

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" (Cagianò 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 riconoscervi 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

-
- B1 La continuità passato-presente e le operazioni sulle preesistenze
 - B2 Indirizzi e protagonisti della critica d'arte e della cultura architettonica europea nei secoli XVII e XVIII
 - B3 La nascita del restauro modernamente inteso: letterati, archeologi, artisti
 - B4 Il concetto di "unità stilistica" e il restauro concepito come restituzione stilistica
 - B5 Le peculiarità del mondo inglese
 - B6 Il superamento dei criteri stilistici: il restauro filologico e la sua variante "storica"
 - B7 La vicenda italiana
 - B8 Valenze pratiche e simboliche dei monumenti
 - B9 Una lunga stagione: dal restauro filologico al restauro scientifico
 - B10 Dal dopoguerra al dibattito attuale
-

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.

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 5 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 *restaurāre* che, in epoca imperiale, ha sostituito il verbo, di origine sconosciuta, *instaurāre* nel significato di "ricominciare", poi di "restituire", quindi di "rinnovare".

FIGURA 6 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

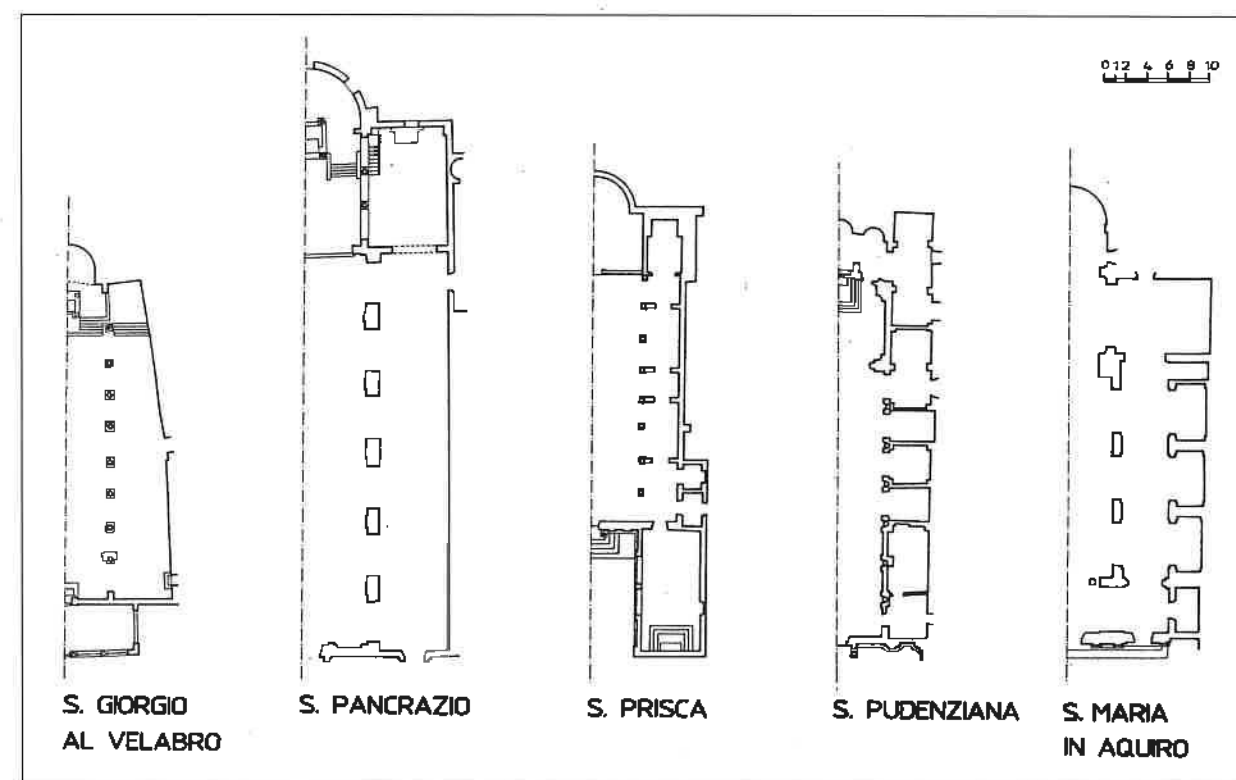


FIGURA 1 • "Aggiornamento" di edifici basilicali. Dal semplice mantenimento del tipo si passa alla traduzione in termini murari ove i pilastri, rispettando o meno i ritmi e gli interessi originari, inglobano o sostituiscono le colonne. Spesso le "traduzioni" danno vita a organismi articolati e singolari; 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 risplasmiano 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 conca 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.



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, oltretutto 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 Euròpos 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 *tituli* (prime chiese dei secoli delle persecuzioni, in qualche modo analoghe alle nostre chiese parrocchiali) che a Roma danno luogo, dopo

FIGURA 4 • Singolare modalità di adeguamento: segmentazione delle navate laterali; la trasformazione non interessa il settore delle navi che fronteggia le cappelle principali; in particolari casi esso acquista la funzione di nobile atrio degli altari "privilegiati" (da Sette, 1989).

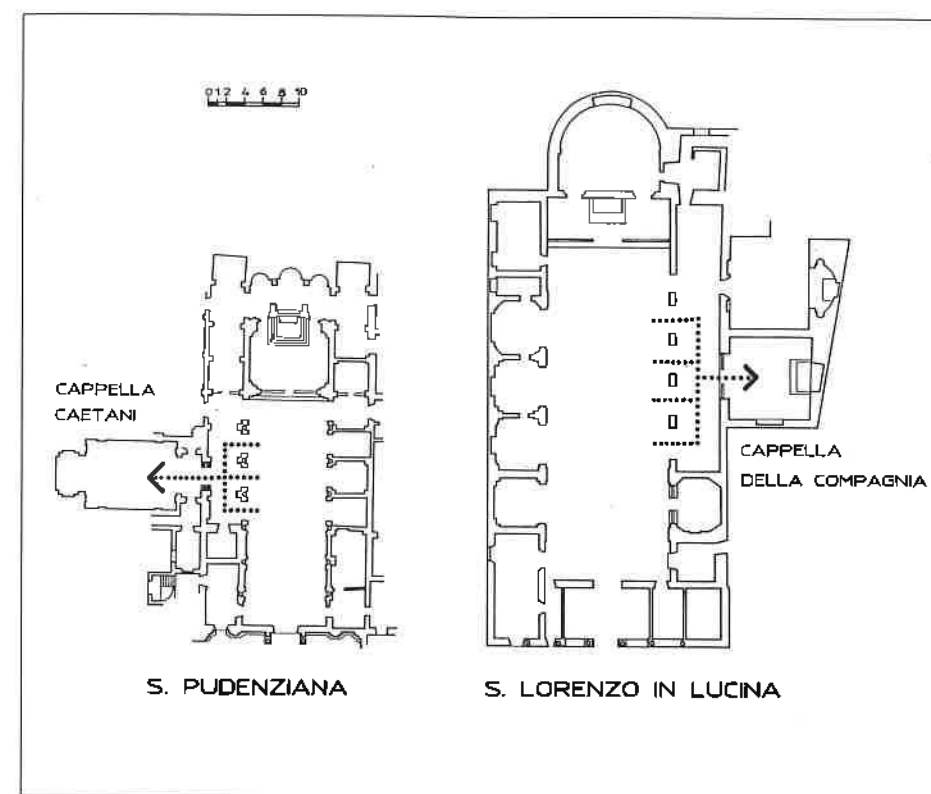


FIGURA 5 • "Rielaborazioni" eseguite secondo le regole della "maniera moderna" che evidenziano una esplicita e forte aspirazione a riorganizzare l'insieme mediante un linguaggio proporzionale adeguato, basato su rapporti semplici precisi del Rinascimento. Le pareti interne presentano sequenze precise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

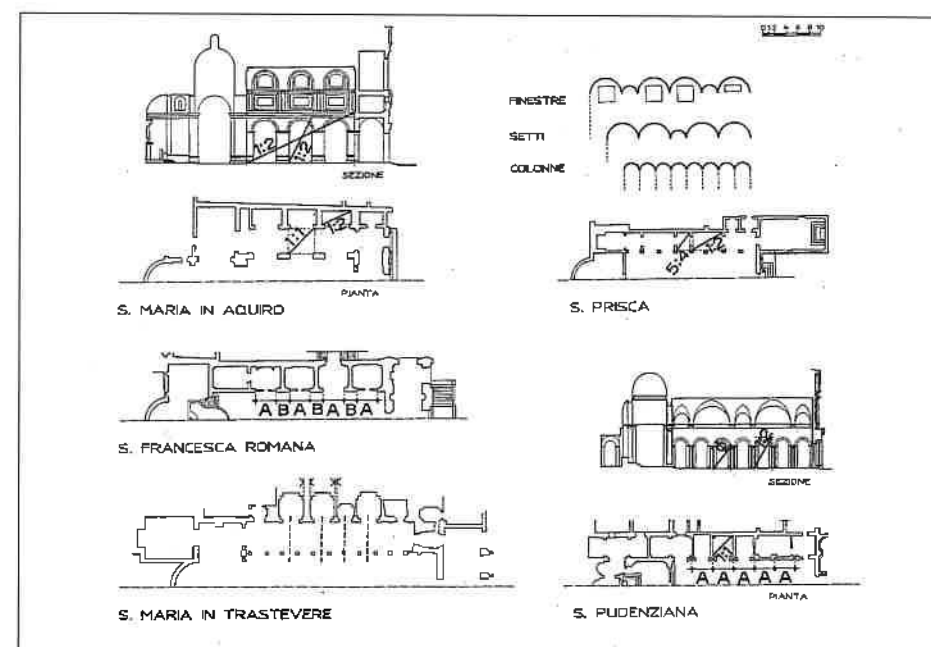
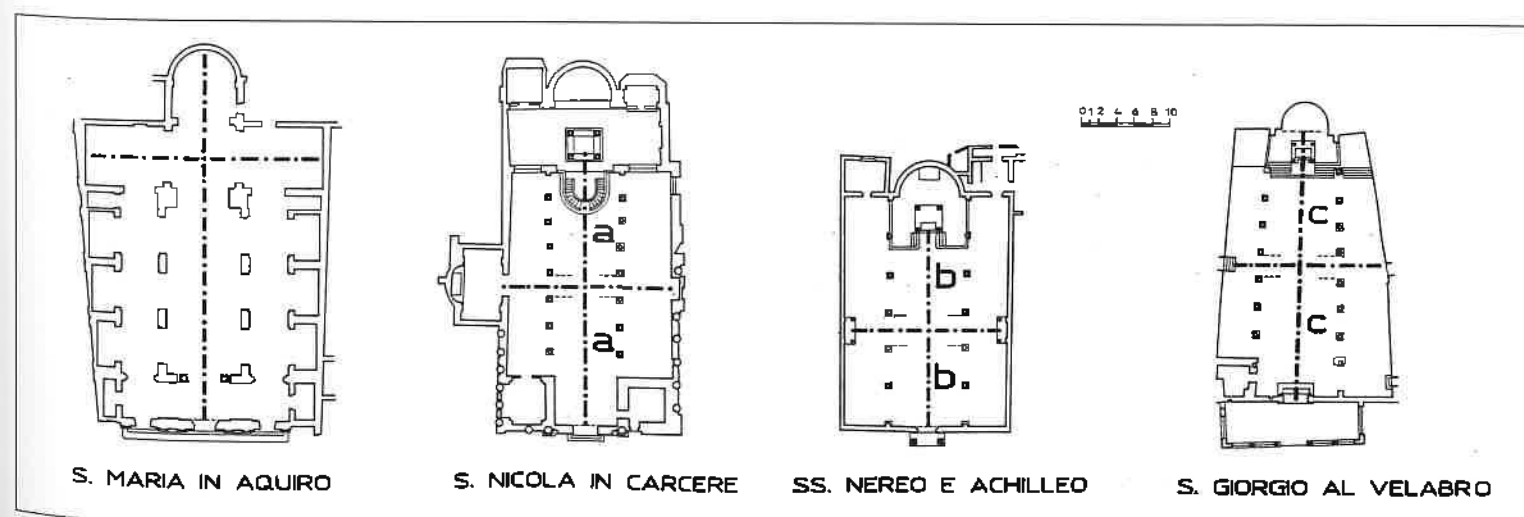


FIGURA 6 • Esempi di espliciti richiami al simbolo della croce. È da notare che l'intersezione fra i bracci — concreti o ideali — si attesta per lo più in posizione baricentrica (da Sette, 1989).



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 dedicazione 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 dedicazione 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 ogniqualvolta 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 propri.

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 diversamente 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.

FIGURA 9

FIGURA 10

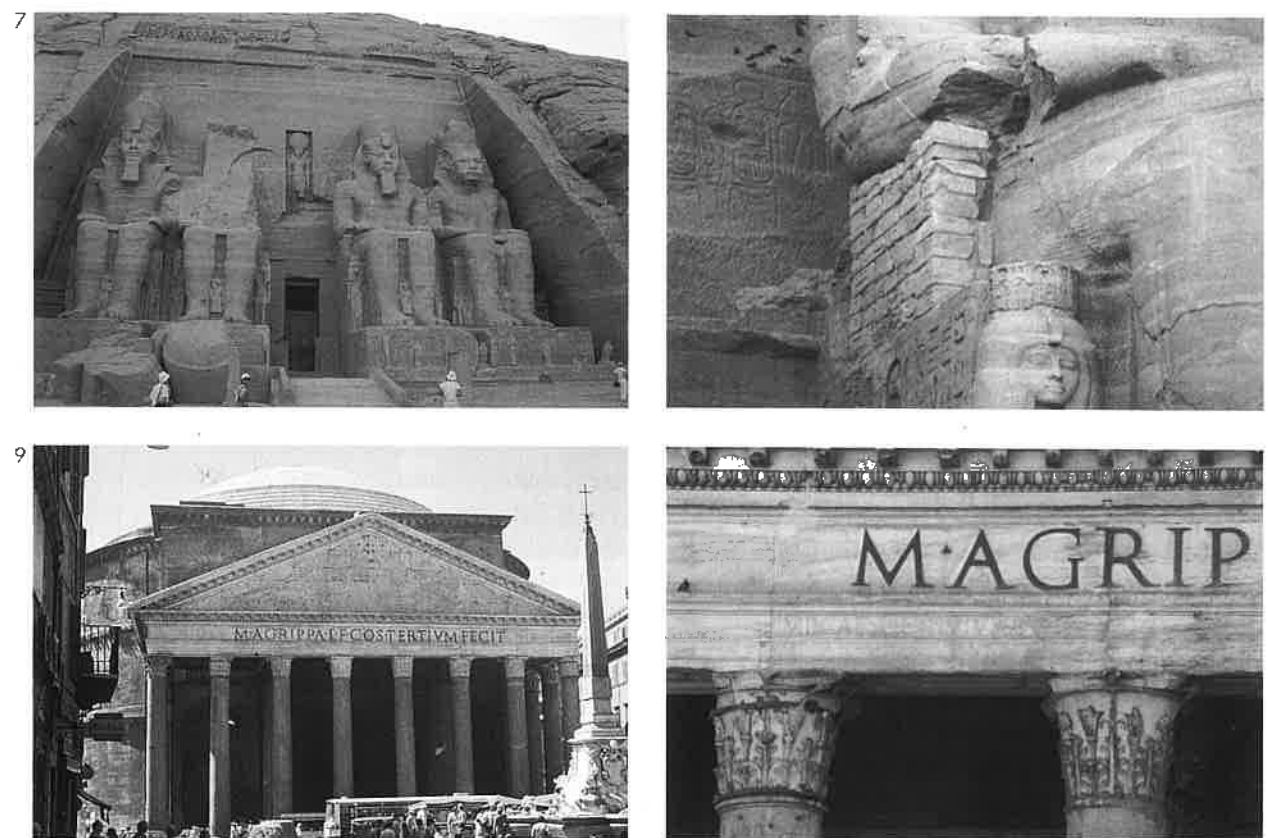
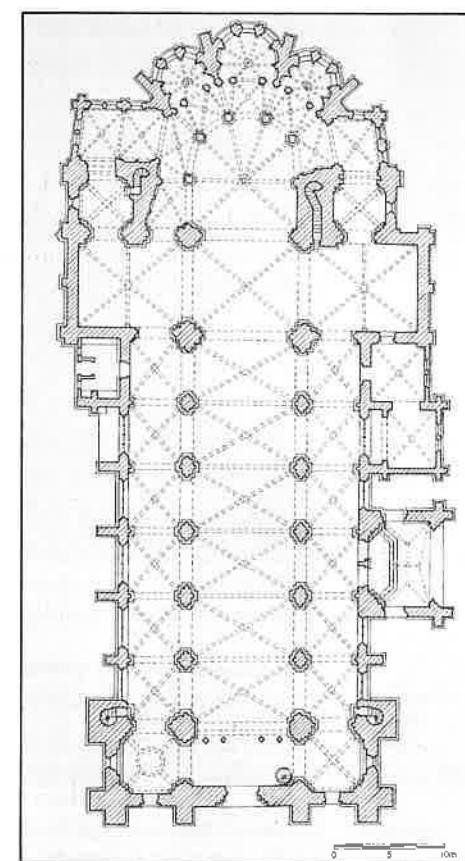


FIGURE 7-8 • Abu Simbel (Bassa Nubia, Egitto). Grande tempio rupestre smontato e rimontato (1963-72) sull'alto di un pendio roccioso tendenzialmente identico a quello originario; veduta frontale (fig. 7) e particolare delle integrazioni (fig. 8). Tre dei quattro colossi che rappresentano Ramses II appaiono 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 dedicazione di Agrippa (27 a. C., anno di fondazione) inserita nel rifacimento di Adriano (120-24); sull'architrave, in misura meno evidente, compare la seconda dedicazione 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 piombo 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 tornacore, 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 Medievale*, 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 egemone 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 L. 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 11

FIGURA 12

FIGURA 13

FIGURA 14

FIGURA 15

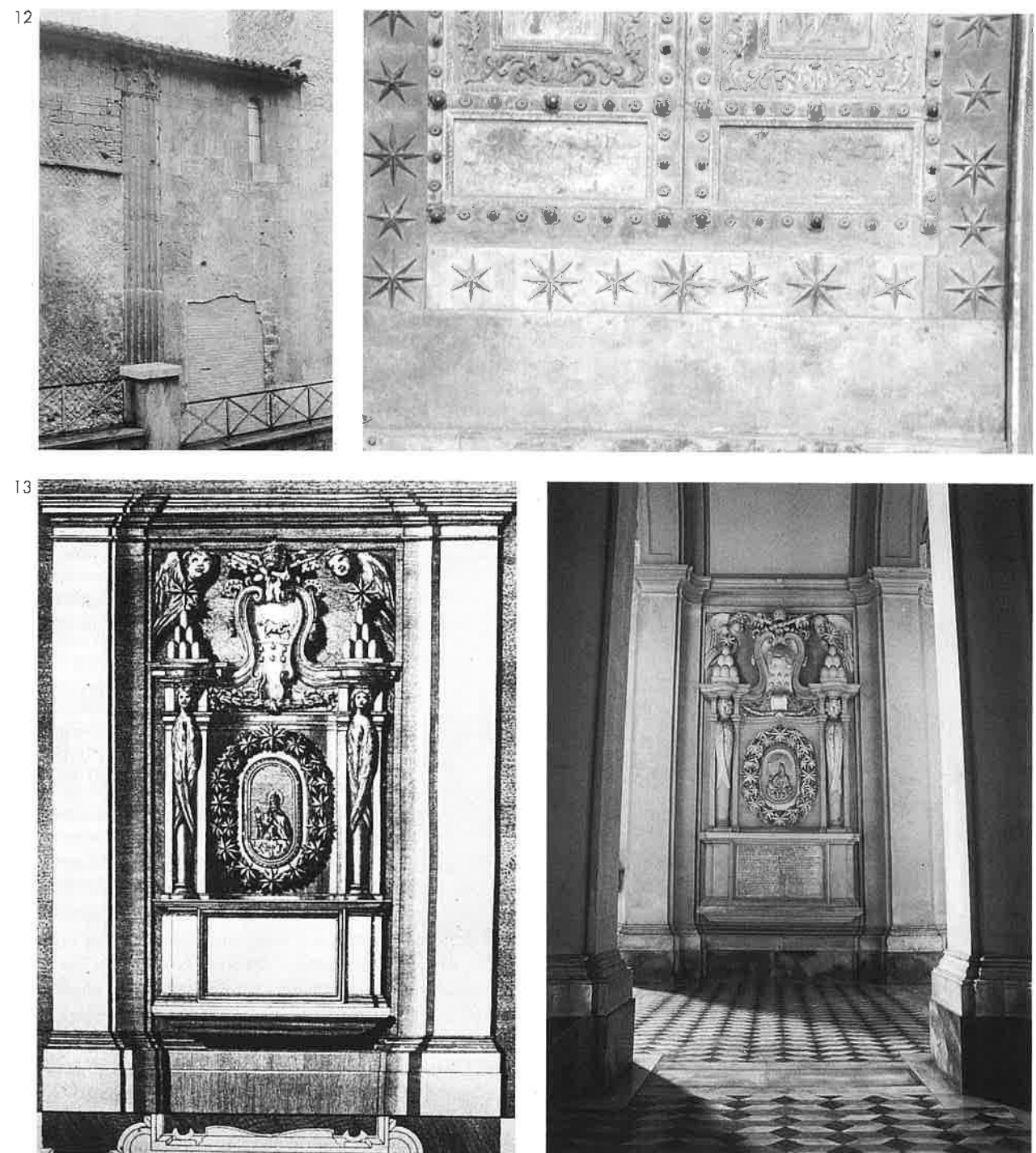


FIGURA 12 • Ascoli Piceno, San Gregorio, fianco. L'*opus reticulatum*, pur mantenendo intatte le proprie peculiarità, di fatto non esplica un ruolo determinante nella definizione della nuova immagine.

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 Tullo 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 intercolumni 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

FIGURA 17

FIGURA 18

FIGURA 19

FIGURA 20

FIGURA 21

FIGURA 22

FIGURA 16 • Atene, Acropoli, Eretteo, pianta. L'edificio asimmetrico, costituito da più fabbriche legate insieme da Filode (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).

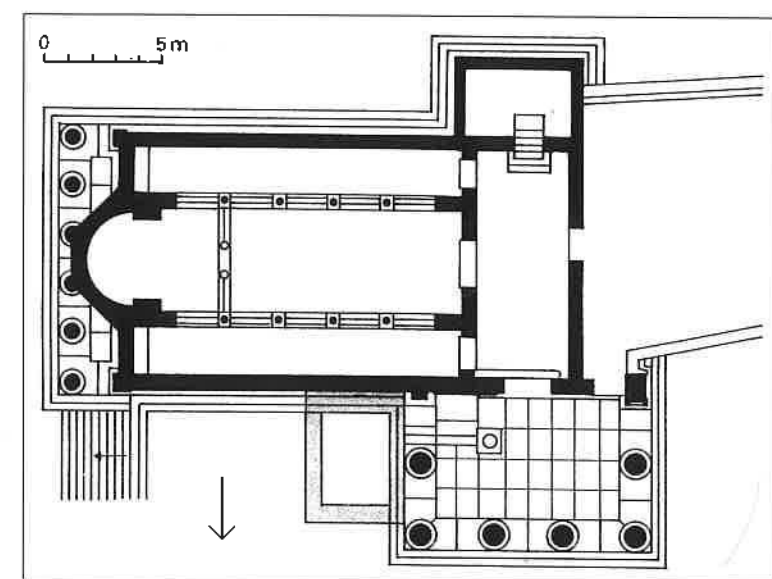


FIGURA 17 • Siracusa, cattedrale di Santa Maria del Piliero, interno; scorcio della navata centrale e di quella laterale sinistra. Il duomo di Siracusa rappresenta certamente uno degli esempi più significativi di "architettura stratificata". Il preesistente tempio dorico periptero anfigoniale esastilo di Atena (secolo V a. C.) viene trasformato in basilica cristiana fin dal VII secolo chiudendo gli intercolumni 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.

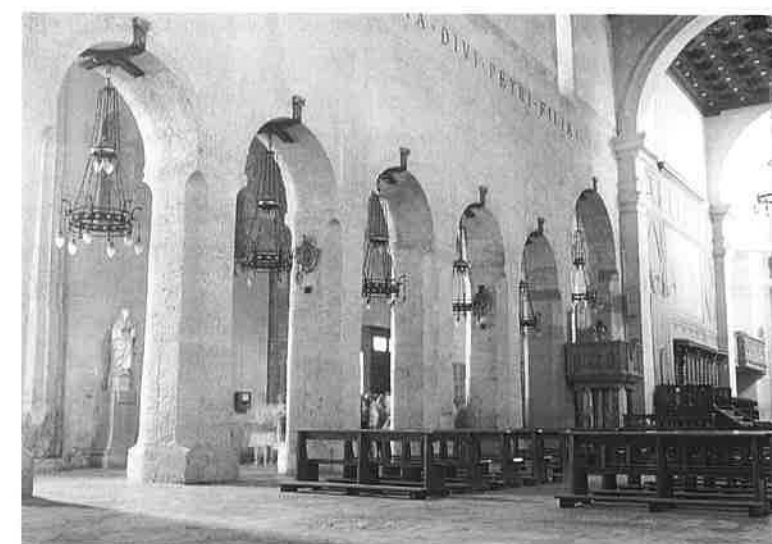
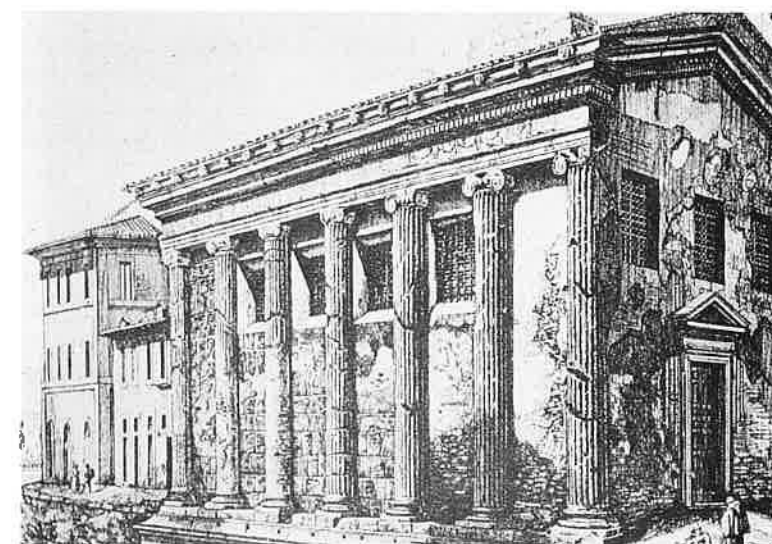


FIGURA 18 • Roma, tempio detto della Fortuna Virile (ma forse di Portuno) in un'incisione di Luigi Rossini. L'edificio, pseudoperiptero ionico tetrastilo, è riconosciuto come quello originariamente edificato da Servio Tullio (557 a. C.) e ricostruito dopo un incendio nel 212 a. C. Tra l'872 e l'882 viene trasformato in chiesa, ampliato con la chiusura degli intercolumni 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, sì 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 eutritmia.

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 Buschetto, 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 riscolpito 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



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 Miarrelli Mariani, 1979).

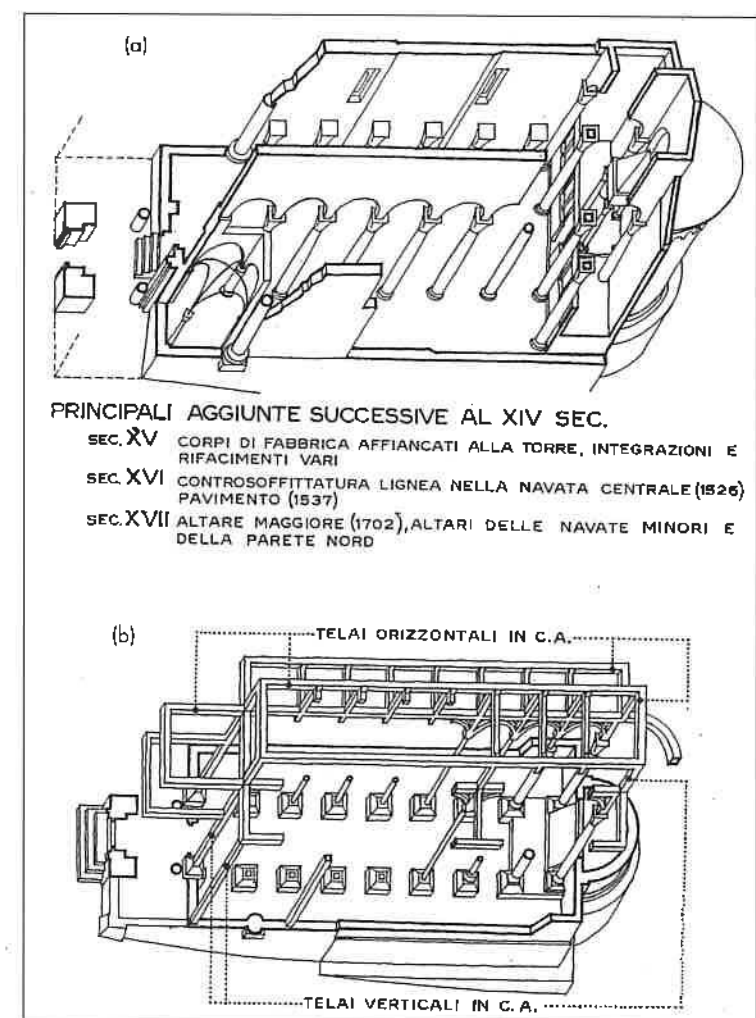


FIGURA 21 • Massa d'Albe (L'Aquila). San Pietro ad Alba Fucense, veduta interna. La chiesa deriva dalla trasformazione di un tempio italico-romano del II secolo a. C. dedicato ad Apollo; essa subisce vari rifacimenti e modifiche dovute per lo più ai terremoti. I lavori di ricostruzione, che si iniziano 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.

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 Sormanzi, Pietro Paolo Olivieri e Flaminio 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 23
FIGURA 24

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.



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 dati ed elementi nuovi; un procedimento che, per sua stessa natura, incide sul processo costitutivo delle opere.

FIGURA 25
FIGURA 26
FIGURA 27

Si rammenti il già citato tempio Malatestiano di Rimini dove Leon Battista Alberti, alla metà del Quattrocento, "rielabora" ed attualizza il preesistente organismo chiesastico 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.

FIGURA 28
FIGURA 29

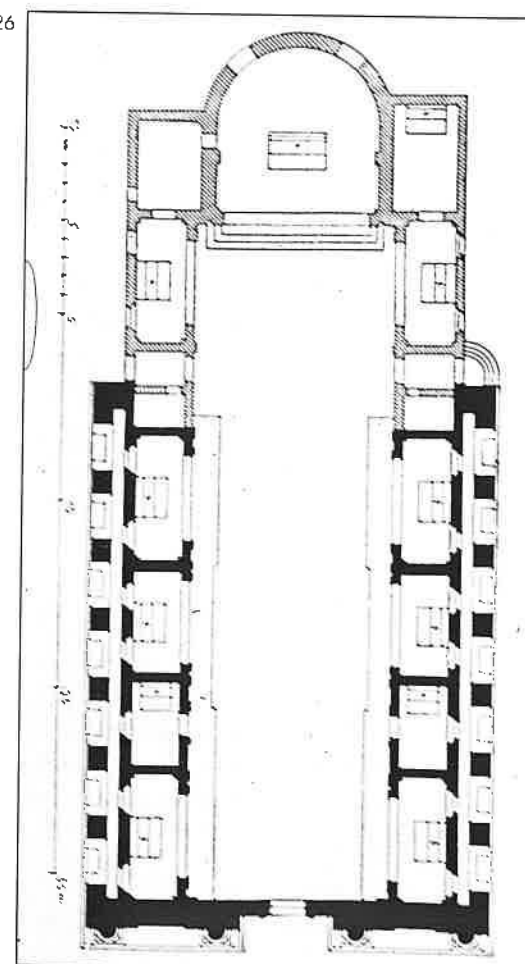
A questo proposito si potrebbero elencare moltissimi episodi ma, oltre a quelli già rammentati, basti citare soltanto il caso dei Santi Cosma e Damiano in Roma, organismo nato dall'aggregazione medioevale di due antichi edifici pagani, adeguati al culto cristiano attraverso semplici e modesti interventi. 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'invase 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 medievali. 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



27



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 formatività 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

FIGURA 30

FIGURA 31

FIGURA 32

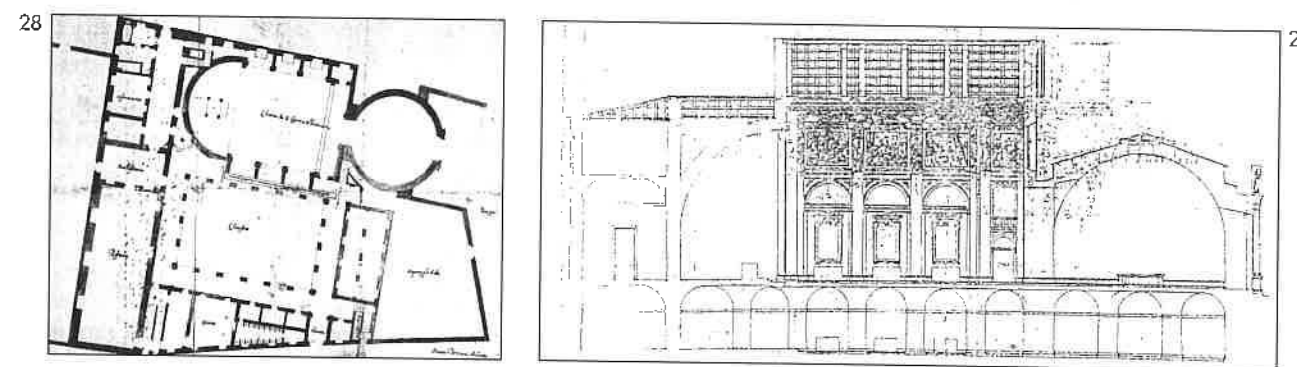
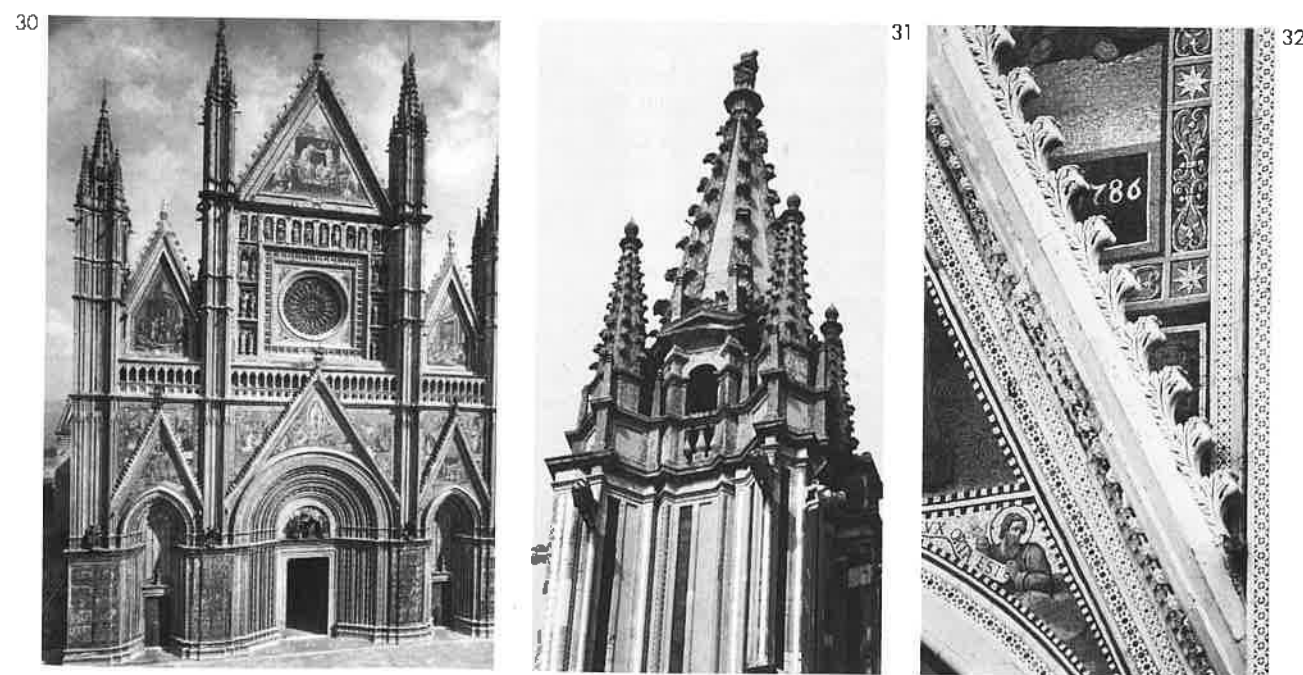


FIGURE 28-29 Roma, chiesa dei Santi Cosma e Damiano: Orazio Torriani, planimetria (Biblioteca vaticana, Arch. Barb. Ind. II 2876). Il disegno si trova sul rescritto datato 10 maggio 1626 che autorizza la demolizione del muro "che va levato per [aprire] il corridoio e per [realizzare] le cappelle (fig. 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 rotanda 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 lanterino.

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, riproponenti in modo pedissequo i partiti michelozziani. Ancor più significativo l'intervento condotto nel 1736 da Ferdinando Ruggeri 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.

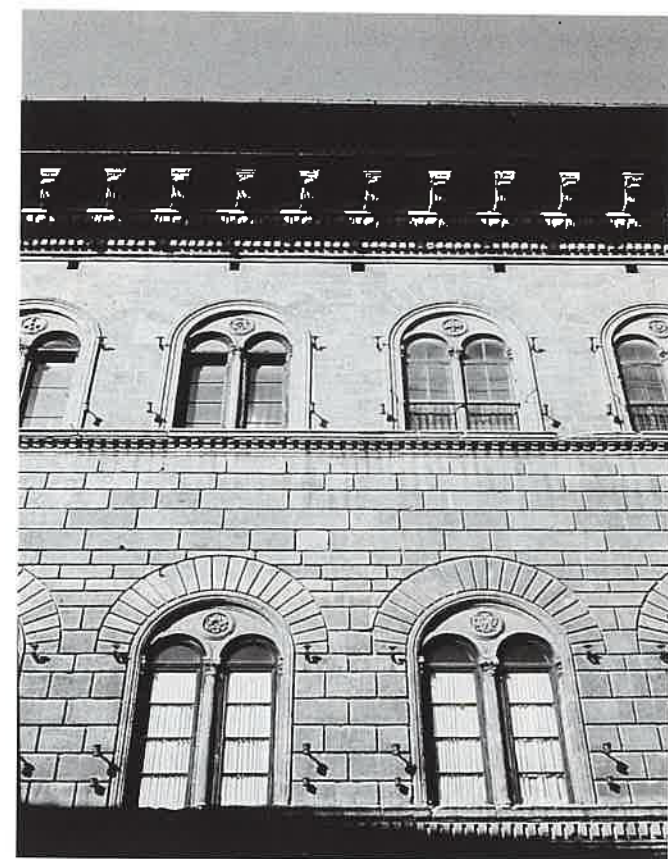
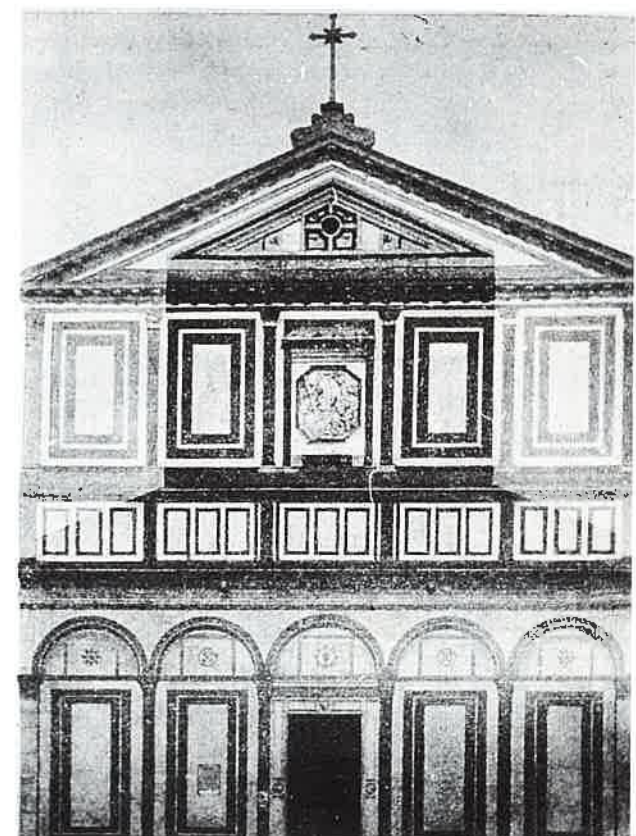


FIGURE 34-35 • Empoli (Firenze), collegiata di Sant'Andrea (antica pieve), prospetto attuale (fig. 34) e prospetto che, con un tono più scuro, sottolinea la primitiva conformazione del fronte caratterizzata da una più consueta facciata a due ordini (fig. 35; da Nardini Despotti Mospignotti, 1902).

34



35



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 Pudenziana. 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.

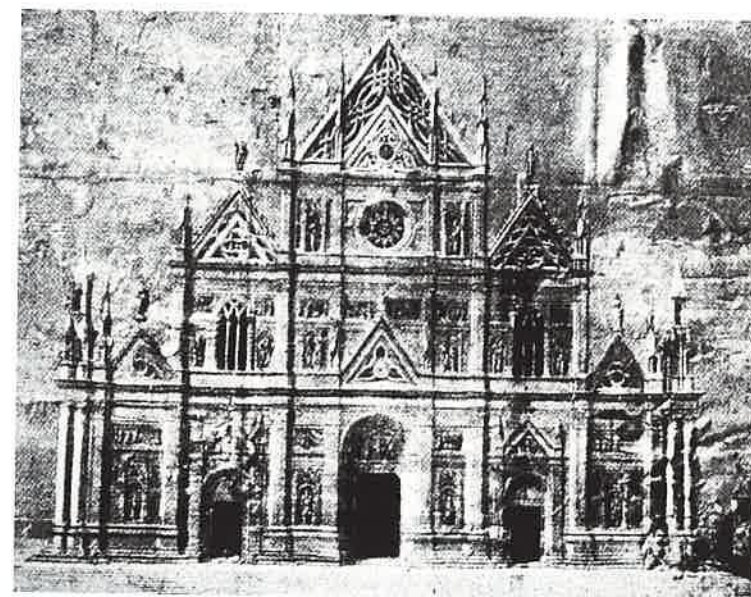
È il caso delle colonne appartenenti alle stesure più antiche degli edifici basilicali e della loro differenziata dialettica con i pilastri pertinenti alle versioni più "aggiornate" delle stesse fabbriche (San Pancrazio, San Saba ecc.). Analogamente, nella chiesa di Santa Maria Aprutensis a Teramo, il

FIGURA 39

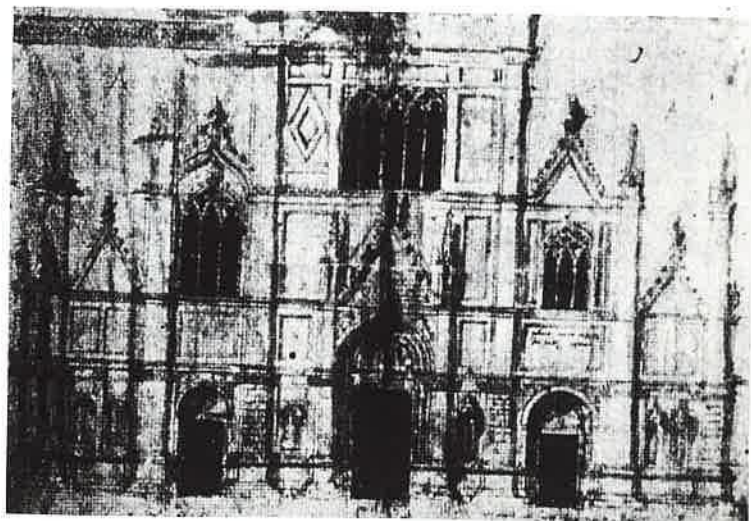
FIGURA 36 • Bologna, San Petronio, facciata interrotta all'inizio del XV secolo e rimasta tale. Ciò, nonostante le numerose proposte di completamento dovute ai maggiori architetti del tempo compreso lo stesso Michelangelo, interpellato in proposito nel 1522. La questione è tanto complessa e controversa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



36



37



38

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).

FIGURA 40
FIGURA 41

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.

FIGURA 42
FIGURA 43
FIGURA 44

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 monumenta (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.

FIGURA 46 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.



41

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

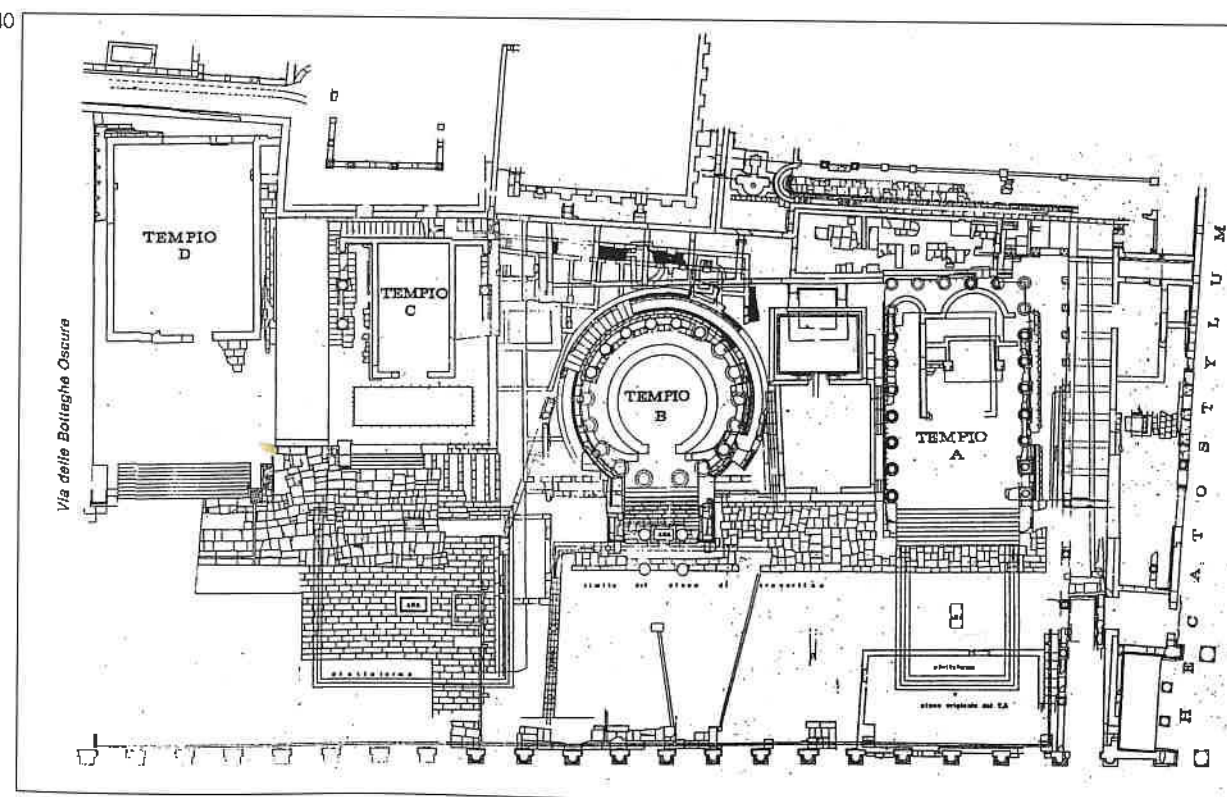


FIGURA 42 • Roma, San Martino ai Monti, interno, stato attuale. Di antica origine, questa basilica sorge sul *Titulus Equitii* ed è stata sottoposta a diverse ricostruzioni (509, 844-47), adeguamenti (prima metà XIII secolo), trasformazioni (1555-59, 1560, 1575, 1635-64), completamenti (facciata di S. 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 bucaure 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.

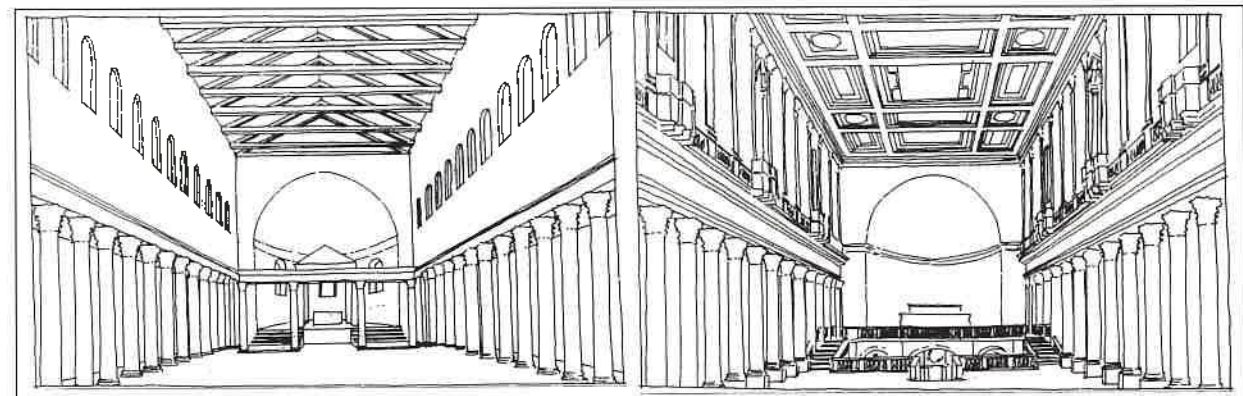


FIGURA 43 • Roma, San Martino ai Monti, schizzi prospettici che illustrano la spazialità interna della chiesa prima e dopo la costruzione del soffitto ligneo a cassette inserito nel 1560, dal cardinale titolare san Carlo Borromeo (disegno di A. Di Stefano).

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 traslazione delle reliquie (dalla chiesa di Sant'Adriano al Foro), il cardinale Baronio crea una *confessio* sotto l'altare costituita dall'assemblaggio di più elementi (pluteo cosmatesco, cancello paleocristiano, frammento romano provenienti da San Paolo Fuori le Mura e San Silvestro in Capite), arreda il presbiterio 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 presistenze 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.

FIGURA 47

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) crollate 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 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 deterioro 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 Giovan 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), Boldretti 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 mutile 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.

FIGURA 1
FIGURA 2
FIGURA 3



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 rimosso le aggiunte barocche per sostituirle con altre "più fondate" (Monaco, Glyptothek; fig. 2); e infine, dopo l'ultimo derestaurato eseguito in occasione del nuovo allestimento della glicototeca 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".