni pratiche di belle arti* a proposito del Canaletto (1697-1768) che rappresenta il ricevimento dell'ambasciatore imperiale, posto chiaro (1726-27). Dopo l'incendio del 1577, vengono chiuse per motivi statici alcune arcate, viene il colonnato del ponte della Paglia. Le tamponature vengono tolte da Forcellini per restituire gli archi e sostituire quattro capitelli e due fusti delle colonne. Boito sostiene l'opportunità di ricostruirle al loro posto e compimenti che sono antichi, di buona fattura e sono stati ideati e realizzati ingegneristicamente in modo da non nascondere niente della vecchia architettura (da Boito, 1893).

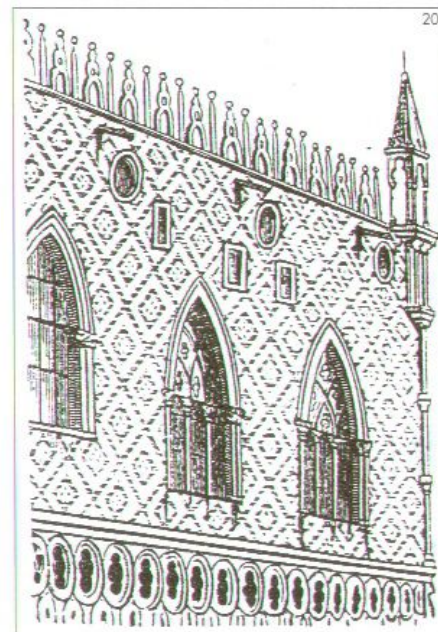
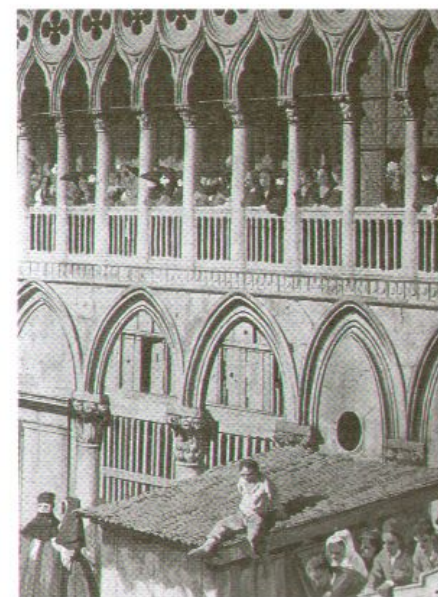


FIGURE 19-20 • C. Boito, disegno che illustra il suo primo quesito di restauro e xilografia di Venezia di Jacopo de' Barbari, particolare. In *Questioni pratiche di belle arti*, Camillo Boito sintetizza il pensiero del tempo sul restauro dei monumenti specialmente attraverso alcuni esempi riferiti a soluzioni adottate o da adottare nel palazzo Ducale di Venezia allora in corso di restauro. L'autore concorda con Annibale Forcellini che ha chiuso la piccola finestra rettangolare più lontana dallo spigolo poiché non è sufficientemente antica e nello stesso tempo ha mantenuto le altre due, più prossime all'angolo, che certamente esistevano già nel XVI secolo, come mostra l'incisione di Jacopo de' Barbari (da Boito, 1893).



mettono in luce il generale ritardo di fase che distingue il concreto operare. Diverso è il rapporto fra principi e tutela. La maturazione delle idee che, in genere, servono da guida all'azione di salvaguardia e difesa del patrimonio monumentale, induce a un ripensamento radicale delle strutture preposte alla conservazione delle testimonianze del passato. Nel dibattito che ne scaturisce Boito cede al "gusto innocente d'impancarsi da legislatore" (Boito, 1885, pp. 640-62) e, dal 1879, si fa promotore del progetto per la "Conservazione dei monumenti" presentato, in forma definitiva, alla Commissione di belle arti nell'adunanza del 20 novembre 1882. Esaminati gli ordinamenti in vigore, indica riforme e sistemi nuovi: in sostituzione delle commissioni conservatrici propone d'istituire ispettorati regionali (in numero di otto) dotati di specifiche competenze (studio, progetto, catalogazione, sorveglianza). Ancora prevede una struttura direttiva centrale cioè il "Consiglio Superiore per i Monumenti di Antichità e Belle Arti" composto dalla Commissione permanente di belle arti unitamente agli otto ispettori; si adopera inoltre affinché "i restauri e le nuove costruzioni di edifici pubblici monumentali non siano affidati dal Governo agli ordinari uffici del Genio Civile, dove gli incarichi amministrativi non lasciano luogo a lunghi e difficili studi di arte e di archeologia" (Atti del III congresso degli ingegneri e architetti italiani, Napoli, 1879, in "Il Politecnico", XXVII, 1879, pp. 717-33). Queste e molte altre proposte avranno precisi riscontri nella normativa nazionale, tanto che si può concludere affermando che l'opera di Boito, certamente di grande importanza nella vicenda del restauro, sembra assumere uno speciale rilievo nel campo della diffusione dei principi e dell'organizzazione amministrativa della tutela.

2.2 LUCA BELTRAMI

Luca Beltrami (Milano, 1854 - Roma, 1933) e Gaetano Moretti, entrambi allievi di Camillo Boito, affiancano e proseguono l'opera del maestro; il primo sarà considerato il capofila del cosiddetto restauro storico, di cui si è già parlato, il secondo, il principale continuatore delle opere del suo collega.

Beltrami è persona soprattutto d'azione; noto architetto militante fra Otto e Novecento, a differenza di Boito, eminente teorico, è ricordato maggiormente per le sue esperienze professionali che lo impegnano nella città ambrosiana e, dal 1920, a Roma dov'è nominato da Pio XI architetto del Vaticano. Partecipa giovanissimo alle attività del gruppo artistico della scapigliatura, frequenta il Politecnico, l'Accademia di belle arti e, dopo la laurea (1875), l'École Nationale des Beaux-Arts di Parigi. Contemporaneamente collabora alla rivista francese "L'art", si cimenta nell'acquaforte, si dedica attivamente alla ricerca (indagando il Fondo italiano manoscritti presso la Biblioteca Nazionale di Parigi) e, per conto del Comité des monuments historiques de France, si occupa di monumenti antichi per i quali predispone progetti ricostruttivi.

I suoi molteplici interessi si delineano in un cinquantennio d'intensa attività: è uomo politico (assessore, senatore), insegnante (professore di geometria descrittiva e d'architettura pratica all'Accademia di Brera) giornalista (scrive in molte riviste fra cui "La Perseveranza", "La Riforma", "L'Italia", "Perseo", "Nuova Antologia" ed altre ancora; fonda "Edilizia moderna") e si afferma come architetto, restauratore, storico e critico d'arte. Nella sua produzione letteraria, catalogata in più di millecento pubblicazioni, usa spesso lo pseudonimo Polifilo o le iniziali L.B. e, più raramente, l'anagramma Marcel Libaut; è considerato uno dei maggiori studiosi di storia dell'architettura del tempo e i suoi scritti si qualificano soprattutto per "drittura di intenzione, metodo sicuro, erudizione ed acume storico e di critico", e una "originale maniera persuasiva in alcune controversie scientifiche e in molte indimenticabili figure e riflessioni" (*Bibliografia degli*

FIGURA 23 • C. Boito, disegno che chiarisce il terzo problema da lui formulato (Boito, 1893, fig. 8). Dopo l'incendio, Antonio da Ponte ha rinforzato la galleria del primo piano mediante la costruzione di archi trasversali che hanno coperto le antiche colonnette binate, la mensola a fogliami che le sorregge e la trave principale del solaio. Giustamente, dice Boito, Forcellini ha rimosso gli archi e sostituito i due fusti delle colonnine che risultavano mancanti delle quali però "c'erano tutti gli elementi d'un perfetto restauro". Una rimozione dunque che ha rimesso in luce una parte del monumento non solo antica ma anche bella (da Boito, 1893).

FIGURA 24 • Venezia. Palazzo Ducale, prospetto meridionale, particolare. Una parte antica e distrutta di cui rimangono ricordi sicuri e compiuti deve essere rifatta. È il caso rarissimo di una parte antica ed essenziale, come quella delle finestre che hanno perduto la loro articolazione a trifora. Documenti non mancano sia nelle vedute che nello stesso monumento dove compaiono alcune trifore intatte.

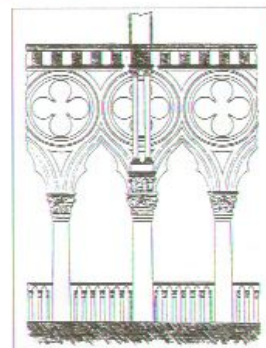
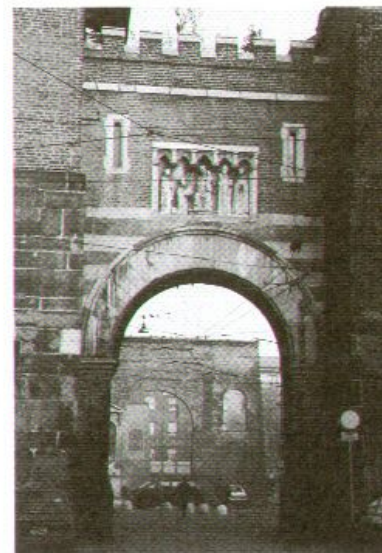
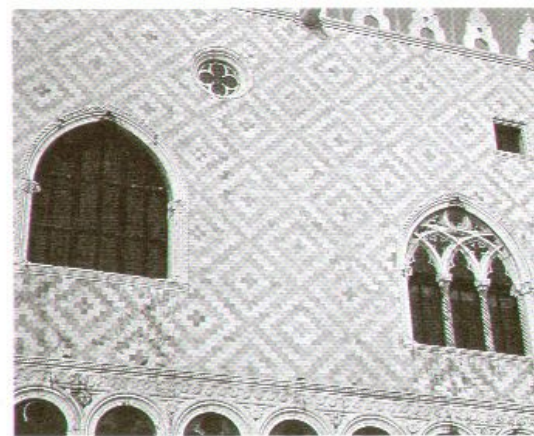


FIGURE 25-26 • Milano. Porta Ticinese, prospetto settentrionale e dettaglio del fronte sud. Come molti altri monumenti milanesi anche porta Ticinese, alla metà dell'Ottocento, diviene oggetto di un vivo dibattito: demolire, restaurare o conservare? La controversia fra demolitori e conservatori si protrae per anni; Boito è contrario ad un eventuale spostamento della porta e propende per ricostruirla seguendo le tracce ancora visibili e completarla nelle parti mancanti. Nel 1860 vengono avviati i lavori di demolizione degli edifici circostanti e si procede alla rimozione dell'intonaco al fine di "iscoprire lo stato dell'antico paramento murale". L'opera di liberazione mette in luce le tracce delle finestre e gli archi acuti laterali, giustificando così il ripristino delle "antiche forme". L'intervento, concluso nel 1865, comprende il rifacimento di alcuni tratti murari delle torri, il ripristino delle finestre archiacute, l'apertura dei forni laterali destinati al traffico carrabile nonché il coronamento dell'insieme con merlature quelle. Infine vengono aperte due feritoie da balestriere sopra l'arco centrale.



scritti di L.B. dal marzo 1881 al marzo 1930, Milano, 1930 e *Supplemento alla bibliografia degli scritti di L.B.*, Milano, 1934).

Beltrami architetto si ispira al Rinascimento pur preferendo il gotico; tra le sue opere milanesi più significative si rammentano il palazzetto per la Permanente (1880-85) e il tempio centrale della Comunità israelitica (1890-92), il primo realizzato secondo canoni neoclassici, il secondo legato a motivi orientaleggianti. Tra le costruzioni romane si ricorda l'ala dei Musei vaticani adibita a pinacoteca che, per lo stile e la policromia (ceramiche e mosaici), si riallaccia alle prime opere neoquattrocentesche. In sostanza si tratta d'una produzione che, nonostante i limiti determinati dal particolare momento di transizione caratteristico di quegli anni, viene apprezzata e gli vale il titolo di "dittatore dell'architettura milanese".

Comunque, il settore che interessa maggiormente Beltrami è certamente quello che lo vede impegnato come architetto-restauratore; pur non cimentandosi in vere e proprie trattazioni metodologiche egli si adopera costantemente per la conservazione del patrimonio monumentale, con l'intento di ristabilirne la "verità". Accentua gli aspetti filologici del restauro e si distingue soprattutto per aver sostenuto "l'accesso delle masse nell'arte, nonché il diritto alla sopravvivenza delle testimonianze del passato in quanto attestazione di civiltà e di cultura" (Milano, 1977, p. 29). Come rileva Liliana Grassi, l'architetto milanese "non giunge a rinunciare all'idea del monumento compiuto e concluso in sé nel suo originale stile" (Grassi, 1960, p. 440); pertanto, all'interpretazione soggettiva egli sostituisce il metodo della documentazione, storicamente fedele. In altre parole si può dire che "il restauratore storico-archivista prende il posto del restauratore artista-ricreatore" (Perogalli, 1954, p. 66).

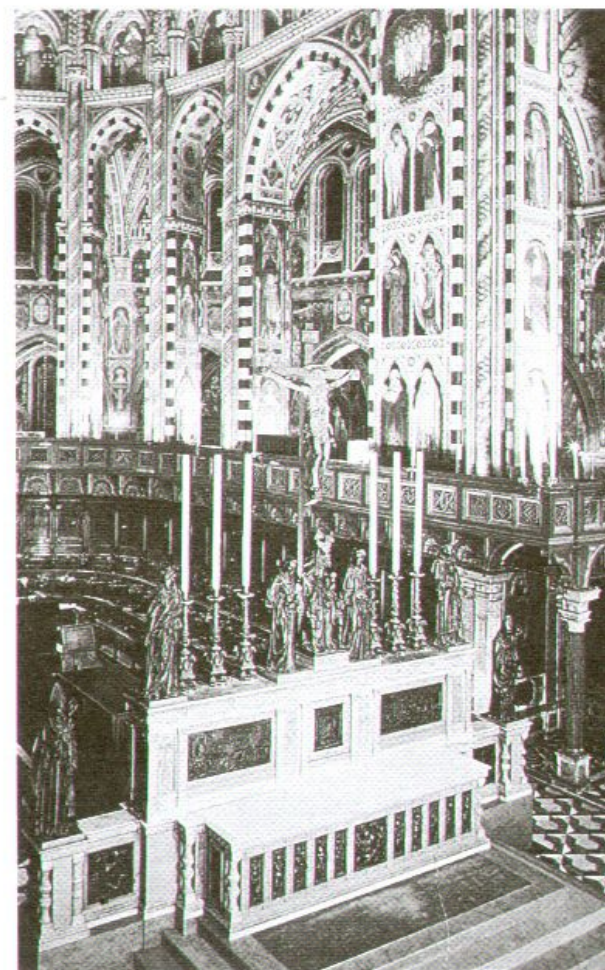
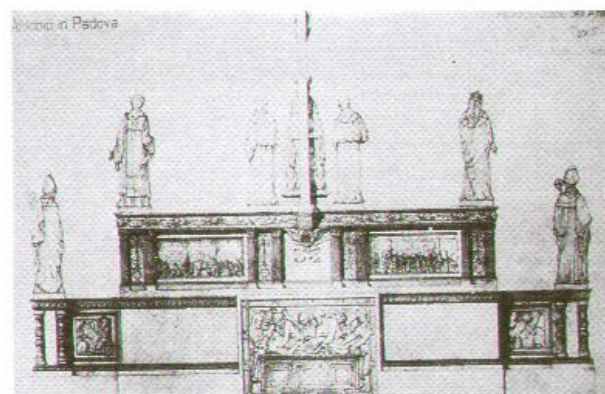
In realtà egli si lascia trascinare dalla creatività, nella quale fatalmente affiora il suo "revival stilistico" che finisce per condizionare l'opera di restauro. Così, al rigore concettuale del criterio storico, nella pratica si contrappongono modi ripristinatori che, di fatto, tendono a cancellare proprio quell'"identità" dell'opera, da lui costantemente perseguita. Infatti, nonostante i propositi, l'azione di Beltrami dà esiti poco soddisfacenti; in fondo, benché fondati su dati storici "certi", si tratta pur sempre di demolizioni, rifacimenti e ripristini.

I suoi primi lavori interessano il Lazzaretto di Milano (1881) e la rocca Sforzesca di Soncino (1882-85); successivamente, sempre a Milano, interviene nella basilica di Sant'Ambrogio (1889-92), nella chiesa di Santa Maria delle Grazie (1894-95), nel palazzo dei Giureconsulti (1886), nell'abbazia cistercense di Chiaravalle milanese (1894); inoltre lavora a Monza (duomo), Brescia (palazzo della Loggia), Roma (Pantheon) e Pavia (Certosa).

Tra il 1881 e il 1887 Beltrami si occupa della facciata del duomo milanese (Beltrami, 1893) per il cui completamento partecipa a due concorsi (1881 e 1886) con progetti "stilistici" tanto conservatori da indirizzare la scelta definitiva della giuria verso la soluzione proposta dal suo allievo, Giuseppe Brentano. Tra i suoi lavori più significativi si deve ancora rammentare il completamento di palazzo Marino (1886-92) e il ripristino del castello Sforzesco (1893-05), entrambi a Milano.

Per realizzare la facciata del palazzo prospiciente piazza della Scala, l'architetto replica lo schema compositivo alessiano che appare sul fronte principale verso piazza San Fedele (Galeazzo Alessi, 1558); una soluzione filologicamente corretta che esclude "a priori ogni idea di introdurre nuovi motivi decorativi, bastando quelli ripetutamente svolti nelle altre fronti, a fornire gli elementi della

FIGURE 27-28 • Padova, Basilica del Santo, "ricomposizione" dell'altare di Donatello (archivio dell'Accademia di Brera) e suo stato attuale. Quando, nel 1896, Camillo Boito si accinge a ricomporre l'altare parla di "riunione delle opere di statuarìa"; 31 elementi scultorei facenti parte del monumento donatelliano (1450), smontati (1579) e disseminati all'interno del tempio. Le fonti documentano bene gli elementi plastici e permettono di accertare la posizione dell'altare all'interno della basilica, di contro ignorano la struttura architettonica che configurava l'insieme. Nel 1579 la macchina quattrocentesca, ritenuta inattuata, viene sostituita con un'opera più "maestosa ed eccelsa" progettata da Gerolamo Campagna e Cesare Franco i quali mostrano rispetto per i bronzi di Donatello ma distruggono la parte architettonica dell'altare (1579-82). Circa settant'anni dopo (1651-68) si procede ad una nuova manipolazione: l'opera "imbarocchita sempre più", è spostata e alzata sopra la cantoria e i bronzi scultorei, ancora incastonati, vengono "disgregati" e collocati in vari ambienti. L'intento dell'intervento ottocentesco è quello di riposizionare gli elementi plastici nel loro "giusto punto prospettico" considerando che, nella definizione donatelliana essi erano distribuiti su tre livelli: in basso, le sculture a forte oggetto e figure di media grandezza, al centro, rilievi bassi a figure piccole e, nella zona più alta, statue grandi e isolate. Quindi, "non tentando di afferrar l'impossibile" Boito cerca di riunire gli elementi quattrocenteschi ancora esistenti in una nuova formulazione, purché adeguata al carattere donatelliano che riconosce in diversi modelli da imitare con discrezione. Egli guarda alla cantoria di Santa Maria del Fiore, dalla quale riprende vari ornamenti (testine di angelo alate, festoni, nastri, fiorami ecc.) fra cui il fregio a cerchi e a conchiglie che ricorre sulle ali e sui pilastri angolari; copia dall'Annunciazione di Santa Croce (corona con le ali e con i nastri) e dal pulpito esterno della pieve di Prato dal quale derivano i "pilastrelli" del dossale con il fusto a cinque scanalature, la base attica e il capitello corinzio; inoltre si rifà a tutte le opere di Donatello che esibiscono elementi adatti all'imitazione (parte della sagrestia di San Lorenzo, Deposizione, basamento della Giuditta, piedistallo del Marzocco ed altri ancora). Quindi non mancano modelli della "maniera" donatelliana, basta imitarli con discrezione per imprimere ad un "altare odierno" quel tanto "d'antica apparenza" (da Grassi, 1959).



nuova" (*Relazione alla Commissione Conservatrice dei Monumenti per la provincia di Milano sul progetto di completamento di Palazzo Marino nella fronte verso Piazza della Scala, Milano, 1886*). L'intervento sul castello è certamente il più impegnativo: Beltrami si oppone alla prevista demolizione e, dopo un accurato rilievo dello stato di fatto e una scrupolosa ricerca documentaria, redige il progetto ricostruttivo. I primi lavori (1893-94), interessano il torrione est, la torre della Rocchetta e la "Ghirlanda" dei muraglioni e, qualche anno dopo, proseguono nella restituzione della torre del Filarete (1901-05). Attraverso demolizioni e ricostruzioni egli ripristina cortine, torri, merlature; reintegra e ricomponi profili e decorazioni, sistema i cortili, adatta i vari corpi di fabbrica a nuove utilizzazioni; insomma esegue una ricostruzione pressoché integrale del castello. Da ultimo "sulla scorta di diligente esame e di raffronti delle memorie e dei documenti coevi" restituisce la torre centrale sul fronte nord-est. Senza poter "arrivare alla materiale e scrupolosa esattezza originaria della struttura" esegue un'opera di ripristino "il cui significato e la cui efficacia si affidano essenzialmente alla linea d'insieme ed al movimento generale delle masse" (Beltrami, 1905), cioè — come dice Liliana Grassi — Beltrami non fa "altro che rendere legittimo il restauro stilistico attraverso una coscienziosa ricerca di documenti storici a suffragio delle ricostruzioni" (Grassi, 1960, p. 440).

Beltrami affianca Boito anche nella battaglia per la riforma del servizio amministrativo e, nel 1891, assume la direzione dell'Ufficio regionale lombardo; in questa veste rileva "assenza di unità di indirizzo e di metodo" (Beltrami, 1902) ed evidenzia "le incerte condizioni" degli organismi preposti alla tutela (Beltrami, 1892). Proprio in questi termini individua le responsabilità del crollo del campanile di San Marco a Venezia, per il quale propone una ricostruzione fedele al modello scomparso.

Infine si deve rammentare il consolidamento della cupola vaticana, eseguito fra il 1928 e il 1930. Anche in questo caso, prima di attivare i lavori, Beltrami procede ad un preventivo e ponderato esame del monumento, inteso a chiarire le cause dei danni e gli eventuali rimedi. Il problema è qui di "semplice manutenzione, prevalendo il punto di vista estetico di un risarcimento delle parti lesionate"; cioè, "non si tratta di rinnovare (...) le stuccature, bensì sostituire nuovi pezzi di travertino a quelli maggiormente lesionati" (Beltrami, 1929-30, p. 18) e, in proposito, è significativo che l'intervento venga reso noto attraverso l'epigrafe PIUS XI incisa su uno dei blocchi di travertino rinnovati in corrispondenza di ogni contrafforte.

2.3 GAETANO MORETTI

Il terzo dei maestri considerati prosegue lungo la linea tracciata dai primi due e, come Beltrami, viene ricordato più per le opere che per le idee. Oltre che professore e preside (1934) della Facoltà di architettura di Milano, Gaetano Moretti (Milano, 1860-1938) è architetto e restauratore attivo in Italia e all'estero (America Latina), ma è soprattutto un valido funzionario che, per più di diciassette anni, opera al servizio dell'amministrazione delle belle arti dirigendo gli Uffici regionali per la conservazione dei monumenti del Veneto e della Lombardia.

Anch'egli ama il disegno e l'architettura, studia gli stili del passato, s'interessa del mondo orientale (Egitto, Grecia ecc.) e, come i suoi predecessori, conferisce un ruolo determinante alla conoscenza approfondita dell'opera. Quale professionista si può considerare un esponente dell'eclettismo che caratterizza il linguaggio figurativo del tempo, in grado d'interpretare i generi con la massima libertà d'azione.

Nelle sue prime realizzazioni predominano forme e stili medievali, soprattutto neogotici (altare per il giubileo di Leone XIII, 1886, ora nella chiesa di Santa Maria del Carmine a Pavia; San

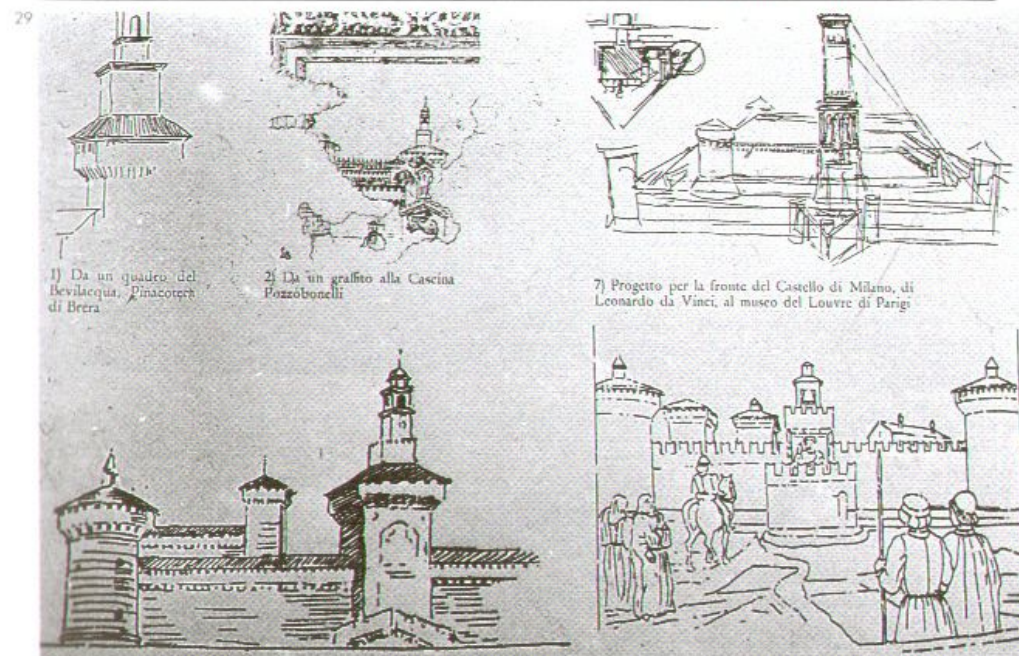


FIGURE 29-30-31 • Milano. Castello Sforzesco, documenti raccolti da Luca Beltrami per la ricostruzione, veduta della torre del Filarete e del cortile ove sono stati sistemati resti di facciate di case demolite nelle ristrutturazioni urbane ottocentesche. Nell'ultimo ventennio del secolo scorso si fa strada l'idea di trasformare le aree del castello e di piazza d'Armi, con l'attigua Arena, in un nuovo quartiere; tale proposta implica la demolizione del castello che viene decisamente osteggiata da Luca Beltrami al quale sarà affidato (1884) l'incarico di redigere un profilo grafico completo. Eseguito il rilievo, egli predispone una serie di elaborati progettuali che rappresentano lo stato del castello nel XV secolo. I lavori di restauro si iniziano nel 1893. Beltrami cerca di rendere scientifica un'operazione che, in realtà, tende al ripristino attraverso un tradizionale fare in "stile". Egli predispone i disegni e dirige tutte le fasi operative, replica le forme e, dove può, impiega il materiale originario, rifà le antiche decorazioni e, quando mancano indizi sicuri, con opportuni raffronti, guarda agli esempi coevi che utilizza come modelli. Testimonianza significativa di questo "fare" è specialmente la torre del Filarete ove ha influito l'esempio di Vigevano (da Grassi, 1960).



Francesco a Gallarate, 1919 ecc.). Più tardi l'architetto utilizza modi ed elementi dedotti dall'architettura d'oriente che, in un nuovo processo formativo, assumono valori del tutto diversi ed originali.

Significativi riscontri si trovano in alcune opere funerarie (edicole e cappella nel cimitero di Chiavari, 1892; cimitero di Annone; mausoleo Crespi a Trezzo d'Adda, 1907 ed altri ancora) dove affiora una singolare predilezione per il floreale, riscontrabile soprattutto nei dettagli decorativi.

Comunque, fra le tante (palazzo del Parlamento a Montevideo, 1925; Museo di Lima, 1921; monumento all'indipendenza argentina, Buenos Aires, 1909 (non realizzato); palazzo delle Assicurazioni Generali a Milano, 1923 ecc.) è certo che quella maggiormente espressiva della sua personalità è la centrale elettrica di Trezzo d'Adda (1907) dove, svincolato da schemi tipologici tradizionali, Moretti può dar libero sfogo alla fantasia nel rispetto dei valori ambientali e paesistici. Risolve con abilità un tema così singolare; progetta innovazioni tecnologiche e soluzioni figurative adeguate ad un'architettura sull'acqua che sottintende linguaggi vagamente esotici e che si rende partecipe delle espressioni europee di fine secolo.

Circa i principi e i metodi del restauro, Gaetano Moretti segue, senza troppa originalità, le regole della reintegrazione stilistica nella versione del cosiddetto restauro storico. Si può facilmente appurare come ogni specifica scelta di Moretti trovi riscontri precisi negli enunciati e nelle realizzazioni esemplari dei maestri. Si tratta di concetti e opere basati sopra una definizione d'autenticità che postula la difesa della testimonianza del passato in relazione al suo valore storico.

Esaminate alla luce di questa logica le operazioni condotte da Moretti si specificano come le procedure più comunemente adottate dalla cultura del tempo. Così, nel 1888, si affianca agli altri e partecipa al concorso per la facciata del duomo milanese nel tentativo di restituirla "coerenza di stile"; un indirizzo che Moretti pone a guida di tutta la sua operosità restaurativa. Per esemplificare, si rammenta il rifacimento della fronte della chiesa del Santo Sepolcro a Milano (1894-97, in collaborazione con Cesare Nava), liberata e reintegrata secondo i frammenti originari superstiti e la ricostruzione del fianco meridionale della chiesa di San Pietro a Gallarate (1908), rifatto in conformità con gli elementi preesistenti.

Gran parte dell'attività di Moretti restauratore è testimoniata dall'ultima delle relazioni annuali sull'operato dell'Ufficio regionale lombardo da lui redatta in continuità con quelle pubblicate periodicamente da Beltrami, suo predecessore alla guida del medesimo ufficio (Moretti, 1908). Sono, perlopiù, lavori di manutenzione, interventi di completamento e miglioramento che, salvo le accentuazioni e le modalità di applicazione, confermano i metodi e gli indirizzi seguiti dall'architetto milanese. Comunque, l'opera che ha tramandato la memoria di Gaetano Moretti è la ricostruzione del campanile di San Marco a Venezia intrapresa da altri e da lui portata a compimento (1912).

La scelta a favore del com'era e dov'era segna subito l'iter ricostruttivo specificato da Beltrami in un accurato progetto di ripristino che, nonostante il consenso generale, suscita opposizioni e polemiche. La commissione di studio, nominata a seguito delle dimissioni di Beltrami (12 giugno 1903) e presieduta da Gaetano Moretti, sottolinea la necessità di avvalersi di strumenti tecnici sia tradizionali che moderni — quindi anche ferro e cemento — e ribadisce le soluzioni già prospettate affermando che "se l'attento esame della vecchia struttura (...) aveva fin da principio convinto intorno alla ragionevolezza del disegno tecnico (...) già in corso di svolgimento, indagini successive e calcolazioni appropriate rendono ancora più salda (...) tale convinzione" (relazione tecnica generale della ricostruzione, in AA.VV., 1992).



veduta d'insieme del complesso marciano, il cumulo delle macerie e dettaglio della parte terminale ricostruita. Il campanile il mattino del 14 luglio 1902 crolla rovinosamente distruggendo la loggia Sansoviniana e la parte, prossima all'angolo, della Biblioteca marciana. Nascono infinite controversie che riguardano le cause, le responsabilità dell'evento nonché il se e come ricostruirlo. Tuttavia già dal 16 luglio Giacomo Boni guida un accurato lavoro di liberazione dalle macerie, la raccolta e l'ordinamento di tutti i materiali che potevano essere riutilizzati o comunque meritavano di essere conservati. La sua opera si conclude nel dicembre dello stesso anno più o meno in concomitanza con la decisione della Giunta comunale "che il campanile debba sorgere nello stesso luogo e presentare all'occhio del pubblico la stessa forma e la stessa tonalità di colore". Dalla primavera del 1903 Luca Beltrami proseguendo l'opera di Boni, compie una minuziosa esplorazione dei resti e delle fonti storiche relative al campanile fino al mese di giugno quando - amareggiato dalle violente polemiche - si dimette dall'incarico. Il 23 agosto viene insediata una commissione presieduta da Gaetano Moretti al quale viene affidato il compito di completare gli studi e di realizzare il nuovo manufatto i cui lavori si iniziano nello stesso anno e proseguono con una sola interruzione fra il luglio 1906 e il maggio 1907 - quando si comincia la costruzione in elevazione - fino al suo completamento. Nell'ottobre del 1908 viene conclusa la struttura laterizia e si iniziano i lavori in pietra. Nel gennaio del 1912 è terminata la cuspide piramidale e due mesi dopo viene sistemato l'angelo di bronzo (da AA.VV., 1992).

FIGURA 35 • Venezia. Loggia del Sansovino, uno dei pannelli scultorei incastonati nella nuova muratura. La loggia marmorea (1537-46) posta ai piedi del campanile è distrutta dal crollo, schiacciata e frantumata dai detriti. La ricostruzione avviene negli stessi anni, in tre fasi. Fra il 1903 e il 1904 sono realizzati gli elementi architettonici e decorativi. Fra il 1908 e il 1910 nel cortile del palazzo Ducale viene eretto il fronte principale e, dal 1911 al 1912, si esegue la costruzione definitiva sul luogo originario. Con l'occasione vengono sistemati, con criteri analogici, i due fianchi secondo una definizione che non avevano mai avuto. Per le superfici scolpite si procede al loro distacco e innesto su materiali integri e, di gran parte dei marmi che determinano l'orditura architettonica, si effettua la sostituzione; un intervento condotto con attenzione filologica e grande perizia tecnica.

FIGURA 32

FIGURA 33

FIGURA 34

FIGURA 35



Decise e approvate le modalità d'intervento, i lavori proseguono secondo i programmi: viene allargato e consolidato il masso di fondazione, ripristinata la canna in laterizio, sono ricostruite le rampe interne con tecnologie moderne, viene predisposta la soletta armata della cella campanaria e, infine, sono riproposti gli elementi architettonici che caratterizzano la cuspide del campanile (parapetti, polifore, colonne, capitelli ecc.). Rimane viva la preoccupazione di creare un falso storico, una struttura che Beltrami definisce "priva di carattere, muta al sentimento del popolo", senza la "tinta dei secoli", irrimediabilmente perduta.

Moretti si occupa anche della ricostruzione della Loggetta (1911) e della facciata della Libreria sansoviniana (1904-06); anche qui segue gli stessi criteri operativi che applica però con maggior oculatezza. Si vuole recuperare quanto più è possibile dell'"antica sostanza" (pietre, marmi, metalli), ricostituire le membrature architettoniche preesistenti e incastonare le ornamentazioni scultoree nella nuova muratura. In sostanza, si persegue la sincerità "sdegnando gli artifici simulatori, le velature effimere, tutto ciò che tenta di cancellare i confini fra il presente e il passato per sedurre l'occhio e per nascondere il giudizio".

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.

1 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 vecchiezza 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 Chabouff ("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 esplode 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.

1 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 chiarezza 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 avverso 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 rimeditazione 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

VEDANT

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'Aracoele 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" (Cimbelli 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.

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 mutate da motivi floreali.

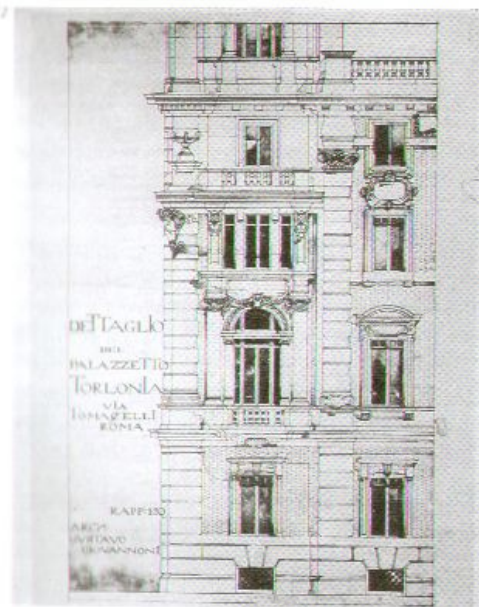
È un'opera nella quale Giovannoni, sorprendentemente libero dai legami di una tradizione sentita spesso in modo oppressivo, si esprime a livelli qualitativi forse mai più raggiunti, sperimentando per la prima volta forme liberty, vale a dire di un linguaggio che più tardi condannerà come "moda effimera"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

FIGURA 2 • Roma, Palazzetto Tordinia 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 palazzetto 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 Tordinia in corso d'Italia (1910), veduta dell'altana d'angolo.

Giovannoni ristruttura e trasforma in modo radicale l'edificio preesistente, la palazzina Calderai progettata dall'ing. A. Calcaprina, 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 mutate 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.



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 amorphe" 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).

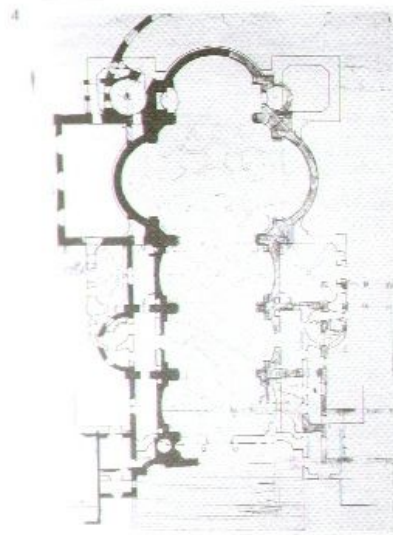
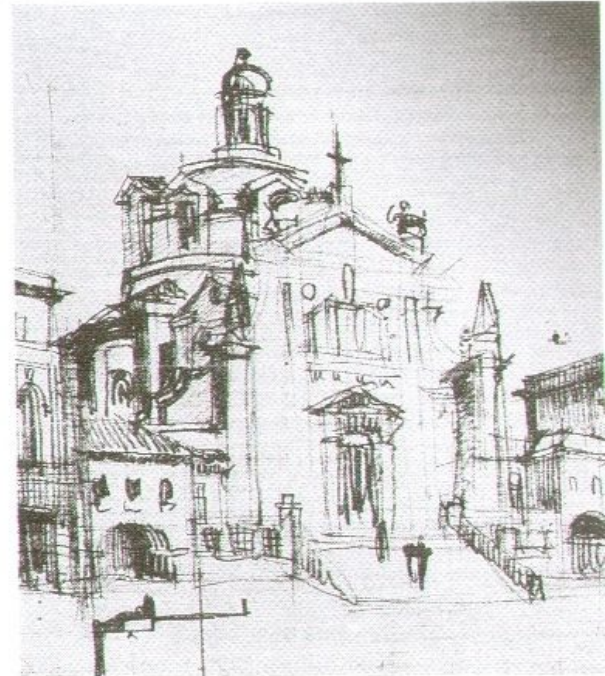


FIGURE 4-5-6 • Roma. Chiesa degli Angeli Custodi, pianta in una stesura non definitiva; veduta d'insieme in uno schizzo prospettico giovannoniano; dettaglio della soluzione angolare e della corona di finestre trapezoidali emergenti dal tiburio. La chiesa costituisce il nobile fondale della piazza di piazza del Giardino Arsenale, 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 stempera 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 richiama 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 impiegare anche nella chiesa del Sacro Cuore a Salerno (nella cui pianta è replicato il motivo quadriconco, sull'esempio della Consolazione presso Fieschi) 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).



ANDREA

Giovanni

FIGURA 7

FIGURA 8

FIGURA 9

FIGURA 10

FIGURA 11

FIGURA 12

FIGURA 13

FIGURA 14

FIGURA 15

FIGURA 16

FIGURA 17

FIGURA 18

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 "riunire" 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 e 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

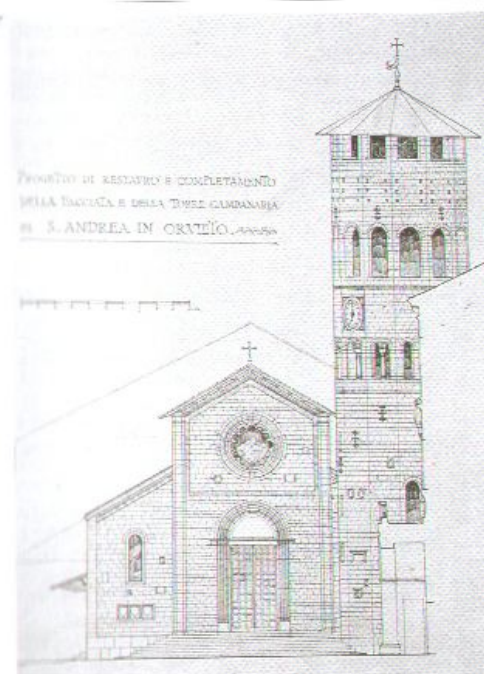
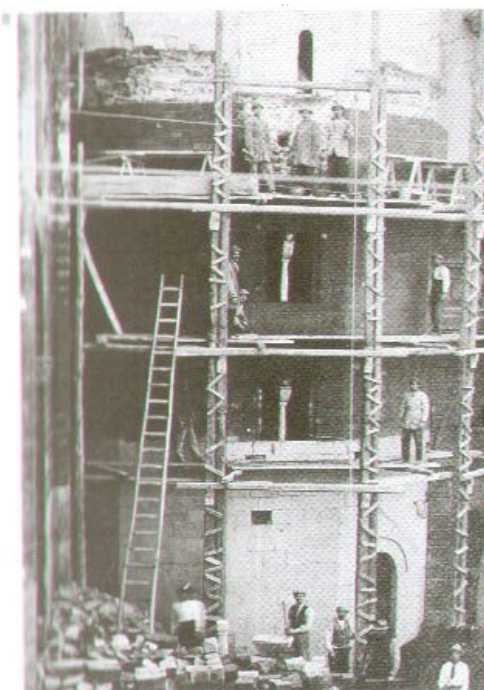


FIGURE 7-8-9 • Orvieto, Chiesa di Sant'Andrea, una proposta non definitiva di restauro e completamento della facciata (G. Giovannoni, 1930), la torre campanaria durante la ricostruzione (archivio comunale di Orvieto) e veduta della chiesa ad ultimazione dei lavori. L'impianto originario (VI secolo) è 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 assistesse nella versione originaria. La torre è stata poi liberata dall'intonaco, rivestita di pietra e coronata da merli quelli, come quelli che compaiono nel palazzo del Capitano del Papale, 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).



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

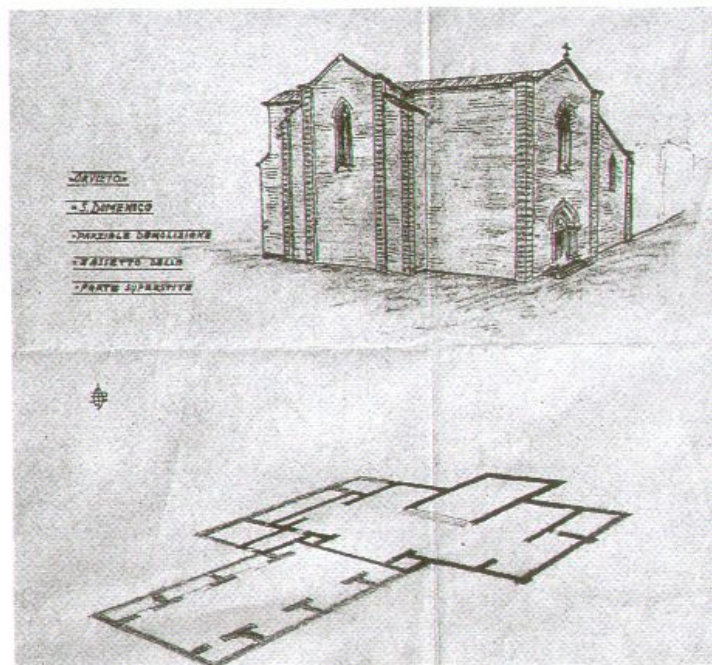
Viene constatata la propensione comune ad operare secondo alcuni criteri generali. Quando si tratta di rovine occorre conservarle anche a costo di seppellirle nuovamente dopo averne eseguito il rilievo. Inoltre, se possibile, occorre rimettere a posto gli elementi originali ritrovati mediante anastilosi, 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

FIG. 10-11 • Orvieto. San Domenico, schizzo prospettico della soluzione della fabbrica (archivio Soprintendenza beni ambientali, architettonici, artistici e storici, Perugia) e veduta del transetto. Sorto nel XIII secolo (1230-70), la chiesa viene restaurata più volte: nei primi anni del Quattrocento e, successivamente, nel XVI secolo. Tra 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 croce unica con cappella. 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 chiesa di Santo Spirito degli Annunziati del Petrucci e viene eseguito il completamento della facciata del vecchio transetto. All'interno si demoliscono la volta e le decorazioni seicentesche. Giannone, membro del Consiglio superiore di antichità e belle arti e presidente, insieme a Del Debbio, realizza l'intervento, programma la conservazione integrale delle superfici esistenti e l'inserimento di un nuovo paramento con cortina di tela sulla zona 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 rimasta. Inoltre richiama l'attenzione sull'opportunità di mantenere in situ tutti gli altri elementi "originari", eventualmente risignificati durante i lavori.



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

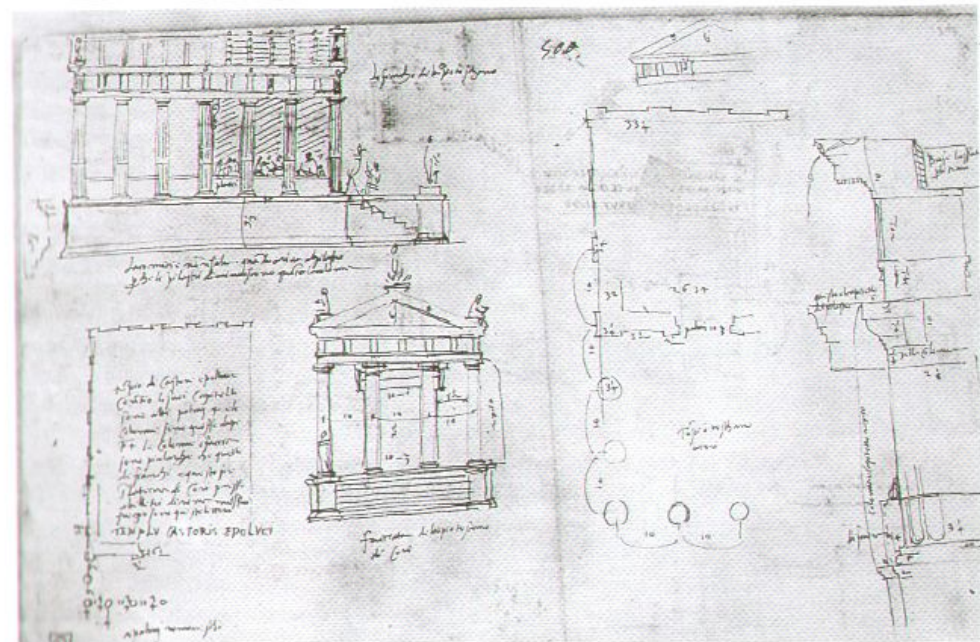


FIG. 12-13 • Cori (Latina). Il tempio di Ercole in una tavola di rilievo di Antonio da Sangallo il Giovane (dis. Uffizi Arch. 1165v) e veduta attuale. Si tratta di un tempio a podio disposto nel senso nord sud, dorico tetrastilo protilo: i cui caratteri stilistici hanno indotto a collocarlo in epoca sillana (138-78 a. C.). Come testimonia 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 riempito di otto colonne, trabeazione e frontone. Anche Giovannoni si occupa del tempio: in un primo momento studia la curvatura delle linee; successivamente, passo 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 annessa al lato occidentale del tempio. Così, oltre a liberare il campanile, si pensa di creare un vestibolo alla chiesa riordinando 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 laterizio.



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

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 Nicolás 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.

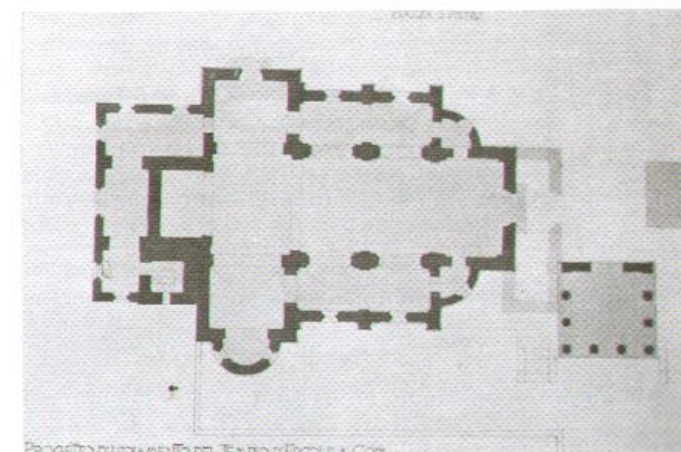
Più marcate e perentorie rispetto al modello risultano invece le proposizioni concernenti la diversificazione delle aggiunte per le quali sono prescritti l'impiego di materiale diverso e un'esecuzione avente carattere di "nuda semplicità e di rispondenza allo schema costruttivo". Un vincolo che, di fatto, 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,

FIGURA 19

CAPPA
1972

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 antiche e far parte della parete di fondo della chiesa. Per distinguere le due ipotesi Giovannoni propone l'accorciamento 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).



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, rinsera, 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). Riadificata 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 giovanoniana: finestre, tetti lignei, transenna con inserti 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.

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 riportare nel restauro le forme del passato utilizzando le relative tecniche e materiali. I cittadini di Rouen difendono la guglia di cui viene sostenuta l'abbattimento, così i lavori rimangono sospesi per lungo tempo e non riprendono che nel 1875 (da AA.VV., 1979).

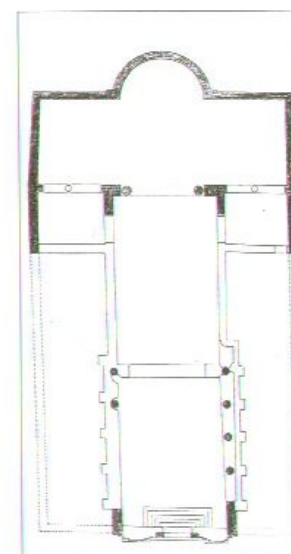
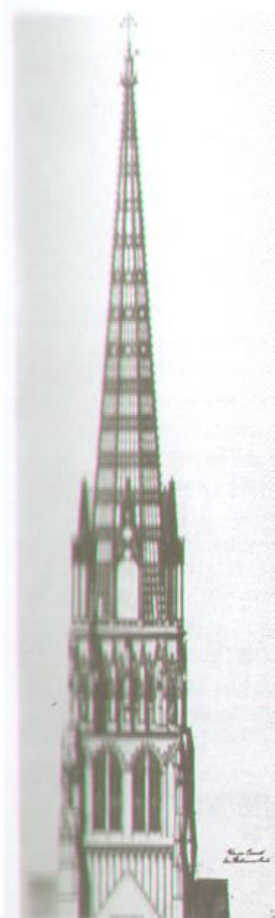
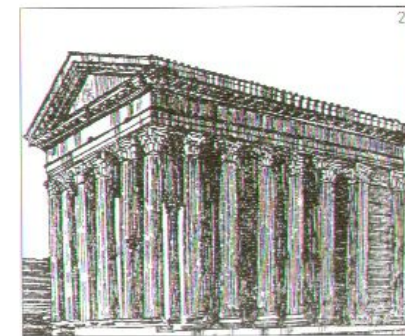


FIGURE 20-21 • Vienne (Francia). Il tempio di Augusto e Livia adibito nel Medioevo a chiesa cristiana e lo stesso tempio ripristinato. Edificio esastilo modesto per dimensioni (m. 24x15x17) ma di belle proporzioni, risalente al 25 a.C. circa, sembra sia stato dedicato due volte, prima a Roma e Augusto, 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.

Singularissimo 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 inseparabile, 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 *assetto 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", 11, 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).

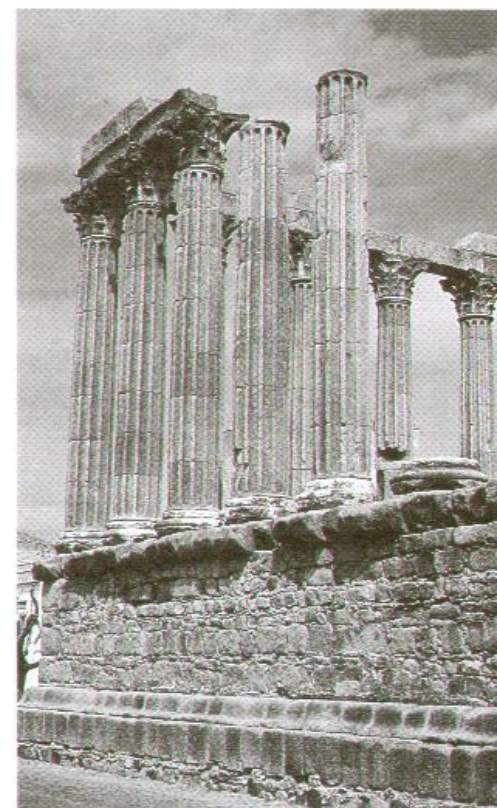


FIGURA 23 • Évora (Portogallo), veduta del tempio romano, cosiddetto di Diana. Sorge al centro della città, rammentata da Plinio come Eborac Cerealis; è riferito a Diana pur senza elementi che confermino questa dedizione. È un tempio esastilo periptero che si sviluppa secondo l'orientamento nord-sud; nel medioevo è stato inglobato nella fortificazione cittadina e così è rimasto fino agli inizi del XX secolo. Grazie a questa circostanza i resti del tempio - unico del genere sulla 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 porte sul fianco orientale, hanno perduto anche il capitello. In ogni caso si tratta di un significativo esempio di liberazione e integrazione condotta 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 giovanoniano, 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 precisi 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, 1984), 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 1987).

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).

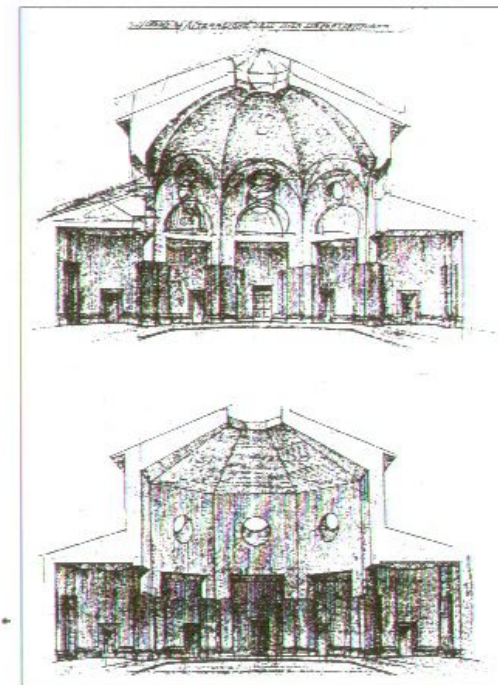
Queste e molte altre simili esperienze avrebbero dovuto far riflettere sugli ambiti ben circoscritti del restauro e, specialmente, sulle possibilità non illimitate dei suoi postulati filologici. Una meditazione che avrebbe certamente permesso di chiarire come, in determinate condizioni, ci si debba appagare 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

FIGURA 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.



FIGURA 25 • Firenze. Santa Maria degli Angeli (detta la Rotonda). L' schema 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 soddisfacente". Sulla schema prescelto un membro non identificato del consesso ha bruciato, 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).



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.

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-

FIGURA 26 • 7-28 • Messina. Duomo, la facciata dopo il sisma del 1908: l'aspetto attuale è l'opera di ricostruzione. La facciata di Messina, uno dei maggiori esempi di architettura gotica della Sicilia e del Mezzogiorno d'Italia, di cui i documenti provano l'esistenza già nella prima metà del XII secolo, fu distrutta da una serie di crolli e incendi, e successivamente da interventi di rifacimento e di trasformazione. L'aspetto più rilevante è costituito dalla ricostruzione della chiesa dopo il terremoto del 1908 che ne aveva quasi completamente distrutta la facciata. La facciata fu ricostruita da Giuseppe Patricolo dopo il sisma del 1908. A sua volta la configurazione degli anni venti subisce alcuni danni nell'ultimo conflitto mondiale per cui la cattedrale oggi si presenta "come un'opera nuova sul disegno e il ricordo di quella antica" (Dillon, 1944, p. 124). In particolare, per quanto riguarda la facciata, eliminate le parti barocche, fra le quali il modesto compimento barocco della facciata, si ricompongono e si reintegrano l'incrostazione marmorea che la ricorre per circa metà della sua altezza e i tre portali, opere composte realizzate fra la fine del Trecento e la prima metà del XVI secolo, ripetutamente e gravemente danneggiati dal tempo. Per il resto, viene riproposta l'"originaria" architettura gotica, ricorrendo a una merlatura (da Currò, 1991).

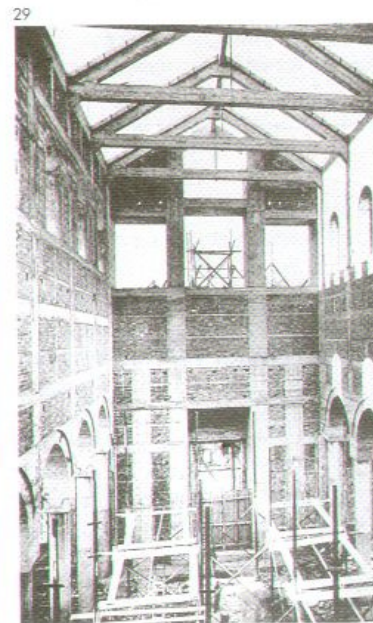
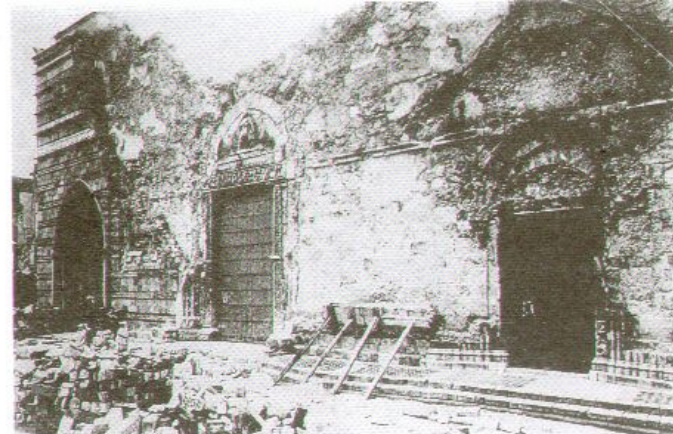


FIGURA 29 • Messina. Duomo, interno, la navata centrale durante i lavori di ricostruzione (dal 1909) affidati a Francesco Valenti, per la parte architettonica e ad Aristide Giannelli, per gli aspetti statici. Il dibattito che ha accompagnato varie stesure del progetto, mette in evidenza una totale avversione per il barocco e per il neomedievalismo ottocentesco ai cui seguaci si devono molti rifacimenti del duomo stesso (A. Gallo, G.F. Arena, L. Savoia ed altri). Parallelamente la discussione si incentrava sulla duplice possibilità: conservare i resti costruendo una nuova fabbrica o, in alternativa, effettuare il ripristino delle forme originarie. Soluzione, quest'ultima, che prevale e che viene concretizzata da Valenti in un progetto di rifacimento integrale dell'opera, previa demolizione generalizzata di tutti i muri perimetrali risparmiati dal sisma tranne quelli delle absidi che dovevano essere salvati per i pregevolissimi elementi architettonici ivi contenuti. Inoltre, onde aderire alle norme sismiche rese obbligatorie nel 1909, la nuova struttura portante - progettata da Giannelli - è costituita da telai chiusi in cemento armato dissimulati nelle murature (da Currò, 1991).

rio, ricostruisce con il "rigore" storico che deriva dalla certezza dei dati documentari degli elementi superstiti.

In realtà, proprio nell'Alhambra, seguendo questi indirizzi, Torres Balbás rend operante il programma generale dei lavori redatto da Ricardo Velázquez Bosco nel quale vengono precisati i criteri che dovrebbero guidare l'intervento. Il documento compilato in più versioni (proposte preliminari, 1915-17; programma definitivo, 1917 piano di conclusione lavori del palazzo di Carlo V, 1920), insiste sull'opportunità d'impedire che continui lo stato di rovina del monumento. Si raccomanda così la conservazione dei resti antichi senza che alcuna riparazione modifichi o alteri la forma primitiva; si auspica l'impiego di materiali esistenti in loco e, di contro, si autorizza l'architetto direttore ad utilizzare materiali moderni purché essi non interferiscano con le parti originali si da creare "confusione" con la fabbrica antica (Vilchez Vilchez 1990, pp. 249-64).

In tal modo i lavori, condotti prima da Modesto Cendoya (1907-23) poi da Leopoldo Torres Balbás (1923-36), seguono i dispositivi nei quali Velázquez Bosco ha delineato con chiarezza i postulati della differenziazione e del minimo intervento che caratterizzano il cosiddetto "restauro filologico".

In particolare Torres Balbás, coerentemente con i principi, persegue la netta distinzione fra parti originali e parti aggiunte; in proposito è significativa la sua proposta di reintegrare il motivo romboidale, che sovrasta gli archi del Patio de los Arrayanes dell'Alhambra, attraverso un "tessuto nuovo" che dia il medesimo effetto dell'antico senza riprodurlo esattamente; per far questo, egli dice, "ci si serva di un tipo di rigato a disegno geometrico" (Torres Balbás, 1933a).

Torres Balbás parla di "eclettismo" e di "elasticità", rimanendo però fedele ai criteri conservativi; attribuisce particolare importanza sia alla "solidità" delle fabbriche che ai loro caratteri archeologici e ai loro aspetti artistici. Inoltre, come Giovannoni, egli afferma che "sarebbe puerile stabilire regole generali per il restauro dei monumenti" (Torres Balbás, 1933b, p. 69); infatti le medesime norme non potranno mai essere valide indifferentemente per tutti i monumenti del passato. Secondo lui, l'unico suggerimento possibile, come orientamento generale, è ancora una volta il rispetto assoluto dell'opera applicando la regola di evitare aggiunte o, quando indispensabili, di renderle distinguibili.

4.2 AUSTRIA E GERMANIA

In Austria il dibattito si svolge soprattutto all'interno della Imperial-regia Commissione centrale per lo studio e la conservazione dei monumenti, costituita nel 1850, e nei convegni annuali sulla tutela dei monumenti organizzati dal 1900 in poi.

Per valutare quanto sia stata rilevante la funzione della Commissione centrale basta pensare all'opera di due suoi membri: Alois Riegl e lo storico dell'arte boemo Max Dvořák. Il primo, come si è già detto, parla espressamente di "valori"; il secondo elabora e sviluppa le teorie riegliane nel tentativo di cogliere "una fondamentale unità nei diversi aspetti della cultura di un'epoca" (Dufrenne e Formaggio, 1981, p. 306). Successore di Riegl alla Commissione centrale, Dvořák (1874-1921) nel 1916 pubblica il *Katechismus der Denkmalpflege* ("Catechismo della tutela dei monumenti") nel quale esamina i pericoli che minacciano l'antico patrimonio artistico e i problemi di un'etica

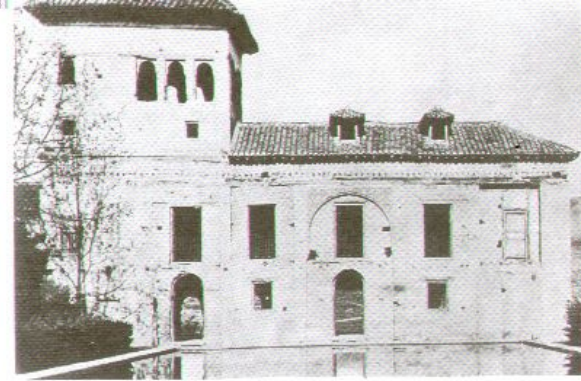


FIGURE 30-31-32-33 • Granada (Spagna). Alhambra, Portico (torre delle Dame), secondo un disegno di J.F. Lewis (1834; fig. 30), al principio del XX secolo (fig. 31), dopo il restauro del 1924 (fig. 32) e, successivamente ai lavori del 1959 (fig. 33).

La figura 30 mostra il portico in stato di rovina; la figura 31, invece, rappresenta il portico dopo il restauro del 1924. La figura 32 mostra il portico dopo il restauro del 1959. La figura 33 mostra il portico dopo il restauro del 1959.

La figura 30 mostra il portico in stato di rovina; la figura 31, invece, rappresenta il portico dopo il restauro del 1924. La figura 32 mostra il portico dopo il restauro del 1959. La figura 33 mostra il portico dopo il restauro del 1959.

La figura 30 mostra il portico in stato di rovina; la figura 31, invece, rappresenta il portico dopo il restauro del 1924. La figura 32 mostra il portico dopo il restauro del 1959. La figura 33 mostra il portico dopo il restauro del 1959.

La figura 30 mostra il portico in stato di rovina; la figura 31, invece, rappresenta il portico dopo il restauro del 1924. La figura 32 mostra il portico dopo il restauro del 1959. La figura 33 mostra il portico dopo il restauro del 1959.

La figura 30 mostra il portico in stato di rovina; la figura 31, invece, rappresenta il portico dopo il restauro del 1924. La figura 32 mostra il portico dopo il restauro del 1959. La figura 33 mostra il portico dopo il restauro del 1959.



FIGURA 34 • Granada (Spagna). Alhambra, Portico (torre delle Dame), particolare del soffitto decorato della locata. L'edificio, sito sul fondo dei giardini del Portico, presenta un portico con soffitto e cupola artesonados. Un intervento di restauro deve essere riconosciuto alla reintegrazione dell'apparato decorativo che Torres Balbás realizza in "stile moderno" in modo che, senza riprodurre con fedeltà l'originale, renda otticamente il medesimo effetto.

culturale della tutela e del restauro. Anch'egli ribadisce il rispetto per tutto il passato storico tenendo conto che "le cose di minore importanza spesso hanno bisogno di maggior protezione di quelle più significative" (Dvořák, 1916, trad. it. 1972, p. 19). Un concetto di universalità che non legittima più preferenze unilaterali per questo o quello stile; infatti anche per Dvořák, come per Giovannoni e per Torres Balbás, "l'arte, nel suo sviluppo millenario non può essere giudicata sulla base di una formula valida per tutti i casi" (Dvořák, 1916, trad. it. 1972, p. 21). Ancora una volta si ripete che non possono essere stabilite regole fisse e si parla di una tutela più generale, rivolta anche al carattere locale e alla storicità dei monumenti.

Nell'ambito dei convegni annuali, cui partecipano in prevalenza personalità austriache e tedesche, vengono sistematicamente trattati temi di restauro e di arte moderna, problemi di "stile", questioni legislative e tecnologiche, soluzioni di carattere generale o pertinenti ad un singolo monumento. In particolare nel convegno di Dresda (1900) è stilato un insieme di norme, in quello di Erfurt (1903) si parla della ristrutturazione del duomo di Meissen (Sassonia) e, in altre occasioni, si discute del restauro del castello di Heidelberg nel Baden. Su questi argomenti si aprono vasti dibattiti che vedono delinearsi posizioni contrastanti, come avviene fra due storici dell'arte tedeschi a proposito del duomo di Meissen: Georg Dehio (1850-1932) sostiene la conservazione dello statu quo mentre Cornelius Gurlitt (1850-1938) propone il ripristino della situazione anteriore all'incendio del 1547, attraverso il progetto di Alexander Linnemann.

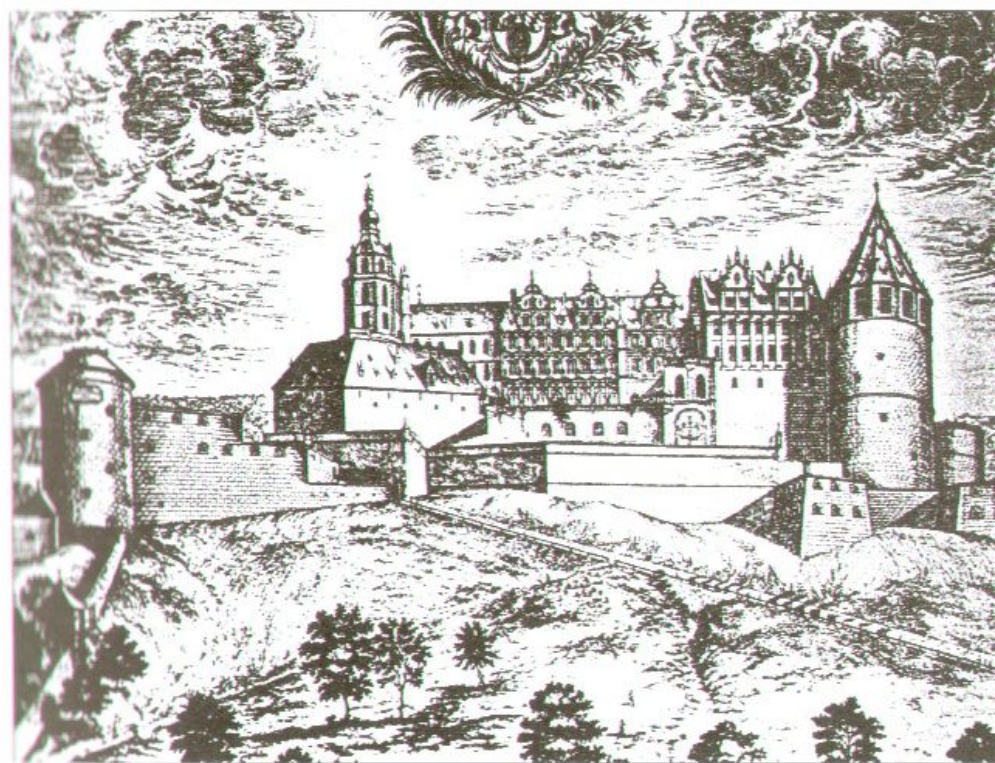
Nel caso del castello di Heidelberg, alla proposta di ricostruzione dell'Otheinrichsbau, redatta da Karl Schäfer nel 1900, che prevedeva un consistente aumento di volumetria, si oppongono lo storico tedesco Georg Dehio e l'architetto austriaco Otto Wagner, entrambi contrari ad una totale reinterpretazione. Parallelamente alla tesi di Dvořák, Dehio associa il concetto di "monumento" a quello di *res publica* e pertanto considera la tutela un compito della collettività. Egli è il primo a parlare di una doppia natura dell'opera architettonica nella quale individua sia valori spirituali, sia valori materiali; gli unici che, estrinsecandosi nel campo dell'oggettivo e del reale, consentono operazioni conservative.

Di fatto in Germania coesistono due atteggiamenti prevalenti: quello degli innovatori, per lo più impersonato dagli architetti, e quello dei conservatori, più moderati, costituito soprattutto da storici dell'arte.

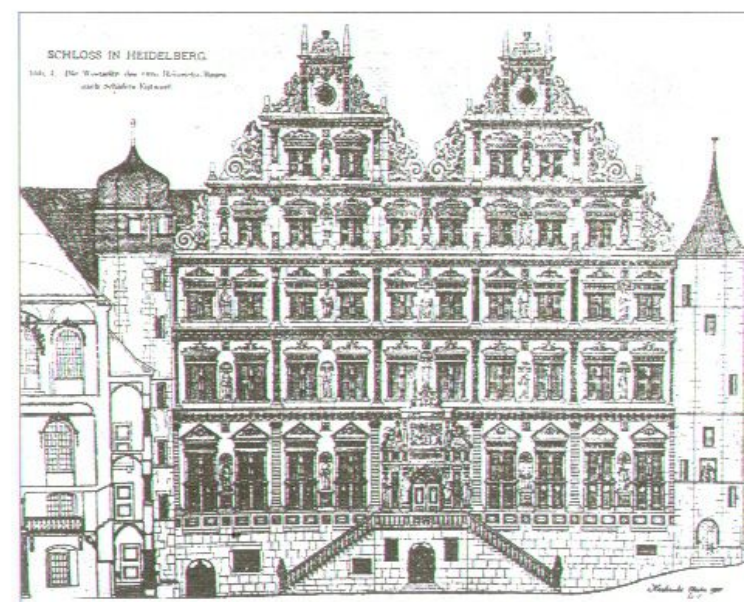
Fra i primi si segnala Paul Tarnow (1848-1921) l'architetto dell'opera del duomo di Metz, il quale continua ad applicare i metodi del ripristino tanto che al portico barocco ne sostituisce un altro maggiormente "in stile" (1903). L'idea dominante è, ancora una volta, l'unità stilistica che egli pone alla base delle sue convinzioni (1903): una serie di regole delineate in nove punti nelle quali Tarnow sembra voler coniugare i principi filologici con le formule più strettamente stilistiche. Mentre parla di notorietà e manutenzione si dichiara disponibile al completamento e alla sostituzione precisando che le aggiunte devono essere eseguite con fattura assolutamente fedele, secondo lo spirito dell'architetto primitivo.

Una posizione certamente più mediata è quella di Paul Clemen (1866-1947), storico dell'arte e primo soprintendente della Renania, a Bonn, per più di quindici anni. Nel suo fondamentale testo *Die deutsche Kunst und die Denkmalpflege* (1933) egli ribadisce la necessità di "conservare e non restaurare", parla dell'importanza del simbolismo nelle opere figurative, sottolinea gli aspetti nazionalistici dello stile, divide

FIGURA 35
FIGURA 36



Fra i primi si segnala Paul Tarnow (1848-1921) l'architetto dell'opera del duomo di Metz, il quale continua ad applicare i metodi del ripristino tanto che al portico barocco ne sostituisce un altro maggiormente "in stile" (1903). L'idea dominante è, ancora una volta, l'unità stilistica che egli pone alla base delle sue convinzioni (1903): una serie di regole delineate in nove punti nelle quali Tarnow sembra voler coniugare i principi filologici con le formule più strettamente stilistiche. Mentre parla di notorietà e manutenzione si dichiara disponibile al completamento e alla sostituzione precisando che le aggiunte devono essere eseguite con fattura assolutamente fedele, secondo lo spirito dell'architetto primitivo.



i monumenti in diverse classi: volontari e involontari, vivi e morti; tratta aspetti legislativi della tutela e si occupa della preparazione professionale di un buon conservatore che riassume in due parole: rispetto e prudenza. L'espressione "cura dei monumenti" (*Denkmalspflege*) per Clemen significa un trattamento coscienzioso degli oggetti da conservare. Egli poi distingue la conservazione dal restauro: la prima, volta a mantenere l'esistente; la seconda, tesa a ripristinare il non esistente. In sostanza lo stesso autore, pur riconoscendo grande validità alle teorie prevalenti nell'Ottocento, è ben consapevole che il restauro moderno non può uniformarsi alle posizioni del passato; il suo compito è mantenere vivo il monumento come testimonianza tangibile del fluire del presente; per far questo non è necessario ricostituire l'entità originaria dell'opera, bensì garantire la permanenza di ciò che la rende irripetibile. In fondo, nonostante le sue incertezze, Clemen dimostra di conoscere bene i limiti del restauro "tradizionale" che aspira a superare; tuttavia questa volontà non gli è sufficiente a delineare concrete e ragionevoli alternative concettuali e operative.

4.3 UNGHERIA

Anche in Ungheria i procedimenti seguiti sono, nelle linee generali, quelli di Vienna; ne è prova la legge di tutela XXXIX, del 1881, modellata su quella austriaca. In realtà, la corrente stilistica ha in questo paese alcuni importanti divulgatori anche nei primi decenni del Novecento, come dimostra l'attività di Imre Steindl (1839-1902), autore di numerosissimi ripristini fra cui quello del castello di Vajahunyad (Hunedoara in Transilvania, Romania) e Frigyes Schulek (1841-1919) restauratore della chiesa di Nostra Signora, detta di Mátyás, cioè di Mattia Corvino, a Buda. Nonostante queste permanenze, il cosiddetto "restauro filologico" risulta essere ben affermato e definito già alla fine dell'Ottocento, come appare nelle enunciazioni di Gyula Foster (1846-1932), presidente della Commissione nazionale dei monumenti e convinto assertore delle nuove tendenze conservative. Egli giudica "inammissibili i restauri in stile" e, insieme a Istvan Möller (1860-1934), László Gyalus (1855-1941) e Kálmán Lux (1880-1961), mostra una netta propensione a considerare il restauro come operazione scientifica. Fra questi si distingue l'architetto Möller, rappresentante dell'eclettismo ottocentesco, per il singolare rigore del suo lavoro. Egli agisce all'interno di due principali riferimenti operativi: l'archeologico e il filologico. Due modalità esemplificate dall'intervento di ricomposizione condotto sulla cella tricora del mausoleo paleocristiano di Pécs, scoperta nel 1922 (Fülep, Bachmann e Pintér, 1978, pp. 85-106) e dal restauro della cattedrale di Gyulafehérvár (Transilvania) compiuto nei primi anni del nostro secolo (Entz, 1958). Qui, oltre a consolidare strutture e apparecchiature, Möller aspira a ricomporre forme e, per raggiungere l'intento, lavora con il particolare scrupolo del filologo, come prova la diligente numerazione dei pezzi, oggetto di smontaggio e rimontaggio, e l'accurata segnatura degli elementi introdotti ex novo sui quali fa incidere le sue iniziali e la data della sostituzione. Anche gli architetti Gyalus e Lux, entrambi attivi presso la Commissione nazionale dei monumenti, operano seguendo i medesimi principi. Il primo restaura l'imponente basilica romanica dell'abbazia benedettina di Ják (1896-1904), il secondo lavora nel

FIGURA 37
FIGURA 38

FIGURA 39

FIGURE 37-38 • Budapest. Chiesa parrocchiale di Nostra Signora della Fortezza (Mátyás templom) nello stato che aveva intorno al 1870 (fig. 37) e veduta attuale (fig. 38). La fabbrica originaria risale alla metà del XIII secolo, nel secolo XV sono aggiunte le cappelle laterali gotiche e il re Mattia vi aggiunge la torre (1470). Sotto la dominazione turca la chiesa viene trasformata in moschea e spogliata di arredi e decorazioni. Dopo la liberazione (1686) l'edificio subisce un sostanziale adeguamento ed accoglie sepolcreti e finiture barocche. L'architetto Frigyes Schulek - uno dei massimi esponenti del revival storico-medievale, inteso come somma delle tradizioni patriottiche e popolari - conduce il restauro della parrocchiale tra il 1874 e il 1896. Un intervento radicale che conferisce alla fabbrica un carattere gotico maturo con parti romaniche, vi aggiunge cappelle sul lato nord, completa o meglio "inventa" la torre gotico fiorita e la facciata principale. Infine accresce notevolmente la decorazione interna ed esterna (da Dercsényi, 1969).



FIGURA 39 • Ják (Ungheria). Abbazia benedettina, veduta esterna. Consacrata nel 1256, essa presenta un impianto a tre navate su pilastri senza transetto e con absidi semicirculari. La chiesa ha sofferto molti danni per gli attacchi turchi ed è stata più volte colpita da fulmini. Il suo restauro comincia nel 1896 e si conclude nel 1904 su progetto di László Gyalus (1865-1941). I muri delle torri demoliti fino al secondo livello e i campanili in pietra ripresi da quelli della chiesa di Zsámbek modificano notevolmente le proporzioni delle torri ma nessuna trasformazione importante interessa il volume del complesso. Comunque, ove la pietra si presenta fortemente danneggiata, essa viene sostituita replicando o completando la decorazione. Lo stesso processo è applicato al portale principale. Per contro sono mantenute le teste barocche degli apostoli poste in sostituzione di quelle originali distrutte dai turchi; ad eccezione delle teste di quattro apostoli, oltre quella del Cristo, che sono autentiche. Ma la principale trasformazione riguarda le navate laterali nelle quali sono costruite ex novo volte a crociera riferendo al profilo delle nervature del narthex e del coro quadrato. Peraltro, data l'impossibilità di riprodurre la tecnica dei tagliatori di pietra medievali, gli elementi aggiunti dal restauro sono perfettamente visibili.



palazzo reale Arpádiana a Esztergom dove, nel 1934, si inizia l'opera di rimontaggio dei resti della reggia e della cappella, rinvenuti negli scavi. Due casi che, nonostante le differenze dovute alle diverse condizioni di partenza, esibiscono una sostanziale uniformità di metodo: dal consolidamento all'anastilosi, dalle operazioni aggiuntive o reintegrative alla ricomposizione o ricostruzione esemplificativa di parti. Tutto ciò nel preciso intento di "presentare in modo autentico il passato (...) non falsificando e non abbellendo (...) ciò che è andato perduto" (Merényi, 1972, pp. 32-33).

4.4 FRANCIA

La Francia presenta un panorama del tutto particolare, soprattutto in virtù del suo antico ed efficiente ordinamento amministrativo preposto alla tutela e al restauro dei monumenti. Una struttura centrale che trova i suoi supporti operativi prima nella figura dell'*architecte diocésain*, poi, dal 1897, in quella dell'*architecte en chef des monuments historiques* reclutata, come la precedente, attraverso concorsi pubblici.

Quest'impianto fortemente accentrato permette un'efficace opera di catalogazione e garantisce un'attività restaurativa quanto mai omogenea e di elevata qualità. Peraltro la patria di Viollet-le-Duc non sembra tradire gli insegnamenti del maestro dei quali si limita, dalla fine dell'Ottocento, a dare interpretazioni più blande.

Paul Léon (1874-1962), direttore generale delle belle arti, uno dei principali esponenti del restauro architettonico e autore, fra l'altro, di una monumentale storia dei monumenti francesi (Léon, 1951), spiega il parziale distacco dagli orientamenti stilistici soltanto con motivazioni pratiche: afferma infatti che lo Stato, estendendo l'opera di protezione ad un grande numero di edifici, deve limitarsi ad effettuare opere di consolidamento e di stretta conservazione rinunciando, per ragioni di bilancio, alle costose opere di restauro.

D'altra parte i corsi svolti nelle scuole e principalmente alla École des Chartres avevano suscitato nelle giovani generazioni di architetti — soprattutto per opera di Robert de Lasteyrie e, dopo di lui, di Germain-Antonin Lefèvre-Pontalis — una più viva consapevolezza conservativa, avvicinandoli maggiormente ai punti di vista archeologici. Ciò ha diffuso la convinzione di dover mantenere tutto quello che il passato ci ha trasmesso, comprese le modificazioni apportate ai monumenti in tempi successivi alla loro primitiva formulazione.

In questo mutare di convinzioni che, peraltro, nella concretezza delle singole situazioni appare molto parziale, Léon vede l'influenza del pensiero ruskiano ed aggiunge che le ragioni economiche e dottrinarie sono favorite dalla disponibilità di metodi di consolidamento che permettono di evitare le dannosissime procedure di rimozione, nonché di smontaggio e rimontaggio dei pezzi. D'altra parte dopo le sperimentazioni condotte da Anatole de Baudot (1834-1915), l'allievo prediletto di Viollet-le-Duc, negli anni fra Otto e Novecento, l'impiego del cemento armato nel restauro dei monumenti diviene in Francia una procedura comune.

Altri caratteri che distinguono la situazione francese sono la sostanziale assenza del postulato della differenziazione dei materiali e della semplificazione delle forme nonché della suddivisione dei monumenti fra "viventi" e "morti", introdotta dal belga Louis Cloquet e generalmente accettata nei paesi europei.

Questi indirizzi, solidi e compatti, sono evidenziati molto bene dalla ricostruzione dei monumenti danneggiati durante la prima guerra mondiale, condotta in modo risolutivo a partire dal 1922. Un'opera di grande impegno diretta sino al 1928 dall'ispettore generale Charley Genuys, un "campione della conservazione integrale" il quale tuttavia, rifacendosi ai primi ispettori generali, stimava che il lavoro più perfetto fosse quello più "invisibile".

Fra i numerosissimi esempi, si rammentano gli interventi condotti da Pierre Paquet (1875-1959) sui monumenti di Arras (Artois). Opere particolarmente significative essendo state eseguite da un ispettore generale dei monumenti storici ed esponente dell'amministrazione che ha contribuito all'elaborazione del documento di Atene dopo aver partecipato attivamente alla conferenza; li ha svolto un'importante relazione riassuntiva dei metodi d'intervento adottati in Francia fra le due guerre, con particolare riferimento all'impiego del cemento armato (Paquet, 1933, pp. 192-99). Ad Arras l'architetto, con alcune nuove inserzioni, procede ad una accurata rimozione delle parti pericolanti e a un loro attento rimontaggio dopo aver consolidato gli archi che sorreggono i solai mediante l'utilizzazione, pur limitata, del cemento armato. Nella Torre di Piazza, Pierre Paquet impiega una nuova struttura portante, anch'essa in cemento armato, e modifica notevolmente gli ambienti interni. Viceversa, all'esterno egli opera una ricostruzione rigorosamente *à l'identique* realizzata con materiali trattati secondo i procedimenti medievali: pietre tagliate a dente di sega e a gradina (Léon, 1951, p. 502).

L'intervento nella cattedrale gotica di Soissons (Piccardia), condotto dall'architetto Emile Brunet, dimostra la sorprendente unità d'indirizzi che caratterizza il restauro architettonico in Francia. Al cemento armato viene affidato il consolidamento delle principali strutture orizzontali: travi, come è stato fatto a Reims, solette di ripartizione e catene. Viceversa, le parti in pietra da taglio sono accuratamente rimontate e integrate utilizzando lastre tratte dalle cave antiche e lavorate, anche queste, secondo i procedimenti medievali.

4.5 GRAN BRETAGNA

La letteratura sul restauro architettonico in Gran Bretagna ricalca generalmente le posizioni della Spab (*Society for the Protection of Ancient Buildings*) ed, in particolare, distingue il consolidamento dal restauro. Il primo consiste nel conservare le parti superstiti dei monumenti; l'altro nel rifare gli elementi distrutti o danneggiati utilizzando le forme originarie.

Ma i principi non possono essere interamente rispettati, in special modo nei monumenti ancor oggi utilizzati, che devono essere inevitabilmente modificati in relazione alle esigenze della vita moderna, secondo deroghe da stabilire in rapporto al valore di ogni singolo edificio. Comunque, le modificazioni dovranno sempre apparire senza nessuna preoccupazione di far rivivere lo stile antico. D'altra parte è ben noto che in Gran Bretagna l'architettura del nostro tempo è, di fatto, accolta nel restauro dei monumenti sin dagli ultimi anni dell'Ottocento, molto prima cioè che la Spab ne codificasse, nel 1921, la legittimità.

Ma anche nelle operazioni conservative le eccezioni non mancano e riguardano la possibilità di sostituire elementi degradati, da effettuare con materiali non necessariamente simili, e persino di ricostruire intere parti danneggiate limitando la riproduzione delle decorazioni a quanto è strettamente indispensabile all'economia figurativa dell'insieme.

Questi orientamenti si trovano puntualmente applicati nel restauro della chiesa d'Ashwell nell'Hertfordshire, condotto fra gli anni venti e trenta sotto la diretta sorveglianza della Spab. Ma è certo che il panorama generale del Regno Unito è caratterizzato dai comportamenti più vari nei quali prevalgono le ricostruzioni, generalmente eseguite secondo una prudente maniera dei nostri tempi, dove però non mancano, anzi sono numerose, le esercitazioni stilistiche. Più rigorosi appaiono invece i comportamenti adottati nei riguardi di quelli che la legislazione definisce "monumenti nazionali" (Baldwin Brown, 1905).

4.6 ITALIA

Nella fucina italiana dell'esperienza filologica si deve segnalare l'apporto di Ambrogio Annoni (1882-1954) il cui pensiero di docente e di restauratore, espresso in moltissimi scritti, è riassunto in un denso volumetto che può considerarsi il consuntivo della sua lunga e intensa operatività (Annoni, 1946).

Secondo Annoni, i monumenti non devono essere "mummificati", cioè conservati come cose morte. Al contrario è bene procedere al loro "avvaloramento" che tuttavia non deve essere falsificazione o mimetizzazione; in sostanza, egli ritiene che la valorizzazione sia una qualità da aggiungere al restauro e non consustanziale ad esso.

Un concetto che l'autore esemplifica facendo ricorso a vecchie e già note categorie; così, mentre i monumenti medievali, "molteplici di organismo o di particolari", non possono essere ricomposti, per gli edifici definiti nella "formula architettonica ed estetica", la ricomposizione è ammessa senza rischiare alterazioni. Per di più, l'avvaloramento deve estendersi anche nelle sistemazioni degli interni che Annoni sembra preferire a verde.

Nel restauro, continua lo studioso, non esiste un metodo. C'è una sola norma fondamentale e riassuntiva: "Dinanzi al monumento esso stesso è il maestro; ed ogni buon restauro per chi studi profondamente un monumento (...) si determina particolarmente da sé". Da qui l'attributo del "non metodo" dato ai procedimenti del "caso per caso" da lui suggeriti.

Significativo è poi il contributo di Carlo Ignazio Gavini (1867-1936); architetto, restauratore e storico dell'architettura, ricordato soprattutto per la sua fondamentale *Storia* finalizzata alla ricerca dell'autenticità genealogica e della certezza di datazione di ciascun edificio o di ogni sua parte (Gavini, 1927-28).

Nonostante il suo marginale contributo concettuale, Gavini fornisce un consistente corpus di esemplificazioni e di verifiche alla linea Boito-Beltrami-Giovannoni della quale è un importante seguace. Affermata l'indissolubilità del rapporto che lega la storia al restauro, egli asserisce la necessità di documentare gli interventi e di conferire loro la massima notorietà. Inoltre, è fra i primi a sostenere apertamente l'impiego dei nuovi materiali nel restauro, in particolare del cemento armato (Gavini, 1923, pp. 2-6) che lui stesso utilizza nelle "cinture" di incatenamento applicate all'ultimo piano del campanile di Santa Maria ad Antronico (Rieti), nell'intelaiatura verticale — già rammentata — inserita in Santa Maria di Collemaggio a L'Aquila per collegare la facciata con il corpo della chiesa e, soprattutto, in San Clemente a Casauria (Pescara) dove, fornita un'ipotesi ricostruttiva del suo stato originario, egli rinuncia a realizzare le parti mancanti e, per mezzo di travi in cemento armato lasciate

FIGURA 40 • Castiglione a Casauria (Pescara). Badia di San Clemente.

(a) lo stato precedente all'intervento mostra l'incompletezza della parte anteriore nonché la netta separazione fra la navata principale ed il transetto nel quale è stata ricavata la sagrestia ed altri vani accessori.

(b) l'ipotesi restitutiva proposta da Carlo Ignazio Gavini de "l'organismo che risultava perfettamente ricostruibile nella sua struttura sommaria" (Gavini, 1926; da Miarelli Mariani, 1979)

(c) il restauro di C.I. Gavini (1919-23, con interventi successivi) il quale rinuncia a costruire le parti mancanti, forse mai eseguite, per "una questione di principio connessa ai criteri fondamentali in fatto di restauri dei monumenti" connette il transetto con le navate mediante robuste travi di cemento in vista.

(d, e) Veduta prospettica dell'abbazia prima e dopo l'intervento (da Miarelli Mariani, 1979).

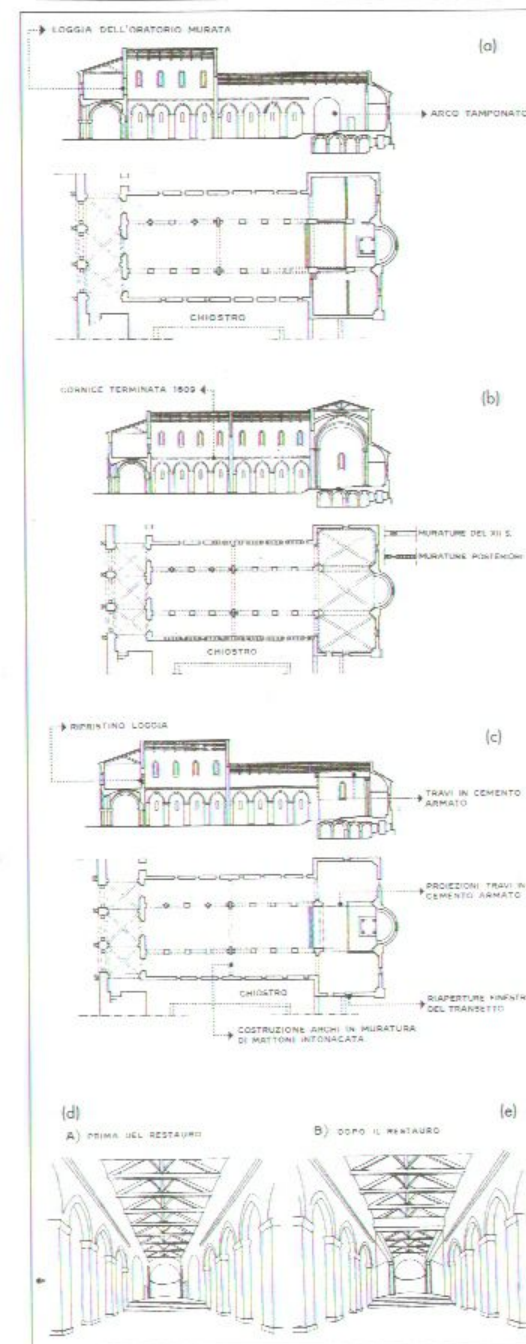


FIGURA 41 in vista, risolve la connessione strutturale fra le navate e il transetto (Gavini, 1920 pp. 97-109). Una soluzione certamente importante e innovativa che gli valse molte autorevoli e ingenerose critiche (Papini, 1946, pp. 24-29).

FIGURA 42 La concezione gaviniana del restauro, ancorché allineata alla cosiddetta "teoria intermedia", risulta tuttavia ancora strettamente correlata con i suoi contributi storiografici da cui deriva la propensione a classificare l'opera architettonica considerandola per parti e aspetti separati. Ne consegue un'inevitabile labilità delle "norme restaurative che inducono anche Gavini, come Giovannoni, verso soluzioni "stilistiche", indirizzate alla restituzione dello "stato originario". Operazioni di ripristino che testimoniano come il restauro sia ancora spesso guidato più dal "gusto" che dal "giudizio"; dicotomia riscontrabile anche nell'opera di Ignazio Gavini, il quale nel caso di Santa Maria Assunta ad Assergi (L'Aquila) propone di cancellare tutte le "sovrastrutture" in modo che la fabbrica possa tornare "ad apparire la chiesa del duodecimo secolo" (Gavini, 1901, pp. 316-29, 391-405). Di contro, nella basilica di San Saba in Roma (1901, M.E. Cannizzaro e I.C. Gavini) egli si preoccupa di "porre in evidenza le parti riconosciute di sicura autenticità e di trattare le altre in modo semplicemente schematico" così da "completare soltanto le linee d'insieme, eliminando ogni pericolo d'inganno e di falsificazione" (Gavini, 1910, p. 26).

Di particolare rilevanza è anche l'opera di Gino Chierici (1877-1961), studioso di storia dell'architettura (circa cento scritti) e restauratore attivo e stimato. Nell'ambito dell'amministrazione delle belle arti, egli lavora a Pisa, a Siena, a Napoli e, infine, Milano dove ha avuto il privilegio di dirigere la "liberazione" del complesso monumentale di San Lorenzo Maggiore (Chierici, 1938, p. 4). Anche lui, come Annor e molti altri operatori, non si sofferma troppo sugli aspetti eminentemente teorici, ma guarda piuttosto alle questioni concrete e attuative per le quali tenta applicazioni ponderate e pur coraggiose. Egli dimostra di recepire l'apparato metodologico proprio della linea "filologica" sulla quale fonda tutto il suo operare; fa costante riferimento a dati storici e rivolge particolare attenzione alla consistenza fisica della fabbrica.

FIGURA 43 In sostanza Chierici conferisce al restauratore il ruolo di indagatore e accorda al "metodo filologico" la proprietà di "metodo scientifico"; ribadisce il rispetto per l'arte di ogni tempo ed esclude in modo assoluto sia libere interpretazioni che soluzioni "analoghe". Egli conferma che il restauro non ammette "dilettantismi"; nell'unità d'intenti esso deve "servire a rivelare, a mantenere, a far rivivere naturalmente senza artifici, senza sottolineature l'opera antica" e il suo imperativo dovrebbe essere "soprattutto conservare" (Chierici, 1940, pp. 329-34).

5 IL RESTAURO ARCHEOLOGICO

Il restauro cosiddetto archeologico, quello che, nell'accezione attuale, riguarda resti dei monumenti antichi e, più in generale, tutto quanto riaffiora dagli scavi, non costituisce un ambito speciale e autonomo nel problema del restauro complessivamente inteso. Tuttavia la sua particolare vicenda amministrativa ed alcune peculiarità regolamentari ne rendono opportuna una, sia pur breve, considerazione specifica.

L'Italia già nel primo decennio postunitario si pone al passo dei paesi tradizionalmente

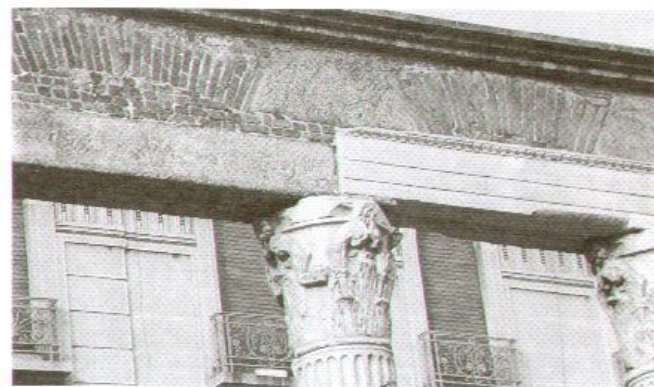
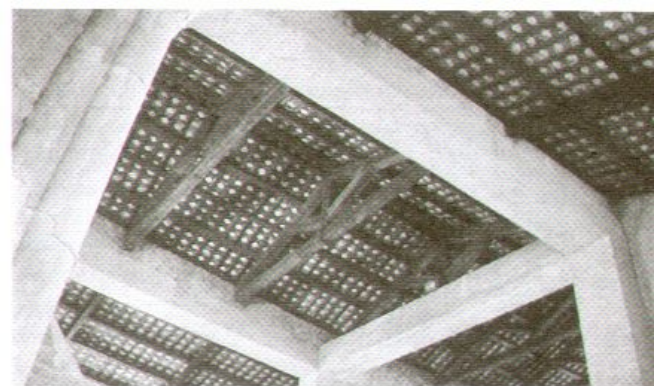


FIGURE 41-42 • Castiglione a Casauria (Pescara). Badia di San Clemente, veduta della navata centrale verso l'abside e dettaglio della struttura cementizia. Una scelta inconsueta e coraggiosa rispetto alla maniera corrente di dissimulare i materiali moderni; "Una soluzione che si potrà criticare quanto si vorrà (...) [ma che] risponde allo scopo vero ed unico del restauro che è quello della conservazione del monumento" (da Gavini, 1926).



FIGURE 43-44-45 • Milano, San Lorenzo Maggiore, veduta d'insieme del colonnato e dettagli dell'architrave e del rimontaggio delle colonne.

Alla metà del XX secolo le colonne si presentano gravemente degradate per gli effetti atmosferici aggravati dalle vibrazioni dovute al traffico pesante che vi si svolge davanti. Peraltro già da tempo avevano mostrato insufficienza statica ed erano state ripetutamente fasciate. Inoltre la trabeazione era in equilibrio instabile. In queste condizioni si era pensata anche alla ricostruzione del colonnato in altro luogo; una soluzione che è stata evitata con un'audace intervento condotto fra il 1952 e il 1955. Esso ha comportato lo smontaggio delle colonne ed il loro accurato rimontaggio, previa svuotamento, mediante una delicata operazione che ha affidato tutta la funzione portante ad un pilastro in cemento armato gettato nel loro interno. Lo stesso materiale è stato utilizzato per risarcire, reintegrare o sostituire gli architravi: in qualche caso il calcestruzzo è stato rimpiazzato - ottenendo identici risultati - da elementi d'acciaio. Tale intervento sarà replicato più tardi in termini molto simili a Roma sull'arco di Costantino (da Sanpolesi, 1980).



più avanzati come, per esempio, la Francia e gli stati di lingua tedesca che già intorno alla metà del secolo scorso potevano contare su un'organizzazione sufficientemente adeguata. A questo scopo si costituisce in tutte le regioni una rete di organismi periferici forniti di competenze scientifiche e amministrative atte a svolgere azioni di tutela nonché d'indirizzo e d'intervento diretto sui monumenti.

Insieme alla predisposizione delle strutture si avvia un'opera di regolamentazione dei lavori di scavo e di conservazione dei reperti. Nel 1865 il ministro della pubblica istruzione invia una circolare ai prefetti mediante la quale, per la prima volta, vengono impartite agli organi periferici indicazioni operative omogenee.

Più tardi, nel 1875, con la costituzione della Direzione centrale degli scavi e musei del regno, sono precisati l'assetto centrale e periferico del servizio archeologico e, subito dopo, delle istituzioni preposte alla tutela nei delicati anni del loro avvio; vengono allora emanate le Istruzioni (17 ottobre 1875) che definiscono, in nuce, i caratteri del restauro archeologico. "Qualsiasi pezzo di marmo, di pietra che mostri di essere stato divelto dal suo posto primitivo, sarà immediatamente ricollocato" (art. 6); "Non si intenderà per restauro, se non la sola opera necessaria ad impedire la distruzione del monumento scoperto" (art. 20; Bencivenni, Dalla Negra e Grifoni, 1987, parte I, pp. 306-07).

Quest'ultima proposizione dimostra che anche in Italia, come è già avvenuto in molti paesi e come avverrà poi in altri, il "restauro archeologico" si distingue nettamente dagli indirizzi prevalenti circa i monumenti architettonici. Infatti esso, caratterizzato dal prevalere degli interessi storici su quelli estetici, non persegue il ristabilimento dell'integrità e dell'unità di stile del manufatto ma si appaga piuttosto di mantenere ciò che sussiste operando, come testimonia l'art. 6 delle Istruzioni, il rimontaggio di parti andate fuori posto.

Finalità che rimangono stabili nel tempo e che si concretizzano in alcune operazioni canoniche che possono contare sopra varie esperienze anticipatrici condotte soprattutto dall'amministrazione borbonica nell'Italia meridionale e che consistono, principalmente, nell'anastilosi e nel trattamento delle lacune. Modalità d'intervento definite da una singolarissima stabilità concettuale, pur nelle diversità imputabili alla natura e alla qualità dei materiali, ai progressivi affinamenti tecnici, alle inevitabili variazioni del gusto.

Anche nel caso del "restauro archeologico", così come avviene nell'intero campo disciplinare, i vari paesi presentano alcune specificità che riguardano specialmente l'entità delle reintegrazioni.

In generale si può dire che in Gran Bretagna la conservazione dei resti archeologici tende ad evitare l'inserzione di nuovi materiali e non sono pochi i monumenti assolutamente privi di risarcimenti. Al contrario nel continente l'inserimento di materiali, tradizionali e non, con lo scopo di agevolare la comprensione del rudere oltrepassa di frequente, anche nel nostro paese, limiti ragionevolmente accettabili.

Un esempio paradigmatico è certamente costituito dai lavori condotti sull'Acropoli di Atene fin dal 1833, quando si iniziano gli scavi che vedono archeologi e architetti, molto spesso insieme, guidare l'opera di restauro.

Così, all'archeologo greco Kyriakos Pittakis succede l'architetto della corte bavarese Leo von Klenze che rimuove il presidio militare dall'Acropoli la quale, pertanto, può assumere il carattere di sito archeologico (1834). Seguono l'archeologo Ludwig Ross e gli architetti Stamatios Kleanthis ed

FIGURA 46 • Segesta (Trapani). Tempio, veduta di una porzione di trabeazione vista dall'interno. Sono evidenti le grappe e le fasciature metalliche - prima di ferro poi di bronzo, indi d'acciaio inossidabile - utilizzate con continuità negli interventi che si sono susseguiti dai primi anni dell'Ottocento fino ai nostri giorni.

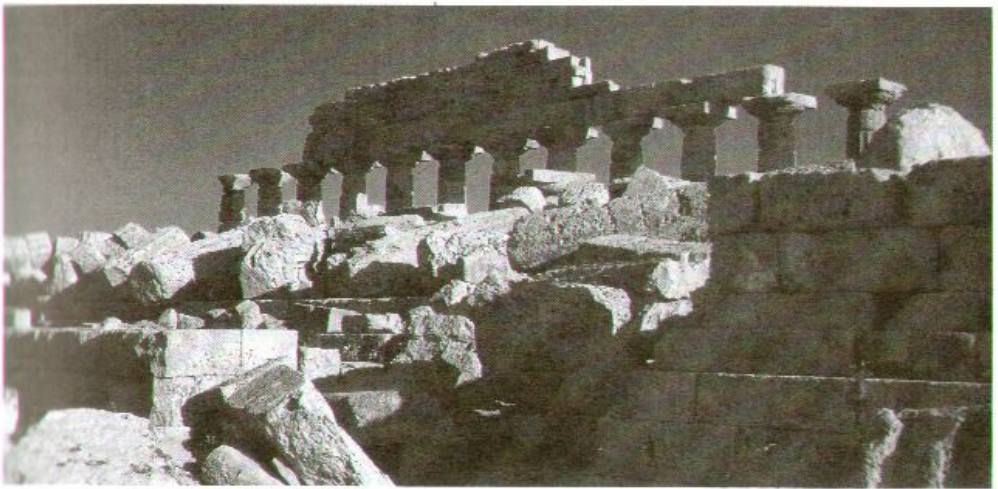
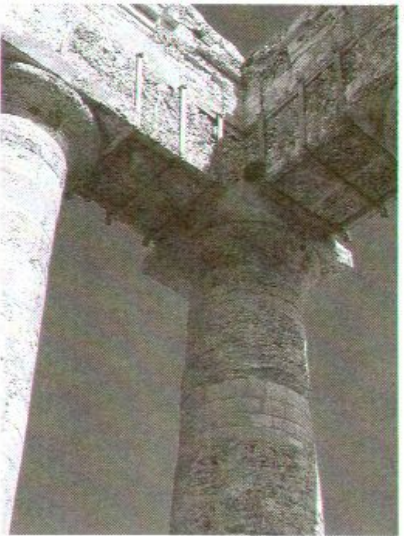


FIGURE 47-48 • Selinunte (Trapani). I resti del tempio C (di Apollo?), dopo l'anastilosi e dettaglio di una colonna con integrazione in laterizi. Il tempio periptero esastilo, databile intorno alla metà del VI secolo, secondo alcuni sorge sui resti di un tempio arcaico. Nel 1925-27 Francesco Valenti rialza dodici colonne del lato nord, complete di capitelli e di alcuni tratti di trabeazione e integra con laterizi le parti mancanti. Nel secondo dopoguerra la Soprintendenza archeologica di Palermo effettua un intervento di consolidamento che è consistito nell'inserimento di grappe di ottone, immerse in un conglomerato cementizio.

Eduard Schaubert con i quali si dà il via alla parziale ricostruzione, per lo più tramite anastilosi, del Partenone (1834), dell'Eretteo (1836) e del tempio di Atena Nike (1835-36). In questa prima fase i pezzi mancanti o frammentari vengono sostituiti con marmo pentelico. Successivamente (1842-45) K. Pittakis, insieme ad A. Rizos-Rangabé, utilizza solamente blocchi antichi recuperati nello scavo senza però determinarne l'esatta, originaria posizione; in realtà Pittakis anticipa le moderne pratiche di restauro, rispetta i materiali antichi, unisce fra loro i frammenti, evita scrupolosamente l'impiego di nuovi conci interi e, molto spesso, segnala l'intervento apponendovi la data.

In modo diverso si comporta l'architetto A. Paccard il quale, nel portico delle Cariatidi (1846-47), sostituisce le colonne con "brutti" mattoni e puntelli murari, poi ripara il podio e l'architrave con nuovi blocchi, che si riveleranno dannosi per la struttura antica.

Infine, sotto la supervisione di P. Eustratiadis (1870-72), i rinforzi vengono eseguiti con barre di ferro e, a sostegno della porta ovest, si erigono un arco di mattoni e una rudimentale muratura mista (pietre e laterizi).

In sostanza, nel 1890, lo scavo dell'Acropoli è concluso; dal 1894 si inizia una nuova fase della ricostruzione nella quale, per motivazioni strettamente estetiche, l'ingegnere civile Nicólaos Bálanos preferisce reintegrare i rocchi mancanti o mutili del fianco orientale del peristilio del Partenone (1898-1902) con un conglomerato cementizio piuttosto che con la stessa pietra naturale usata, in origine, nel tempio. Inoltre Balanos, che lavora anche all'Eretteo (1902-09), ai Propilei (1909-17) e al tempio di Atena Nike (1935-40), introduce travi di ferro nei blocchi danneggiati, utilizza il cemento armato per le parti destinate a non rimanere in vista, elimina le antiestetiche soluzioni di sostegno ottocentesche in mattoni e procede nella ricostruzione impiegando, per quanto possibile, il materiale ancora disponibile.

Il caso dell'Acropoli di Atene ben esemplifica le principali scelte di metodo, le sperimentazioni e le molte questioni specifiche del campo archeologico. Tuttavia, per maggior efficacia, si citano altri episodi che testimoniano più esperienze.

È il caso del complesso funerario di Zoser (III dinastia, 2650-2600 a.C.) a Saqqarah dove, attraverso operazioni di rimontaggio, integrazione e consolidamento, viene attuata una sorta di anastilosi (Carbonara, 1984, pp. 47-48) che consente di recuperare il colonnato per un'altezza pressoché costante; come supporto si realizza un nucleo resistente in laterizio il cui involucro, per approssimarsi alla pietra originale, viene restituito con cemento bianco addizionato a polvere e granulato della stessa pietra.

In tutti questi interventi il tema ricorrente riguarda l'opportunità d'impiegare un tale o tal'altro materiale in relazione a specifiche necessità: sistemi tradizionali o moderni mezzi costruttivi. Si propende per gli uni o per gli altri, oscillando fra ragioni tecniche ed esigenze estetiche che concernono, principalmente, le possibilità di applicazione dei vari materiali e, soprattutto per quelli nuovi, l'ancora sconosciuto variare del loro aspetto nel tempo. La casistica è molto vasta, nel bene e nel male. Pertanto le scelte dei restauratori evidenziano due diversi orientamenti: quello dell'occultare le opere di completamento o di adeguamento tecnico e quello, opposto, di esibirle come segno dichiarato di novità e filologica distinzione.

In particolare, il cemento è considerato opportuno e risolutivo in molte occasioni. Così l'archeologo L. Pernier lo impiega a Festo (isola di Creta) per consolidare le strutture murarie in ciottoli e terra e G. Jacopi lo utilizza nell'anastilosi della Stoà di Camiros a Rodi: un altro esempio dove il nuovo materiale, insieme a quello antico molto deteriorato, non dà i risultati sperati e non evita il crollo documentato da G. Pavan nel 1966.

In Italia, il primo Stato che promuove azioni di tutela per il patrimonio archeologico, è il regno delle Due Sicilie. La "conservazione e ristorazione" è attuata attraverso i "piani delle antichità" dove, fra i tanti siti elencati, compaiono anche il tempio di Segesta e le rovine di Selinunte.



FIGURE 49-50 • Selinunte (Trapani). Il tempio E, dettagli del colonnato con integrazioni in cemento. Sacro a Hera, è il più meridionale dei tre templi che sorgono sulla collina orientale. Esso assume la sua forma definitiva e compiuta negli anni 460-450 a. C. I suoi elementi furono in gran parte rimontati mediante operazione di anastilosi e di reintegrazione che è stata prima fortemente contrastata, poi molto criticata sia per aver mutato notevolmente un suggestivo ambiente archeologico che per le modalità di esecuzione e per i materiali impiegati. L'intervento, approvato nel 1955, è stato progettato e diretto negli anni successivi da Jole Bavia Marconi ed è stato eseguito con la consulenza della direzione generale e del Consiglio superiore delle antichità e belle arti. I lavori sono consistiti nella sistemazione degli elementi del tempio recuperati e ordinati, nella reintegrazione in conglomerato cementizio armato di alcune parti mancanti, peraltro eseguita con indubbia perizia.

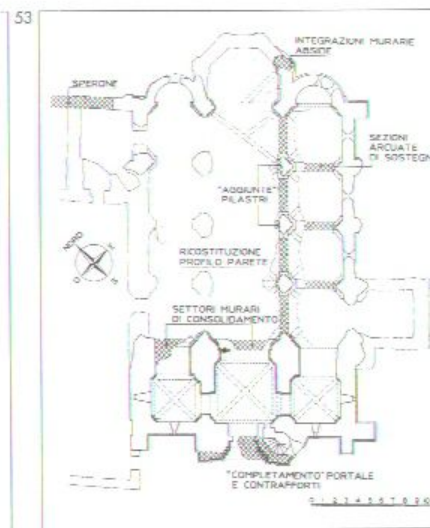
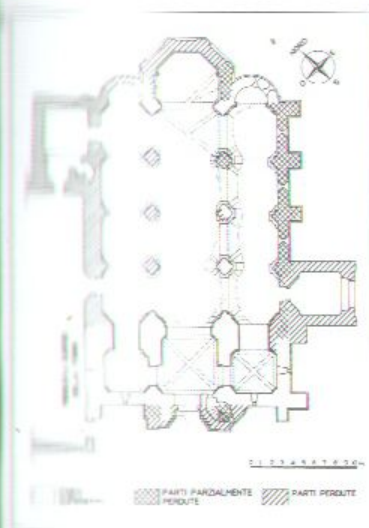


FIGURE 51-52-53 • Zsámbék (Ungheria). Abbazia premostratense, veduta d'insieme; stato dell'abbazia prima dell'intervento di Istvan Möller (1899) e ricostruzione grafica dei principali lavori da lui condotti. L'organismo basilicale, realizzato fra la metà del XIII e il XIV secolo, fa parte del cosiddetto gruppo di Leánytő, costituito da almeno quattro edifici reciprocamente legati dalla comunanza delle tre navate, la mancanza di transetto e la facciata a due torri gemelle aperte verso l'interno. Sul finire del Trecento, viene annesso alla fabbrica un convento costruito da Ajnord sul lato nordoccidentale della chiesa. Nel 1581, un evento bellico fra turchi e ungheresi procura i primi cospicui danni e, successivamente, nel 1763, un terremoto provoca ulteriori guasti: l'edificio del monastero è distrutto e la chiesa cade in rovina. Queste "rovine fuori terra" rimangono tali sino alla fine del secolo scorso, quando Möller interviene per consolidare le fondazioni e garantire la permanenza dei resti realizzando speroni e rinforchi e reintegrando archi, piedritti e settori murari (da Sette, 1990-92).

I lavori condotti in oltre un secolo sul tempio di Segesta costituiscono un altro caso esemplificativo (Tomaselli, 1985, pp. 149-70). Nei primi interventi del 1781, diretti dall'architetto Carlo Chenchi e orientati ad un ripristino totale della fabbrica, vengono utilizzati piccoli cunei di selce — materiale disponibile in loco — per risarcire le colonne e si dà "riparo alle due facciate" consolidando con "grosse spranghe di ferro i grossi pezzi dell'architrave"; tutto ciò è poi reso evidente da una epigrafe che testimonia il restauro effettuato (FERDINANDI REGIS AUGUSTI-SIMI PROVIDENTIA RESTITUIT ANNO MDCCLXXXI).

Dopo circa trent'anni (1809), il colonnello del genio militare Luigi Bardet, riferendo sullo stato della fabbrica, indica come intervenire nuovamente, raccomanda che l'operazione si svolga "senza togliervi la notizia antica" e critica i consolidamenti realizzati "scioccamente" in ferro i quali "ingrandendosi con la ruggine, han fatto allargare la connessura della pietra, recandovi del danno più che del beneficio". Più tardi (1829) anche l'architetto Cavallari Spadafora insiste sui "difetti" dei primi restauri praticati al tempio e, per rimediare, propone di sostituire il ferro con il bronzo; successivamente (1861), G.B.F. Basile consiglia di collegare "le pietre rotte ch'esistono nel vacuo con malta idraulica" e proteggerle con uno strato impermeabile.

I personaggi che si occupano del tempio sono numerosi e i pareri tra loro discordi. L'architetto camerale Nicolò Puglia considera sbagliato riempire tutti i vuoti e le concavità, poiché il maggior peso della cornice graverebbe sull'architrave, danneggiandola.

Il caso Segesta continua a tenere occupati archeologi e architetti nell'intento di trovare la soluzione più conveniente. Nel 1863, Domenico Marvuglia riprende l'argomento dei restauri "vandalici" eseguiti sul tempio; per consolidare gli architravi lesionati, egli pensa all'impiego di spranghe metalliche mentre Francesco Saverio Cavallari propone "fasciature" rese similari alla pietra con un'adeguata coloritura.

Successivamente, nel 1930, si eseguono altre integrazioni e rifacimenti con sagome semplificate (abaco dei capitelli, gocce dell'architrave). L'elenco potrebbe continuare fino ai recenti restauri che vedono l'impiego di tecniche e materiali più moderni: acciai inossidabili, leghe speciali, resine epossidiche.

Notevoli sono anche le ricomposizioni dei templi di Selinunte, colonia greca fondata nel 628 a.C. Nel 1929 Francesco Valenti, curando una sistemazione "artistica" dei ruderi, realizza l'anastilosi di una parte del peristilio del tempio C (VI secolo a.C.) rimontando una quindicina di colonne quasi tutte complete di capitelli, sormontati dalla trabeazione o almeno in parte, dall'architrave. Trent'anni dopo, fra il 1960 e il 1965, Jole Bovio Marconi, utilizzando i rocchi, corrosi e di colore diverso che giacevano a terra da oltre un millennio, rimonta il cosiddetto tempio E il quale si "ostende come un campionario di tecniche surrettizie per lo più disseminate" (Brandi, 1966, p. 13).

Infine, tra molteplici e differenti episodi che si potrebbero ulteriormente citare, ci si limita a rammentare alcuni restauri archeologici romani. Anche qui i criteri adottati rispecchiano i principi "scientifici" che già dall'inizio del XIX secolo caratterizzano il campo dell'archeologia: ricomposizione (anastilosi) dei resti la cui posizione risulti sicuramente determinata, esecuzione di aggiunte, integrazioni, rese comunque "distinguibili".

Nel foro Romano gli scavi si iniziano alla fine del Settecento ad opera di C.F. Fredenheir ambasciatore svedese a Roma; proseguono nel 1801 sotto la direzione di Carlo Fea (1801-09) e da governo francese (1811-14), quando viene messo a punto il progetto per riportare alla luce anche il foro di Traiano.

Fino alla metà del secolo gli scavi sono condotti isolatamente; nel 1849 si decide un intervento completo e, solo nel 1898, quando la direzione verrà affidata a Giacomo Boni (1859-1925) comincerà una nuova, rigorosa fase operativa. Le esplorazioni, condotte attraverso un metodo che anticipa il "scavo stratigrafico", vengono eseguite in profondità e permettono di rintracciare antiche testimonianze come il *lapis niger* (1902), il perimetro del *lacus Curtius* (1904) e la necropoli arcaica presso la chiesa dei Santi Cosma e Damiano (1902) che, per loro antichissima datazione, riconnettono all'origine stessa di Roma.

Nel saggio *Il metodo degli scavi archeologici* (1901), Giacomo Boni descrive accuratamente la nuova tecnica di scavo e manifesta la necessità d'integrare le proprie ricerche con studi di etnologia

FIGURA 46

FIGURA 47

FIGURA 48

FIGURA 49

FIGURA 50

Boni



FIGURA 51 Il Monasterio (Galle), dintorni, Tintern Abbey, planimetria del complesso monastico e veduta delle rovine (1794; J.M.W. Turner, 1775-1851, acquarello, British Museum). Fondata nel 1131 sulle rive del fiume Wye, l'abbazia cistercense viene interamente ristrutturata fra il 1270 e il 1301 ed è completata durante il XIV secolo. Sotto il regno di Enrico VIII viene abolita la regola monastica e l'abbazia è soppressa nel 1536. Nel 1901 il sito viene acquisito alla Corona dal duca di Devonshire e nel 1914 l'amministrazione passa al ministro degli edifici pubblici e dei lavori. Da allora vengono condotte opere di conservazione delle rovine e di rimozione dei rifiuti. La chiesa mantiene quasi intatte le navate gotiche e il transetto con belle polifore; notevoli anche i resti degli ambienti conventuali che circondano il chiostro. L'ingresso del complesso è stato sistemato un piccolo museo sulla storia dell'abbazia (da Craster, 1964).

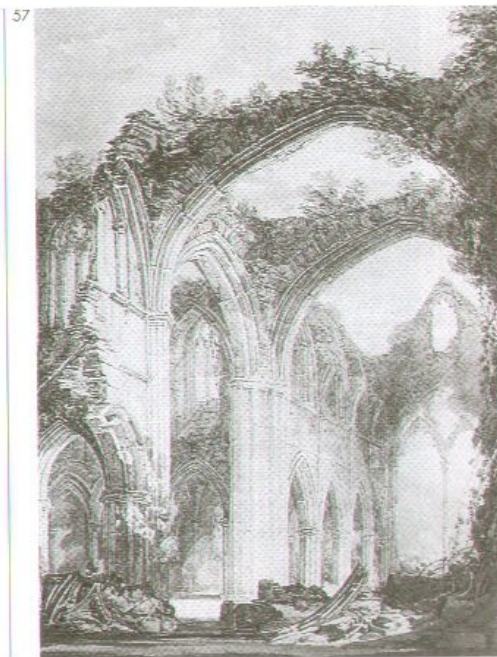
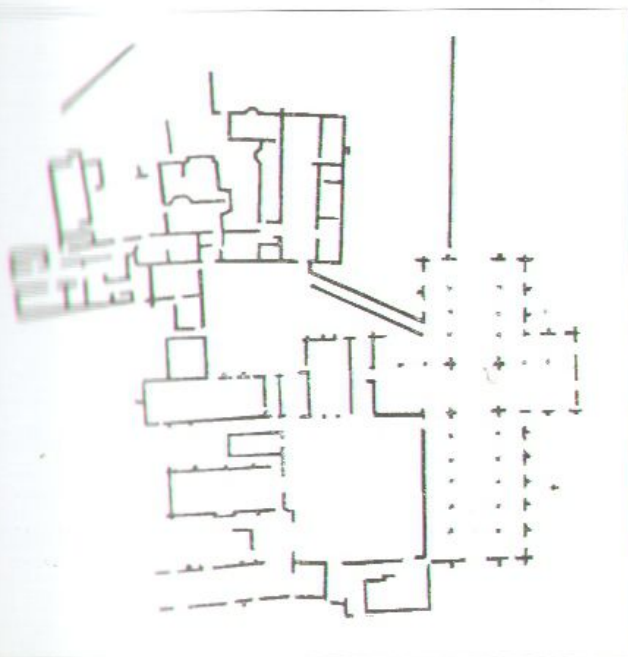


FIGURA 52-53 Zsombok (Ungheria). Abbazia premostratense, le strutture superstiti verso l'abside e sezioni arcuate della navata destra. Tutte le opere eseguite, sia il grande sperone posto a contrastare la spinta sia le aggiunte più modeste, mettono in evidenza l'intento di Möller di garantire stabilità alle parti antiche attraverso provvedimenti realizzati con muratura di laterizi che rende immediata la loro distinzione. Questo intervento, oggi giustamente tanto lodato e considerato esemplare, probabilmente è dovuto alla scarsità di mezzi che hanno imposto di rinunciare a lavori di reintegrazione così come era stato fatto per altri monumenti e si è continuato a fare anche nei decenni seguenti.

filologia, antropologia e geologia. Più tardi, riprendendo i concetti già espressi, egli riassume alcune brevi ma efficaci formule per la conservazione pura e semplice di ruderi antichi e oggetti di scavo. In primo luogo ribadisce che "norma precipua dell'esploratore sia quella di rispettare l'autenticità delle cose scavate". Dopodiché, l'architetto-archeologo, indica qualche soluzione operativa. Così, per proteggere i ruderi in pietra troppo friabile come quella delle mura urbane sul Palatino, egli consiglia di sovrapporvi uno strato di pietre intonaco per dimensioni e colore, così resistente da servire da cappello e difesa all'opera sottostante. Per coprire o sostenere una struttura in blocchi monolitici, Boni pensa sia opportuno utilizzare conci in conglomerato, così come è stato fatto nel piedistallo della Colonna Traiana. Nelle aggiunte suggerisce di accentuare la differenza fra l'antico e il nuovo; quando si tratta di strutture lapidee, a suo parere, i massi d'integrazione non devono essere lavorati come quelli originali ma, invece, mantenere "la semplice superficie del sasso spaccato"; quando le strutture da completare sono in laterizio, le aggiunte devono differenziarsi in altra maniera e, a titolo di esempio, riferisce di aver lui stesso integrato le pareti di Santa Maria Antiqua in *lorica testacea* con mattoncini slabbrati all'orlo (Boni, 1913, pp. 543-67).

L'intensificarsi delle ricerche archeologiche comporta la liberazione di altre parti della zona centrale della città antica. Nel 1913, per rimettere in luce i *fori Imperiali*, Corrado Ricci suggerisce la demolizione degli edifici allineati sul lato orientale di via Alessandrina; successivamente, tra il 1924 e il 1929, libera l'emiciclo dei mercati Traianei e, dal 1926, scava il foro di Augusto, concludendo i lavori nel 1932 con la creazione di via dell'Impero, oggi dei Fori Imperiali.

La sistemazione viene seguita da Antonio Colini e da Antonio Muñoz cui si deve anche l'assestamento della platea del tempio di Venere e Roma sulla quale sono collocate le colonne rinvenute nello scavo e, ove queste mancavano, in loro sostituzione vengono inserite piante sempreverdi che alludono all'elemento architettonico.

Negli anni trenta, sul lato occidentale del colle capitolino, si eseguono demolizioni che consentono la liberazione della Rupe Tarpea, degli avanzi del foro Olitorio e dell'area del teatro di Marcello consolidato e integrato in peperino per distinguere le parti nuove da quelle originali in travertino (A. Calza Bini e P. Fidenzon, fino al 1932).

Successivamente s'interviene sulla *domus augustana* (L. Crema) e, nel 1937, viene liberata la *curia senatus* (G. Boni, 1900; A. Bartoli, 1931-1937), sulla quale si operano alcuni importanti ripristini. Per concludere queste pur brevi considerazioni sul restauro archeologico, si richiama l'attenzione sulla ricomposizione dell'area pacis augustae in Roma curata dal sovrintendente archeologico Giuseppe Moretti (Moretti, 1978). Nel primo scavo (1903), condotto sotto palazzo Fiano (oggi Almagià), per gallerie in mezzo a gravissime difficoltà tecniche, viene scoperta gran parte del basamento in dadi di marmo sul quale sorgeva il recinto. Con i lavori successivi (1937-38) s'interviene sul sottosuolo mediante un grande impianto congelatore; viene ghiacciato un congruo spessore di terreno incoerente per formare una diga alta ad isolare il perimetro che racchiude la zona da esplorare. Una volta recuperati i frammenti si procede al loro rimontaggio nei laboratori del Museo nazionale romano dove, secondo forme e misure "originarie", sono ricostituiti molti quadri figurativi del recinto sottoposti a inevitabili ma sicure e documentate integrazioni.

Concettualmente legata al restauro archeologico è la conservazione dei monumenti allo stato di rudere, condotta mediante interventi che vogliono presentare in modo autentico il passato, non falsificando né abbellendo, e che, a questo fine, tendono soltanto a mantenere i resti pervenuti e a facilitarne la lettura attraverso l'esclusiva inserzione di parti strettamente necessarie a consolidare e ricucire fra loro gli elementi originali, così da garantire la stabilità dell'insieme e rendere palese la logica dell'organismo.

Fra i numerosi esempi sembra doveroso segnalare la conservazione allo stato di rudere dell'abbazia di Zsámbék, una cittadina ungherese posta al confine della regione di Pest. L'autore è il già nominato Istvan Möller, il quale, nel restauro condotto durante l'ultimo decennio del secolo scorso, non si pone problemi di restituzione formale della fabbrica e punta esclusivamente su opere di protezione, di presidio e di

FIG. 58-59 • Glastonbury (Gran Bretagna). Modello della chiesa abbaziale come appariva all'anno del suo abbandono (1539) e veduta attuale dei resti dell'abbazia. Fondata nel VII secolo dai sassoni, alla fine del XIII secolo l'abbazia subisce un integrale rifacimento. Nel 1539 viene sciolto l'ordine benedettino che la custodiva e il grande complesso cade in rovina. Vengono iniziati i lavori di sistemazione dei ruderi cominciati nel 1908, grazie ad una sottoscrizione pubblica, sono conclusi nel 1964. Della chiesa abbaziale rimangono in piedi le parti terminali delle navate, porzioni del transetto della navata destra e della zona d'ingresso. Degli edifici monastici, anch'essi ridotti a rovina, rimane parte dell'unica costruzione del XV secolo che ora funge da museo dell'abbazia (da Raleigh Rodford, 1973).

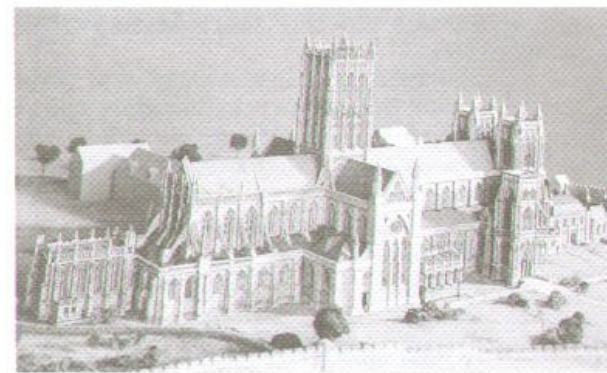


FIG. 60-61 • Abbazia di San Galgano (Italia). I ruderi della chiesa sistemati e consolidati, veduta della navata centrale e dettaglio di un'arcata. Nel 1300 l'abbazia viene più volte devastata; nel Quattrocento comincia la discesa e nel secolo successivo la sua rovina. Nel 1816 il complesso è utilizzato come fattoria e negli anni venti del nostro secolo, Gino Chiosso ne consolida i resti operando modeste integrazioni specialmente a fini statici. Ciò, nonostante l'opinione di molti, Gustavo Giovannoni compreso, che ne auspicavano il ritorno allo stato originario, assumendo a modello il duomo di Siena.



reintegrazione, realizzate in laterizi, allo scopo di dare stabilità ai lacerti rimasti in loco.

L'intervento viene giustamente lodato, specialmente nel paese danubiano dove vari studiosi hanno richiamato l'attenzione sulla modernità del metodo seguito e alcuni giungono a ritenerlo il primo restauro caratterizzato da un aggiornato punto di vista archeologico (Sette, 1990-92, pp. 973-88).

Questa priorità non può essere provata, tuttavia è certo che gli esempi più noti di conservazione dei monumenti allo stato di rudere risultano posteriori all'opera condotta sui resti della chiesa ungherese. Basta rammentare la "mirabile" abbazia di Notre-Dame a Jumièges in Normandia, i cui avanzi, importante testimonianza dell'arte normanna, sono stati consolidati in maniera risolutiva e sistemati nel verde durante il primo decennio del nostro secolo.

Ancor più tardo, successivo al 1914, è l'analogo trattamento delle rovine della cistercense Tintern Abbey (Monmouthshire, Galles), costruita dal 1131 al centro della Wye Valley nel Gwent, le cui parti superstiti, navate gotiche e transetto, nonché resti notevoli degli ambienti conventuali intorno al chiostro, sono conservate mediante provvedimenti manutentivi atti a garantirne la stabilità con esclusione di ogni procedimento reintegrativo.

Qui giunti, si può anche dire che nel Regno Unito sono particolarmente numerosi e significativi i monumenti, anche grandiosi, conservati allo stato di rudere. Un indirizzo operativo propiziato dalle peculiarità, già evidenziate, della cultura del paese e favorito dall'ingente numero di complessi monastici caduti in rovina in correlazione alle note vicende politico-religiose del XVI secolo.

Per esemplificare, si rammenta la cistercense Rievaulx Abbey (XII-XIII secolo) nello Yorkshire, la prioria di Castle Acre (priorato cluniacense fondato nel 1090) nel Norfolk e l'abbazia benedettina di Glastonbury (VIII secolo, rifatta tra il 1184 e il 1186, soppressa nel 1539) mitico luogo di re Artù (Woodward, 1975).

In Italia, la conservazione allo stato di rudere, pur non incontrando un grande favore, può contare su alcuni esempi significativi. Fra questi si ricorda l'abbazia cistercense di San Galgano (presso Siena) che Giovannoni vorrebbe completata "sicché, formata nuovamente una chiesa e ridata al culto ridivenga vero monumento vivente" (Giovannoni, 1913a, p. 514).

Più tardi Gino Chierici replica: "Qualcuno propose di restaurare il tempio, e cioè di rifare gli archi e le volte, di completare le finestre copiando le bifore del Duomo di Siena. Noi opporremmo che qualsiasi ripristino artistico getterebbe un'ombra sulla sincerità di quanto è rimasto, e all'ammirazione succederebbe la diffidenza" (Chierici, 1921, pp. 129-40). Una presa di posizione che costituisce la premessa dell'intervento (condotto a partire dal 1923) che ha mirabilmente sistemato allo stato di rudere il grandioso monumento costruito lungo tutto il XIII secolo, il quale, dopo un periodo di grande prosperità, nel XVI secolo ha cominciato a decadere fino a divenire, al principio dell'Ottocento, cava di materiale.

È significativo rilevare che, proprio negli stessi anni, l'abbazia cistercense di Silvacane (edificata fra il XII e il XIII secolo) nei pressi di Aix-en-Provence, è oggetto di lavori che, lungo alcuni decenni, ne opereranno l'integrale ripristino (Pontus, 1965, 3, pp. 147-54).

DAL DOPOGUERRA AL DIBATTITO ATTUALE

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

Derive, 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 formattività 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 formattività, 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.

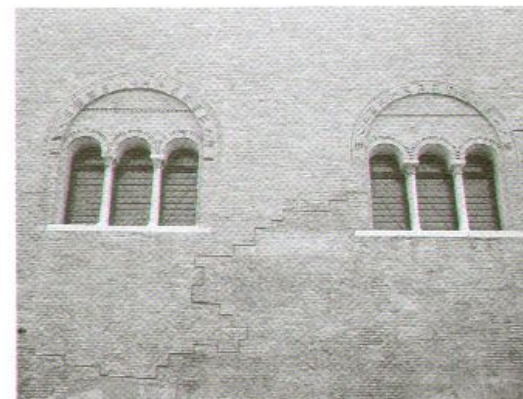
D'altra parte la strada della reintegrazione, sia pur aiutata da evidenti ma inconfessati cedimenti stilistici, presenta il vantaggio di trovarsi in continuità con la tradizione restaurativa del tempo e, inoltre, permette di soddisfare l'esigenza largamente sentita dalle comunità e ripetutamente sottolineata, 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.

1 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 sconfina 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 maggior entità, dove i tetti sono scomparsi e dove si lamentano larghi squarci, demolizioni parziali con sconnessione 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 "rialineata" 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.

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



FIG. 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).



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.

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 (Panc, 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 torrioni posti sulle pareti di fondo dei due transeetti che si affrontano; la riduzione del coro occidentale (Müller, 1993, pp. 57-62).

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.

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 Trinità 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" (Panc, 1948), anche se la pratica realizzazione si allontana, per diversi motivi, da una vera e propria anastilosi.



dell'incendio e nella *facies* confraternale del 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 la circonda come una cittadella sacra. Dopo aver subito numerose trasformazioni nei secoli XV e XVI, nel 1735 le clarissime 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).

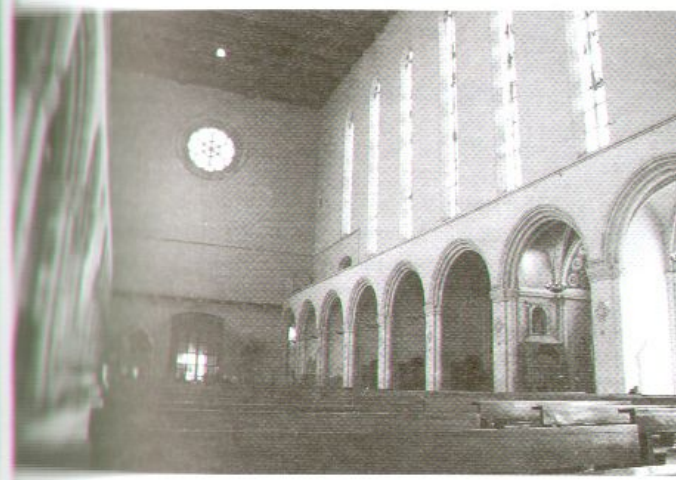


FIGURA 9 • Napoli. Santa Chiara, particolare di un capitello; un surrogato realizzato con la semplice sbazzatura della pietra che evidenzia l'intento programmatico di evitare ogni suggestione stilistica e, ad un tempo, la rinuncia a definire forme nuove così come è stato fatto altrove (Cefalù, Capua).



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 baldacchino. L'intervento (1953), si è limitato al rimontaggio degli elementi superstiti e alla ricomposizione dei marmi, con modeste aggiunte in stucco.



FIGURA 7
FIGURA 8
FIGURA 9
FIGURA 10

FIGURA 11
FIGURA 12

FIGURA 13
FIGURA 14
FIGURA 15
FIGURA 16

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" (Panc, 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 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.



FIGURA 12 • Monaco (Germania). Porta della Vittoria (Siegstor), 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 stimmate 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.



DUE TIF

ARZIA

ONE DEL

ARSANA.

FIGURA 17

FIGURA 18

FIGURA 19

FIGURA 20

NUOVI
AI RUDERI

FIGURA 21

FIGURA 22

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, sbriciolata e priva di copertura, viene a costituire un nobile sagrato del complesso attuale (1954-62, sir B. Spence).

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 palmaria 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 giovanoniana 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

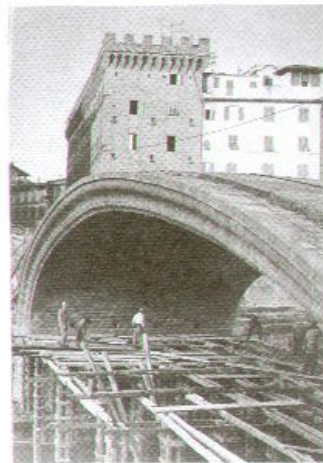


FIGURE 13-14-15-16 • Firenze. Ponte a Santa Trinita, prima della ricostruzione e vedute di un'arcata durante e dopo l'intervento; una delle figure scultoree collocate sulle due testate. Fra il 1566 e il 1569 Bartolomeo Ammannati costruisce il ponte sul luogo ove sorgeva quello realizzato nel 1252. Onde 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 sul 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).



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" (esaurente 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 teorico 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



17-18 * **Varsavia**, piano di ricostruzione: particolare della città vecchia e del tratto delle mura distrutte dagli eventi bellici e ricostruite durante gli anni cinquanta. Nel 1944 la città vecchia venne rasa al suolo dall'esercito tedesco. Subito dopo la guerra i polacchi, Zachwatowicz, P. Biegalski e M. Kuzma redigono i piani di ricostruzione della città nuova e della città vecchia. La ricostruzione è stata progettata "com'era e dov'era" sulla base delle vedute antiche del Canaletto, nonché dei rilievi eseguiti negli anni trenta da architetti di architettura diretti dal prof. Oskar Sosnowski. La città vecchia, realizzata nei secoli XIV e XV secolo, e occultata da numerosi edifici che vi si addossano, venne riscoperta negli anni 1937-38 dal prof. Zachwatowicz, e messa in luce e anche dalle distruzioni della guerra. Le mura sono state ricostruite mediante un lungo lavoro, compiuto soprattutto dall'arch. W. Zachwatowicz, che terminò negli anni cinquanta con la sistemazione del famoso giardino di mura temporanee. La città nuova è stata integrata con i terrapieni che correvano all'esterno delle mura antiche, sistemati a verde, costituiscono un'attrazione della città moderna (da Carbonara, 1976).



19-20 * **Varsavia**, la città vecchia, piazza del Mercato, lato Jan Nowak. 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. Il primo principio, quello di restituire all'antico centro il volto della città vecchia, è un'opera unica nella storia degli interventi sui monumenti. La ricostruzione è stata progettata "com'era e dov'era" sulla base delle vedute antiche del Canaletto, nonché dei rilievi eseguiti negli anni trenta da architetti di architettura diretti dal prof. Oskar Sosnowski. La città vecchia, realizzata nei secoli XIV e XV secolo, e occultata da numerosi edifici che vi si addossano, venne riscoperta negli anni 1937-38 dal prof. Zachwatowicz, e messa in luce e anche dalle distruzioni della guerra. Le mura sono state ricostruite mediante un lungo lavoro, compiuto soprattutto dall'arch. W. Zachwatowicz, che terminò negli anni cinquanta con la sistemazione del famoso giardino di mura temporanee. La città nuova è stata integrata con i terrapieni che correvano all'esterno delle mura antiche, sistemati a verde, costituiscono un'attrazione della città moderna (da Carbonara, 1976).

2 “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 contemperamento 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 ridere 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.

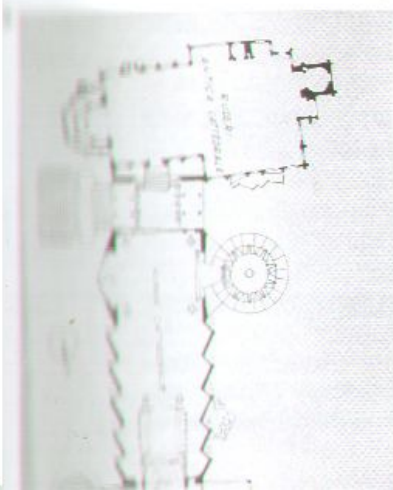
Si tratta di architetti che, formati alla dottrina del restauro filologico, entro quel filone hanno cominciato ad operare differenziandosi tuttavia in vario modo negli anni della maturità; ciò non soltanto in virtù di precipue e molteplici esperienze, ma anche per il diverso influsso indotto su ognuno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



Fig. 11-13 • Berlino. Chiesa della Rimembranza (Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche) veduta d’insieme e dettaglio dell’accostamento fra i resti della vecchia chiesa e l’edificio nuovo.
L’attuale edificio fu il 1891 e il 1895 da Franz Schwechten (1841-1924), è realizzata a pianta centrale con forme di matrice romanica ove tuttavia non mancano elementi neogotici. Dopo la distruzione del suo singolare sviluppo verticale (113 m), è rimasto un troncone della torre campanaria.
Nel 1949 e nel 1961 la rovina neoromanica è stata consolidata e reintegrata anche con l’impiego di materiali moderni utilizzati, per lo più, in modo controllato e 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 e da una struttura azzurrina: una grande cappella ottagonale e una torre esagonale la cui altezza (53 m) si avvicina ma non supera i resti di quella preesistente. La parte superiore del monumento è stata conservata come oggetto autonomo provvisto di proprie valenze simboliche ed è stata inserita in un circuito di collegamento molto discusso, tanto che i berlinesi hanno attribuito alle due nuove fabbriche i nomignoli di “portacipria” e “rossetto”. Tuttavia ciò non ha impedito alla chiesa di divenire il simbolo della città.
L’edificio è 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 protagonisti Bruno Zevi e Bruno Zevi.

Fig. 11-14 • Canterbury (Gran Bretagna), antica e nuova cattedrale, planimetria generale. La torre campanaria e i muri perimetrali costituiscono i soli resti dell’antica cattedrale (fondale), costruita fra il XIII e XIV secolo e distrutta da un bombardamento aereo del 1940, che ora, accuratamente consolidati, formano il nobile sagrato o “cattedrale” la cui riedificazione si è iniziata dal 1951 su progetto di Basil Spence (da “I tesori dell’arte cristiana”, V, 1968).

Fig. 11-15 • Canterbury (Gran Bretagna). Veduta aerea della nuova cattedrale, unita attraverso un portico ai resti dell’antica fabbrica.
L’edificazione è stata chiamata a simboleggiare unità e pace; la continuità fra presente e passato e la riconciliazione dopo le contrapposizioni e le stragi.
Foto: G. 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 gli 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 avvicinabili sono Piero Sanpaulesi (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 Sanpaulesi 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 (Sanpaulesi, 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'inseparabilità 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 urbanizzato. 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 rimeditazione 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 proporne 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.

più 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, riconosciuto 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-ripristino", 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 fondi 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 ritenuta un metodo tendenzialmente oggettivo per evitare, nella ricerca e nell'esegesi del documento autentico, arbitri 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-

richiede necessariamente 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, sottovallutate 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 ingenuie 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. Esempificando, 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 parzialità 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 linde di fuga", propone di "ri-

compattare" l'arca conservativa "per dare una veste sistematica ad una materia così complessa e quasi inafferrabile" (Gurrieri, Belli, Bignani, 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 includibilmente 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 "sostanziata 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" (Giuffré, 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"

(AMBIENTE MILANESE)

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. Cosicché, continua Dezzi Bardeschi, "restauro e architettura moderna sono in realtà imprescindibili"; 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 Sanpaolosi 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 Miarrelli 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" (Miarrelli 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, propende 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 si 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 senso 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 sconfina 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 Gaudí 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.