

MARIA PIERA SETTE

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

# IL RESTAURO IN ARCHITETTURA

QUADRO STORICO

*Saggio introduttivo di*  
Gaetano Miarelli Mariani



UNIVERSITA' DI ROMA "LA SAPIENZA"	
DIPARTIMENTO DI STORIA DELL'ARCHITETTURA	RESTAURO E CONSERVAZIONE DEI BENI ARCHITETTONICI
	INV. 11352
BIBLIOTECA "G. DE ANGELIS d'OSSAT"	

# INDICE

---

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

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

## 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 riconoscerci 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.

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".

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

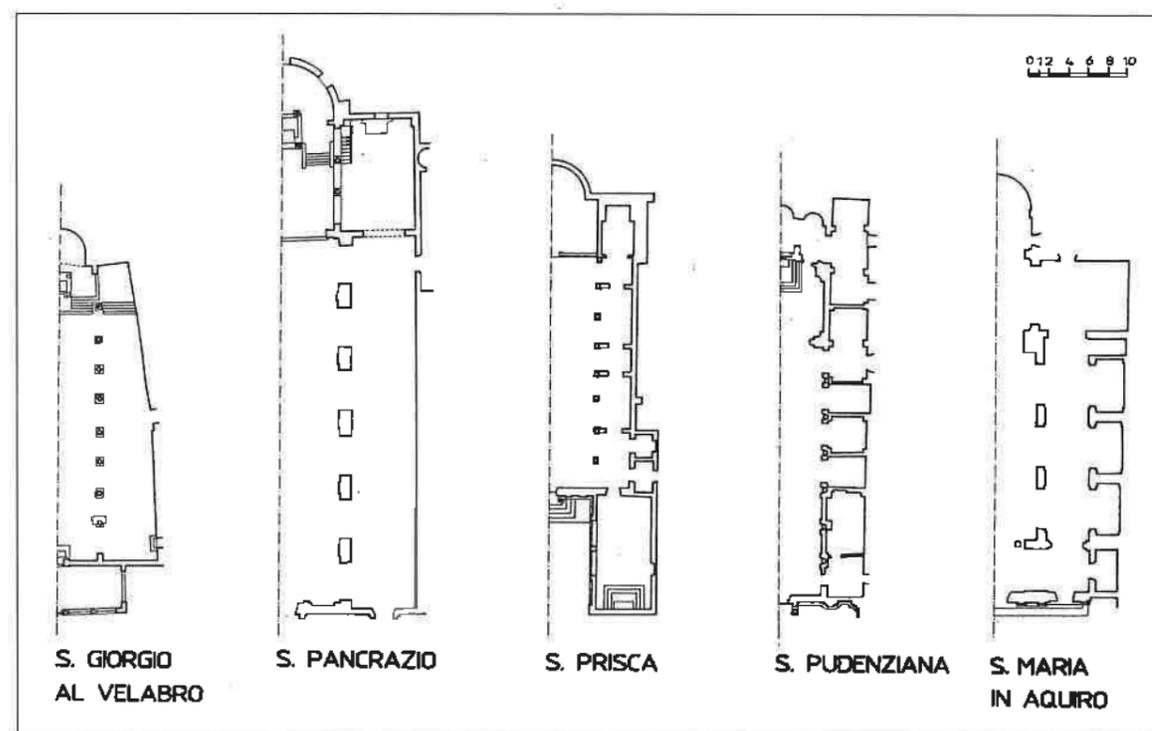


FIGURA 1 • "Aggiornamento" di edifici basilicali. Dal semplice mantenimento del tipo si passa alla traduzione in termini murari ove i pilastri, rispettando o meno i ritmi e gli interessi originari, inglobano o sostituiscono le colonne. Spesso le "traduzioni" danno vita a organismi articolati e singolari;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

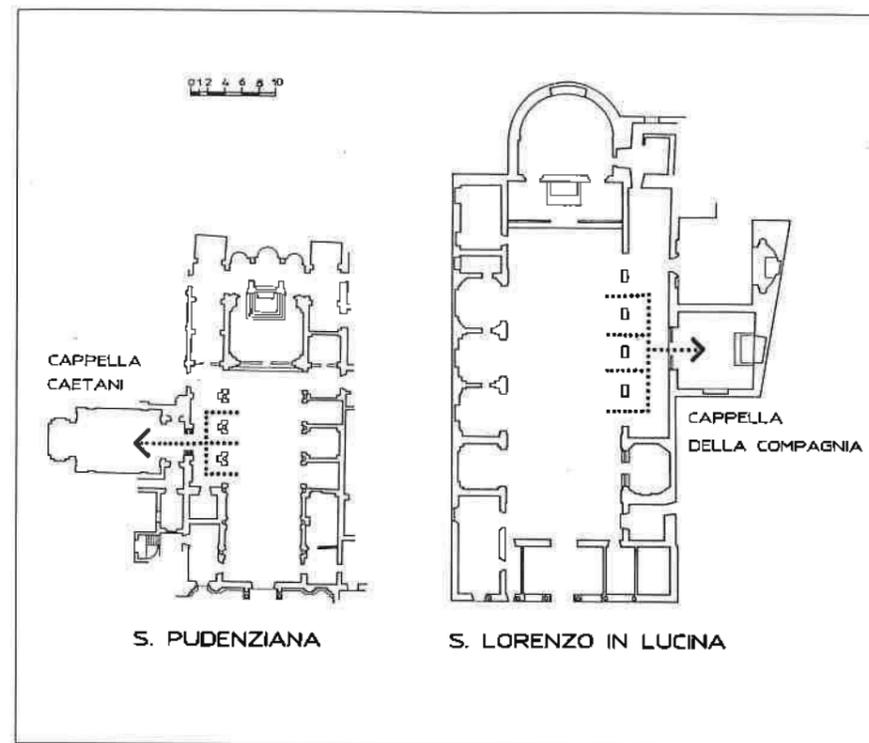


FIGURA 5 • "Rielaborazioni" eseguite secondo le regole della "maniera moderna" che evidenziano una esplicita e forte aspirazione a riorganizzare l'insieme mediante un linguaggio proporzionale adeguato, basato su rapporti semplici precipi del Rinascimento. Le pareti interne presentano sequenze precise 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).

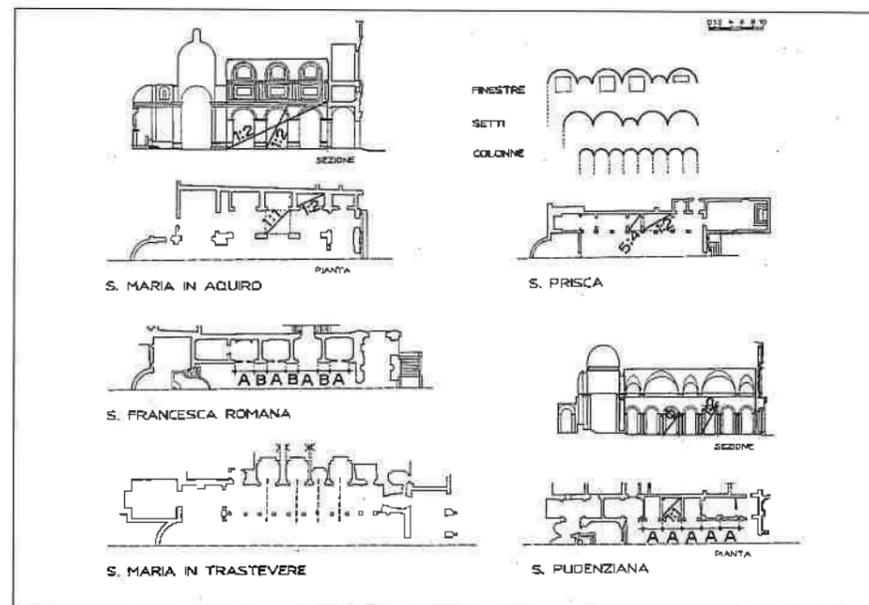
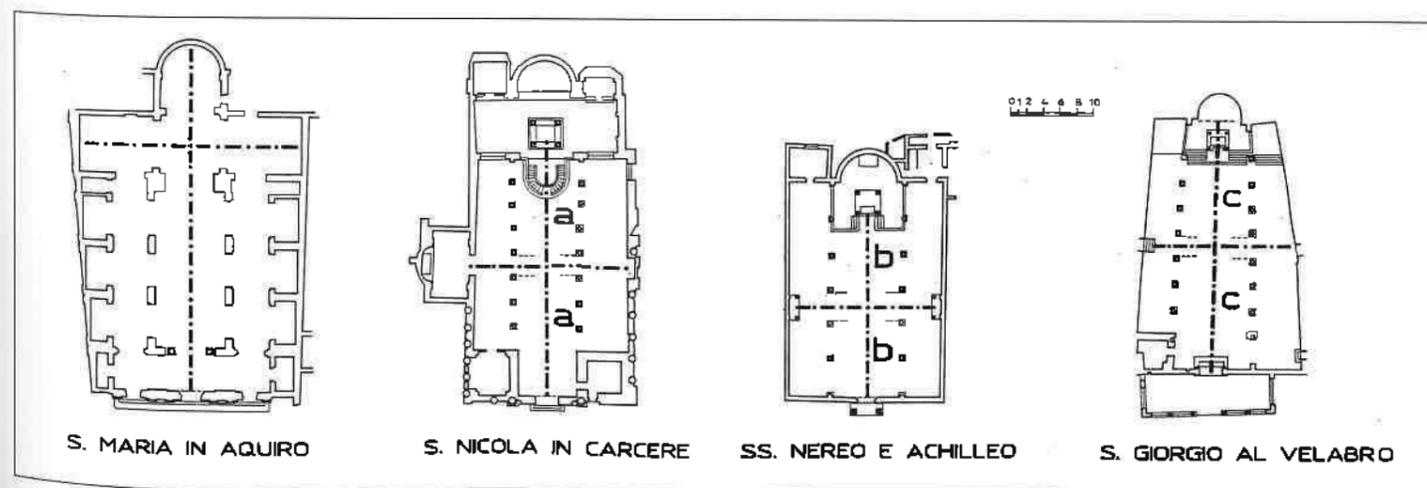


FIGURA 6 • Esempi di espliciti richiami al simbolo della croce. È da notare che l'intersezione fra i bracci - concreti o ideali - si attesta per lo più in posizione baricentrica (da Sette, 1989).



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 dedizioni primitive. Il Pantheon di Roma illustra bene questo atteggiamento; fondato nel 27 a.C. da Marco Vipsanio Agrippa, genero di Augusto, in realtà è stato "rimodellato" da Domiziano (81-96) e Traiano (98-117) poi rifatto completamente da Adriano (tra il 120 e il 124), che riportò la dedizione di Agrippa, "restaurato" da Antonino Pio (138-61) e ulteriormente trasformato, soprattutto nel 202, al tempo di Settimio Severo e Caracalla, cui si deve la seconda dedizione che compare sul timpano.

Non c'è dubbio, quindi, che la produzione architettonica sia caratterizzata da successioni spesso lunghe e complesse di apporti costruttivi, dunque, di stratificazioni. Si può dire che il concreto operare evidenzia sempre una specifica attenzione verso il passato e, nel contempo, metta in luce l'intento di trasferirlo nel presente 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 precipue 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

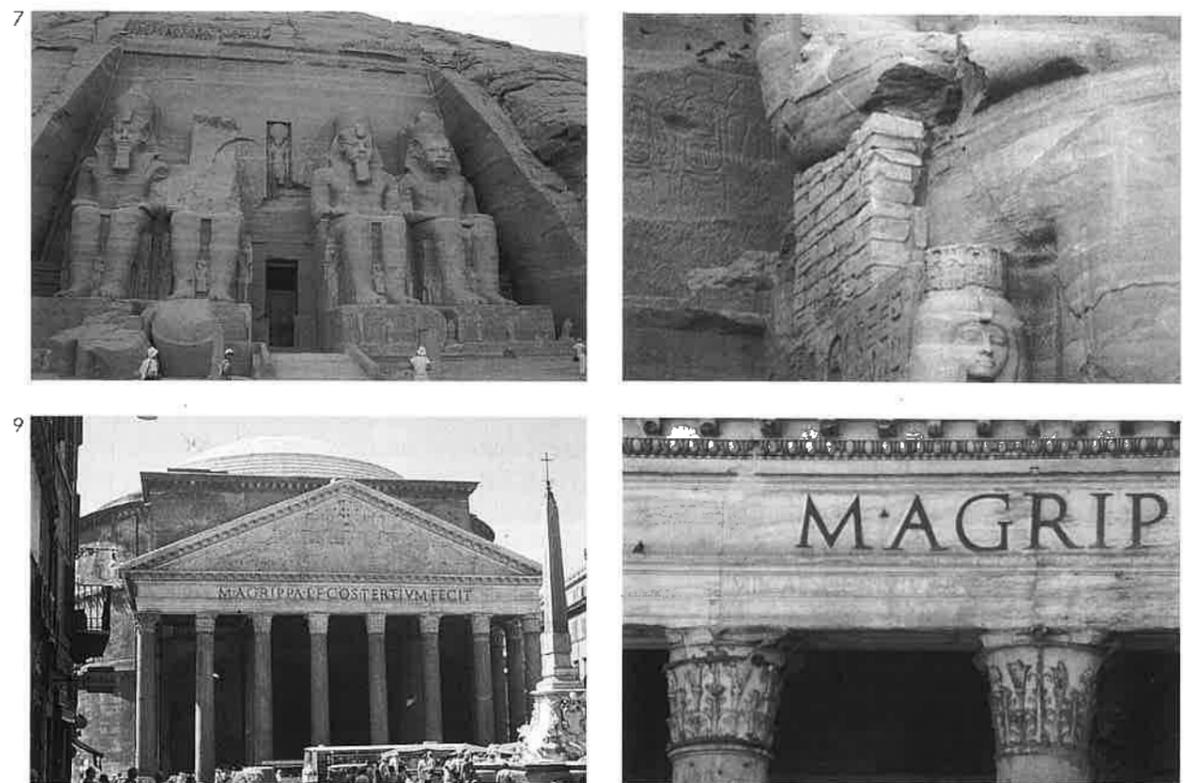
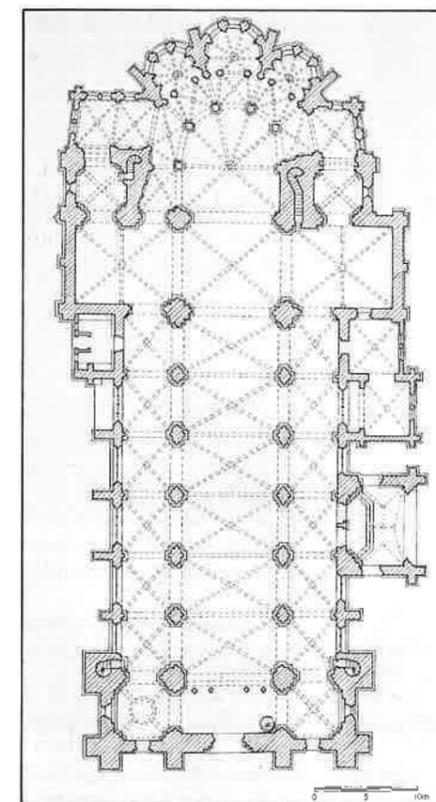


FIGURE 7-8 • Abu Simbel (Bassa Nubia, Egitto). Grande tempio rupestre smontato e rimontato (1963-72) sull'alto di un pendio roccioso tendenzialmente identico a quello originario; veduta frontale (fig. 7) e particolare delle integrazioni (fig. 8). Tre dei quattro colossi che rappresentano Ramses II appaiono 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 dedizione di Agrippa (27 a. C., anno di fondazione) inserita nel rifacimento di Adriano (120-24); sull'architrave, in misura meno evidente, compare la seconda dedizione che risale al tempo di Settimio Severo e Caracalla (202).

FIGURA 11 • Châlons-sur-Marne (Francia), Notre-Dame-en-Vaux, pianta. L'edificio, noto fin dal secolo IX, viene ampliato e trasformato nel primo periodo gotico (1150-1220); sono inserite tribune e triforio, cinque cappelle (semicirculari 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 tornacoro, attribuite al secolo XVII, derivano da una pratica costruttiva legata alla tradizione gotica che, anche a distanza di secoli, sa far rivivere, quasi senza scarto apparente, la forma stilistica connaturata al più autentico *genius loci* (Barbieri, 1955), tanto da giustificare dubbi e incertezze sulla loro vera datazione (da *Enciclopedia dell'Arte Medioevale*, IV).



## 1 LA "MANIERA DEL TEMPO"

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

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

In numerosi altri casi i nuovi apporti assumono un posto 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 Moltara 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

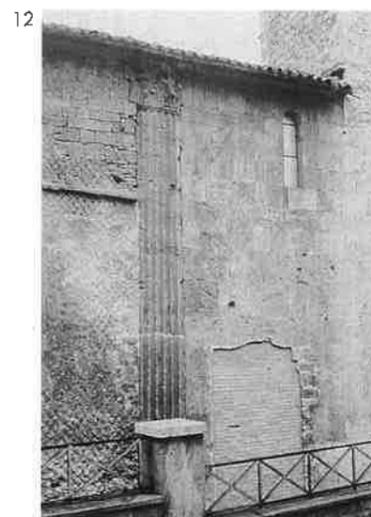


FIGURA 12

FIGURA 13

FIGURA 14

FIGURA 15

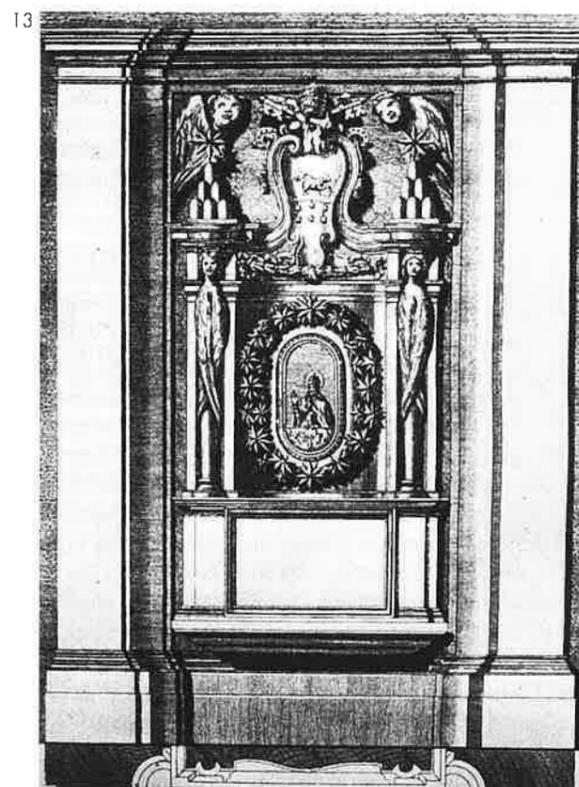


FIGURA 12 • Ascoli Piceno, San Gregorio, fianco. L'*opus reticulatum*, pur mantenendo intatte le proprie peculiarità, di fatto non esplica un ruolo determinante nella definizione della nuova immagine.

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 Tullio Ostilio (673-42 a.C.), è riparata e probabilmente ampliata da Silla nell'80 a.C. (*Curia Cornelia*), successivamente ricostruita da Cesare nel 44 a.C. (*Curia Julia*), poi continuata sotto i triumviri e completata da Augusto (27 a.C.-14 d.C.); ulteriormente danneggiata dall'incendio neroniano (64) è riparata da Domiziano (81-96) e, dopo l'incendio di Carino (283), ricostruita da Diocleziano (284-305).

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

Nel 30 a.C., Avanius 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 rinnovi 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).

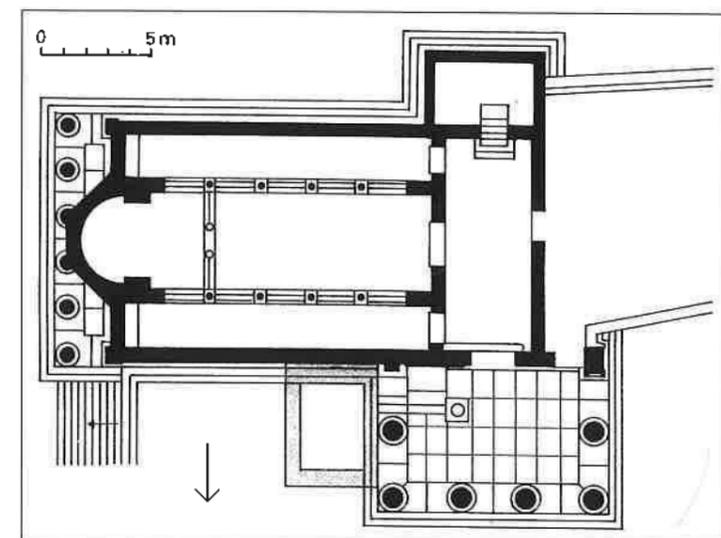


FIGURA 17 • Siracusa, cattedrale di Santa Maria del Piliero, interno; scorcio della navata centrale e di quella laterale sinistra. Il duomo di Siracusa rappresenta certamente uno degli esempi più significativi di "architettura stratificata". Il preesistente tempio dorico periptero anfigoniale esastilo 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.

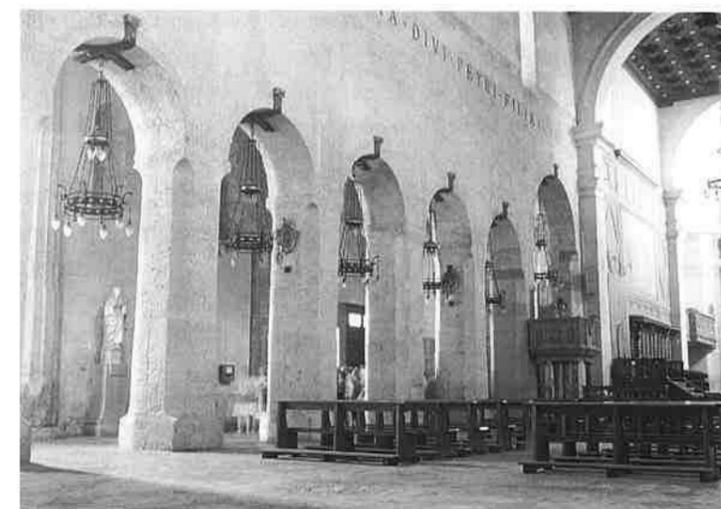
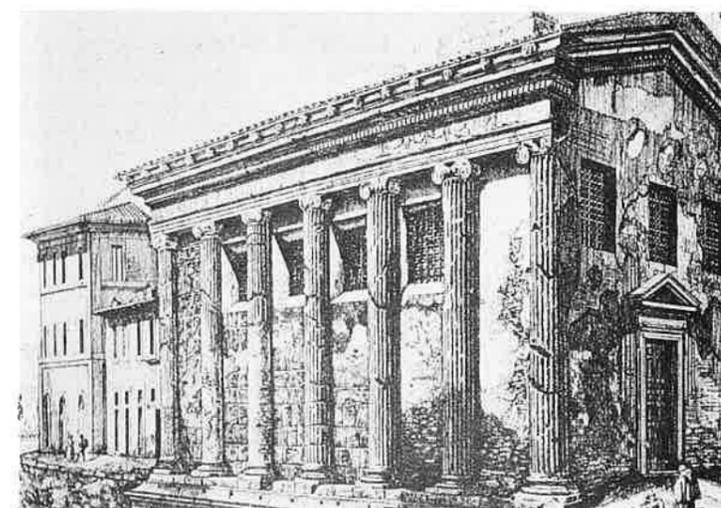


FIGURA 18 • Roma, tempio detto della Fortuna Virile (ma forse di Portuno) in un'incisione di Luigi Rossini. L'edificio, pseudoperiptero ionico tetrastilo, è riconosciuto come quello originariamente edificato da Servio Tullio (557 a. C.) e ricostruito dopo un incendio nel 212 a. C. Tra l'872 e l'882 viene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

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

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

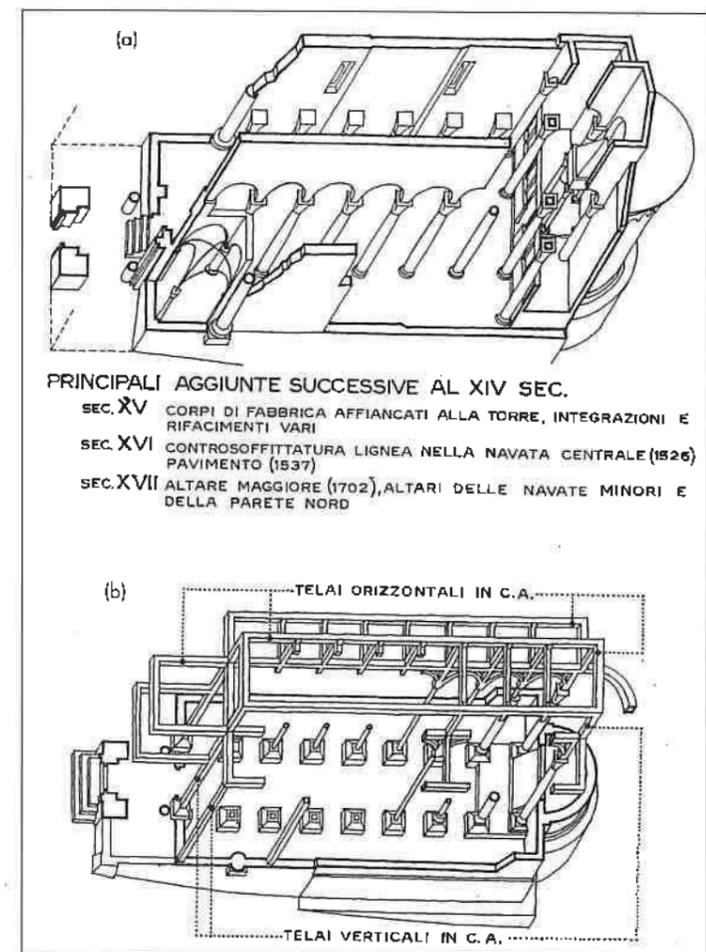
Nel corso del Quattrocento l'attenzione degli artefici si concentra prevalentemente sui monumenti "classici". Brunelleschi e Donatello li studiano e li rilevano accuratamente, durante lunghi soggiorni a Roma, ne tentano "restauri" grafici e ne ricavano "norme" da applicare nella loro attività. È una 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 romano e gli apporti dei secoli successivi; (b) sistema di due ordini di telai in cemento armato (da Miarelli Mariani, 1979).

FIGURA 21 • Massa d'Albe (L'Aquila). San Pietro ad Alba Fucense, veduta interna. La chiesa deriva dalla trasformazione di un tempio italo-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 Somanzi, 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" (Cagianò 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.

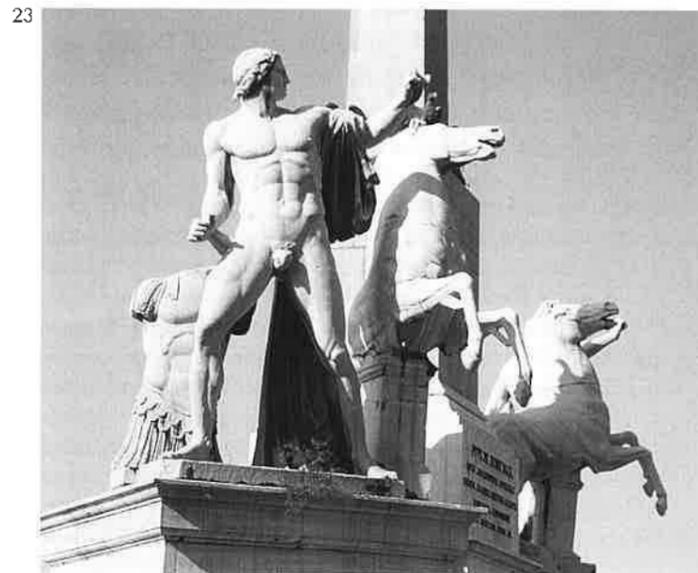
Vasari ricorda i completamenti di statue antiche, i risarcimenti di complessi musivi e, soprattutto, a partire dalla fine del XV secolo, le ridipinture di tavole e affreschi di carattere più marcatamente devozionale. Tuttavia, mentre esprime dissenso per atteggiamenti poco rispettosi, l'artefice aretino — 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.

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

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

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

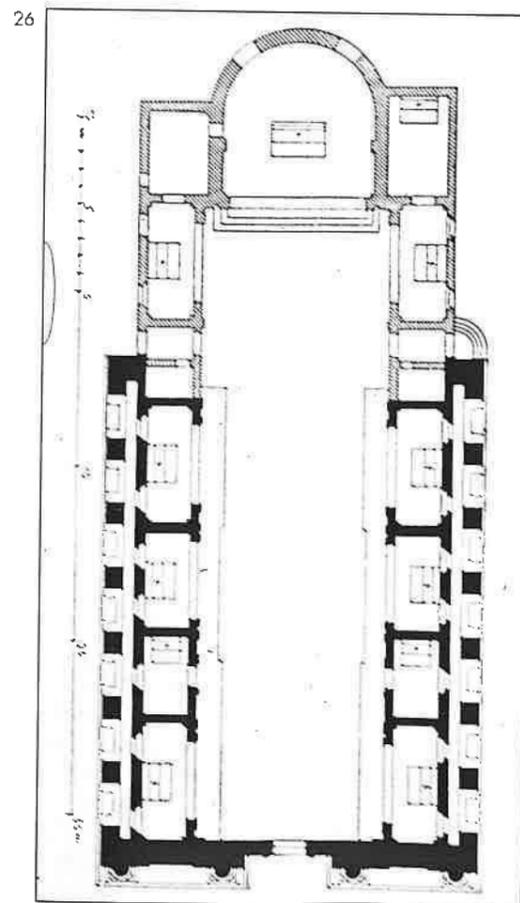
A questo proposito si potrebbero elencare moltissimi episodi ma, oltre a quelli già rammentati, basti citare soltanto il caso dei Santi Cosma e Damiano in Roma, organismo nato dall'aggregazione medioevale di due antichi edifici pagani, adeguati al culto cristiano attraverso semplici e modesti interventi.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

FIGURA 28  
FIGURA 29

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).



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 sciolto 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

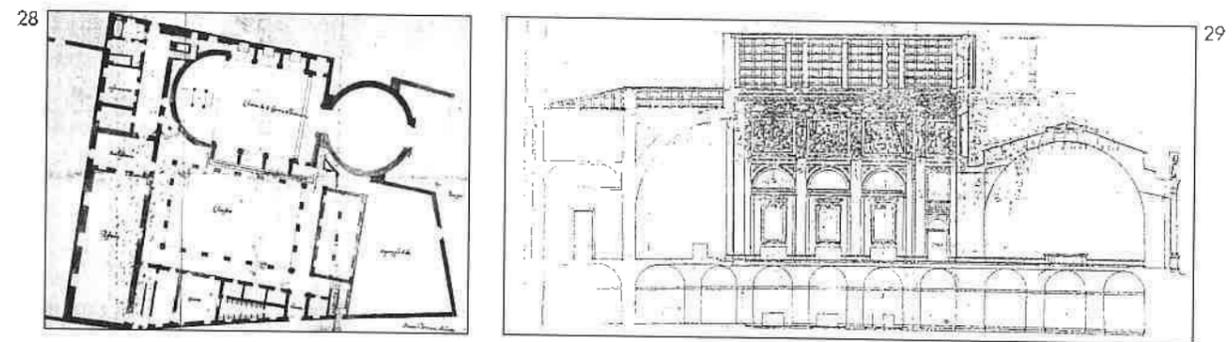
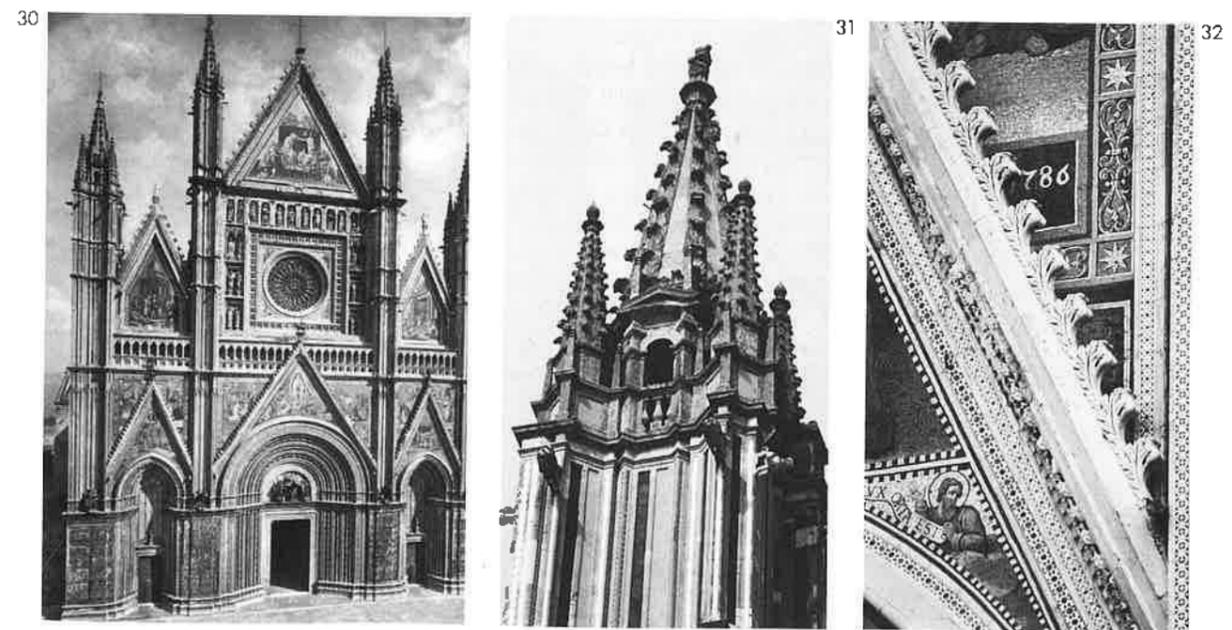


FIGURE 28-29 Roma, chiesa dei Santi Cosma e Damiano: Orazio Torriani, planimetria (Biblioteca vaticana, Arch. Barb. Ind. II 2876). Il disegno si trova sul rescritto datato 10 maggio 1626 che autorizza la demolizione del muro "che va levato per [aprire] il corridoio e per [realizzare] le cappelle (fig.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

FIGURA 34  
FIGURA 35FIGURA 36  
FIGURA 37  
FIGURA 38

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.



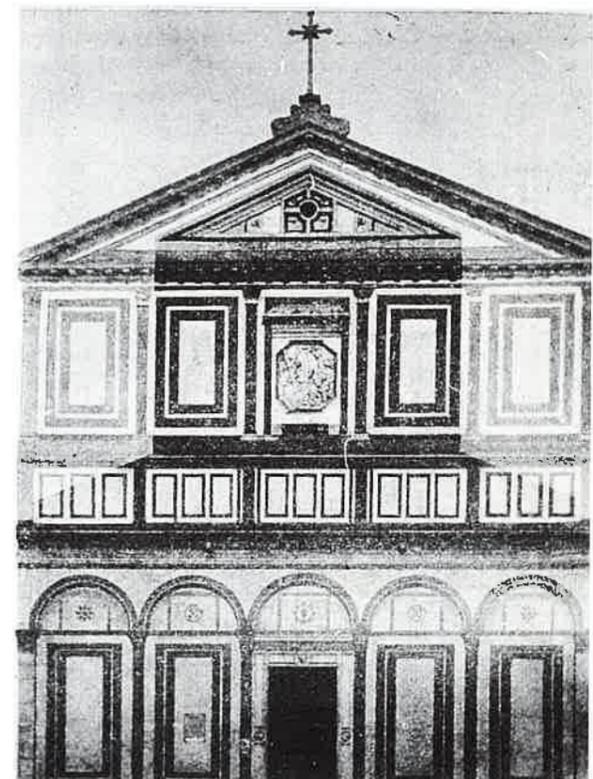
33

FIGURE 34-35 • Empoli (Firenze), collegiata di Sant'Andrea (antica pieve), prospetto attuale (fig. 34) e prospezione 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 triclinio 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.

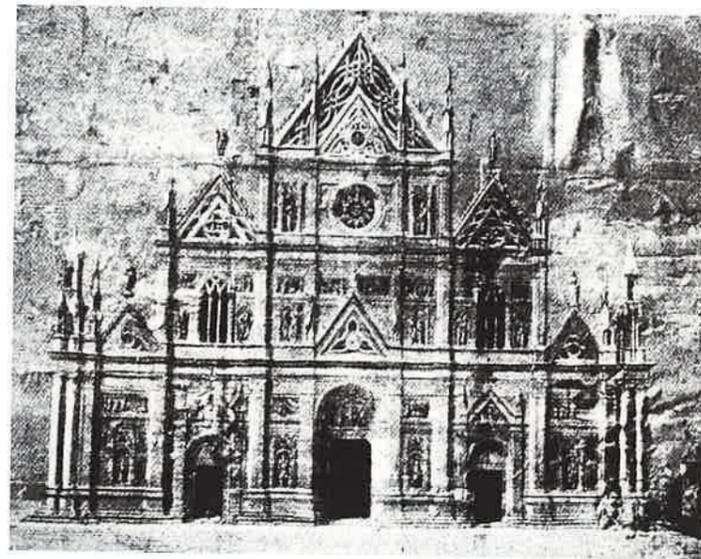
È il caso delle colonne appartenenti alle stesure più antiche degli edifici basilicali e della loro differenziata dialettica con i pilastri pertinenti alle versioni più "aggiornate" delle stesse fabbriche (San Pancrazio, San Saba ecc.). Analogamente, nella chiesa di Santa Maria Aprutensis a Teramo, il

FIGURA 39

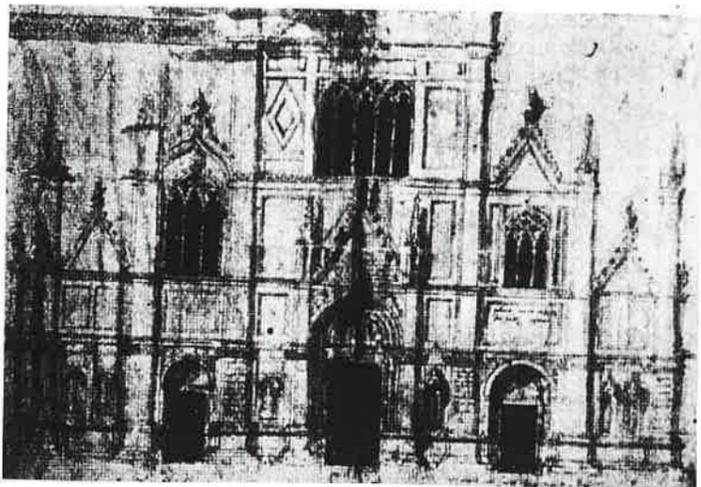
FIGURA 36 • Bologna, San Petronio, facciata interrotta all'inizio del XV secolo e rimasta tale. Ciò, nonostante le numerose proposte di completamento dovute ai maggiori architetti del tempo compreso lo stesso Michelangelo, interpellato in proposito nel 1522. La questione è tanto complessa e controversa 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 gotizzanti (fig. 37) e di Jacopo Barozzi detto il Vignola (1543; fig. 38), appartenenti ad una ricca serie rinascimentale di proposte mimetiche (da Ceschi, 1970).

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

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

Cesare Baronio restaura, sempre a Roma, la sua chiesa titolare dei Santi Nereo e Achilleo con l'intento di conseguire il massimo riavvicinamento alle forme ed ai valori del cristianesimo delle origini; è un programma che il dotto cardinale persegue con grande lucidità e coerenza. Egli riconosce agli antichi edifici e, ad un tempo, alle reliquie cristiane anche l'attributo di testimonianza storica. È naturale quindi che l'intervento sulla chiesa tenda a conservarne i 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)

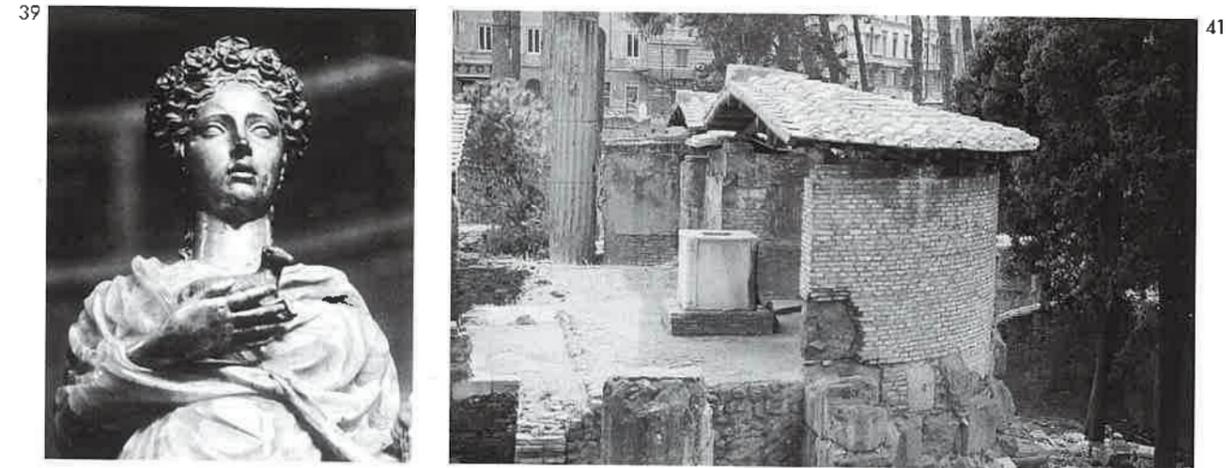


FIGURA 39 • Roma, Sant'Agnese Fuori le Mura, statua della santa di Nicola Cordier (1610); adattamento di un tranco antico d'alabastro agatizzato con l'aggiunta di testa, mani e veste di bronzo dorato.

FIGURA 40 • Roma, "area sacra" del largo Argentina, planimetria generale comprendente i quattro santuari che, a eccezione di quello rotondo, non sono originali, ma succedanei di altri che li hanno preceduti. Dell'epoca medioevale 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.

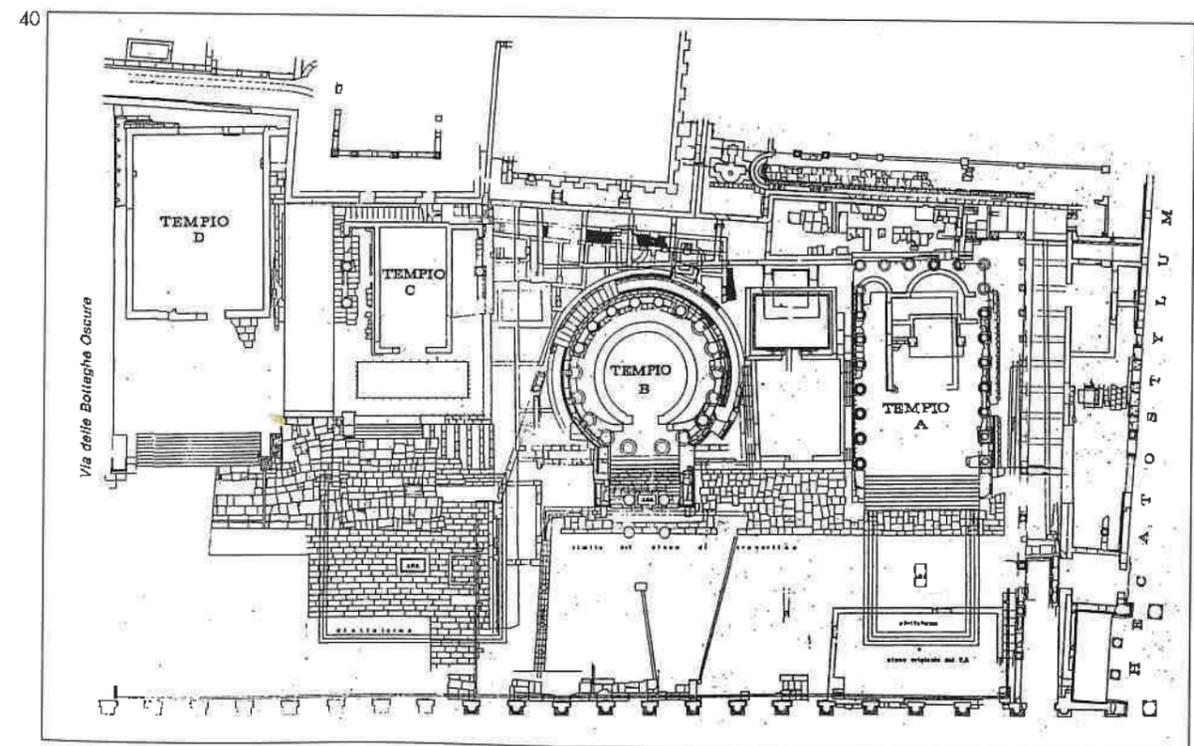
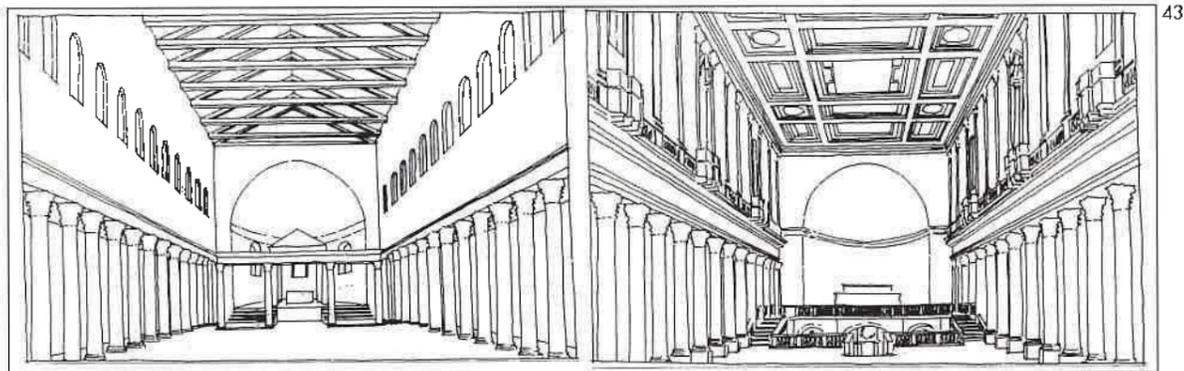


FIGURA 42 • Roma, San Martino ai Monti, interno, stato attuale. Di antica origine, questa basilica sorge sul *Titulus Equitii* ed è stata sottoposta a diverse ricostruzioni (509, 844-47), adeguamenti (prima metà XIII secolo), trasformazioni (1555-59, 1560, 1575, 1635-64), completamenti (facciata di S.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



42



43

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

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.



44

45



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 prodotti fra gli ultimi decenni del secolo XVII e l'inizio del XVIII, ma anche perché "Oxford è una città gotica".



46



47

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

utilizzando, "secondo la convenienza del tema", elementi grammaticali gotici in una composizione di gusto classico; a Londra lo stesso architetto realizza il campanile di Saint Bride (1702) fornendo una versione "classica" di una guglia medievale. Poco più tardi (1735-45) Nicholas Hawksmoor costruisce in gotico la torre occidentale e il completamento dell'abbazia di Westminster. In Francia, a Montauban, fra il 1732 e il 1739 si ricostruisce in stile gotico la chiesa di Saint-Jacques, seriamente danneggiata dagli ugonotti (1561). A Spira, in Germania, Balthasar Neumann e il figlio Franz Ignaz ricostruiscono in stile romanico (1772-78) le parti del duomo (Santa Maria e Santo Stefano) 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.

FIGURA 47

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 deteriore che, a mo' di esempio, gli conferisce anche Winckelmann" (Panofsky, 1924, trad. it. 1952, p. 84).

Una pietra miliare delle prime elaborazioni settecentesche è costituita dall'opera di 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 a 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 gliptoteca riaperta nel 1972 (fig. 3). Scoperto nel primo Seicento nei "fossi" di Castel Sant'Angelo a Roma, il fauno è diventato un "puzzle sui generis"; l'originale ellenistico è ora "libero", ha perso i piedi, un braccio e la gamba destra per ridursi ad un torso che non permette più la visione totale del soggetto (da Oechslin, 1974).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Prima del 1830 si ricorreva al gotico per due fini più o meno distinti: creare stimoli alla fantasia oppure semplicemente realizzare forme lievi e decorative; aspirazioni entrambe esemplificate molto bene dalla fatuità settecentesca di Richard Bentley, per un decennio progettista capo di Strawberry Hill, che impiega il gotico per le eleganze che era capace di propiziare e soprattutto perché esso permetteva ogni più stravagante invenzione. È il tempo in cui tutta la cultura europea postula la libertà e la spontaneità della creazione artistica (R. Hurd, 1762; P. Frisi, 1766; J.J. Heinse, 1776). D'altra parte la riscoperta del medioevo è proprio, almeno nella sua prima fase, "il risultato necessario di una rinascita immaginativa che sboccò in un nuovo clima poetico" (Venturi, 1945, 2<sup>a</sup> ediz. 1967, p. 181). Successivamente il "ritorno al gotico" perde le sue primitive motivazioni e rappresenta una deliberata reazione contro le dottrine accademiche, com'è dimostrato dall'opera degli scrittori e degli architetti che operano fra il 1820 ed il 1880, vale a dire, nel periodo caratterizzato prima dal clima che produce l'opera paradigmatica di Fouthill, costruita da James Wyatt per William Beckford, poi dal "trionfo gotico" che ha come protagonisti principali Augustus Welby Pugin, Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc, John Ruskin.

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

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

FIGURA 1

FIGURA 2

FIGURA 3

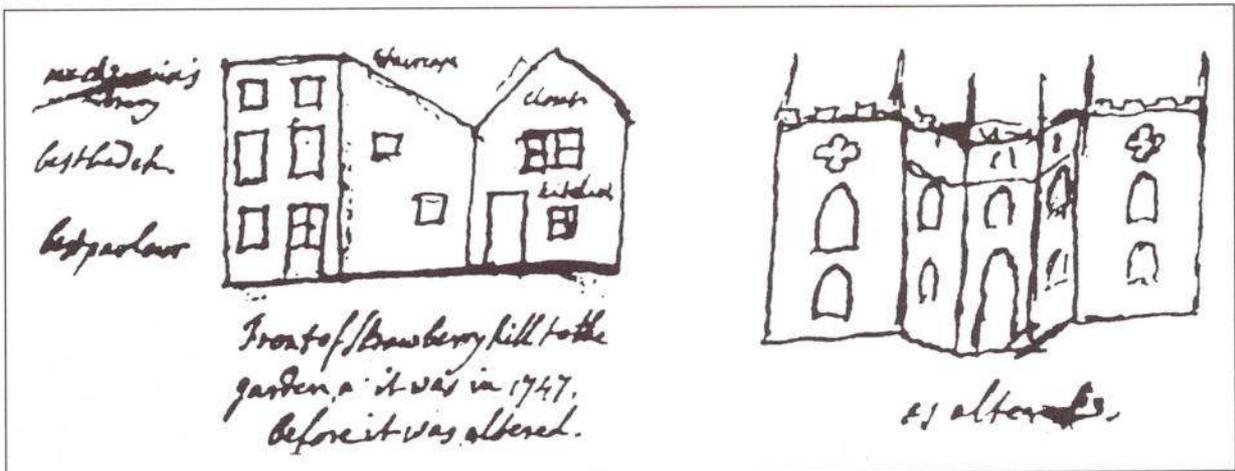


FIGURA 1 • H. Walpole, Strawberry Hill (dintorni di Twickenham, Gran Bretagna) prima e dopo i restauri, schizzi a penna, 1753 (Lewis Walpole Library). I lavori di ricostruzione e abbellimento della villa sorta alla fine del Seicento si iniziano nel 1747 e durano circa 44 anni coinvolgendo numerosi artisti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

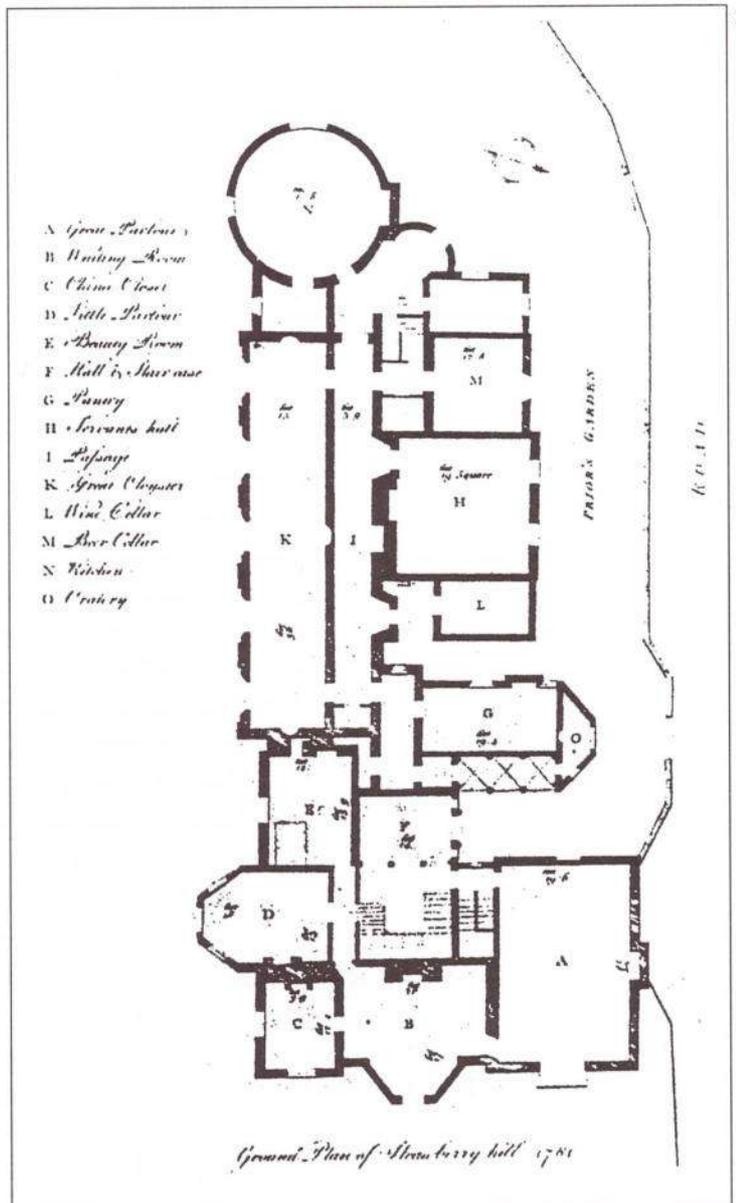


FIGURA 2 • Strawberry Hill (dintorni di Twickenham, Gran Bretagna) pianta di progetto per il piano terreno, 1781. Richard Bentley è probabilmente colui che ha caratterizzato Strawberry Hill nella sua originale fisionomia gotico-rococò voluta da Walpole. Egli è stato forse il primo fautore del gotico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

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

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

FIGURA 4

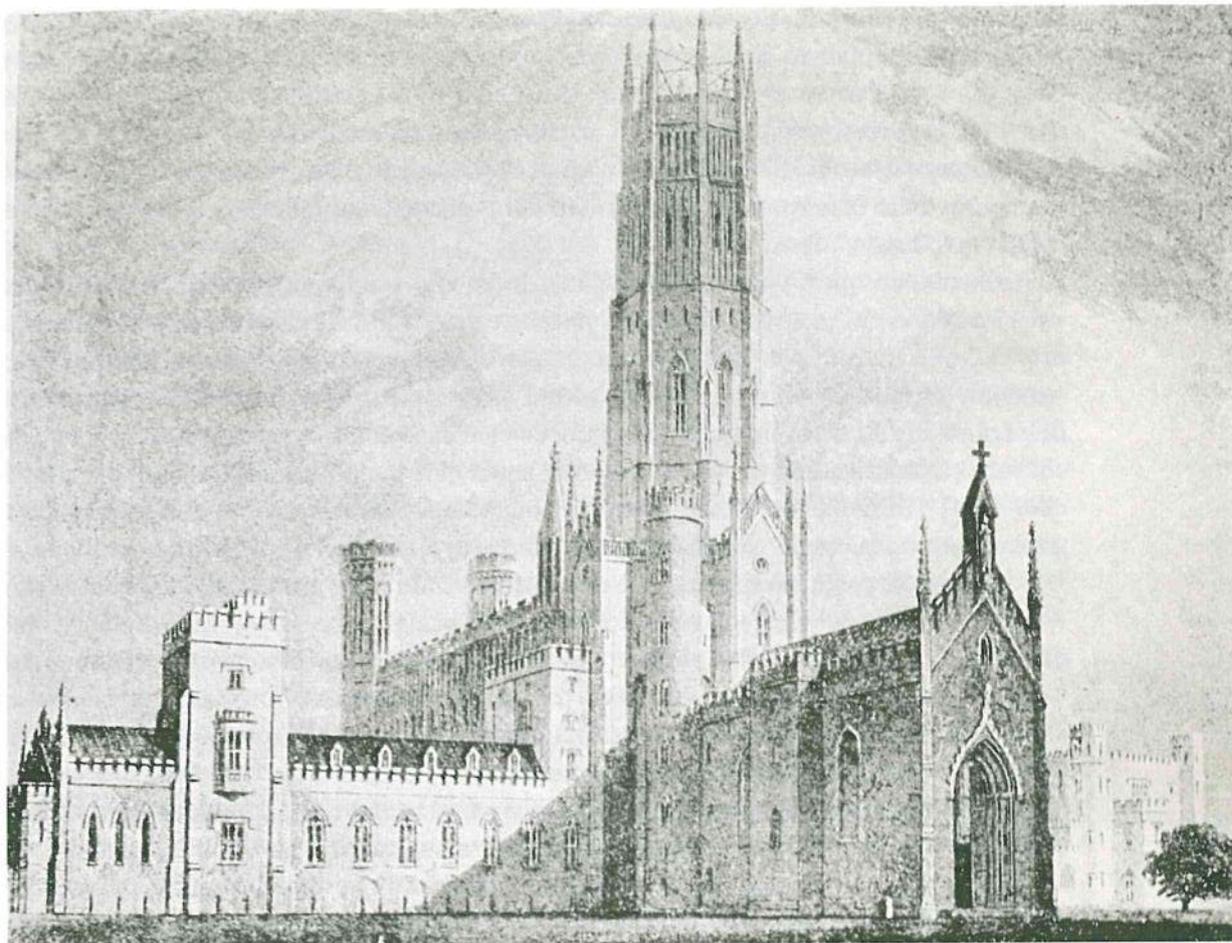
Ma il vertice più alto è toccato da François-Auguste-René de Chateaubriand con *Le Génie du Christianisme ou Beautés de la Religion chrétienne* (1802), opera pubblicata subito dopo la firma del Concordato fra lo Stato francese e la Chiesa romana, che costituisce una condanna della cultura illuministica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

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

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

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

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

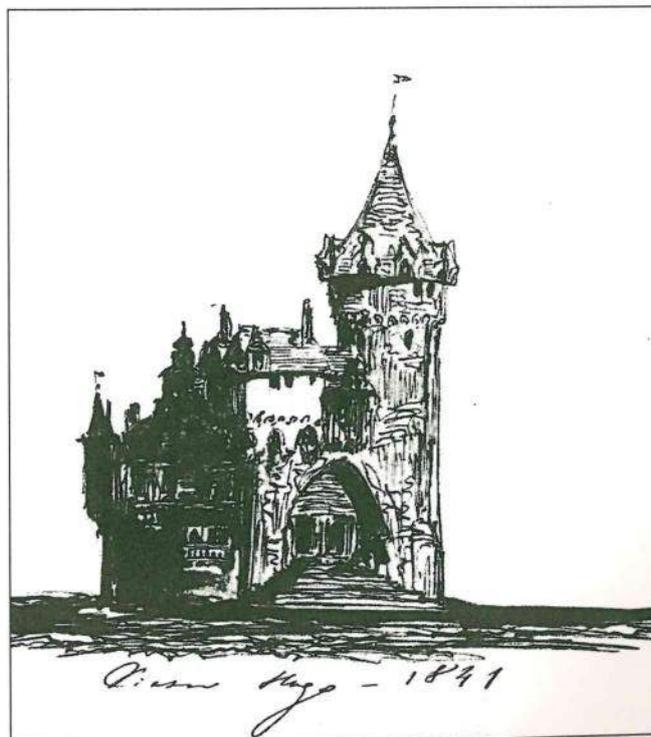


3

FIGURA 3 • Wiltshire (Gran Bretagna). L'abbazia di Fonthill da nord ovest. Nel 1796 William Beckford, affida a James Wyatt l'incarico di progettare un'abbazia gotica in rovina che nel 1807 diviene la sua residenza. Wyatt (1746-1813), autore del Pantheon in Oxford Street a Londra, è certamente l'architetto più attivo alla fine del Settecento, al quale si attribuisce il restauro di un gran numero di edifici gotici.

Fonthill, con la sua aspirazione ad idealizzare un'antica forma di vita condensa in sé tutto il romanticismo proprio della fine del XVIII secolo e costituisce una testimonianza singolare del gotico settecentesco esageratamente slanciato. Più tardi Beckford si ritira a Bath ove si costruisce una nuova residenza, questa volta in stile classico. Fonthill Hill, acquistata da un certo John Farquhar, nel 1825 perde la torre che crolla rovinando sull'enorme costruzione di cui oggi rimangono poche tracce (da Clark, 1970).

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



4

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

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

Un'ulteriore circostanza che non può essere trascurata è costituita dall'importanza che ebbe, sul finire del Settecento e specialmente nel Regno Unito, l'architettura dei giardini. Un fenomeno che appare direttamente connesso alla prima maniera del "ritorno al gotico", quello delle interpretazioni fantasiose. A questo proposito è significativo osservare che una delle iniziali trattazioni sull'architettura gotica, forse la prima in assoluto, è dedicata esclusivamente all'architettura dei giardini (P. Decker, *Gothic Architecture*, Londra, 1759). E, con il passare del tempo, diviene sempre più chiaro che lo scopo ad essi assegnato si dimostra soprattutto quello di suggerire uno stato d'animo, "in pratica quella piacevole malinconia che deliziava sia i poeti che i dilettanti. A questo fine si pensava che non bastasse lasciare la natura allo stato selvaggio" (Clark, 1928, trad. it. 1970). L'effetto "pittorresco" determinato dai boschetti solitari, dai sentieri serpeggianti, dagli specchi d'acqua irregolari poteva essere potenziato, per creare le atmosfere magiche che si volevano ricordare, attraverso il contatto con singolari manufatti: padiglioni, cappelle, grotte ed altri ancora. Tali manufatti, anche per l'influenza dei pittori di paesaggio italiani, non potevano che essere in rovina, ad evocare malinconicamente il trionfo del tempo sull'opera dell'uomo e preferibilmente dovevano essere gotici, non soltanto perché tali sono le vere rovine inglesi ma anche perché il gotico viene inteso fra Sette e Ottocento come uno stile specificamente naturalistico (Panofsky, 1955, trad. it. 1962, p. 182). Progressivamente, il tema della rovina — sia che questa suggerisca la distruzione violenta o il senso della decadenza naturale — assume un particolare rilievo e dall'Inghilterra si diffonde nel continente. Il "rovinismo" infatti segna la cultura europea fino a tutto il XIX secolo ed oltre con una grande pluralità di vicende dense di significati: scoperte archeologiche e ritrovamenti, sismi e distruzioni consapevoli. Tutti eventi che hanno precisi riscontri nell'attività artistica e letteraria e che danno vita a fenomeni alquanto complessi che si diramano in una molteplicità di canali e di aree tematiche. Fra questi sono particolarmente significativi l'emergere di nuove dottrine estetiche e il prevalere del pensiero di Edmund Burke (1729-97) che, fin dal principio della sua carriera letteraria (1757), segna una data importante nella sensibilità che andava maturando sotto l'insegna del "sublime" quale elemento di disgregazione delle teorie neoclassiche (Praz, 1946, pp. 245-48). Inoltre questo

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

Su queste teorizzazioni s’imposta la presenza fisica della rovina come elemento costitutivo del paesaggio, il cui significato sarà chiarito molto più tardi specialmente da Georg Simmel (1858-1918). Egli osserva che, se l’opera vive nella sua compiutezza, nell’architettura si realizza un singolare equilibrio fra la “materia meccanica, pesante e la spiritualità formativa” (Simmel, 1919<sup>2</sup>, trad. it. 1981, pp. 121-27). Un’uguaglianza che tuttavia s’infrange, mentre le due parti si separano, quando la costruzione va in rovina dando peraltro vita ad un fenomeno significativo che non si verifica nelle altre opere d’arte ridotte allo stato di frammento. Esse infatti hanno effetto soltanto in base a quanto sussiste ancora in loro della forma artistica, ovvero a quanto di essa l’immaginazione è capace di ricostruire partendo da quei resti. Al contrario, in una rovina architettonica, crescono altre forze e altre forme; quelle della natura. Così, da ciò che in lei vive ancora dell’arte e da ciò che in lei vive già della natura scaturisce un nuovo intero, una unità caratteristica.

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

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

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

---

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

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

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

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

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

FIGURA 1

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

FIGURA 2

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

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

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

FIGURA 3

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

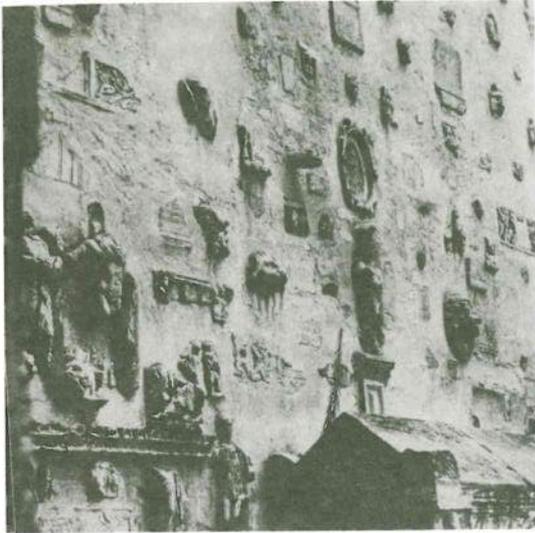


FIGURA 1 • Ostia (Roma). Episcopio di Porto, il cortile sulle cui pareti compaiono numerosi reperti archeologici rinvenuti nella zona, li collocati per opera del cardinal Pacca, vescovo di Porto dal 1821 al 1830; una sistemazione che viene sorprendentemente rimossa dopo circa un secolo (1950). L'intervento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

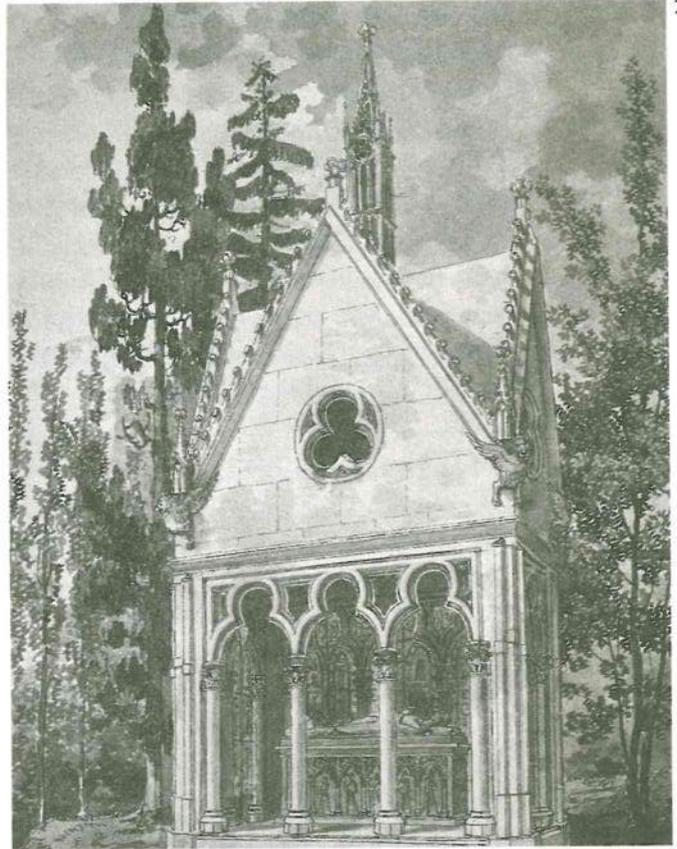


FIGURA 2 • Il monumento sepolcrale di Eloisa e Abelardo (disegno a penna colorato ad acquarello, Parigi, Louvre, Gabinetto dei disegni). Nel 1800 Alexandre Lenoir ottiene da Luciano Bonaparte il permesso di sistemare i resti di Eloisa e Abelardo nel Museo dei monumenti francesi da lui fondato nel 1791.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

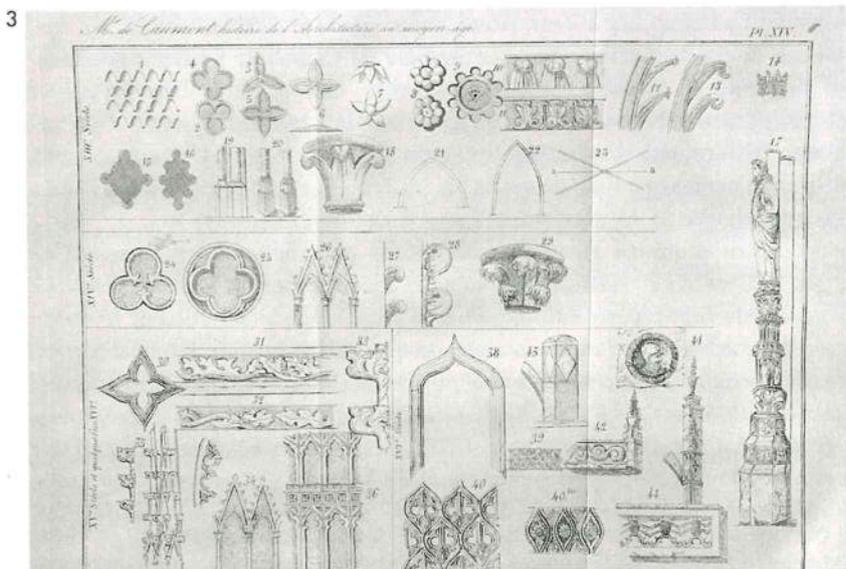


FIGURA 3 • Arcisse de Caumont, una tavola de l'*Histoire sommaire de l'architecture religieuse, militaire et civile au moyen age* (1836). La tavola, che rappresenta dettagli architettonici del XIII-XVI secolo, è significativa soprattutto perché prova la permanenza di un caratteristico motivo storiografico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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

FIGURA 4

FIGURA 5

FIGURA 6

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

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

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

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

FIGURA 7  
FIGURA 8  
FIGURA 9

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

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

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

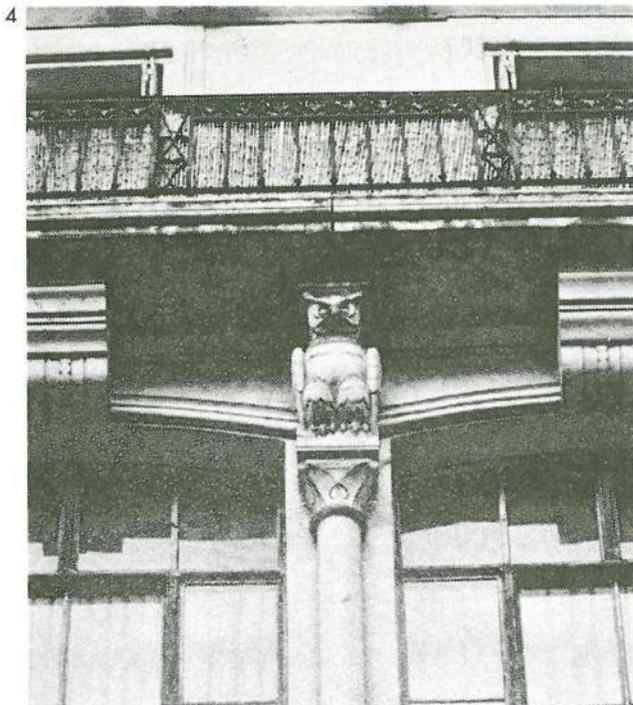


FIGURA 4 • Parigi. Casa Viollet-le-Duc, 68 rue Condorcet (1862-63), dettaglio del fronte che esemplifica bene la "maniera" propria di Viollet-le-Duc caratterizzante la maggior parte delle sue costruzioni inscritte nel gusto revivalistico del tempo definito da una grande libertà d'interpretazione degli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

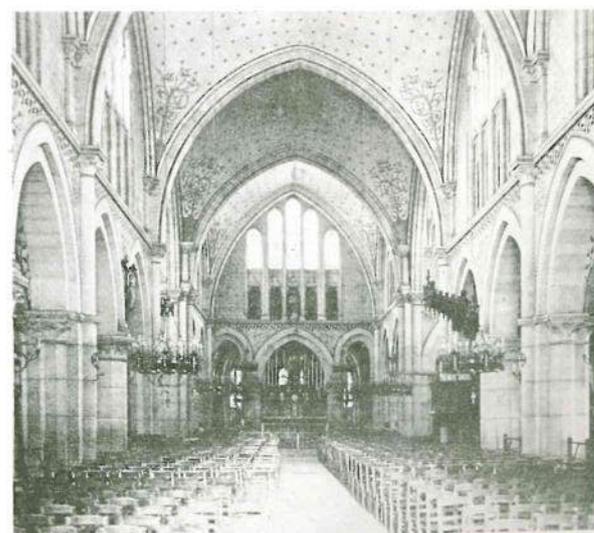


FIGURE 5-6 • Saint-Denis (Francia). Saint-Denis de l'Estrée, fronte occidentale e veduta interna. La chiesa, progettata nel 1860 da Viollet-le-Duc facendo riferimento allo stile della fine del XII secolo, viene costruita fra il 1864 e il 1867. L'organismo presenta una pianta molto complessa con una grande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

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

FIGURA 10

FIGURA 11

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

FIGURA 12

FIGURA 13

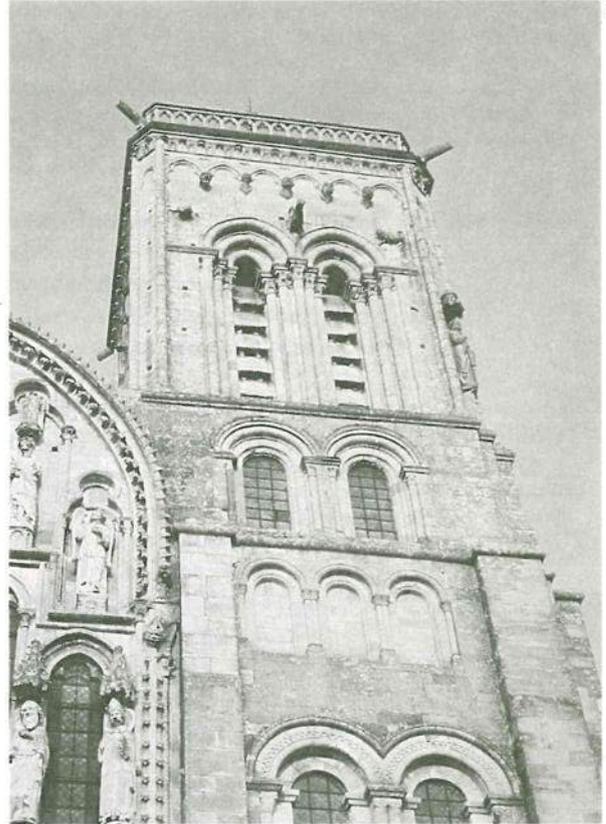
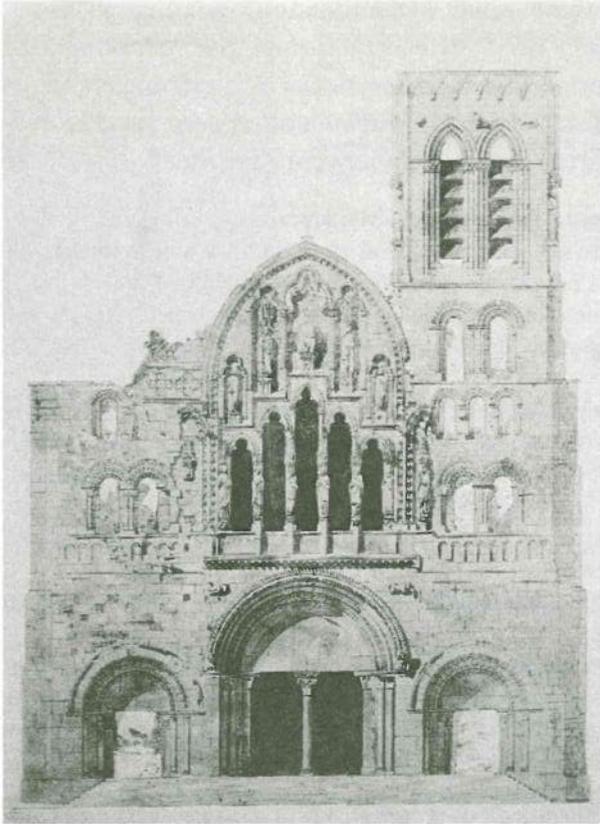
FIGURA 14

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

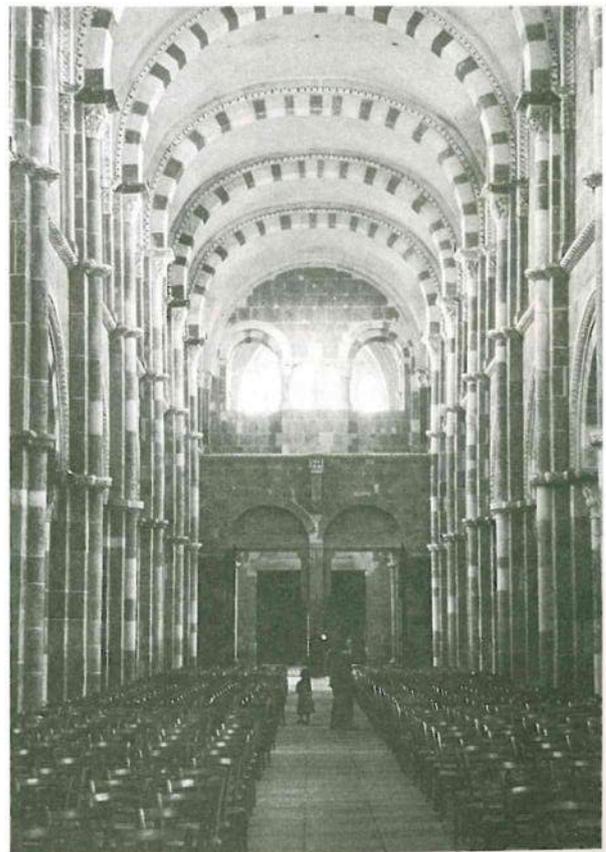
Di fronte ad un problema delicato come quello dell'altezza delle volte, ripetutamente modificate, e della forma e disposizione delle finestre (come nel caso di Notre-Dame) Viollet-le-Duc s'interroga sui vantaggi che deriverebbero dalle singole scelte operative. Per rifare le volte primitive è giusto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

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

7



8



9

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

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

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

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

FIGURA 15

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

FIGURA 16

FIGURA 17

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

FIGURA 18

FIGURA 19

FIGURA 20

FIGURA 21

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

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

### 3 LA DIFFUSIONE EUROPEA: PROTAGONISTI ED ESPERIENZE

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

10

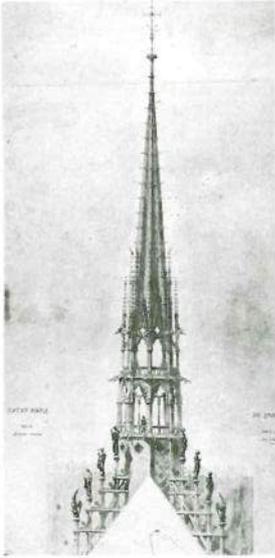
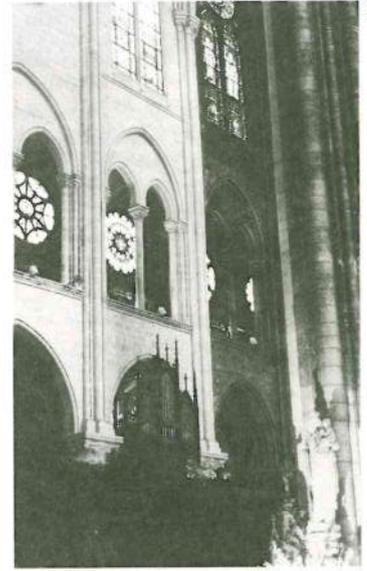
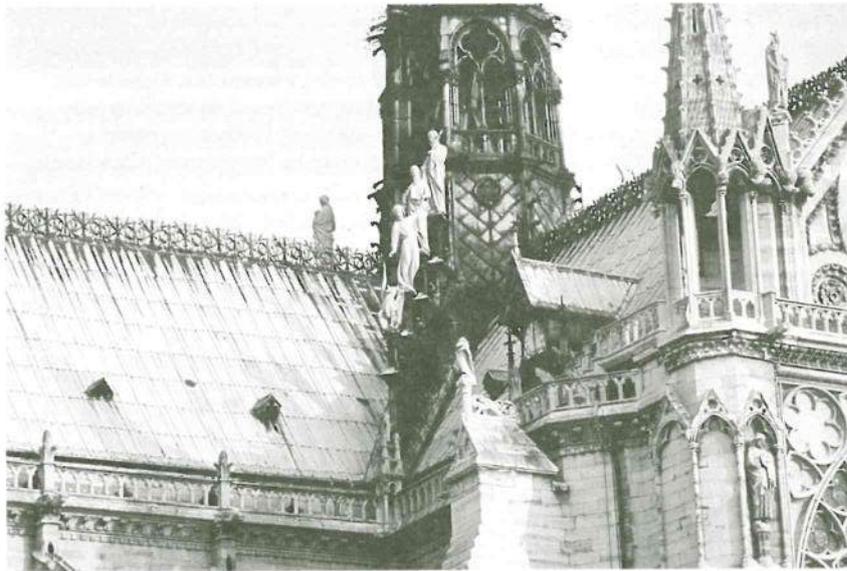


FIGURE 10-11 • Parigi. Notre-Dame, progetto della guglia centrale (29 ottobre 1857, Centre de Recherches des Monuments Historiques, Parigi) e dettaglio all'incrocio del transetto. Con la rivoluzione del 1789 la cattedrale subisce gravi danni e solo dopo il 1815 si può pensare al suo restauro che si comincia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

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

11



12

13



14

15

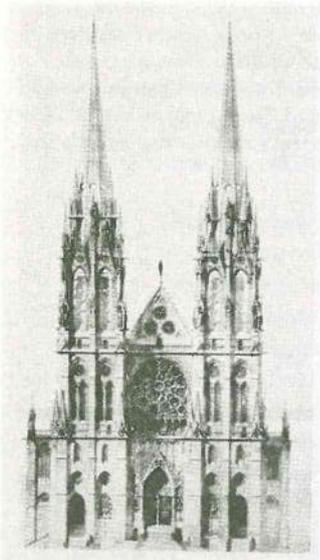


FIGURA 15 • Clermont-Ferrand (Francia). Cattedrale di Notre-Dame, progetto per la nuova facciata. Edificio gotico di tipo settentrionale caratteristico per il colore scuro della lava impiegata nella costruzione avviata nel 1248 per opera di Jean Deschamp e rimasta interrotta verso la metà del XIV secolo.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

16

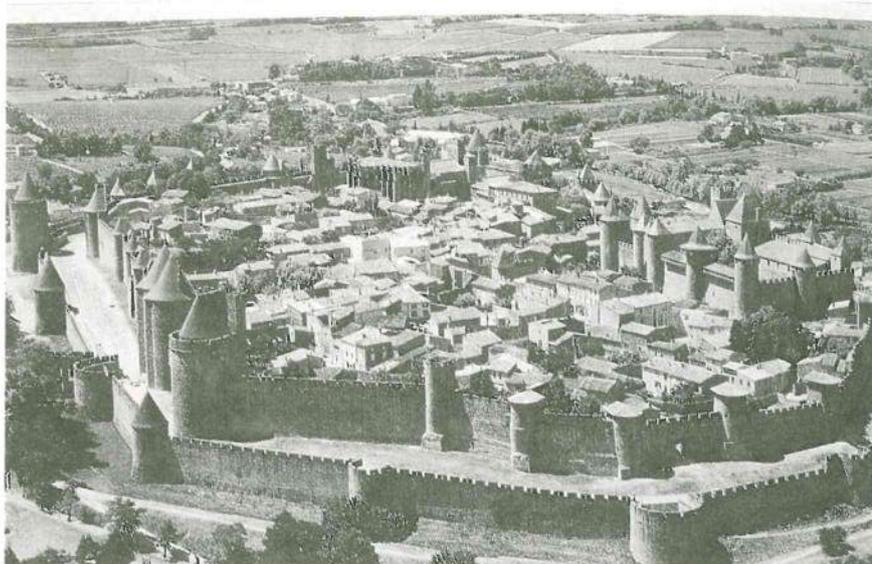
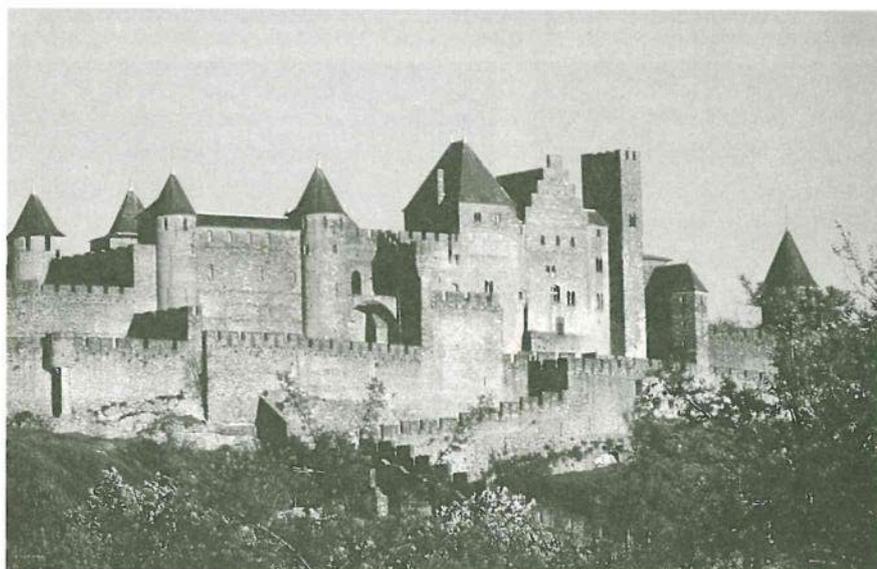
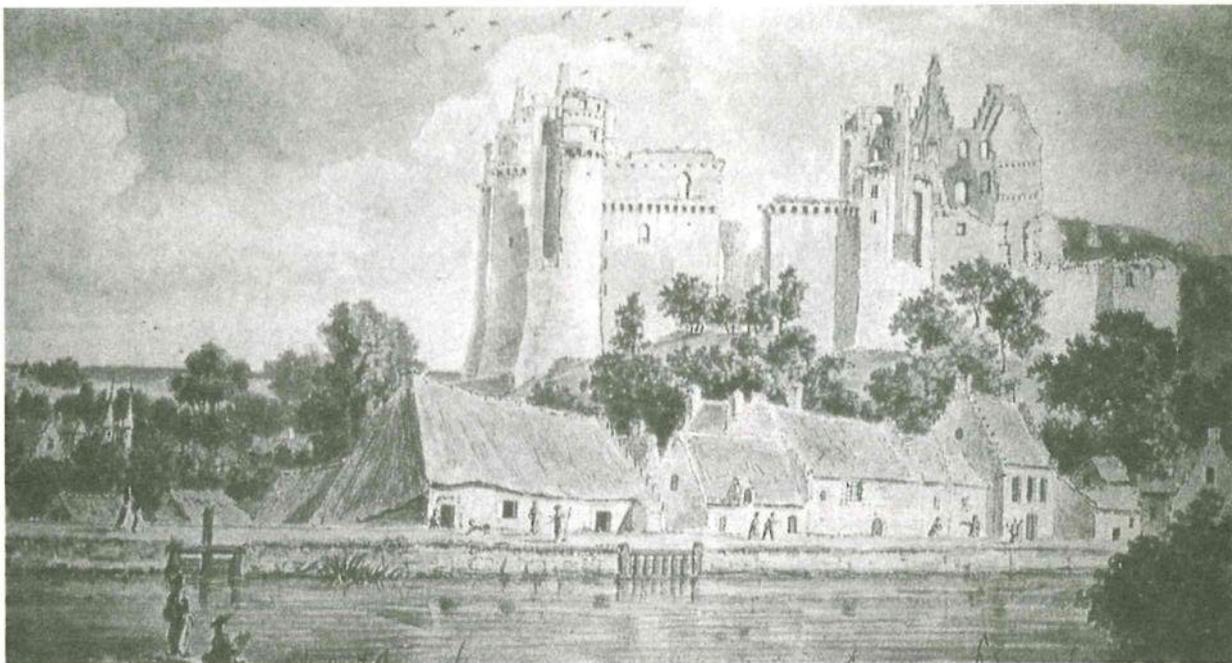


FIGURE 16-17 • Carcassonne (Francia). Il complesso fortificato, veduta d'insieme e scorcio prospettico dei bastioni. La cittadella risulta delimitata da due cerchie di mura: il perimetro esterno (1226-39) comprende diciannove torri, quello interno (III-IV secolo), trentaquattro. Viollet-le-Duc documenta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

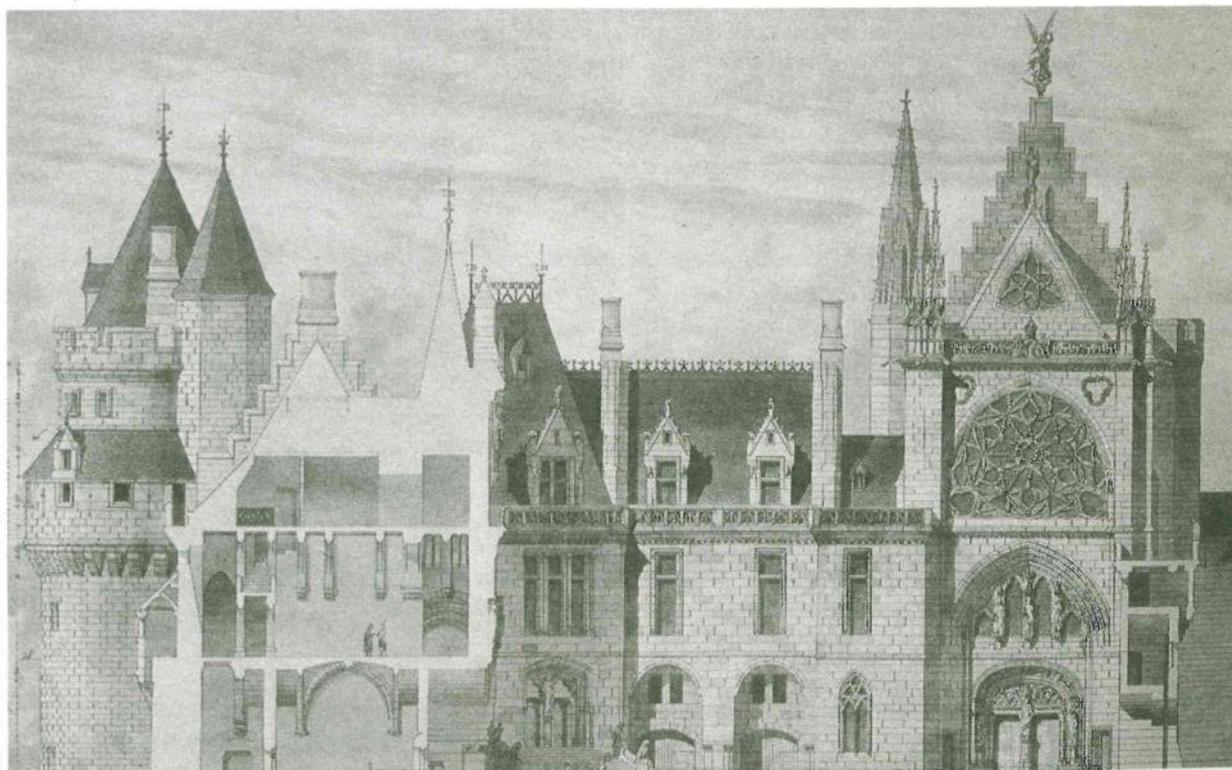
17





18

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



19

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

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

### 3.1 GERMANIA

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

FIGURA 22

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

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

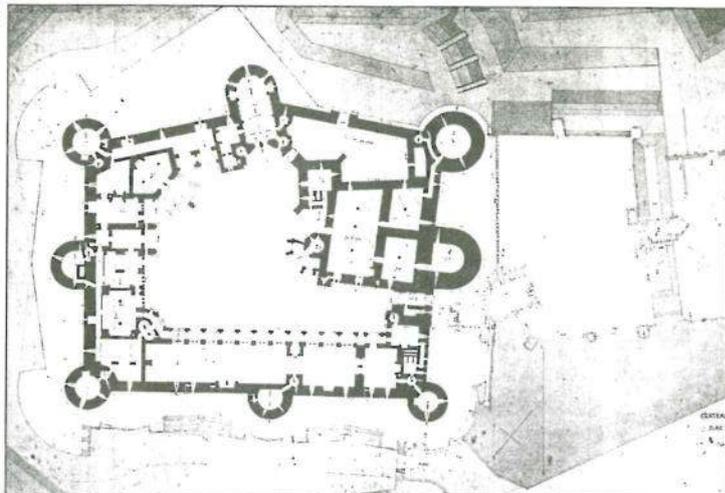
Ma l'interesse è assorbito principalmente dalle ricerche sulle origini e sugli sviluppi dell'antica architettura e del suo stile, piuttosto che dalla definizione di procedure operative, le quali si riducono ad affermazioni di carattere generale sulla necessità di adottare, nei monumenti, forme originarie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

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

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

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

20



21

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

22

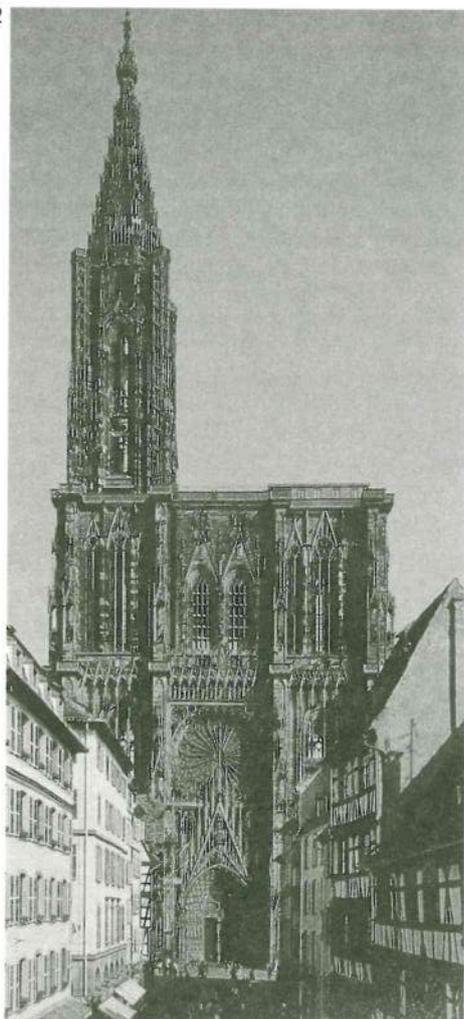


FIGURA 22 • Strasburgo. Cattedrale di Notre-Dame. Uno dei massimi monumenti dell'architettura gotica, ricostruita sopra un'antica preesistenza a cominciare dal 1176. Alla fine del XIII secolo Erwin von Steinbach viene chiamato ad eseguire la facciata, diversa da quelle francesi per il fatto che le due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

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

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

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

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

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

### 3.2 GRAN BRETAGNA

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

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

FIGURA 23

FIGURA 24

23



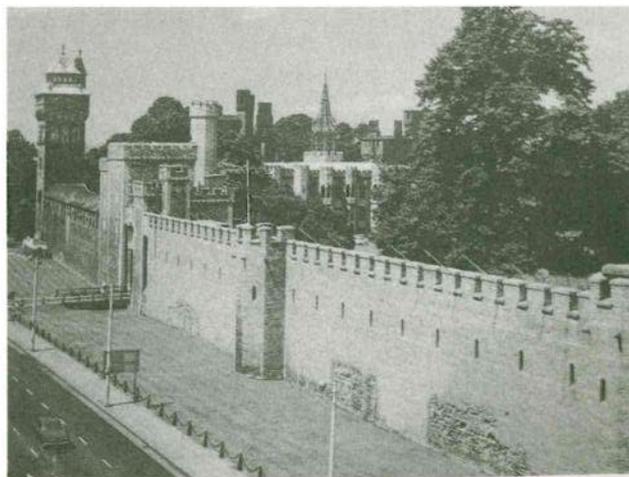
FIGURA 23 • Spira (Germania). Duomo, veduta della parte absidale. È considerato uno dei più significativi monumenti romanici della Germania. La sua costruzione si inizia nel 1207 ad opera di Corrado II e si conclude per mano di Enrico IV (1050-1106) che interviene nella parte orientale minata dalle acque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

24



FIGURA 24 • Worms (Germania). Il duomo di Sankt Peter, esterno del coro. La chiesa, costruita per volere dell'imperatore Enrico II (dal 1018), viene spesso cantata dalla poesia medievale. L'edificio attuale, che si inizia nel 1171, presenta le forme caratteristiche del romanico renano: pianta bicefala con due absidi affiancate da torri cilindriche ornate da lesene e archetti pensili, transetto orientale, due tiburii ottagonali, uno sul coro e l'altro sulla crociera. L'abside orientale piatta si distingue da quella occidentale semicircolare decorata da un grande rosone, finestre lobate ed una galleria che si ripete nel coronamento della cupola e nelle due torri. La parte occidentale del coro, rifatta nei primi anni del nostro secolo, costituisce un interessante tardo esempio di intervento stilistico (da *Enciclopedia dell'arte medievale*, IV).

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



25

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

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

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

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

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

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

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

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

FIGURA 25

FIGURA 26

FIGURA 27

FIGURA 28

FIGURA 29

26

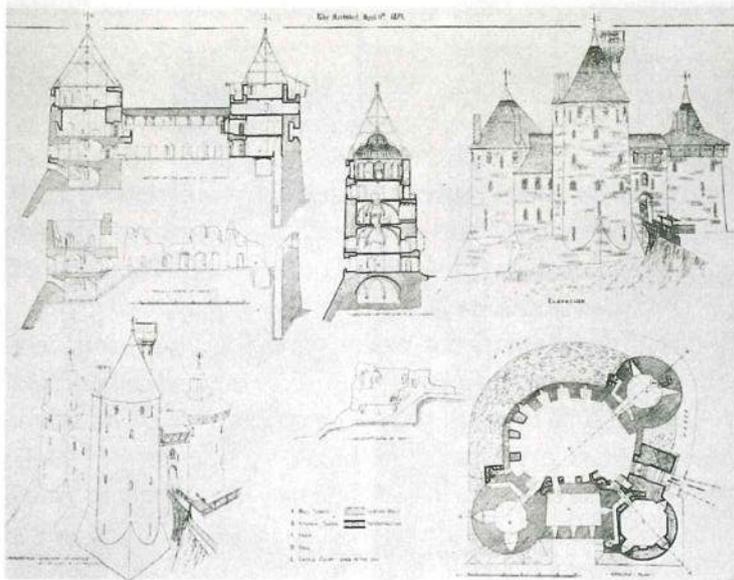


FIGURA 26 • Cardiff, dintorni (Galles), Castel Coch, tavola di progetto dell'architetto Burges (1871-72). Nel 1865 J.P. Crichton-Stuart chiede a William Burges, grande ammiratore di Pugin, di ricostruire Castel Coch, una fabbrica del XIII secolo di cui rimangono le rovine. Nel 1872 l'architetto prepara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

27



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

28



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

29



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

### 3.3 SPAGNA

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

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

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

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

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

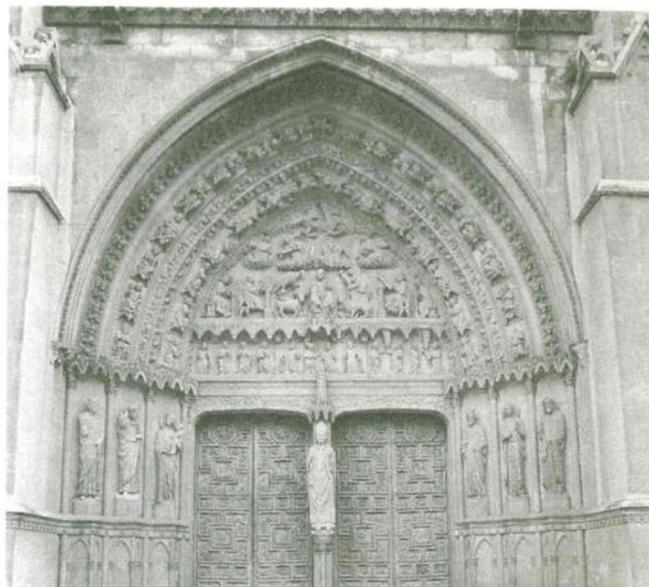
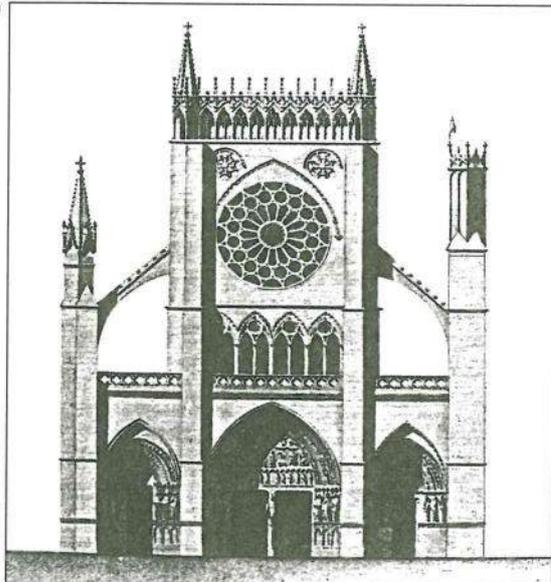
FIGURA 30

FIGURA 31

FIGURA 32

FIGURA 33

30

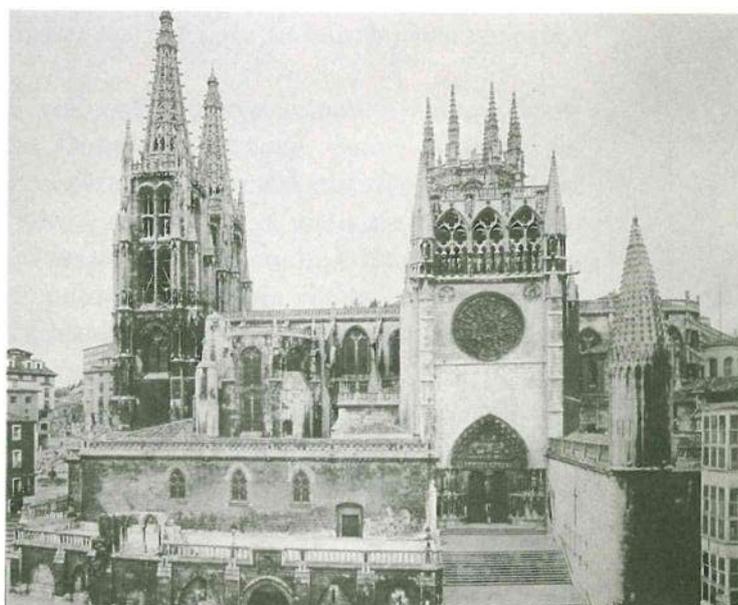
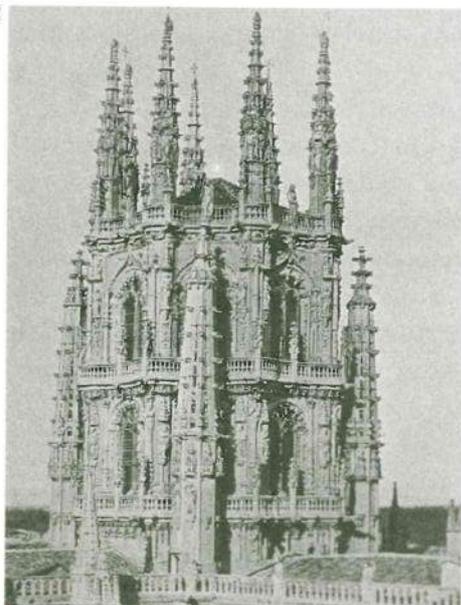


31

FIGURE 30-31 • León (Spagna). La cattedrale di Santa María de Regla, progetto di ricostruzione della facciata meridionale (M. Laviña Blasco, 1863) e dettaglio del portale d'ingresso. Dalla metà del XIX secolo si susseguono vari interventi di restauro, molti dei quali finalizzati alla "reinvención de la catedral de León". Matias Laviña Blasco (1859) commette l'errore di smontare la cupola e i grandi pinnacoli che la controventavano, ciò che provoca la rottura definitiva del suo equilibrio; Andrés Hernández Callejo (1868) pensa al suo completo disfacimento; Juan Madrazo y Kuntz (1869-79) progetta il risanamento del tempio secondo i dettati stilistici del momento e ricostruisce le volte del transetto dimostrandosi più un abile inventore che un prudente restauratore; Demetrio de Los Ríos (1880) prosegue i lavori intrapresi seguendo le direttive dei suoi predecessori; infine, sul finire dell'Ottocento Juan Bautista Lázaro (1892-95) restaura 800 m<sup>2</sup> di vetrate. Tuttavia la fabbrica necessita sempre di riparazioni e si continua ad intervenire sia sulle vetrate che sulla pietra degradata dall'erosione (1968; da Rivera, 1979).

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

32



33

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

## LE PECULIARITÀ DEL MONDO INGLESE

---

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

FIGURA 1

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

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

FIGURA 2

FIGURA 3

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

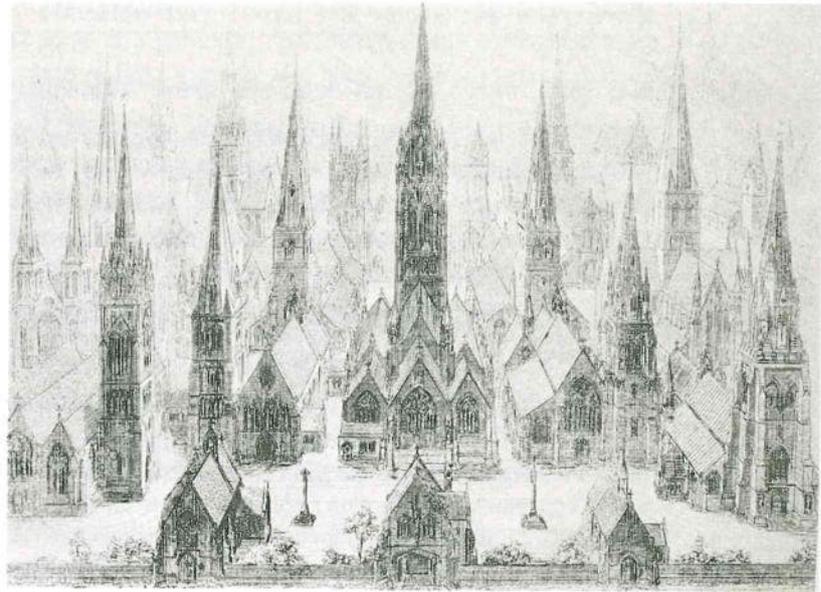
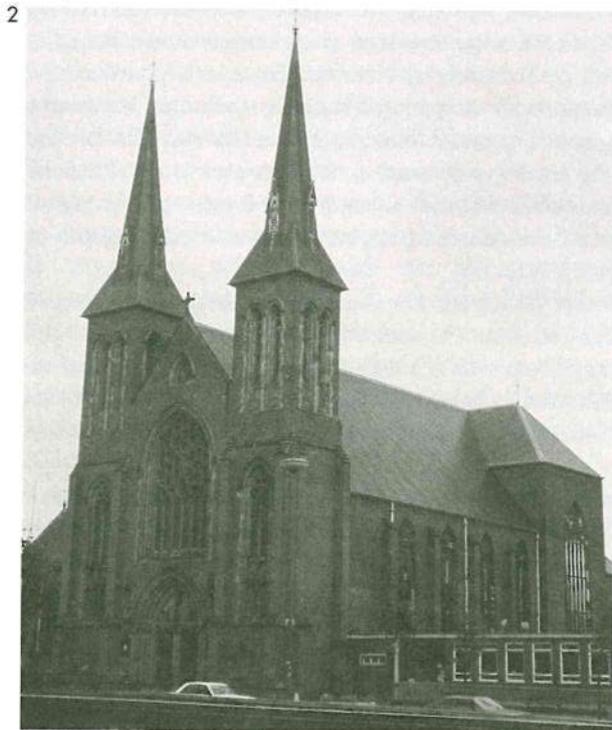


FIGURE 2-3 • Birmingham (Gran Bretagna). Saint Chad, esterno e interno. Progettata e costruita da A.W. Pugin fra il 1838 e il 1841 sulla strada omonima, in questa cattedrale cattolica è evidente e dichiarata l'ispirazione al gotico tedesco, specialmente nell'esterno in laterizi. Tuttavia essa, come tutte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



## 2 JOHN RUSKIN E I SUOI "AFORISMI" SUL RESTAURO

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

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

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

FIGURA 4

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

FIGURA 5

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

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

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

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

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

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

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

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

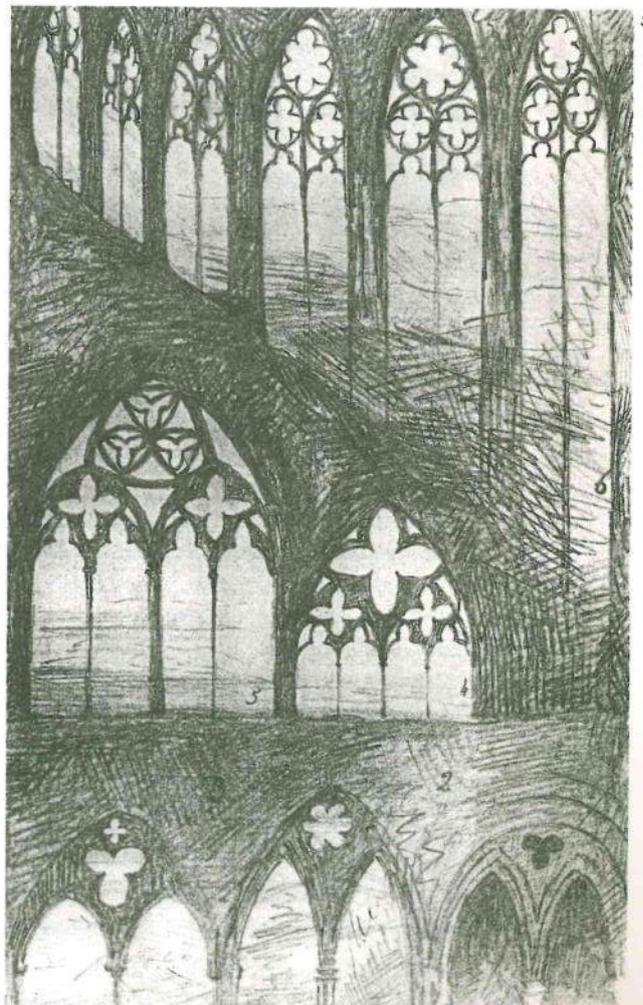
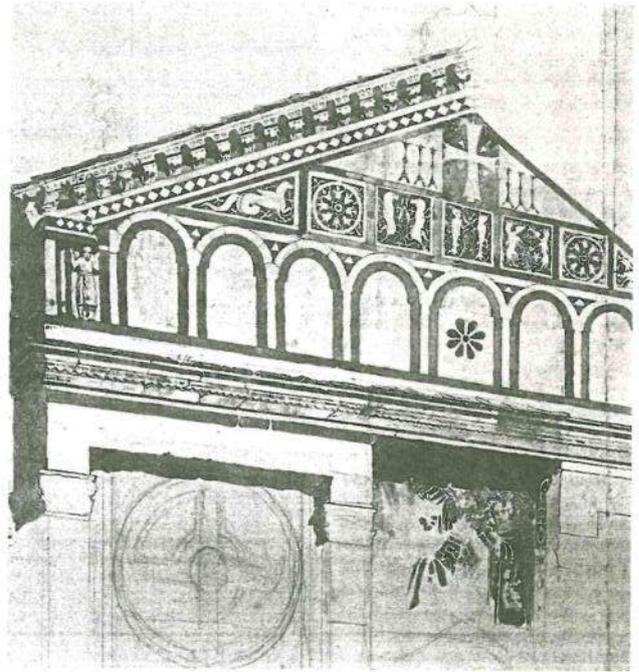


FIGURA 5 • John Ruskin, schizzo preparatorio per la tavola terza di *The Seven Lamps*, trafori dalle cattedrali di Caen, Bayeux, Rouen e Beauvais (Sheffield, Ruskin Gallery). Esempi di decorazioni a intaglio che, secondo Ruskin, derivano dal graduale ampliamento delle aperture della parte muraria la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

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

### 3 GLI ORIENTAMENTI E I CONTRIBUTI DELLE ASSOCIAZIONI

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

## 1 LE ANTICIPAZIONI

---

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

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

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

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

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

## 2 LA SINTESI E GLI APPORTI NORMATIVI

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Le aggiunte di parti mai esistite da eseguire nelle "maniera nostra contemporanea" (punto 2), il rispetto di quelle introdotte in epoche diverse nell'edificio primitivo (punto 5) nonché il richiamo al minimo intervento del punto 4, trovano i loro più vicini e puntuali riferimenti nei postulati di John Stevenson senza contare poi i chiari echi ruskiniani presenti specialmente nello stesso punto.

Anche i rifacimenti di parti distrutte o non ultimate in origine, da condurre mediante le forme primitive ma con materiale diverso oppure — nel caso di "monumenti dell'antichità" — con forme semplificate, hanno un preciso e illustre precedente nelle indicazioni di Quatremère de Quincy il quale, richiamando l'esempio classico dell'arco di Tito, aveva sostenuto che "basterà riportare insieme le parti mancanti, converrà lasciare nella massa i loro dettagli, in maniera che l'osservatore possa distinguere l'opera antica da quella riportata unicamente per completare l'insieme" (Quatremère de Quincy, 1832, voce *Restaurer*).

FIGURA 1  
FIGURA 2

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

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

FIGURA 3  
FIGURA 4

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

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

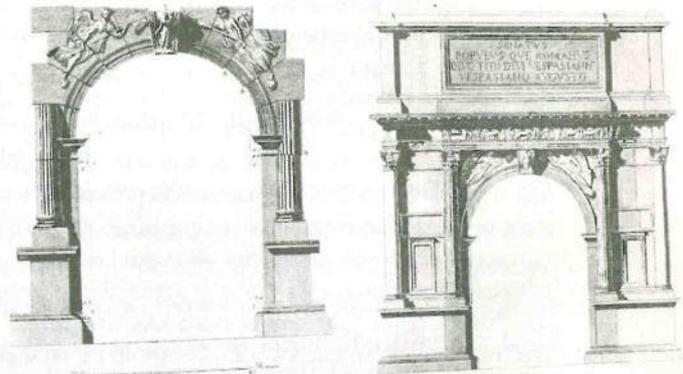
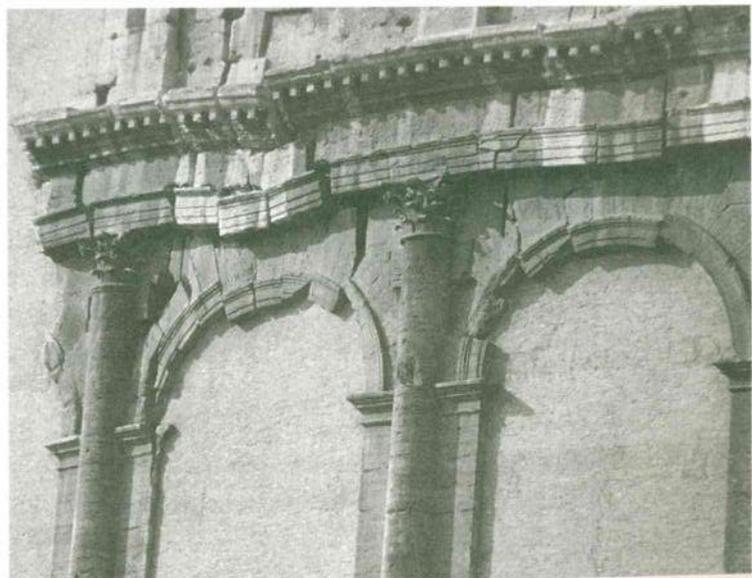
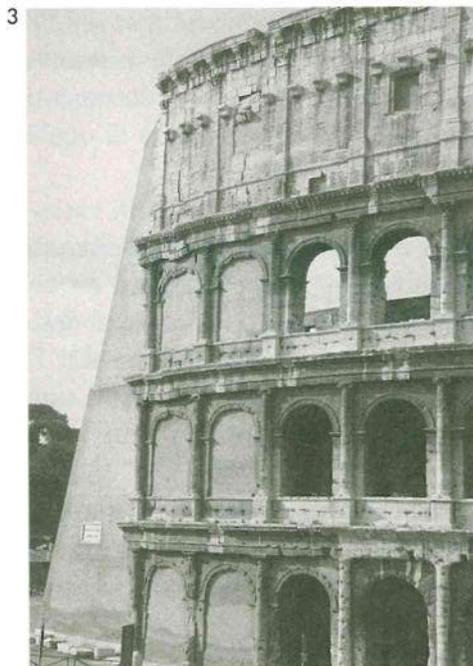


FIGURE 3-4 • Roma. Colosseo, sperone settentrionale, veduta e dettaglio del quarto livello. Nel 1802 Raffaele Stern presenta una memoria sui lavori di consolidamento da intraprendere e, dopo quattro anni, insieme agli architetti Camporese e Palazzi redige alcune proposte che si concretizzano nel 1807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



1

2

3

4

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

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

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

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

### 3 SUL COSIDDETTO RESTAURO STORICO

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

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

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

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

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

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

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

# LA VICENDA ITALIANA

---

Il panorama italiano si apre, agli albori del XIX secolo, con le esperienze che vengono condotte a Roma specialmente sui monumenti antichi, ma non soltanto su questi. L'idea guida è qui, come altrove, quella di restituire alle fabbriche la loro integrità originaria; tuttavia, in un periodo di scarsa definizione dottrinarica, questa istanza non esclude quella che ritiene legittimo anche "interpretare" e "migliorare" l'opera del passato. Sono atti volti a concludere svolgimenti figurativi che si qualificano — e non può essere altrimenti — come vere e proprie operazioni formative suggerite e condizionate in vario modo dallo "stato di fatto". In generale si può dire che l'artefice ottocentesco accetta l'orditura architettonica preesistente e la pone a base del suo operare che, di norma, appare equilibrato e discreto. Egli segue le "regole" accademiche pur applicandole con eccezioni, anche vistose. Inoltre, soprattutto le modeste possibilità imprenditoriali ed economiche portano, spesso, ad impiegare materiali più "umili" di quelli originari e a semplificare sensibilmente le forme. Un atteggiamento che conta innumerevoli testimonianze tra le quali ci si limita a rammentare, a titolo esemplificativo, l'intervento di Pietro Camporese il Vecchio sul fronte della chiesa romana di Santa Maria in Aquiro (1774) e, sempre in Roma, il completamento delle facciate di Sant'Andrea delle Fratte (1826) e di Santa Maria della Consolazione (1827), entrambe progettate da Pasquale Belli. Opere diverse e di vari autori, delle quali è certamente doveroso considerare le modalità che ne hanno guidato l'ideazione e la realizzazione, ma il cui giudizio non può che riguardare la qualità del risultato.

## 1 IL RESTAURO FRA STILE, FILOLOGIA E STORIA

---

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

FIGURA 1

FIGURA 2

porzione di paramento marmoreo ancora presente sull'angolo destro del fronte, ritenuto dalla storiografia come parte d'un progetto di Simone del Pollaiuolo, detto il Cronaca (1457-1508). La fedeltà all'antico impone la scelta "gotica" che l'architetto individua pienamente nel progetto definitivo (1854), il quale deriva da modifiche apportate alla prima formulazione, con frontone centrale semicircolare (1837), articolata in una soluzione tricuspide poi ulteriormente trasformata per adeguarla maggiormente ai canoni arnolfiani della chiesa. Una scelta che l'architetto anconetano replica quando viene incaricato di redigere il progetto del fronte del duomo fiorentino (1842), anch'esso fondato sui medesimi presupposti stilistici; una lunga vicenda che si conclude dopo tre concorsi quando Emilio de Fabris (1808-83), tra il 1876 e il 1883, realizza quella facciata che ha impegnato la cultura del tempo in un acceso dibattito per oltre quindici anni.

FIGURA 3

FIGURA 4

FIGURA 5

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

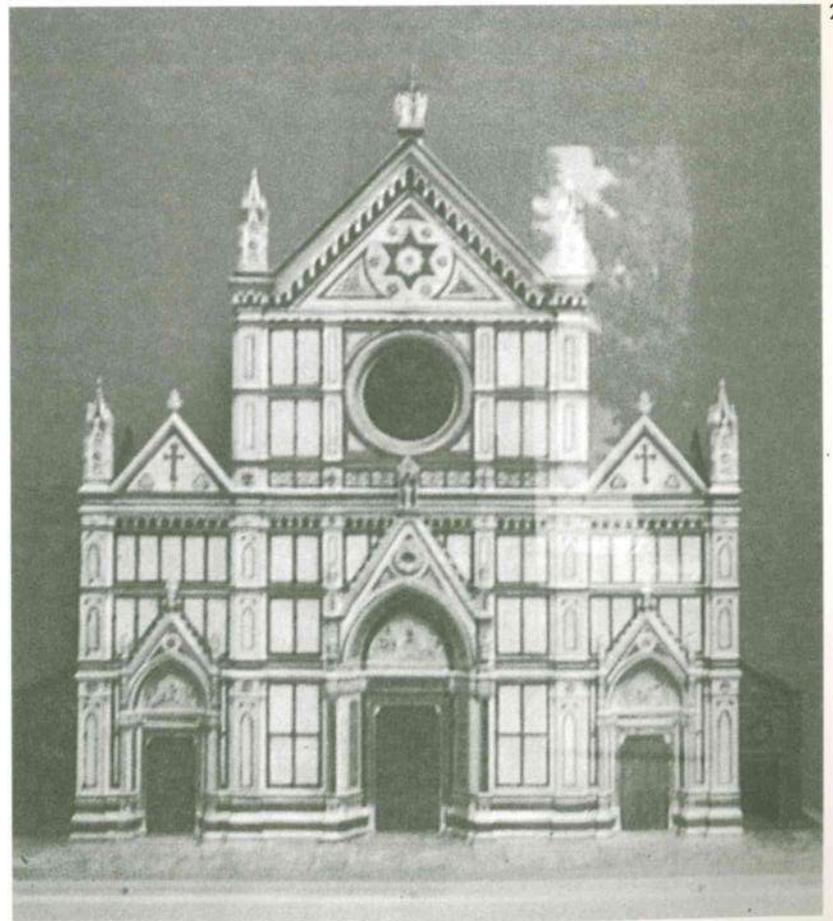
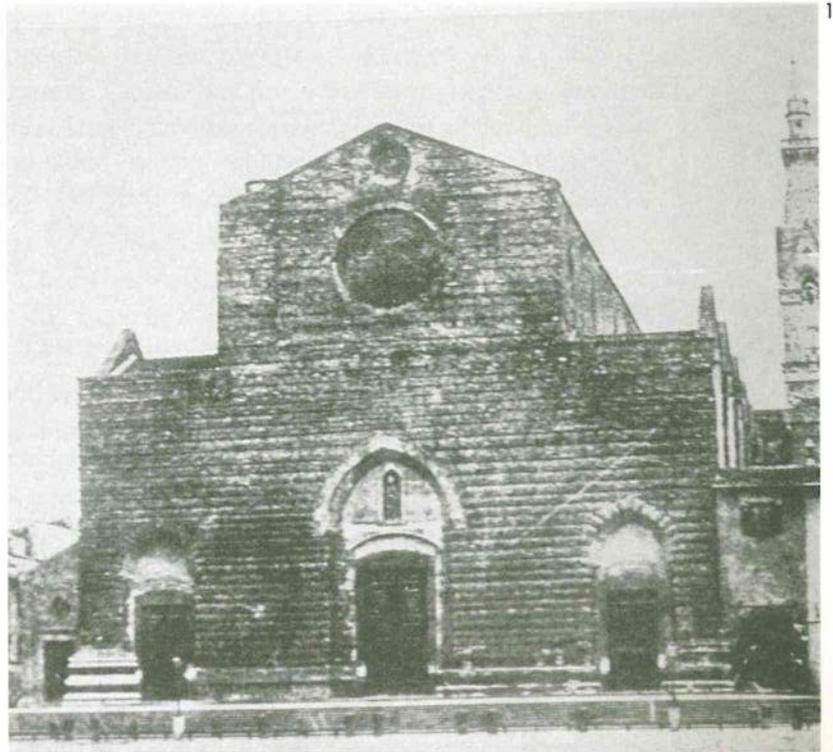
Fra le numerose testimonianze dirette compare anche quella di Viollet-le-Duc il quale partecipa al dibattito inviando alcuni pareri (1865 e 1866); anche lui opta per la soluzione "medievale" e consiglia di adattarsi di più alle "idee originarie di Arnolfo".

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

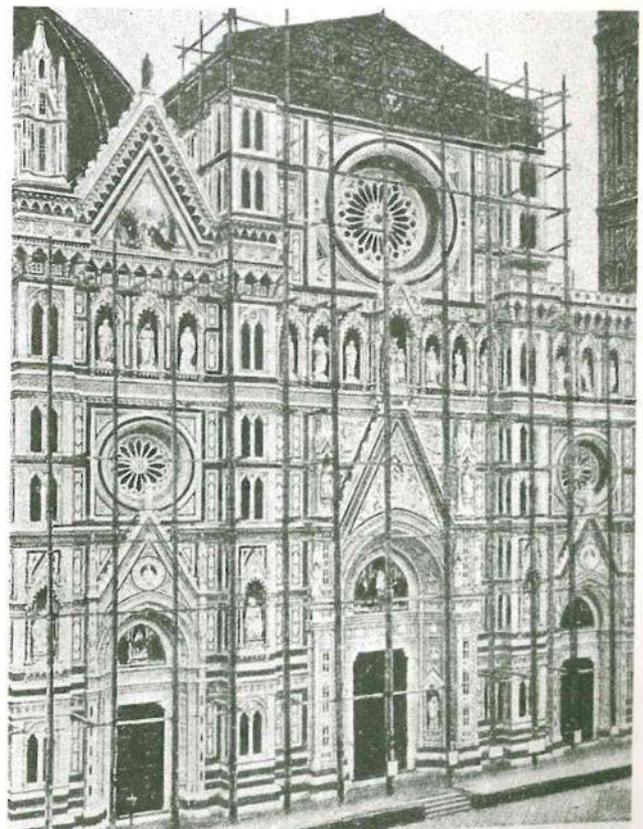
FIGURA 6

FIGURA 7

FIGURA 3 • Firenze. Santa Maria del Fiore, foto con le tracce della facciata seicentesca dipinta (1864 circa). Nel 1472, quando la fabbrica (andata a sovrapporsi all'antica cattedrale di Santa Reparata, risalente fino al V sec.) si conclude con la cupola brunelleschiana, la facciata, realizzata solo per metà della sua altezza, esibisce un portale centrale a forma di grande tabernacolo a imbotte definito da arco acuto trilobato e due parti laterali - più trecentesche - terminanti ad arco acuto sormontato da un tabernacolo cuspidato con ciborio. Nel 1490 viene bandito un concorso "Pro faciem ecclesiam reficienda a parte exteriori" e, un secolo più tardi (1587), Lorenzo I de' Medici fa demolire quel che è stato realizzato dell'antica facciata. Si susseguono vari tentativi di completamento (1587, 1633, 1635-36, 1661, 1689) tuttavia solo nell'Ottocento si affronta seriamente il problema; sono redatte diverse proposte (G.B. Silvestri, 1822; N. Matas, 1842; G.G. Müller, 1843) e, dopo la metà del secolo, vengono banditi altri concorsi (1860, 1864, 1867). Si parla di "framescolamento"



FIGURE 4-5 • Firenze. Santa Maria del Fiore, la facciata nel dipinto prospettico di Niccolò Barducci (1883; fig. 4) e prova del coronamento (1883; fig. 5) che si rivela l'elemento più importante della questione; mistilineo, orizzontale, "fastigiato", tricuspidale. La vicenda si conclude con l'approvazione del progetto di Emilio De Fabris (1867) che, ulteriormente corretto diviene operativo (1871-83) ma, per porre fine alla questione del coronamento si autorizza un confronto diretto fra le due soluzioni (orizzontale o tricuspidale) che vengono posizionate, in prova, sul fronte delle navate laterali (da AA.VV., 1987b).



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

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

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

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

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

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



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

Il tema del castello lo affascina in modo particolare e proprio su questi organismi D'Andrade si concede più libertà; sembra quasi che il desiderio di evocazione lo spinga verso una maggior autonomia interpretativa. Si dedica al restauro dei castelli del Canavese e della Valle d'Aosta. In particolare interviene nel castello di Rivara (1876-82) dove trasforma completamente i due "sgraziati" edifici di Castel Vecchio e Castel Nuovo<sup>1</sup>e, successivamente, in quello di Tagliolo (1881-1904), nel quale ricostruisce la situazione "ideale" d'una struttura fortificata del XV secolo. È poi la volta del castello di Pavone nel Canavese, di sua proprietà (1881); del castello di Issogne (dal 1894, insieme a Vittorio Avondo) completamente rifatto, come Viollet-le-Duc aveva rifatto il castello di Pierrefonds; del castello di Verrès (1872-1919), anch'esso integralmente ricostruito al pari di quello di Fénis (1893-1920) indagato, rilevato, disegnato fin nei minimi particolari e poi riproposto (limitatamente al cortile) nel castello "medioevale" di Torino.

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

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

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

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

### 2.1 CAMILLO BOITO

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



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

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

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

Nel 1860 è chiamato all'Accademia di Brera per coprire il posto di professore d'architettura lasciato vacante da Friedrich Schmidt, vivace sostenitore della corrente neogotica. Egli manterrà quell'incarico fino al 1° gennaio 1909, un lungo periodo durante il quale si occuperà della riforma degli studi di architettura, dell'insegnamento della storia, del restauro e soprattutto delle arti del disegno. Per quarantatré anni insegna anche al Politecnico: prima storia dell'architettura, rilievi e restauri di edifici (1865-67), poi, per dieci anni, stili classici e del medioevo (1867-1877) ed, infine, architettura (1877-1908). Tra i suoi allievi si annoverano nomi illustri: Luca Beltrami, Cesare Nava, Gaetano Moretti, Luigi Broggi, Ruggero Berlani e molti altri che proseguono lungo la strada tracciata dal maestro e, pur differenziandosi da lui, fanno tesoro dei suoi avvertimenti e rimangono fedeli agli orientamenti generali da lui espressi nell'attività didattica, nella professione e nella critica militante. La sua carriera è densa di responsabilità e ricca di soddisfazioni. Egli è presente nei dibattiti nazionali e membro di numerose commissioni di concorso o comitati di studio. Presiede l'Accademia di Brera fino alla morte; nel 1879 entra a far parte della Giunta superiore di belle arti istituita presso il Ministero della pubblica istruzione; già presente nel comitato direttivo del Collegio degli ingegneri e architetti di Milano, il 20 febbraio 1881 ne viene eletto presidente e il 20 dicembre dello stesso anno è nominato membro della Commissione permanente di belle arti (organismo che dal 1881 sostituisce la Giunta superiore di belle arti).

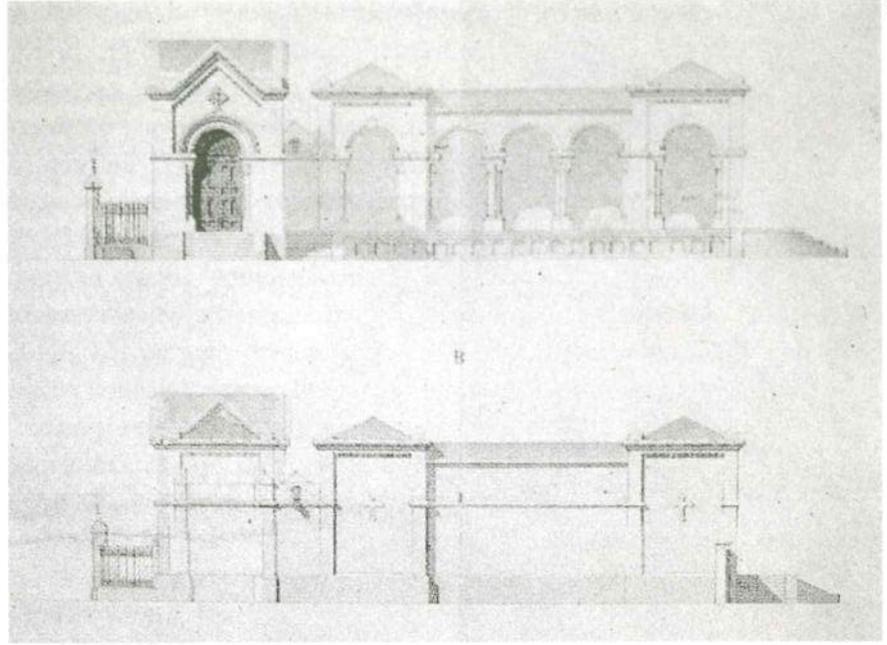
Boito è architetto e storico ma anche poeta e scrittore. Nei suoi racconti: *Storielle vane* (1876), *Senso - Nuove storielle vane* (1883), *Gite d'artista* (1884) "mise tutti i suoi sogni (...) e il suo contemplare con occhio di pittore luoghi e paesaggi" (Croce, 1950, pp. 311-16). Si tratta di opere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

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

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

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

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



11

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

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

12



13



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

FIGURA 11

FIGURA 12

FIGURA 13

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

FIGURA 14

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

FIGURA 15

FIGURA 16

FIGURA 17

FIGURA 18

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

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

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

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



14

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



15

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

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

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

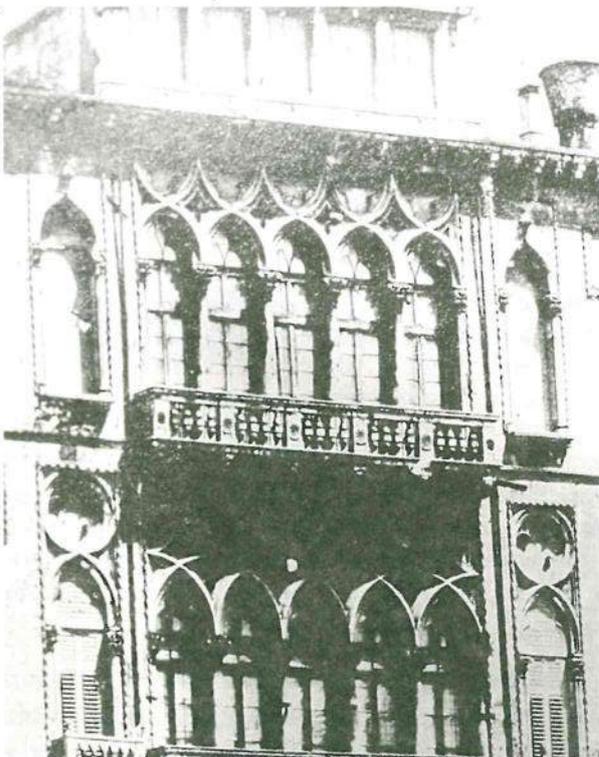
Un punto molto significativo della non univocità della sua dottrina viene chiarito dalla distinzione che egli propone circa i modi di restaurare monumenti caratterizzati da qualità diverse: importanza archeologica, apparenza pittoresca o bellezza architettonica. Nel primo caso si riferisce ai monumenti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



16

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

17



18

- FIGURA 19 espressi in forma di dialogo (1893); oggetto della “discussione” è il palazzo Ducale di Venezia (da poco restaurato ad opera di Annibale Forcellini, 1876-90) il quale presenta alcune “questioni” che analizza e avvia a conclusione.
- FIGURA 20
- FIGURA 21 In sintesi si può dire che le tesi da lui formulate si articolano principalmente sulla dialettica antichità-bellezza. Egli risolve la controversia affermando che, in generale, devono prevalere le parti più antiche — più venerabili e più importanti — ma se le aggiunte meno antiche sono più belle, esse possono vincere le più vecchie. Di contro,
- FIGURA 23
- FIGURA 24 Boito è consapevole che “misurare la bellezza rispetto alla vecchiaia e la vecchiaia rispetto alla bellezza, è affare delicato” soprattutto nel restauro, una materia che esige “grande misura e avvedutezza nell'applicare le ottime dottrine generali ai casi pratici”; esprime cioè una prudenza che non appare altrettanto evidente nel suo concreto operare.

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

- FIGURA 25 Anche il restauro della pusterla di porta Ticinese a Milano (1861-65), rivela una certa ambiguità: l'architetto intende conservare gli elementi medievali, ridare unità alla fabbrica e, seguendo le tracce visibili, completarla nelle parti mancanti. È significativo che nella relazione illustrativa siano già enunciati gli indirizzi operativi da lui proposti per restaurare monumenti medioevali, “antichi nel concetto e nelle principali sue parti”. In concreto l'intervento, oltre a lavori di liberazione, comprende vistosi rifacimenti, opere di ripristino, reintegrazioni eseguite sulla base di prove ritenute certe.
- FIGURA 26

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

- FIGURA 27 Si rammentano infine le opere padovane eseguite nella basilica di Sant'Antonio (Salvatori, 1990-92, pp. 835-46). Qui progetta i tre portoni di bronzo che dovranno uniformarsi allo stile della facciata (1893), un nuovo pulpito (1866) in “armonia coll'architettura generale della basilica” ed, oltre ai lavori compiuti nella cappella del SS. Sacramento (oggi del Gattamelata, 1893), realizza la “ricomposizione” dell'altare di Donatello. I chiarimenti sono espressi nella memoria da lui scritta a testimonianza del lavoro compiuto (*L'altare di Donatello e le altre opere nella basilica Antoniana di Padova compiute per il settimo centenario della nascita del Santo*, 1897) e sembrano ribadire, attraverso inflessioni stilistiche e analogiche, l'equivoco dell'interpretazione in stile. Boito non intende “rifare l'altare di Donatello tale e quale (...) ma collocare tutte le opere statuarie nel loro giusto punto prospettico”; del resto, visto che mancano frammenti e documenti grafici, non può riproporlo nelle sue forme architettoniche originarie. L'importante è “imitar da Donato, ma imitar spontaneamente, senza fatica, senza artificio”.
- FIGURA 28

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

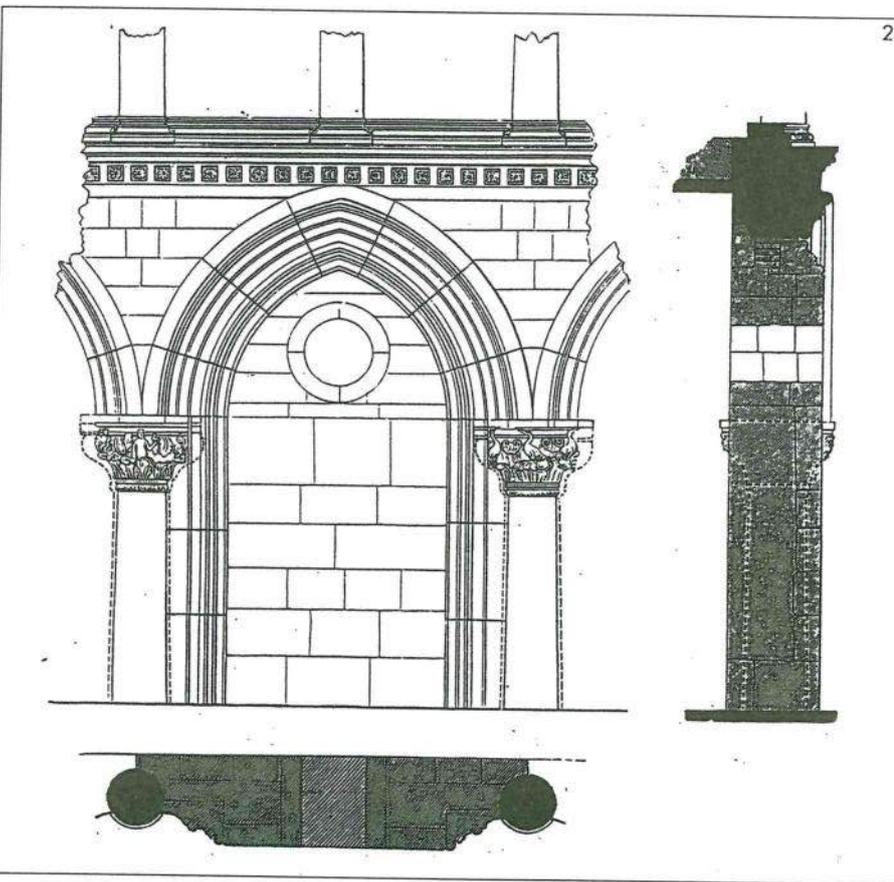
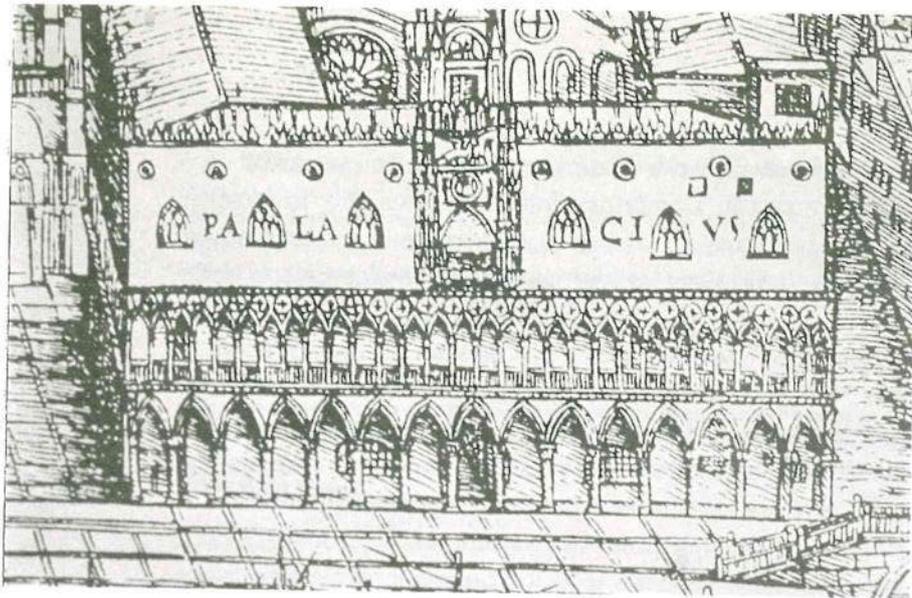


FIGURE 21-22 • C. Boito, disegno che spiega il secondo quesito da lui formulato in *Questioni pratiche di belle arti* e dipinto del Canaletto (1697-1768) che rappresenta il ricevimento dell'ambasciatore imperiale, particolare (1726-27). Dopo l'incendio del 1577, vengono chiuse per motivi statici alcune arcate, verso il cantonale del ponte della Paglia. Le tamponature vengono tolte da Forcellini per restaurare gli archi e sostituire quattro capitelli e due fusti delle colonne. Boito sostiene l'opportunità di

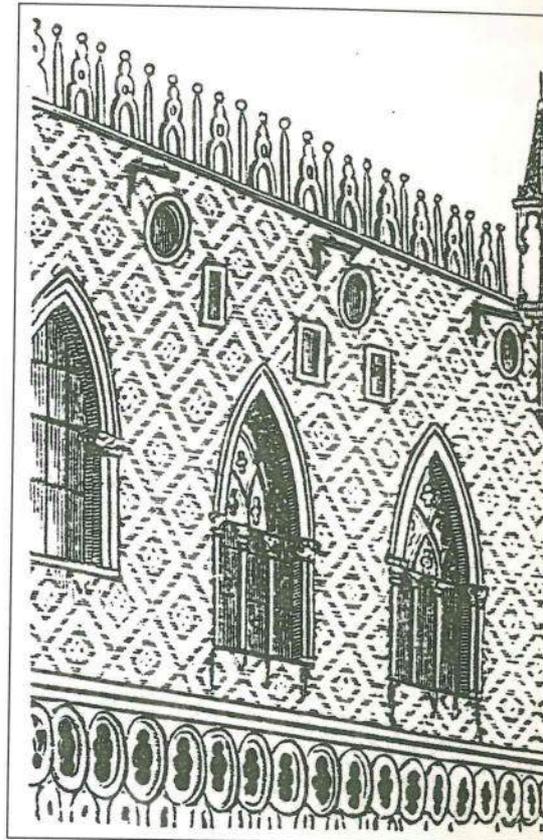
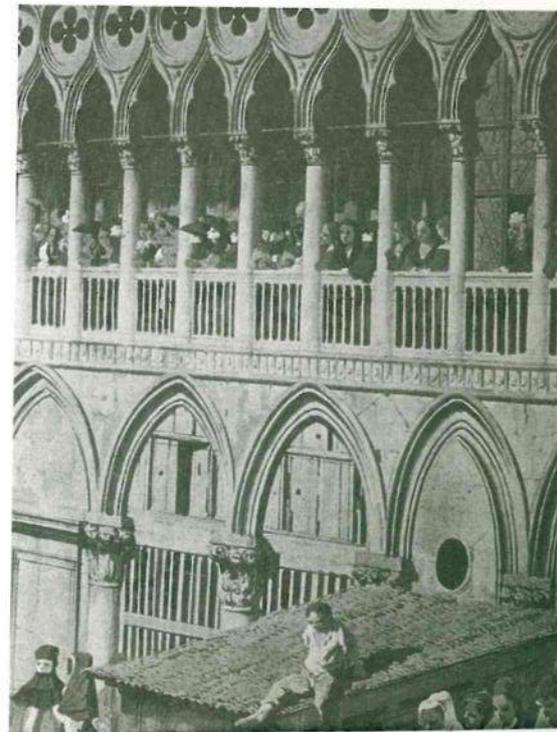


FIGURE 19-20 • C. Boito, disegno che illustra il suo primo quesito di restauro e xilografia di Venezia di Jacopo de' Barbari, particolare. In *Questioni pratiche di belle arti*, Camillo Boito sintetizza il pensiero del tempo sul restauro dei monumenti specialmente attraverso alcuni esempi riferiti a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



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

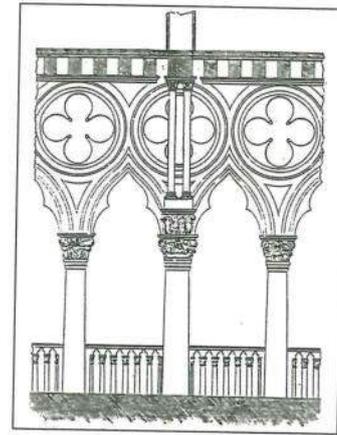
## 2.2 LUCA BELTRAMI

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

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

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

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



23

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

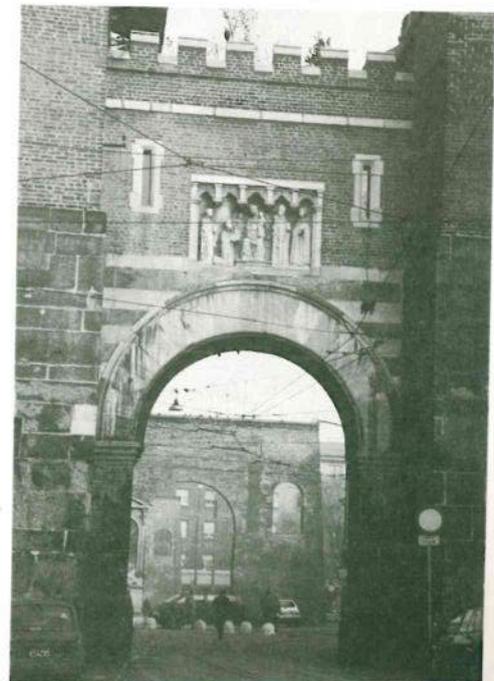


24

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



25



26

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

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

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

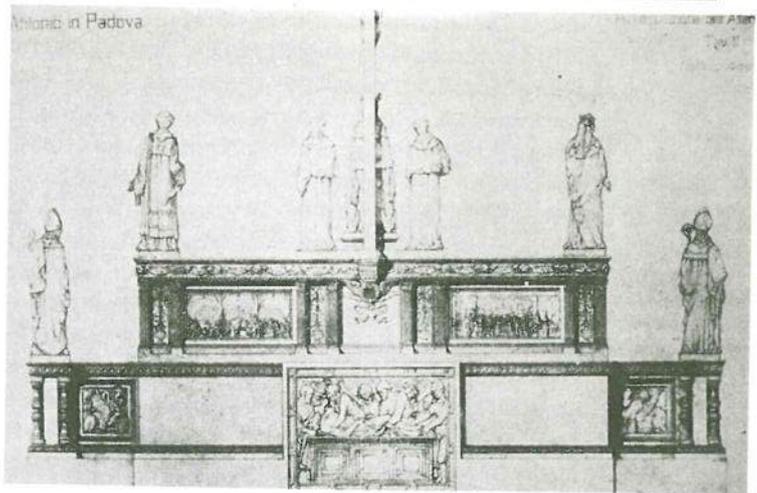
In realtà egli si lascia trascinare dalla creatività, nella quale fatalmente affiora il suo "revival stilistico" che finisce per condizionare l'opera di restauro. Così, al rigore concettuale del criterio storico, nella pratica si contrappongono modi ripristinatori che, di fatto, tendono a cancellare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

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

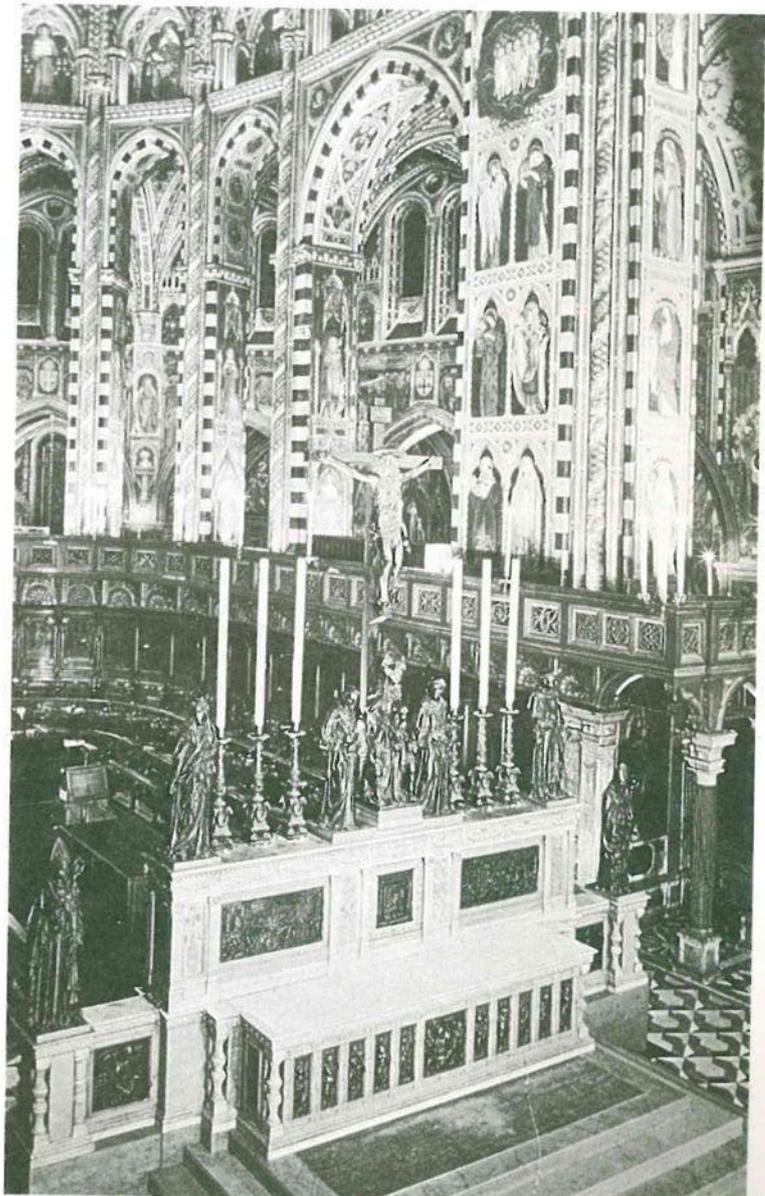
Tra il 1881 e il 1887 Beltrami si occupa della facciata del duomo milanese (Beltrami, 1893) per il cui completamento partecipa a due concorsi (1881 e 1886) con progetti "stilistici" tanto conservatori da indirizzare la scelta definitiva della giuria verso la soluzione proposta dal suo allievo, Giuseppe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

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

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



27



28

FIGURA 29  
FIGURA 30  
FIGURA 31

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

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

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

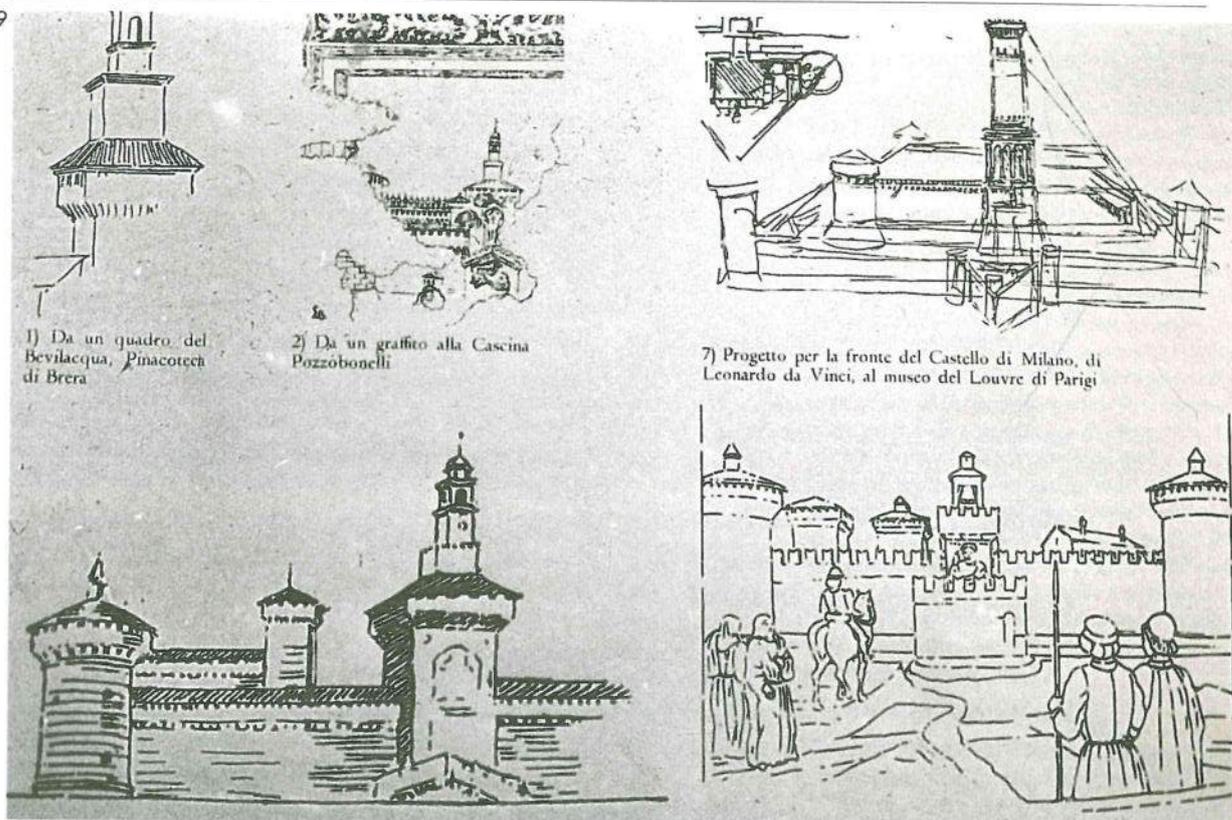
### 2.3 GAETANO MORETTI

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

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

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

29



1) Da un quadro del Bevilacqua, Pinacoteca di Brera

2) Da un graffito alla Cascina Pozzobonelli

7) Progetto per la fronte del Castello di Milano, di Leonardo da Vinci, al museo del Louvre di Parigi

30



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



31

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

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

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

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

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

Gran parte dell'attività di Moretti restauratore è testimoniata dall'ultima delle relazioni annuali sull'operato dell'Ufficio regionale lombardo da lui redatta in continuità con quelle pubblicate periodicamente da Beltrami, suo predecessore alla guida del medesimo ufficio (Moretti, 1908). Sono, perlopiù, lavori di manutenzione, interventi di completamento e miglioramento che, salvo le accentuazioni e le modalità di applicazione, confermano i metodi e gli indirizzi seguiti dall'architetto milanese. Comunque, l'opera che ha tramandato la memoria di Gaetano Moretti è la ricostruzione del campanile di San Marco a Venezia intrapresa da altri e da lui portata a compimento (1912). La scelta a favore del *com'era e dov'era* segna subito l'iter ricostruttivo specificato da Beltrami in un accurato progetto di ripristino che, nonostante il consenso generale, suscita opposizioni e polemiche. La commissione di studio, nominata a seguito delle dimissioni di Beltrami (12 giugno 1903) e presieduta da Gaetano Moretti, sottolinea la necessità di avvalersi di strumenti tecnici sia tradizionali che moderni — quindi anche ferro e cemento — e ribadisce le soluzioni già prospettate affermando che "se l'attento esame della vecchia struttura (...) aveva fin da principio convinto intorno alla ragionevolezza del disegno tecnico (...) già in corso di svolgimento, indagini successive e calcolazioni appropriate rendono ancora più salda (...) tale convinzione" (relazione tecnica generale della ricostruzione, in AA.VV., 1992).

FIGURA 32

FIGURA 33

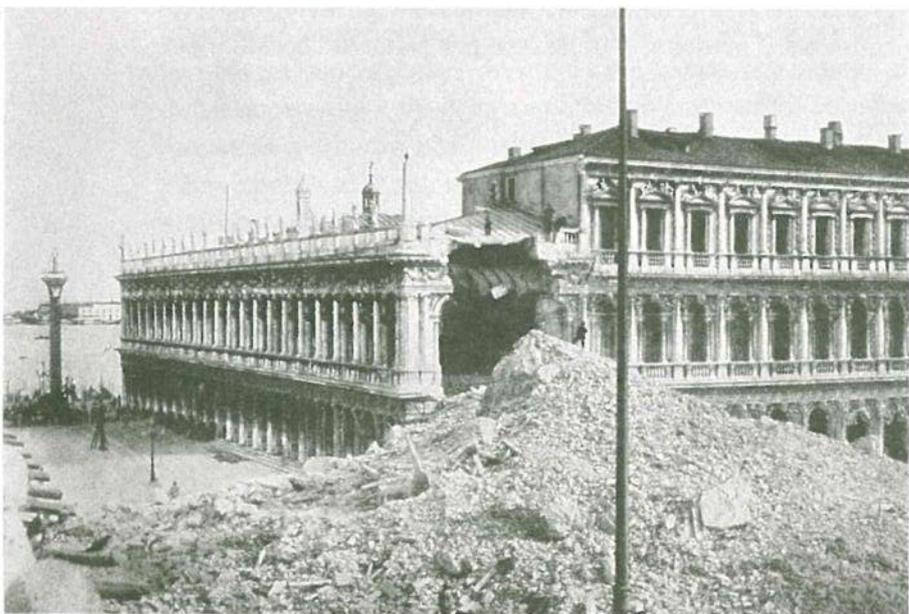
FIGURA 34

FIGURA 35

32



33



34

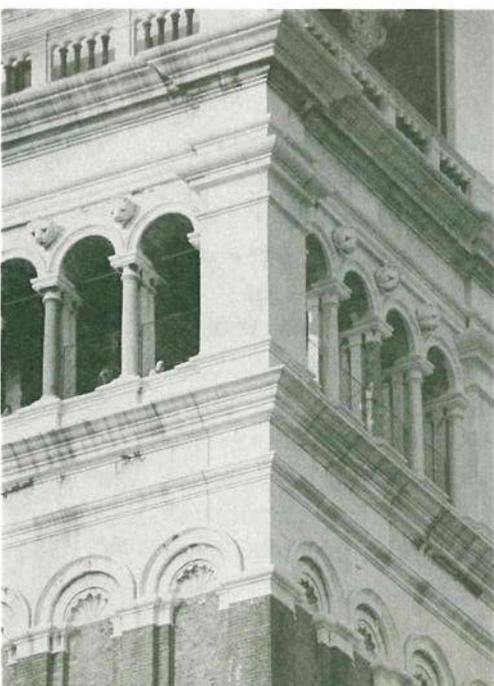


FIGURE 32-33-34 • Venezia. Campanile di San Marco, veduta d'insieme del complesso marciano, il cumulo delle macerie e dettaglio della parte terminale ricostruita. Il campanile il mattino del 14 luglio 1902 crolla rovinosamente distruggendo la loggetta Sansoviniana e la parte, prossima all'angolo, della Biblioteca marciana. Nascono infinite controversie che riguardano le cause, le responsabilità dell'evento nonché il se e come ricostruirlo. Tuttavia già dal luglio Giacomo Boni guida un accurato lavoro di liberazione dalle macerie, la raccolta e l'ordinamento di tutti i materiali potevano essere riutilizzati o comunque meritavano di essere conservati. La sua opera si conclude nel dicembre dello stesso anno più o meno in concomitanza con la decisione della Giunta comunale "che il campanile debba sorgere nello stesso luogo e presentare all'occhio del pubblico la stessa forma e stessa tonalità di colore". Dalla primavera del 1903 Luca Beltrami proseguendo l'opera di Boni, compie una minuziosa esplorazione dei resti e delle fonti storiche relative al campo fino al mese di giugno quando - amareggiato dalle violente polemiche - si dimette dall'incarico. Il 23 agosto viene insediata una commissione presieduta da Gaetano Moretti al quale è affidato il compito di completare gli studi e di realizzare il nuovo manufatto i cui lavori si iniziano nello stesso anno e proseguono con una sola interruzione fra il luglio 1906 e il maggio 1907 - quando si comincia la costruzione in elevazione - fino al suo completamento. Nell'ottobre del 1910 viene conclusa la struttura laterizia e si iniziano i lavori in pietra. Nel gennaio del 1912 è terminata la cuspide piramidale e due mesi dopo viene sistemato l'angelo di bronzo (da AA.VV., 1992).

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

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

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